

01020
6



Universidad Nacional
Autónoma de México

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

**Figuras de ausencia en
"Lecture upon the Shaddow"
de John Donne.**



TESINA

**Presentada para optar al Título Profesional de :
Licenciada en Lengua y Literatura Modernas
(Inglesas)**

Por

SARA EVANGELINA CALDERÓN SAITZ



México, D. F.

2003

A



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.

DEDICATORIA CON AGRADECIMIENTOS.

A SANDRA SAITZ CEBALLOS, por todo su amor y apoyo incondicional, por las sabias enseñanzas y por impulsarme para lograr mis metas.
Gracias por ser el principio y el pilar de mi vida.

A Alfonso Anguiano Caballero, por su apoyo, comprensión y paciencia.

A Carlos Calderón y Sánchez, por contribuir para darme la vida.

A Carlos Antonio Cruz, por el amor, el apoyo moral y emocional durante la elaboración de la presente tesina. Gracias por el tiempo, las aventuras y las risas compartidas

A Rodrigo Ruiz, por todo lo bueno, lo malo, lo que me diste y lo que recibiste.

A Liliana Becerril, Yezmin Flores y Yasmin Anguiano, por los muchos años de amistad.

A Ana Elena González Treviño, por orientarme a corregir mis errores y mejorar mi calidad profesional.

A mis Sinodales: Colin White Muller, Nair Anaya Ferreira, Jorge Álcazar Bravo y Angélica Tornero Salinas, por sus valiosas correcciones para esta tesina.

A los miembros de la Sociedad John Donne, por abrirme las puertas y ofrecerme un nuevo panorama de los estudios realizados en torno a John Donne.

A Paul A. Parish, Gary A. Stringer, Mary A. Papazian, Tom Hester, Dennis Flynn, Sara Anderson, Richard y Linda Peterson, Graham Roebuck, Ernest Sullivan II, Claude Summers, Richard Todd, Robert V. Young, J. Syd Conner, Eugene Cunnar, Robert Sorlein "Sparks", Ilona Bell, Judith Herz, Dayton Haskin, Theresa Di Pasquale, Annette Deschner, Jameela Lares, Linda Englade, Jeanne Shami y Helen Brooks, por su amistad y por las pláticas enriquecedoras en torno a John Donne.

A Ted-Larry Pebworth, John R. Roberts y el muy estimado y recientemente fallecido Gale Carrithers Jr. Mi agradecimiento eterno por su amistad y por la generosidad de prestarme una copia de sus conferencias en torno al poema "Shaddowe".

A Laurette Goddinas, Alejandro Higashi y el Seminario de Crítica Textual, por enseñarme los pormenores de la edición crítica.

A Anne Lake Prescott, Maria Salenius y Robert Sloan, por su enorme confianza en mí para contribuir con una donación de libros sobre John Donne para la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.

A mis maestros y mis amistades de la facultad, por las buenas experiencias, enseñanzas y aprendizajes durante la carrera.

ÍNDICE

	Página
INTRODUCCIÓN	2
Capítulo I. LOS MANUSCRITOS: LA AUSENCIA DE UN ORIGINAL DEFINITIVO	5
Capítulo II. ESTRUCTURA DEL POEMA: LA AUSENCIA DE LA TRADICIÓN	16
Capítulo III. CREANDO LAS AUSENCIAS	24
Capítulo IV. LA AMANTE/ RECEPTORA Y LOS LECTORES: ENFRENTANDO LAS AUSENCIAS DISCURSIVAS	42
Anexo 1 “Lecture upon the Shadow” Ediciones de A.J. Smith, E. Caracciolo-Trejo John Hayward, Robert Sillyman Hillyer, Luis Carlos Benito Cardenal y Ted-Larry Pebworth .	51
Anexo 2 <i>Collatio codicum</i> para las ediciones modernas de “Shaddowe”	58
Bibliografía	67

Introducción

En la presente tesina pretendo analizar los distintos elementos discursivos, retóricos y semióticos, que contribuyen a crear el efecto de ocultar y sustituir, con elementos ausentes, las presencias corporales de los personajes en el poema de John Donne conocido como "Lecture upon the Shadow". Para cumplir con este objetivo, primero evaluaré las ediciones que se encuentran disponibles en la biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, la biblioteca Central y la biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas. A partir de algunas técnicas y metodologías de la crítica textual, cotejaré dichas ediciones con una versión del poema que dio a conocer recientemente el investigador y editor Ted Larry Pebworth. Esta versión forma parte de la colaboración de Pebworth para la edición *Variorum* de las obras completas de John Donne que están elaborando miembros de la Sociedad John Donne. Cabe mencionar que he decidido adoptar el título "Shaddowe" para hacer referencia a este poema, debido a que es el título que aparece en la versión de Pebworth y en los dos manuscritos que conservan versiones cercanas al original de Donne.¹

En el primer capítulo, el cotejo de las ediciones estará complementado con una investigación histórica sobre la transmisión, la edición y la publicación de las obras de John Donne. La revisión de las ediciones modernas, disponibles en las bibliotecas ya mencionadas, procura abordar las técnicas de investigación utilizadas por los editores modernos para publicar la obra de John Donne. El principal conflicto al que se enfrenta todo editor es la cantidad de copias manuscritas que contienen la obra de este poeta isabelino. En los capítulos subsecuentes, el cotejo de las ediciones tendrá la finalidad de presentar las variantes textuales del poema, su posible origen y su repercusión en la estructura, en el discurso y en dos traducciones al español de "Shaddowe".

¹ Dichos manuscritos son el Stowe I o B46 y el Dobell o H5, de acuerdo con la filiación que presenta Pebworth en su edición del poema. La abreviatura "Lecl" corresponde a la convención para denominar al poema "Lecture upon the Shadow" en la edición *Variorum* y en la conferencia de Pebworth, "The Text of John Donne's 'A Lecture upon the Shadow'" (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port Mississippi, 2001). Esta conferencia incluye una edición del poema, preliminar a la impresión del *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. Vol. 4 Songs and Sonnets*. Gnrl Ed. Gary A. Stringer. (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press)

En la parte más práctica del análisis revisaré la estructura del poema “Shaddowe” aplicando recursos discursivos, retóricos y semióticos, algunos de ellos propuestos por críticos dedicados a la investigación de problemas específicos para ésta y otras obras de John Donne. Estos recursos incluyen la figura retórica denominada hipotiposis y aplicada en poesía amorosa de Donne por Stephen J. Maynard en el ensayo “Here you see me: The trope of Avoidance in John Donne.”² En los capítulos II y III recurriré al ámbito de la semiótica para analizar las palabras y el tipo de lenguaje usado para representar las ausencias y las presencias de los principales elementos del poema: sol, amantes, sombras y espacio-tiempo. El análisis discursivo estará enfocado en los recursos que emplea Donne para simular una situación de diálogo fragmentado, que al final queda sin respuesta. De acuerdo con Iona Bell, esta forma discursiva es característica de la poesía de cortejo escrita durante el siglo XVII.³ Es por ello que el capítulo IV está dedicado a la recepción del poema dentro de la posibilidad de haber servido durante un proceso de cortejo. Asimismo, este capítulo final presentará algunas de las posturas que han adoptado los críticos modernos en el análisis e interpretación de “Shaddowe”.

“Shaddowe” presenta a un hombre y una mujer que están enamorados y que dan un paseo al aire libre. Después de tres horas de caminar, cuando el sol está en su cenit, el hombre detiene a su amada para darle una lección sobre la presencia de sus sombras en el pasado, y seguramente en un futuro. Dicha lección tiene por objeto comparar el proceso de cortejo con el recorrido del sol, y así plantear a su amada un dilema respecto al desarrollo de su romance en el futuro. John Donne desvía la atención del lector sobre los amantes y su felicidad presente, para centrar el argumento del poema en las sombras de los amantes.

Centrar el argumento en las sombras ausentes implica, por un lado, que el contacto con la apariencia física y concreta de los amantes no es directo. Así ambos, tanto los amantes como las sombras, cohabitan en el ámbito de las existencias inaccesibles en sí mismas a la experiencia directa

² Stephen J. Maynard, “Here you see me: The trope of Avoidance in John Donne”, *John Donne Journal*, Vol. 16. (1997), pp. 185-207.

³ Iona Bell, *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

del lector. Por otro lado, para conocer la situación específica que caracteriza el comportamiento de las sombras es necesaria la presencia de un intermediario. Dicho intermediario entre el lector, las sombras y los amantes es la voz poética, encargada de relatar de forma personal los acontecimientos que suceden en el poema desde su posición como amante partícipe de la situación. De esta manera, la voz poética presta sus ojos para que los lectores vean, a través de sus percepciones de amante involucrado, un momento clave para el cortejo de la mujer amada. El doble papel de voz poética y amante permite que la percepción del lector sobre la situación que se presenta en el poema sea totalmente guiada y controlada por la misma voz poética. De esta forma, las representaciones corporales de los amantes, ocultas y sustituidas por sus sombras ausentes, existen ante la *mirada* del lector en la medida en la que la voz poética las percibe.

Lo que encuentro peculiarmente atrayente de la presencia corporal de los amantes es que está limitada por una carencia de adjetivos cualitativos. Dicha ausencia descriptiva está acompañada de elementos insustanciales, las sombras, que aparentemente sustituyen la presencia física de los amantes. Esta sustitución, lejos de ser la simple sustitución de una presencia oculta tras una presencia insustancial, se complica con elementos de ausencia creados por el discurso de la voz poética. En otras palabras, el lector cree estar ante la presencia de un elemento que en realidad está ausente, ya que es una creación del discurso artificialmente elaborado por la voz poética. La fuerza descriptiva de estas sombras ausentes convence y desvía la atención del lector sobre las presencias “reales” de los amantes. Es por ello que varios críticos han dedicado su análisis a la especulación del crecimiento y la dirección de las sombras, y que la interpretación de “Shaddowe” se redujera a la predicción del compromiso amoroso o de la ruptura de los amantes. Al final de la tesina pretendo revisar los elementos del poema que permiten estas dos posturas, y la posibilidad de que el final abierto del poema tuviera por objeto satisfacer la necesidad de los lectores isabelinos y jacobinos de utilizar “Shaddowe” como parte de un cortejo amoroso.

CAPÍTULO I LOS MANUSCRITOS: LA AUSENCIA DE UN ORIGINAL DEFINITIVO

Uno de los primeros problemas a los que se enfrentan los estudiosos de cualquier obra literaria es escoger la edición que utilizarán para basar su investigación. Mediante la crítica textual, los editores están poniendo al alcance de los especialistas y lectores comunes publicaciones que reflejan la historia sincrónica y diacrónica de la transmisión de las obras. Estas ediciones surgen porque los editores pocas veces se enfrentan a un testimonio único del texto en el cual se basan todas las publicaciones posteriores. El autor, el copista, el corrector de estilo, el editor, el capturista, o cualquier otra persona que tenga acceso al proceso de edición de la obra, tienen la posibilidad de introducir modificaciones al texto. Al usar una buena edición crítica, el lector entra en contacto con el proceso de creación y revisión del autor, con los canales de transmisión de la obra hasta nuestros días, con los criterios utilizados por el editor para publicar la obra, y, quizá lo más importante, con las variantes de escritura que generan variantes de interpretación sobre un mismo texto. Escoger una edición crítica de la obra poética de John Donne hoy en día representa enfrentarse a una serie de conflictos y consideraciones, empezando por la forma de transmisión de sus obras y terminando por la selección de una publicación.

A pesar de que la imprenta ya se encontraba a disposición de los autores del renacimiento, nuestra noción moderna del autor que escribe para publicar y obtener ganancias económicas de ello surge en Inglaterra con Ben Jonson cuando éste publica una edición folio de su *Works* en 1616. La gran mayoría de los autores isabelinos y jacobinos, como Shakespeare y Donne, no intervinieron significativamente en la preparación o publicación de su obra de manera impresa. Es muy común que las primeras publicaciones impresas, realizadas en vida del autor, sean ediciones anónimas o ediciones que algún impresor publicó sin autorización y sin conocimiento del autor. Además de la obvia desventaja de no contar con versiones originales del texto, estas primeras ediciones suelen estar incompletas. No es que el autor renacentista se reservara de prestar sus originales para que

apareciera la edición en imprenta. Más bien, la situación era que los derechos de edición e impresión de la época estaban relacionados con un sistema de licencias y permisos reglamentados por censuras que poco tenía que ver con los derechos de propiedad del autor. Y aunque algunos autores renacentistas publicaron fragmentos de sus obras en vida, no conocieron los conceptos de *propiedad intelectual, derechos de autor o copias autorizadas* que manejamos actualmente. Lo más cercano a nuestro concepto moderno de publicación autorizada eran las ediciones póstumas preparadas por los compiladores, los amigos o familiares herederos del patrimonio del autor.

En el caso de Donne, sabemos que se resistió a publicar la mayoría de sus obras en imprenta, a excepción de *Pseudo Martyr* y algunos sermones religiosos. Aquellos poemas como "Shaddowe" que se publicaron en antologías poéticas del siglo XVII aparecieron de forma anónima.⁴ Después de la muerte del Dr. John Donne, el 31 de marzo de 1631, aparecieron las primeras publicaciones bajo la autorización de los herederos del patrimonio del autor, John Donne hijo y el obispo anglicano Henry King. Las dos primeras publicaciones de los años 1633 y 1635 se destacan hasta nuestros días porque los impresores reunieron y trabajaron directamente con copias manuscritas. Las ediciones que les siguieron (1639, 1649, 1650, 1654, 1669, 1719 y algunas posteriores) estuvieron basadas en estos primeros impresos. Hasta 1872 -73 Grosart nuevamente recurrió a los manuscritos para realizar una edición. En el siglo pasado las ediciones de Grierson, Gardner, Shawcross y Smith se limitaron a enmendar algunas variantes textuales de los primeros impresos a partir de colecciones de manuscritos.

Sin lugar a dudas, los impresos de 1633 y 1635 sentaron las bases para todas las ediciones posteriores. Sin embargo, en 1980 Peter Beal publicó un *Index of English Literary Manuscripts* en el cual se descubrieron 250 colecciones de manuscritos con los textos de Donne.⁵ Éste reciente descubrimiento ha demostrado que los primeros impresores no lograron reunir su obra completa, y

⁴ Ver Ernest W. Sullivan II, *The Influence of John Donne: His Uncollected Seventeenth-Century Printed Verse*. (Columbia: University of Missouri Press, 1993).

⁵ Ver John Donne, "General Introduction", *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. Vol. 6 The Anniversaries and the Epicedes and Obsequies*. Ed. Gary A. Stringer. (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995), p. xxxix y Richard Wollman "Donne's Obscurity Memory and Manuscript Culture", *John Donne Journal*, Vol. 16. (1997), pp.115-129

por ende, no cotejaron ni editaron todas las versiones existentes para cada obra. En la nota introductoria que encabeza las dos primeras ediciones, el propio impresor reconoce las limitaciones que presentan dichas publicaciones, por lo que promete: "... more correctness or enlargement in the next Edition, if you shall in the meantime content with this."⁶ Entre las obras que no se imprimieron en la edición de 1633 se encuentra el poema "Shaddowe", a pesar de que ya era conocido en forma impresa junto con otros poemas antes de la muerte del autor. "Beginning about 1609, manuscript and printed references to and quotation from a few unpublished Donne poems begin to appear, among them *The Expiration, Break of Day, The Autumnal, The Sun Rising, and Lecture upon a Shadow*".⁷ La ausencia de este poema en el primer impreso de *Poems By J.D. with Elegies on the Authors Death* se puede atribuir a que la obra de John Donne es vasta y desde sus inicios ha estado esparcida en múltiples colecciones de manuscritos. Esta ausencia también se debe en gran medida a que el propio autor no siempre retuvo textos originales o copias de su propia obra. Esto propició que se perdieran la gran mayoría de los textos autógrafos durante el proceso de transmisión por manuscritos contemporáneo a Donne.

Given the occasional composition, the piecemeal distribution, and the wide circulation of the poems in manuscript – and especially the author's apparent failure to maintain a personal archive – it is very hard to imagine that an extensive holograph collection of Donne's poems ever existed, even in the seventeenth century. Indeed, the phrasing of Donne's request for Goodyer's 'old book' may suggest that the author himself expected to retrieve transcriptions rather than original copies. Most probable is that the original holographs gradually dropped out of circulation as the poems made the rounds of transmission, and there is thus the strong likelihood that even the earliest editions were set from derivative manuscript collections very much like those that survive.⁸

De aquí deriva que John Donne hijo, Henry King y el primer impresor tuvieran que solicitar a distintos grupos de compiladores las copias manuscritas que habían reunido con la obra de Donne. Los compiladores bien podían prestar sus propios manuscritos, o preparar copias para el impresor, o rehusarse a prestar su colección. Por ello no es de extrañarse que el

⁶ John Donne, *Poems By J.D. with Elegies on the Authors Death*. (Londres: impreso por M.F. para John Marriot, 1635) A3.

⁷ Ted-Larry Pebworth, "The Early Audiences of John Donne's Poetic Performances", *John Donne Journal*, Vol. 15. (1996), p. 131.

⁸ John Donne, *The Variorum Edition...* p. xlv. Véase también p. xlili "Apart from about forty prose letters and certain occasional jotting, four inscriptions in the books of friends or acquaintances, and an epitaph on his wife, only a single poem – a verse epistle addressed to the Lady Carey and Mrs. Essex Riche – is known to survive in Donne's hand."

primer impresor enfrentara innumerables obstáculos al momento de intentar reunir la obra completa de John Donne.

