

# ***PARADISE LOST: DEL EPOS CLÁSICO A LA COSMOLOGÍA MATEMÁTICA DE LA MODERNIDAD***

Por ELENA CALDERÓN DE CUERVO (\*)

Este trabajo es una referencia precisa a la representación poética que de los tres primeros capítulos del *Génesis* hace John Milton en *Paradise Lost* (Londres, 1674). Así pues se considera el texto sagrado desde la creación del universo, del primer hombre y de la primera mujer y su habitación en el Paraíso, hasta la tentación y caída con su consecuente promesa de redención y destierro. De acuerdo con esto, nuestra exposición se propone dar cuenta de tres aspectos fundamentales que vertebran toda la interpretación sobre la obra de Milton: en primer lugar, analizar la funcionalidad de lo que hemos llamado *epopeya bíblica* y distinguirla de lo que se conoce como *épica religiosa*; en segundo lugar, observar la incidencia de las fuentes bíblicas y paganas tanto como de las modernas, responsables de los cambios en el imaginario y en la interpretación del mundo; y, en tercer lugar y a modo de conclusión, rescatar en el Poema el paso de la cosmogonía tradicional a la cosmología matemática como base del pensamiento de la Modernidad.

## **1. Poesía, Filosofía y Teología**

Resulta, quizá, demasiado obvio señalar la íntima relación que tiene la Poesía con la Retórica, y sin embargo, mucho más profunda y quizás menos evidente, es su relación con la Filosofía y con la Teología. Y esto es así, esté o no expreso como marca en el trazado textual o como intención en la voluntad del poeta.

“La existencia del arte depende del hombre, en el cual subsiste, y de las cosas con las cuales se alimenta... la poesía [dice Maritain] es ontología” (1).

---

(\*) Universidad Nacional de Cuyo.

(1) Jacques MARITAIN, 1935, *Frontières de la poésie*, París, págs. 12 y ss.

Desde su origen *in hac lacrimarum valle* el hombre eleva un reclamo a Dios, su Creador, para pedir cuentas de su desventura: inquiere sobre el ser y sus causas, el dolor, al amor y la muerte y pugna por hallar, en la Omnipotencia divina, una respuesta que explique su desvencijada existencia. No otra cosa significan los versos de Job, los Salmos, el cántico de Salomón o los misteriosos versos de Orfeo. La poesía es, pues, oración: *divina en los Profetas / y humana en los Poetas* como decía San Clemente. Y qué es la oración sino el reclamo agudo del hombre que, atado al carro furioso de un tiempo que todo lo devora, se aferra a las cosas que ama y que apenas entiende:

Más allá del azar y de la muerte  
duran, y cada cual tiene su historia,  
pero todo esto ocurre en esa suerte  
de cuarta dimensión, que es la memoria.

En ella y sólo en ella están ahora  
los patios y jardines. El pasado  
los guarda en ese círculo vedado  
que a un tiempo abarca el véspero y la aurora.

¿Cómo pude perder aquel preciso  
orden de humildes y queridas cosas,  
inaccesibles hoy como las rosas  
que dio al primer Adán el Paraíso?

El antiguo estupor de la elegía  
me abrumea cuando pienso en esa casa  
y no comprendo cómo el tiempo pasa,  
Yo, que soy tiempo y sangre y agonía (2).

Y si toda la Antigüedad consideró a los poetas como sabios, maestros y educadores fue precisamente porque cultivaron la memoria del sentido de las cosas perdidas. Esta premisa perduró hasta el siglo XVIII e, inclusive, apareció con un vigor inusitado en muchas de las fórmulas del Romanticismo. No obstante era, evidentemente la función pedagógica la que más preocupaba a los antiguos; en esa dirección, la discusión sobre el papel de la poesía y la relación del *placere* con el *docere* desembocaba siempre en el problema de la *verdad*: ¿enseñaba verdades Homero? Y, en ese sentido, ¿tenía utilidad la poesía?

En el mundo pagano, curiosamente, el primer ataque contra Homero partía de Hesíodo, quien, inspirado por las Musas (3) intentaba recuperar el grado de verdad que los mitos transmitidos por la poesía tenían. Hesíodo realizó una rei-

---

(2) Jorge Luis BORGES, "Adrogué", en: *El Hacedor*, 1960.

(3) Cuando apacentaba los rebaños de su padre en el Helicón, las Musas lo consagraron como poeta y le dijeron: "Sabemos decir muchas mentiras con aspecto de verdades; pero cuando queremos, podemos también proclamar la verdad" (*Los trabajos y los días*).

vindicación Historiográfica del pensamiento mítico y sus verdades tuvieron que ver con la cosmogonía y con la Teología. Fiel a su espíritu reformista, su obra se llena de aforismos y reglas sagradas que, nacidas *in illo tempore*, ordenan la conducta de los hombres. Cuando en el siglo VI se desate la carrera de la Filosofía, y la verdad se reparta entre el *logos* y el *mito*, Hesíodo, que había censurado la epopeya en nombre de la verdad rigurosa, será condenado por el tribunal de la filosofía junto con Homero: “Habrá que desterrar a Homero de los certámenes y darle de latigazos” dirá Heráclito; y Jenófanes, no menos violento, exclama: “Homero y Hesíodo atribuyeron a los dioses las acciones más torpes de los humanos: el robo, el adulterio y el engaño”. El menosprecio de la poesía culmina con Platón, quien destierra a los poetas de la República y la Filosofía se queda con la última palabra, porque en la dialéctica, la Poesía –que tiene otro lenguaje– permanece en silencio. Es evidente que la crítica de los filósofos contra los poetas no era una renuncia a la Teología. La razón estaba en que los griegos no tuvieron la manifestación *viva* de los dioses, no tuvieron, por lo mismo, casta sacerdotal y no tuvieron –y en esto reside, quizás el mayor problema– el *Libro Sagrado* y la cultura del Libro. Su teología dependía, entonces, de las antiguas tradiciones narrativas y de la imaginación prudente y piadosa de los poetas. Lo que Platón criticaba en los poetas, no era la Poesía en sí, sino el atrevimiento de los poetas de falsificar los mitos y corromper la verdad en aras de la imaginación.

