



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLOGICAS

CARTAS DE NAVEGACION PARA UN MUNDO DISLOCADO:  
CIENCIA, EXPLORACION Y CONOCIMIENTO EN PARADISE  
LOST DE JOHN MILTON

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
MAESTRIA EN LETRAS  
(LETRAS INGLESAS)

P R E S E N T A :  
GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ASESORA: DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO



DIVISION DE  
ESTUDIOS DE POSGRADO

MAYO 2009





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

CARTAS DE NAVEGACIÓN PARA UN MUNDO DISLOCADO: CIENCIA,  
EXPLORACIÓN Y CONOCIMIENTO EN *PARADISE LOST* DE JOHN MILTON



A Colin White



## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Coordinación de Estudios de Posgrado que, por medio de los Proyectos de Apoyo a los Estudios de Posgrado (PAEP), me permitió realizar una estancia de investigación en la Biblioteca Británica. La mayor parte de la información que incluí dentro de este trabajo fue recopilada durante esta estancia; así que el apoyo fue fundamental para la forma particular que adquirió esta tesis. De igual manera, quiero agradecer el auspicio de la Dirección General de Estudios de Posgrado (DGEP) para la realización de este posgrado.

Por otro lado, quiero agradecer a Mario Murgia y a Charlotte Broad por haber leído cuidadosamente esta tesis y por haber señalado puntualmente algunos problemas de estilo y formato. Asimismo, quiero agradecer a Nair Anaya y a Alfredo Michel por haberme instigado a realizar una revisión concienzuda del trabajo y por haberme invitado a elaborar conclusiones más contundentes. Esta última revisión me ayudó a amarrar algunos cabos sueltos y me permitió quedar más satisfecha con el trabajo. Sin duda, sus sugerencias alteraron de manera significativa el resultado final.

A Ana Elena González Treviño quiero agradecerle, en primer lugar, la particular confianza que tuvo en el proyecto desde el primer momento en el que empezó asesorarme. Debo de admitir que siempre me pareció un tanto extraño su entusiasmo ante un proyecto que, en un principio, no parecía tener ni pies ni cabeza; además, debo reconocer que su confianza no flaqueó, incluso en los momentos en los que la investigación empezó a adquirir formas y proporciones espeluznantes. Sobre todo creo que Ana Elena mostró una enorme generosidad para compartirme sugerencias, ideas, libros, el número del manuscrito de Traherne, sin dejar de tener un respeto inusitado hacia mi manera (un tanto caótica) de trabajar. En este sentido, creo que lo que más le

agradezco a lo largo de todo este proceso es el hecho de que me haya dejado cometer mis propios errores sin dejar de prestarme su apoyo.

Mi familia ya me conoce, y sabe que este asunto de los agradecimientos emotivos no me surge de manera tan natural. Así que espero que perdonen mi modo un tanto parco y que sepan que siempre están presentes en todas las cosas que voy haciendo. En este caso particular, les agradezco a mis padres que siempre hicieran la pregunta (un tanto molesta) de cuándo iba a terminar la tesis. Esta pregunta me rescató, en más de una ocasión, de las garras de la desidia. Así, también creo que la presencia de varios de los temas que aparecen en esta tesis delata cuánto admiro a mis hermanos y también delata el hecho de que, quizá, siempre he pensado que sus carreras son un poco más interesantes que la mía.

Por último, quiero reconocer que este trabajo también le pertenece a Sergio, quien no sólo soportó mi obsesión con telescopios, gabinetes, libros antiguos y demás durante más de tres años, sino que también escuchó con atención mis dudas y preocupaciones y, en más de una ocasión, se encargó de prepararme desayuno, comida y cena cuando me quedaba pasmada frente a la computadora. Muchas gracias por todo.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
I. UN DELGADO LIBRO.....	17
II. EL MUNDO COMO LIBRO Y EL LIBRO COMO MUNDO.....	25
III. UN UNIVERSO DISLOCADO.....	38
IV. MUNDOS ABIERTOS A TRAVÉS DE LA IMPRENTA.....	53
V. GABINETES ABIERTOS.....	72
VI. EL GABINETE DE LA NATURALEZA.....	82
VII. LOS OJOS DE ADÁN.....	98
VIII. SATANÁS Y OTROS EXPLORADORES.....	115
IX. EL PARAÍSO, LA HISTORIA Y EL TIEMPO.....	138
X. ALGUNAS CONCLUSIONES.....	151
BIBLIOGRAFÍA.....	157
FUENTES MANUSCRITAS:.....	157
FUENTES IMPRESAS:.....	157
OBRAS SECUNDARIAS:.....	159
ÍNDICE DE IMÁGENES:.....	162



## INTRODUCCIÓN

La metáfora del “libro de la naturaleza” se usó durante el siglo XVII para representar el mundo como un texto abierto ante los ojos de todos, susceptible de ser leído y descifrado. La imagen resulta sugerente para la crítica literaria ya que en ésta se une la capacidad de lectura a la de descubrimiento. Por un lado, sugiere que quien aprende a leer el libro de la naturaleza, logra descubrir sus secretos; por otro lado, sugiere que diferentes aspectos de la realidad, a pesar de no estar cifrados de manera escrita, se pueden leer como textos.<sup>1</sup> En general, la crítica literaria parece haber estado de acuerdo en que su tarea es descifrar el texto para descubrir algo escondido en su interior. Sin embargo, algunos conflictos surgen cuando se intenta trazar los límites de este objeto particular que denominamos texto.

En cierta forma, parece que lo que distingue a una tendencia crítica de otra es el aspecto de la realidad que se escoge para leer como texto. Para algunos, el texto puede ser la vida del autor de la obra literaria; para otros puede ser la historia de las diferentes formas en que se ha leído esa obra; para otros puede ser la tradición; para otros, las relaciones entre las palabras que conforman la obra. Aunque la obra literaria puede formar parte importante de este texto que se lee, difícilmente puede decirse que ésta es, en sí misma, *el texto* que se descifra. Desde esta perspectiva, se puede decir que el texto que procuramos descifrar y comprender en esta tesis no es *Paradise Lost* de John Milton en sí mismo, sino la reconfiguración de la imagen del mundo a partir de la transformación del conocimiento en la Inglaterra del siglo XVII.

Durante el proceso de investigación recopilé fragmentos de libros, portadas, imágenes y mapas relacionados con este tema y con distintos aspectos del poema de

---

<sup>1</sup> Ver Walter Benjamin, *The Arcades Project*, [N4, 2], p. 464. Para este texto de Benjamin incluyo el número de fragmento entre corchetes. Aunque la idea del libro de la naturaleza es muy antigua y se trabaja por muchos otros autores, yo retomo este fragmento de la obra de Benjamin.

Milton. Este conjunto de fragmentos conformó una especie de colección que permitía establecer una serie de relaciones entre objetos muy diversos. Esta forma de investigación tiene como fundamento algunas de las ideas de Walter Benjamin con respecto al coleccionista y su forma de leer la historia. Según Benjamin,

What is decisive in collecting is that the object is detached from all its original functions in order to enter into the closest relation to things of the same kind [...] For the true collector, every single thing in this system becomes an encyclopedia of all knowledge of the epoch, the landscape, the industry, and the owner from which it comes.<sup>2</sup>

Cada objeto que se integra a una colección aparece fuera de su contexto natural y en cercanía con otros objetos también descontextualizados. De esta manera, las diferencias y similitudes entre los objetos afloran y, en su conjunto, la colección revela algo sobre toda la época. En este caso, el conjunto de fragmentos de distintas obras conforma un objeto de estudio específico que se puede leer como se lee un texto literario. Así, esta tesis es la presentación de una suerte de colección de fragmentos de diversas obras del siglo XVII en las que se aborda el tema del nuevo conocimiento y, al mismo tiempo, la presentación de las reflexiones que surgieron al leer estos fragmentos como un conjunto.

Mi lectura se centra en la relación entre las distintas prácticas retóricas de la época que se asocian con el tema del nuevo conocimiento y explora la relación entre éstas y el poema de Milton. Me parece pertinente presentar esta investigación como una yuxtaposición de fragmentos porque creo que repercute en la comprensión de la variedad y diversidad de puntos de vista que coexisten durante el periodo en el que Milton escribió su poema. La intención de presentarlos como un conjunto es enfatizar las similitudes y diferencias entre los mismos; ver algunos puntos donde confluyen y otros puntos donde entran en conflicto.

---

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Arcades Project*, [H1a, 2], pp. 204-5.

Los temas que abordo en los diferentes capítulos de esta tesis van desde la ciencia experimental hasta la historia, pasando por la religión, la popularización de la imprenta, la geografía, la astronomía, la exploración y el colonialismo. Todos son temas lo suficientemente amplios para escribir varias tesis al respecto. Sin embargo, mi interés no fue hacer un estudio exhaustivo de la forma en la que uno u otro aparece en el poema de Milton, sino presentarlos como un conjunto de prácticas distintas que comparten estructuras retóricas similares y que, en este sentido, entablan relaciones entre sí. Creo que esto permite leer una serie de significados implícitos que se esconden detrás del significado explícito.

El poema de Milton resulta un mapa apropiado para explorar el tema del conocimiento y de la reconfiguración de la imagen del mundo durante el siglo XVII debido a la vastedad de temas que engloba. Desde esta perspectiva, el poema, como estructura finita y limitada a unas cuantas hojas de papel, nos permite movernos de un fragmento a otro sin extraviarnos y no sólo leer el poema de Milton a la luz de otros trabajos de la época sino, a su vez, leer el conjunto de fragmentos de estas obras a la luz de *Paradise Lost*.

Para presentar esta tesis procuré explorar las relaciones entre los diferentes fragmentos que se recogen en este trabajo y articular de la manera más ordenada posible algunas de las reflexiones que surgieron a partir de los mismos. Sin embargo, debo advertir que mi aproximación repercute en que el argumento no se esgrime de manera lineal, sino de manera un tanto fragmentaria. La tesis no está conformada por una serie de premisas encadenadas que conducen a una conclusión única, sino, más bien, por una serie de cruces entre elementos distintos que pueden llevar a más de una conclusión.

Con relación a los métodos de investigación y la presentación de los resultados de la misma, Francis Bacon distinguía entre la forma fragmentaria del aforismo y los “métodos” redondos y terminados,

Methods are more fit to win consent or belief, but less fit to point to action; for they carry a kind of demonstration in orb or circle, one part illuminating another, and therefore satisfy. But particulars being dispersed do best agree with dispersed directions. [...] Aphorisms, representing a knowledge broken, do invite men to enquire farther; whereas Methods, carrying the shew of a total, do secure men, as if they were at furthest.<sup>3</sup>

En este caso, creo haber sacrificado un argumento redondo y persuasivo en pos de una presentación fragmentaria que se dispara en varias direcciones. Desde esta perspectiva, mi esperanza es que esta yuxtaposición de fragmentos alcance a mostrar más de lo que alcanzo a agotar en esta tesis.

Sobre la figura del coleccionista, Benjamin sugiere,

Perhaps the most deeply hidden motive of the person who collects can be described in this way: he takes up the struggle against dispersion. Right from the start, the great collector is struck by confusion, by the scatter, in which the things of the world are found.<sup>4</sup>

La tendencia a incluir más fragmentos de los que son estrictamente necesarios para el argumento general de esta tesis tiene que ver con esta lucha en contra de la dispersión. Cada capítulo procura organizar y dar lugar varios fragmentos de diversas obras que quizá no tienen mucha importancia de manera aislada pero que me parece que revelan aspectos importantes de este universo que se procura rescatar y reproducir.

Esta misma preocupación ante el desorden en el cual se encuentran las cosas en el mundo aparece en varias de las obras que se integran a este trabajo. En el gabinete de curiosidades, en las primeras enciclopedias, en las historias y en los mapas de este periodo hay una lucha constante contra la dispersión y la confusión. Asimismo, en *Paradise Lost*, Milton hace un esfuerzo enorme para darle sentido a un universo eternamente amenazado por el caos.

---

<sup>3</sup> Francis Bacon, “The Advancement of Learning”, p. 235.

<sup>4</sup> Walter Benjamin, *Arcades Project* [H4a, 1], p. 211.

Finalmente, el método de la colección también me pareció apropiado por la relación que guarda con los gabinetes de curiosidades el siglo XVII. En éstos, los diferentes objetos se iban recogiendo en virtud de la curiosidad que despertaban en el coleccionista. En un fragmento de Louis Dimier, recogido por Benjamin, se dice que "es la curiosidad por el hecho lo que impulsa al historiador a la investigación; es la curiosidad por el hecho lo que atrae y cautiva a su lector...".<sup>5</sup> Varios de los fragmentos que se incluyen en el presente trabajo, tanto de las obras como del poema, se recopilaron porque provocaban cierta curiosidad que instigaba a leerlos de manera minuciosa y a procurar comprenderlos. Creo que una de las razones por las cuales *Paradise Lost* se lee una y otra vez es que la ambigüedad del sentido del poema la hacen una obra "curiosa" que invita a leerla una y otra vez.

Por último, a manera de precaución, debo de advertir que los diferentes fragmentos de las obras que se incluyen en este trabajo se leen como un conjunto y con relación al poema, sin querer implicar con esto una relación directa entre los mismos. De ninguna manera se pretende mostrar que Milton en realidad estaba pensando en tal o cual obra al escribir su poema. Los diferentes fragmentos los fui encontrando en ocasiones de manera fortuita. Sin embargo, como ya se dijo antes, al poner un objeto a lado del otro, los dos se ven de manera distinta.

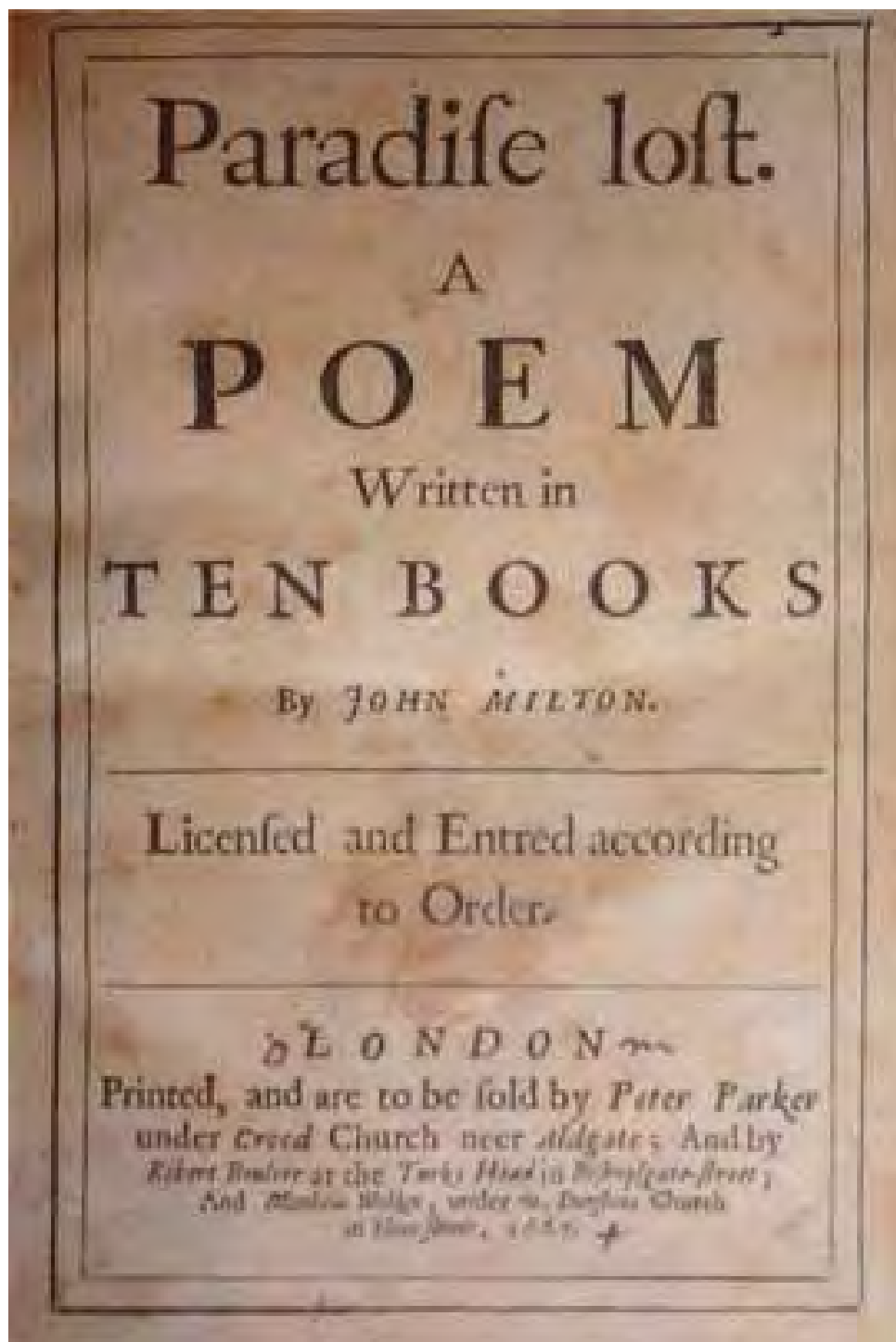
---

<sup>5</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 34.

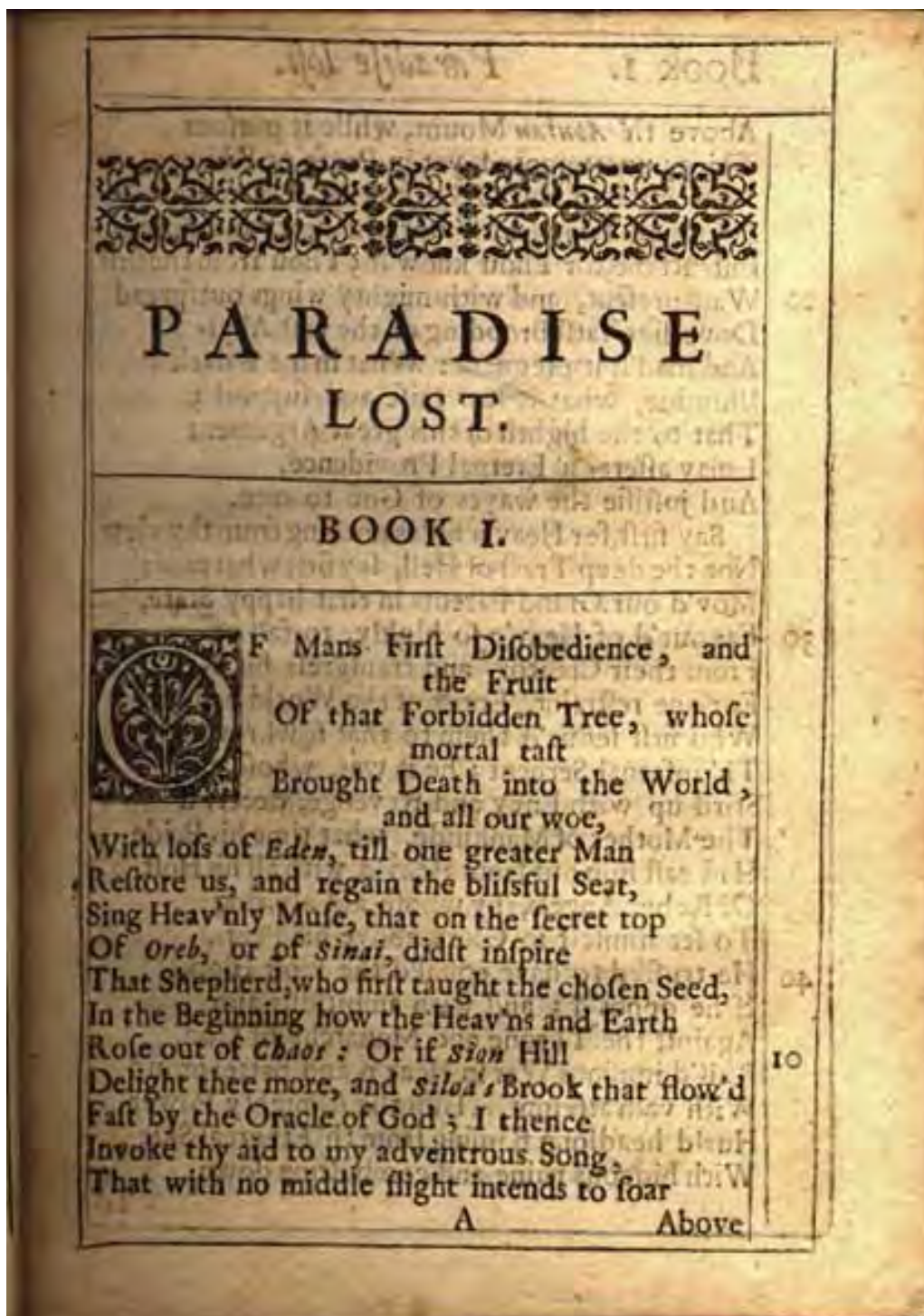
## SOBRE LAS FUENTES:

A partir de la idea de que las obras de determinada época revelan algo sobre la misma en los detalles más pequeños, procuré respetar la ortografía y puntuación de los textos de la época en medida de lo posible. Sólo normalicé el uso de la “s” larga y de la “u / v”. El material se encontró en la Biblioteca Británica, en la colección de fotografías de la Biblioteca del Instituto Warburg, en algunos libros de crítica y en múltiples páginas electrónicas. Para poder incluir la mayor parte de las imágenes encontradas recurrí a su versión digital encontrada en la red. Al final, junto con la bibliografía, incluyo un índice de imágenes en donde se indica la dirección electrónica de donde fueron tomadas. Para el poema de Milton recurrí a la transcripción electrónica de la edición de 1674, hecha por Darmouth College bajo la supervisión de Thomas H. Luxon encontrada en la página electrónica *The Milton Reading Room* para la cual también incluyo la referencia bibliográfica al final.





1. *Paradise Lost*, 1667.



2. Versos iniciales de *Paradise Lost*, 1667.

## I. UN DELGADO LIBRO

La primera edición del poema de Milton de 1667 es un cuarto delgado y discreto que tiene como título en la portada *Paradise Lost: a Poem Written in Ten Books by John Milton*. No tiene ningún tipo de prefacio, ni incluye el argumento de cada libro que aparece en la edición de 1674. Tampoco incluye el retrato de Milton que también acompaña ediciones posteriores. Al dar vuelta a la primera página vemos los primeros versos del poema.

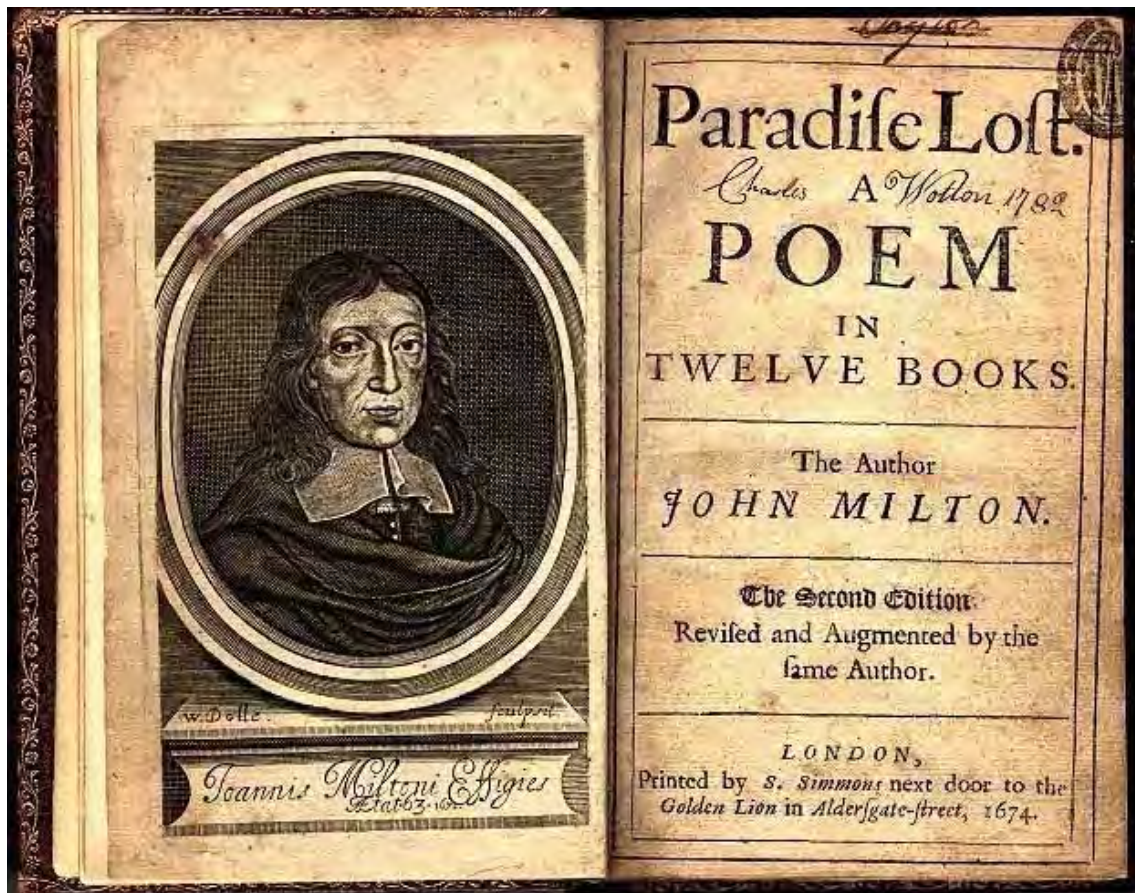
Las aspiraciones del poeta se expresarán unas líneas adelante desde esta aparente sobriedad. El tema central del poema se resume en los célebres versos iniciales, y poco más adelante, Milton invoca a la musa para ayudarle en su ambiciosa empresa. Este “canto aventurado” para el cual el poeta pide ayuda, busca, ni más, ni menos que, afirmar la existencia de la divina providencia y justificar la voluntad divina ante los hombres:

And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer  
Before all Temples th' upright heart and pure,  
Instruct me, for Thou know'st; Thou from the first  
Wast present, and with mighty wings outspread  
Dove-like satst brooding on the vast Abyss  
And mad'st it pregnant: What in me is dark  
Illumin, what is low raise and support;  
That to the highth of this great Argument  
I may assert Eternal Providence,  
And justifie the wayes of God to men.<sup>1</sup>

Desde mucho tiempo antes, la epopeya y la ambición poética parecían haber guardado una relación estrecha. A lado del proyecto poético de la *Eneida*, avanzaba un proyecto asociado a la consolidación de Roma como Imperio y, en el contexto de

---

<sup>1</sup> En *Paradise Lost*, I, vv. 17- 26. En lo sucesivo, me referiré a la edición de 1674 para las citas textuales, indicando el número de libro y verso entre paréntesis. Sin embargo, durante este primer capítulo hago referencia a la primera edición de 1667 en su forma más material, es decir al libro antiguo como tal. La primera edición de 1667 carece de toda la parafernalia que se ha ido generando en torno a la figura de Milton, que ya empieza a hacer su aparición en la edición de 1674; en este sentido me parece que la edición de 1667 muestra el contraste entre las dimensiones del proyecto de Milton y sus propios medios de manera más marcada.