El poema “Shaddowe” apareció publicado en la edición de 1635, en la cual el material de la primera edición se complementó con otras colecciones de manuscritos. De acuerdo con Gary Stringer, este impreso presenta una labor de edición – probablemente atribuible a Henry King – basada por lo menos en tres colecciones de manuscritos distintos. El trabajo de edición para “Shaddowe” introdujo modificaciones respecto a los manuscritos, básicamente porque era necesario adaptar el texto a las normas y convenciones de la imprenta. Dichas convenciones no están tan alejadas de aquéllas utilizadas por los editores modernos: uso de letras mayúsculas en el título “Lecture upon the Shadow”; regularización de ortografía para la palabra “shadowes” en el texto – mas no en el título–; eliminación de vacilación entre *u* y *v* en palabras como *have, us* y *upon*; y sistematización del uso de signos de puntuación. El editor de 1635, además de dar un formato de presentación al texto, incluyó modificaciones que varios editores modernos, como Grierson y Hayward, han conservado en sus propias ediciones. Entre ellas está el uso de mayúscula al principio de la palabra *Two* en el verso 4. La única variante textual que introdujo el editor de 1635 en el verso 26 “his **short** minute” fue corregida por los editores modernos como “his **first** minute”, ya que la palabra *short* carece de antecedentes en los textos manuscritos.

Así pues, la transmisión de la poesía de John Donne está caracterizada por su circulación en manuscrito. En el siglo XVII, este tipo de transmisión permitía una interacción directa con el texto por parte del autor y del lector: ambos eran libres de revisar, modificar, re-escribir y copiar el texto, para adaptarlo a una situación personal o pública. Y es que para el autor y el lector renacentistas la poesía tenía una serie de funciones sociales más allá del mero deleite. Por un lado, el autor establecía relaciones de mecenazgo que le permitían recibir ingresos económicos. Por el otro, el autor establecía un diálogo directo con sus lectores al compartir de forma oral su obra, ya fuera entre amigos, admiradores o mecenas. Dicho diálogo le daba la posibilidad de corregir y perfeccionar su estilo y así complacer a sus lectores. Finalmente, al recibir copias en manuscrito o

memorizar los poemas, los lectores podían utilizarlos de forma personal. Dentro de estos usos personales era muy común que la poesía amorosa estuviera relacionada con el cortejo entre hombres y mujeres. Más adelante, en el capítulo IV, discutiré ampliamente la función social de cortejo del poema “Shaddowe”.

La transmisión por manuscritos también permitía que distintos lectores, relacionados o no con el autor, formaran colecciones personales. Las colecciones podían estar preparadas por el mismo John Donne, para que el lector leyera un grupo de poemas en conjunto. O bien, el compilador podía conseguir copia de distintos poemas sueltos.

During and immediately following Donne's lifetime these poems, circulating individually or in groups of various sizes and composition, were copied into diaries, commonplace books, miscellanies, and poetic collections that form several distinct strands of scribal transmission; and these strands, in ways impossible to determine exactly, lie behind the print tradition that begins from most of the poems with the publication in 1633 of *Poems, by J.D. with Elegies on the Authors Death* and continues in six additional seventeenth-century collected editions and issues.⁹

Esto provocó que las colecciones permanecieran incompletas, y que los primeros lectores de John Donne, como Dryden y Samuel Johnson, tuvieran una visión fragmentada de la obra de este autor. Para el editor moderno, el número de colecciones y de copias manuscritas de un mismo texto arroja información valiosa sobre la popularidad de un poema, la expansión de los círculos de admiradores del poeta y la coexistencia de distintas versiones de un poema en vida del autor. Si bien Donne procuró mantener un estricto control sobre la circulación de copias manuscritas de su obra, esto no siempre fue posible. Mecenas, compiladores y amigos podían compartir sus copias de forma oral durante reuniones sociales, o de forma escrita mediante cartas. Incluso el mismo Donne podía escribir nuevas versiones de un poema ya en circulación, e introducir las en distintos círculos de posibles copistas. Obviamente, esta forma de difusión incrementó las posibilidades de re-escribir el texto original e introducir infinidad de variantes e infinidad de interpretaciones respecto a un mismo texto. Así surge el problema de textos modificados o alterados, sobre los cuales se basaron los primeros impresos de 1633 y 1635, y por ende, muchas de las ediciones modernas.

⁹ John Donne, “General Introduction”, *The Variorum Edition* ... pp. xlili-xliv.

Al momento de realizar estudios literarios como la presente tesina, lo ideal es utilizar publicaciones basadas en textos que se aproximen lo más posible a la versión original y que al mismo tiempo reflejen la historia de la transmisión textual de la obra en un aparato de notas. Por ello seleccioné y revisé seis ediciones que incluyen el poema "Shaddowe" y que se encuentran disponibles en la Biblioteca Samuel Ramos de la Facultad de Filosofía y Letras, la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas. Cuatro de las ediciones son monolingües y dos son bilingües. Las monolingües son: 1) A. J. Smith, *John Donne. The Complete English Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1971); 2) John Hayward, *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and Selected prose* (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1929), y del mismo editor 3) *John Donne. A Selection of His Poems* (Harmondsworth: Penguin, 1950)¹⁰; 4) Robert Silliman Hillyer, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake* (Nueva York: The Modern Library, 1941). Las bilingües son: 1) Luis Carlos Benito Cardenal, *John Donne. Poesía Erótica* (s.l.: Barral, 1978) y 2) Enrique Caracciolo-Trejo, *John Donne. Poesía completa – Edición Bilingüe* (Barcelona: Ediciones 29, 1986). Ninguna de estas publicaciones corresponde a una edición crítica de la obra de John Donne, porque todas carecen de aparato crítico de variantes.

Para su edición de 1929, John Hayward establece claramente que:

This is not a critical edition, that is to say no elaborate *apparatus criticus* has been printed to justify the chosen text. Yet it has been prepared with all that care could bestow and accuracy command, and will have achieved its end if it has not wholly failed to present Donne's poetry and a selection of his prose that the critic may approve and the common reader enjoy. In a volume of this size there is little room for commentary, so that the notes have been limited to those that seem indispensable, either because they introduced a new interpretation or treated of an old one that could not be omitted without confusion of the reader.¹¹

Lo que promete Hayward en esta nota introductoria se aleja bastante de la labor de edición que se presenta para el poema "Shaddowe" en *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and*

¹⁰ En general, esta edición posterior presenta una reimpresión de la edición de 1929, con modificaciones en la selección de las obras. Esto implica que las variantes textuales de la edición de 1950 son las mismas de la edición de 1929.

¹¹ John Hayward, *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and Selected prose* (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1929), p. xv.

Selected Prose. Mediante un ejercicio de comparación entre las seis publicaciones, denominado *collatio codicum*, revisé los criterios de edición que utilizó cada uno de los editores, ya que éstos no están exentos de introducir nuevas variantes.¹² Además, como pretendo demostrar en el caso de Hayward, este ejercicio permite comprobar hasta dónde interviene la investigación de distintos testimonios realizada por el editor para publicar el texto. En “Note on the Text of the Poems” Hayward afirma haber utilizado: “... the early editions, which were printed after his death, and the MS. Collections, some made before, others shortly after it.”¹³ Por otro lado, en la introducción a esta misma edición, Hayward menciona que: “This edition owes more to Professor Grierson than to any other of Donne’s editors. The present text of the poems is substantially his text, for the simple reason that it is wellnigh impossible to improve his *recensio*.”¹⁴ El ejercicio de *collatio codicum* muestra un parecido sobresaliente entre las ediciones de Hayward, Silliman Hillyer y Benito Cardenal. Silliman Hillyer no ofrece datos específicos respecto al texto de base o la fuente que utilizó para su edición *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake*, pero su parecido con los textos de Hayward y Benito Cardenal indica que los tres utilizaron una edición en común como texto de base. Benito Cardenal afirma que para su edición *John Donne. Poesía Erótica* utilizó de texto base la edición de 1912 de Grierson, por lo que se puede atribuir el texto publicado por Hayward a una labor de edición de Grierson y no del propio Hayward. Por ello, no es de extrañarse que la publicación de Benito Cardenal tenga lecturas idénticas a las de Hayward la mayoría de las veces. Estas tres publicaciones, claramente derivadas de la edición de Grierson, únicamente difieren en el uso de mayúsculas para la palabra *love* en el verso 2: “A Lecture, Love, in loves philosophy” (Benito Cardenal) y “A Lecture, love, in loves

¹² *Collatio codicum*: “...la colación o cotejo de todos los testimonios entre sí para determinar las *lectiones variae* o variantes;...” Alberto Blecuá, *Manual de crítica textual* (Madrid: Castalia, 1983) p. 34. Esta fase de la edición crítica consiste en la lectura comparativa de todos los testimonios, en este caso, todos las copias manuscrito del poema existentes y disponibles, con el fin de determinar las variantes de palabras, puntuación, ortografía, sintaxis, etc. entre ellos.

¹³ John Hayward, *John Donne. Dean of St. Paul's...*, p. xxi.

¹⁴ John Hayward, *John Donne. Dean of St. Paul's...*, p. xiv. *Recensio*: “...fase que tiene como fin determinar la filiación o las relaciones que se dan entre testimonios;...” Alberto Blecuá, *Manual...*, p. 33. En este proceso de investigación el objetivo es reunir todos los testimonios disponibles, cotejarlos y establecer las relaciones conjuntivas o separativas que se dan entre testimonios.

philosophy” (Hayward y Silliman Hillyer). La otra diferencia entre estas tres publicaciones es que Silliman Hillyer adopta la ortografía moderna para la palabra *falsely* en el verso 20, mientras que Hayward y Benito Cardenal utilizan la ortografía *falsly*.

Lo que resalta al comparar la labor escolástica de estos tres editores es que, fuera de estas diferencias, sus criterios de edición fueron tomados de la edición de Grierson, y algunos de ellos se remontan, a su vez, al impreso de 1635. Al igual que el primer impreso, estos tres editores muestran la misma mezcla entre modernización y vacilación ortográfica para la palabra *Shadow* en el título y *shadowes* en el resto del poema. En su nota al texto de la edición de 1950 *John Donne. A Selection of His Poems*, Hayward advierte que: “The original spelling and punctuation have been retained and altered only where the sense seemed likely to be obscured.”¹⁵ Dicha alteración en la ortografía es la misma modernización para la vacilación entre *u* y *v* que se emplea en la edición de 1635 y que también retoman A. J. Smith y Enrique Caracciolo-Trejo para sus ediciones. Cuando las publicaciones de Hayward, Silliman Hillyer y Benito Cardenal conservan la ortografía original del impreso de 1635, las palabras aparecen con una *e* final (*houres, noone*), o con la pérdida de una vocal por un apóstrofe (*reduc'd, attain'd*). Igual que el impreso de 1635, estos editores conservan el posesivo anglosajón sin desatar en *Loves philosophy* (v.4) y en *loves day* (v. 24). Estos tres editores también publican la palabra *Two* con mayúsculas como aparece en el primer impreso, y al igual que Grierson, emplean mayúsculas para las palabras *Lecture, Loves* y *Sunne*.

Lo más cercano a una edición crítica es la edición *Variorum* de las obras completas de John Donne, preparada por integrantes de la Sociedad John Donne. Aunque ya hay varios volúmenes publicados, el volumen de poesía *Songs and Sonets* que incluye el poema “Shaddowe” aún está en proceso de conformación del texto. Ted-Larry Pebworth, encargado de elaborar la edición crítica de este poema, dio a conocer una copia del texto que será publicado en la edición *Variorum*. En un estudio previo, “The Early Audiences of John Donne’s Poetic Performances”, Pebworth señala que este poema ya se encontraba en circulación en 1609, en ambas formas de transmisión: manuscrito y

¹⁵ John Hayward, *John Donne. A Selection of His Poems*. (Harmondsworth: Penguin, 1950), p. 15.

libro impreso. "Donne's 'A Lecture upon the Shadowe' survives in 33 seventeenth-century manuscript copies and is included in all of the seventeenth-century editions and issues of Donne's *Poems* beginning with the second (1635)."¹⁶ Mediante una *collatio codicum* de los manuscritos, Pebworth estableció un *estema*, o árbol genealógico de la tradición del poema, de tres ramas¹⁷. De estas ramas, Pebworth estableció que una de las familias estaba basada en un manuscrito con modificaciones textuales, enmendado posteriormente por varios copistas. Al comparar este *estema* con el impreso de 1635 y las ediciones modernas, Pebworth estableció que todas ellas están basadas precisamente en la familia del texto con modificaciones textuales significativas. "Suffice is to say that the verbals in the Family 3 version that vary from the earliest text of the poem can be shown to be misreadings, misguided attempts at scribal improvement of the text being copied, blunders, or the products of simple carelessness on the part of the transcriber."¹⁸

Pebworth concluyó que ninguna edición moderna ha escapado a las variantes textuales de la Familia tres. La razón para ello radica en que los editores previos al proyecto *Variorum* difícilmente tenían acceso a todas las copias manuscritas que se conservan del poema; y aunque contaran con un acceso limitado a éstas, no siempre corregían las variantes textuales. Éste es el caso de John Hayward, quien además de mencionar su deuda con los primeros impresos y con la edición de 1912 de Grierson, incluye una lista de manuscritos que supuestamente consultó para preparar su edición. Entre estos manuscritos se encuentra el manuscrito Stowe 961, conocido como B46 para las siglas del *Variorum*. De acuerdo con la filiación de Ted-Larry Pebworth, dicho manuscrito contiene una versión del poema "Shaddowe" más cercana al autógrafo perdido de Donne. Hayward también tuvo acceso a los manuscritos Harleian 4064 (B30), Harleian 4955 (B32), Additional 5778 (C2), Dowden

¹⁶ Ted-Larry Pebworth, "The Text...", p 1.

¹⁷ *Estema*: "Según Lachman, la recensión tiene como fin la reconstrucción de un *stemma* y – a través de una elemental teoría de conjuntos – aplicarlo mecánicamente para conseguir la reconstrucción del arquetipo medieval (...) del que derivarían los testimonios conservados". Alberto Bleca, *Manual...*, pp. 31-32. El *estema* es una representación gráfica de las relaciones de transmisión de un texto que propone, desde una perspectiva teórica, los rasgos de filiación que existen entre los distintos testimonios.

¹⁸ Ted-Larry Pebworth, "The Text" p 1.

(O20), y Leconfield (C8) pertenecientes a la familia dos en la filiación de Pebworth.¹⁹ De la familia tres, Hayward utilizó los manuscritos Additional 18647 (B7) y Lansdow 740 (B40). De estos ocho manuscritos únicamente los dos manuscritos que Hayward consultó de la familia tres contienen las variantes textuales que publicó. En el capítulo III discutiré ampliamente las variantes textuales de estos manuscritos y de los impresos.

Como mencioné previamente, durante el siglo pasado algunos editores recurrieron a las colecciones manuscritos para enmendar variantes textuales de los impresos. Tal es el caso de A. J. Smith. En el prefacio de *John Donne. The Complete English Poems*, Smith advierte que “No editor of Donne’s poems can be confident that he is printing just what Donne wrote.”²⁰ A diferencia de Hayward, Smith no indica cuáles fueron las copias manuscritas o impresas que utilizó para editar el texto que publica. La carencia de esta información vital para el lector especializado puede generar cierta desconfianza. Pero, como lo menciona Ted-Larry Pebworth en “The Text of John Donne’s ‘A Lecture upon the Shadow’” y como lo demuestra la tabla de *collatio codicum* que elaboré para la presente tesina, la edición de Smith presenta enmendaciones relevantes.²¹

Además de conservar el cambio de *v* y *u* que aparece en el impreso de 1635, Smith se apega al sistema de edición que moderniza todas las vacilaciones vocálicas. Por ejemplo, elimina la *e* al final de palabra: *stand* en vez de *stande*, o *noon* por *noone*. Smith desata las vocales abreviadas con apóstrofe en palabras como *produc’d* añadiendo la vocal faltante: *produced*. Lo que me parece acertado de la edición de Smith es que moderniza el posesivo anglosajón al marcarlo gráficamente con una comilla *love’s philosophy*, mientras que las otras publicaciones presentan el verso 2 “A Lecture love, in *loves philosophy*” sin marcar dicho posesivo. Como se verá más adelante, cuando analice las variantes textuales y las traducciones, la ausencia de esta comilla ha generado una confusión con la forma plural *loves*.

¹⁹ Los números entre paréntesis corresponden a las siglas utilizadas por la edición *Variorum* para identificar manuscritos. Estas mismas siglas aparecen en la versión que dio a conocer Pebworth en su conferencia “The text...”.

²⁰ A.J. Smith, *John Donne. The Complete English Poems*. (Harmondsworth: Penguin, 1971), p. 13.

²¹ Para consultar la tabla de *collatio codicum* ver el anexo 2.

Otro de los factores trascendentales al momento de cotejar distintas publicaciones de un texto es observar las variantes nuevas que introducen los capturistas. Enrique Trejo Caracciolo utiliza de texto base la edición de A. J. Smith para publicar el texto en inglés en *John Donne. Poesía completa – Edición Bilingüe*. A pesar de que en general el texto de Caracciolo Trejo ofrece una versión semejante a la de Smith, este editor publica la palabra *till* en vez de *still* en el verso 13 del poema. Debido a que Caracciolo Trejo traduce dicho verso como “aún cuida diligente que otros no lo vean”, es seguro que la trascipción de esta variante es un error del capturista.

Esta comparación inicial entre las seis ediciones seleccionadas se verá ampliada en los siguientes capítulos, ya que por el momento me he conformado con discutir brevemente los textos de base utilizados para cada edición, y los criterios de modernización ortográfica. No pretendo detenerme demasiado en los criterios de puntuación, ya que, a excepción de la edición que está preparando Pebworth para el *Variorum*, todos los editores anteriormente mencionados utilizan la misma modernización en la puntuación.²² Pero, para el análisis del poema trataré de apegarme a la versión de Pebworth, porque ofrece una versión poco conocida del poema, y aparentemente más cercana al original. Para aquellas ocasiones en que aparezcan citas de otros poemas escritos por John Donne usaré como texto base la edición de A. J. Smith *John Donne. The Complete English Poems*, ya que ofrece enmendaciones textuales derivadas de manuscritos, mientras que las otras ediciones, derivadas de Grierson y del impreso de 1635 contienen mayor número de variantes textuales lejanas a los autógrafos perdidos. En el capítulo II discutiré brevemente la presentación por estrofas que han preparado estos mismos editores. Sin embargo, no será sino hasta el capítulo III donde detallaré las variantes textuales de significado que presentan estas ediciones, contrastadas con la propuesta de edición de Pebworth para la publicación del *John Donne Variorum, Songs and Sonnets*.