La discusión entre la Poesía y la Filosofía encontró su cauce en la interpretación alegórica de las narraciones antiguas. Paralelo, entonces, a la crítica contra los poemas épicos de los presocráticos, comienza en el siglo VI la interpretación alegórica de los mitos y, particularmente, de Homero. Pero para trabajar el plano alegórico de un texto, hacía falta un patrón de referencia que orientara el sentido, que lo guiara en una dirección pre-textual. Es verdad que está la Naturaleza, el mensaje implícito en el poema cosmogónico. Pero, así como se le atribuye a Filón de Alejandría, en el siglo I de la era cristiana, el haber sistematizado la interpretación alegórica del Antiguo Testamento, en una simbiosis entre la tradición de los levitas y el *logos* de los griegos, se podría suponer que a una cierta contigüidad entre griegos y hebreos y a la cultura del Libro, se debiera, también, el inicio de la alegoría homérica en el siglo VI a. C. Ya Aristóteles llama a Homero, el *divino* Homero porque encuentra en él el depósito de una tradición que viene de los dioses.

Como una idea derivada de la alegoría, aunque teóricamente independiente, se suele afirmar que la poesía contiene y debe contener no sólo la sabiduría tradicional, sino también un conocimiento universal, entendido, además, como la ciencia del mundo físico y de las cosas.

La poesía es teología...El término adecuado sería quizás “ontología”, porque la poesía tiene su meta principal en las raíces del conocimiento del ser (4).

---

(4) Jacques MARITAIN, *Frontières de la poésie*, París, 1935, pág. 12 sq.

Homero, dice Quintiliano (XII, XI,21) conoció todas las ciencias. En un tratado que nos ha llegado bajo el nombre de Plutarco se atribuye a Homero la *poly-mathia*, es decir, el conocimiento de todas las cosas, tal como la Biblia atribuye a Adán, Noé, Moisés y algunos otros.

En el florecimiento romano del siglo IV, Virgilio vino a ocupar el lugar de Homero. Una de las principales preocupaciones de Macrobio era demostrar que Virgilio conocía *todas las ciencias*. Su contemporáneo, Servio, dice del sexto libro de la Eneida:

“Aunque Virgilio está siempre lleno de ciencia, en este libro la ciencia campea sobre todo... Varias cosas están contadas sencillamente y muchas están tomadas de la historia, pero otras muchas provienen de la profunda sabiduría de los filósofos y de los teólogos”.

En el Prólogo del *Anticlaudianus*, Alain de Lille une la idea alegórica a la omnisciencia: afirma (Ps, II, pág. 269) que su obra puede ofrecer algo a los estudiosos de todos los grados: el sentido literal, dice, es asequible a los principiantes, el moral a los más avanzados; las sutilezas de la alegoría agudizarán hasta al espíritu más formado. Lo que hace Alain de Lille en este punto es aplicar los sentidos de la Hermenéutica bíblica a la literatura porque descuenta que la Literatura es un apéndice de la Biblia. También las poéticas medievales exigen del poeta un conocimiento de las ciencias del Universo, que se consideran subsidiarias de la Filosofía. Dante mismo no hace sino acatar estas exigencias cuando en la *Divina Commedia* intercala digresiones sobre las manchas de la Luna, sobre embriología o sobre el origen de la lluvia; él mismo se llama *inter vere phylosophantes minimus*.

Pero en el pensamiento reformista de los siglos XVI y XVII, este requerimiento se vuelve aún más insistente: según Melanchton, Homero fundó la Astronomía y la Filosofía al describir el escudo de Aquiles (5). Todavía en 1713, Anthony Collins (1676-1729) veía en la *Iliada* un “epítome de todas las artes y las ciencias”; “Homero –continúa– planeó este poema para la eternidad, a fin de deleitar e instruir al género humano” (*to please and instruct mankind*).

Ahora bien, el tópico que mejor refleja esa unión de la Poesía con la Filosofía y con las Ciencias, son las Musas. Y al punto tal que “para escribir poesía se necesita la intervención de las Musas” (6).

---

(5) MELANCHTON, *Declamaciones*, Berlín, ed. Hartfelder, 1891, pág. 37. Philipp Melanchton, el reformador, amigo leal de Lutero, pieza clave en la traducción de la Biblia y padre de la Educación Alemana, falleció en Wittemberg, cuna de la Reforma Protestante, el 16 de abril de 1560.

(6) Ernst CURTIUS, *Poesía y Teología*, Madrid, Gredos, 1942, pág. 322

En la Inglaterra de Isabel, no hubo “escrúpulos” aristotélicos ni tridentinos que cohibieran a los poetas. Edmund Spenser puede inspirarse en Chaucer y en el alegorismo medieval y puede al mismo tiempo continuar en su *Faerie Queene*, la obra de Homero, Virgilio, Ariosto y Tasso. El artificioso Prólogo de la *Faerie Queene* contiene, en la primera estrofa, una referencia a temas de Virgilio y Tasso; en las estrofas segunda y tercera, la invocación; en la cuarta, la dedicatoria a la reina Isabel. En la invocación, Spenser se dirige a una Musa a quien llama *Holly virgin chief of nine*, expresión que ha dado lugar a diversas interpretaciones; pide, luego, la ayuda de Venus, Cupido y Marte, Más adelante invocará a Clío, hija de Febo y Mnemosina, a la santa hija de Júpiter (una de las nueve Musas) concedora de todas las divinidades de mar y tierra.

Pero en la cumbre de la inspiración poética, el siglo XVII produce en Inglaterra la Musa protestante de Milton.