3. *Paradise Lost*, 1674. La segunda edición del poema ya incluye el retrato del autor.

formación de los grandes Estados Nacionales en Europa, la epopeya se convirtió en la forma más elevada del “arte de la poesía”. En este sentido, escribir la gran epopeya nacional significaba para muchos su consagración como poetas.

En *The Reason for Church Government* (1642) Milton expresaba sus intenciones de escribir una gran obra en su lengua materna pero se mostraba indeciso acerca del género en el cual debía plasmarla, si como epopeya o como tragedia. En Trinity College, Cambridge, se encuentra un manuscrito de Milton en el cual se empieza a trabajar el tema de la caída como una tragedia, también fechado en 1642.<sup>2</sup> Por otro lado, en su biografía de Milton, John Toland escribe,

I may mention it by the way, I don't question but it was from Manson's Conversation and their Discourses about Tasso, that he first form'd his design of writing an Epic Poem, tho he was not so soon determin'd about the subject [...] he had already conceived the Plan of an Epic Poem, wherof he then design'd the subject should be the warlike Actions of the old British Heroes and particulary King Arthur.<sup>3</sup>

El sobrio ejemplar de *Paradise Lost* al cual se alude al inicio de este capítulo fue editado en 1667, en un momento en el que Milton no podía tener muchas esperanzas de que su poema se convirtiera en la gran epopeya nacional de la monarquía restaurada. Probablemente su mayor aspiración era que el poema llegara a publicarse. Después de años de lucha política y en un contexto totalmente distinto al de 1642, Milton no escribe un poema épico sobre Inglaterra sino una epopeya sobre el ser humano y su caída.

Para la poética renacentista, la poesía épica tenía la virtud de representar el mundo según un orden superior e ideal que movía a los hombres a actuar correctamente. Por otro lado, la tragedia se vinculaba a la historia y a la representación de los hechos tal y como habían sucedido. En su *Defense of Poesie* (1595), Sidney hablaba de la superioridad de la poesía frente a la historia y argumentaba:

---

<sup>2</sup> En John Leonard, “Introduction”, p.X.

<sup>3</sup> “Life of John Milton”, pp. 9-10.

the historian, wanting the precept, is so tied, not to what should be but to what is, to the particular truth of things and not to the general reason of things, that his example draweth no necessary consequence, and therefore a less fruitful doctrine.”<sup>4</sup>

Para 1605, Francis Bacon reformulaba esta idea que encontramos en Sidney dándole un giro muy sutil. Bacon partía de nociones similares a las de Sidney para explicar la función particular de la poesía, pero usaba un vocabulario muy distinto al del poeta,

The use of this Feigned History hath been to give some shadow of satisfaction to the mind of man in those points wherein the nature of things doth deny it; the world being in proportion inferior to the soul; by reason whereof there is agreeable to the spirit of man a more ample greatness, a more exact goodness, and a more absolute variety, than can be found in the nature of things.<sup>5</sup>

El fundamento de la idea de Sidney estaba en que, fuera de la verdad particular de las cosas, había un orden general, un deber ser superior, al cual se podía acceder mediante la poesía. En la medida en que la poesía descubría este orden de una manera deleitable, los hombres quedaban convencidos de que debían de actuar de determinada manera. Sin embargo, el giro que Bacon daba a la forma en la que Sidney planteaba este problema, reducía este orden ideal a una “historia fingida”, es decir, a una ficción: el orden no estaba escondido en el mundo esperando ser revelado por la poesía, sino solamente en la mente de los hombres.

En sus aforismos escritos para el *Novum Organum* (1620), Bacon lidiaba otra vez con el problema de la ficción y argumentaba lo siguiente:

The human understanding is of its own nature prone to suppose the existence of more order and regularity in the world than it finds. And though there be many things in nature which are singular and unmatched, yet it devises for them parallels and conjugates and relatives which do not exist. Hence the fiction that all celestial bodies move in perfect circles, spirals and dragons hence being (except in name) utterly rejected.<sup>6</sup>

La poesía, en particular la poesía épica, no hacía más que satisfacer la mente humana al representar el mundo según este orden ficticio que la mente humana imponía

---

<sup>4</sup> “Defence of Poesie”, p. 640.

<sup>5</sup> “The Advancement of Learning”, p. 186.

<sup>6</sup> “Aphorisms”, p. 1447.

al mundo. El cambio progresivo que sufrió la imagen del mundo durante el siglo XVII, fue trastornando toda una serie de valores que, hasta ese momento, habían sido considerados tan verdaderos como ese universo conformado por esferas perfectamente regulares. En el caso de la poesía épica, resultaba difícil revelar ese sentido general de las cosas cuando no se tenía una claridad unívoca acerca del mismo.

Si algo faltaba en el momento en el que Milton escribió su epopeya era claridad. El simple hecho de que Milton sintiera la necesidad de justificar la voluntad divina ante los hombres es notable por sí mismo y parece poner de manifiesto la confusión generalizada desde la cual se escribe el poema. A la luz de las ideas de Sidney y Bacon, la ambigüedad de sentido de la epopeya de Milton se inserta en un contexto mucho más amplio de dislocación del orden universal.

El contraste entre las dimensiones del pequeño ejemplar de 1667 de *Paradise Lost*, al cual hacemos referencia al inicio del capítulo, y las dimensiones del proyecto de Milton revelan algo sobre la actitud del autor frente a este proceso de reestructuración de la imagen del mundo. En los versos que preceden a la segunda edición del poema de Milton de 1674, Andrew Marvell escribió:

When I beheld the Poet blind, yet bold,  
In slender Book his vast Design unfold,  
Messiah Crown'd, Gods Reconcil'd Decree,  
Rebelling Angels, the Forbidden Tree,  
Heav'n, Hell, Earth, Chaos, All; the Argument  
Held me a while misdoubting his Intent,  
That he would ruin (for I saw him strong)  
The sacred truth to fable and old song,  
(So Sampson groped the temple's posts in spite)  
The world o'erwhelming to revenge his sight.<sup>7</sup>

Marvell contrapone el tamaño físico del libro, probablemente de esta primera edición de 1667, a la vastedad del designio del poeta. El ambicioso proyecto poético de Milton pretende comprender y articular, en un solo poema, no sólo la historia de la

---

<sup>7</sup> "On Paradise Lost", vv. 1-10.

humanidad, desde la creación hasta el momento de la segunda llegada de Cristo, sino el cielo, el infierno, la Tierra, el caos, la noche, en fin, como dice Marvell: *todo*.

En un primer momento, Marvell duda de las intenciones de Milton y no sin justa razón. El tono osado con el que arranca *Paradise Lost*, a pesar de retomar muchos convencionalismos de la poesía épica, debe de haber asustado a más de uno de sus contemporáneos. Toland hace referencia a la actitud inicial de los censores de *Paradise Lost* antes de la publicación de la obra, y afirma,

I must not forget that we had like to be eternally deprived of this Treasure by the Ignorance or Malice of the Licenser; who among other frivolous Exceptions, would needs suppress the whole Poem for imaginary Treason in the following lines.

As when the Sun new ris'n  
Looks through the Horizontal misty Air  
Shorn of his Beams, or from behind the Moon  
In dim Eclips disastrous twilight sheds  
On half the Nations, and with fear of change  
Perplexes Monarchs.<sup>8</sup>

En este pasaje la “oscura gloria” (Glory obscure’d) (I, 594) de Satanás se equipara a la luz del sol durante un eclipse. En un juego de luz y oscuridad para describir a Satanás, Milton compara la figura del arcángel a la de un eclipse que presagia cambios: en particular la caída de monarcas. La imagen resulta siniestra y parece esconder bastante más de lo que dice. En este sentido, los censores que leyeron esta “traición imaginaria” no pueden ser acusados de haber sido malos lectores.

La postura de Milton ante la monarquía restaurada no era ningún secreto para nadie y la referencia a la caída de reyes no tenía por qué agradar a los censores. Milton parecía tener suficientes razones para querer “arruinar las verdades sagradas” y así “abrumar a todo el mundo”: Había sido defensor del regicidio, antes y después de la ejecución de Carlos I en 1649, y, tras el derrumbe del Commonwealth en 1659-60, había seguido publicando panfletos en los que proponía alternativas a la restauración de

---

<sup>8</sup> “Life of John Milton”, p.17.



la monarquía.<sup>9</sup> Dos de sus libros fueron quemados públicamente y apenas se salvó de ser ejecutado. Se dice que uno de los motivos por los que se le perdonó la vida fue que se argumentó que la divinidad ya lo había castigado lo suficiente al haberlo dejado ciego.<sup>10</sup>

En torno a este tema, Christopher Hill argumenta que los lectores tienden a dejar de lado el tema de la censura cuando se enfrentan a *Paradise Lost*:

One vitally important point about Milton and Bunyan which literary critics too often forget is censorship. Both of them were marked men, whose publications were certain to be very carefully scrutinised. They never forgot it. In order to say what they wanted to say –or part of what they wanted to say–they had to resort to ambiguity, allegory and other obfuscatory evasive techniques. We must be on the lookout for these all the time if we are not to miss significances.<sup>11</sup>

El reconocimiento de esta ambigüedad de la poesía como un recurso valioso frente a la censura permite salir momentáneamente de la oscuridad. En los versos en donde los censores leyeron una “traición imaginaria”, el eclipse que presagia cambios se relaciona con la figura de Satanás. Por lo tanto, el cambio temido por los monarcas estaba asociado a lo diabólico y consecuentemente a lo que tendría que ser negativo para el poeta. Sin embargo, no es del todo descabellado suponer que detrás de esta imagen se escondía una especie de amenaza velada para el monarca restaurado. En este sentido el temor inicial de Marvell de que Milton estuviera usando las “verdades sagradas” como una simple alegoría para esconder sus intenciones políticas no está del todo infundado.

Sin embargo, el poema no deja de ser oscuro una vez que se separan los equívocos que podríamos suponer voluntarios de los que no tendrían por qué serlo. En su poema para *Paradise Lost*, Marvell sigue dudando, a pesar de haber superado su temor inicial,

Yet as I read, soon growing less severe,  
I liked his project, the success did fear;  
Through that wide field how he his way should find  
O'er which lame faith leads understanding blind;  
Lest he perplexed the things he would explain,

---

<sup>9</sup> Ver Christopher Hill, “Milton, Bunyan and the literature of defeat”, p. 215.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 216.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 217.

And what was easy he should render vain. (11- 16)

Este temor de Marvell de que Milton quede perdido en este *inmenso campo abierto* parece cumplirse en mayor grado del que Marvell está dispuesto a conceder en su homenaje. Por un lado, el lector queda desorientado ante una inmensidad que parece rebasar la estructura que pretende contenerla y, por otro, ante la dificultad de asir imaginativamente un universo que parece no tener ni coherencia ni estabilidad.

Al poner el poema de Milton en relación con otras obras del siglo XVII de tradiciones muy diversas como la ciencia, la historia, la geografía y la religión, vemos que Milton no estaba solo en su laberinto. La variedad y abundancia de formas de representar y ordenar el mundo acarrea consigo cierta confusión que resultaba de la unión de elementos irreconciliables. Sin embargo, el nuevo orden, al igual que el poema de Milton, se iba tejiendo de una maraña de elementos viejos y nuevos que, poco a poco, iban tomando forma para dejar de ser lo que eran. La manera sutil en que las palabras de Sidney se iban transformando en palabras de Bacon, nos permite concebir este proceso de reconfiguración del nuevo orden como la obra de un escultor que talla y cincela una vieja estatua hasta hacerla irreconocible y no como un acto de demolición de un viejo edificio para la construcción de uno nuevo.

## II. EL MUNDO COMO LIBRO Y EL LIBRO COMO MUNDO

En el libro VIII de *Paradise Lost*, Adán pregunta al arcángel Rafael acerca de los movimientos de los astros, a lo cual Rafael responde,

To ask or search I blame thee not, for Heav'n  
Is as the Book of God before thee set,  
Wherein to read his wondrous Works, and learne  
His Seasons, Hours, or Days, or Months, or Yeares:  
This to attain, whether Heav'n move or Earth,  
Imports not, if thou reck'n right, the rest  
From Man or Angel the great Architect  
Did wisely to conceal, and not divulge  
His secrets to be scann'd by them who ought  
Rather admire; (VIII, 66-75)

La idea de que el mundo natural era como el libro de Dios era un lugar común que había existido desde la Edad Media, pero que necesariamente se había ido transformando desde la invención de la imprenta. No sólo el aspecto físico de un libro del siglo XII era muy distinto al de un ejemplar del siglo XVII, sino que el cielo que veía un monje desde su monasterio después de un día de plegarias, no podía ser el mismo que el que veía Galileo a través de su telescopio.<sup>12</sup> Elizabeth Eisenstein argumenta que la persistencia de ciertas metáforas antiguas puede llegar a esconder cambios cruciales que se tienden a pasar por alto ante la aparente continuidad.

Desde la Edad Media la imagen del “libro de la naturaleza” se había usado para representar el mundo natural como una fuente infinita de *exempla* para ilustrar y recordar determinados pasajes o enseñanzas de las Escrituras.<sup>13</sup> Así, el mundo natural, es decir, “el libro de la naturaleza”, servía como confirmación y herramienta para acceder al “libro de Dios” en el cual estaba cifrada la verdad irrefutable. En otras palabras, el libro de la naturaleza se subsumía a la autoridad de las Escrituras.

---

<sup>12</sup> Ver Elizabeth Eisenstein “A seventeenth-century author, who coupled Scripture with nature, might echo older texts. But both the real and metaphorical “books” he had in mind were necessarily different from any known to twelfth-century clerks.” en *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, p. 189.

<sup>13</sup> Ver Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, p. 456.

Los primeros “científicos” se fueron apropiando hábilmente de la metáfora del libro de la naturaleza para representar el mundo natural como un libro en el cual se podían leer los secretos de Dios de manera directa y sin la mediación de las Escrituras.<sup>14</sup>

En su *Religio Medici* (1642), Thomas Browne comparaba estas dos autoridades a las cuales tenía acceso:

There are two Books from whence I collect my Divinity; besides that written one of God, another of His servant Nature, that universal and publick Manuscript, that lies expans'd unto the Eyes of all: those that never saw Him in the one, have discover'd Him in the other...Surely the Heathens Know better how to joyn and read these mystical Letters than we Christians, who cast a more careless Eye on these common Hieroglyphicks and disdain to suck Divinity from the flowers of Nature<sup>15</sup>

En la imagen, Browne confiere tanta autoridad a ese “otro libro”, la naturaleza, como a las Escrituras hechas por la divinidad, valiéndose de la justificación de que ambos libros estaban escritos por el creador. Así, en otro momento explica,

thus I call the effects of nature the works of God, whose hand and instrument she only is; and therefore to ascribe his actions unto her, is to devolve the honour of the principal agent upon the instrument; which if with reason we may do, then our hammers rise up and boast they built our houses, and our pens receive the honour of their writings.<sup>16</sup>

El énfasis en la idea de que todo lo que acontecía en el mundo natural estaba atado a la mano de Dios permitía asociar la investigación del mundo natural con la adoración de la divinidad: si la naturaleza funcionaba de determinada manera era porque la divinidad así lo disponía. Sin embargo, mediante la representación de la naturaleza como *instrumento* del Creador se llevaba a cabo una clara separación entre el *agente* y sus herramientas: entre los martillos y quienes construyen las casas; entre las plumas y los escritores. Aunque la naturaleza se movía mediante la mano de la divinidad, quien la investigaba no hacía más que examinar el instrumento de Dios, sin pretender comprenderlo a Él, a sus secretos, o a su voluntad.

---

<sup>14</sup> Aunque el término es impreciso en el sentido de que ni Bacon, ni Newton, ni Galileo eran científicos en el sentido estricto y actual de la palabra, y que la metáfora del “libro de la naturaleza” tampoco fue acuñada exclusivamente por lo que hoy denominaríamos “el mundo de la ciencia”, usamos el término para no desviarnos de la discusión y por practicidad.

<sup>15</sup> “Religio Medici”, p. 1478, también citado por Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, p. 455.

<sup>16</sup> “Religio Medici”, p. 1479.

Browne fue uno de los muchos seguidores de Bacon y en sus palabras se puede apreciar un anhelo de descubrimiento de un orden natural separado del orden dictado por las autoridades del pasado, no sólo de la Biblia sino también de otras autoridades clásicas como Aristóteles y Ptolomeo. En este sentido, la vieja metáfora del “libro de la naturaleza” permitía configurar a la naturaleza como una nueva autoridad, convirtiendo a la investigación en otra forma de adoración similar a la lectura del *otro* libro de Dios, la Biblia. La autoridad originalmente conferida al libro como objeto de estudio se transfería a otros objetos que se podían “leer” para descubrir la verdad: para los astrónomos, el cielo; para los naturalistas, las plantas; para los anatomistas, el cuerpo. La forma en que la vieja idea de “libro de la naturaleza” se había transformado para el siglo XVII se hace patente en el libro de William Evans, *A Translation of the Booke of Nature, into the Use of Grace* (1633), en el cual el autor presenta una serie de ejemplos del mundo natural para demostrar la veracidad de las Escrituras.

El autor dice en el prefacio, “I here present unto you, a Translation of the book of Nature, not of the folio, or voluminous book of Nature, The World: but of the Manuell thereof Man”.<sup>17</sup> Lo que sigue, como señala el título, es una traducción del lenguaje del mundo natural, tal como se expresa en el cuerpo humano, al lenguaje de las Escrituras. El autor establece una relación entre el mundo representado como un enorme volumen y el hombre representado como un pequeño manual. La imagen implica que ambas versiones del “libro de la naturaleza” tienen un mismo contenido a pesar de tener tamaños distintos. Evans está jugando con la idea de que el macrocosmos tiene su correlato en el microcosmos; es decir que lo que ocurre en el mundo tiene correspondencia con lo que ocurre en el interior del cuerpo humano. En este sentido,

---

<sup>17</sup> William Evans, *A Translation of the Booke of Nature*, s / p.

interpretar correctamente el lenguaje del cuerpo podía equivaler a interpretar correctamente el lenguaje en el cual estaba cifrado el mundo.

Evans presenta diferentes formas en las que la naturaleza “expresaba”, mediante su propio lenguaje, la verdad de los preceptos religiosos. Por ejemplo, el hecho de que uno no pudiera ver directamente al sol se traducía de la siguiente manera:

Thou knowest that to stare earnestly upon the Sunne is the way to loose our sight not to increase it, not to see more, but not to see at all, so the way to understand and to attain wisdom is not to be busie in searching but to content ourselves with that which is revealed. Nay to press divine Misteries too hard.<sup>18</sup>

El texto de Evans está centrado en comprobar la verdad de las Escrituras; sin embargo, parece que lo que da autoridad a las Escrituras es el cuerpo humano y no al revés: Evans no argumenta que no hay que ver al sol directamente porque no debemos inquirir en los secretos de Dios, sino que, a partir del hecho de que el cuerpo se niega a ver el sol directamente, se intenta comprobar la veracidad de lo que dice la Biblia. En este sentido, Evans intenta invertir la ecuación mediante la cual el libro de la naturaleza había adquirido su propia autoridad: intenta autorizar las Escrituras mediante el lenguaje del cuerpo. Ahora bien, este procedimiento no presenta problemas en tanto existe una correspondencia entre ambos lenguajes. Sin embargo, los problemas empiezan a surgir cuando el lenguaje de la naturaleza deja de coincidir con el lenguaje de las Escrituras.

Cuando Milton compara el cielo con el libro de Dios, éste se convierte en ese “segundo libro” al cual hace referencia Browne, en el cual están escritas las estaciones, las horas, los meses y los años. La idea de que el “gran Arquitecto” había construido el mundo de manera que sus grandes secretos permanecieran escondidos recuerda a los jeroglíficos y las letras místicas de Browne, o al prefacio de la *Instauratio Magna* de Bacon en la cual comparaba al mundo con un laberinto:

---

<sup>18</sup> *Idem*, p. 90.

The universe to the eye of the human understanding is framed like a labyrinth, presenting as it does on every side so many ambiguities of way, such deceitful resemblances of objects and signs, natures too irregular in their lines and so knotted and entangled.<sup>19</sup>

Bacon compara la manera en que el universo se presenta ante la mirada humana con la imagen de un laberinto que se construye mediante similitudes engañosas entre distintos objetos. A su vez Browne usaba la figura del enigma para representar el misterio de la naturaleza: “There is in these Works of nature, which seem to puzzle reason, something divine, and hath more in it than the eye of a common spectator doth discover”<sup>20</sup>. Mientras que Galileo afirmaba,

Philosophy is written in that great book which ever lies before our eyes – I mean the Universe – but we cannot understand it if we do not first learn, the language and grasp the symbols, in which it is written. This book is written in mathematical language, and the symbols are triangles, circles, and other geometrical figures, without whose help it is impossible to comprehend a single word of it; without which one wanders in vain through a dark labyrinth.<sup>21</sup>

Hay una similitud entre las palabras de Rafael, quien explica que Dios había escondido sus secretos para que el hombre no penetrara sus misterios, y la representación del mundo como laberinto. Sin embargo, las palabras de Rafael están relacionadas con la idea de que Dios había impuesto una serie de limitaciones a la mente humana para impedir que los hombres investigaran los misterios de la divinidad. El arcángel Rafael le explica a Adán por qué Dios había alejado el cielo de la mirada de los hombres:

God to remove his wayes from human sense,  
Plac'd Heav'n from Earth so farr, that earthly sight,  
If it presume, might erre in things too high,  
And no advantage gaine. (VIII, 119-122)

En el poema, Dios esconde sus secretos, los pone más allá del alcance de la mirada de los hombres, porque el deber del hombre es admirar sin comprender los secretos divinos. Así, parecería ser que la condición humana es permanecer siempre en

---

<sup>19</sup> s / p.

<sup>20</sup> “Religio Medici”, p. 1481.

<sup>21</sup> Citado en J. Bronowski y Bruce Mazlish, *The Western Intellectual Tradition: From Leonardo to Hegel*, p. 126.

este oscuro laberinto de símbolos impenetrables en el cual Dios solamente se ríe de las opiniones de los hombres.

..he his Fabric of the Heav'ns  
Hath left to thir disputes, perhaps to move  
His laughter at thir quaint Opinions wide  
Hereafter, (VIII, 76-79)

Frente a esto, la idea de que el mundo estaba cifrado en acertijos y enigmas también se podía asociar a una concepción ligeramente distinta de los secretos divinos. La idea del acertijo acarrea consigo una promesa de resolución del misterio: si algo estaba *cifrado* era porque también podía *descifrarse*. Mediante la representación de los misterios de la naturaleza como una serie de acertijos, la investigación del mundo natural se convertía en una suerte de juego de adivinanzas que el creador jugaba con los hombres. Tanto Bacon como Browne, formularon la idea de que Dios escondía sus secretos, no para que lo admiraran, sino a manera de juego. Dios jugaba a las escondidas con los hombres: “as if divine nature enjoyed the kindly innocence of such hide-and-seek, hiding only in order to be found”<sup>22</sup>. La investigación se convertía entonces en un juego con la divinidad reservado para quienes aprendían a leer el libro de la naturaleza. El “manuscrito público y universal” podía ser leído por quienes tenían los instrumentos para hacerlo y por quienes aprendían a organizar y descifrar sus “letras místicas”.

La metáfora del libro de la naturaleza iba de la mano con la idea de que la naturaleza tenía un lenguaje propio: Milton habla de lectura; Browne habla de jeroglíficos; Evans habla de traducción; Bacon habla de signos; Galileo habla de lenguaje matemático. Esta idea sugería que el mundo natural funcionaba de manera sistemática y que, quien dominaba el sistema, podía conocer todo el mundo.

En el caso de Galileo la idea de que el universo entero estaba cifrado en el lenguaje de las matemáticas tenía implicaciones importantes. Según Catherine Gimelli,

---

<sup>22</sup> En William Eamon, *Science and the Secrets of Nature*, p. 284.



una de las propuestas radicales hechas por Galileo fue la de aplicar el mismo lenguaje matemático que se usaba para estudiar los fenómenos terrestres al estudio de los cielos:

another central feature of Aristotelian science was its absolute separation of the sublunar and supralunar spheres, the latter of which supposedly obeyed mathematically perfect laws inapplicable on earth. When Galileo argued for the reality of the Copernican system (an approach that the literary editor of *De revolutionibus* [1543], Andreas Osiander, had initially discouraged in a cautious preface unauthorized by Copernicus), Galileo was thus doing far more than making the sun the center of the solar system. He was radically proposing not only that human understanding could penetrate higher realities but also that it could do so only by applying earthly geometry to the heavens -thereby ending the artificial segregation of mathematical physics and astronomy that had persisted since antiquity.<sup>23</sup>

Las palabras de Rafael sobre la imposibilidad de penetrar los misterios divinos se pueden relacionar con esta división convencional entre la esfera supralunar y la esfera sublunar: todo lo que Dios había puesto en la lejanía de los cielos, más allá de la luna, estaba hecho de una sustancia que obedecía a leyes distintas de las que operaban en la tierra. Mediante sus observaciones telescópicas, Galileo se había acercado al cielo que Dios había tenido tanto cuidado en poner lejos de la mirada de los hombres y había empezado a sospechar que los cuerpos celestes obedecían a las mismas leyes que dominaban la tierra. Galileo afirmaba que los hombres podían estudiar el cielo aplicando los mismos medios que se usaban para estudiar la tierra; finalmente, el libro del universo estaba cifrado en triángulos, círculos y otras figuras geométricas. En otras palabras, la naturaleza hablaba un lenguaje universal y no sólo un lenguaje terrestre.

Por otro lado, tal como lo muestra el título del libro de Evans, la idea de que el libro de naturaleza estaba escrito en un lenguaje particular sugería que ese enorme libro se podía traducir al lenguaje humano. En este sentido, todo el conocimiento del mundo natural se podía cifrar de manera escrita y así transmitirse entre los hombres.

El tema de la transmisión del conocimiento humano fue importante durante todo el siglo XVII, no sólo por la cantidad de información generada mediante la nueva investigación científica, sino también, como veremos más adelante, por la cantidad de

---

<sup>23</sup> Catherine Gimelli, "What If the Sun Be Centre to the World?", p. 237.

información generada mediante la popularización de la imprenta. La información que se iba acumulando por medio de los nuevos descubrimientos y del redescubrimiento de antiguas tradiciones se iba cifrando en textos que intentaban capturar ese mundo recién descubierto en una narración organizada y coherente.