²² A excepción de un caso, sin gran relevancia, en el v. 23 “But this grow longer all the day”, mientras que Pebworth marca un punto, y Smith, Hayward, Silliman Hillyer y Benito Cardenal marcan una coma, Caracciolo Trejo omite el uso de un signo de puntuación al final de este verso. Nuevamente, el error corresponde al capturista, ya que la traducción de Caracciolo Trejo muestra claramente la presencia de esta coma: “pero éstas se alargan todo el día.”

CAPÍTULO II ESTRUCTURA DEL POEMA: LA AUSENCIA DE LA TRADICIÓN

En el siglo XVII, los cortesanos y poetas isabelinos y jacobinos experimentaron nuevas formas de escribir poesía de cortejo que se enfocaron al proceso de conquista y la relación amorosa. Aunque John Donne no fue el único poeta en relegar la tradición del soneto, los recursos discursivos que empleó le dieron un estilo propio, distinto e innovador respecto a sus contemporáneos. Donne se distingue por su oposición al monólogo auto-reflexivo del poeta sobre el amor que idolatra y admira a una musa inalcanzable. Para lograr esta ruptura, Donne rechazó prácticamente toda descripción material y adjetivada que sublimara el cuerpo femenino, e incluso del cuerpo masculino en el caso particular de "Shaddowe".²³ No más labios carmesí, dientes de perla, cuello de alabastro y cabellos de oro típicos de la poesía de Petrarca y sus seguidores. El peso de las descripciones de Donne recae en aquellas acciones que realizan ambos amantes para permanecer juntos o alejarse. Pero antes de desarrollar los recursos descriptivos que utiliza Donne para describir a los amantes y sus sombras, es indispensable analizar la estructura discursiva y formal del poema.

A primera vista, la innovación más evidente en la poesía amorosa de Donne es la diversidad de estrategias que utiliza la voz poética para persuadir a la mujer amada y deseada. Básicamente la voz poética rompe con el tono de amante adorador y se apropia de un tono masculino más humanizado y participativo en su relación de pareja. Este tono modifica directamente el lenguaje poético llenándolo de efectos coloquiales que hacen referencia a una situación de diálogo: "Stande still and I will reade to thee / A lecture, loue, in loues phylosophy" (vv. 1 y 2). La voz poética se dirige directamente a la amada solicitando un silencio por parte de ella para que lo escuche, y así pueda formular un dilema que requiere una respuesta por parte de ella. Pero este diálogo padece una

²³ Incluso en la elegía 8 "*The Comparison*", el poeta evita el uso de adjetivos cualitativos para referirse directamente a su amada o a su rival. Los adjetivos cualitativos, como *sweet sweat of roses*, los emplea para describir los objetos que califican a su amada, como *still, balm* o *drops*:

As the sweet sweat of roses in a still,
As that which from chafed musk cat's pores doth trill
As the almighty balm of th'early east,
Such are the sweat drops of my mistress breast. (vv. 1-4).

fragmentación, ya que cualquier otro lector, que no sea la amada, se enfrenta a la ausencia discursiva de la respuesta concreta de dicha mujer. En su libro *Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*, Ilona Bell asegura que el objetivo social de este diálogo fragmentado, dentro del discurso poético, consistía en promover las relaciones de cortejo de la sociedad isabelina contemporánea de John Donne. Esto no significa que la respuesta esperada por la voz poética del poema "Shaddowe" corresponda con una situación autobiográfica. "Of course, there is nothing to prevent a poet from constructing a fictional poem or sonnet sequence that represents female autonomy in order to explore male subjection."²⁴

Ya sea ficción o biografía, el lenguaje del poema presenta la relación amorosa como una experiencia inmediata y realista:

These three houres which we haue spent
In walkinge here, two shaddowes went
Along with vs; which we our selues produc'd (vv. 3-5).

Donne logra este efecto al presentar, desde el inicio, una rica variedad de tonos para la voz poética, desde el imperativo "Stande still", al erudito "and I will reade to thee / A lecture, loue, in loues phylosophy", hasta el sombrío "But oh, loues day is short, if loue decay." Por un lado, esta variedad de tonos plasma una imitación del maestro versado en cuestiones filosóficas, científicas y amorosas, ampliamente capacitado para instruir, entretener y seducir a su amada-alumna. Por otro lado, pareciera que a través de estos tonos Donne estuviera describiendo, honesta y apasionadamente, un acontecimiento exclusivo de una pareja específica. Dicho acontecimiento está tan bien delimitado que puede reducirse al nivel anecdótico: una pareja de amantes, después de dar un paseo, se detiene bajo el sol a platicar.

Lord Edward Herbert of Cherbury recurrió a esta misma anécdota para escribir el poema "An Ode upon a Question Moved, Whether Love should continue forever"²⁵. En las primeras

²⁴ Ilona Bell, *Elizabethan Women...*, p 10.

²⁵ Este poema fue consultado en Cleanth Brooks, *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry*. (Columbia y Londres: University of Missouri Press, 1991), pp. 79 – 92. Brooks resume la anécdota de este poema como: "... the situation described in the opening stanzas is traditional in poetry and even conventional: a young man and a young woman, very much in love with each other, are out for a walk in the springtime countryside." pp. 82-83.

estrofas Lord Edward Herbert describe el paisaje campestre detallando las flores, los pájaros, el viento, el riachuelo y el estado emocional de los amantes, Melander y Celinda. A partir del verso 25, Celinda y Melander se detienen a reposar en el pasto, y el poeta se detiene a describir la postura de sus cuerpos y el cuidado con el que estos amantes observan el cielo. Entonces Celinda cuestiona a Melander sobre la eternidad de su amor. "...the basic point of concern in the poem is whether the joys that the lovers now experience in life will survive the grave."²⁶ Desde el verso 65 hasta el 130 Melander adopta la misma postura de profesor versado en ciencia, filosofía y cuestiones amorosas, que utiliza la voz poética de "Shaddowe", para dar respuesta a la pregunta de Celinda. El poema concluye con una mirada satisfactoria de Celinda a Melander y una sensación de tranquilidad rodea a ambos amantes. "An Ode upon a Question Moved, Whether Love should continue forever" está lleno de datos tan específicos como los nombres de los amantes, por lo que los lectores del período isabelino y jacobino no podían adaptarlo a una situación personal de cortejo como podría haber sucedido con el poema "Shaddowe".

En el *Diccionario de Retórica y Poética* Helena Beristáin incluye la definición de hipotiposis en el apartado de descripción, indicando que:

Si la pintura contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial, se denomina *hipotiposis* o *evidencia (evidentia)*, y posee 'recursos actualizadores y cuasipresenciales' según Lausberg, quien le atribuye un carácter estático, dentro de un marco de simultaneidad – aun cuando sea un proceso –, y observa que suele combinarse con la *mimesis* y el *diálogo*.²⁷

Si bien la falta de personajes específicos y de descripciones cualitativas de los amantes y el paisaje en el poema "Shaddowe" no cumple con los *pormenores precisos* que se mencionan en la definición de Beristáin, estas ausencias permiten el nivel de identificación cercano entre el lector y la voz poética. Pero además de darle al lector un carácter de además de *testigo presencial*, la ausencia de datos específicos otorga el valor agregado de permitir que el lector se convierta en un

²⁶ Cleanth Brooks, *Historical Evidence...* p 85

²⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. (México: Porrúa, 1985) p. 136

posible usuario del poema en una situación de cortejo. En sentido más estricto, “Shaddowe” se apega a las características de un tiempo estático y simultáneo, un proceso mimético entre las sombras y la ruptura de los amantes, y una aparente situación de diálogo. A mi parecer, otra de las razones que diferencia y engrandece esta sencilla anécdota en la versión de Donne es la economía, la oralidad y el tono coloquial del lenguaje.

Dichos efectos sobre el lenguaje se generan en la caracterización de la voz poética y la forma de presentar la secuencia del argumento. La voz poética desarrolla la acción principal, hablar, en la forma de una explicación dirigida a la amada. El lector recibe la impresión de que “Shaddowe”, y otros poemas de Donne, son fragmentos de diálogo de un actor, que resumen una pequeña pieza de teatro dividida en tres actos. De acuerdo con la narración, el primer acto consiste en el proceso inicial de conquista entre la voz poética y su amada, cuando ocultaban su amor de las demás personas. El segundo acto es el paseo de tres horas que dieron los amantes esa mañana. El tercer acto consiste en el momento presente, cuando la voz poética le pide a su amada que se detenga bajo el sol para que él le de una lección sobre la filosofía del amor. En este tercer acto, después de resumirnos brevemente las acciones pasadas, la voz poética elabora un argumento relacionando la luz del sol con la estabilidad en el amor y las sombras con la inseguridad en las relaciones amorosas. El argumento tiene un desarrollo consecutivo desde el primer verso hasta el último. Por ejemplo, en la primera estrofa cada cláusula es la consecuencia de la cláusula anterior: la voz poética dice a su amada que durante la mañana, mientras ellos caminaban, “two shaddowes went / Alonge with vs; which we our selues produc’d” (vv 4-5) pero ahora que están parados bajo el sol “We doe those shaddowes tread / And to braue cleernes all things are reduc’d” (vv 7 -8), ya superaron los obstáculos de sus primeras sombras “Disguises did, and shaddowes flowe / From vs and our care; but now tis not soe” (vv 10-11).

La estructura del poema como una pequeña pieza teatral es bastante compleja: el lector-espectador, sentado en su butaca, contempla en el escenario al actor principal narrando las acciones que realizó o podría realizar con su amada. Ambos *personajes* están, por decirlo de algún modo,

detrás de una mampara. El lector-espectador puede *ver* la silueta de los amantes, pero no puede ver ni oír directamente a la mujer amada. "As Shakespear's contemporary, Donne had the deepest sense of drama in his bones. His poems begin with a life situation, attempting to grasp what is going on."²⁸ A pesar de que Donne representa fragmentos de diálogo de la amada a través de un discurso indirecto en otros poemas, como "The Flea" y "The Dreame", en "Shaddowe" el lector no recibe información respecto a las respuestas orales o corporales de la amada.²⁹ En el capítulo IV analizaré la función social de este diálogo fragmentado y la ausencia de las respuestas de la amada para este poema en particular.

En la estructura del poema se hace evidente el desapego hacia las estructuras clásicas de los sonetos.³⁰ Al igual que muchos de sus contemporáneos, Donne inventó estrofas y versos apropiados para cada tipo de poema. Por ejemplo, "The Dreame", "The Flea" y "Lover's Infiniteness" están escritos en tres estrofas, pero la presentación de la estrofa sufre modificaciones de poema a poema. "Lovers Infiniteness" tiene la estrofa más larga con once versos divididos en un octeto con rima *ababcdcd* y un terceto con rima *bbb*. En "The Dream" las estrofas están formadas por diez versos dispuestos en un cuarteto con rima *abba* y un sexteto con rima pareada *ccddee*. La estrofa de "The Flea" tiene nueve versos divididos en un sexteto con rima pareada *aabbcc* y un terceto con rima *ddd*. Encontrar dos poemas de Donne con el mismo número de versos y de rima para una estrofa es complicado. Sin embargo, la separación de estrofas no siempre depende del manuscrito original sino del arreglo del editor o el capturista.

Los editores tienen dos formas de presentar las estrofas de "Shaddowe". Según Pebworth, el poema originalmente estaba dividido en dos estrofas, cada una de trece versos con rima

²⁸ Judah Stamper, *John Donne and The Metaphysical Gesture*. (Nueva York: Clarion, 1971), p. 23.

²⁹ Por ejemplo, en "The Dreame", cuando al despertar él, ella propone convertir su sueño en realidad, la propuesta se transmite en discurso indirecto "Enter this arms, for since thou thought'st it best, / Not to dream all my dream, let's act the rest" (vv 9-10). En "The Flea", por la reacción de él sabemos que ella mató a la pulga en señal de que el argumento de seducción de la voz poética no la convenció: "Cruel and sudden, hast thou since / Purpled thy nail, in blood of innocence?" (vv. 19-20).

³⁰ En lengua inglesa, la estructura clásica del soneto se conoce como: "A basic lyric form, consisting of fourteen lines of iambic pentameter rhymed in various patterns. The *Italian* or *Petrarchan* sonnet is divided clearly into *octave* and *sestet*, the first rhyming *abba abba* and the second in a pattern such as *cdc dcd*. The *Shakespearean* sonnet consists of three quatrains followed by a couplet: *abab cdcd efef gg*." *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. 1* Eds. Frank Kermode & John Hollander. (Nueva York: Oxford University Press, 1973), p. 2332.

aabbddceeeff. En general, los editores modernos como Smith, Hayward, Silliman Hillyer y Caracciolo Trejo, presentan el poema dividido en dos estrofas de once versos acompañadas de dos versos con la misma rima. Es muy probable que este formato de presentación se haya introducido en los impresos del siglo XVII, cuando los editores notaron que los últimos dos versos de cada estrofa tenían rima pareada y podían derivar en una estructura independiente, a manera de estribillo³¹. La única edición que presenta una variante respecto a estos esquemas es la de Benito Cardenal, en la cuál el verso 14 aparece aislado de todas las estrofas. Éste es el verso que originalmente empieza la segunda estrofa, cuando la voz poética enfatiza la estabilidad actual de los amantes para después concentrar su atención en el desarrollo de su argumento hipotético respecto a las sombras que existirán en un futuro entre ellos. El lector inexperto u ocurrente podría creer que Benito Cardenal dispuso esta ruptura del verso 14 para enfatizar el contraste entre la estabilidad presente de los amantes y la separación que presagian las sombras: "Except our loves at this noone stay, ". No obstante, al revisar la traducción que hace Benito Cardenal de este verso: "A no ser que nuestros amores permanezcan en este mediodía", observo que el capturista separó la palabra mediodía al siguiente renglón debido a una falta de espacio. De acuerdo a las prácticas de edición bilingüe, el capturista dejó este mismo espacio en blanco en la versión en inglés para respetar la presentación de la traducción. Si pasamos por alto esta única excepción, el patrón de rima que separa al poema en dos conjuntos principales admite de igual forma la disposición para estrofa tanto del original como de las ediciones de imprenta del siglo XVII y las modernas.

Las variaciones de estrofa para los poemas de Donne también están acompañadas de distintos patrones de metro y ritmo en los versos. Incluso, la desigualdad del tamaño de verso es

³¹ Esta estructura no es un estribillo exacto porque no se repite nuevamente dentro del poema. Más bien el patrón de rima *ff* de los dos últimos versos de cada estrofa admite la posibilidad de una secuencia paralela, que es común en los estribillos. La estructura de rima *ff* tampoco coincide con la muletilla, el bordón, el ritornelo o el tranquilo, porque todos estos requieren una repetición de palabras en el poema y éste no es el caso de los versos del poema "Shaddowe" cuyo patrón de rima se repite:

That loue hath not attained the least degree
Which is still diligent, least others see. (vv. 12-13).
y
Loue is a growinge or full constant light
And his first minute after noone is night. (vv. 25-26).

frecuente dentro de un mismo poema. En los tres ejemplos anteriores, el metro básico es el yámbico de cuatro o cinco pies. Sin embargo, Donne deliberadamente destruye la armonía de estos patrones al introducir un nuevo tipo de verso, a veces más corto y otras veces más largo. Por ejemplo, el verso 3 del poema "The Dreame" se reduce con la intención de destituir el efecto emocional de felicidad espontánea al contraponerlo con la fría intelectualidad de la razón:

Would I have broke this happy dream,
It was a theme
For reason, much too strong for phantasy.³²

En "Lover's Infiniteness" el verso 16 se incrementa para enfatizar un efecto emocional sobre el pensamiento:

New love created be, by other men,
Which have their stocks entire, and can in tears,
In sighs, in oaths, and letters outbid me,³³

Para lograr un cambio en el ritmo, Donne traslada el acento de la segunda a la primera sílaba de un pie, combinando el ritmo trocaico y el yámbico: "Márk but / this fléa,/ and márk /in thís³⁴" o "Hé that / hath áll / can háve / no móre"³⁵. De este modo, la atención del lector se enfoca en los significados de estas palabras o versos en particular cuando los asocia con los cambios en el tamaño o el ritmo del verso.

Al igual que los ejemplos anteriores, la estructura de "Shaddowe" presenta un patrón irregular en el metro y ritmo de los versos. Una vez más, Donne emplea el ritmo yámbico con un metro de cuatro o cinco pies como patrón básico para el poema. Pero en el tercer verso de cada estrofa reduce el metro a tres pies, y combina un ritmo anapesto y dos yámbicos: "These three hóures / which wé / haue spént" (v 3) y "As the first / were máde / to blinde" (v 16). La combinación de ritmos en estos dos versos crea un efecto de ruptura y de algo inacabado en el

³² John Donne, "The Dreame", vv. 2-4.

³³ John Donne, "Lover's Infiniteness", vv. 15-17.

³⁴ John Donne, "The Flea", v. 1. Mi acentuación para representar el ritmo.

³⁵ John Donne, "Lover's Infiniteness", v. 24. Mi acentuación para representar el ritmo.

lenguaje. Sin embargo, la variación en el metro y ritmo del verso no implican que “Shaddowe” tenga una estructura irregular. En general, ambas estrofas presentan un patrón de estructura similar – en cuanto a rima, ritmo y metro – en los versos correspondientes.

Esto no evita que el poema también incluya versos problemáticos, (como el siete “We doe those shadowes tread”), en los que es fácil perder los patrones de sonido mediante una lectura descuidada. La edición de Pebworth resuelve el problema métrico del verso 4 en particular, cuando completa los cuatro pies yámbicos al restituir la palabra *in* al principio de la oración: “**I**n walk/inge here,/ two shad/dowes went”, mientras que todas las demás ediciones modernas omiten esta palabra. Salvo este caso particular, las variantes textuales que ofrecen las ediciones modernas no afectan los patrones de metro y ritmo del poema porque generalmente pluralizan palabras que permanecen monosilábicas (*loves* y *cares*) o cambian por otra palabra del mismo número de sílabas (*least* cambia a *high'st* y *that* por *which*).