## 2. John Milton

Nacido el 9 de diciembre de 1608 de un próspero escribano de Londres que tenía por vocación componer y publicar madrigales y algunas piezas musicales sacras, el joven Milton, dado que no demostraba gran interés por seguir la carrera notarial, fue enviado por su padre a aprender griego y latín a la célebre escuela anexa a la Catedral de Saint Paul donde enseñaba el gran humanista Alexander Gill, gran admirador de Spenser (poeta al cual Milton, en su *Areopagítica* juzgará “mejor maestro que Scott y que Tomás de Aquino”) y que le designó un preceptor, el reverendo Thomas Young, presbiteriano ferviente, que le enseñó el francés, el italiano y el hebreo. De este aprendió no solo a conocer a los clásicos sino a interesarse por las grandes controversias religiosas de su tiempo. A los dieciséis años ingresa a Cambridge de donde egresará *cum laudes* y donde podrá manifestar su temperamento independiente en la serie de controversias que sostuvo contra el pensamiento y las ideas oficiales. En sus numerosos escritos polémicos atacó el sistema dominante, sosteniendo las razones del empirismo *contra philosophiam scholasticam*; en una de sus elegías, expande la tesis del protestante Hakewill de que el mundo no está en decadencia sino en un continuo progreso. Más adelante se manifestará en contra del sistema episcopal (*Of the Reformation touching Church Discipline in England*) sosteniendo que era una corrupción del cristianismo primitivo. Entre 1638 y 1639 visitó París, Alemania y más extensamente Italia: Roma, Florencia, Luca, Venecia. En este viaje hizo su célebre visita a Galileo, quien terminaba sus días amablemente en su riquísima *villa* florentina y a quien recordará luego en su *Areopagítica* “envejecido en la prisión de la Inquisición por haber pensado en forma diversa de cómo pensaban sus censores franciscanos y dominicanos”. El último período de actividad polémica consiste

en la defensa del sistema republicano y en la apología del regicidio. En este punto, es famoso su tratado *Eikonoklastes* (1649) que le sirvió para ser nombrado secretario en el Consejo de Estado de Cromwell. En 1651 ya había quedado ciego. La crisis del Commonwealth, después de la muerte de Cromwell lo llama a la lucha política y escribe toda una serie de opúsculos en los que abandona el presbiterianismo por una forma más extrema de puritanismo, sosteniendo la abolición de cualquier forma de sacerdocio y adhiriendo a los sedicentes *Independientes*. Pero los ingleses vuelven a la restauración monárquica y episcopal. En vano Milton lanza el último libelo político *A Ready and Easy Way to establish a the Commonwealth*, lleno de ardor republicano. Estamos ya en el 1660. Carlos vuelve al trono y la batalla está perdida. Milton entra, así al último período de su vida, el más infeliz, el más nostálgico y el más glorioso. Tolerado por los vencedores, el apologista del regicidio, viejo, pobre, ciego y casi sólo (le quedan dos amigos: Marvel y un sobrino que lo ayudan económicamente) Milton vuelve a la poesía: termina *Paradise Lost* que había iniciado en 1658; escribe, luego, *Paradise Regained*, y *Samson Agonistes* entre 1670 y 1671. Muere en 1674, en Londres y es enterrado en la Iglesia de Saint Giles, al lado de su padre.

### 3. *Paradise Lost* y la épica bíblica

Sin duda la obra cumbre de Milton –y muy superior a las otras– es *Paradise Lost*: poema heroico en doce libros (fiel al modelo Virgiliano) que recrea los tres primeros capítulos del *Génesis*: así pues se considera el texto sagrado desde la creación del universo, del primer hombre y de la primera mujer y su habitación en el Paraíso, hasta la tentación, caída y destierro, con su consecuente promesa de redención. Es importante afirmar que Milton concibe su poema dentro del canon literario de la Europa del siglo XVII, es decir, conscientemente adherido tanto a la poética como a los modelos épicos del Tasso. No obstante, su adhesión al pensamiento reformista y su alejamiento del sistema religioso tradicional permiten contextualizar no sólo la presencia del imaginario sino la dirección en la que habrán de interpretarse los relatos bíblicos referidos.

En la especificación del género, el poema debe ser considerado como “epopeya bíblica”, descartando la reflexión sobre las obras hagiográficas, tan frecuentes en la alta Edad Media como en los siglos XVI y XVII y que, para la crítica en general, forman un solo cuerpo bajo la denominación de “épica religiosa”.

La poesía cristiana latina que surge en la época de Constantino y florece entre los años 400 y 800 tiene un papel fundamental en el desarrollo de la teoría literaria y el discurso crítico, porque, salvo el caso de Prudencio cuya poesía es independiente del sistema de los géneros antiguos, el resto de los poetas de este primer período optó por la adaptación del canon clásico a los temas

cristianos (7). Como, por otra parte, el único modelo bienquisto era Virgilio, apareció toda una serie de églogas y epopeyas cristianas que requerían de una introducción necesaria que justificara las modificaciones a nivel del diseño estructural de acuerdo con la nueva teleología que las artes habían asumido a partir de la imposición oficial del cristianismo en el Imperio.

La epopeya cristiana es, pues, uno de los primeros géneros y comienza, además, siendo epopeya bíblica. La primer obra importante de este tipo es la *Harmonía evangélica* del poeta español Juvenco, hacia el 330. Esta obra inicia una larga serie de poemas bíblicos, latinos en un primer momento, pero que después tendrán su continuación en las lenguas vulgares, desde Caedmon, Cynewulf, el *Heliand*, *La Pasión* de Clermont, hasta Milton y Klopstock.

Juvenco, fiel al principio de justificar en clave cristiana el espíritu épico pagano, antepuso en su poema evangélico un pequeño prólogo de 27 versos, en el que explica los motivos que lo llevaron a componer su poema. Ensayando una traducción casera, la idea, en términos generales, era la siguiente:

Todo lo humano está condenado, por voluntad divina, a la desaparición; pero muchos hombres logran sobrevivir gracias a sus hazañas y virtudes, en panegíricos poéticos como los de los sublimes cantos de Homero o del dulce arte de Virgilio. Estos mismos poetas tienen también asegurada la gloria eterna, a pesar de haber interpolado mentiras / mitología / en los hechos del pasado; con cuánta mayor razón sobrevivirá mi poema que canta los hechos de Cristo al que quizá deberé mi salvación el día del Juicio Final. Ruego al Espíritu Santo que me ayude y fortalezca mi espíritu con el agua del Jordán (8).