En *The Advancement of Learning* (1605), Bacon dedicaba un apartado especial al tema de la transmisión de conocimiento:

There remaineth the fourth kind of rational knowledge, which is transitive, concerning the expressing or transferring our knowledge to others, which I will term by the general name of tradition or delivery. Tradition hath three parts: the first concerning the organ of tradition; the second concerning the method of tradition; and the third concerning the illustration of tradition.<sup>24</sup>

Después de examinar estas tres partes de la tradición, Bacon concluía que el estudio de la forma en que se transmitía el conocimiento era aún deficiente y que, en muchos casos, la transmisión se hacía de manera que generaba confusión, ignorancia y malos entendidos. Para intentar resolver este problema, distintos filósofos de la época trataron de idear sistemas de transmisión del conocimiento mediante la creación de lenguajes filosóficos universales<sup>25</sup>. La idea de que se podía desarrollar un lenguaje filosófico universal implicaba, en primer lugar, que todo lo que se conocía en el mundo se podía traducir a un lenguaje humano y, en segundo lugar, que ese conocimiento se podía transmitir entre las personas sin incurrir en errores de significado.

En *An Essay towards a Real Character and a Philosophical Language* (1668) John Wilkins aspiraba a formular un lenguaje mediante el cual se pudiera cifrar y organizar todo el conocimiento humano. Jorge Luis Borges explica brevemente la propuesta de Wilkins en su ensayo sobre este autor:

En el idioma universal que ideó Wilkins al promediar el siglo XVII, cada palabra se define a sí misma. Descartes, en una epístola fechada en noviembre de 1629, ya había anotado que mediante el sistema decimal de numeración, podemos aprender en un solo día a nombrar todas las cantidades hasta el infinito y a escribirlas en un idioma nuevo que es el de los guarismos; también había propuesto la formación de un idioma análogo, general, que organizara y abarcara todos los pensamientos humanos. John Wilkins, hacia 1664, acometió esa empresa.

---

<sup>24</sup> Francis Bacon, "The Advancement of Learning", p.230.

<sup>25</sup> Ver Jaap Maat, *Philosophical Languages In The Seventeenth Century*.

Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal.<sup>26</sup>

Borges señala las arbitrariedades del idioma de Wilkins y concluye que “no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural” debido a que “no sabemos qué cosa es el mundo”<sup>27</sup>. La conclusión de Borges resulta apropiada ya que formula, en sentido negativo, la premisa de la cual partía Wilkins: su idioma analítico estaba fundado en la idea de que era posible conocer el mundo y que, además, se podía desarrollar un lenguaje que funcionara como “una clave universal y una enciclopedia secreta”<sup>28</sup>. De esta forma, la imagen del libro de la naturaleza se invertía al conferirle al lenguaje y, por extensión, al libro la capacidad de capturar al mundo entero.

En 1599, el Arzobispo George Abbot publicó *A Briefe Discription of the Whole World*, en cuyo título se puede advertir una especie de discrepancia entre el adjetivo que promociona que el libro contiene *todo* el mundo, y la palabra *breve*. En la portada del libro, aparece el retrato del arzobispo acompañado por la imagen de dos mujeres que representan a la Cosmografía y a la Geografía que, a su vez, apuntan a un modesto globo terráqueo que se ubica en el centro. La Geografía mira hacia abajo calculando mediante un enorme compás las distancias en el globo, con la certeza de quien mide un terreno que domina, conoce y que le pertenece. Al igual que otras obras de la época, el libro de Abbot pretendía capturar el mundo en una narración organizada, precisa y comprensible, susceptible de ser estudiada y dominada.

Antes del libro de Abbot, había aparecido el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) del cartógrafo flamenco Abraham Ortelius. Esta obra fue el primer intento de contener el mundo en láminas trazadas con precisión según los nuevos descubrimientos

---

<sup>26</sup> “El idioma analítico de John Wilkins”, pp. 156-7.

<sup>27</sup> *Idem*, p. 159.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 157.



4. *A Briefe Description of the Whole World* de George Abbot, Londres, 1599.

geográficos. La versión en inglés de la obra de Ortelius fue editada por Michael Coignet en 1603 a petición de Walter Raleigh<sup>29</sup> y en su portada anunciaba,

Abraham Ortelius, his Epitome of the Theater of the Worlde: Now latlye; since the latine, Italian, Spanishe, and Frenche editions. Renewed and augmented, the Mappes all newe graven according to Geographical measure. By M. Coignet. Mathematician of Antwerpe. Beinge more exactly set forth and amplefyed with larger descriptions then any done heere to fore. Printer for Sir Walter Raleigh.<sup>30</sup>

Lo que sigue es una colección de mapas de las diferentes partes del mundo acompañada por una descripción del clima y de las costumbres de la gente que habitaba esos lugares.

Aunque el “atlas” de Ortelius promocionaba la inclusión de los nuevos descubrimientos geográficos, las autoridades antiguas figuraban de manera importante a lo largo de toda la obra como punto de encuentro entre el viejo y el nuevo orden. En la edición en español de la obra de Ortelius (1588) se explica que los antiguos habían dividido la tierra en tres partes pero que, debido a que los “modernos” habían encontrado América, ahora se añadía la cuarta parte y que pronto se esperaba encontrar la quinta “situada debaxo de la linea Meridional”.<sup>31</sup> Esta comparación entre lo que decían los “antiguos” y lo que iban descubriendo los “modernos” aparece a lo largo de toda la obra. El volumen se inauguraba con una lista de autores que habían descrito “el sitio d’esta tierra y mar, la dispusicion de las Regiones y golfos de la mar; las costumbres de las gentes, y todo quanto ay en estas cosas digno de ser sabido”.<sup>32</sup> En el listado aparecen Ptolomeo, Aristóteles y Plinio entre muchos otros.

A pesar de esta presencia de las autoridades antiguas a través de toda la obra, el libro de Ortelius fue cambiando desde su segunda edición, según los hallazgos de los diferentes cartógrafos y navegantes de la época que se apresuraban a mandar sus mapas de las nuevas regiones descubiertas. Las sugerencias y correcciones mantuvieron a

---

<sup>29</sup> El escudo de armas de Raleigh aparece en la segunda página.

<sup>30</sup> Abraham Ortelius, *Abraham Ortelius his Epitome of the Theatre of the Worlde*, s / p.

<sup>31</sup> Abraham Ortelius, *Teatro de la Tierra Universal*, s / p.

<sup>32</sup> *Idem*.

Ortelius modificando constantemente sus láminas, de manera que, para cuando Ortelius murió en 1598, ya se habían hecho 28 ediciones distintas del libro en varios idiomas. La última edición salió en 1612.<sup>33</sup> El mundo se iba capturando en su totalidad de manera progresiva mediante mapas que iban forjando una nueva imagen del mundo; sin embargo, este mundo por mucho tiempo permaneció como un escenario movedido y cambiante ante el cual no se podía tener certeza.

Mi interés en señalar la coincidencia temporal entre la aparición de este tipo de obras y la aparición del poema de Milton, es entender el problema de las dimensiones del poema de Milton bajo otra luz. Al igual que los libros de Ortelius y de Abbot, el poema de Milton pretende capturar al mundo en su totalidad en un pequeño libro: así como Abbot pretendía capturar *todo el mundo* en una *breve historia*, Milton pretendía cumplir con su *vasto designio* por medio de un *delgado ejemplar*.

Podemos establecer un punto de encuentro entre el poema de Milton y una amplia gama de compendios enciclopédicos que empezaron a aparecer desde mediados del siglo XVI hasta principios del siglo XVII. Durante este periodo hubo muchos intentos de recopilar el conocimiento antiguo y moderno en atlas, herbales, historias del mundo y otras compilaciones que, muchas veces, combinaban información muy diversa sobre el objeto de estudio. Aunque la pretensión de englobar la totalidad del mundo en un poema épico no es un invento de Milton, el poema de Marvell parece apuntar a que *Paradise Lost* resultaba poco convencional, incluso para su época.

La poesía épica es un género que pretende dar cuenta de los orígenes del mundo y que pretende abarcar la organización del universo, la historia de la humanidad y la narración particular de los personajes de la epopeya en una narración integral. Sin embargo, más allá de la ambiciosa pretensión de Milton de englobar la historia de la

---

<sup>33</sup> Ver Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, p. 75.

humanidad, la tierra, el cielo, el caos y el infierno de manera temática, el problema de la vastedad del poema parece surgir de la manera en la que se abordan estos temas.

Por un lado, Milton narra el relato bíblico del Génesis por medio de un género heredado de la antigüedad clásica e integra a su representación del mundo, no sólo múltiples tradiciones, sino, también, algunos de los descubrimientos hechos por la investigación científica de su época. En este sentido, la riqueza del poema de Milton parece venir del hecho de que no hay una forma unívoca de leer el texto: en ocasiones parece que Milton está haciendo una pieza de doctrina cristiana; otras veces, parece que es un epopeya organizada según la convención clásica; otras veces parece que los temas al interior del poema funcionan como una alegoría; otras veces, que las aportaciones de la nueva ciencia se integran a la forma en que se representan las imágenes del universo y del mundo natural. Desde esta perspectiva, vale la pena detenerse un momento a estudiar la particular manera en que se construye y se representa el orden del universo y del cosmos en *Paradise Lost*.

### III. UN UNIVERSO DISLOCADO

El cosmos en *Paradise Lost* se construye mediante la descripción física y tangible de un espacio abstracto e indeterminado. Aunque en varios puntos del poema se sugiere que los espacios que se describen son lugares psíquicos internos (“The mind is its own place, and in itself / Can make a Heav’n of Hell, a Hell of Heav’n” [I, 254-55]), las regiones abstractas del poema se construyen mediante una descripción de características geográficas particulares. Desde esta perspectiva, no está de más pensar en la presencia que tienen la geografía y la astronomía para la configuración de los espacios en el poema.

Cabe señalar que existe un paralelo entre forma en que se traza la cosmografía en *Paradise Lost* a partir de los movimientos de Satanás y la forma en que se fueron mapeando las regiones que aparecen en las láminas del *Theatrum* de Ortelius. La cosmografía del poema se va dibujando y desdibujando según los movimientos de exploración que van haciendo los personajes a lo largo de la narración. En el poema de Milton, al igual que en los “atlas” de Ortelius, no hay un plano fijo donde se lleven a cabo las acciones sino, más bien, un espacio que se descubre constantemente. Mediante los movimientos de Satanás y de la mirada del poeta / narrador que lo acompaña, el lector va trazando un mapa de la estructura del universo, del cielo, del infierno, del caos y la noche. Se conocen las profundidades del cosmos a partir de la caída de Satanás; se exploran los confines del infierno mediante su exploración; se atraviesa el caos y la noche hasta llegar al universo de los hombres y se descubre la ubicación del cielo y la ubicación del universo de los hombres con respecto al mismo en el momento de su llegada al *nuevo mundo* creado por Dios para los hombres.



En su introducción a los principios básicos de la geografía con la que inicia la edición de Coignet del *Theatrum* de Ortelius, se explica la estrecha relación entre la geografía, la geometría y la astronomía:

The Practize of Geographie requireth the ayde of the Geometrie and Astronomie, for who can finde artificialye whether Venice be east or west from London...without foreknowledge of the climates and consideration had of the Eclipticke of the sonne and moone.<sup>34</sup>

No debe pasarse por alto la relación que guardó la reconfiguración de la imagen del mundo, tal como aparece en los “atlas” de Ortelius y en otros compendios geográficos posteriores, con el desarrollo de formas de observación cada vez más metódicas de los fenómenos astronómicos. Los nuevos descubrimientos astronómicos no sólo permitían la reconfiguración del universo y del espacio exterior sino que, también, eran la herramienta para navegar con más certeza y para trazar estos planos y mapas de manera más precisa.

En el frontispicio de la colección de mapas de navegación de Willem Janszoon Blaeu, *The Light of Navigation: wherein are declared and portrayed all the coasts and Havens of the West, North and East seas*, (1612), aparece, en primer plano, un grupo de estudiosos que calculan y miden distancias en globos terráqueos y cartas de navegación; mientras que, en un segundo plano, aparece un grupo de varios barcos que se lanzan al mar abierto. En el centro del cuadro, aparece un enorme candil que ilumina a barcos y estudiosos por igual y hacia el cual varios dirigen la mirada. En la portada de la obra de Blaeu, aparece a manera de promoción la advertencia de que todos los mapas habían sido trazados según las observaciones astronómicas de Tycho Brahe. En este sentido la *luz de la navegación*, que aparece representada mediante la imagen del candil, es a la vez el libro de Blaeu y la luz de las estrellas que guían a los marinos a través del mar.

---

<sup>34</sup> Ortelius, *Abraham Ortelius his Epitome called the Theatre of the World*, s / p.



5. Frontispicio de *The Light of Navigation*, Willem Janszoon Bleau, Amsterdam, 1612.

La figura de Tycho Brahe en la formación de toda una generación de astrónomos adiestrados en la observación del cielo fue sumamente importante para el proceso de reconfiguración de la imagen del mundo. Desde su observatorio, *Uraniborg*, el astrónomo danés conformó un sistema de observación preciso y colectivo, que permitió el desarrollo y la comprobación de las teorías de Kepler y otros. Al igual que con los mapas de Ortelius, la información recopilada por Brahe venía de diferentes personas alrededor de Europa que registraban el movimiento de los planetas y enviaban la información a Brahe. Estas observaciones se recopilaron en una serie de tablas astronómicas llamadas las *Tabulae Rudolphine*, empezadas por Brahe y terminadas por Kepler.

Las tablas astronómicas en las que se registraban con exactitud los movimientos de los astros permitían que los barcos se desprendieran de la navegación costera para lanzarse a través de los mares sin perderse y así explorar nuevos territorios. Estos nuevos territorios, a su vez, se podían integrar a los compendios geográficos de la época y estos compendios, a su vez, permitían que la empresa colonialista siguiera en expansión. Asimismo, la expansión de los territorios navegables permitía registrar los movimientos de los astros en otros puntos de la tierra y, así, ayudaba a mejorar las técnicas de navegación a través de todo el globo terráqueo. En este sentido, el cambio en la manera de observar el cielo tuvo repercusiones directas en la realidad más inmediata.

En el frontispicio de las *Tabulae Rudolphine*, el templo de los astrónomos está sostenido en la parte posterior por los pilares de Hipparcos y Ptolomeo, y en la parte frontal por los de Cópernico y Brahe. La imagen apunta, una vez más, a un proceso de apropiación de viejas imágenes en pos de la construcción de una nueva imagen del mundo. El templo de la astronomía aún se sostenía por las columnas de Hipparcos y

Ptolomeo, aunque ahora las nuevas autoridades ayudaban a sostener el peso del enorme edificio. La prominencia de las columnas de Cópernico y Brahe a un mismo nivel remite a la vigencia que tuvo el sistema ideado por Brahe durante mucho tiempo. Éste conciliaba sus observaciones astronómicas con la geocentricidad: todos los planetas giraban alrededor del sol mientras que el sol giraba en torno a la Tierra.

En *Paradise Lost* el universo es un espacio finito que contiene al interior de su coraza redonda al sol, la luna, la Tierra y a todos los elementos que entran en juego en la discusión astronómica sobre el orden del universo. Así, Satanás vuela desde el infierno hasta alcanzar los límites de este universo que contiene a la Tierra en su interior,

Mean while upon the firm opacous Globe  
Of this round World, whose first convex divides  
The luminous inferior Orbs, enclos'd  
From Chaos and th' inroad of Darkness old,  
Satan alighted walks (III, 418-422)

Mientras tanto, el cielo y el infierno se ubican fuera del universo y, respectivamente, en la parte más alta y baja del espacio.<sup>35</sup>

Uno de los grandes dilemas para el imaginario de la época frente a los nuevos descubrimientos astronómicos fue la rearticulación de los conceptos de *arriba* y *abajo*. En el prefacio al *Theatrum* de Ortelius, Coignet explica: “The Antipodes even as wee doe lykewyse naturalye [tend] towards the center of the earthe, for heaven is over heade and upwarde from all parts of the earthe.”<sup>36</sup> De manera similar, en el manual de Joseph Moxon, *A Tutor to Astronomie and Geographie* (1670), se explica lo siguiente,

You must understand that in respect to the whole Universe there is no part either upper or under, but all parts of the Earth are alike incompast with Heaven; yet in respect of the Earth, it is Heaven which we take for upper part: and therefore we are said to go with our heads upwards, because our head (of all parts of our body) is nearest to Heaven.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> En términos de Milton, en lo sucesivo se usará el término *cosmos* cuando hablamos del espacio en *Paradise Lost* para distinguirlo del concepto *universo*.

<sup>36</sup> En Abraham Ortelius, *Abraham Ortelius his Epitome called the Theatre of the World*, s / p.

<sup>37</sup> Joseph Moxon, *A Tutor to Astronomie and Geographie*, s / p.



6. Frontispicio de *Tabulae Rudolphinae*, 1627.

Moxon establece dos categorías distintas: una para todo el universo, en donde no hay ni arriba ni abajo, y otra para la tierra, en donde el concepto de arriba depende de la relación de quien está en la tierra con respecto al cielo. Al equiparar la noción de arriba con la cercanía al cielo se intenta rescatar, en la medida de lo posible, el orden general de las cosas: la jerarquía se preserva y la cabeza sigue estando por encima de todos los demás miembros, porque está más cerca del cielo. Sin embargo, algo debe de haber parecido extraño al pensar que a los pies de uno yacía el arriba de otros. La relativización de estos conceptos podía poner en crisis todo un sistema de valores, en especial el de la cosmografía cristiana, en donde el cielo se ubicaba en las alturas y el infierno en las profundidades. Aunque Moxon intenta darle la vuelta al asunto, este hecho sólo hace más notorio que en la discusión sobre la forma en la que se representaba el universo estaban muchas otras cosas en juego.

En *Paradise Lost*, la ubicación del cielo y el infierno en lo alto y bajo del cosmos parece tomar la forma de la representación tradicional del universo según el cristianismo. Sin embargo, en el tratado *The New Planet no Planet or, the Earth no wandring Star except in the wandring heads of Galileans* (1646) Alexander Ross refutaba las teorías de los “galileanos” de su época<sup>38</sup> quienes cuestionaban la ubicación tradicional del infierno. Ross argumentaba:

You slight the constant and perpetuall doctrine of the Church from the beginning, concerning the Site of hell, which is the center or bowels of the earth; and you call it an uncertainty; but so you call any doctrine in Scripture, for where will you have hell to be, but either in heaven or earth ? These are the two integrall parts of this universe; in heaven I hope you will not place it, except you will have it to be in the moone. But if there be any hell there, it is for the wicked of that world: as for the wicked of this world they are not said to ascend to hell in the moone, but to descend to hell in the earth.<sup>39</sup>

La refutación que hace Ross pone de manifiesto el problema del orden del cosmos en el poema de Milton, el cual, desde un principio, niega esta “perpetua doctrina de la Iglesia” que ubica el infierno en las entrañas de la tierra. En *Paradise Lost* el

---

<sup>38</sup> En particular las de John Wilkins, de quien hablaremos más adelante.

<sup>39</sup> p. 59.

infierno está lejos del universo de los hombres, separado por el caos y la noche y ubicado en las dudosas “profundidades” del cosmos.

En el libro II del poema, Satanás se asoma al abismo desde la plataforma que le proporcionan las puertas del infierno antes de emprender su viaje rumbo al universo de los hombres. Sin embargo, no conoce, ni conocemos, la verdadera naturaleza de este abismo hasta que se lanza a él,

At last his Sail-broad Vannes  
He spreads for flight, and in the surging smook  
Uplifted spurns the ground, thence many a League  
As in a cloudy Chair ascending rides  
Audacious, but that seat soon failing, meets  
A vast vacuitie: all unawares  
Fluttering his pennons vain plumb down he drops  
Ten thousand fadom deep, and to this hour  
Down had been falling, had not by ill chance  
The strong rebuff of som tumultuous cloud  
Instinct with Fire and Nitre hurried him  
As many miles aloft. (II, 927-938)

Desde un principio el pasaje sugiere que el infierno no es el punto más bajo del cosmos ya que Satanás puede mirar hacia abajo desde las puertas del infierno. Sin embargo, las verdaderas dimensiones de este espacio se dan a conocer una vez que el arcángel caído intenta atravesar el abismo. Satanás levanta su vuelo, desde los confines del infierno, rumbo al universo de los hombres, para volar sólo un momento antes de empezar a caer. Sin embargo, el arcángel no cae de vuelta al infierno, sino que empieza a caer en un abismo infinito. La descripción del abismo sin fondo y de la posible caída infinita de Satanás pone en entredicho el orden que se había estado postulando. En primer lugar, como ya dijimos, la imagen sugiere que, definitivamente, el infierno no es el punto más bajo del cosmos en el poema, ya que el infierno es una suerte de plataforma desde la cual el arcángel se avienta al vacío. En segundo lugar, aunque se dice que el arcángel *cae* en ese abismo, la idea de que esta caída podría haber sido

infinita contradice el orden que se había estado postulando ya que, en un espacio infinito, no puede haber ni arriba ni abajo.<sup>40</sup>

La observación que hace Alexander Ross sobre el problema de ubicar el infierno fuera de las entrañas de la Tierra permite ver el problema de la *caída* desde otra perspectiva. A la luz de las ideas de Moxon, quien establece que arriba está relacionado con el cielo mientras que abajo está relacionado con la tierra, en el cosmos de Milton los condenados siempre *ascenderían* al infierno ya que se alejarían de la tierra para alcanzar el infierno ubicado del otro lado de la noche. De manera similar, las ideas de Moxon y de Ross nos permiten leer ciertos pasajes del poema de otra forma. Por ejemplo, cuando Dios expulsa a Satanás del cielo en el primer libro del poema,

Him the Almighty Power  
Hurl'd headlong flaming from th' Ethereal Skie  
With hideous ruine and combustion down  
To bottomless perdition... (I, 44-47)

Aunque Dios arroja a Satanás *de cabeza* desde el cielo, la relatividad de los conceptos, según el manual de Moxon, aunados a la idea de un cosmos infinito en el cual no hay ni arriba ni abajo, nos permiten imaginar que Satanás no *cae* al infierno sino que *vuela* hasta estrellarse con él.

La inestabilidad de la cosmografía de Milton depende en gran medida de la yuxtaposición de elementos de tradiciones variadas dentro del mismo espacio del poema. El orden cristiano del universo se une a la cosmografía de textos clásicos como *De Rerum Natura* de Lucrecio, junto con el orden del universo en ocasiones según Ptolomeo y en otras según Copérnico.<sup>41</sup> Como ya habíamos dicho, la estructura del universo en *Paradise Lost* es movедiza e inestable. Ni siquiera el espacio finito al interior de la coraza del universo de los hombres tiene una sola forma: a veces parece

---

<sup>40</sup> Claro que aquí también habría que considerar la idea de una caída interminable en el interior, es decir, en un nivel psíquico del personaje. Sin embargo, esta caída interior también estaría marcada por la oposición entre los conceptos de arriba y abajo.

<sup>41</sup> John Leonard, "Introduction", p. xvi.



que la tierra es el centro del universo y a veces parece que es el sol; a veces parece ser un enorme espacio capaz de contener al sol, la luna y las estrellas y otras veces parece un pequeño espacio a través del cual Satanás se mueve con facilidad.

En el libro VIII de *Paradise Lost*, Rafael deja en el aire la discusión en torno a la heliocentricidad sin postularse a favor de ninguna teoría,

...What if the Sun  
Be Centre to the World, and other Starrs  
By his attractive vertue and their own  
Incited, dance about him various rounds?  
Thir wandring course now high, now low, then hid,  
Progressive, retrograde, or standing still,  
In six thou seest, and what if sev'nth to these  
The Planet Earth, so stedfast though she seem,  
Insensibly three different Motions move? (VIII, 122-9)

De acuerdo con Catherine Gimelli, no hubo comprobación teórica ni empírica del heliocentrismo hasta que Newton publicó sus *Principia Mathematica* en 1687, trece años después de la muerte de Milton.<sup>42</sup> En este sentido, Gimelli afirma,

heliocentrism [...] remained controversial throughout most of the seventeenth century and was never accepted by such important champions of the new philosophy as Bacon. For despite his undoubted contribution to the climate that culminated in Newtonian mechanics, Bacon remained skeptical about the Copernican hypothesis, in part because he lacked both Newton's mathematical skill and his confidence in mathematics as a means of scientific proof. Yet in this respect at least, Bacon's background and biases reflect those of the educated public in general.<sup>43</sup>

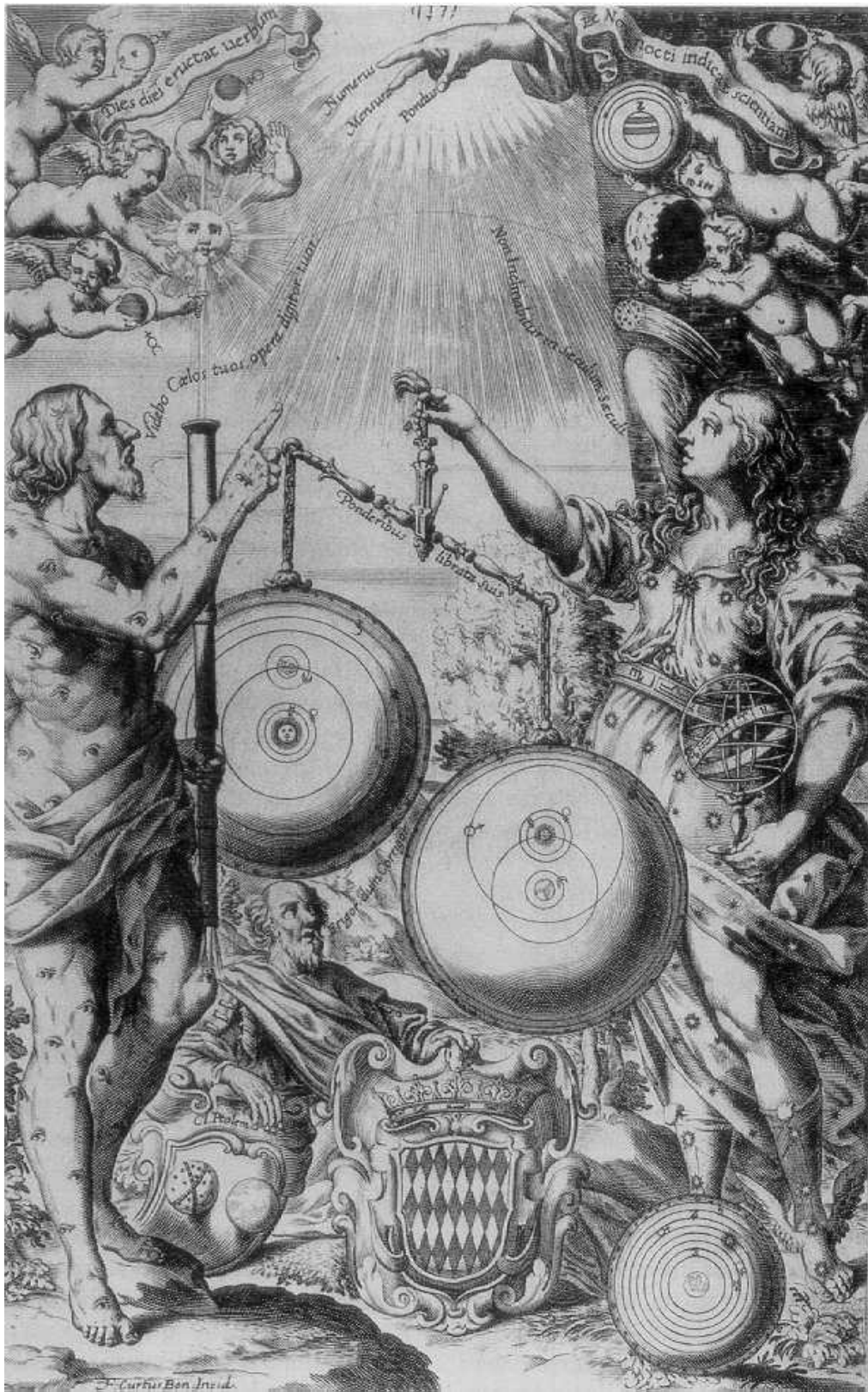
Desde esta perspectiva, el sistema de Copérnico coexistió con el de Brahe y con el de Ptolomeo sin que se tuviera evidencia suficiente para pensar que uno era mucho más correcto que el otro. Así, la indeterminación de la cosmografía en *Paradise Lost* se inserta en un contexto de indeterminación generalizada del orden universal de la cual no sólo eran víctimas los poetas y los religiosos, sino también los nuevos filósofos y científicos.