No obstante el hecho de que estos versos exigen una lectura lenta y mesurada del poema, el ritmo narrativo da la ilusión de una conversación emocionante, novedosa y estimulante³⁶. El progreso del argumento dista de exhibir una reflexión fríamente controlada por la razón, pese a que la apertura coloquial “Stande still” suene autoritativa. La voz poética posee un toque de enamorado que se deleita adoptando un disfraz de profesor erudito. Con este disfraz la voz poética le da seguridad, autoridad, sobriedad y sensatez a su argumento de seducción.

Así, Donne destaca la importancia del argumento sobre el cumplimiento estricto de patrones preestablecidos para los sonetos. Sus rupturas respecto a la tradición poética del soneto le permitieron explorar nuevas estrategias para reforzar sus argumentos desde la misma estructura formal del poema. Ciertamente, estos argumentos pueden reducirse a una técnica de persuasión con la intención de seducir o enamorar a una mujer. Lo que enriquece al poema en su conjunto es la combinación de la estructura formal y los recursos retóricos, semióticos, descriptivos y discursivos.

³⁶ Judah Stampfer, *John Donne and...*, p. xv comenta sobre el poema “The Dreame”: “So Donne’s colloquialism, his tone of immediacy, surprise, a brisk vibrancy of music, all ground his poem in an immediate, personal situation, ‘I wonder by my troth, what thou, and I/ Did, till we lov’d?’ (...) allowing no break with ordinary experience.”

CAPÍTULO III CREANDO LAS AUSENCIAS

"In 'The Art of English Poesie' George Puttenham speaks of a figure called hypotiposis, in English 'the counterfeit representation', which is a means of describing an absent thing with such force that it seems to the reader truly to be there."³⁷ En el poema "Shaddowe", las sombras de los amantes son presentadas a través de esta figura de ausencia. Donne recurre a esta figura, perteneciente al orden de los metalogismos, para modificar el orden lógico de un hecho -la aparición de nuevas sombras tras el cenit- y así proponer un cenit eterno que impida la destrucción del amor de éstos amantes.³⁸ La figura de la hipotiposis contribuye a que el discurso de la voz poética juegue con el concepto de *sombra* y sus derivados *traición*, *desamor* y *ruptura*, sin que este presente el referente *sombra*. El efecto de la hipotiposis se complementa cuando la voz poética oculta el referente *amantes*. Es decir, la voz poética fabrica una imagen simulada de las sombras, desviando la atención del lector respecto al día soleado, los amantes y el espacio que los rodea. Para lograr que la descripción de las sombras ausentes se transforme en presencia en la memoria del lector, Donne limita o reduce gradualmente la presencia de los elementos que potencialmente pueden crear esas sombras. El factor elemental que contribuye a transformar la ausencia de las sombras en presencia, - y esconder al sol, los amantes y el espacio detrás de ellas-, es el lenguaje escrito del poema.

Durante la decimosexta reunión de la Sociedad John Donne, John R. Roberts denunció el abuso del análisis de lenguaje del poema "Shaddowe" como una herramienta para descifrar el crecimiento de las sombras, y así especular sobre el destino final de los amantes. "In other words, it has been a 'useful' poem for critics who wish to bolster their theses with an example or illustration.

³⁷ Citado por Stephen J. Maynard en "Here you see me: ...", p. 185.

³⁸ *Metalogismos*: "Es en parte el dominio de las antiguas 'figuras de pensamiento,' que modifican el valor lógico de la frase y por consiguiente no están ya sometidos a restricciones lingüísticas. (...) El grado cero de tales figuras hace intervenir, más bien que los criterios de corrección lingüística, la noción de un orden lógico de presentaciones de los hechos, o de una progresión lógica del razonamiento." ----, *Retórica General*. Ed. José Manuel Pérez Tornero et al. (Barcelona: Paidós, 1987) p. 76.

Even when discussing the poem as a poem, much of the criticism has focused rather narrowly on two main issues: (1) which way are the lovers walking and (2) what do the shadows represent.”³⁹ Considero difícil dejar de lado el análisis de las sombras, porque son un elemento primordial para la interpretación del poema. Las sombras son el pretexto para el argumento de seducción de la voz poética. Y dentro de ese argumento, las sombras son la base esencial para crear una existencia paralela a las circunstancias de los amantes del poema. En su ensayo “Lecture Upon the Shadow” Gale H. Carrithers Jr., señaló a las sombras como una existencia alternativa a los amantes: “...the shadow of either lover is something of a structural representative of that lover, potentially mask-like (‘lest others see’), but dependent on the shape – literal and figurative – of that lover and dependent as well on the source of light and orientation, direct or oblique, toward that light.”⁴⁰ Pero indagar el crecimiento de las sombras, la estatura de los amantes, o la dirección en que caminan, limita el análisis del poema a un mero ejercicio de predicción sobre el futuro rompimiento de una pareja de amantes ficticia.

Indagar cómo será el crecimiento de las sombras no tiene un objetivo valioso para la interpretación del poema si consideramos que la metáfora solar es absolutamente predecible. Al momento de iniciar el atardecer, las sombras de los amantes volverán a crecer y con la puesta del sol la metáfora de las sombras obtiene su triunfo con la oscuridad nocturna. “In the corollary to this solar metaphor, the domain of shadows becomes the domain of delusion. It is the realm of the second-hand and imperfect – the world of “dull sublunary lovers love” (“A Valediction Forbidding Mourning” 13) – ...”.⁴¹ El argumento de la voz poética no es relevante ante el crecimiento de las sombras, sino en el planteamiento de las dos posibilidades – un amor creciente o una ruptura -; en la advertencia que le hace a su amada respecto a las decisiones que deberán tomar para establecer el

³⁹ John R. Roberts, “The Modern Critical Reception of *Lecture Upon The Shadow*” (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001), p. 1.

⁴⁰ Gale H. Carrithers Jr., “*Lecture Upon The Shadow*”. (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001), p. 1.

⁴¹ Westover, Jeff, “Suns and Lovers: Instability in Donne’s *A Lecture Upon the Shadow*”, *John Donne Journal*. Vol. 17. (1998), p. 63.

futuro de su romance. Por ello propongo desviar la atención del lector hacia los elementos que se esconden detrás de las sombras.

De acuerdo con las leyes de la naturaleza, para crear sombras es necesario combinar luz y cuerpos sólidos en un espacio determinado. Por un lado, el tamaño y la dirección de la sombra dependen del ángulo entre los cuerpos sólidos y la luz; y por el otro de la posición que ocupan dentro del espacio. Dentro del poema "Shaddowe" los elementos que potencialmente pueden crear sombras son: el sol, una pareja de amantes y un espacio exterior. Todos ellos están estrechamente relacionados mediante una red lingüística intertextual para dar soporte al argumento de las sombras. Así, el sol y el amor se fusionan mediante la luz para generar claridad, estabilidad y un futuro próspero para los amantes. En otras palabras, el recorrido del sol es una metáfora del proceso amoroso. Un ocaso de sol, además de provocar el crecimiento de las sombras, produciría un efecto contrario al amor que existe entre los amantes: desamor, inestabilidad y ruptura. Sin la presencia de estos elementos, - sol, amantes, tiempo y espacio - el argumento de la voz poética perdería su carácter de ejemplo ilustrativo sobre la filosofía del amor, que abarca conocimientos de física de los cuerpos y la luz mezclados con elementos afectivos, como estabilidad emocional y honestidad.

El sol es la fuente luminosa que contribuye a la creación de las sombras dentro del poema. La presencia de la palabra *sun* está marcada en el verso 6, "But now the sun is iust aboue our head". Esta es la única ocasión en que el sol aparece literalmente mencionado en "Shaddowe". Durante el resto del poema la esencia luminosa del sol sigue existiendo como una fuente invisible e insistente mediante sinónimos como: *clearnes*, *noone*, *morninge*, *day* y *light*. Las tres primeras palabras de esta lista se alejan un poco de su referente solar para adquirir nuevos significados dentro del contexto del poema. La palabra *clearnes*, además de referirse a la claridad visual que gozan los amantes durante este mediodía, connota un momento de honestidad entre los amantes y la claridad con que la voz poética explicará sus argumentos sobre la estabilidad del amor.

Las palabras *noone* y *morninge* distinguen una situación temporal entre el presente, cuando los amantes platican bajo el sol, y el pasado, cuando los amantes daban un paseo. La situación

pasada también está relacionada con una primera pareja de sombras, que de acuerdo con el argumento de la voz poética corresponde a la primera etapa del romance, cuando los amantes mantenían su relación en secreto:

So whilst our infant loue did growe,
Disguises did, and shadows flowe
From vs and our care; but now tis not soe (vv. 9-11).

Estas primeras sombras tuvieron una función benéfica para los amantes, porque al ocultarlos de la visión de los otros su relación estuvo protegida de elementos exteriores que pudieran destruirla. Sin embargo, estas mismas sombras sirvieron como disfraz durante la etapa de conquista, obstruyendo cierta sinceridad o claridad respecto a los sentimientos de cada amante. La situación presente ha liberado a los amantes de su romance secreto, convirtiéndolo en un asunto público y aceptado. Ahora ellos se permiten caminar juntos en un espacio abierto, durante tres horas, bajo la claridad del día.

Cabe mencionar que los elementos específicos que definen el espacio carecen de descripciones cualitativas. Es decir, no hay claridad ni precisión en el espacio que rodea a los amantes. ¿Caminan por una calle citadina, o en los alrededores de un jardín construido, o en un campo abierto? Para Donne, la localización exacta donde ocurre este discurso es completamente irrelevante. Para los fines del poema es suficiente con indicar que las acciones ocurren en un espacio abierto, ya que: "...now the sun is just aboue our head" (v. 6). Lo relevante del espacio es que cumpla con la función de ser exterior y poner a los amantes bajo el sol. Estas dos características reafirman el contexto presente, ahora que la relación ya es del conocimiento público y libre de exhibirse. La apertura del espacio les otorga un momento de estabilidad emocional reflejada en la claridad solar de su *loues day*.

Las palabras *day* y *light*, que hacen referencia directa al campo semántico de la luz solar, ahora se vinculan con el amor: *loues day* y "*Loue is a growing or full constant light*". La voz poética relaciona la luz y claridad que ofrece el sol del mediodía sobre las cabezas de los amantes con la claridad, honestidad y estabilidad que desea mantener en su relación de pareja. En su ensayo

“Suns and Lovers: Instability in Donne’s *Lecture Upon the Shadow*”, Jeff Westover destacó la figura del sol como metáfora central del poema. Westover argumenta que: “... none of the circumstances necessary to the development of the lecturer’s crucial conceit would be available to the speaker without the apparently transcendental presence of the sun.”⁴² Bajo la claridad solar del mediodía, los amantes del poema pueden alcanzar la estabilidad en el amor, porque “loue is a growing or full constant light”. El sol emana una luz que reduce las primeras sombras físicas de los amantes al grado de que pueden *caminar* sobre ellas, al mismo tiempo que provee y nutre al amor con luminosidad y claridad para que los amantes disfruten su *día de amor*. En este momento presente la armonía establecida entre ambos amantes parece tan perfecta, que la voz poética termina por atribuirle al carácter luminoso del mediodía. “Except our loue, at this noone stay / We shall new shadowes make the other way.” (vv. 14-15) A pesar de que el sol trae los beneficios de la luz, la combinación de ésta y los cuerpos de los amantes potencialmente pueden producir sombras nuevas.

La voz poética intuye que el sol participa en la contradicción de ser uno de los ingredientes necesarios para producir sombras en el futuro. En el momento en que el sol empiece su descenso hacia el oeste, la inclinación de su luz hará que las sombras de los amantes aparezcan nuevamente. Y al igual que la luz solar termina todos los días con el ocaso por el oeste, *el día del amor* termina cuando el amor ha sido rechazado y su “growing or full constant light”, equivalente a la del sol, se oculta “*westwardly*”.⁴³ De esta forma, la voz poética enfoca sus preocupaciones en la ausencia del sol. “It may be argued, then, that the sudden, dramatic epiphany followed by the unremarked withdrawal of the sun in ‘A Lecture upon the Shadow’ not only indicates the speaker’s elemental

⁴² Jeff Westover, “Suns and Lovers:...” , p. 66.

⁴³ *Westwardly* es una de las palabras que ha recibido gran atención por parte de los estudiosos de este poema. En principio, llama la atención que esta palabra fue transformada en adverbio para completar los 5 pies yámbicos del v. 19: “If our loue faint, and westwardly decline”. Esta transformación a adverbio, junto con la sintaxis de la oración, le adjudica un tono de ambigüedad a la palabra. Por un lado, la obvia referencia a un sentido de dirección relaciona la palabra con la posición de las sombras respecto a los amantes. Por otro lado, al calificar al amor, la palabra “*westwardly*” complementa un juego de palabras entre “*faint*” y “*decline*”. En cierta forma, es como si este adverbio indicara la “*dirección*” que tomaría el amor si se desvaneciera y decayera. Una “*declinación del amor*”, ya sea al oeste o cualquier otra dirección, implica un rechazo al compromiso: “To me, thou falsely thine / And I to thee mine actions shall disguise.” (vv. 20 - 21).

anxiety about the love he shares with his mistress, but the final impossibility of ever achieving any metaphysical stability in that love as well.”⁴⁴

Pero también es necesaria la presencia de cuerpos sólidos sobre los cuales se proyecte la luz solar para producir amor o sombras. En “Shaddowe”, estos cuerpos sólidos son los cuerpos de la pareja de amantes. A diferencia de la desaparición gradual del sol, los amantes aparentemente están ausentes dentro del poema. Es decir, mientras que la palabra *sol* aparece escrita en el verso 6, la palabra *amantes* no aparece en el poema. Esto se debe en gran parte a que el poema está estructurado como una situación de diálogo en donde resulta redundante especificar que se trata de una pareja de amantes. Además, el lector puede inferir la presencia de dos personas mediante los pronombres *I* y *thou*. La relación amorosa que existe entre ellos se conjetura mediante los pronombres *we*, *us* y *our*, y los dos primeros versos en los que la voz poética se dirige a la otra persona con la palabra “*loue*”.

Los amantes son un hombre y una mujer cuya sustancia, ser, materia y forma se encuentran sustituidas mediante sus sombras *ficicias* y ausentes. En primera instancia, Donne desvía la atención que se pueda prestar a las entidades corporales de los amantes al centralizar el foco de atención del lector sobre las sombras. En el capítulo II mencioné que una de las principales rupturas de John Donne es el rechazo a las descripciones materiales, ideales y adjetivadas de los cuerpos femenino y masculino en el caso específico de “Shaddowe”. Sin embargo, este rechazo no involucra una ausencia total del cuerpo. Evadir una descripción de las características corporales de estos amantes no significa que carezcan de cuerpos, o que haya una negación total de éstos. Claramente, el poema incluye referencias a partes corporales perfectamente identificables, sin darnos descripciones cualitativas. En los versos 4 y 5 del poema, podemos discernir la presencia de los cuerpos de los amantes a través de las primeras sombras de la mañana:

These three hours that we have spent,
In walkinge here, two shaddowes went
Along with vs; which we our selues produc'd (vv 3 – 5)

⁴⁴ Jeff Westover, “Suns and Lovers:...” , p. 63.

Por referencias específicas en la primera estrofa, sabemos que los amantes estuvieron caminando 3 horas antes del cenit, y que ya es mediodía en el momento en que la voz poética se dirige a su amada. Aunque no hay duda de que los amantes tienen su cita en un espacio exterior, no hay indicios de que caminen muy cerca el uno del otro. Simplemente comparten un espacio para caminar – un espacio evidentemente exterior debido a que “...now the sun is just above our head” (v. 6). En este verso, y más adelante en el verso 18, el lector puede encontrar indicios de partes corporales de los amantes: la cabeza y los ojos. En ambos casos, la presencia de estos elementos corporales carece de una descripción cualitativa. En el verso 6, a pesar de hacer referencia a los dos amantes, la palabra *head* está puesta en singular para rimar con la palabra *tread* en el verso 7. La relación sintáctica entre el pronombre en tercera persona plural *our* y la palabra *head* da la impresión de que los amantes están tan cerca que comparten la misma cabeza. Esta impresión respalda el argumento de unión y compromiso necesarios para la estabilidad presente que disfrutaban los amantes.

En el verso 18, la voz poética evoca al doble significado típico de la palabra *eyes* - los ojos y los *yo* de los amantes – para reflejar su preocupación respecto al fracaso de su relación. Si el ocaso solar produce nuevas sombras, los amantes perderán su estabilidad y la claridad que existe entre ellos. Las segundas sombras, en vez de ocultarlos de la vista de otras personas, se interpondrán entre ellos provocándoles una ceguera:

Except our loue, at this **noone** stay
 We shall new **shadows** make the other way
 As the first were made to **blinde**
 Others, these which come **behinde**
Will worke vpon our selues and blinde our eyes: (vv 14 - 18)

En primera instancia, Donne apela al nivel denotativo de la pérdida de la vista “blinde our eyes” atribuida a la oscuridad de la noche y a las sombras (*noone* y *shadows*). Pero a nivel connotativo, esta ceguera simboliza una falta de confianza entre los amantes, un descuido del amor. Si los amantes no pueden verse mutuamente, no pueden conocerse o amarse y mucho menos ser

honestos o fieles con el idilio que todavía está en proceso. En esa posibilidad para el futuro, la falta de visión provocada por las sombras de la duda orientará a los amantes hacia una separación. El argumento hipotético sobre la filosofía del amor se redondea en este momento si tomamos en cuenta que la filosofía abarca un amor por el conocimiento, y que el temor más evidente de la voz poética, en la segunda estrofa, es desconocer a la persona amada. Básicamente, la voz poética solicita honestidad por parte de ambos amantes, para dar a conocer sus sentimientos y poner en claro la situación de su romance. Mediante su argumento sobre la filosofía del amor, la voz poética pretende inducir a su amada a tomar una decisión respecto a su relación. En otras palabras, la voz poética esta preguntado sutilmente a su amada si se trata de un simple coqueteo pasajero o de una relación más duradera. Utilizando de pretexto el ejemplo ilustrativo de las sombras, la voz poética solicita acceso a los sentimientos de su amada.