La subordinación de los fines del arte a la salvación del alma tanto como el afán de legitimar la poesía con argumentos cristianos quedarán como premisas fundamentales en la construcción del género el cual sobrevive bajo este molde durante toda la Edad Media. Cuando la epopeya ingrese en los tiempos modernos, su compromiso con las nuevas aporías teológicas no le harán perder esos

---

(7) Cfr. Ernst CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, FCE, 1975. Hace una breve referencia a Juvenco y a los primitivos poetas cristianos en el excurso VI de su monumental obra, titulado: "Ciencia literaria en la cristiandad" (t. II, pág. 647 sq). No es fácil acceder a un trabajo exhaustivo sobre la primitiva poesía cristiana latina. Lo mejor con lo que nos hemos encontrado es la obra en dos tomos de Pierre de LABRIOLLE, *Histoire de la Littérature Latine Chrétienne*, 3.<sup>a</sup> Ed. París, Les Belles Lettres, 1947; y los primeros capítulos de la *History of christian Latin poetry from the beginnings to the close of the Middle Ages*, de F. J. E. RABY, Oxford, 1927, 2.<sup>a</sup> edic., 1953.

(8) Si en Juvenco el tránsito de la poesía pagana a la cristiana se resuelve sin mayores conflictos, no ocurre lo mismo con otros autores posteriores, tal el caso de Sedulio y su *Carmen Paschale* de finales del siglo V. En general el golpe se dirigió a la mitología en tanto que representación de la idolatría pagana: "Tutti gli idoli pagani sono diavoli" diría el Dante. Al respecto afirma Curtius: "El cristianismo no concedió una muerte tranquila a los antiguos dioses; los tuvo que degradar convirtiéndolos en demonios, porque seguían viviendo en el subconsciente" .

requisitos extraliterarios que le habían dado origen, al punto tal que Curtius concluye lo siguiente:

La epopeya bíblica fue siempre –desde Juvenco hasta Klopstock– un género híbrido y de suyo inauténtico, un *genre faux*. La Salvación cristiana, tal como la presenta la Biblia, no tolera una forma pseudo-antigua; ésta no sólo la priva de su configuración vigorosa, única, autoritativa, sino que, además, el género clásico adoptado y sus convenciones verbales y métricas la falsifican. El hecho de que la epopeya bíblica gozara, a pesar de eso, de tan gran popularidad se explica sólo por la necesidad de contar con una literatura religiosa que pudiese compararse con la antigua y enfrentarse a ella; se llegó de este modo a una transacción (9).

La cita, discutible en algunos aspectos, es muy esclarecedora cuando señala esa necesidad que la cultura cristiana manifestó de apelar a un género que tiene como función transmitir un *ethos*: frente a esa indiscutible *globalización* de la cosmovisión pagana impuesta por Roma, el cristianismo debía proponer la universalización de aquellos viejos y sublimes papiros hebreos que anunciaban la llegada de un Mesías “a todas las naciones”. Es lógico suponer que los primeros tiempos de esa transformación fueran más drásticos ya que el verdadero reencuentro espiritual con Virgilio y con la poesía de la antigüedad se realiza con Dante (10). El Virgilio de Dante es, aún, un Virgilio medieval, no es el Virgilio clásico de un Tasso, de un Hojeda o de un Milton. Es el pregonero de la Roma temporal y eterna, tanto como San Pablo lo será de la Roma cristiana. Los dos únicos mortales cuyo viaje a ultratumba Dante considera auténtico (*Inferno*, II, 13-33) son Virgilio y San Pablo: uno es el antepasado de Roma, otro es el Apóstol de la gentilidad. Dante reconoce en el poeta latino su inserción en una tradición que supera los márgenes del Lacio (11) y si se une a él es porque de alguna manera se sentía, él también, reformador y profeta. De Dante en más, el recurrir a la matriz virgiliana supondrá no sólo una actitud de vate inspirado sino el compromiso del arte con una cosmovisión espiritual específica.

---

(9) Ernst CURTIUS, *Op. cit.*, pág. 653.

(10) “El descubrimiento de Virgilio por Dante es un arco voltaico que enlaza un alma grande con otra. La tradición del espíritu europeo no conoce ninguna situación de tan conmovedora sublimidad, ternura y fertilidad. Es el encuentro de los dos latinos más grandes. Históricamente, es el sello colocado sobre el pacto que la Edad Media latina procuró llevar a cabo entre la antigüedad y el mundo moderno” (*Idem*, pág. 514).

(11) Rubén Calderón Bouchet al comentar la relación de Virgilio y Dante respecto del Infierno, aclara que: “Esta visión de un lugar en los abismos donde se padece el castigo de la rebeldía contra Dios se pierde en la noche de los tiempos y emerge aquí y allá en las tradiciones más antiguas en un marco de imágenes tan semejantes que hace pensar a los estudiosos racionalistas en dependencias literarias y no como la tradición afirma, en la unidad de la situación escatológica. Contenau, en su historia de asirios y babilónicos, describe la concepción que esos pueblos tenían del infierno, en términos que recuerdan más a Dante que a Virgilio” (“El imperio en la poesía: Virgilio y Dante”. En: *Padre Osvaldo Lira. En torno a su pensamiento. Homenaje en sus 90 años*. Santiago de Chile, Universidad Adolfo Ibáñez/Zig-Zag, 1994).