La forma en que se representa el orden del universo en *Paradise Lost* también remite a otras formas en que las diversas representaciones cosmográficas se exhibían de

---

<sup>42</sup> Catherine Gimelli, *op.cit.*, p. 235.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 234.



7. Giovanni Battista Riccioli, *Almagestum Novum*, 1651.

manera simultánea. En su *Institutio astronomica* (1653) el filósofo francés Pierre Gassendi yuxtapone su explicación de la vieja hipótesis de las esferas de Ptolomeo al *Sidereus Nuncius* de Galileo junto con el tratado sobre óptica, *Dioptrice*, de Kepler. De esta manera, tres sistemas de pensamiento se exponían ante el lector para que él mismo se decidiera por uno u otro, o por ninguno. Este proceso también lo vemos en la imagen que sirve de portada para el *Almagestum Novum* (1651) del jesuita y astrólogo italiano Giovanni Battista Riccioli. En la imagen aparece la musa Urania<sup>44</sup> quien sopesa por medio de una balanza el sistema de Tycho Brahe con el de Copérnico, mientras que el sistema de las esferas de Ptolomeo yace por los suelos. Como sugiere la imagen, Riccioli se inclinaba por el sistema ideado por Brahe.

De forma similar, encontramos que en el volumen del *Tutor* de Moxon de 1670 se enseña el uso de globos celestes y terráqueos, y se incluye un apéndice en el cual se instruye al lector en el uso de la esfera ptolemaica. Moxon explica sus motivos para hacerlo: “Having for some time past made and sold Ptolomaick Spheres, I have found some of my Customers much desirous of something that might instruct them in the use of it: and to comply with their desires I have published this Appendix”<sup>45</sup>. El fragmento resulta revelador en dos sentidos: por un lado, nos permite ver que al mismo tiempo que el sistema de Ptolomeo iba cayendo en desuso para la élite del conocimiento, se daba un proceso en el cual la esfera ptolemaica se volvía una novedad para quienes nunca habían tenido la oportunidad de acceder a ella por medio de manuales de uso como los de Moxon. Por otro lado, el fragmento nos da una idea del aspecto que podría haber tenido una tienda como la de Moxon en la que, probablemente, las diferentes representaciones del mundo y el universo aparecían a la vista del comprador de manera simultánea.

---

<sup>44</sup> Coincidentemente la musa a la que Milton llama explícitamente en el libro VII.

<sup>45</sup> John Moxon, *A Tutor to Astronomie and Geographie*, s / p.

El catálogo de la tienda de Moxon que aparece al final de su manual también resulta interesante en este sentido:

A Catalogue of Books and Instruments, made and sold by Joseph Moxon, at his Shop in Russel Street at the signe of Atlas:  
Globes Celestial and Terrestrial.  
Spheres according to the Ptolomean, Tyhonean, Copernican Systems, with books for the use of them.  
A new invention to raise water higher than the spring.  
Concave Hemispheres, wherein are depicted all the Stars and constellations of Heaven; and serve for a case, for a Terrestrial Globe. Wherein is described all the countries of the Earth.  
An exact survey of the Microcosmus or little World, Being an Anatomie of the Bodies of Man and Woman by Michael Spaher of Tyrol.<sup>46</sup>

Aquí podemos ver que las esferas de diferentes tipos, los globos terráqueos y los globos celestiales convivían con las representaciones del cuerpo humano dentro de un mismo espacio. El “microcosmos” se podía adquirir en la misma tienda, bajo el signo de Atlas, en donde se podían comprar distintas versiones del “macrocosmos”. El viejo sistema de correspondencias entre el “pequeño mundo” del cuerpo del hombre y el “gran mundo” aparecía incluso en la clasificación de las mercancías. Esto nos ayuda a pensar en el concepto de microcosmos, no como una metáfora poética, en la cual el sentido figurado se sobrepone al sentido literal, sino como una metáfora ideológica, en la cual no hay una distinción clara entre la imagen del cuerpo y del mundo.

La elaboración de “mapas” del cuerpo humano se puede entender como parte del proceso mediante el cual se pretendía cifrar el mundo en su totalidad por medio de narraciones precisas y tangibles. Así como se hicieron globos terráqueos que representaban visualmente esa nueva imagen del mundo, también se hicieron figuras anatómicas del cuerpo humano en las que se contenían con precisión todas las partes en el interior del ser humano. El *Microcosmus* (1670) de Michael Spaher se puede leer

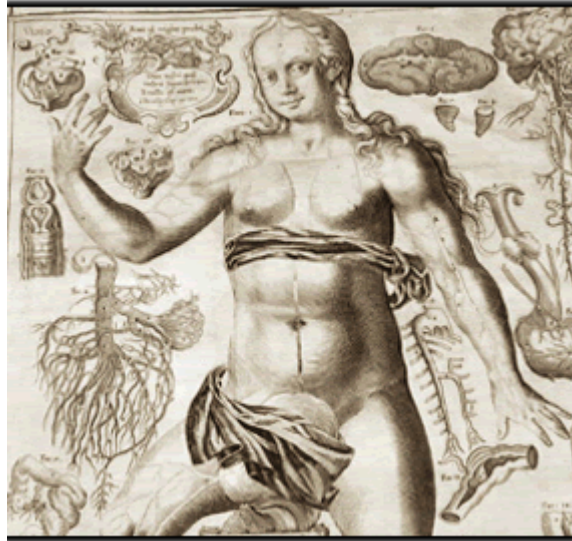
---

<sup>46</sup> Joseph Moxon, *A Tutor to Astronomie and Geographie*. Dejamos como una nota al pie la curiosa coincidencia (?) entre el invento que vende Moxon para que el agua ascienda más alto que la fuente y la frase de Bacon, “*For as water will not ascend higher than the level of the first spring-head from whence it descendeth, so knowledge derived from Aristotle, and exempted from liberty of examination, will not rise again higher than the knowledge of Aristotle.*” En “The Advancement of Learning”, I, 144.

entonces como la versión anatómica de un atlas. El libro de Spaher es una traducción del *Catoptrum Microcosmicum* (1619) de Johann Remmelin. El título completo es:

An exact survey of the microcosmus or little world: being an anatomie, of the bodies of man and woman: wherein the skin, veins, nerves, muscles, bones, sinews and ligaments are accurately delineated. And curiously pasted together, so as at first sight you may behold all the outward parts of man and woman. And by turning up the several dissections of the paper take a view of all their inwards. With alphabetical references to every member and part of the body [...] Usefull for all doctors, chirurgeons, &c. As also for painters, carvers, and all persons that desire to be acquainted with the parts, and their names, in the bodies of man, or woman by Johann Remmelin; Set forth by Michael Spaher of Tyrol; and English'd by John Ireton ; and lastly perused and corrected, by several rare anatomists. Printed by Joseph Moxon, and sold at his shop.

Como describe el subtítulo, el libro de Spaher es un libro de anatomía, cuya ingeniosa invención consiste en que los cuerpos del hombre y la mujer se van abriendo para mostrar todas las partes escondidas al interior del cuerpo humano. La lectura, la acción de darle vuelta a la página, se vuelve una especie de representación del acto de disección. El lector va penetrando al interior del hombre y de la mujer conforme va abriendo las pestañas de papel que conforman el libro. Más adelante veremos la relación entre descubrimiento, apertura y penetración, pero por el momento baste señalar que así como la astronomía abría los cielos para descubrir una infinidad de mundos en la lejanía, el estudio de la anatomía permitía penetrar el pequeño mundo del cuerpo humano y descubrir una infinidad de mundos escondidos en su interior.



8. Johann Remmelin, *Catoptrum Microcosmicum*, Amsterdam, 1619.

#### IV. MUNDOS ABIERTOS A TRAVÉS DE LA IMPRENTA

Quien haya hecho un recorrido por la extensa variedad de libros impresos en el siglo XVII tal vez note que en algunos de ellos parece mezclarse una prodigiosidad inmensa, con algo que nosotros podríamos llamar ingenuidad, bastante anacrónicamente. Ciertos libros de la época parecen desbordarse hacia los lados al intentar capturar *todas* las versiones posibles de un mismo objeto. En cierta medida, es un fenómeno que podemos ver en la *Instauratio Astronomica* de Pierre Gassendi o en el caso de la cosmografía de Milton donde se muestra una diversidad de puntos de vista acerca del orden universal. Aunque una u otra versión podía convencer más al lector, la diversidad de opciones que se presentaban de manera simultánea desestabilizaba la posibilidad de obtener una verdad unívoca del objeto. Por lo tanto, mientras que algunos podían pugnar por una de las opciones propuestas, otros podían caer en un escepticismo absoluto al considerar todas las versiones ficticias por igual. Ante la diversidad y cantidad de puntos de vista que estaban disponibles para un compilador dispuesto a rescatar “toda” la información disponible sobre un objeto específico, la estructura del libro parecía subvertirse a sí misma.

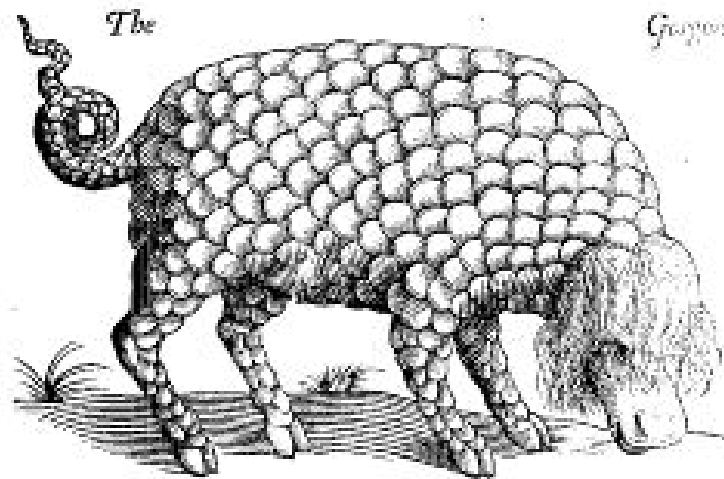
Pensemos en un libro como en *The historie of foure-footed beastes* (1607) de Edward Topsell. La obra es un enorme ejemplar ilustrado con varios grabados cuya portada anuncia:

The Historie of Foure-footed Beastes: Describing the true and lively figure of every beast, with a discourse of their severall names, conditions, kindes, vertues (both naturall and medicinall), countries of their breed, their love and hate to mankinde, and the wonderfull worke of God in their creation, preservation, and destruction. Necessary for all divines and students, because the story of every beast is amplified with narrations out of Scriptures, fathers, phylosophers, physitians, and poets: wherein are declared divers hyeroglyphicks, emblems, epigrams, and other good histories, collected out of all the volumes of Conradus Gesner, and all other writers to this present day.

THE  
HISTORIE  
OF  
FOVRE-FOOTED  
BEASTES.

Describing the true and lively figure of every Beast, with a discourse  
of their severall Names, Conditions, Kindes, Vertues (both naturall and  
medicinnall) Countries of their breed, their love and hate to Mankind, and the  
wonderfull worke of God in their Creation, Preservation,  
and Destruction.

*Necessary for all Divines and Teachers, because the story of every Beast is amplified with Histories, and the lives of Kings,  
Princes, Fathers, Philosophers, Physicians, and Poets: wherein are declared divers Myths, Fables, and  
Fairy-tales, and other good histories, Collected out of all the Volumes of COMARUS, GESNER, and of  
other Writers in this profession. By EDWARD TOPSELL.*



LONDON,  
Printed by William Iaggard.  
1607.

9. Topsell, *The historie of foure-footed beastes: Describing the true and lively figure of every beast*, London, 1607.



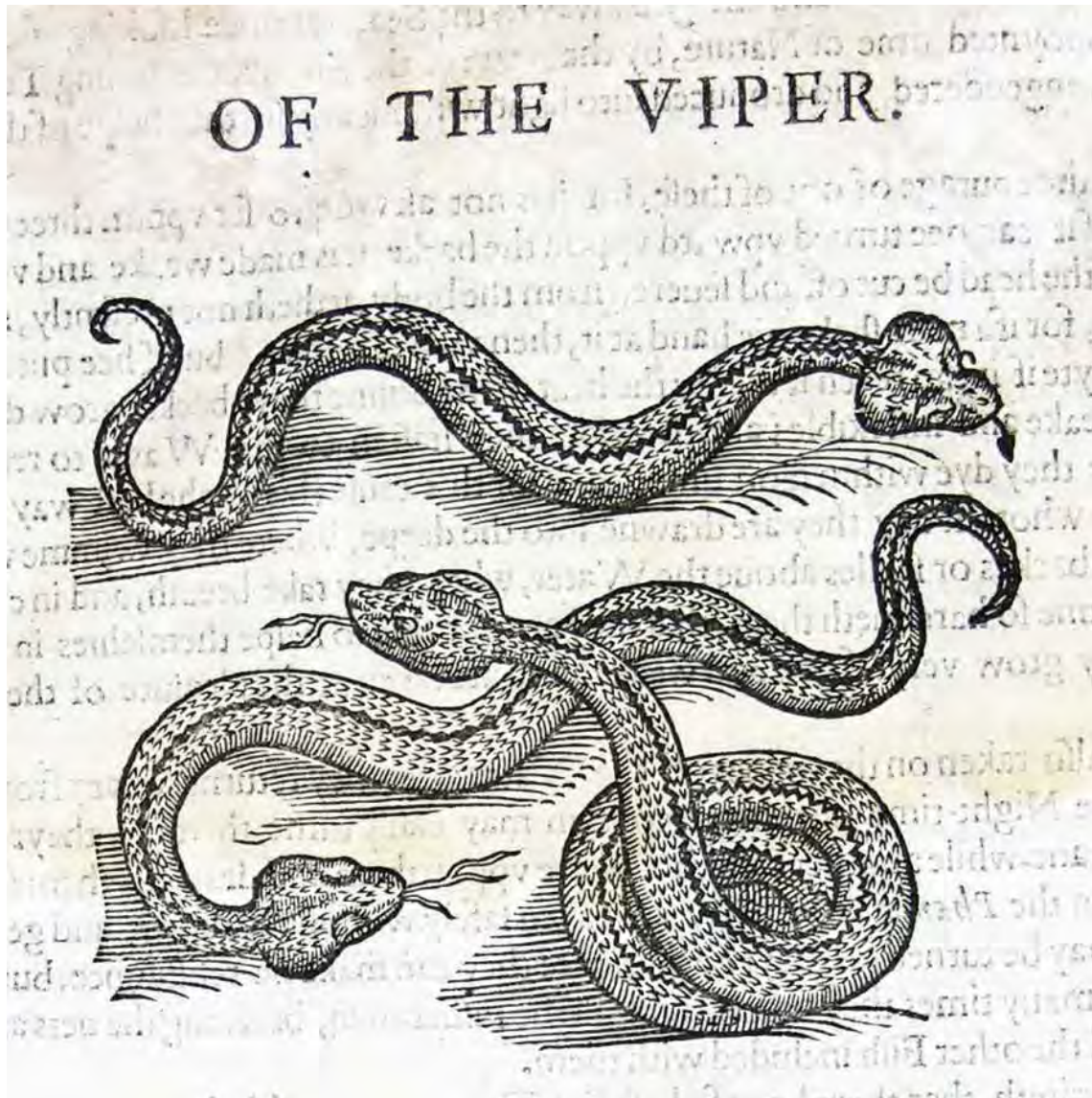
Tan sólo la extensión del subtítulo y la cantidad de subordinaciones y agregados que se van acumulando uno tras otro, nos habla de la magnitud y diversidad que se procuraba englobar en esta “historia”. Un año más tarde, el autor editó *The historie of serpents: Or, The second booke of liuing creatures*, siguiendo la misma técnica basada en la compilación de autoridades y para 1658 editó los dos volúmenes anteriores junto con *A Theatre of Insects*. Varios libros impresos en esa época muestran subtítulos similares al de Topsell. Al libro parece que se le confiere la capacidad de atrapar entre sus dos tapas todos los objetos del mundo, cifrados en caracteres e imágenes: en este caso se atrapaba a *todas* las bestias cuadrúpedas.

Como se puede apreciar, la obra de Topsell está basada en la recopilación de información a través de diversas autoridades, particularmente de la obra de Conradus Gesner, *Historia Animalium* (1555-1558). El volumen incluye datos que esperaríamos encontrar en las historias naturales actuales como la fisonomía del animal, el comportamiento, y los lugares donde habita. Sin embargo, estos datos son sólo una pequeña parte del total de la información que se provee. Para describir cada una de las bestias que se incluyen dentro de la obra, Topsell combina datos procedentes de la observación directa del animal con leyendas, cuentos, proverbios y emblemas en donde las bestias aparecen como símbolo de otra cosa. La proporción en la que este tipo de información aparece con respecto a la información “observable” apunta a que hay mucho más interés en comprender al animal como figura simbólica que por medio de su anatomía y su comportamiento.

Un compilador de la época, dispuesto a rescatar toda la información valiosa sobre los animales, difícilmente hubiera optado por dejar de lado su interpretación simbólica.<sup>47</sup> El interés por entender los animales como símbolos se vinculaba con la

---

<sup>47</sup> Ver William B. Ashworth, Jr., “Emblematic natural history of the Renaissance”, p. 20.



10. Ilustración de serpientes en la obra de Topsell, *The History of Four-footed Beasts and Serpents, whereunto is now added, the Theater of Insects*. Londres, 1658.

idea de que el mundo natural estaba cifrado en misterios. Desde esta perspectiva, la anatomía era sólo una parte del total de la información que permitía comprender el misterio oculto al interior del animal.<sup>48</sup>

Al igual que en el compendio de Topsell, en *Paradise Lost*, la descripción de los animales se construye mediante una combinación de datos simbólicos y físicos que muestran la figura de los animales desde varias perspectivas. En libro VIII, cuando Satanás toma posesión del cuerpo de la serpiente, la anatomía de esta criatura se describe de la siguiente manera:

So spake the Enemie of Mankind, enclos'd  
In Serpent, Inmate bad, and toward Eve  
Address'd his way, not with indented wave,  
Prone on the ground, as since, but on his reare,  
Circular base of rising foulds, that tour'd  
Fould above fould a surging Maze, his Head  
Crested aloft, and Carbuncle his Eyes;  
With burnisht Neck of verdant Gold, erect  
Amidst his circling Spires, that on the grass  
Floted redundant: pleasing was his shape,  
And lovely, never since of Serpent kind  
Lovelier (IX, 494-505)

Podemos comparar esta imagen de la serpiente con otras representaciones de la serpiente según las historias naturales de la época. En el libro de Topsell, encontramos una lámina en la que aparecen tres serpientes: dos de ellas se arrastran sobre su abdomen (“with indented wave, prone on the ground”), mientras que una de ellas aparece erguida sobre la parte trasera de su cuerpo, que forma una base circular similar a la que describe Milton en el poema. Según Karen Edwards, el tema de la anatomía de la serpiente había preocupado a los comentaristas bíblicos del Renacimiento: la discusión se centraba en la pregunta de si la serpiente se arrastraba antes de la caída o únicamente después.<sup>49</sup> En el relato bíblico, Dios impone a la serpiente el castigo de arrastrarse por el suelo por su participación en la caída de los hombres; sin embargo,

---

<sup>48</sup> *Idem*, p. 23.

<sup>49</sup> Karen Edwards, *Milton and the Natural World*, p. 40.

resultaba difícil concebir que la serpiente caminara erguida antes de la caída, ya que, entonces, guardaría una relación con los humanos y no con el resto las criaturas rastreras. Según Edwards,

Creeping and its obverse, going erect, are of concern to those philosophers newly investigating the structure of human and animal bodies and both modes of locomotion have implications for classification and hierarchy. “Creeping” designates a category of animals derived from the first chapter of Genesis, a category in the seventeenth-century including insects, worms, snakes and other reptiles, and tiny mammals. Whether the Edenic serpent *ought* to be represented as a creeping thing is a question which fuses theology and natural philosophy in a way disturbing to modern sensibilities.<sup>50</sup>

Es posible que la inclusión de nuevas especies de serpientes en obras como la de Topsell haya dado pistas nuevas para resolver viejos problemas. La aparición de nuevas especies de serpientes, procedentes de distintas partes del mundo, permitía concebir un punto medio entre la acción de arrastrarse y la acción de andar erguido. Al adoptar este tipo de representación, Milton parece sugerir que este tipo de serpiente aún conservaba, en parte, su condición prelapsaria.<sup>51</sup> Desde esta perspectiva, podemos ver que el estudio del mundo natural no siempre funcionaba en contra de la tradición para hacerla obsoleta. En el caso de la serpiente, el estudio de la naturaleza permitía resolver un problema antiguo y así renovar la tradición bíblica.

Además, la caracterización del cuerpo de la serpiente según la historia natural de su tiempo no hacía que la representación de la criatura perdiera su carga simbólica. En el poema el cuerpo de la serpiente, incluso en su representación más naturalista, es un laberinto indescifrable. En este sentido, la forma que adquiere la anatomía del animal en el poema remite, una vez más, a la idea de que el mundo estaba cifrado en misterios: la serpiente misma se convierte en símbolo del misterio de la naturaleza.

Earle Havens afirma, con cierto grado de reproche, que el libro de Topsell no es muy distinto de un bestiario medieval ya que, en vez de confiar en la observación física

---

<sup>50</sup> *Idem*, p. 40.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 41.

y empírica, depende casi totalmente de la información encontrada en otros libros.

Havens afirma,

What followed [in Topsell's book] was, in essence, a medieval bestiary sharing many of the familiar attributes of a commonplace book. The content of the essays was heavily philological, and based hardly, if at all, on firsthand knowledge [...] Little had changed by the middle of the century, as evidenced by the appearance of Joannes Jonstunus's credulous *Thaumatographia naturalis: An history of the wonderful things in nature*.<sup>52</sup>

En primer lugar, hay que conceder que quien compilaba un bestiario medieval no se enfrentaba a la cantidad ni a la variedad de información a la que se enfrentaban Topsell y sus contemporáneos. La cantidad de fuentes, antiguas y contemporáneas, utilizadas por Topsell y la referencia a cierto grado de observación directa lo separan de la tradición medieval y lo vinculan a una cultura impresa que tiene acceso a una cantidad infinitamente mayor de fuentes. Topsell, como lector y compilador, se veía obligado a pensar y presentar dicha información de manera distinta. Como afirma Elizabeth Eisenstein,

More abundantly stocked bookshelves obviously increased opportunities to consult and compare different texts. Merely by making more scrambled data available, by increasing the output of Aristotelian, Alexandrian, and Arabic texts, printers encouraged efforts to unscramble these data [...] Contradictions became more visible, divergent traditions more difficult to reconcile. [...] Not only was confidence in old theories weakened, but an enriched reading matter also encouraged the development of new intellectual combination and permutation.<sup>53</sup>

La obra de Topsell parece ser uno de esos intentos de desenmarañar la información disponible. La división en cuadrúpedos, serpientes e insectos, obedece más a un intento de sistematización y articulación que tiene más relación con la enciclopedia que con el bestiario.

En el apartado de *The Advancement of Learning* sobre la transmisión y organización del conocimiento, Bacon criticaba la costumbre de mezclar los relatos no comprobables o fantásticos con la información veraz y confiable. Bacon pugnaba por deshacerse de esta costumbre que iba en detrimento del avance del saber:

---

<sup>52</sup> En *Commonplace Books*, p. 46.

<sup>53</sup> *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, p.44.

So in natural history, we see there hath not been that choice and judgment used as ought to have been; as may appear in the writings of Plinius, Cardanus, Albertus, and divers of the Arabians, being fraught with much fabulous matter, a great part not only untried, but notoriously untrue, to the great derogation of the credit of natural philosophy with the grave and sober kind of wits: wherein the wisdom and integrity of Aristotle is worthy to be observed, that, having made so diligent and exquisite a history of living creatures, hath mingled it sparingly with any vain or feigned matter; and yet on the other side hath cast all prodigious narrations, which he thought worthy the recording, into one book, excellently discerning that matter of manifest truth, such whereupon observation and rule was to be built, was not to be mingled or weakened with matter of doubtful credit; and yet again, that rarities and reports that seem incredible are not to be suppressed or denied to the memory of men.<sup>54</sup>

A pesar de las objeciones de Bacon, las ventajas que podían surgir de esta separación entre la verdad comprobada y la narración prodigiosa no tenían por qué parecer evidentes. La gama de fuentes usadas por Topsell, puede diferir bastante de lo que nosotros consideraríamos hoy en día información confiable y veraz; sin embargo, la evidencia física y empírica no tenía por qué parecer mucho más veraz que lo que afirmaban determinadas fuentes antiguas. Todo un sistema de valores fundado en siglos y siglos de creencia en la veracidad de algunas de estas autoridades no se podía echar por tierra de un solo golpe, muy a pesar de Bacon. Además de que la apertura de tradiciones que por mucho tiempo habían sido impenetrables para algunos hacía que, en este proceso mediante el cual los hombres dejaban de leer sus pequeños libros para estudiar el gran libro de la naturaleza, la mirada quedara atrapada por la novedad de los mundos recientemente abiertos a través de la imprenta<sup>55</sup>.

En 1656, John Evelyn llevó a cabo una interpretación y traducción del primer libro de *De Rerum Natura* de Lucrecio, en cuyo prefacio el autor justifica su labor como traductor diciendo,

To the Intelligent, and those who shall be apt to think I have levell'd too great a part of Philosophy, such as was locked up for them onely to whom the keys of her profounder mysteries are due; I reply that the five remaining [...] Sanctuaries of nature, whose closets and recesses have never yet been so much as violated in the least degree, may well justifie me from Sacriledge, especially since my design hath been no other, then to make men admirers of the Pits of Philosophy and in love with that knowledge and worthy without which (if we dare credit the most learned) so small a progress can be made in either.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> “The Advancement of Learning”, pp. 142-3.