Hasta que la voz poética no reciba la respuesta de su amada, aunque afirme un estado de claridad y estabilidad, obstruirá el contacto con los amantes mediante sus sombras. Centrar la atención del lector en las sombras implica, por un lado, que el contacto con la apariencia física y concreta de los amantes no es directo. Así, tanto los amantes como las sombras habitan en el ámbito de las existencias inaccesibles en sí mismas a la experiencia directa del lector. Por otro lado, para conocer la situación específica que caracteriza el comportamiento de las sombras de estos amantes es necesaria la presencia de un intermediario. Es bastante obvio que dicho intermediario entre el lector, las sombras y los amantes, es la voz poética. Dicho intermediario entre el lector, las sombras y los amantes es la voz poética, encargada de relatar de forma personal los acontecimientos que suceden en el poema desde su posición como amante partícipe de la situación. La voz poética presta sus ojos para que los lectores vean, a través de sus percepciones de amante involucrado, un momento clave entre el compromiso total o la ruptura definitiva dentro de su relación amorosa. El doble papel de voz poética y amante permite que la percepción del lector sobre la situación que se presenta en el poema sea totalmente guiada y controlada. De esta forma las representaciones

corporales de los amantes, ocultas y sustituidas por sus sombras ausentes, existen ante la *mirada* del lector en la medida en la que la voz poética los percibe.

Aunque hay quien ha señalado que la ambigüedad de géneros en la lengua inglesa admite una lectura femenina para la voz poética, considero que el lenguaje y la situación de este poema apuntan hacia una voz poética masculina.⁴⁵ Esta postura está fundamentada en tres puntos básicos. Primero, como mencioné en el capítulo anterior, la voz poética emplea un tono de maestro erudito. Las estadísticas del historiador David Cressy indican que un 90% de las mujeres isabelinas eran iletradas, así que sólo existe un 10% de probabilidad de que la voz poética perteneciera al grupo de mujeres que tenía acceso a una educación filosófica y científica.⁴⁶ Segundo, en el verso 20 la voz poética atribuye la palabra "*falsely*" a las acciones que cometería su pareja si su amor fracasara en un futuro. La experiencia más frecuente en las culturas occidentales es acusar a las mujeres de *falsas* cuando cometen una traición. Tercero, lo común en las conductas de cortejo entre los isabelinos era que el hombre escribiera o dedicara poesía para la mujer amada. "In trying to develop a paradigm for the poetics and practice of Elizabethan courtship, this book (*Elizabethan Women and the Poetry of Courtship*) usually refers to the poet/lover as male and the reader/listener as female, not only because it is difficult to write expository English prose without using gendered pronouns but also because, more often than not, the Elizabethan poet/lover is male while the private lyric audience is female."⁴⁷

No obstante, la postura más relevante no es el género masculino o femenino de la voz poética. Lo que destaca en uso de pronombres dentro del poema es la predilección por los pronombres *we*, *us* y *our*. Esta predilección, que involucra a las dos amantes en un término de alianza, concuerda con el argumento de la estabilidad amorosa bajo la luz del sol. En "Shaddowe" la voz poética masculina no está en una posición de conquista, como ocurre en el poema "The

⁴⁵ Kate Frost propuso este debate durante la sesión de discusión del poema "Lecture upon the Shadow" que se llevó a cabo en la decimosexta reunión de la Sociedad John Donne, celebrada en febrero del 2001, Gulf Port, Mississippi.

⁴⁶ Ver en Margaret J. M. Ezell, "A Possible Story of Judith Donne: A Life Of Her Own?". *John Donne Journal*. Vol. 17 (1998), p. 11.

⁴⁷ Iona Bell, *Elizabethan Women...*, p. 4.

Dreame” donde cada amante está claramente separado del otro por los pronombres *thou* y *I*. Al recalcar el uso de los pronombre *we* y *our*, la voz poética pone el énfasis en el proceso de unión y compromiso que puede establecerse entre los amantes ahora que: “We doe those shadowes tread / And to braue clearnes all things are reduc’d” (vv. 7-8). Este uso de pronombres en el poema “Shaddowe” plantea claramente el momento decisivo en que los amantes deben decidir como pareja el destino de su romance.

Existen algunas excepciones para el uso de estos pronombres en el poema: los versos 1, 20 y 21 hacen referencias separadas a los amantes con los pronombres *I* y *thou*. En el primer verso, la voz poética ordena a su amada que se detenga, *stande still*, para que él pueda, como individuo, exponer su argumento ante ella: “and I will reade to thee”. La voz poética quiere demostrarle a su amada, con una ilustración ingeniosa mediante la luz del sol y sus sombras, lo que podría suceder con su romance si no establecen un compromiso. El uso de los pronombres *I* y *thee* en este verso, tiene una interpretación meramente circunstancial: mientras que él habla, ella escucha. Los versos 20 y 21 “To me, thou falsely thine / And I to thee mine actions shall disguise”, plantean una interpretación más interesante. En estos versos la voz poética ha llevado sus cavilaciones al desagradable tema de la ruptura, cuando los amantes podrían recuperar su individualidad al disolver la pareja. La consecuencia más inmediata, entonces, sería que las acciones de cada uno por separado contribuirían al deterioro del cortejo vigente.

Cabe señalar que las variantes textuales que presentan los textos basados en la familia tres están relacionadas precisamente con el pronombre *our*. La familia tres tiende a pluralizar la palabra *love* ante la presencia del pronombre en tercera persona plural *our* en los versos 9 “So whilst *our* infant loves did grow,” 14 “Except *our* loves at this noon stay,” y 19 “If *our* loves faint, and westwardly decline;”. El origen de esta pluralización se remonta al verso 14 “Except *our* loves, at this noone stay” del manuscrito Dobell (H5), perteneciente a la familia uno y supuestamente conteniendo una versión más cercana al autógrafo de Donne. Es muy probable que los orígenes de la familia tres se remonten al manuscrito Dobell (H5), y que este plural en la línea 14 contribuyera

a que los copistas de la familia tres la extendieran a los versos 9 y 19. Todas las ediciones modernas que seleccioné para comparar presentan la variante textual *our loves* pluralizada, mientras que la versión de Pebworth restituye la forma singular para la palabra *loue*. Al observar el comportamiento de la palabra *loue* en el poema, noté que la palabra añade una *s* en los versos 2 “A lecture, loue, in *loues* phylosophy” y 24 “But oh, *loues* day is short, if loue decay”. Esta adición de la letra *s* claramente corresponde a un posesivo, como lo presentan las ediciones de Smith y Caracciolo Trejo. Pero es probable que el copista del manuscrito Dobell (H5), y posteriormente los copistas de la familia tres, confundieran este posesivo con un plural, cambiando el significado de *our love*, por *our loves*. Esta pluralización de la palabra *loves* es una lectura errónea si consideramos que en los versos 25 y 26, el poeta se refiere a la existencia de un solo amor (*loue*), respaldado por un artículo indefinido en singular (*a*), un pronombre en tercera persona singular (*his*) y su verbo singular correspondiente (*is*): “*Loue is a* growinge or full constant light / And *his* first minute after noone is night.”

A partir de la teoría de diasistemas es posible argumentar que el grupo de copistas del texto inglés, quienes dieron origen a la familia tres de manuscritos, pluralizó las palabras que aparecen acompañadas del pronombre *our*, ya fuera por un cambio inconsciente o porque parecía lo más oportuno y adecuado al uso de la lengua inglesa.⁴⁸ Además de los versos 6, 9, 11, 14 y 19, la palabra *our* aparece en los versos 5 y 18 como *our selues* escrita evidentemente en forma plural, y como dos palabras separadas en la versión de Pebworth. Siguiendo esta secuencia de pluralizaciones frente a pronombre *our*, en los manuscritos de la familia tres la palabra *care* se transforma a *cares* en el verso 11: “From us, and *our cares*; but, now ‘tis not so.” De las ediciones modernas que seleccioné, únicamente las ediciones de Smith y Caracciolo Trejo enmiendan *care* en este verso. Pero en el verso 6 los copistas respetaron la versión singular para la estructura *our*

⁴⁸ La teoría de los diasistemas explica cómo interviene el sistema gramatical y sintáctico del copista al momento de introducir variantes textuales. Para mayor información sobre el tema consultar: Segre, Cesare, “Crítica textual, teoría de conjuntos y diasistemas”, en *Semiótica filológica (textos y modelos culturales)*. Trad. De J. Muñoz Rivas. (Murcia: Universidad de Murcia, 1990), pp. 53-62.

head por el patrón de rima que establece con la palabra *tread* en el siguiente verso: “But, now the Sunne is just above **our head**, / We doe those shadowes **tread**;”⁴⁹

Al restituir la forma singular de las palabras *love* y *care* ante el pronombre *our*, a nivel sintáctico se refuerza el argumento de unión y compromiso que existe entre los amantes, o en palabras de Pebworth “the merger of two souls into one, the platonic ideal that is, of course, the touchstone of true and lasting love in several of Donne’s poems, notably ‘The Canonization’, ‘The Extasie’ and ‘A Valediction Forbidding Mourning.’”⁵⁰

Las traducciones al español de Benito Cardenal y Caracciolo Trejo reflejan características similares para la variante textual *loves* de los textos ingleses basados en la familia tres. En los versos 9 y 14 Benito Cardenal conserva el plural de la palabra *loves* en la traducción: “Así, mientras **nuestros** amores niños crecían,” y “A no ser que **nuestros** amores permanezcan en este mediodía”. Sin embargo, en el verso 19 ambos traductores restituyen el carácter de posesivo para la palabra *love*, sin pluralizarla: “pero, ¡oh! el día **del amor** es corto si el amor decae” (Benito Cardenal) y “más, oh, el día **del amor** es breve si decae el amor” (Caracciolo Trejo). Cabe mencionar que la restitución de Benito Cardenal contradice la versión inglesa que publica: “But oh, *loves day* is short, if love decay”; mientras que la restitución de Caracciolo Trejo para el verso 19 también está marcada en la versión inglesa: “But oh, love’s day is short, if love decay”.

Los versos 11, 14 y 19 presentan las inconsistencias más sobresalientes entre la traducción al español de Caracciolo Trejo y la versión inglesa que publica. Ya en el capítulo I había mencionado que Caracciolo utiliza de texto base la edición de A.J. Smith, y que éste es uno de los editores que ha utilizado colecciones de manuscritos para corregir variantes textuales. En el verso 11 Smith corrige el plural *our cares* por: “From us and **our care**”. Los editores como Hayward, que publicaron a partir del impreso de 1635 y la edición de Grierson, imprimen la forma plural *cares*. Caracciolo Trejo retoma este mismo plural en su traducción: “desde nosotros y **nuestros**

⁴⁹ De toda la tradición de manuscritos, únicamente el copista del manuscrito Stowe I (B46) utiliza la variante *heads*, pero este error se perdió en el resto de la transmisión textual.

⁵⁰ Ted-Larry Pebworth, “The Text”, p. 2.

sentimientos". Esta inconsistencia puede atribuirse a dos hipótesis: primero, que Caracciolo Trejo usó una edición derivada del impreso de 1635 o de Grierson para hacer su traducción, a pesar de que publica la edición inglesa de Smith. No obstante, el resto de las variantes textuales limitan el argumento de esta primera hipótesis. Smith corrige el posesivo anglosajón de los versos 2 y 24, eliminando la posibilidad de plural para la palabra *loves*, y la traducción de Caracciolo Trejo concuerda con "la filosofía *del amor*" y "el día *del amor*". Caracciolo Trejo conserva el equivalente *amores* para el plural *loves* del verso 9, que publican Smith, Hayward, Silliman Hillyer y Benito Cardenal: "De igual modo, mientras **nuestros jóvenes amores** crecieron". Estos cinco editores también utilizan la forma plural *loves* en los versos 14 y 19: "Except our loves at this noon stay," y "If our loves faint, and westwardly decline;". Pero Caracciolo Trejo traduce *our loves* de forma singular, como aparece en el texto editado por Pebworth: "A menos que **nuestro amor** en este mediodía permanezca", y "Si **nuestro amor** desmaya y hacia el oeste declina.". Debido a que la versión de Pebworth se dio a conocer en el 2001 y la edición bilingüe de Caracciolo Trejo es de 1986 no es posible establecer un vínculo que las relacione para estas variantes y enmendaciones en la traducción.

La enmendación textual *care* de Smith transformada al español en la variante textual *sentimientos*, y la variante textual *loves* enmendada en la traducción con el singular *amor*, pueden tener su origen en un proceso de asimilación de ideas por parte de Caracciolo Trejo. Es decir, con la finalidad de respetar la sincronía semántica de su traducción, Caracciolo Trejo estableció una similitud entre la estructura semántica "**nuestros jóvenes amores** crecieron" (v 9) y "desde nosotros y **nuestros sentimientos**" (v 11). Dicho fenómeno se repite en los versos 14 y 19, de forma tal que concuerden con el singular *amor* de los versos 12, 24 y 25:

- 12 Que el **amor** que no ha logrado su cenit
 aún cuida diligente que otros no lo vean.
- 14 A menos que **nuestro amor** en este mediodía permanezca
 Haremos que las sombras otro camino sigan.
 Así como las primeras cegaron
 a otros, éstas que vienen después

- 19 tendrán efectos en nosotros y cegarán nuestros ojos.
Si **nuestro amor** desmaya y hacia el oeste declina,
a mí, falsamente, tus acciones
y yo a ti las mías ocultaremos.
Aquellas sombras de la mañana van gastándose
pero éstas se alargan todo el día,
24 mas, oh, el día del **amor** es breve, si decae el amor.
- 25 El **amor** es luz plena o creciente;
pero el primer minuto de su tarde es noche.

Al transformar la variante inglesa en plural *loves* al singular en español *amor*, Caracciolo Trejo da seguimiento a la idea de un solo amor. Quizá sin darse cuenta, este traductor enmienda en español las variantes textuales de los versos 14 y 19 como aparecen en los manuscritos más cercanos al autógrafo perdido:

- 14 Except our **loue**, at this noone stay
We shall new shadowes make the other way
As the first were made to blinde
Others, these which come behinde
Will worke vpon our selues and blinde our eyes:
19 If our **loue** faint, and westwardly decline

Pero en el verso 11 recurre al plural *sentimientos* en español y repite la misma variante textual errónea *cares* que aparece en los manuscritos pertenecientes a la familia tres, al impreso de 1635 y a varias de las ediciones modernas, como la de Hayward: "From us, and our **cares**; but, now 'tis not so."

Las variantes textuales del grupo de manuscritos pertenecientes a la familia tres de la filiación de Pebworth se caracteriza por la lección *high 'st degree* en el verso 12. Los manuscritos de las familias uno y dos tienen la variante *least degree* para este verso. Pebworth opina que la lección original *least degree*

"...is much more telling -- and a much stronger statement -- to aver that a love that is always diligent to remain unseen has not attained even the least degree of true love than it is to conclude that such a love has not attained the highest degree: in other words, that it has not reached even the first step on the platonic ladder, much less the ultimate rung."⁵¹

⁵¹ Ted-Larry Pebworth, "The Text", p. 2.

Esta interpretación de Pebworth admite la posibilidad de considerar a “Shaddowe” como un poema de declaración amorosa. En otras palabras, podríamos suponer que Donne escribió este poema para que él mismo o algún otro usuario lo emplearan en el período de transición entre el coqueteo y el romance que se da en el cortejo amoroso. Si seguimos este argumento, la voz poética propone que, después del coqueteo inicial que debían esconder de los demás y ahora que los amantes han dejado de esconder y proteger sus sentimientos con disfraces, éste es el tiempo propicio para entablar un romance más exclusivo:

“It (was) customary for men to court more than one woman at a time, and for women to entertain several suitors simultaneously. Sometimes multiple courtships (were) conducted openly, with the full knowledge of all parties involved. Yet, most courtships (were) carried on, at least at the outset, in secret.”⁵²

Sin embargo, la variante textual *high'st degree* también se puede vincular con el momento de apogeo emocional que viven los amantes bajo la luz solar. *High'st degree* alude a la cúspide que ha conseguido el romance de los amantes. Si consideramos que aquella etapa de las primeras sombras es un pasado más lejano del que propone la lectura *least degree*, el romance se ha desarrollado favorablemente y la estabilidad de la que gozan ahora podría encaminar la propuesta de la voz poética hacia un compromiso más serio como el matrimonio. En este sentido, la lección de las sombras, impartida por la voz poética a su amada, es una advertencia sobre la honestidad con la que deben manejar los problemas presentes y futuros, con el fin de evitar una ruptura innecesaria. Al mismo tiempo, la combinación de la metáfora solar y la variante *high'st degree* comprende una enumeración de las etapas de conquista que han recorrido los amantes hasta alcanzar una creciente estabilidad amorosa. El *recorrido amoroso*, semejante al recorrido solar, encontraría el paralelo *high'st degree en noone*.

⁵² Bell, Iona, *Elizabethan Women* ... p. 46. Los paréntesis indican un cambio en el tiempo verbal, de presente a pasado, de la cita original.

A pesar de que Donne abasteció a la pareja con circunstancias positivas, - un día soleado para disfrutar de su amor ahora que están tan unidos -, "Shaddowe" no es un poema de *carpe diem*. Las circunstancias del poema proponen un momento decisivo para el futuro de la relación. En este momento de aparente equilibrio entre ambos, la voz poética decide desarrollar un argumento hipotético respecto a un futuro basado en la presencia de unas sombras que en realidad, en ese preciso momento en que "the sun is just above our head" (v. 6) y "to brave clearness all things are reduc'd" (v. 8) esas sombras en realidad no existen. Al menos no dentro de las circunstancias que enfrentan los amantes del poema.