En el ámbito de la especulaciones críticas y del quehacer literario, el poema heroico goza, hacia los siglos XVI y XVII de un prestigio considerablemente superior respecto de los otros géneros literarios, incluido el drama (12). Sus preceptivas habían sido redefinidas por el Tasso a partir de la *Poética* de Aristóteles y de la revisión de los textos griegos en el original y puestas de manifiesto en sus *Discorsi del poema eroico*. Para Tasso, Virgilio seguía siendo el maestro por excelencia y Dante era aquí, más que una influencia puntual, una *forma mentis*, no sólo en la organización del imaginario sino en la posición decidida de la enunciación poética

#### 4. El Prólogo

Del primer hombre la desobediencia,  
y del fruto del árbol prohibido,  
cuyo mortal sabor la muerte trajo  
al mundo, y todas las miserias,  
con pérdida del Edén, hasta que un Hombre  
más grande nos restaura y nos devuelve  
la gozosa morada, canta, ¡oh Musa  
celestel, tú que asentada en la cumbre  
secreta del Horeb o del Sinaí  
inspiraste al pastor que fue el primero  
en enseñar al escogido pueblo  
cómo en los comienzos Cielo y Tierra  
del Caos emergieron; o si el monte  
de Sión más te complace, y el arroyo  
de Siloé que transcurría raudo  
junto al oráculo de Dios; por eso  
pido tu ayuda en mi arriesgado canto  
que pretende con ambicioso vuelo  
sobre el monte de Aonia levantarse,  
mientras persigue cosas no intentadas  
en prosa o verso. Y sobre todo tú,  
¡oh Espíritu!, que prefieres a los templos  
los honrados y puros corazones,  
instrúyeme, pues sabes; tú que ya

---

(12) En el Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana, dirigido por Ricardo Gullón (Madrid, Alianza, 1993) se lee: “Es una paradoja que, según las convenciones de la retórica, el género épico fuera considerado el más prestigioso durante el Siglo de Oro; paradoja porque pobre es el panorama que puede presentarse de la épica española (...) la epopeya era la heredera de los grandes poetas clásicos, Horacio, Virgilio y Lucano y se regía por las ordenanzas más rígidas del mundo literario: su estilo debía ser sublime, sus héroes modelos de comportamiento, sus enseñanzas provechosas” (T. II, pág. 1279).

del principio existías, y con alas  
majestuosas y extensas cual paloma,  
asentado encima del vasto abismo  
lo incubabas y fecundo lo volvías:  
ilumina en mí lo que hay de oscuro  
eleva y sostén lo que hay de vil  
para que, dominando el argumento  
proclame yo la Providencia eterna  
y el camino de Dios muestre a los hombres (13).

Con este Prólogo comienza el primero de los doce libros que componen el *Paradise Lost*, siguiendo el modelo de la *Eneida* y *El calendario del pastor* de Spencer (14). Cuatro aspectos se pueden inferir de este Prólogo:

En primer lugar, conviene resaltar la perspectiva impuesta a partir de una enunciación apelativa que invocando a las Musas, imita el énfasis de la *Divina commedia*

O voi che siete in piccoletta barca,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
diestro al mio legno che cantando varca,

tornare a riveder li vostri liti:  
non vi mettete in pelago, chè, forse,  
perdendo me rimársete smarriti.

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse:  
Minerva spira, e conducemi Apollo,  
e nove Muse mi dimostran l'Orse.

(*Paradiso*, II, 1-15)

pero no asume aquí la actitud del peregrino penitente sino la voz profética del visionario:

(...) dominando el argumento  
proclame yo la Providencia eterna  
y el camino de Dios muestre a los hombres.

En segundo lugar, la Musa invocada es el Espíritu Santo, la “musa celestial” que proviene del Antiguo Testamento y no la que entra en el Cenáculo en

---

(13) Se utiliza la edición que del *Paradise Lost* hace John T. SHAWCROSS en su *The Complete Poetry of John Milton*, New Cork, Anchor Books, 1971. La traducción ha sido tomada de la que presenta Esteban Pujals, con estudio preliminar y notas para *El Paraíso perdido*, Madrid, Cátedra, 1996.

(14) También *The Faerie Queene* que quedó inconclusa estaba proyectada para comprender doce libros.

Pentecostés. Es la Musa hebrea que inspiró a Moisés en el Horeb y en el Sinaí, y que habita en *los honrados y puros corazones*, construyendo una paráfrasis de la secuencia *Veni, Sancti Spiritus* compuesta hacia el año 1220 por Esteban Langton, arzobispo de Cantórbery.

Oh lux beatísima  
Reple cordis íntima  
Tuorum fidélium.  
(...)  
Lava quod est sórdidum  
Riga quod est áridum  
Sana quod est sáucium.

En tercer lugar, el Poeta profeta pide al Espíritu que lo eleve por sobre el Helicón (“monte de Aonia”), el monte de las Musas. Cualquiera que sea la interpretación que se haga de las Musas, es importante resaltar que se distinguen dos grupos principales de Musas: las de Tracia, de Pieria, y las de Beocia a las que se ubicaban en las laderas del Helicón. Las primeras, vecinas del Olimpo, son llamadas con frecuencia, en poesía, las Piérides y guardan relación con el mito de Orfeo y el culto de Dionisos. Las musas del Helicón, que son a las que hace referencia Milton, son colocadas bajo la dependencia directa de Apolo. Él dirige sus cantos en torno a la fuente de Hipocrene y se erige como dios del vaticinio y de la música a la vez que dios pastoral cuyos frecuentísimos amores producen una numerosa generación de dioses y semidioses. De esta manera, Milton ubica la perspectiva de su canto por encima de Orfeo ya que Apolo, hijo de Zeus y Leto, es de la segunda generación de los olímpicos y el Espíritu, que lo inspira en un estadio anterior a Moisés, es aquel que “flotando sobre las aguas, las volvió fecundas”. De esta manera se explica el cuarto aspecto: cantar “cosas no intentadas en prosa o verso”. No se trata entonces, de cantar la creación del mundo y el hombre, ya relatada en la Biblia y en otras Cosmogonías antiguas, sino de ahondar en los arcanos que se refieren a Ángeles y Demonios: sin abandonar el uso del recurso épico de la digresión (profecía, recapitulación o écfrasis) Milton organiza el relato con un criterio de causalidad histórica aplicado a un espacio donde, si bien no hay un tiempo lineal, los actos se ordenan en una jerarquía de efectos unos sobre otros. A una concepción en que las distintas instancias asumen una vigencia omnipresente, no menos que a un pesimismo teológico que considera inalcanzable la Justicia y la Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y situaciones se debatan en un eterno preliminar: como el fin último resulta inalcanzable, entonces, poco importa el epílogo y lo que parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que se cuenta. El poema comienza con la escena de los ángeles caídos en la “eterna desdicha” de un abismo de angustia y fuego:

Un antro horrible, por todos los lados  
acosado por un gran horno en llamas,  
llamas que luz no dan, sino visibles  
tinieblas que sólo servían para  
descubrir escenas de infortunio,  
regiones de dolor; lúgubres sombras,  
en donde nunca la paz y el descanso  
podían habitar, ni la esperanza,  
si jamás venía, y tortura sin fin,  
siempre afilada, y un ardiente diluvio,  
fomentado con un inconsumible  
azufre abrasador; este lugar  
había preparado el Juez Eterno  
para aquellos rebeldes, éste era  
su prisión, de obscuridad completa,  
en un sitio emplazado lo más lejos  
de Dios y de la Luz del Cielo, como  
tres veces del centro al polo más remoto,  
¡cuán distinto lugar del que cayeron! (L. I, 61-76).

De tal manera que este hecho primero condiciona la creación de toda la naturaleza sensible a la vez que ésta queda subordinada a la contingencia del Malvado:

Unigénito Hijo ¿te das cuenta  
de que ira se halla poseído  
Nuestro adversario? A quien ni los límites  
prescritos, ni las barras del Infierno,  
ni todas las cadenas que sobre él  
allí se amontonaban, ni siquiera  
el gran abismo con su inmensa brecha  
consiguen detener; tan obstinado  
parece en su venganza temeraria,  
que refluirá sobre su testa indócil.  
y ahora, libre de toda restricción  
orienta el vuelo no lejos del Cielo,  
y dentro del recinto de la luz,  
directamente hacia el recién creado  
mundo y hacia el hombre que allí vive  
con la idea de intentar por la fuerza  
destruirlo o aún peor, pervertirlo  
con alguna insidia; y lo pervertirá (L. III, 79-99).

En el libro IX, cuando ya el hombre ha cedido al influjo de Satanás, el poeta insiste en la fatalidad de la caída:

...Os anuncié  
entonces que prevalecería y que  
triunfaría en su malvada empresa;  
y que el hombre sería seducido  
y, halagado por encima de todo,  
mentiras creería del Creador;  
ningún decreto mío concurrió  
en la necesidad de su caída  
ni tocó con el más leve impulso  
su libre voluntad, abandonada  
al propio equilibrio de la balanza,  
pero caído está. (L. IX, 39-50).

Si bien se mira, entonces, la historia de Satanás, desde su caída hasta el fin de los tiempos es la que se convierte en el molde sobre el cual se vuelca la fábula épica de Milton. Esto hace que los héroes de Milton esperen siempre: lo hagan sin esperanza, como los ajusticiados permanentes. Los puentes que debieran unirlos con la divinidad están cortados y lo absoluto es un absoluto de aniquilación.

La intervención del Hijo bajo la figura del Mesías en el Libro VI con el objeto de dar fin a la feroz batalla entre los ángeles, no es más que un hecho breve y es muy difícil afirmar que se trataría de la segunda venida de Cristo, en gloria y majestad, anunciada por los Evangelios porque está insertada antes de la creación del universo sensible. No así la virtud de juzgar que el Padre relega en su Hijo:

Mediador, a un tiempo designado  
voluntario rescate y Redentor  
y destinado a ser verdadero hombre,  
para juzgar al hombre que ha pecado. (L. IX, 60-63).

No es descabellado inferir una influencia del pensamiento gnóstico en esta manera de ordenar las causalidades cósmicas y, particularmente, de los Cátaros (15). Por otra parte, la preponderancia de la caída del Ángel por sobre todos los

---

(15) En la filosofía platónica el dualismo último se establece entre el “ser” y el “no ser” o lo que es lo mismo, entre idea y materia. En el siglo XVII, el dualismo adoptó la forma de creencia en dos sustancias fundamentales, inteligencia y materia. El filósofo francés René Descartes, cuya interpretación del universo ejemplifica esta creencia, fue el primero en subrayar la diferencia irreconciliable entre sustancia pensante (inteligencia) y sustancia extensa (materia). La dificultad creada por este juicio era explicar la forma en que interactúan la inteligencia y la materia, como en apariencia lo hacen en el ámbito de la experiencia humana. Esta confusión provocó que algunos cartesianos negaran por completo cualquier interacción entre ambas. Afirmaban que la inteligencia y la materia son ineficaces por sí mismas para afectar una a la otra, y que cualquier acción recíproca entre las dos está provocada por Dios, quien, con ocasión de un cambio en una, produce el correspondiente cambio en la otra. Si bien otros seguidores de Descartes abandonaron el dualismo por el monismo, estas propuestas estaban latentes en el siglo XVII y, muy particularmente, en la poesía clásica y paganizante de los reformados germanos y sajones.

otros acontecimientos ha sido comentada en más de una oportunidad al punto tal que muchos críticos consideran que Satanás es, en el poema de Milton, el héroe central (16). Sus parlamentos y exclamaciones son, sin lugar a dudas, los que más conmueven y el eco de su rencor parece retumbar en el Caos horrendo:

No todo se ha perdido; la indomable  
voluntad y las ansias de venganza,  
el odio inmortal, el valor firme  
que nunca es sometido ni se rinde;  
¿en qué consiste, pues, no ser vencido?  
Esta gloria jamás su ira y potencia  
arrancarán de mí. (L. I, 107-113).