<sup>55</sup> Ver Elizabeth Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change*, p. 455.

<sup>56</sup> John Evelyn, *An Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De Rerum Natura*, s / p.

El lenguaje de Evelyn revela las múltiples implicaciones que tenía el acceso a autoridades de la antigüedad que habían permanecido “ocultas”. Evelyn establece una relación entre la acción de traducir la obra de Lucrecio y la acción de nivelar (*level*) un terreno. Cabe recordar la fuerte carga política que tenía la palabra “nivelar” en el contexto de la Guerra Civil inglesa. El nombre que adquirió, de manera un tanto involuntaria, el grupo radical de los niveladores (*levellers*) funcionaba en dos sentidos: por un lado se refería a la nivelación de la sociedad en el sentido de la desaparición de la división entre ricos y pobres y, por otro lado, a una nivelación material de la tierra mediante la destrucción de las cercas y arbustos con los cuales se parcelaba la tierra para convertirla en propiedad privada. La traducción podía asumir entonces esta forma de desmantelamiento de las barreras que cercaban la propiedad privada del conocimiento.

En la imagen de Evelyn encontramos una relación entre lo cerrado, lo privado y lo sagrado. Evelyn advierte que ha sido cauteloso en su apertura, pues como él mismo explica, su “sacrilegio” se disculpa al haber tenido el cuidado de dejar intactos los santuarios de los siguientes cinco libros de Lucrecio.<sup>57</sup> Sin embargo, estos espacios (“closets”, “recesses”) privados y secretos del conocimiento no permanecieron cerrados por mucho más tiempo. La nueva ciencia llevaba a cabo una fuerte crítica al hermetismo en la transmisión del conocimiento. La idea de que había un conocimiento “sagrado” al

---

<sup>57</sup> Para más información en torno a Evelyn ver Michael Hunter, *Science and the Shape of Orthodoxy: Intellectual Change in Late Seventeenth-Century Britain*, pp. 67-98. Evelyn había defendido la causa realista desde Francia hasta la muerte de Carlos I, y a su regreso a Inglaterra se vio obligado a asumir el oficio de erudito y escritor. Su aspiración a la apertura del conocimiento parece entrar en contradicción con sus tendencias conservadoras en varias ocasiones. Su traducción del poema Lucrecio quedó inconclusa probablemente porque nunca logró conciliar las ideas del poeta epicúreo con su posición política religiosa. En otro proyecto inconcluso, Evelyn se dispuso hacer un compendio de oficios (*trades*) y saberes existentes en su tiempo, sin embargo después de un tiempo afirmó, “I have since been put off from that design, not knowing whether I should do well to gratify so barbarous an age (as I fear is approaching) with curiosities of that nature, delivered with so much integrity as I intended them; and lest by it I should disoblige some, who made those professions their living, or, at least, debase much of their esteem by prostituting them to the vulgar.” en Michael Hunter, *op cit.* p.80.

cual no todos podían tener acceso, iba en contra del espíritu que impulsaba el avance del conocimiento.

En uno de los poemas que preceden a la traducción de Evelyn se establece una relación entre la apertura de la vieja tradición y la apertura de los cielos mediante el invento del telescopio. En este poema, hecho por el padre de Evelyn, se dice,

If Galileus with his new found glass,  
Former Invention doth so far surpass,  
By bringing distant bodies to our sight,  
And make judge their shape by neerer light,  
How much have you oblig'd us? In whose mind  
Y' have coucht that Cataract which made us blind,  
And given our soul an optick can descrie  
Not things alone, but where their causes lie?  
Lucretius Englished, Natures great Code  
And Digest too, where her deep Laws so show'd,  
That what we thought mysteriously perplex.  
Translated thus, both Comment is and Text;  
This polisht key opens and let's us in  
To her Conclave, Treasure, Magazin,  
Where the Majestick in bright rays appears,  
Unveil'd o'th'Cloud of seventeen hundred years.<sup>58</sup>

El telescopio de Galileo fue usado frecuentemente como metáfora para describir la apertura del campo visual, no sólo hacia la luna y las estrellas en el espacio lejano del cielo, sino también hacia el pasado remoto. La traducción en este caso se convertía en una suerte de instrumento óptico que permitía ver hacia el pasado. Al mismo tiempo, la imagen del telescopio se unía a la de la traducción como una llave reluciente que abría la puerta hacia un cuarto privado donde el conocimiento brillaba como un tesoro recién descubierto.

Mediante la recuperación de diversos textos antiguos no sólo se llevaba a cabo una revaloración de las tradiciones antiguas sino también un cuestionamiento de las ideas heredadas de la tradición cristiana, platónica y aristotélica. En este caso, la revaloración de la filosofía epicúrea por medio de los textos de Lucrecio, Epicúreo y Demócrito acompañó el desarrollo de las teorías científicas que ponían en tela de juicio

---

<sup>58</sup>“On my Son Evelyn's Translation of the first book of Lucretius” en John Evelyn, *An Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De Rerum Natura*, s / p.



varias ideas de la ortodoxia cristiana. De acuerdo con John Rogers, la teoría mecanicista del átomo como unidad indivisible se derivó de las ideas de Demócrito y Epicúreo.<sup>59</sup> El atomismo del siglo XVII afirmaba que la sustancia de todas las partículas indivisibles era inerte y sin vida, y que su movimiento era efectuado mediante el impacto azaroso con otros cuerpos contiguos.<sup>60</sup> De manera simultánea, la teoría animista o vitalista partía de un principio similar al de la autonomía del átomo, pero con la marcada diferencia de que, en ésta, toda la sustancia material estaba dotada del poder de la razón y del movimiento autónomo.<sup>61</sup>

En este sentido, la traducción de Evelyn tiene origen en el contexto de un interés creciente en la filosofía epicúrea. En el segundo poema que precede la traducción de Evelyn, Edmund Waller escribe,

Lucretius with a Stork-like fate,  
Born and translated in a State,  
Comes to proclaim in English Verse,  
No Monarch Rules the Universe  
But Chance and Atomes make this All  
In Order Democratical,  
Where Bodies freely run their course,  
Without design, or Fate, or Force.  
And this in such a strain he sings  
As if the Muse with Angels Wings  
Had soared beyond our utmost sphere  
And other Worlds discover'd there;  
For his immortal boundless wit  
To nature does no bounds permit;  
But boldly has removed those bars  
Of heaven, and Earth, and Seas and Stars,  
By which they were before suppos'd  
By narrow wits to be inclos'd  
Till his free Muse threw down the Pale  
And did at once dispart them all.<sup>62</sup>

La fuerte carga política que tienen los versos de Waller es evidente. El verso “No Monarch rules the Universe” pone de manifiesto el hecho de que la concepción del

---

<sup>59</sup> Ver John Rogers, *The Matter of Revolution*, p.36.

<sup>60</sup> *Ibid*, p. 130.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 1.

<sup>62</sup> “Upon Master Evelyn’s Translation of Lucretius”, en John Evelyn *An Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De Rerum Natura*, s / p.

universo según los preceptos epicúreos, y por extensión, según los preceptos atomistas y vitalistas, acarrea múltiples implicaciones políticas. El sistema de equivalencias mediante el cual el orden dictado por un primer motor se equiparaba al dictado por la figura del monarca perdía autoridad cuando se reducía una de sus partes a un simple juego azaroso. En el caso de la teoría animista, la idea de la autonomía de la materia daba poder de autodeterminación a cada una de las partes mediante la creencia de que todas estaban dotadas de razón divina<sup>63</sup>.

El encabalgamiento en el verso permite sentir de lleno el peso político del verso. La relación entre caos y democracia se expresa mediante un juego con la palabra “Democratical” que remite simultáneamente a la idea de democracia y al filósofo Demócrito, que de acuerdo con Rogers, fue un juego de palabras común en el periodo.<sup>64</sup> Impresa al margen del poema, aparece la aclaración de Waller quien afirma, “According to the Institution of Epicurus in relation to whom these verses were intended, and not that the interpreter doth justifie this irreligion of the Poet, whose Arguments he afterwards refutes.”<sup>65</sup> La aclaración sólo atrae más atención hacia estos versos y niega cualquier ignorancia sobre las implicaciones subversivas que podía llegar a tener la obra de Lucrecio.

Por otro lado, Waller representa la liberación del cielo, la tierra, los mares y las estrellas, una vez, más mediante una imagen de destrucción de cercas. En oposición a quienes creían que el cosmos estaba dividido por barreras (*inclos'd*), la musa de Lucrecio echa abajo la cerca (*threw down the Pale*)<sup>66</sup> y convierte al cosmos en espacio

---

<sup>63</sup> Para este tema ver John Rogers, *op. cit.*

<sup>64</sup> En John Rogers, *op. cit.*, p. 131, nota 52.

<sup>65</sup> “Upon Master Evelyn’s Translation of Lucretius” en John Evelyn *An Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De Rerum Natura*.

<sup>66</sup> Ver Douglas Harper, *Online Etymology Dictionary*, “pale (n.)c.1330, “fence of pointed stakes,””.

comunal (*dispark*)<sup>67</sup>. Este añadido de radicalidad que se filtra en el poema de Waller al equiparar el poema de Lucrecio con la destrucción de la propiedad privada de la tierra pone de manifiesto las múltiples implicaciones subversivas que se le podían adjudicar al texto de Lucrecio. El poema de Lucrecio podía leerse, por un lado, para legitimar una política antimonárquica, ya que en el universo no había un monarca regidor, y por otro lado para justificar la lucha en contra de la propiedad privada, ya que en el universo no había cercas ni barreras que lo dividieran en espacios privados claramente definidos.

En este sentido, la adopción de estructuras del universo heredadas de Lucrecio en *Paradise Lost* no es un simple préstamo clásico coherente con la epopeya, sino que es, en sí misma, una postura política radical para la época. Como ya habíamos dicho, para la configuración de la cosmografía de *Paradise Lost* el orden del universo según Lucrecio se yuxtapone al orden cristiano del espacio y el universo. El infierno está separado del cielo y del universo de los hombres por medio del caos concebido de acuerdo a Lucrecio. Según John Leonard,

Both poets depict our universe as a finite sphere in an infinite void, both suppose that the universe was formed from chaotic atoms, both imagine the possibility of multiple universes, and both imagine that Chaos is still out there in the void. Milton's chaos seems hostile partly because it continues to exist [...] but there is a key difference between Lucretius and Milton. Lucretius's universe came about by chance; Milton's was created by God<sup>68</sup>.

Así, se podría decir que el orden en *Paradise Lost* no es “Democrático” tal como lo proclama Waller, sino que está controlado por Dios. La forma en la que Milton concilia varios elementos retomados de Lucrecio con la idea de que hay una voluntad divina controladora separada del azar, concuerda con las ideas animistas mencionadas anteriormente en donde la materia, aunque autónoma e independiente en cada una de sus partes, está animada por la razón divina. En este sentido, la creación del Universo no ocurre por una colisión fortuita de átomos sino por una orden divina. Sin embargo,

---

<sup>67</sup> Ver Noah Porter, *Webster's Revised Unabridged Dictionary*, “Dispark: v. t.1.To throw (a park or inclosure); to treat (a private park) as a common. 2. To set at large; to release from inclosure.”

<sup>68</sup> John Leonard, “Introduction”, p. xviii.

como apunta Rogers, una vez que se articula esta orden, la materia se organiza de manera autónoma<sup>69</sup>:

I saw when at his Word the formless Mass,  
This worlds material mould, came to a heap:  
Confusion heard his voice, and wilde uproar  
Stood rul'd, stood vast infinitude confin'd;  
Till at his second bidding darkness fled,  
Light shon, and order from disorder sprung:  
Swift to thir several Quarters hasted then  
The cumbrous Elements, Earth, Flood, Aire, Fire,  
And this Ethereal quintessence of Heav'n  
Flew upward, spirited with various forms,  
That rowld orbicular, and turnd to Starrs  
Numberless, as thou seest, and how they move; (III, 708-719)

En un primer momento la materia o sustancia responde al llamado del creador del universo, se junta y el desorden se detiene dentro de un espacio contenido. Al momento del segundo llamado de Dios la oscuridad se va y el orden *surge* del desorden<sup>70</sup>. Hay que recordar que en el Génesis, Dios *separa* la luz de la oscuridad, *separa* las aguas, *hace* las estrellas y las *coloca* en el cielo:

Dios vio que la luz era buena, y *separó* de luz de las tinieblas [...] *Hizo* Dios entonces como una bóveda y *separó* unas aguas de las otras: las que estaban por encima del firmamento, de las que estaban por debajo de él. [...] *E hizo* Dios los dos grandes luceros: el lucero mayor para regir el día, el lucero menor para regir la noche, e hizo también las estrellas. Dios los *colocó* en lo alto de los cielos para iluminar la tierra, para regir el día y la noche y separar la luz de las tinieblas.<sup>71</sup>

En contraste con el pasaje bíblico, en el poema de Milton las cosas toman el lugar que les corresponde por sí mismas: los cuatro elementos se apresuran a tomar un lugar específico en el universo, la quintaesencia del cielo asciende animada por el movimiento circular de diversas formas que después se convierten en estrellas.

A pesar de esto, no todo el cosmos queda contenido dentro del espacio animado por la razón divina. Una coraza exterior protege al universo del caos que aún queda en el exterior. El caos y la noche quedan fuera del dominio de Dios y se describen como entidades que amenazan el orden creado por la divinidad desde el exterior.

---

<sup>69</sup> John Rogers, *op. cit.*, p.114.

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

<sup>71</sup> Gen.1: 4, 1:8, 1:17-19. Las cursivas son más.

...a Globe farr off  
It seem'd, now seems a boundless Continent  
Dark, waste, and wild, under the frown of Night  
Starless expos'd, and ever-threatening storms  
Of Chaos blustering round, inclement skie (III, 422-426)

El caos coexiste con el universo creado, con el infierno y con el cielo y resiente el hecho de que parte de su territorio haya sido acaparado por Dios para la creación del infierno y del universo (II, 1000-1005). En este sentido, el caos queda fuera del dominio de la voluntad divina donde, efectivamente, gobierna el azar. Cabe recordar que en el momento en el que Satanás empieza a caer en el abismo infinito del caos, una explosión *azarosa* lo avienta de nuevo en dirección al universo de los hombres.

Mientras que Waller proclama la destrucción de las cercas que parcelan el cosmos, en *Paradise Lost*, el cielo, el infierno y el paraíso están rodeados por enormes bardas. La entrada al paraíso y al cielo se controla por medio de puertas custodiadas por arcángeles; el Pecado y la Muerte hacen guardia en las puertas del infierno para que nadie se escape de éste. Los lugares que se describen en el poema son espacios en guerra: fortalezas cerradas que los arcángeles cuidan en todo momento para prevenir un ataque del exterior.

Durante la creación, Dios traza los límites del universo mediante una dura coraza como una medida de protección. La creación del universo empieza en el momento en el que Dios penetra al interior del caos y ahí mismo traza los límites de su nueva creación:

Silence, ye troubl'd waves, and thou Deep, peace,  
Said then th' Omnific Word, your discord end:  
Nor staid, but on the Wings of Cherubim  
Uplifted, in Paternal Glorie rode  
Farr into Chaos, and the World unborn;  
For Chaos heard his voice: him all his Traine  
Follow'd in bright procession to behold  
Creation, and the wonders of his might.  
Then staid the fervid Wheelles, and in his hand  
He took the golden Compasses, prepar'd  
In Gods Eternal store, to circumscribe  
This Universe, and all created things:  
One foot he center'd, and the other turn'd  
Round through the vast profunditie obscure,  
And said, thus farr extend, thus farr thy bounds,

Frente a la celebración de Waller de la negación del cercamiento del cielo, de la tierra, de los mares, Milton ve en el caos una amenaza al territorio y al orden establecido por Dios. Desde esta perspectiva, la creación se puede leer como una suerte de lucha territorial: Dios crea el universo después invadir y adjudicarse un territorio que antes le pertenecía al caos. El universo se construye al interior de esta gran porción de territorio y ahí se ordena todo según la voluntad divina.

A la luz de los versos de Waller, el Dios de Milton parece transformarse en la figura de un terrateniente, que no sólo protege su propiedad en contra de la invasión exterior, sino que también va acaparando y parcelando enormes pedazos del caos para hacerlos suyos y organizarlos de determinada manera. En este sentido, podemos ver que en *Paradise Lost* el orden aparece asociado con la idea de propiedad. El orden puede existir sólo una vez que el propietario ha cercado su territorio.

Esta oposición entre el caos que queda fuera de la propiedad y el orden al interior del espacio privado también la encontramos en la descripción del Edén. En el poema de Milton, Satanás ingresa de manera subrepticia a este espacio privado mediante un gran salto que le permite librar la altura de la pared. La entrada de Satanás al paraíso se compara con la de un lobo que ingresa a un corral de ovejas, pero también con el ingreso de un ladrón a la propiedad de un rico “burgués” (IV, 183-191). En otras palabras, Satanás transgrede la propiedad privada de Dios en el momento en el que ingresa de manera clandestina al jardín. Christopher Hill afirma que Milton “subraya que no existía la propiedad privada antes de la caída”.<sup>72</sup> Sin embargo, la forma en que se representa la creación, aunada a la caracterización de Satanás como un ladrón que roba al rico, parece contradecir esta afirmación.

---

<sup>72</sup> *El mundo trastornado*, p.386.

Cabe precisar, que la concepción del paraíso como un jardín cerrado no es una ocurrencia de Milton. La palabra “paraíso” tiene su raíz etimológica en el persa antiguo “*pairidaeza*”, que significa un jardín cerrado o amurallado.<sup>73</sup> En *Paradise Lost*, el paraíso aparece por primera vez visto desde el exterior.

So on he fares, and to the border comes  
Of Eden, where delicious Paradise,  
Now nearer, Crowns with her enclosure green,  
As with a rural mound the champain head  
Of a steep wilderness, whose hairy sides  
With thicket overgrown, grotesque and wilde,  
Access deny'd; and over head up grew  
Insuperable highth of loftiest shade,  
Cedar, and Pine, and Firr, and branching Palm  
A Silvan Scene, and as the ranks ascend  
Shade above shade, a woodie Theatre  
Of stateliest view. Yet higher then thir tops  
The verdurous wall of paradise up sprung. (IV, 131-143)

Una vez más, encontramos la misma relación entre propiedad y orden frente al caos circundante. El jardín del Edén está protegido por una inmensa pared que mantiene en el exterior la maleza salvaje y desordenada que lo rodea. Andrew Cunningham señala que esta delimitación artificial de un espacio natural es lo que define el concepto mismo de “jardín”<sup>74</sup> y, desde esta perspectiva, apunta algunas de las implicaciones simbólicas del concepto: “Within the wall there is order and cultivation, outside there is wildness. Inside there is rationality, care and nurturing, outside there is Nature raw and savage. Inside there is art, outside there is Nature.”<sup>75</sup>

La idea del jardín como espacio organizado puede conducir a unir la idea de orden con el concepto de dominación por medio de la razón. Finalmente Dios, toma una enorme porción del caos para organizarla y transformar el desorden en orden por medio de la razón divina. Como veremos más adelante, existen similitudes entre esta idea y la idea baconiana de la dominación y organización de la naturaleza en beneficio del ser humano: mediante el progreso del conocimiento por medio de la razón, el mundo

---

<sup>73</sup> Andrew Cunningham, “The culture of gardens”, p. 39.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 38.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

natural se podía ir transformando en un lugar controlado y ordenado según las necesidades humanas.

Christopher Hill menciona que desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, los terrenos comunales, baldíos y los bosques empezaron a ser parcelados para transformarlos en tierras productivas. Al interior de estos territorios se llevaron a cabo proyectos para la mejora de la agricultura tales como la deforestación y la desecación de tierras pantanosas.<sup>76</sup> Hill también menciona la lucha entre los antiguos pobladores de estas tierras *salvajes* contra los “cercadores de tierras comunales, usureros que ejecutaban las hipotecas sobre la tierra, ‘constructores de fundiciones de hierro que arrasaban los bosques con objeto de conseguir árboles madereros para la construcción de barcos, etc.’”.<sup>77</sup> De esta manera, lo que antes eran terrenos sin dueño, salvajes, desordenados e improductivos, se transformaban en tierra productiva mediante el uso de la razón que impulsaba el progreso técnico.

Aunque se puede caer en la tentación de establecer un paralelismo entre la forma en que Dios transforma una porción del caos en un universo ordenado y esta transformación de los bosques y terrenos salvajes para volverlos tierra productiva, no debemos pasar por alto una distinción fundamental entre la organización de la tierra por medio del dominio de la naturaleza y la forma en que se representa la naturaleza en *Paradise Lost*.

En el poema, la naturaleza se organiza de manera autónoma desde el primer momento de la creación hasta el momento en el que aparece representada al interior del paraíso. En cambio, como veremos más adelante, las huestes de Satanás son las que se relacionan con la naturaleza en formas que recuerdan este proceso de integración de las tierras salvajes a la producción. Los demonios se relacionan con el mundo natural

---

<sup>76</sup> Ver Christopher Hill, *El mundo trastornado*, pp. 32-3.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 33.



transformándolo por medio de la técnica para la obtener un beneficio de éste. En este sentido, cabe preguntarse si las barreras que se construyen alrededor del paraíso se construyen como una forma de dominación del espacio natural o simplemente como una suerte de protección en contra de una amenaza externa que amenaza con poseer y transformar el mundo para su propio beneficio.

## V. GABINETES ABIERTOS

En el caso de *The Historie of Foure-footed Beastes*, Topsell se refiere a su libro como otra Arca de Noé, “like another Ark of Noah, wherein the several kinds of beasts are once again met together, for their better preservation in the understanding of man”. En el caso del *Theatrum Orbis Terrarum* de Ortelius, el libro se vuelve un enorme salón portátil mediante el cual el lector puede poseer el mundo cifrado en mapas. A diferencia de los grandes mapas que necesitaban amplios espacios para poder colgarse, el *Theatrum* de Ortelius contenía al mundo entero en un formato pequeño y fácil de manipular. Así Ortelius explicaba,

Were it not by reason of the narrownesse of the roomes and places, broad and large Mappes of Chartes, which are folded or rowl'd up, are not so commodius: nor, when anything is peradventure read in them, so easie to be look'd upon. And he that will in order hang them all along upon a wall had need have not only a very large and wide house, but even a Princess gallery or a spacious Theater.<sup>78</sup>

En este sentido el libro de Ortelius es un “teatro”, es decir, una amplia galería, en donde los mapas del mundo se exhiben de manera ordenada en un formato accesible y fácil de manipular.<sup>79</sup>

Desde la Edad Media se había jugado con la idea de que el libro podía transformarse en otro objeto según su contenido: podía ser un espejo, un ramo de flores, un cofre. En el caso de estas dos obras, el libro permitía poseer o apropiarse de objetos que con anterioridad estaban reservados para un sector privilegiado de la sociedad: ahora se podía tener al mundo sin tener un enorme salón donde colgar los mapas, se podía poseer las bestias más exóticas sin tener una colección de curiosidades.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Citado en John Gillies, *Shakespeare and the Geography of Difference*, p. 72.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> Claro que la capacidad de lectura también era un privilegio reservado para un sector restringido de la sociedad.

Como ya vimos, la idea de la transgresión de la propiedad privada se inserta de manera importante en el imaginario de la época. Muchas obras de este periodo, se valieron de imágenes similares a las de los poemas que preceden la traducción de Evelyn para exaltar la publicación de información privada o secreta como un acto de apertura de cerrojos, de liberación de un encierro o de revelación.

En este sentido, una forma popular que adquirieron los libros fue la del gabinete. La metáfora del gabinete describe un espacio cerrado, privado y muchas veces guardado bajo llave. En la alcoba privada e íntima se almacenaban todos estos objetos reservados para un sector privilegiado de la sociedad. Sin embargo, la publicación de estos gabinetes en forma de libros asumía un sentido contrario. La mayoría de los gabinetes impresos que empezaron a circular en esta época promovía la transgresión de esos candados bajo los cuales se guardaban los secretos, los diversos saberes y el conocimiento en general. Casi todos estos ejemplares jugaban con la idea del gabinete como una cosa privada que por primera vez se abría para todo el público. El libro era un gabinete sin cerrojo, abierto para todo aquel que lo pudiera leer.

Los ejemplares de este tipo abundan y toman la forma de manuales que *revelan por primera vez* un conocimiento práctico, que incluye recetas de cocina, recetas medicinales, fabricación de instrumentos, etc. Por ejemplo, uno de estos libros lleva el título:

A rich cabinet, with variety of inventions; unlock'd and opened, for the recreation of ingenious spirits at their vacant houres. Being receipts and conceits of severall natures, and fit for those who are lovers of naturall and artificiall conclusions. Whereunto is added variety of recreative fire-works, both for land, aire, and water. Also fire works of service, for sea and shore, very fitting for these warlike times of action. Collected by J. W. a lover of artificiall conclusions.

El libro como gabinete guarda en su interior múltiples inventos entre los cuales figuran un reloj de sol, un termómetro, una pantalla para que las velas brillen más, entre muchas otras cosas. El título promociona el aspecto recreativo de las invenciones, entre



11. Raleigh, *The Cabinet-Council*, London, 1658.

las cuales se dedica un amplio espacio a la fabricación de fuegos artificiales. Por ejemplo para la fabricación de “lluvia dorada”, White sugiere:

To make the golden Rain, you must get store of Goose-quils and cut them off next the feathers, and fill these quilts hard with the same composition [...] If it were possible to put a thousand of these quilts upon the head of a Rocket, it were a dainty sight to see how pleasantly they spread themselves in the ayr, and come down like streams of gold much like the falling down of Snow.<sup>81</sup>

La transgresión de los candados del gabinete que guarda los secretos para fabricar estrellas de colores y otros trucos puede parecer trivial. Sin embargo, a esta sección del gabinete de White se une una segunda sección sobre fuegos artificiales que, como anuncia la portada, podía ser de mucha utilidad para esos tiempos belicosos. La masificación del conocimiento para la fabricación de fuegos artificiales de guerra podía llegar a ser un asunto serio, sobre todo para quien detentaba el poder; en este sentido quitar los candados y hacer público este conocimiento implicaba una transgresión que ciertamente podía poner en peligro el orden preestablecido.

El propio Milton sacó a la luz uno de estos gabinetes impresos en 1658, bajo el título de *The cabinet-council: containing the cheif arts of empire, and mysteries of state; discabineted in political and polemical aphorisms, grounded on authority, and experience; and illustrated with the choicest examples and historical observations. By the ever-renowned Knight, Sir Walter Raleigh, published by John Milton, Esq.* En el prefacio Milton explicaba el motivo de la publicación de este manuscrito que él mismo adjudicaba a Raleigh,

Having had the Manuscript of this Treatise written by Sir Walter Raleigh many years in my hands, and finding it lately by chance among other Books and Papers, upon reading thereof, I thought it a kinde of injury to withhold longer the work of so eminent an Author from the Publick.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> *A rich cabinet, with variety of inventions*, p. 35.