Como mencioné al principio de este capítulo, Donne utiliza la figura de la hipotiposis para ausentar gradualmente al sol, el espacio, el tiempo y los amantes al sustituirlos con unas sombras ausentes. Así, la representación corporal de los amantes, además de carecer de una descripción adjetivada, está sustituida por un elemento insustancial. "Shaddowe" no es el único poema amoroso en el cual Donne sustituye los detalles corporales con otros objetos o elementos insustanciales. Frecuentemente, el poeta sustituye el cuerpo de la mujer amada con otros objetos. Por ejemplo, en "The Relic" sustituye a la mujer amada con un brazalete hecho de mechones de cabello y en "Sonnet. The Token" con una prenda de amor. En "The Flea", Donne utiliza una pulga para sustituir la sexualidad de los amantes. Donne recurre a elementos insustanciales cuando sublima las características de la mujer amada y la sustituye con formas angelicales, como en los poemas "Aire and Angels" y "The Dreame". En "The Apparition" la voz poética se transforma en un fantasma para cuestionar la fidelidad de su amada. La presencia física de la mujer amada y la voz poética ocultas tras un objeto o un elemento insustancial se complican con elementos de ausencia creados por el lenguaje y el uso de discursos hipotéticos. En otras palabras, el lector cree estar ante la presencia de un elemento que en realidad está ausente dentro de la situación anecdótica del poema. En su ensayo "Here you see me: The Trope of Avoidance in John Donne", Stephen J. Maynard explica que Donne utiliza con frecuencia una voz poética que se oculta detrás de otras presencias para escapar de la mirada de la mujer amada, y así poner a prueba los sentimientos de

ella o los de él. "Donne's trope of avoidance is a variety of hypotiposis that achieves its end by presenting something – a collection of letters, the reflection of a face in an eye, a name inscribed on the glass of a window, a dead body – to the scrutiny of a woman who is required to examine and find within it some proof of the poet's fidelity."⁵³ En "Shaddowe", las sombras ausentes tienen presencia escrita porque pertenecen al discurso artificialmente elaborado por la voz poética. La fuerza descriptiva de este elemento ausente convence y desvía la atención del lector sobre las presencias "reales" de la mujer amada y la voz poética. La constante repetición de la palabra *shadows* en los versos 4, 7, 10, 14 y 21 transforman la descripción de las sombras en una imagen verosímil, impresionante, hasta el grado de que el lector *crea verlas* o imaginarlas visualmente.

"My argument is that for Donne hypotiposis works as a device by which the poet absents himself from the scene of his poem and disappears from the view of, usually, his mistress behind a simulated image."⁵⁴ La presencia real de la palabra "*shadows*" desvía la atención del lector de la ausencia física de los amantes: después del "*stand still*" y "*our head*" no hay un registro de movimiento real de los cuerpos físicos. Además, hay que tener presente que esto es un poema, no hechos biográficos o históricos. Por lo tanto, debido a que la voz poética está fabricando estas sombras de forma hipotética, no podemos confiarnos completamente en que las instrucciones existentes en el poema sean reales en el mundo exterior al poema. Dentro del poema no hay instrucciones respecto a la dirección, la inclinación y el tamaño de las sombras. Por lo tanto, es inútil analizar las sombras con el objetivo de descifrar un futuro de por sí predecible para la metáfora solar y su paralelo reflejado en el cortejo amoroso. Para la voz poética éste es el momento decisivo para los compromisos que están dispuestos o no a contraer, pero la decisión no queda explícita. La voz poética ha capturado ese momento único y exclusivo que mantiene a los amantes entre los límites de la unión total y la ruptura definitiva. Debemos aceptar que la historia de amor de los amantes de este poema está destinada a quedar inconclusa. Si bien es cierto que la insistencia de

⁵³ Stephen J. Maynard, "Here you see me:", p. 185.

⁵⁴ Stephen J. Maynard, "Here you see me:", p. 185.

la voz poética en el argumento de las sombras marca una fuerte tendencia hacia el pronóstico de un fracaso y una ruptura, queda en manos de la amante/receptora poner de su parte para concluir la historia amorosa fuera del poema. El siguiente capítulo tratará el final inconcluso del poema y su función social dentro de los procesos de recepción.

CAPÍTULO IV
LA AMANTE/ RECEPTORA Y LOS LECTORES:
LAS AUSENCIAS DISCURSIVAS

La lectura en voz alta era una práctica común entre los isabelinos y jacobinos contemporáneos de John Donne. Las personas se reunían a escuchar a un escritor, a un lector profesional o a un grupo de personas, mientras leían un texto impreso o un manuscrito. "Sixteenth-century reading typically takes place not in solitude and silence, but orally, in the presence of others."⁵⁵ De esta forma, los textos eran parte del dominio público. Además del autor, un lector, un compilador o un escucha que tuviera acceso al texto podía utilizarlo para fines personales y adaptarlo a situaciones específicas. Por ello no es de extrañarse que los poemas de amor a menudo no estuvieran firmados por el autor, o que aparecieran con otros nombres en las colecciones de manuscritos personales.

Uno de los fines personales más frecuente era el uso de poemas como parte del cortejo. Para los isabelinos, el hecho de que un hombre escribiera o memorizara un poema para recitarlo ante una mujer demostraba el interés de él hacia su conquista. Shakespeare refleja esta práctica en el Acto V, escena ii de *Much Ado About Nothing* cuando Benedick escribe y canta un poema como parte de su cortejo a Beatrice:

*The god of love,
That sits above,
And knows me, and knows me,
How pitiful I deserve, - -*

I mean, in singing; but in loving -Leander the good swimmer, Troilus the first employer of panders, and a whole book-full of these quondam carpet-mongers, whose names yet run smoothly in the even road of a blank verse, why, they were never so truly turned over and over as my poor self in love. Marry, I cannot show it in rhyme; I have tried; I can find out no rhyme to *lady* but *baby*, an innocent rhyme; for *scorn, horn*, a hard rhyme; for *school, fool*, a babbling rhyme; very omnious endings: no, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms.⁵⁶

⁵⁵ Ilona Bell, *Elizabethan Women* p. 7.

⁵⁶ William Shakespeare, *Much Ado About Nothing* in *The Globe Illustrated Shakespeare. The Complete Works Annotated*. (Ed. Howard Stauton. Nueva York: Gramercy Books, 1993), p. 736.

"Shaddowe", y los poemas contenidos en *Songs and Sonnets*, pertenecen a la poesía amorosa escrita aparentemente para cortejar a una mujer amada. Es posible inferir que el poema "Shaddowe" está dirigido, en primera instancia, a una mujer debido a que en los versos 1 y 2 la voz poética se dirige directamente a su amada: "Stande still and I will reade to thee /A lecture, loue, in loues phylosophy." Existen dos posturas respecto a la voz poética y el autor: una plantea que Donne se identificaba plenamente con la voz poética de sus poemas, ya que éstos estaban escritos para círculos de amigos y mecenas que lo conocían y por ende, la escritura de los textos implicaba un acercamiento biográfico a las relaciones de Donne con sus lectores. La segunda postura argumenta que Donne establecía una separación respecto a la voz poética de sus poemas.⁵⁷ Ante esta separación, el lector contemporáneo a Donne podía identificarse directamente con la voz poética y sustituir al autor para darle un uso personal al poema. Para el lector moderno esta separación establece una distancia entre los hechos biográficos y la creación literaria, aunque no queda descartada la posibilidad de que el autor mismo utilizará su poesía durante el cortejo a su esposa Anne More. Ahora bien, pese a que "Shaddowe" muestra elementos de poesía de cortejo, no debemos suponer que fuera escrito especialmente para Anne More, la esposa de Donne. La poesía que se usaba durante el cortejo no siempre estaba escrita por el hombre o la mujer que realizaba el cortejo. Las personas podían escoger un poema de su colección particular, o bien podían acudir a un escritor o un amigo, y solicitar el préstamo de un poema para dedicarlo a la persona cortejada. En consecuencia, los autores renacentistas escribían por encargo o para satisfacer las necesidades de sus distintos círculos de lectores.

Este tipo de servicio público afectaba el proceso de creación, porque la mayoría de las veces los autores como Donne guiaban su escritura hacia una persona o un grupo específico de personas. Pero no por ello la poesía de cortejo estaba dirigida exclusivamente a grupos de mujeres. A pesar de

⁵⁷ Ver en M. L. Stapleton, "'Why should they not alike in all parts touch?' Donne and the Elegiac Tradition," *John Donne Journal*, Vol. 15. (1996) "The first is an engagingly radical claim by Alan Armstrong that Donne actually eliminates the distinction between artist and speaker, creates the *Ovidian self-conscious persona*," and *speaks with simultaneous and complete awareness of himself and his audience*. I will argue instead that what appears to be the elimination of the chasm between creator and creation is nothing of the sort. Donne actually broadens the distinction between himself and his persona." p. 3.

que la voz poética sostiene un diálogo con una mujer en casi todos los poemas amorosos de Donne, en muchas ocasiones estos poemas estaban dirigidos intencionalmente a grupos de lectores mayoritariamente masculinos. Incluso, el círculo de lectores podía ser más amplio e incluir hombres y mujeres al mismo tiempo. Al escribir sus poemas, John Donne podía tener en mente a su círculo de amigos, a sus mecenas, a un lector ideal, a lectores posteriores, e incluso a Anne More.⁵⁸

Existen muchos argumentos a favor y en contra de los hechos biográficos como parte del proceso de creación de un texto. En “‘Under ye Rage of a Hott Sonn & yr Eyes’: John Donne’s Love Letters to Ann More,” Ilona Bell presenta un argumento relacionando la correspondencia entre John Donne y Anne More, y algunos poemas escritos por este autor.⁵⁹ De acuerdo con Bell la poesía amorosa de cortejo permite realizar lecturas a nivel biográfico o ficticio, por lo que no es imposible establecer un vínculo entre los hechos biográficos y la obra poética de Donne.

Modern critics tend to assume that Elizabethan love poems could not actually have been written to or for “real” women since few early modern women are literate. Yet if we are to understand the full extent of women’s involvement with and access to Elizabethan culture in general and English Renaissance lyrics in particular, we need to consider not only writing literacy but also reading literacy and listening literacy. As the large list of printed books written for and addressed to women in the middling and upper ranks of early modern English society demonstrates, reading literacy is more common than writing literacy.⁶⁰

Ciertamente, las mujeres del siglo XVII desempeñaron un papel muy importante como promotoras y mecenas de escritores. Lady Magdalene Herbert, Lucy Harrington, condesa de Bedford y la condesa de Huntingdon son algunas de las mujeres quienes apoyaron y patrocinaron a John Donne. La edición de *An Anatomy of the World*, de 1611, estaba dedicada a una mujer: “wherein, by occasion of the vntimely death of Miftris Elizabeth Drvry the frailty and the decay of

⁵⁸ El biógrafo de John Donne, Izaak Walton menciona en su biografía *Life of Dr. Donne* que Anne More era mujer educada. Y aunque algunos críticos han cuestionado si Anne More sabía leer, las investigaciones sobre la correspondencia de Donne para Anne realizadas por Dennis Flynn e Ilona Bell sirven para apoyar el testimonio de Walton. Para una discusión más amplia sobre la educación de Anne More ver Margaret J. M. Ezell, “A Possible Story of Judith Donne: A Life Of Her Own?”. *John Donne Journal*. Vol. 17. (1998), pp. 9-28.

⁵⁹ Ver Ilona Bell, “‘Under ye Rage of a Hott Sonn & yr Eyes’: John Donne’s Love Letters to Ann More,” *The Eagle and the Dove: Reassessing John Donne*. Ed. Claude Summers and Ted-Larry Pebworth. (Columbia: University of Missouri Press, 1986), pp. 25-52.

⁶⁰ Ilona Bell, *Elizabethan Women*..., p. 5.

this whole world is represented".⁶¹ A pesar de que estas mujeres existieron y contribuyeron al desarrollo de la obra de Donne, los textos escritos por encargo no siempre son prueba fidedigna de hechos biográficos.

Es evidente que para realizar lecturas a nivel biográfico es necesario apoyarse en otros documentos históricos que comprueben este vínculo. Por el momento, carezco de este tipo de información sobre el poema "Shaddowe", por lo que cualquier hipótesis biográfica sería demasiado aventurada. Además, el simple hecho de tener un texto escrito con patrones de metro, rima y ritmo justifica la poesía como un artificio creado por el escritor fuera de su experiencia personal. La existencia de una mujer real, para la cual se escribe, sale sobrando si consideramos que lo significativo es lo que se dice de la mujer en el poema y no la mujer en sí. Al mismo tiempo, debemos tener en cuenta que el poema no ofrece información biográfica de la situación privada de su autor, o de la existencia real de una lectora específica. Resulta absurdo e inútil especular sobre la relación entre biografía y poema ante la ausencia de una documentación adicional que compruebe que "Shaddowe" es vital para entender la relación de Donne y More, o viceversa⁶². Por otra parte, la identidad del poeta y su esposa no es lo que interesa dentro del análisis poético. Lo que cabe resaltar sobre este punto es la función de diálogo que pretende establecer la voz poética del poema con la persona a la que se le dedica el poema.

Sin duda, la voz poética de "Shaddowe" se dirige directamente a una mujer amada, y no al lector común. "By suggesting that anyone who wishes to comprehend the 'forcibleness' of the best Elizabethan lyric poetry should read as 'if I were a mistress,' Sidney depicts the female reader as the standard by which to judge Elizabethan poetry."⁶³ Al adoptar este papel de mujer amada el lector puede detectar los usos prácticos y el tipo de situaciones en las que un hombre renacentista podía recitar este poema para una mujer: una declaración amorosa que llevaría el cortejo de

⁶¹ John Donne, *The Variorum Edition* ..., p. 4.

⁶² John R. Roberts, "The Modern Critical..." p. 6 menciona que : "...Cognard, still holding to his notion that Donne is comparing perfect love to the summer solstice, sees "Lecture upon the Shadow" as a marriage poem linked to Spenser's *Epithalamion* and even suggests that Donne may be celebrating his own marriage."

⁶³ Ilona Bell, *Elizabethan Women* ..., p. 19.

coqueteo a romance o de romance a matrimonio; o bien, una aclaración de sentimientos o del progreso del romance. Básicamente el poema puede ser utilizado cuando el hombre desea plantear una pregunta a la mujer amada sobre su situación amorosa. Incluso, sin adoptar un disfraz femenino, los lectores y estudiosos del poema han percibido la necesidad de dar una respuesta sobre el futuro de la relación amorosa de los amantes del poema. De esta necesidad deriva la acostumbrada asociación de la palabra *westwardly* con la inclinación de las sombras para revelar el futuro rompimiento o éxito de los amantes del poema.

Críticos del poema como Tilottama Rajan, Nancy Sullivan, Laurence Perrine y Mark Van Doren se han enfocado a la parte negativa y de ruptura que representan las sombras para la relación amorosa. En su discusión “The Modern Critical Reception of *Lecture Upon the Shadow*”, John R. Roberts demostró que este argumento de las sombras es tan llamativo que los lectores y los críticos se han desviado del propósito principal del poema: persuadir a la amada a comprometerse en la relación amorosa. Los críticos aún están ávidos de aplicar nuevas teorías, -- como el milagro de Josue, el discurso de Cicerón, las lecturas numerológicas y la supuesta conexión con el solsticio de verano; por mencionar algunos de los ejemplos que da Roberts --, para analizar el comportamiento de las sombras. Otros críticos como Lynne Molella, Frederick Kiley y Louis Martz han destacado los rasgos ambiguos del poema respecto a la situación de los amantes: “finding ‘no comfort in the poem, only the presentation of a precarious dilemma.’”⁶⁴ Esta conclusión de Martz, a pesar de su tono pesimista, no parece tan errada si contextualizamos el poema como parte de un proceso de cortejo renacentista.

Debido a que en el poema se menciona un período de cortejo previo (*our infant loue*), un conocimiento público de ese cortejo y una estabilidad emocional en el presente, es probable que este poema tuviera la intención de solicitar un compromiso más serio, incluso, encaminado hacia el matrimonio. El argumento de seducción de “Shaddowe” no está buscando una conquista romántica y sexual como los argumentos de “The Dreame” o “The Flea”. El argumento de seducción de este

⁶⁴ John R. Roberts, “The Modern Critical...”, p. 4.

poema pretende inducir a la mujer a responder preguntas como: “¿Puedo continuar con el cortejo ahora que es un asunto público, o es momento de romper la relación? ¿Me amas igual que yo a ti, o sólo disfrutas las galanterías del cortejo? ¿Debo orientar mi cortejo hacia propósitos matrimoniales, o retirarme? ¿Crees que nuestro amor será eterno, o terminará algún día?” A partir de la respuesta, el hombre que dedicaba este poema a una mujer podía explorar nuevas formas de manejar su cortejo: atreverse a solicitar su mano, o seducirla sexualmente, o alejarse en busca de una nueva conquista. La ausencia discursiva que enfrenta todo lector externo a la situación de los amantes, ficticios o reales, es la respuesta concreta de la mujer amada. Es decir, dentro del texto escrito, Donne únicamente plantea las preguntas y establece la situación problemática de la pareja ficticia, sin entrar en especificaciones sobre cómo es la relación de pareja, cuál es la respuesta anhelada, o quiénes son los hombres y mujeres que le dan un uso práctico al poema.

En el capítulo III mencioné que la pareja del poema está enfrentando hipotéticamente la posibilidad de verse *cegada* ante las sombras del futuro, lo cual provocaría una ruptura. Pero esta carencia de visión también ocurre de forma contraria: mientras que los amantes del poema pueden ver cómo empiezan a crecer sus sombras nuevas (“The morning shadowes weare away / But these growe longer all the day.” vv 22-23), los lectores carecen de una conclusión concreta respecto al romance. Quizá la voz poética se lamenta “But oh, loues day is short, if loue decay” (v 24), porque puede percibir un futuro desolador en las sombras que empiezan a perfilarse. En los instantes previos al futuro, el lector puede aferrarse a cualquiera de las dos posibilidades: amar o no amar, ése es el dilema. Por ello los lectores se sienten capaces de especular sobre la conclusión de la relación amorosa. Nuestro sentido común sobre las leyes de la naturaleza resuelve esta conclusión con la premisa de que un amor, cuyo transcurso es semejante al recorrido del sol, está condenado a desaparecer como el sol tras el cenit. Sin embargo, los humanistas pensaban que, a través de la conciencia, el hombre ilustrado podía dominar a los astros. Es decir, la voz poética propone a su amada la posibilidad de que su amor rompa las leyes del universo y permanezca para siempre en su

louis day. Si ella acepta, el universo de su amor permanecería regido por la conciencia, firme para vencer cualquier sombra de duda o problema que pudiera contrariar su presente estado luminoso.