De todas maneras, el Demonio cumple aquí el papel del héroe colérico, a la manera del Aquiles homérico.

Si bien es evidente en el poema de Milton la marcha lenta a la manera de la epopeya virgiliana que, con sus constantes digresiones va completando morosamente la historia a lo largo de los doce cantos, Ovidio aporta la máquina mitológica pero se vuelve una fuente inexcusable a la hora de configurar las imágenes, sonidos y sombras de la noche y del infierno. Y aunque Satanás parece salido de uno de los frisos del “Infierno” de la *Divina Commedia*, la movilidad y el dinamismo de las criaturas sobrenaturales, ángeles y demonios acusan a las claras su deuda con Tasso.

No obstante, hay una influencia particular en Milton que conviene dejar señalada por la importancia que reviste en la orientación que se pretende dar a este trabajo y es la de Guillaume de Salluste Du Bartas. Du Bartas, de filiación protestante, intentó tomar la poesía paganizante de la pléyade renacentista francesa e infundirle un espíritu bíblico y reformista. Con esta intención compuso, entre otras obra, *La Semaine*, que apareció en 1578 y luego fue publicada en 1583 bajo el título de *La création du monde*. Esta obra tuvo mucho éxito tanto entre católicos como entre protestantes sobre todo a finales del siglo XVI, aun cuando des-

---

(16) John Dryden, contemporáneo a Milton, fue el primero en señalar a Satanás como el héroe del poema, aún cuando el análisis más importante en este sentido, y que representa el juicio de la edad clásica sobre Milton, lo hizo Addison en 1712. Un sentido particularmente esotérico de la poesía miltoniana se desarrolla con el Romanticismo (W. L. Phelps: *The beginnings of the English romantic movement*, Boston, 1893). Mientras Chateaubriand en su *Essai sur la littérature anglaise* de 1836 ve en Milton sobre todo al *sublime chrétienne*, los románticos ingleses insisten sobre el elemento satánico, comenzando por Blake cuyas geniales intuiciones se encuentran en los aforismos del *Marriage of Heaven and Hell*, (1703) y más directamente formulado por Shelley en el *Prometeo* de 1820 y en *Defensa de la Poesía* de 1821. Goethe, en Alemania, da un interesante juicio sobre el *Paradise Lost* en una carta suya a Schiller.

pués fuera fuertemente criticada por los primeros teorizadores del clasicismo francés (Du Perron, Deimier y Boileau).

*La Semaine* trata de la primer semana de la creación que culmina con la aparición del Hombre en el Paraíso. Para esto, el poeta recurre a muchas y variadas fuentes: la Biblia en primer lugar, el *Hexamerón* de San Basilio, Lucrecio, Ovidio y, principalmente, los tratados de astronomía y matemática de su tiempo. Proponía así, una lectura del universo desde la perspectiva de la ciencia moderna y dejaba, al menos enunciada en versos, la posibilidad de equiparar y conciliar la Revelación con los nuevos postulados matemáticos. De todas las corrientes de pensamiento señaladas en la obra de Du Bartas es pues, el Humanismo renacentista la que más nos interesa. Este humanismo, de neto corte heterodoxo tomaba ciertos principios del simbolismo solar y del hermetismo egipcio que habían sido convertidos en moda por Marsilio Ficino hacia finales del siglo XV y los humanistas italianos y había tenido una repercusión extraordinaria después de los acontecimientos de Copérnico y Galileo en el siglo XVII. Estos postulados pretendían confirmar el triunfo del sol y del heliocentrismo: para los adherentes a las teorías de Copérnico y Galileo, el heliocentrismo era más que un postulado científico: marcaba la victoria del simbolismo solar contra la ciencia de la Edad Media, es decir, la revancha de la tradición hermética –procedente de Orfeo, Zoroastro, Pitágoras y Platón– contra el Provindencialismo de la Iglesia medieval.

En 1605 fue conocida una versión en inglés de *La Semaine* de Joshua Silvestre bajo el título de *His Divine Weeks and Works* y Milton afirma haber traducido dos Salmos (el 114 y 136) bajo el influjo de Du Bartas (17). Du Bartas nos lleva necesariamente a Galileo y es a partir de allí donde hemos querido señalar en Milton el tránsito hacia la cosmología moderna.

## 5. La cosmología moderna

Para circunscribir la influencia de Galileo en *Paradise Lost*, y con él de la nueva perspectiva propuesta a través del pensamiento moderno, forzosamente habrá que señalarla en el uso particular de una metáfora: el libro de la naturaleza.

En el Salmo 18, el Rey David resaltaba el mensaje escondido en la Naturaleza creada:

---

(17) En la edición de *The Complete Poetry...* de Shawcross, ya señalada, el editor aclara en nota a pie de página luego de presentar la traducción del Salmo 136: “Though this paraphrase elaborates upon the Hebrew, its result, unlike that in Ps 114, is relative simplicity of language and image. Phrases have been traced to George Buchanan (in his latin paraphrases of the Psalm) and to Joshua Silvestre (in his translation of Du Bartas’ *Divine Weeks and Works*).

2. Los cielos atestiguan la gloria de Dios;  
Y el firmamento predica las obras que El ha hecho.
3. Cada día transmite al siguiente este mensaje,  
Y una noche lo hace conocer a la otra.
4. Si bien no es la palabra,  
Tampoco es un lenguaje cuya voz no pueda percibirse.
5. Por toda la tierra se oye su sonido,  
Y sus acentos hasta los confines del orbe.

Quizá la fuente medieval más antigua de interpretación de este tópico en una línea heterodoxa, sea la *De universitate mundi* de Bernardo Silvestre que enseña que en el espíritu de la divinidad, concebida en su obra como potencia femenina (*Noys*), está registrado todo el curso de la Historia: “illic exarata supremi digito dispunctoris textus temporis, fatales series, dispositio seculorum”. La línea neoplatónica de la implementación de esta metáfora sigue hasta el Renacimiento, pero interesa destacar, particularmente, su reconfiguración por parte de Galileo, quien le da a la metáfora un sentido muy significativo: Galileo habla del gran libro del universo, que está constantemente frente a nuestros ojos, pero que no puede ser leído sino por los que han aprendido sus escrituras: “está escrito en lenguaje matemático y los signos son triángulos, círculos y otras figuras geométricas” (*Diálogo sobre dos nuevas ciencias*).