<sup>82</sup> Walter Raleigh, *The Cabinet-Council: Containing the Cheif Arts of Empire, and Mysteries of State*, s/p.

Se ha argumentado que éste y otros libros atribuidos a Raleigh no son más que compilaciones comentadas hechas por Raleigh.<sup>83</sup> En el caso particular del *Cabinet-Council* se usan varios fragmentos de *El príncipe* (1513) de Maquiavelo para enseñar el arte de gobernar y revelar los misterios del Estado. La fecha de publicación de *The Cabinet Council* es relevante, ya que 1658 es el año de la muerte de Cromwell. Al igual que otros escritos políticos de Milton de la época, es probable que el libro se haya publicado previniendo la posibilidad de la restauración de la monarquía. En este sentido, como argumenta Christopher Hill, estas compilaciones introducían la teoría política de Maquiavelo bajo la respetable sombra del nombre de Raleigh.<sup>84</sup> El libro no sólo sugiere una gran variedad de formas de organización del Estado que desestabilizan la idea de la monarquía como única forma de organización del *commonwealth* sino que también devela el aparato de gobierno y sus formas de preservar el poder. Jonathan Dollimore ha señalado el efecto que tuvo esta revelación de los secretos del Estado durante el siglo XVI,

Machiavelli's political theory [...] demystifies power in order that the powerful may rule more effectively yet has the effect of undermining the very basis of power itself [...] According to Gramsci, Machiavelli actually intended this effect; his ideas were not, says Gramsci, at the monopoly of isolated thinkers, a secret memorandum circulated among the initiated. In fact, far from telling the rulers how to be more effectively tyrannical Machiavelli was revealing to 'those who are not in the know' the truth about how tyranny operates, especially at the level of ideological legitimation.<sup>85</sup>

En este sentido, la figura del gabinete remite a la idea de que lo que está guardado en su interior es algo reservado para los poderosos: un secreto de príncipes. Sin embargo, en el momento en que los secretos del Estado son revelados al público, pierden este halo de misterio en el cual se funda parte de su legitimidad. En otra

---

<sup>83</sup> Ver Christopher Hill, *The Intellectual Origins of the English Revolution: Revisited*, p. 134.

<sup>84</sup> Christopher Hill, *Intellectual Origins of the English Revolution*, p. 134. Para la influencia de Raleigh ver todo el capítulo sobre este personaje, en particular el epígrafe de Trevor-Roper "Raleigh [...] was gradually transformed, by their common misfortunes, into the idol of the earnest, conventional, parsimonious, provincial, puritan, inland squires [...] When in the Great Rebellion they rose at last and swept away...the last Renaissance court in Europe, they did it in the name of the greatest of all courtiers and virtuosi, Sir Walter Raleigh." p.118.

<sup>85</sup> *Radical Tragedy*, p. 22.

traducción que hace Raleigh de la teoría política de Maquiavelo, se incluye como regla general para el buen funcionamiento de un Estado lo siguiente:

14. To take heed, lest their sophisms or secret practices for the continuance and maintenance of the state be not discovered; lest by that means they refuse and disappoint themselves, but be wisely used, and with great secrecy.<sup>86</sup>

Al sacar estos secretos del gabinete (“discabinet”) y hacerlos públicos, la política salía del espacio privado del gabinete y dejaba de ser un asunto reservado y conocido únicamente por quienes gobernaban.

Tiempo antes se había abierto otro gabinete controvertido. En 1645, Thomas Fairfax había sacado a la luz los contenidos del gabinete del rey Carlos I bajo el título *The King’s Cabinet Opened*. En el prefacio de este libro se explica:

It were a great sin against the mercies of God to conceale those evidencies of truth, which hee so graciously (and almost miraculously) by surprizall of these Papers hath put into our hands; nor dare we smother this light under a Bushell, but freely hold it out to our seduced brethren (for so in the spirit of meekenesse labouring to reclaim them, we still speak) that they may see their errours and return into the right way.)[...]Therefore we affirm nothing necessary to be beleaved, but what the printed papers will themselves utter in their own language [...] now by God’s providence the traverse Curtain is drawn and the King writing to Ormond, and the Queen, what they must not disclose, is presented upon the stage. God grant that the drawing of this Curtain may bee as fatall to Popery and all Antichristian heresie here now, as the rending of the vaile was to the Jewish Ceremonies in Iudea at the expiration of our Saviour.<sup>87</sup>

El gabinete del rey había sido capturado durante una de las batallas de la Guerra Civil y en su interior contenía la correspondencia personal entre Carlos I y sus generales junto con otras cartas de la reina. Éstas últimas mostraban que la reina había estado escribiendo a la Europa Continental en busca de apoyo militar por parte de los católicos. En el libro de Fairfax se reproducían estas cartas personales del rey. La controversia que causó la publicación de este libro nos da muestra de la transgresión que se cometía al hacer públicos los secretos del rey.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Walter Raleigh, *Maxims of State*, p.13.

<sup>87</sup> En Thomas Fairfax, *The King’s Cabinet Opened*, s / p.

<sup>88</sup> En 1648, Edward Symmons publicó a manera de respuesta a la publicación de 1645, *A Vindication of King Charles: Or, a Loyal Subjects Duty*. Como se verá más adelante, Symmons intenta jugar con la misma carta que Thomas Fairfax al comparar los sufrimientos de Carlos I con los de Cristo.

THE  
Kings Cabinet opened:  
OR,  
CERTAIN PACKETS  
OF SECRET  
LETTERS & PAPERS,  
Written with the Kings own Hand,  
and taken in his Cabinet at *Nasby-Field*,  
JUNE 14. 1645.

By Victorious *S<sup>r</sup> Thomas Fairfax*;

Wherein many mysteries of State, tending to the  
Justification of that CAUSE, for which  
*Sir Thomas Fairfax* joyned battell that  
memorable day are clearly laid open;

Together, with some Annotations thereupon.

---

Published by speciall Order of the *Parliament*.

---



LONDON,  
Printed for *Robert Bostock*, dwelling in *Pauls Church-*  
*yard*, at the Signe of the Kings-head, 1645.

12. *The Kings Cabinet Opened*, 1645.



El gabinete que había caído en manos de los parlamentarios era un gabinete material, es decir, un baúl lleno de cartas que, literalmente, había sido abierto por el ejército parlamentario. Sin embargo, este momento de apertura se recrea, en primera instancia, en el momento en que los contenidos del gabinete se publican para que todo mundo los conozca y, en segundo lugar, en el momento en el que el lector abre el libro y descubre personalmente estos secretos.

En el *Cabinet-Council*, Milton afirmaba que reservarse el manuscrito de Raleigh para sí mismo era una suerte de ofensa para el público (“a kinde of injury”). De manera similar, la publicación de las cartas personales del rey, efectuada por el Parlamento, tomaba la forma del cumplimiento del deber cristiano con la verdad revelada por Dios: la violación de los secretos del Rey se justificaba mediante el argumento de que la gracia de la voluntad divina había puesto, de manera casi milagrosa, las cartas del rey en manos del ejército parlamentario. Según las palabras de Fairfax, la publicación de las cartas no operaba como un pecado en contra del rey sino como el cumplimiento del deber con Dios. La divina providencia era quien había levantado el telón y descubierto los secretos del rey ante los ojos de los verdaderos cristianos y el Parlamento no hacía más que hacer público este descubrimiento.

Blair Worden argumenta que en múltiples ocasiones el ejército de Cromwell adjudicó a la providencia los sucesos acontecidos durante la Guerra Civil:

The more spectacular and revolutionary the event, indeed, the more obvious is the influence which providentialism exerted. For did not Oliver Cromwell and his soldiers proclaim themselves “instruments of providence”, “raised up” by God to re-enact the military history and to implement the political precepts of the Old Testament? Did they not execute Charles I “since providence and necessity had cast them upon it”, and then abolish monarchy because “the providence of God has laid this title aside”? [...] Cromwell having turned out the Long Parliament in 1653, exercised “the power God had most providentially put into my hand”.<sup>89</sup>

Desde esta perspectiva, el dismantelamiento de la autoridad del Rey iba acompañado por la apelación a una autoridad mucho más poderosa que la suya: la de

---

<sup>89</sup> Blair Worden, “Providence and Politics in Cromwellian England”, pp. 55-6.

Dios. Los crímenes políticos del Rey eran revelados por la Providencia y el ejército de Cromwell no hacía más que cumplir con el deber de revelar la verdad. Mediante esta misma operación, la ejecución de Carlos I no era un sacrilegio sino el cumplimiento del deber cristiano: el trono se tenía que despejar para dar inicio al reinado de Dios sobre la tierra.

Habíamos visto que John Evelyn equiparaba la acción de traducir a Lucrecio a la violación de un recinto sagrado. En cambio, tanto en *Cabinet-Council* como en *King's Cabinet Opened* la apertura de los recintos privados del conocimiento privado toma la forma de un acto piadoso. En contraste con Evelyn, tanto Milton como el ejército parlamentario parecen afirmar que el verdadero sacrilegio consiste en reservarse la verdad como privilegio de unos cuantos y esconderla.

En *Paradise Lost* Satanás pregunta:

...Knowledge forbidd'n?  
Suspicious, reasonless. Why should thir Lord  
Envie them that? can it be sin to know,  
Can it be death? and do they onely stand  
By Ignorance, is that thir happie state,  
The proof of thir obedience and thir faith? (IV, 515-520)

El problema de la prohibición del conocimiento atraviesa todo *Paradise Lost*. La regla que Dios impone en torno al árbol del conocimiento del bien y el mal en el relato bíblico de la caída se ha interpretado como la prohibición del conocimiento. Las palabras de Satanás parecen remitir a este tipo de lectura del Génesis, sin embargo, el hecho de que sea él quien ponga en entredicho la regla del creador, debe de alertarnos sobre el sentido de estas palabras dentro del poema.

Como muestra su tratado en contra de la censura, *Aeropagitica* (1644), este tema también preocupó bastante al autor y parece estar de fondo en la manera en la que Milton presenta su *Cabinet-Council* ante los ojos de la cristiandad. En esta y otras obras Milton parece estar totalmente en contra de la prohibición del conocimiento sobre

todo cuando esta acción se ejecuta como forma de dominación. A pesar de que en el poema aparecen advertencias constantes en contra de la ambición humana de saber demasiado, el poeta pide que se le revelen las cosas “invisibles para los ojos de los hombres”. En este sentido, aunque Rafael dice que los secretos de Dios no deben de examinarse, el “canto aventurero” de Milton indaga en la voluntad divina en una acción que parece rayar en el sacrilegio. Pese a esto, la indagación de Milton se representa como una revelación y, en este sentido, el verdadero deber del poeta es compartir la verdad revelada con el resto de los hombres. De esta forma, aunque hay cautela ante la ambición de conocer demasiado, en *Paradise Lost* no hay restricción de la divulgación de la *verdad* que ha sido revelada por Dios.

## VI. EL GABINETE DE LA NATURALEZA

El uso de la metáfora del gabinete también fue popular para la publicación de libros de investigación sobre la naturaleza. Por ejemplo, encontramos un libro adjudicado a Thomas Browne que lleva por título,

Nature's cabinet unlock'd. Wherein is discovered the natural causes of metals, stones, precious earths, juyces, humors, and spirits, the nature of plants in general; their affections, parts, and kinds in particular. Together with a description of the individual parts and species of all animate bodies, similar and dissimilar, median and organical, perfect and imperfect. With a compendious anatomy of the body of man, as also the manner of his formation in the womb. All things are artificial, for nature is the art of God. By Tho. Brown D. of Physick. (1657)

En su diario, John Evelyn describía la casa y el jardín de Thomas Browne como un paraíso y un gabinete de rarezas, (“whose whole house & Garden being a Paradise & Cabinet of rarities, & that of the best collection, especialy medails, books, Plants, natural things, did exceedingly refresh me”).<sup>90</sup> El hecho de que toda la casa de Browne fuera como un gabinete de curiosidades hace pensar en la relevancia que tuvo esta práctica para el desarrollo de la ciencia durante el siglo XVII.

El título de Browne, *Nature's Cabinet Unlock'd*, remite a la práctica de la colección de objetos de la naturaleza y de otras curiosidades que se acomodaban en gabinetes privados. Las colecciones de curiosidades empezaron a florecer desde mediados del siglo XVI de manera paralela al estudio del mundo natural. De acuerdo con Paula Findlen, la historia natural intrigaba a príncipes y comerciantes porque se volvía una señal tangible de su habilidad de recorrer el mundo.<sup>91</sup> La recopilación de una gran parte de los objetos contenidos en estas colecciones era la evidencia física de la exploración y de la conquista de tierras lejanas. Al interior del gabinete, una inmensa variedad de plantas y animales traídos de las diferentes partes de América, África y Asia compartían el espacio con figuras, estatuas, herramientas y otros objetos producidos

---

<sup>90</sup> John Evelyn, *The Diary of John Evelyn*, p. 562.

<sup>91</sup> Paula Findlen, “Courting Nature”, p. 71.

por los habitantes de estas regiones. La posesión material de diversos objetos provenientes de todo el mundo se vinculaba simbólicamente con la posesión territorial del mismo.<sup>92</sup>

La forma en que se organizaban los diversos objetos de la colección también estaba relacionada con el concepto del gabinete como microcosmos. El propietario de uno de estos gabinetes podía poseer todo el mundo capturado en un pequeño cuarto en el que los objetos se acomodaban para provocar asombro y admiración en el espectador. El gabinete se atiborraba con diversos objetos que, al estar unos al lado de otros, contrastaban y ponían de manifiesto la infinita variedad del mundo en una forma mucho más evidente de como aparecía en el mundo natural. En la portada del *Museum Wormiamun* (1655), en el cual se describe la famosa colección del danés Olaus Worm, los animales trepan por las paredes, y los peces conviven con las aves en las alturas. La canoa que aparece en el techo tiene correspondencias con la figura de los peces en cuanto a forma y en cuanto a su función como vehículo acuático. Los diversos objetos abarrotan cada una de las repisas de manera que las similitudes y las diferencias se acentúan.

Katie Whitaker vincula esta organización de las colecciones a la noción de que quien miraba al interior del gabinete podía mirar, en su conjunto y de un solo vistazo, toda la Creación. En este sentido, afirma:

In thus bringing the curiosities from the whole world into one place, the collector recreated Paradise before the animals were dispersed at the Fall, and he and his visitors could view the whole world just as Adam had done after the Creation.<sup>93</sup>

Vale la pena contrastar esta idea con la descripción que se hace en *Paradise Lost* del paraíso en el momento en que Satanás lo ve por primera vez:

---

<sup>92</sup> Ver Francesco Fiorani, "Reviewing Bredecamp": "The Kunstkammer [cabinet of curiosities] was regarded as a microcosm or theater of the world, and a memory theater. The Kunstkammer conveyed symbolically the patron's control of the world through its indoor, microscopic reproduction.", p 268.

<sup>93</sup> Katie Whitaker, "The culture of curiosity" en *Cultures of Natural History*, p. 88.



13. Ole Worm, *Museum Wormianum*, 1655.



14. Ferrante Imperato, *Dell' historia naturale*, Nápoles, 1599.

Beneath him with new wonder now he views  
To all delight of human sense expos'd  
In narrow room Natures whole wealth, yea more,  
A Heaven on Earth, for blissful Paradise  
Of God the Garden was, by him in the East  
Of Eden planted; (IV, 205-210)

El contraste entre el *estrecho* espacio del paraíso y *toda* la riqueza de la naturaleza contenida en él recuerda a la imagen del gabinete de la naturaleza. Asimismo, Evelyn describe la casa de Browne como un paraíso, “a paradise and cabinet of rarities”.

El nuevo asombro que invade a Satanás cuando ve por primera vez toda la abundancia de la naturaleza de un solo vistazo se puede comparar con la actitud de una Europa asombrada por el constante descubrimiento de la vastedad de especies y plantas alrededor del mundo. Para el imaginario de la época, el espacio bíblico del paraíso cada vez debía contener más cosas; el acervo contenido en su interior crecía constantemente. Un poema anónimo de 1712 describe la experiencia del poeta al ingresar al famoso gabinete del Dr. Sloane y la compara con la experiencia de Adán en el paraíso,

When the first man in Paradise had place  
He lookd around and viewd all natures face  
The world had gather'd to its masters view  
Its severall kind each wondrous creature knew.  
Here Quadrupeds in all their shapes surround  
Their knowing Lord and Reptiles there abound  
Obsequious fishes press to touch the Shoar  
And all its birds the Airy Region bore  
Its vegetable world the Earth sustain'd  
And various mineralls its womb contained [...]  
The admiring Lord your wide Creation knew  
And gave to ev'ry part its name anew.  
Thy crowded world thus do I now survay  
Wishing with wondring Eyes for longer day  
Thus while i hear thee name each beaoutous part  
Admire the maker's and the owners Art.<sup>94</sup>

Se puede llamar la atención al hecho de que, en estos versos, la variedad de especies que el nuevo Adán conoce y nombra está contenida de manera simultánea en el interior del gabinete y en el cuerpo femenino de la naturaleza. De manera similar, en

---

<sup>94</sup> En Katie Whitaker, *op. cit.*, p. 88.

*Paradise Lost*, la gestación previa al momento de la creación se describe mediante la imagen de un vientre cerrado y húmedo,

The Earth was form'd, but in the Womb as yet  
Of Waters, Embryon immature involv'd,  
Appeer'd not: over all the face of Earth  
Main Ocean flow'd, not idle, but with warme  
Prolific humour soft'ning all her Globe,  
Fermented the great Mother to conceive,  
Sate with genial moisture (VII, 276-282)

Posteriormente, la formación de montañas, el crecimiento de las plantas, la creación de las bestias terrestres ocurre a partir del cuerpo femenino. La tierra hace que surjan las plantas,

He scarce had said, when the bare Earth, till then  
Desert and bare, unsightly, unadorn'd,  
Brought forth the tender Grass, whose verdure clad  
Her Universal Face with pleasant green,  
Then Herbs of every leaf, that sudden flour'd  
Op'ning thir various colours, and made gay  
Her bosom smelling sweet (VII, 313 - 319)

Y en un movimiento curioso los animales terrestres también surgen de las entrañas de la tierra como plantas.

...The Earth obey'd, and strait  
op'ning her fertile Woomb teem'd at a Birth  
Innumerable living Creatures, perfet formes,  
Limb'd and full grown: out of the ground up rose  
As from his Laire the wilde Beast where he wonns  
In Forrest wilde, in Thicket, Brake, or Den; (IV, 451-458)

El momento de creación y el momento del nacimiento de las plantas y animales en *Paradise Lost* es un momento de apertura: la tierra saca hacia el exterior, produce (“brings forth”), las flores se abren, la tierra *abre* su vientre fértil rebosante de innumerables criaturas. Las imágenes del gabinete de la naturaleza nos permiten imaginar el vientre encinto de la naturaleza como un cuarto colmado de innumerables criaturas. El instante de la creación se puede entender, entonces, como un acto de apertura en el cual las criaturas se desbordan hacia el exterior de este espacio cerrado.

De acuerdo con la personificación convencional de la naturaleza como entidad femenina, el gabinete de la naturaleza se representaba como el de una mujer que



guardaba celosamente sus secretos para que no estuviesen a la vista de todos. En la portada del libro, *Curiosities: or the cabinet of nature*. (1637) se muestra a la diosa Naturaleza encima de un templo con el pecho descubierto y la toga levantada de manera que se muestra una de sus piernas. La imagen está acompañada de los siguientes versos:

The Godesse (like her selfe so plac't on high)  
So open breasted, freely doth descry  
Her love which heretofore shee long concealed  
Wisely, to make them love what's here revealed.  
She opens here her closet, richly set  
With high prized gemmes, her richest cabinet.<sup>95</sup>

El prefacio del libro es un constante juego de dobles sentidos en el cual se equipara la investigación de los secretos de la naturaleza con la penetración sexual. Así el autor del libro explica,

I happened upon the ever-vernant and private walkes of Naturall Philosophie (which are not accessible to all, nor everyone admitted but only Students by their prerogative and Priviledge) where (having an eye not incurious) it being lawfull to enter the very bowels (as I may say) of her secrecies, not without an infinite pleasure, I penetrated her Arcana, and opening her Cabinet finding her full of Curiosities and having free licence to take what I thought fit, and I calling according to my best fancy and liking, selected none but what I thought, might not only content myselfe, but generally recreate all<sup>96</sup>.

En primera instancia, la filosofía natural se representa como una caminata a través de veredas verdes y privadas, es decir, como una caminata a través de un jardín privado. La representación del cuerpo femenino como jardín se remonta a la tradición judeocristiana en donde la castidad se asocia con la imagen del jardín cerrado.<sup>97</sup> El investigador del mundo natural penetra con gozo “hasta las entrañas” de este jardín para descubrir sus secretos. Posteriormente el cuerpo femenino de la naturaleza se asocia con la imagen del gabinete cerrado del cual el investigador natural extrae todo lo que le parece de su agrado. A pesar de que en la portada del libro la diosa naturaleza aparece dando libremente su amor a todos, en este fragmento, la naturaleza aparece como un personaje pasivo que no *se abre* sino que *lo abren* para extraer de ella todos sus tesoros.

---

<sup>95</sup> Robert Basset, *Curiosities: or the cabinet of nature*, s / p.

<sup>96</sup> *Idem*.

<sup>97</sup> Ver Andrew Cunningham, *op. cit.* p. 39.



15. Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, Basilea, 1543.

En esta descripción la naturaleza se vuelve una entidad de la cual se extrae un beneficio y no que brinda algo generosamente. De esta forma, la acción de investigar bien podría tomar la forma del ultraje y no del acto amoroso por parte de la naturaleza; el fragmento bien puede leerse como la descripción de una violación seguida de un robo.

El libro de Basset, a diferencia del de Browne, es una obra de entretenimiento con pocas aspiraciones a la seriedad, sin embargo la representación que se hace a manera de juego burlón en el prefacio de este libro arroja luz sobre otras representaciones de la naturaleza en otros libros de la época. En el frontispicio del famoso tratado de anatomía de Andreas Vesalius *De Humani Corporis Fabrica* (1543) aparece un cuerpo disectado que, visto con detenimiento, resulta ser un cuerpo femenino. De acuerdo con Michael Sappol esta elección no fue gratuita: la portada parece anunciar el triunfo de la razón, convencionalmente masculina, sobre la naturaleza, convencionalmente femenina<sup>98</sup>. Esta última aparece en el centro de la imagen con el vientre abierto, una vez más penetrada hasta las entrañas aunque, esta vez, en un sentido literal. A diferencia de la imagen de Milton en donde la naturaleza se abre para otorgar generosamente las criaturas de la tierra, la naturaleza queda amagada y controlada para que se pueda tomar de ella lo que se considere necesario.

Se puede contrastar estas representaciones de la investigación natural con la descripción de la forma en la que se construye el Pandemonio en el primer libro de *Paradise Lost*. Mammon instiga a los demás demonios a abrir la tierra para sacar sus riquezas, y se afirma,

...by him first  
Men also, and by his suggestion taught,  
Ransack'd the Center, and with impious hands  
Rifl'd the bowels of thir mother Earth  
For Treasures better hid. Soon had his crew

---

<sup>98</sup> En Michael Sappol, curador de *De Humani Corporis Fabrica*, <<http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/flash/vesalius/vesalius.html>> Enero de 2009. Quizá valdría la pena contrastar este tipo de representaciones de la investigación del mundo natural con la imagen de la *Atalanta fugens* que va dejando huellas que el investigador puede ir siguiendo pero a la cual nunca se puede atrapar.

Op'nd into the Hill a spacious wound  
And dig'd out ribs of Gold. (I, 684-90)

Los demonios saquean y revuelven las entrañas de la tierra en busca de tesoros, mientras que sacan de las *heridas* de la colina *costillas* de oro. Aunque la imagen se refiere específicamente a la búsqueda de riquezas al interior de la tierra y no a la investigación del mundo natural en sí misma, se puede señalar que en el poema se enfatiza el dominio técnico que tienen las huestes de Satanás para obtener distintos beneficios de la naturaleza y en este sentido *extirpar* distintas riquezas escondidas en su interior. En otras palabras, los demonios son capaces de dominar a la naturaleza mediante el uso de la razón.

Durante la construcción del Pandemonio, se describe detalladamente la forma en que los demonios manipulan distintas sustancias naturales para edificar el suntuoso palacio:

Nigh on the Plain in many cells prepar'd,  
That underneath had veins of liquid fire  
Sluc'd from the Lake, a second multitude  
With wondrous Art found out the massie Ore,  
Severing each kind, and scum'd the Bullion dross:  
A third as soon had form'd within the ground  
A various mould, and from the boyling cells  
By strange conveyance fill'd each hollow nook,  
As in an Organ from one blast of wind  
To many a row of Pipes the sound-board breaths.  
Anon out of the earth a Fabrick huge  
Rose like an Exhalation... (I, 700-711)

En la descripción se señala que los demonios controlan los elementos naturales por medio de artificios; la técnica para la construcción del palacio se vincula a imágenes como “wondrous art”, “strange conveyance”, “fabrick huge”. De manera similar, Satanás utiliza otras sustancias escondidas en el interior de la tierra para construir armas de fuego durante la batalla que se lleva a cabo en el cielo. El arcángel sabe que, por debajo de las plantas, de las frutas, de las flores y de las gemas, se encuentran materiales

oscuros y crudos que producen fuego. Una vez más, el demonio pone a trabajar a la naturaleza en su beneficio:

These in thir dark Nativitie the Deep  
Shall yield us pregnant with infernal flame,  
Which into hallow Engins long and round  
Thick-rammd, at th' other bore with touch of fire  
Dilated and infuriate shall send forth  
From far with thundring noise among our foes  
Such implements of mischief as shall dash  
To pieces, and orewhelm whatever stands  
Adverse, that they shall fear we have disarmd  
The Thunderer of his only dreaded bolt. (VI, 482-491)

Las sustancias naturales se pueden manipular y conducir al interior de máquinas largas y redondas para usarlas en contra del ejército enemigo. Satanás pretende emular el rayo divino por medio de artificios para poder ganar la guerra contra el creador. La imagen del cuerpo femenino de la naturaleza vuelve a aparecer en el momento en el que los demonios escarban las entrañas de la tierra celestial en busca de materiales para producir su armamento,

Forthwith from Council to the work they flew,  
None arguing stood, innumerable hands  
Were ready, in a moment up they turnd  
Wide the Celestial soile, and saw beneath  
Th' originals of Nature in thir crude  
Conception; Sulphurous and Nitrous Foame  
They found, they mingl'd, and with subtle Art,  
Concocted and adusted they reduc'd  
To blackest grain, and into store convey'd:  
Part hidd'n veins diggd up (nor hath this Earth  
Entrails unlike) of Mineral and Stone,  
Whereof to found thir Engins and thir Balls  
Of missive ruin; part incentive reed  
Provide, pernicious with one touch to fire. (VI, 507-520)

Estas imágenes del dominio demoniaco de la técnica parecen sugerir que Satanás tiene la capacidad de ver más allá de las apariencias de la tierra para penetrar los misterios de la naturaleza. La mirada del arcángel no queda maravillada por la superficie de las cosas sino que las investiga para usarlas para su propio beneficio. Cuando Satanás llega al paraíso, en un primer momento ve con asombro este nuevo mundo creado por Dios. Sin embargo, su mirada se describe de la manera siguiente:

...the Fiend  
Saw undelighted all delight, all kind  
Of living Creatures new to sight and strange. (IV, 285-87)

En *Paradise Lost*, la incapacidad de Satanás de sentir deleite al ver el mundo abierto ante sus ojos se puede leer como una señal de su lejanía de la divinidad. Sin embargo, se podría decir que, en ocasiones, Satanás parece poseer una mirada científica similar a la cual aspiraban Bacon y otros científicos de la época: capaz de ver más allá de las apariencias, libre de deleite ante lo nuevo y extraño. En el prefacio a *Sylva Sylvarum* (1627) de Bacon, Wiliam Rawley se quejaba de la forma en la cual se presentaban las historias naturales de su tiempo diciendo:

For those Naturall Histories, which are Extant being gathered for Delight and Use, are full of pleasant Description and Pictures and affect and seeke after Admiracion, Rarities and Secrets. But contrariwise, the scope which his Lordship intendeth, is to write such a Natural Historie, as may be Fundamentall to the Erecting and Building of a True Philosophy: For the Illumination of the Understanding; the Extracting of Axiomes and the producing of many Noble Works and Effects.<sup>99</sup>

La organización del gabinete de curiosidades en pos del asombro del espectador podría ser un ejemplo de este tipo de organización objetable. A la larga, varios de estos gabinetes serían clasificados, separados, y distribuidos en los diferentes museos que existen hoy en día.<sup>100</sup> La objeción que hace Rawley a que los libros se escribieran sólo para causar asombro y no para procurar la comprensión de las causas de las cosas tiene como fundamento la idea de que la comprensión y el asombro son conceptos opuestos. Cuando Rafael compara el cielo con el libro de Dios en el libro VII de *Paradise Lost*, se dice que Dios escondió sus secretos porque el deber del hombre es admirar y no escudriñar. También aquí, la admiración parece ubicarse en el extremo opuesto de la comprensión.