Donne concluyó el poema “Shaddowe” en el momento previo a la respuesta de la mujer amada. Esto provoca que los lectores comunes tengan un conocimiento restringido respecto a la reacción de la amante-aprendiz del poema. Podemos suponer que la reacción de la amante del poema se completaba con la respuesta de una mujer real a la que se le dedicaba este poema. Si aplicáramos este poema a un cortejo isabelino, podríamos esperar una respuesta oral o escrita por parte de la mujer amada, ya que otra práctica común entre los contemporáneos de Donne era el intercambio de poesía durante el cortejo, entre hombres y mujeres.⁶⁵ De este modo los lectores externos al proceso de conquista no tenemos acceso a los pensamientos privados de la mujer amada, dentro y fuera del poema. En los siguientes fragmentos del texto, podemos inferir que la exclusión de lectores ajenos a la situación cortejo tiene su contraparte en las primeras sombras que aprovecharon los amantes para permanecer distanciados de la intromisión de ajenos:

So whilst our infant loue did growe,
Disguises did, and shadowes flowe
From vs and our care; (vv 9-11)

We shall new **shadowes** make the other way
As the first were made to **blinde**
Others, (vv 15 – 17)

La visión interna de los amantes del poema se conjuga entonces con la visión externa que perciben los lectores del poema. Lo que sabían y lo que sabrán los amantes del poema, ya sea respecto a los inicios del cortejo o el final de su relación amorosa, es evidentemente clandestino y

⁶⁵ William Shakespeare, *Much Ado...*, p. 739 también ofrece un ejemplo de este intercambio en el acto V escena vi, cuando Claudio y Hero delatan el cortejo entre Benedick y Beatrice:

Claudio: And I'll be sworn upon't, that he loves
For here's a paper, written in his hand,
A halting sonnet of his own pure brain,
Fashion'd to Beatrice.
Hero: And here's another,
Writ in my cousin's hand, stole from her pocket,
Containing her affection unto Benedick.

prohibido para los demás, especialmente para los lectores que pertenecen al mundo exterior. Si despojamos al texto de su función de cortejo, la voz poética es la única que está al corriente de las palabras y acciones que ocurrieron entre los amantes durante las tres horas previas al cenit, mientras paseaban. La voz poética conoce los motivos por los que decidió instruir a su amada respecto a la *filosofía del amor*, y porque éste es un momento propicio para plantear sus dilemas amorosos. Pero una vez terminado el poema es al hombre amante, y no a la voz poética, a quien se le permitirá conocer el desenlace de los amantes. Al darle un uso de cortejo a “Shaddowe”, el hombre que dirige en voz alta o por carta este poema a una mujer es el verdadero conocedor omnisciente de esta historia. El lector o escucha que no participa de la función de cortejo del poema es un intruso dentro de este escenario. Al resto de los lectores o escuchas sólo se les permite el acceso al momento clave de las circunstancias, cuando se plantean las preguntas respecto al futuro del amor.

El final abierto del poema admite la posibilidad de que los lectores-usuarios del poema le aporten una conclusión propia y personal. La posibilidad de interpretar y dar una conclusión a la situación amorosa de la pareja de amantes del poema queda sujeta a las perspectivas de análisis empleadas y a la parte emocional y subjetiva del crítico-lector. Esta posibilidad de aportar una conclusión propia y personal no sería posible si los elementos de interpretación hacia una respuesta afirmativa o negativa no estuvieran dados, de antemano, dentro del poema. Si consideramos que los amantes están separados del mundo natural de las sombras bajo la luz solar, esta luminosidad presente favorece la predicción de que el diálogo concluya con la amada aceptando el compromiso que propone la voz poética. El argumento de unión y compromiso con el que inicia la voz poética deja entrever la esperanza de que los amantes tengan la capacidad de llegar a un acuerdo y establecer sus compromisos como pareja. Sin embargo, al enfatizar en la segunda estrofa el argumento hipotético sobre sus sombras insustanciales y metafóricas, la voz poética exterioriza miedo a ser rechazado por su amada.

El peso que Donne otorga a las sombras revela algo más profundo dentro de la mente del artista: el miedo al fracaso amoroso.

Donne's poems of avoidance are figurative halls of mirrors in which an encounter with the object of a simultaneous desire and loathing is constantly put off through devices of misrecognition and transference. Deeper within them than the image of a betrayed and abandoned other lies the presence of the poet's own overmastering mistrustfulness, a condition so endemic to his character that it blinds him to the real presence of a woman and leads him to address instead the creation of his own imagination.⁶⁶

La ausencia de las sombras transformada en presencia, a través de la hipotiposis, ha orientado a los lectores a dar una conclusión funesta para los amantes del poema "Shaddowe". No obstante, el sol aún brilla *aboue our head* y la búsqueda de una respuesta sobre el futuro amoroso resulta innecesaria ante un poema que simplemente se enfoca a plantear un dilema. "Shaddowe" concluye con la espera de la respuesta ausente en el discurso poético. Cualquier conclusión adicional, cualquier especulación respecto a las sombras o el sol, resulta contraria al efecto de suspenso con el que Donne concluyó su poema.

⁶⁶ Stephen J. Maynard "Here you see me:..." p. 200.

Smith, A. J., *John Donne. The Complete English Poems.* (Harmondsworth: Penguin, 1973.)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.
Clasificación PR2245, A5S5

A lecture upon the Shadow

Stand still, and I will read to thee
A lecture, love, in love's philosophy.
 These three hours that we have spent,
Walking here, two shadows went
Along with us, which we ourselves produced;
But, now the sun is just above our head,
 We do those shadows tread;
 And to brave clearness all things are reduced.
 So whilst our infant loves did grow,
 Disguises did, and shadows, flow,
From us, and our care; but, now 'tis not so.

That love hath not attained the high'st degree,
Which is still diligent lest others see.

Except our loves at this noon stay,
We shall new shadows make the other way.
 As the first were made to blind
 Others; these which come behind
Will work upon ourselves, and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
 To me thou, falsely, thine,
 And I to thee mine actions shall disguise.
The morning shadows wear away,
But these grow longer all the day,
But oh, love's day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noon, is night.

**Enrique Caracciolo-Trejo, *John Donne. Poesía completa – Edición Bilingüe. Tomo 1.*
(Barcelona: Ediciones 29, 1986.)**

Biblioteca Central
Clasificación PR2245.E8 / C37

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas
Clasificación PR2245.E8 / C37

A LECTURE UPON THE SHADOW

Stand still, and I will read to thee
A lecture, love, in love's philosophy.
 These three hours that we have spent,
 Walking here, two shadows went
Along with us, which we ourselves produced;
But, now the sun is just above our head,
 We do those shadows tread;
 And to brave clearness all things are reduced.
So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadows, flow,
From us, and our care; but, now 'tis not so.

That love hath not attained the high'st degree,
Which is till diligent lest others see.

Except our loves at this noon stay,
We shall new shadows make the other way.
 As the first were made to blind
 Others; these which come behind
Will work upon ourselves, and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
 To me thou, falsely, thine,
 And I to thee mine actions shall disguise.
The morning shadows wear away,
But these grow longer all the day
But oh, love's day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noon, is night.

DISCURSO SOBRE LA SOMBRA

Detente que he de leerte
un discurso, amor, sobre la filosofía del amor.
En estas tres horas que estuvimos
caminando por aquí, dos sombras fueron
con nosotros que nosotros mismos produjimos;
Pero ahora que el sol está justamente sobre nuestra cabeza
tales sombras pisamos,
y todo es reducido a una audaz claridad.
De igual modo, mientras nuestros jóvenes amores crecieron
disfraces y ocultaciones fluyeron
desde nosotros y nuestros sentimientos; ahora no es así.

Que el amor que no ha logrado su cenit
aún cuida diligente que otros no lo vean.

A menos que nuestro amor en este mediodía permanezca
Haremos que las sombras otro camino sigan.
Así como las primeras cegaron
a otros, éstas que vienen después
tendrán efectos en nosotros y cegarán nuestros ojos.
Si nuestro amor desmaya y hacia el oeste declina,
a mí, falsamente, tus acciones
y yo a ti las mías ocultaremos.
Aquellas sombras de la mañana van gastándose
pero éstas se alargan todo el día,
mas, oh, el día del amor es breve, si decae el amor.

El amor es luz plena o creciente;
pero el primer minuto de su tarde es noche.

Hayward John, *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and Selected prose* (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1929.)

Biblioteca del Instituto de Investigaciones Filológicas.
Clasificación PR2245.A5 / H37

A lecture upon the Shadow

Stand still, and I will read to thee
A Lecture, love, in Loves philosophy.
 These three houres that we have spent,
Walking here, Two shadowes went
Along with us, which we ourselves produced;
But, now the Sunne is just above our head,
 We doe those shadowes tread;
 And to brave clearnesse all things are reduc'd.
So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadowes, flow,
From us, and our cares; but, now 'tis not so.

That love hath not attain'd the high'st degree,
Which is still diligent lest others see.

Except our loves at this noone stay,
We shall new shadowes make the other way.
 As the first were made to blinde
Others; these which come behinde
Will worke upon our selves, and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
 To me thou, falsly, thine,
 And I to thee mine actions shall disguise.
The morning shadowes weare away,
But these grow longer all the day,
But oh, loves day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noone, is night.

Hayward John, *John Donne. A Selection of His Poems.* (Harmondsworth: Penguin, 1950.)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.
Clasificación PR2246 / H38 .

A lecture upon the Shadow

Stand still, and I will read to thee
A Lecture, love, in Loves philosophy.
 These three houres that we have spent,
Walking here, Two shadowes went
Along with us, which we ourselves produced;
But, now the Sunne is just above our head,
 We doe those shadowes tread;
 And to brave clearnesse all things are reduc'd.
So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadowes, flow,
From us, and our cares; but, now 'tis not so.

That love hath not attain'd the high'st degree,
Which is still diligent lest others see.

Except our loves at this noone stay,
We shall new shadowes make the other way.
 As the first were made to blinde
Others; these which come behinde
Will worke upon our selves, and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
 To me thou, falsly, thine,
 And I to thee mine actions shall disguise.
The morning shadowes weare away,
But these grow longer all the day,
But oh, loves day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noone, is night.

Silliman Hillyer, Robert, *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake.* (New York: The Modern Library, 1941).

Biblioteca Central
Clasificación PR2245 / A5 / H38

A lecture upon the Shadow

Stand still, and I will read to thee
A Lecture, love, in Loves philosophy.
 These three houres that we have spent,
Walking here, Two shadowes went
Along with us, which we ourselves produc'd;
But, now the Sunne is just above our head,
 We doe those shadowes tread;
 And to brave clearnesse all things are reduc'd.
So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadowes, flow,
From us, and our cares; but, now 'tis not so.

That love hath not attain'd the high'st degree,
Which is still diligent lest others see.

Except our loves at this noone stay,
We shall new shadowes make the other way.
 As the first were made to blinde
 Others; these which come behinde
Will worke upon our selves, and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
 To me thou, falsly, thine,
 And I to thee mine actions shall disguise.
The morning shadowes weare away,
But these grow longer all the day,
But oh, loves day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noone, is night.

Luis C. Benito Cardenal, *John Donne Poesía Erótica.* (s.l.: Barral, 1978.)

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras.
Clasificación PR2245 / E8C38

A LECTURE UPON THE SHADOW

Stand still, and I will read to thee
A Lecture, Love, in loves philosophy.
 These three houres that we have spent,
 Walking here, Two shadowes went
Along with us, which we our selves produc'd;
But, now the Sunne is just above our head,
 We doe those shadowes tread;
 And to brave clearnesse all things are reduc'd.
So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadowes, flow,
From us, and our cares; but, now 'tis not so.

That love hath not attain'd the high'st degree,
Which is still diligent lest others see.

Except our loves at this noone stay,

We shall new shadowes make the other way.

 As the first were made to blinde

 Others; these which come behinde

Will worke upon our selves, and blind our eyes.

If our loves faint, and westwardly decline;

 To me thou, falsly, thine,

 And I to thee mine actions shall disguise

The morning shadowes weare away,

But these grow longer all the day,

But oh, loves day is short, if love decay.

Love is a growing, or full constant light;

And his first minute, after noone, is night.

UNA LECCION SOBRE LA SOMBRA

Estáte quieta y yo te explicaré
una lección, mi amor, sobre la filosofía del amor.
Estas tres horas que hemos pasado
Caminando aquí, dos sombras nos
acompañaron que nosotros mismos producíamos.
Pero ahora el sol está justo sobre nuestras cabezas,
nosotros esas sombras pisamos,
y a cruda claridad todas las cosas están reducidas.
Así, mientras nuestros amores niños crecían,
disfraces y sombras fluían
de nosotros y nuestras ansiedades; pero ahora no es así.

Aquel amor no ha alcanzado el sumo grado
que todavía se afana no sea que los demás vean.

A no ser que nuestros amores permanezcan en este
mediodía

nuevas sombras haremos del otro lado.

Como las primeras eran hechas para cegar

Si nuestros amores flaquean y hacia el oeste declinan,

actuarán sobre nosotros mismos y cegarán nuestros ojos.

a mí tú, falsamente, las tuyas

y yo a ti mis acciones cubriré de apariencias.
Las sombras de la mañana se disipan,

pero éstas se hacen más largas todo el día;

pero, ¡oh!, el día del amor es corto si el amor decae.

El amor es una luz creciente o en constante plenitud;

y su primer minuto, tras el mediodía, es noche.

**Pebworth, Ted-Larry, "The text of John Donne's "A lecture upon the Shadow",
Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001.**

Esta edición es una presentación preliminar a la versión que será publicada en *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. Vol. 4 Songs and Sonnets*. Gnrl. Ed. Gary A. Stringer. (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.)

Shadowwe

Stande still and I will reade to thee
A lecture, loue, in loues phylosophy.
 These three houres which we haue spent
In walkinge here, two shaddowes went
 Alonge with vs; which we our selues produc'd
But now the sun is iust aboue our head
 We doe those shadowes tread
And to braue clearnes all things are reduc'd
 So whilst our infant loue did growe,
Disguises did, and shadowes flowe
 From vs and our care; but now tis not soe
That loue hath not attained the least degree
Which is still diligent, least others see.

Except our loue, at this noone stay
We shall new shadowes make the other way
 As the first were made to blinde
Others, these which come behinde
 Will worke vpon our selues and blinde our eyes:
If our loue faint, and westwardly decline
 To me, thou falsely thine
And I to thee mine actions shall disguise.
 The morninge shadowes weare away
But these growe longer all the day.
 But oh, loues day is short, if loue decay.
Loue is a growinge or full constant light
And his first minute after noone is night.

Anexo 2

Collatio codicum para las ediciones modernas de "Shaddowe"

A continuación se presenta el cotejo de las ediciones modernas que se presentaron en el anexo 1. Cada columna representa un solo testimonio, marcado en la primera fila con el apellido del editor. Cada fila numerada corresponde a una sola palabra o signo de puntuación del poema. Las ediciones están representadas por la primera letra del apellido del editor de esta forma:

- A Smith, A.J. *John Donne. The Complete English Poems.* (Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1971.)

- C Caracciolo-Trejo, Enrique, *John Donne. Poesía completa – Edición Bilingüe.* (Barcelona: Ediciones 29, 1986.)

- H1 Hayward, John *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and Selected prose* (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1929)

- H2 Hayward, John *John Donne. A Selection of His Poems.* (Harmondsworth: Penguin, 1950.)

- B Benito Cardenal, Luis Carlos, *John Donne Poesía Erótica.* (s.l.: Barral, 1978.)

- S Silliman Hillyer, Robert *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake.* (Nueva York: The Modern Library, 1941.)

- P Pebworth, Ted-Larry, "The Text of John Donne's "A Lecture upon the Shadowe"" (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001.)

En la última columna, denominada *collatio interna*, se presenta el aparato crítico de variantes. En ésta columna le di preferencia a las variantes de Pebworth, ya que su edición está basada en manuscritos, y pretende restituir una versión cercana al texto original de John Donne. La llave] separa las lecciones de Pebworth de aquellas variantes textuales que aparecen en los otros editores. Para agilizar la identificación utilicé colores que agrupan a cada tipo de variante:

Fuscia: Variantes significativas de palabra, significado y puntuación entre la edición de Pebworth y las otras ediciones.

Rojo obscuro: Variantes que omite Pebworth. Estas omisiones se deben a que fueron posteriormente añadidas por los copistas o impresores.

Rojo. Variantes que añade Pebworth. Estos añadidos son restituciones de palabras que se perdieron durante la transmisión en manuscritos e impresos posteriores.

Azul: Variantes ortográficas.

Verde azulado: Variante de letra mayúscula o minúscula al principio de palabra.

Oliva: Vacilación entre u y v, además de variante entre letra mayúscula y minúscula al principio de palabra.