Milton en el libro VIII, 67, desarrolla, en boca del Arcángel Rafael, con el mismo sentido señalado anteriormente, el tópico del libro de la vida (18).

(...) el cielo es como el libro de Dios  
ante ti abierto para que en él leas  
sus sorprendentes obras y conozcas  
sus estaciones, horas, días y meses  
o sus años. Y para alcanzar esto,  
poco importa si es el cielo o la Tierra  
lo que se mueve, si calculas bien;  
lo demás lo ocultó el gran Arquitecto  
sabiamente del hombre y de los ángeles,  
sin divulgar sus secretos para que  
los examinen aquellos que más bien  
debieran admirarlos (...).

---

(18) Hay en Milton otra alusión al libro de la vida en el libro III, 476, cuando Satanás se lamenta de su condición de ángel caído en estos términos (...) “Y me presenta en vez / del libro de la bella sapiencia, un / universal vacío de las obras / de la naturaleza, borradas y / tachadas, y el saber completamente / cerrado frente a una de sus puertas”.



A lo largo del tiempo, cuando empiecen  
a modelar el orbe y calcular  
las estrellas; cómo manejarán  
esta inmensa estructura; cómo la  
construirán, derribarán, dispondrán  
con el fin de atenerse a la apariencia.  
cómo ceñirán la esfera esbozando  
en ella ciclos y epiciclos, céntricos  
y excéntricos, un orbe después de otro.

Simpatizante con las teorías de Galileo, pone en boca del mismo Arcángel la formulación de una hipótesis heliocéntrica:

(...) ¿ qué importa que el sol  
sea el centro del Mundo; y otros astros,  
atraídos por su fuerza e incitados  
por la propia giren en torno a él  
en círculos diversos? (L. VIII, 124-128).

Pero deja afirmada la sentencia de no pretender inquirir en estas cosas ya que

No debes abrumar tu pensamiento  
con materias ocultas; déjaselas  
al Dios de las alturas, sírvele a Él  
y témele (L. VIII, 164-167).

Sobre esta advertencia de Dios respecto del conocimiento del orbe, Milton hace exclamar, como un lamento de gran patetismo, al mismo Satanás:

Allí [en el Paraíso] se yergue un árbol que es fatal,  
llamado de la ciencia y les ha sido  
prohibido probar. ¿Por qué prohibida  
la ciencia? Esto es sospechoso y absurdo.  
¿Por qué a envidiar les iba esto el Señor?  
¿puede ser un delito el saber, puede  
ser muerte? ¿acaso viven solamente  
por la ignorancia? ¿es el feliz estado  
de que gozan prueba de su obediencia  
y de su fe? ¡Oh, cuán hermosa base  
para fundar en ella su ruina! (L. IV, 516-521).

Como comentario final conviene citar lo que Cassirer señala respecto de Galileo, afirmando que lo que éste anunciaba era un:

Nuevo concepto de verdad [...] junto a la verdad de la Revelación se presenta ahora una verdad de la naturaleza, autónoma, propia y radical. Esta verdad no se nos ofrece en la Palabra de Dios sino en su obra; no descansa en el testimonio de las Escrituras o de la Tradición, sino que se halla presente, constantemente ante nuestros ojos. Pero es legible tan sólo por aquél que conozca los rasgos que la expresan y sepa descifrarlos. No es posible revestirla de puras palabras, porque la expresión que le corresponde y le es adecuada es la de las forma matemáticas, las figuras y los números (19).

Es un hecho que la preocupación religiosa satura el espacio de reflexión del siglo XVII. El buscar en los orígenes y en el Universo este giro que daba la Historia reclamaba desde todos ángulos una redefinición que en algunos era matemática y en otros estética pero en todos era, definitivamente, religiosa. El mito se volvía número y el número justificaba un imaginario: se apuntaba más a conmover que a asombrar. De ahí que tenga tanta relación Milton –y la primer cosmología moderna– con el Romanticismo.

Este pensamiento cosmológico tal vez haya tenido para Galileo y Milton fuerza de convicción porque ambos eran cristianos. Creían que el Dios que ha creado el mundo ha fijado de tal manera las leyes que este mundo necesita, que nada existe que pueda oponerse a su voluntad, y pudieron aceptar de esta manera que ellos no hacían otra cosa, cuando re-construían esta imagen matemática de la naturaleza, sino reproducir los pensamientos creadores de Dios. Luego Newton perfeccionará esta idea y en este progreso de cálculos, la ciencia natural matemática comienza un cambio singular, pues si Newton pensaba todavía en un creador del mundo, quería decir entonces que era necesario refugiarse en el pensamiento de ese creador fundamentalmente porque la explicación mecánica de la naturaleza no bastaba para hacer inteligible el origen del Mundo ni su sentido. Pero la luz que iluminaba las oscuridades del pensamiento de Dios era la Poesía. La Poesía se volvía la prueba de Dios, sacada de las fracturas de las ciencias de la naturaleza, bastante peligrosa, claro está, porque estas fracturas acostumbraban a cerrarse y entonces, la prueba de Dios se derrumbaba sobre sí misma y se volvía insustancial: de la cosmología de Milton a las inútiles y abundantes lágrimas del Werter no había más que un paso. Kant ya no pretenderá encontrar, como Platón, la grandeza del Creador en las leyes de la naturaleza porque esas leyes en el plan kantiano se formalizaban en un sistema sin lagunas: con Kant quedaba planteado el divorcio entre la Ciencia y la Fe y el misterio de la Naturaleza se resolvía en la cosmología matemática del positivismo.

---

(19) *Filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1943, pág. 54.