La aparición recurrente de las palabras maravilla, admiración y deleite durante el periodo es suficiente para hacernos considerarlas seriamente y no sólo como adjetivos

---

<sup>99</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylvarum or a Naturall History in Ten Centuries*, s / p.

<sup>100</sup> La colección de Sir Hans Sloane ahora está repartida principalmente entre el Museo Británico, el Museo (Británico) de Historia Natural y la Biblioteca Británica.

publicitarios para varios libros de la época. Los catálogos de este periodo están plagados de libros que portan la palabra *wonder* tan sólo en su título. La palabra aparece en el título del libro de Topsell (“the wonderfull worke of God in their creation, preservation, and destruction”) o en otros libros como la *Thaumatographia naturalis: An history of the wonderful things of nature: set forth in ten classes* (1657) en la cual Joannes Jonstonus organiza sus observaciones de la naturaleza en categoría como: “*The Wonders of Heaven*”, “*Of minerals*”, “*Of plants*”, “*Of man*”, etc.<sup>101</sup>

En los discursos sobre poesía épica de Torcuato Tasso se argumenta que la epopeya tiene el propósito específico de causar admiración.<sup>102</sup> Según Toland, Milton empezó a planear su epopeya a partir de estos discursos<sup>103</sup> y, sin duda, fuera del desconcierto y de lo difícil que es asir imaginativamente algunas de las imágenes del poema, o quizá gracias a esto, éste es uno de los logros indiscutibles del poema. Milton tiene, según Samuel Johnson, una capacidad particular para asombrar a su lector.<sup>104</sup>

En el manuscrito de Thomas Traherne, *Commentaries of Heaven: wherein the Mysteries of Felicitie are opened and all things discovered to be objects of Happiness* (1673-4) aparece la definición de la palabra “admiración”:

Admiration:

Its ~~Nature~~ Definition: is that affection of the soul whereby it is amazed at the excellency or strangeness of its object.

Its Object: its object is always New or Strange or Unknown, or High or Rare or extraordinary. Surprizing astonishing, or wonderfull. Anything extremely excellent, or transcendently pleasing or exceding great or miraculous.

Its Extent: Infinity (but never above heavens)

It is seated in the soul that it might assist in perfecting the harmony of the World. And as every power is a New Room in the soul wherein Treasures of another kind might be repositied so is this a Treasure for Wonders [...] In the State of Innocency it was a young virgin Newly Married to wonderfull objects. The Magnificence and Beauty of the World were its delights, the strangeness and newness of all it beheld were Incentiveness that God is with ~~Wonder~~ Marvel and pleasure.<sup>105</sup>

<sup>101</sup> En Earle Havens, *op. cit.*, p. 46.

<sup>102</sup> Sus palabras en inglés son: “a peculiar power to astonish”. Citado en John Leonard, “Introduction”, p. xvi.

<sup>103</sup> Ver John Toland, *op. cit.*, p. 9.

<sup>104</sup> John Leonard, “Introduction”, p. xvi.

<sup>105</sup> Add. MS. 63054, f. 41.

El manuscrito de Traherne es una colección ordenada alfabéticamente que va describiendo la forma en que todos los objetos son en realidad objetos de la felicidad; es así una especie de enciclopedia de la felicidad, que va desde la palabra “*Abhorrence*” hasta la palabra “*Bastard*”.<sup>106</sup> La convención de apertura también se usa en el título de Traherne; en este caso el velo, o el telón, que se quita del mundo es el que no permite verlo como objeto de la felicidad. Frente a la objeción de Rawley ante el hecho de que las historias naturales se recopilaran para el deleite, el compendio de Traherne parte del principio de que la divinidad está en ese deleite del cual todas las cosas son objeto. La admiración contribuye a la armonía del mundo, y es uno de los atributos de la divinidad.

Bacon reconocía la imposibilidad de acceder a los secretos divinos ante los cuales no podía haber más que admiración:

It is true that the contemplation of the creatures of God hath for end (as to the natures of the creatures themselves) knowledge, but as to the nature of God, no knowledge, but wonder; which is nothing else but contemplation broken off; or losing itself.<sup>107</sup>

Habíamos dicho que una operación importante que llevaron a cabo los nuevos investigadores de la naturaleza había sido la de establecer una división clara entre el creador y sus obras. Aunque el funcionamiento de la naturaleza estaba atado a la mano de Dios, quien la investigaba no hacía más que estudiar la herramienta de la divinidad y no a la divinidad misma. Desde esta perspectiva, Bacon podía establecer dos tipos de contemplación distinta: la primera era la contemplación de las criaturas que se observaban para conocerlas y la segunda era la contemplación de Dios ante el cual no cabía más que el asombro.

La separación entre la naturaleza y Dios acompañaba el desarrollo de una concepción mecanicista del mundo natural. Este divorcio entre Dios y sus obras, entre las primeras y las segundas causas, permitía acceder y escudriñar a la naturaleza sin esa

---

<sup>106</sup> Palabras que ciertamente no tendrían porque causar mucha felicidad.

<sup>107</sup> Francis Bacon, *Valerius Terminus*, p. 4.



admiración que tanto daño le hacía al avance del saber. Según Bacon, el asombro inicial era una buena forma de instigar a la investigación; sin embargo, afirmaba: “The mark of genuine science is that its explanations take the mystery out of things [...] Imposture dresses things to seem more wonderful than they would be without the dress.”<sup>108</sup>

El prefacio a la historia natural de Bacon hecho por Rawley advertía: “His Lordships course is to make Wonders Plaine, and not Plaine things Wonders [...] that this work of his Naturall History is the World, as God made it, and not as Men have made it: For that it hath nothing of Imagination.”<sup>109</sup> El mundo, tal como lo había hecho Dios, el Dios que había sido mandado a las alturas, lejos de la tierra, no se revestía de asombro. En oposición a las intenciones de Traherne, quien descubría que todas las cosas eran objetos de la divinidad, Rawley aplaudía la hazaña de Bacon al escribir su historia natural desvestida de asombro, y sin relatos fantásticos: representando la totalidad del mundo *tal como Dios* lo había hecho.

Bacon continuaba su argumento sobre el asombro que se le debía a los misterios divinos diciendo,

But if any man, without any sinister humour, doth indeed make doubt that this digging further and further into the mine of natural knowledge is a thing without example and uncommended in the Scriptures, or fruitless; let him remember and be instructed; for behold it was not that pure light of natural knowledge, whereby man in paradise was able to give unto every living creature a name according to his propriety, which gave occasion to the fall; but it was an aspiring desire to attain to that part of moral knowledge which defineth of good and evil, whereby to dispute God's commandments and not to depend upon the revelation of his will, which was the original temptation.<sup>110</sup>

En su lectura del Génesis, Bacon interpretaba la prohibición divina del conocimiento como una prohibición del conocimiento moral y no como una restricción a la indagación del mundo natural. La representación del conocimiento natural como una mina resulta apropiada para este propósito, pues la naturaleza dejaba de ser parte de

---

<sup>108</sup> En William Eamon, *op. cit.*, p. 289.

<sup>109</sup> Francis Bacon, *Sylva Sylarum*, s / p.

<sup>110</sup> *Valerius Terminus*, p. 4-5.

la deidad que *brindaba* cosas al mundo para convertirse en una fuente de la cual los hombres *tomaban* lo necesario.

Según Carolyn Merchant, el desarrollo de la ciencia moderna durante el siglo XVII transformó la representación de la naturaleza como una madre generosa en una mujer que se controla y se disecciona a través del experimento<sup>111</sup>. Podríamos añadir a esta reformulación de la imagen de la naturaleza, la recurrencia con la que ésta aparece representada mediante la imagen de la mina en varios tratados científicos de la época. La imagen de la mina transforma a la naturaleza en una entidad pasiva y estática de la cual se puede extraer una infinita cantidad de riquezas.

La centralidad que tiene la figura de la madre Tierra en el momento de la creación en *Paradise Lost* resulta notable en este sentido. La representación de la naturaleza como agente activo durante el momento de creación destruye esta separación entre el creador y su instrumento. De acuerdo con Cummins: “Milton’s unorthodox portrayal of nature suggests that the world is a rich reflection of divine glory. All created things are naturally good because they all consist of the “first matter” that is an aspect of God, and all are interdependent.”<sup>112</sup> Al igual que en el momento de creación del universo, donde los elementos toman su lugar al estar dotados de razón divina, la naturaleza es autónoma en tanto que ella es quien lleva a cabo el proceso de generación de las criaturas del universo; sin embargo, esta autonomía de la naturaleza, paradójicamente, proviene del hecho de que no está separada del Creador.

En *Paradise Lost*, la naturaleza solamente aparece representada como una entidad dominada por la técnica en los pasajes en donde Satanás y sus secuaces buscan sacar provecho de ella. En estos casos, resulta notable que la naturaleza se presente, al mismo tiempo, como mina y como cuerpo femenino sometido. En contraste con Bacon,

---

<sup>111</sup> Ver Juliet Lucy Cummins, “The Ecology in *Paradise Lost*”, p. 168.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

quien utiliza la imagen de la mina para representar al mundo como una fuente infinita de riqueza, la mina en *Paradise Lost* se vincula a la ambición incontrolable de las huestes satánicas quienes martirizan a la naturaleza para extraer un beneficio de ella.

La forma en la que ambos autores usan la imagen de la mina también se puede relacionar con el tema de la admiración. En Bacon, la naturaleza es una entidad separada del creador que se puede investigar y comprender para ponerla a trabajar en beneficio de los hombres: los hombres pueden estudiarla, organizarla y manipularla para extraer riquezas de ella porque no es más que el *instrumento* del creador. En cambio en el poema de Milton, el hombre debe admiración al misterio del mundo natural ya que cada parte de la naturaleza está animada directamente por la razón divina.

## VII. LOS OJOS DE ADÁN

El único contemporáneo de Milton que se menciona de manera textual en *Paradise Lost* es Galileo Galilei, en relación con el invento del telescopio. En el primer libro del poema, Milton utiliza la imagen de la luna para describir la inmensidad del escudo de Satanás,

He scarce had ceas't when the superiour Fiend  
Was moving toward the shore; his ponderous shield  
Ethereal temper, massy, large and round,  
Behind him cast; the broad circumference  
Hung on his shoulders like the Moon, whose Orb  
Through Optic Glass the Tuscan Artist views  
At Ev'ning from the top of Fesole,  
Or in Valdarno, to descry new Lands,  
Rivers or Mountains in her spotty Globe. (I, 283-291)

Las láminas usadas por Galileo en la publicación del *Sidereus Nuncius* mostraban la luna vista a través del telescopio e ilustraban las regiones recientemente encontradas mediante sus observaciones. A diferencia de muchos otros libros de ciencia de la época, *Sidereus Nuncius* (1610), el mensajero sideral de Galileo, tuvo un fuerte impacto desde su primera publicación. Tan sólo la cantidad y diversidad de textos que hacen referencia al “invento de Galileo” durante esta época es suficiente para indicar la fuerte influencia que tuvo para el imaginario del siglo XVII.<sup>113</sup>

Según Elizabeth Eisenstein, apenas se puede exagerar la rapidez con la que se difundieron los descubrimientos de Galileo. Un misionero jesuita publicó en Pekín los principales datos de la obra de Galileo tan sólo cinco años después de su primera aparición.<sup>114</sup> De esta manera, cuando Milton compara el escudo de Satanás con la luna, parece remitirnos a una imagen muy precisa, probablemente similar a la que aparece en las láminas que ilustran el libro de Galileo.

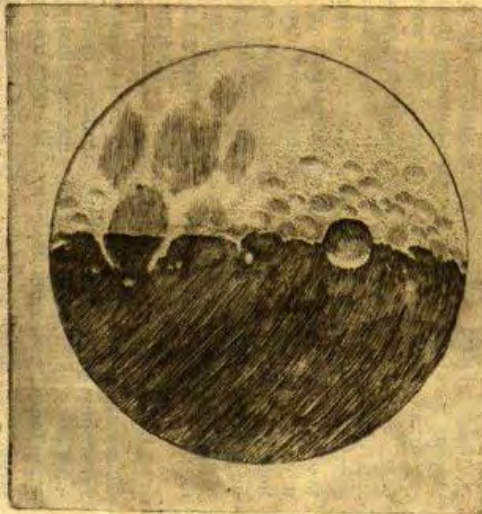
---

<sup>113</sup> Aunque se ha demostrado que el telescopio no fue inventado por Galileo, sino sólo perfeccionado y adaptado por él para la observación de cuerpos celestes lejanos, varios textos de la época, como el de Milton, hablan del “tubo óptico” de Galileo.

<sup>114</sup> Ver Elizabeth Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, p. 232.

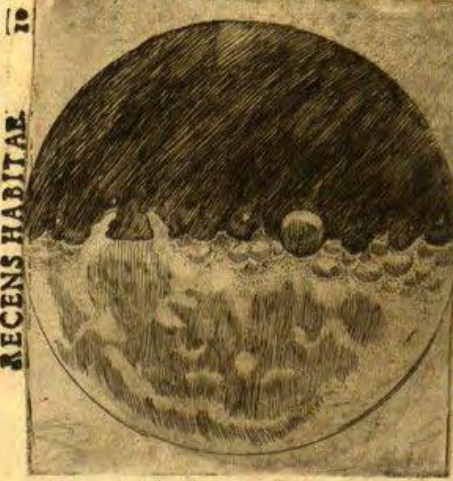
**OBSERVAT. SIDEREAE**

etiam daturam. Depressiores insuper in Luna cernuntur magna macula, quam clariore plagae; in illa enim tam crescente, quam decrecente semper in lucis tenebrarumque coaestio, prominente hinc inde circa ipsas magnas maculas contermini partis lucidioris; veluti in describendis figuris observauimus; neque depressiores tantummodo sunt dictarum macularum termini, sed aequabiliores, nec rugis, aut asperitatibus interrupti. Lucidior vero pars maxime propè maculas eminet; adeo vt, & ante quadraturam primam, & in ipsa fermè secunda circa maculam quandam, superiorem, borealem nempe Lunae plagam occupantem valde attollantur tam supra illam, quam infra ingentes quaedam eminentiae, veluti apposite praeserunt delineationes.



Hæc

**RECENS HABITAE**



Hæc eadem macula ante secundam quadraturam nigrioribus quibusdam terminis circumvallata conspicitur; qui tanquam altissima montium iuga ex parte Soli auersa obfcuriores apparent, quæ verò Solem respiciunt lucidiores exant; cuius oppositum in cauitibus accidit, quarum pars Soli auersa splendens apparet, obfcura verò, ac vmbrosa, quæ ex parte Solis prima est. Imminuta deinde luminosa superficie, cum prius tota fermè dicta macula tenebris est obducta, Hanc duplicem apparentiam sequentes figura conspiciunt.

C. Vnum

Durante el siglo XVII, el telescopio de Galileo se convirtió en una metáfora recurrente para describir la apertura del campo visual hacia todo lo que, hasta ese momento, había permanecido escondido. El perfeccionamiento de los cristales ópticos permitió tanto la creación del telescopio como la del microscopio compuesto. Estos inventos revelaron que detrás del mundo visible se escondía una infinidad de mundos invisibles.

En el libro III, el poeta se describe a sí mismo de la manera siguiente:

Thus with the Year  
Seasons return, but not to me returns  
Day, or the sweet approach of Ev'n or Morn,  
Or sight of vernal bloom, or Summers Rose,  
Or flocks, or heards, or human face divine;  
But cloud in stead, and ever-during dark  
Surrounds me, from the chearful wayes of men  
Cut off, and for the Book of knowledg fair  
Presented with a Universal blanc  
Of Nature's works to mee expung'd and ras'd,  
And wisdom at one entrance quite shut out. (III, 40-50)

A la mirada del poeta le es negada la observación del paso de las estaciones, del crecimiento de las flores, del aspecto de los animales, del rostro humano. El poeta ciego queda apartado del mundo natural y del conocimiento del mismo al negársele la posibilidad de *leer* el libro de la naturaleza. Sin embargo, una segunda forma de conocimiento se contrapone al sentido de la vista. La iluminación divina se presenta como otra forma de leer el libro de la naturaleza.

So much the rather thou Celestial light  
Shine inward, and the mind through all her powers  
Irradiate, there plant eyes, all mist from thence  
Purge and disperse, that I may see and tell  
Of things invisible to mortal sight. (III, 51-55)

Aunque Rafael advierte que la mirada humana es limitada cuando especula sobre lo que es demasiado elevado para sí misma, la mirada del poeta se mueve desde las profundidades del infierno hasta la nebulosidad del cielo mediante la iluminación divina. En este sentido, su mirada no es la del investigador curioso, que escudriña los secretos

de la divinidad y se asoma donde no le corresponde, sino la del profeta iluminado a quien la divinidad otorga “ojos” para revelarles un mundo invisible para el resto de los hombres. No es el poeta quien investiga los secretos de la divinidad sino la misma divinidad quien abre, ilumina y revela sus misterios. La aparente transgresión del poeta que pretende comprender la voluntad divina y justificarla ante los hombres queda excusada ya que es el Espíritu Santo quien la revela. El poeta sólo cumple con el deber cristiano de compartir con los hombres lo que le ha sido revelado.

Ya hemos visto que el argumento de la revelación fue usado tanto para la investigación científica como para instancias políticas muy particulares. En el caso de la publicación de la correspondencia privada de Carlos I se argumentaba que Dios había corrido la cortina para mostrar los secretos del rey. De manera similar, la investigación natural se presentaba como un juego en el cual la naturaleza revelaba sus secretos ante los ojos de los estudiosos. De esta forma, quien compartía el contenido de su revelación con el resto de los hombres parecía eximirse de responsabilidad, aún cuando el contenido de la revelación resultara poco ortodoxo y subversivo.

Existen coincidencias entre la caracterización de la mirada iluminada del poeta y la de Galileo, quien buscaba acercarse al libro de Dios para poder comprenderlo. En varios pasajes del poema, la mirada del poeta parece adquirir tintes telescópicos que le permiten descender al infierno, subir al cielo, ver hacia el pasado y proyectarse hacia el futuro. Aunque esta movilidad de la voz poética aparece en otros ejemplos de poesía épica anteriores a la obra de Milton, cabe señalar que en *Paradise Lost*, la divinidad revela un universo construido en muchos sentidos por medio de imágenes que están estrechamente ligadas a la invención del telescopio.

La construcción del espacio en el poema de Milton está íntimamente relacionada con la mirada dinámica del poeta que acompaña los movimientos de los personajes a

través del enorme cosmos. En el libro V, el arcángel Rafael, por órdenes de Dios, se dispone a volar rumbo a la tierra para prevenir a Adán de las intenciones de Satanás. Antes de emprender su vuelo, Rafael se detiene en las puertas del cielo y ve la tierra desde la lejanía tal como se vería a través de un telescopio:

From hence, no cloud, or, to obstruct his sight,  
Starr interpos'd, however small he sees,  
Not unconform to other shining Globes,  
Earth and the Gard'n of God, with Cedars crown'd  
Above all Hills. As when by night the Glass  
Of Galileo, less assur'd, observes  
Imagind Lands and Regions in the Moon. (V, 257-63)

La claridad de la mirada de Rafael se compara a la que le proporciona el telescopio a Galileo. Así, aunque se establece que la visión de Galileo tiene menos seguridad, y que recurre a la imaginación para observar las tierras y regiones de la luna, la visión a través del telescopio participa de esta mirada de los seres divinos. El avistamiento del destino de Rafael desde la distancia contribuye a dimensionar el espacio a través del cual se mueve el arcángel. Tras avistar su destino desde la lejanía, Rafael vuela velozmente hasta alcanzarlo,

Down thither prone in flight  
He speeds, and through the vast Ethereal Skie  
Sailes between worlds and worlds, with steddie wing  
Now on the polar windes, then with quick Fann  
Winnows the buxom Air; (V, 266-70)

El rango de visión del arcángel, descrito mediante la imagen del telescopio, y la velocidad de su vuelo se exacerban mediante esta alusión al *vasto cielo etéreo* y a la navegación a través de *mundos y mundos*. En este sentido, la imagen del telescopio contribuye a generar una noción de inmensidad que da cabida a la enorme variedad y abundancia de formas de representar y ordenar el mundo al interior del poema.

Al lado de esta noción de distancia implicada en la imagen del telescopio, también se filtra una direccionalidad de la imagen que repercute en la forma en la que se organiza el universo en *Paradise Lost*. Cuando se equipara la mirada del arcángel



Rafael a la de Galileo en el momento en que el arcángel se asoma desde las alturas para ver el universo de los hombres, la dirección implícita que adquiere su mirada es hacia las alturas; es decir, hacia lo alto del cielo de los hombres. Sin embargo, si pensamos en la relatividad del *arriba* y el *abajo* podemos trastocar la imagen. De acuerdo con Moxon, en el espacio no hay ni arriba ni abajo, por lo que en este sentido podemos imaginar que Rafael no mira desde las alturas hacia abajo, sino, desde el “cielo”, hacia el espacio exterior que equivale al cielo estrellado de los hombres; es decir, hacia un abismo infinito que no tiene ni arriba ni abajo.

De manera similar, la comparación que se hace en el primer libro del poema entre el escudo de Satanás y la luna vista a través del telescopio de Galileo traslada, de manera implícita, un suceso que ocurre en la profundidad del infierno a las alturas del cielo. Podríamos llegar a pensar que el escudo ubicado en el infierno es la luna ubicada en las alturas del cielo. Estos giros de la imagen no significan que los hombres estén en las alturas o que el infierno esté en lo alto, sino que la relación entre arriba y abajo carece de sentido en un universo que se iba reformulando mediante esta apertura de la mirada.

Milton integra el nuevo conocimiento generado por medio de las observaciones telescópicas de su tiempo a la configuración del cosmos en *Paradise Lost*, aún cuando éste desestabiliza la parte más tradicional de su narración. La inmensidad del universo relativiza el tamaño de la tierra para convertirla en un pequeñísimo átomo que flota al interior de un universo inmenso: la tierra es un “grano de arena” que resulta incomprensible e irracionalmente pequeño para que toda la inmensidad del universo hubiese sido creada únicamente en función de ella (VIII, 15.29). De igual manera, la variedad de “mundos y mundos” que Rafael encuentra a su paso durante su viaje a

través del cosmos acarrea muchas preguntas sobre la divinidad con relación a los posibles habitantes de otros mundos.

También encontramos, otra aparición controvertida de la figura de Galileo en la comparación que se hace entre Satanás y las manchas solares encontradas por el astrónomo:

There lands the Fiend, a spot like which perhaps  
Astronomer in the Sun's lucent Orbe  
Through his glaz'd Optic Tube yet never saw. (III, 588-590)

El descubrimiento de manchas en la superficie del sol había puesto en entredicho la teoría de la inmutabilidad de los cielos. Durante el Renacimiento, la división aristotélica entre la esfera sublunar y las esferas supralunares implicaba que todo lo que quedaba debajo de la esfera lunar estaba sujeto al cambio y a la mutación mientras que todo lo que quedaba por encima de ésta era inmutable y eterno.<sup>115</sup> Las manchas solares habían servido como evidencia para demostrar que los cielos también estaban sujetos al cambio. En este sentido, Milton integra las polémicas manchas solares de Galileo al universo del poema y las compara con la imagen del arcángel caído postrado sobre la superficie del sol. Esta representación de la figura de Satanás anticipa las manchas que en el futuro vería Galileo y parece sugerir que existe una relación entre la mutabilidad y la corrupción del universo y la caída de los hombres.

Aunque la advertencia de Rafael sobre las limitaciones para comprender los cielos se puede interpretar como una crítica a la investigación astronómica, en el poema no parece haber una negación del conocimiento generado por los nuevos descubrimientos de su tiempo. Por el contrario, la manera en la que se construye el universo y las instancias particulares en las que aparece el “telescopio de Galileo” parecen indicar que hay una suerte de exaltación del instrumento. Milton integra todas

---

<sup>115</sup> Ver Jerome J. Langford, pp. 117-118.

las contradicciones acarreadas por estos nuevos descubrimientos incluso a riesgo de desestabilizar la armonía de la construcción del universo en su poema.

Los descubrimientos hechos a través del telescopio habían puesto en tela de juicio muchas de las evidencias que se presentaban ante los sentidos. De acuerdo con Bronowski, poco tiempo después del entusiasmo inicial que provocó el telescopio, hubo quien vio con sospecha el invento y quien se negó a mirar a través del mismo:

The telescope might indeed reveal things which the eye did not see. But it revealed them, said the critics, by the agency of the devil: it was a form of conjuring and therefore at bottom an illusion [...] Scholastic and clerical minds were growing uneasy at the erosion by the new science of the evidence of the senses in the visible world. The Bible and Aristotle had expressed what seemed to that generation to be the evidence of the senses. Now Copernicus, Kepler and Galileo were turning the visible world into a shadow play: the sun did not move, the earth did, the sky held hidden visions. The Scientific Revolution was creating an invisible world behind the world...<sup>116</sup>

El mundo invisible que se revelaba por medio del telescopio contradecía lo que parecía verdadero ante el ojo común y corriente. Entre las virtudes que Eva piensa que obtiene en el momento de probar el fruto prohibido está la de *ver* más; ella dice “This tree is not as we are told, a tree / Of danger tasted [...] but of divine effect / To open eyes” (IX, 863-66). Así, hemos de advertir que por mucho tiempo fue difícil creer que quien miraba a través del cristal óptico no estaba siendo presa de un engaño diabólico similar.