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	<i>Collatio interna</i>
1	A	A	A	A	A	A		A om P
2	Lecture	lecture	lecture	lecture	lecture	lecture		lecture om P
3	upon	upon	upon	upon	upon	upon		upon om P
4	the	the	the	the	the	the		the om P
5	Shadow	Shadow	Shadow	Shadow	Shadow	Shadow	Shadowwe	Shadowwe P Shadow ACH1H2SB
6	Stand	Stand	STAND	STAND	STAND	Stand	Stande	Stande P Stand ACH1H2SB
7	still	still	still	still	still	still	still	still
8	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
9	and	and	and	and	and	and	and	and
10	I	I	I	I	I	I	I	I
11	will	will	will	will	will	will	will	will
12	read	read	read	read	read	read	reade	reade P read ACH1H2SB
13	to	to	to	to	to	to	to	to
14	thee	thee	thee	thee	thee	thee	thee	thee
15	A	A	A	A	A	A	A	A
16	lecture	lecture	Lecture	Lecture	Lecture	Lecture	lecture	lecture PAC Lecture H1H2SB
17	,	,	,	,	,	,		, (coma)
18	love	love	love	love	love	Love	loue	loue P love ACH1H2S Love B
19	,	,	,	,	,	,		, (coma)
20	in	in	in	in	in	in	in	in
21	love's	love's	Loves	Loves	Loves	loves	loues	loues P love's AC Loves H1H2S loves B
22	philosophy	philosophy	philosophy	philosophy	philosophy	philosophy	phylosophy	phylosophy P philosophy ACH1H2SB
23	, (punto)
24	These	These	These	These	These	These	These	These
25	three	three	three	three	three	three	three	three
26	hours	hours	houres	houres	houres	hours	houres	houres PH1H2SB hours AC
27	that	that	that	that	that	that	which	which P that ACH1H2SB
28	we	we	we	we	we	we	we	we
29	have	have	have	have	have	have	haue	haue P have ACH1H2SB
30	spent	spent	spent	spent	spent	spent	spent	spent

**TSIS CON
FALLA DE ORIGEN**

ESTA TESTIS NO SAIT
DE LA BIBLIOTECA

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	Collatio interna
31							In	In add P
32	,	,	,	,	,	,		, om P
33	Walking	Walking	Walking	Walking	Walking	Walking	walkinge	walkinge P Walking ACH1H2SB
34	here	here	here	here	here	here	here	here
35	,	,	,	,	,	,		, (coma)
36	two	two	Two	Two	Two	Two	two	two PAC Two H1H2SB
37	shadows	shadows	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shaddowes	shaddowes P shadowes H1H2SB shadows AC
38	went	went	went	went	went	went	went	went
39	Along	Along	Along	Along	Along	Along	Alonge	Alonge P Along ACH1H2SB
40	with	with	with	with	with	with	with	with
41	us	us	us	us	us	us	vs	vs P us ACH1H2SB
42	,	,	,	,	,	,	;	; (punto coma) P , (coma) ACH1H2SB
43	which	which	which	which	which	which	which	which
44	we	we	we	we	we	we	we	we
45	ourselves	ourselves	our	our	our	our	our	our selues P ourselves AC our selves H1H2SB
46			selves	selves	selves	selves	selues	
47	produced	produced	produc'd	produc'd	produc'd	produc'd	produc'd	produc'd PH1H2SB produced AC
48	;	;	;	;	;	;		; (punto y coma) om P
49	But	But	But	But	But	But	But	But
50	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
51	now	now	now	now	now	now	now	now
52	the	the	the	the	the	the	the	the
53	sun	sun	Sunne	Sunne	Sunne	Sunne	sun	sun PAC Sunne H1H2SB
54	is	is	is	is	is	is	is	is
55	just	just	just	just	just	just	iust	iust P just ACH1H2SB
56	above	above	above	above	above	above	aboue	aboue P above ACH1H2SB
57	our	our	our	our	our	our	our	our
58	head	head	head	head	head	head	head	head
59	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
60	We	We	We	We	We	We	We	We

**TCIS CON
FALLA LE ORIGEN**

	Smith, A. J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	<i>Collatio interna</i>
61	do	do	doe	doe	doe	doe	doe	doe PH1H2SB do AC
62	those	those	those	those	those	those	those	those
63	shadows	shadows	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes PH1H2SB shadows AC
64	tread	tread	tread	tread	tread	tread	tread	tread
65	;	;	;	;	;	;	;	;
66	And	And	And	And	And	And	And	And
67	to	to	to	to	to	to	to	to
68	brave	brave	brave	brave	brave	brave	braue	braue P brave ACH1H2SB
69	clearness	clearness	clearnesse	clearnesse	clearnesse	clearnesse	clearnes	clearnes P clearnesse H1H2SB clearness AC
70	all	all	all	all	all	all	all	all
71	things	things	things	things	things	things	things	things
72	are	are	are	are	are	are	are	are
73	reduced	reduced	reduc'd	reduc'd	reduc'd	reduc'd	reduc'd	reduc'd H1H2SBP reduced AC
74
75	So	So	So	So	So	So	So	So
76	whilst	whilst	whilst	whilst	whilst	whilst	whilst	whilst
77	our	our	our	our	our	our	our	our
78	infant	infant	infant	infant	infant	infant	infant	infant
79	loves	loves	loves	loves	loves	loves	loue	loue P loves ACH1H2SB
80	did	did	did	did	did	did	did	did
81	grow	grow	grow	grow	grow	grow	growe	growe P grow ACH1H2SB
82	,	,	,	,	,	,	,	,
83	Disguises	Disguises	Disguises	Disguises	Disguises	Disguises	Disguises	Disguises
84	did	did	did	did	did	did	did	did
85	,	,	,	,	,	,	,	,
86	and	and	and	and	and	and	and	and
87	shadows	shadows	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes PH1H2SB shadows AC
88	,	,	,	,	,	,	,	,
89	flow	flow	flow	flow	flow	flow	flowe	flowe P flow ACH1H2SB
90	,	,	,	,	,	,	,	,

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	<i>Collatio interna</i>
91	From	From	From	From	From	From	From	From
92	us	us	us	us	us	us	vs	vs P us ACH1H2SB
93	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
94	and	and	and	and	and	and	and	and
95	our	our	our	our	our	our	our	our
96	care	care	cares	cares	cares	cares	care	care PAC cares H1H2SB
97	;	;	;	;	;	;	;	; (punto y coma)
98	but	but	but	but	but	but	but	but
99	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
100	now	now	now	now	now	now	now	now
101	'tis	'tis	'tis	'tis	'tis	'tis	tis	tis P 'tis ACH1H2SB
102	not	not	not	not	not	not	not	not
103	so	so	so	so	so	so	soe	soe P so ACH1H2SB
104 (punto) om P
105	That	That	That	That	That	That	That	That
106	love	love	love	love	love	love	loue	loue P love ACH1H2SB
107	hath	hath	hath	hath	hath	hath	hath	hath
108	not	not	not	not	not	not	not	not
109	attained	attained	attain'd	attain'd	attain'd	attain'd	attaind	attaind P attain'd H1H2SB attained AC
110	the	the	the	the	the	the	the	the
111	high'st	high'st	high'st	high'st	high'st	high'st	least	least P high'st ACH1H2SB
112	degree	degree	degree	degree	degree	degree	degree	degree
113	,	,	,	,	,	,		, (coma) om P
114	Which	Which	Which	Which	Which	Which	Which	Which
115	is	is	is	is	is	is	is	is
116	still	till	still	still	still	still	still	still PAH1H2SB till C
117	diligent	diligent	diligent	diligent	diligent	diligent	diligent	diligent
118								, (coma) add P
119	lest	lest	lest	lest	lest	lest	least	least P lest ACH1H2SB
120	others	others	others	others	others	others	others	others

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	Collatio interna
121	see	see	see	see	see	see	see	see
122(punto)
123	Except	Except	Except	Except	Except	Except	Except	Except
124	our	our	our	our	our	our	our	our
125	loves	loves	loves	loves	loves	loves	loue	loue P loves ACH1H2SB
126							,	,(coma) add P
127	at	at	at	at	at	at	at	at
128	this	this	this	this	this	this	this	this
129	noon	noon	noone	noone	noone	noone	noone	noone PH1H2SB noon AC
130	stay	stay	stay	stay	stay	stay	stay	stay
131	,	,	,	,	,	,	,	,(coma) om P
132	We	We	We	We	We	We	We	We
133	shall	shall	shall	shall	shall	shall	shall	shall
134	new	new	new	new	new	new	new	new
135	shadows	shadows	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes PH1H2SB shadows AC
136	make	make	make	make	make	make	make	make
137	the	the	the	the	the	the	the	the
138	other	other	other	other	other	other	other	other
139	way	way	way	way	way	way	way	way
140(punto) om P
141	As	As	As	As	As	As	As	As
142	the	the	the	the	the	the	the	the
143	first	first	first	first	first	first	first	first
144	were	were	were	were	were	were	were	were
145	made	made	made	made	made	made	made	made
146	to	to	to	to	to	to	to	to
147	blind	blind	blinde	blinde	blinde	blinde	blinde	blinde PH1H2SB blind AC
148	Others	Others	Others	Others	Others	Others	Others	Others
149	;	;	;	;	;	;	,	,(coma) P ; (punto y coma) ACHSB
150	these	these	these	these	these	these	these	these

TESIS C.U.N
FALLA DE ORIGEN

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	Collatio interna
151	which	which	which	which	which	which	which	which
152	come	come	come	come	come	come	come	come
153	behind	behind	behinde	behinde	behinde	behinde	behinde	behinde PH1H2SB behind AC
154	Will	Will	Will	Will	Will	Will	Will	Will
155	work	work	worke	worke	worke	worke	worke	worke PH1H2SB work AC
156	upon	upon	upon	upon	upon	upon	vpon	vpon P upon ACH1H2SB
157	ourselves	ourselves	our	our	our	our	our	our selues P ourselves AC our selves HIH2SB
158			selves	selves	selves	selves	selues	
159	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
160	and	and	and	and	and	and	and	and
161	blind	blind	blind	blind	blind	blinde	blinde	blinde P blind ACH1H2SB
162	our	our	our	our	our	our	our	our
163	eyes	eyes	eyes	eyes	eyes	eyes	eyes	eyes
164	:	: (dos puntos) P . (punto) ACH1H2SB
165	if	if	if	if	if	if	if	if
166	our	our	our	our	our	our	our	our
167	loves	loves	loves	loves	loves	loves	loue	loue P loves ACH1H2SB
168	faint	faint	faint	faint	faint	faint	faint	faint
169	,	,	,	,	,	,	,	,
170	and	and	and	and	and	and	and	and
171	westwardly	westwardly	westwardly	westwardly	westwardly	westwardly	westwardly	westwardly
172	decline	decline	decline	decline	decline	decline	decline	decline
173	;	;	;	;	;	;	;	; (om P)
174	To	To	To	To	To	To	To	To
175	me	me	me	me	me	me	me	me
176								, (coma) add P
177	thou	thou	thou	thou	thou	thou	thou	thou
178	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
179	falsely	falsely	falsly	falsly	falsely	falsly	falsely	falsely PACS falsly HIH2B
180	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P

TESIS C.I.N
FALSA DE ORIGEN

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	Collatio interna
181	thine	thine	thine	thine	thine	thine	thine	thine
182	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
183	And	And	And	And	And	And	And	And
184	I	I	I	I	I	I	I	I
185	to	to	to	to	to	to	to	to
186	thee	thee	thee	thee	thee	thee	thee	thee
187	mine	mine	mine	mine	mine	mine	mine	mine
188	actions	actions	actions	actions	actions	actions	actions	actions
189	shall	shall	shall	shall	shall	shall	shall	shall
190	disguise	disguise	disguise	disguise	disguise	disguise	disguise	disguise
191
192	The	The	The	The	The	The	The	The
193	morning	morning	morning	morning	morning	morning	morninge	morninge P morning ACH1H2SB
194	shadows	shadows	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes	shadowes PH1H2SB shadows AC
195	wear	wear	weare	weare	weare	weare	weare	weare PH1H2SB wear AC
196	away	away	away	away	away	away	away	away
197	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
198	But	But	But	But	But	But	But	But
199	these	these	these	these	these	these	these	these
200	grow	grow	grow	grow	grow	grow	growe	growe P grow ACH1H2SB
201	longer	longer	longer	longer	longer	longer	longer	longer
202	all	all	all	all	all	all	all	all
203	the	the	the	the	the	the	the	the
204	day	day	day	day	day	day	day	day
205 (punto) P , (coma) AH1H2SB om C
206	But	But	But	But	But	But	But	But
207	oh	oh	oh	oh	oh	oh	oh	oh
208	,	,	,	,	,	,	,	,
209	love's	love's	loves	loves	loves	loves	loues	loues P love's AC loves HIH2SB
210	day	day	day	day	day	day	day	day

THIS IS
 FROM THE
 ORIGINAL

	Smith, A J.	Caracciolo-Trejo	Hayward, 1	Hayward, 2	Silliman Hillyer	Benito Cardenal	Pebworth	Collatio interna
211	is	is	is	is	is	is	is	is
212	short	short	short	short	short	short	short	Short
213	,	,	,	,	,	,	,	,
214	if	if	if	if	if	if	if	if
215	love	love	love	love	love	love	loue	loue P love ACH1H2SB
216	decay	decay	decay	decay	decay	decay	decay	Decay
217
218	Love	Love	Love	Love	Love	Love	Loue	Loue P Love ACH1H2SB
219	is	is	is	is	is	is	is	is
220	a	a	a	a	a	a	a	a
221	growing	growing	growing	growing	growing	growing	growinge	Growinge P growing ACH1H2SB
222	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
223	or	or	or	or	or	or	or	or
224	full	full	full	full	full	full	full	full
225	constant	constant	constant	constant	constant	constant	constant	constant
226	light	light	light	light	light	light	light	Light
227	;	;	;	;	;	;	;	; (om P)
228	And	And	And	And	And	And	And	And
229	his	his	his	his	his	his	his	his
230	first	first	first	first	first	first	first	first
231	minute	minute	minute	minute	minute	minute	minute	minute
232	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
233	after	after	after	after	after	after	after	After
234	noon	noon	noone	noone	noone	noone	noone	noone PH1H2SB noon AC
235	,	,	,	,	,	,	,	, (coma) om P
236	is	is	is	is	is	is	is	is
237	night	night	night	night	night	night	night	Night
238 (punto)

**TESIS CON
FALTA DE ORIGEN**

BIBLIOGRAFÍA

- , *Retórica General*. Ed. José Manuel Pérez Tornero et al. (Barcelona: Paidós, 1987.)
- Benito Cardenal, Luis Carlos, *John Donne Poesía Erótica*. (s.l.: Barral, 1978.)
- Bell, Ilona, *Elizabethan Women and the poetry of Courtship*. (Cambridge: Cambridge University Press, 1998.)
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. (México: Porrúa, 1985.)
- Bleuca, Alberto, *Manual de crítica textual*. (Madrid: Castalia, 1983.)
- Brooks, Cleanth, *Historical Evidence and the Reading of Seventeenth-Century Poetry*. (Columbia y Londres: University of Missouri Press, 1991.) pp 79 – 92.
- Caracciolo-Trejo, Enrique, *John Donne. Poesía completa – Edición Bilingüe*. (Barcelona: Ediciones 29, 1986.)
- Carrithers Jr., Gale H., “Lecture Upon The Shadow”. (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001.)
- Donne, John, *Poems By J.D. with Elegies on the Authors Death*. (Londres: impreso por M.F. para John Marriot, 1635.)
- *The Variorum Edition of the Poetry of John Donne. Vol. 6 The Anniversaries and the Epicedes and Obsequies*. Grnl. Ed. Gary A. Stringer. (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1995.)
- Ezell, Margaret J.M., “A Possible Story of Judith Donne: A Life Of Her Own?”, *John Donne Journal*. Vol. 17. (1998.) pp. 9 - 28.
- Gardner, Helen, *John Donne A Collection of Critical Essays*. (Nueva Jersey: A Spectrum Book, 1965.)
- Hayward, John, *John Donne. Dean of St. Paul's Complete Poetry and Selected prose* (Bloomsbury: The Nonesuch Press, 1929.)
- *John Donne. A Selection of His Poems*. (Harmondsworth: Penguin, 1950.)
- Kermode, Frank & Hollander, John *The Oxford Anthology of English Literature. Vol. I* (Nueva York: Oxford University Press, 1973.)
- Maynard, Stephen, “Here you see me: The trope of Avoidance in John Donne”, *John Donne Journal*. Vol. 16. (1997.) pp. 185-207.
- Pebworth, Ted-Larry, “The Early Audiences of John Donne’s Poetic Performances”, *John Donne Journal*. Vol. 15. (1996.) pp. 127-139.
- “The Text of John Donne’s “A Lecture upon the Shadowe”” (Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001.)

Roberts, John R., "The Modern Critical Reception of *Lecture Upon The Shadow*"
(Sixteenth John Donne Society Annual Meeting, Gulf Port, Mississippi, 2001.)

Silliman Hillyer, Robert *The Complete Poetry and Selected Prose of John Donne & The Complete Poetry of William Blake*. (Nueva York: The Modern Library, 1941.)

Shakespeare, William, *Much Ado About Nothing in The Globe Illustrated Shakespeare. The Complete Works Annotated*. Ed. Howard Stauton. (Nueva York: Gramercy Books, 1993.) pp. 691-746.

Smith, A.J. *John Donne. The Complete English Poems*. (Harmondsworth, Inglaterra: Penguin, 1971.)

Stampher, Judah, *John Donne and The Metaphysical Gesture*. (Nueva York: Clarion, 1971.)

Westover, Jeff, "Suns and Lovers: Instability in Donne's *Lecture Upon the Shadow*",
John Donne Journal. Vol. 17. (1998.) pp. 61-73.

LIBROS Y ARTÍCULOS RECOMENDADOS

Bell, Ilona, "Under ye Rage of a Hott Sonn & yr Eyes': John Donne's Love Letters to Ann More,"
The Eagle and the Dove: Reassessing John Donne. Ed. Claude Summers and Ted-Larry Pebworth. (Columbia: University of Missouri Press, 1986.) pp. 25-52.

Ezell, Margaret J.M., "A Possible Story of Judith Donne: A Life Of Her Own?" *John Donne Journal*. Vol. 17 (1998.) pp. 9 - 28.

Segre, Cesare, "Crítica textual, teoría de conjuntos y diasistemas", en *Semiótica filológica (textos y modelos culturales)*. Trad. J. Muñoz Rivas. (Murcia: Universidad de Murcia, 1990.) pp. 53-62.

Stapleton, M. L., "Why should they not alike in all parts touch?" Donne and the Elegiac Tradition
John Donne Journal. Vol. 15. (1996) pp. 1 - 22.

Sullivan II, Ernest W. *The Influence of John Donne: His Uncollected Seventeenth-Century Printed Verse*. (Columbia: University of Missouri Press, 1993.)