Para combatir la idea de que los descubrimientos científicos contradecían la evidencia de los sentidos, los nuevos científicos fueron formulando la imagen de un nuevo Adán con una percepción de la realidad totalmente distinta a la del hombre en su condición poslapsaria. A manera de exaltación del telescopio, Joseph Glanvill incluso llegaba a afirmar que Adán no necesitaba del “tubo de Galileo” para contemplar los planetas distantes y afirmaba que Adán percibía los movimientos de la tierra con la misma claridad con la que nosotros percibimos su quietud.<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> J. Bronowski, *op. cit.*, p.123

<sup>117</sup> En Joanna Pinciotto, “Reforming the Garden”, p. 27.

En 1665, Robert Hooke publicó sus observaciones hechas por medio del microscopio compuesto en *Micrographia*. En esta obra, Hooke recopilaba parte de este mundo invisible para el ojo común y corriente, que se revelaba ante la mirada por medio de los instrumentos ópticos. Las láminas que ilustran el libro muestran distintos objetos (plantas, semillas, tela, cabello, insectos) vistos a través del cristal óptico. En el prefacio de la obra, Hooke afirmaba,

By the means of Telescopes, there is nothing so far distant but may be represented to our view; and by the help of Microscopes, there is nothing so small, as to escape our inquiry; hence there is a new visible World discovered to the understanding. By this means the Heavens are open'd, and a vast number of new Stars, and new Motions, and new Productions appear in them, to which all the ancient Astronomers were utterly Strangers. By this the Earth it self, which lyes so neer us, under our feet, shews quite a new thing to us, and in every little particle of its matter; we now behold almost as great a variety of Creatures, as we were able before to reckon up in the whole Universe it self.<sup>118</sup>

Podemos contrastar esta exaltación de Hooke de la apertura de este nuevo mundo visible con la una de las entradas que aparecen en los *Commentaries of Heaven* de Traherne. En el manuscrito de Traherne sobre los objetos de la felicidad, llama la atención que entre la entrada *Ambition* y la entrada *Astronomie* aparece,

Ant:

An Ant is a great miracle in a little room, a feeble creature made to be ornament of the magnificent universe and no less a monument of Eternal Love than almighty power[...]Its conceptions, desires, thoughts and apprehensions are a mysterious Abyss of Wonders, which may feed the contemplation of a serious person with Delight and Thanksgiving [...]In his littleness, as well, provident he is the emblem of man, and many ways an object of Felicitie, since truly an ant is one of God's creatures<sup>119</sup>.

La inserción de este objeto, en apariencia insignificante, entre otras palabras como astronomía o ambición, se vuelve más comprensible cuando la ponemos a lado de una de las láminas del libro de Hooke. Este descubrimiento de lo maravilloso y de la felicidad en las cosas más pequeñas que encontramos en Traherne, se puede contrastar con la actitud de Hooke ante esta nueva visión magnificada que proporcionaba el microscopio. Traherne hace un juego entre la pequeñez de la hormiga y su enormidad

---

<sup>118</sup> Robert Hooke, *Micrographia*, s / p.

<sup>119</sup> Thomas Traherne, *op.cit.*, f.100.



Observ. XLIX. Of an Ant or Pismire.

**T**his was a creature, more troublesome to be drawn, than any of the rest, for I could not, for a good while, think of a way to make it fix its body to be quiet in a natural posture: but whilst it was alive, if its feet were fix'd in Wax or Gley, it would so rust and wind its body, that I could not any way get a good view of it; and if I killed it, its body was so brittle, that I did often spoile the shape of it, before I could thoroughly view it: for this is the nature of these minute Bodies, that as soon almost as ever their life is destroy'd, their parts immediately shrivel, and lose their beauty; and so is it also with small Plants, as I intinced before, in the description of Moss: And these also is the reason of the varieties in the beards of wild Oats, and in those of Muskegraft feed, that their bodies, being exceeding small, those small variations which are made in the surfaces of all bodies, almost upon every change of Air, especially if the body be porous; do here become sensible, where the whole body is so small, that it is almost nothing but surface: for as in vegetable substances, I see no great reason to think, that the mixture of the Aire (that, flitting to a wreath'd beard, does make it unwill' should evaporate, or exhale away, any faster than the moisture of other bodies, but rather that the avulsion from, or access of moisture to, the surfaces of bodies being much the same, those bodies become most sensible of it, which have the least proportion of body to their surface. So is it also with Animal substances; the dead body of an Ant, or such like creature, does almost insensibly shrivel and dry, and your object shall be quite another thing, before you can delineate it, which proceeds not from the extraordinary exhalation, but from the small proportions of body and juices, to the usual drying of bodies in the Air, especially if warm. For which inconvenience, where I could not otherwise remove it, I thought of this expedient.

I took the creature, that I design'd to delineate, and put it into a drop of very well rectified spirit of Wine, this I found would presently dispatch, as it were, the Animal, and being taken out of it, and lay'd on a paper, the spirit of Wine would immediately fly away, and leave the Animal dry, in its natural posture, or at least, in a condition, that it might easily with a pin be plac'd, in what posture you desired to draw it, and the parts would so remain, without either moving, or shivering. And thus I dealt with this Ant, which I have here delineated, which was one of many, of a very large kind, that inhabited under the Roots of a Tree, from whence they would fly out in great parties, and make most grievous havoc of the Flowers and Fruits, in the ambient Gardens, and return back again very expertly, by the same wayes and paths they went.

It was more then half the bigness of an Earth-worm, of a dark brown, or reddish colour, with long legs, on the hinder of which it would stand

17. Una hormiga, Hooke, *Micrographia*, 1665.

como objeto de la felicidad: la hormiga es un *gran* milagro, un monumento, un abismo de asombro. De manera similar, Hooke equiparaba la variedad de criaturas que se podían encontrar en una partícula de tierra con la variedad de bestias que se creía que podía contener el mundo en su totalidad.

También parece haber un juego de contrastes en la forma en que se presentan las ilustraciones de los insectos en la obra de Hooke. En varios casos, las ilustraciones exceden las dimensiones del libro: en el caso de la lámina en la que aparece la ilustración de una pulga se ocupa más del doble del tamaño de una página normal. Por otro lado, Edward Topsell también describía las características del escarabajo mediante un juego similar de contrastes entre la figura de este insecto y el cuerpo del rinoceronte en su *Theatre of Insects* (1658): “to see the horns of the great Beetles, that are like to Stags horns, and with sharpest points are able to make wounds... The Rhinoceros is of the kinde of the great Beetles”<sup>120</sup>.

Aunque la exaltación de las criaturas más pequeñas de la tierra había existido desde mucho tiempo antes de la aparición de estas obras, la tradición no podía permanecer igual después del descubrimiento de estos mundos escondidos en el interior de las cosas más pequeñas. Según Karen Edwards,

Magnifying the humblest of God’s creatures is, at one level, utterly traditional; it traces its ancestry back to classical and biblical antiquity, most notably to the proverbial imperative “go to the ant, thou sluggard, consider her ways and be wise” (Proverbs 6:6). The tradition of what one historian has called “small-animal valorization”, however, was reshaped and given fresh impetus by developments in natural history in the seventeenth century. One might point specifically to the appearance of Thomas Mouffet’s treatise on insects in 1654; the popularity of insects as items in curiosity collections; the repeated investigations by Fellows of the Royal Society into the question of spontaneous generation; and the fact that insects were the first objects to be represented as they appeared under the microscope.<sup>121</sup>

En *Paradise Lost* se da un lugar especial a la aparición de los insectos en la faz de la tierra. En un juego similar de contrastes a los que describimos antes, Milton

---

<sup>120</sup> Edward Topsell, *The History of Four-footed Beasts and Serpents, whereunto is now added, the Theater of Insects*, s/ p.

<sup>121</sup> Karen Edwards, *op. cit.*, p. 41.



18. Una pulga, Hooke, *Micrographia*, 1665.



19. Una mosca, Hooke, *Micrographia*, 1665.



describe la forma en la que el gran Behemoth se libera con dificultad de la tierra que lo ha engendrado, y unas líneas más adelante aparecen los insectos y las sierpes,

At once came forth whatever creeps the ground,  
Insect or Worme; those wav'd thir limber fans  
For wings, and smallest Lineaments exact  
In all the Liveries dect of Summers pride  
With spots of Gold and Purple, azure and green:  
These as a line thir long dimension drew,  
Streaking the ground with sinuous trace; not all  
Minims of Nature; some of Serpent kinde  
Wondrous in length and corpulence involv'd  
Thir Snakie foulds, and added wings. First crept  
The Parsimonious Emmet, provident  
Of future, in small room large heart enclos'd,  
Pattern of just equalitie perhaps  
Hereafter, join'd in her popular Tribes  
Of Commonaltie: swarming next appeer'd  
The Female Bee that feeds her Husband Drone  
Deliciously, and builds her waxen Cells  
With Honey stor'd (VII, 475-92)

La descripción de los pequeños rasgos de las alas de los insectos, teñidos de varios colores, también se puede comparar con la imagen del libro de Hooke en donde aparece una mosca parada sobre un ala dibujada de manera detallada. El énfasis en la precisión del trazo de sus alas hace pensar en una observación minuciosa de los mismos, o al menos en la memoria de esto. No está de más precisar que para cuando Hooke publicó su libro, Milton estaba prácticamente ciego. Sin embargo, hay coincidencias en el cuidado que Milton pone a la descripción del mundo natural con otros libros de historia natural de la época: la hormiga vuelve a hacer su aparición como emblema de la igualdad en la sociedad, a partir del contraste entre su gran corazón y su pequeñez; el poeta pone cuidado en describir los hábitos y el comportamiento de las abejas.

Al terminar la creación del universo y de todas sus criaturas, Dios lleva a todas las bestias del mundo frente a Adán para que él las nombre. En el libro VIII del poema Adán dice,

I nam'd them, as they pass'd, and understood  
Thir Nature, with such knowledg God endu'd  
My sudden apprehension (VIII, 349-354)

Según el relato bíblico, Adán había sido responsable de dar nombre a todas las bestias de la tierra, del cielo y del agua. La capacidad de Adán para nombrar a los animales a menudo se vinculaba con la idea de que Dios le había dado al hombre la capacidad de conocer y entender a la naturaleza. De esta manera, en el poema de Milton la acción de nombrar y de entender a los animales se ejecutan como si fueran una sola: conforme los animales desfilan frente a Adán, Adán los nombra y, en ese momento, comprende su naturaleza de manera súbita.

En el prefacio de *Micrographia*, Hooke celebraba la claridad que proporcionaba el microscopio a la mirada humana y se preguntaba,

Who knows but Adam might from some such contemplation, give names to all creatures? [...] And who knows, but the Creator may, in those characters, have written and engraven many of his most mysterious designs and counsels, and given man a capacity, which, assisted with diligence and industry, may be able to read and understand them.<sup>122</sup>

Hooke parte del supuesto de que, para nombrar y conocer las características naturales de todos los animales existentes en el mundo, incluidos los visibles y los casi invisibles como las pulgas y los piojos, Adán debía de haber tenido una percepción distinta de la tenía el hombre después de la caída. Quizá el creador había cifrado sus misterios en los detalles más mínimos de la naturaleza; en los trazos más delgados de las alas de las moscas y el deber del hombre era encontrar los medios para poder leerlos. Al igual que Glanvill, Hooke formulaba la idea de que los ojos de Adán quizás percibían el mundo con la misma claridad que proporcionaba el microscopio. De esta manera, afirmaba que el desarrollo técnico era los que permitía que el hombre se fuera acercando a su condición prelapsaria, “By the addition of such *artificial Instruments* and *methods*, there may be in some manner, a reparation made for the imperfection mankind

---

<sup>122</sup> Robert Hooke, *op. cit.*, p. 154, también citado por Joanna Pinciotta, *op. cit.*, p. 27.

has drawn upon itself”.<sup>123</sup> Desde esta perspectiva, Hooke miraba con los ojos de Adán cuando veía el mundo a través de su microscopio.

Hooke suponía que, así como se habían encontrado cristales para magnificar el sentido de la vista, algún día se inventarían instrumentos similares para exacerbar los demás sentidos: “as *Glasses* have highly promoted our seeing, so 'tis not improbable, but that there may be found many Mechanical Inventions to improve our other *Senses*, of hearing, smelling, tasting, touching.”<sup>124</sup> Siguiendo la idea de la reformulación de la condición prelapsaria, Adán bien podría haber tenido un sentido superdotado del oído, olfato, gusto y tacto. Desde esta perspectiva, el deber de la ciencia era ir supliendo las limitaciones impuestas a los sentidos humanos después de la caída por medio de instrumentos que permitieran ir acercándose progresivamente a la verdad.

En el libro XI, cuando el arcángel Miguel sube con Adán a la montaña para mostrarle una visión de lo que acontecerá después de su caída, el arcángel quita un velo de los ojos de Adán para que pueda ver con claridad:

Michael from Adams eyes the Filme remov'd  
Which that false Fruit that promis'd clearer sight  
Had bred; then purg'd with Euphrasie and Rue  
The visual Nerve, for he had much to see;  
And from the Well of Life three drops instill'd.  
So deep the power of these Ingredients pierc'd,  
Even to the inmost seat of mental sight,  
That Adam now enforc't to close his eyes,  
Sunk down and all his Spirits became intrans:  
But him the gentle Angel by the hand  
Soon rais'd, and his attention thus recall'd. (XI, 412-415)

En este fragmento la primera acción que lleva a cabo el arcángel Miguel antes de mostrarle la visión a Adán es purgar el ojo del velo que le había sido impuesto al haber probado el fruto prohibido. En este sentido, vemos que en el poema también existe una relación entre la caída y la falta de claridad en la mirada.

---

<sup>123</sup> Robert Hooke, *op. cit.*

<sup>124</sup> *Ibidem.*

Mediante la curación que hace el arcángel, Adán es capaz de proyectar su mirada, no sólo hacia la lejanía en el espacio, sino también hacia la lejanía en el tiempo. Cuando el arcángel Miguel inserta las tres gotas del pozo de la vida en los ojos de Adán, éste se ve forzado a cerrar los ojos debido al poder que tienen las gotas. Adán entra en trance antes de poder contemplar la visión de la historia de la humanidad. Más adelante, veremos la relación que existe entre la forma en que se despliega esta visión de la historia ante los ojos de Adán y la concepción de Hooke sobre el acercamiento progresivo hacia la verdad. Por el momento, baste señalar que, tanto en el caso de Adán, como en el caso de la invocación de Milton a la musa para que ilumine su canto, la verdad desciende directamente como una revelación divina.

## VIII. SATANÁS Y OTROS EXPLORADORES

A diferencia de la claridad telescópica con la que los arcángeles miran a través de los vastos espacios en *Paradise Lost*, la descripción de los lugares que va descubriendo Satanás está marcada por una sensación de lejanía. En el momento en que Satanás descubre el universo de los hombres, éste se ve apenas como una pequeña estrella que cuelga del cielo.

Farr off th' Empyreal Heav'n, extended wide  
In circuit, undetermind square or round,  
With Opal Towrs and Battlements adorn'd  
Of living Saphire, once his native Seat;  
And fast by hanging in a golden Chain  
This pendant world, in bigness as a Starr  
Of smallest Magnitude close by the Moon. (II, 1041-53)

En éste y en otros pasajes del poema, los diferentes lugares del cosmos se ven como un punto alejado y distante al cual la mirada se va acercando gradualmente. Satanás avista el universo de los hombres a lo lejos antes de aterrizar en su dura coraza exterior; sin embargo, a diferencia de Rafael, que desde un principio conoce su destino desde la lejanía, Satanás tiene que ir moviéndose y penetrando físicamente en los lugares para poder conocerlos.

El vuelo certero del arcángel Rafael, después de avistar el universo de los hombres desde la lejanía, se puede comparar al viaje que emprende Satanás para alcanzar la tierra y tentar a Adán y Eva. La certeza del vuelo del primero está relacionada con la claridad con la cual es capaz de verlo todo. Frente a esto, los movimientos de Satanás se caracterizan por ser movimientos de exploración que carecen de toda certeza. Durante su viaje, Satanás busca su camino rumbo a las puertas del infierno explorando las costas de manera errática. Satanás no viaja con la certeza de los arcángeles con mirada telescópica, sino que se mueve palpando los espacios y explorando, como un barco mercante,

Mean while the Adversary of God and Man,  
 Satan with thoughts inflam'd of highest design,  
 Puts on swift wings, and towards the Gates of Hell  
 Explores his solitary flight; som times  
 He scours the right hand coast, som times the left,  
 Now shaves with level wing the Deep, then soares  
 Up to the fiery Concave touring high.  
 As when farr off at Sea a Fleet descri'd  
 Hangs in the Clouds, by Æquinoctial Winds  
 Close sailing from Bengala, or the Iles  
 Of Ternate and Tidore, whence Merchants bring  
 Thir spicie Drugs: they on the Trading Flood  
 Through the wide Ethiopian to the Cape  
 Ply stemming nightly toward the Pole. So seem'd  
 Farr off the flying Fiend (II, 629-643)

Ya habíamos señalado la relación entre la manera en la que se construye el cosmos en *Paradise Lost* y la construcción de los mapas y la geografías de Ortelius. En ambos casos no hay un escenario claro sino uno que está en constante descubrimiento. Al igual que en el caso de los mapas de Ortelius, la herramienta más importante que tiene Satanás para explorar los mundos desconocidos son sus alas, que muchas veces funcionan como las velas de un barco. Desde esta perspectiva, Satanás emplea las mismas herramientas para lanzarse a descubrir el nuevo mundo creado por Dios que los exploradores que mapeaban el mundo; al igual otros exploradores, Satanás se lanza a descubrir el mundo por medio de la navegación.

Se puede relacionar la importancia de la figura del barco como herramienta de descubrimiento con la importancia que tuvo la figura de Colón, a lo largo del siglo XVII, para generar un cambio marcado de actitud frente a las autoridades y frente al conocimiento en general. En primer lugar, la figura de Colón contribuyó a darle fuerza a la idea de que podía haber descubrimiento físico del mundo por medio de la experimentación; es decir, que se podía conocer el mundo subiéndose a un barco y lanzándose a la aventura y no estudiando en el encierro a los antiguos. Por otro lado, el “descubrimiento” de Colón también parecía haber abierto la puerta a la posibilidad de que los antiguos hubieran ignorado la existencia de muchas otras cosas, tal como habían ignorado la existencia de América. En este sentido, encontramos que otras disciplinas

retomaron la imagen del barco para representar sus propias herramientas como medios de descubrimiento que, al igual que los barcos de Colón, podían llegar a contradecir a las autoridades del pasado.

El viaje de Colón a América también ayudó a generar un cambio importante de actitud frente a la audacia y la ambición. La importancia de la figura de Colón con respecto a esto resulta evidente en las palabras de John Smith, quien buscaba instigar a otros a ir a las colonias americanas a probar su suerte,

Who seeth not what is the greatest good of the Spanyard, but these new conclusions, in searching those unknowne parts of this unknowne world? By which meanes hee dives even into the verie secret of all his Neighbours, and the most part of the world: and when the Portugale and Spanyard had found the East and West Indies; how many did condemn themselves, that did not accept of that honest offer of Noble Columbus? who, upon our neglect, brought them to it, perswading ourselves the world had no such places as they had found: and yet ever since wee finde, they still (from time to time) have found new Lands, new Nations, and trades, and still daily doe finde both in Asia, Africa, Terra incognita, and America,<sup>125</sup>

La audacia del “noble Colón” había sido recompensada con el hallazgo de riquezas infinitas y había inaugurado una época de descubrimiento de territorios que parecían no tener límites. La enumeración que lleva a cabo Smith de la cantidad de territorios encontrados después del descubrimiento de América funcionaba como una suerte de promesa de que, sin duda, quien se lanzara a la aventura sería recompensado.

La imagen del conquistador como “héroe” se había forjado en gran medida a partir de su audacia al intentar ir más allá de los límites establecidos. Cortés había dicho “A los osados ayuda la Fortuna” y había vendido todos sus bienes para costear su expedición a México.<sup>126</sup> Desde esta perspectiva, la imagen de los exploradores y conquistadores de tierras desconocidas también fue retomada por otras disciplinas para dotarlas de cierta aura de heroicidad. Al igual que el “noble Colón” había refutado a la tradición, atreviéndose a cruzar vastos mares para llegar al otro lado del mundo, los exploradores del nuevo mundo de la ciencia imaginaban atravesar esos mares de

---

<sup>125</sup> John Smith, *A Description of New England: or the observations, and discoveries, of Captain John Smith in the North of America*, p. 51.

<sup>126</sup> En Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, p. 16.

ignorancia para llegar a esas tierras recién descubiertas del conocimiento. En *The Advancement of Learning*, Bacon comparaba la invención de las letras con la invención del barco que transportaba riquezas y comodidades entre diversas regiones,

..if the invention of the ship was thought so noble, which carrieth riches and commodities from place to place, and consocieteth the most remote regions in participation of their fruits, how much more are letters to be magnified, which as ships pass through the vast seas of time and make ages so distant to participate of the wisdom, illuminations, and inventions, the one of the other.<sup>127</sup>

La portada para la *Instauratio Magna* muestra un barco que se abre camino rumbo a mares desconocidos a través de dos columnas clásicas. De acuerdo con Marjorie Hope Nicholson,

Before Columbus set sail across the Atlantic, the coat of arms of the Royal Family of Spain had been an *impressa*, depicting the Pillars of Hercules, the Straits of Gibraltar, with the motto *Ne plus Ultra*. There was “no more beyond”. It was the pride and the glory of Spain that it was the outpost of the world. When Columbus made his discovery, Spanish Royalty thriftily did the only thing necessary: erased the negative, leaving the Pillars of Hercules now bearing the motto, *Plus Ultra*. There was more beyond.<sup>128</sup>

Los dos pilares que aparecen en el frontispicio de Bacon representan los pilares de Hércules que ya no eran el fin del mundo sino la puerta de entrada al mismo. La inscripción que aparece al pie de la imagen está tomada del profeta Daniel (12:4): “Many shall go to and fro, and knowledge shall be increased”. Durante la época, muchos leyeron la profecía de Daniel como el presagio de la época de exploración y descubrimiento que se había abierto mediante el viaje de Colón.<sup>129</sup> En este sentido, el conocimiento se abría paso rumbo a los mares desconocidos y tierras desconocidas, es decir al *más allá*. Al final de su recuento de las diferentes áreas del saber y de los errores de las mismas, Bacon concluye diciendo: “Thus have I made as it were a small Globe of the Intellectual World, as truly and faithfully as I could discover; with a note and description of those parts which seem to me not constantly occupate, or not well

---

<sup>127</sup> Francis Bacon, “The Advancement of Learning”, I, p. 168.

<sup>128</sup> En Peter Medawar, *The Limits of Science*, p. 3.

<sup>129</sup> *Idem*, p.1.





20. Bacon, *Instauratio Magna*, Londres, 1620.



21. Bacon, *Sylva Sylvarum or a Naturall History in Ten Centuries*, Londres, 1651.

converted by the labour of man”.<sup>130</sup> Mientras tanto, la portada del *Sylva Sylvarum* mostraba la imagen de este mundo del intelecto, lleno de espacios desconocidos, listo para explorarse y conquistarse.

Hooke, a su vez, comparaba el telescopio y el microscopio con barcos que permitían el viaje de la mirada rumbo a nuevos territorios desconocidos. Hooke afirmaba: “we have not yet overcome one World when there are so many others to be discovered, every considerable improvement of Telescopes or Microscopes producing new Worlds and Terra-Incognita's to our view.”<sup>131</sup> De esta forma, la imagen del telescopio como medio de navegación se unía a la del investigador del mundo visible como explorador y *conquistador* de tierras desconocidas.

Esta asociación, entre los instrumentos que permitían la transportación de la mirada y la navegación, también está presente en las palabras de Alexander Ross quien reducía las nuevas teorías de Galileo y Copérnico a un simple mareo de tierra. Ross afirmaba:

They who have been long at sea, when they come on shore, think that the Earth moveth as the Sea did, till their brains be settled; even to these men who have been lately travelling in the new found World of the Moon, which swiftly moveth about the Earth, think when they come down hither, that it is the Earth that moveth<sup>132</sup>.

El libro de Ross, que lleva por título *The New Planet no Planet, or, the Earth no wandring Star except in the wandring heads of Galileans*, fue editado en 1646 a manera de refutación de la obra de John Wilkins quien, partiendo de las ideas de Bacon, Galileo y Copérnico, argumentaba la posibilidad de que hubiese un mundo habitable y habitado en la luna.

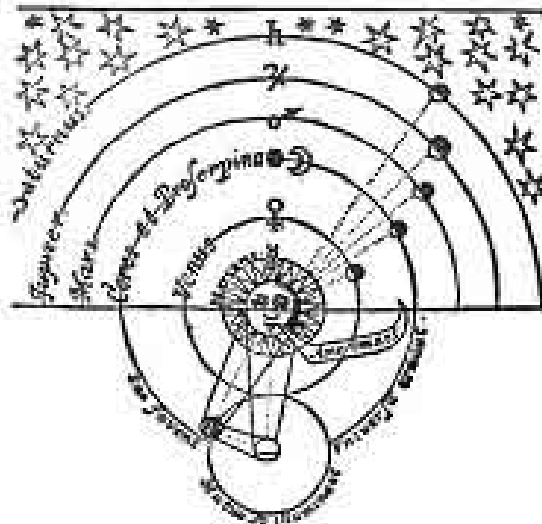
En *The Discovery of a World in the Moone: or a Discourse tending to prove that 'tis probable there may be another habitable World in that Planet* (1638), Wilkins

---

<sup>130</sup> Francis Bacon, “The Advacement of Learning”, II, 299.

<sup>131</sup> Robert Hooke, *op. cit.*

<sup>132</sup> Alexander Ross, *op. cit.*



THE  
DISCOVERY  
OF A  
WORLD  
IN THE  
MOONE.

OR,  
A DISCOVRSE  
Tending,  
TO PROVE,  
that 'tis probable there  
may be another habitable  
World in that Planet.

*quid tibi inquit iste prouiderunt  
si nihil aliud, hoc certe, scias  
omnia angusta esse. SENECA.  
Præf. ad 1. Lib. N. 2.*



LONDON,  
Printed by E.G. for Michael Sparke  
and Edward Farrer, 1638.

22. Wilkins, *The Discovery of a World in the Moone*, Londres, 1638.

usaba la figura de Colón como ejemplo irrefutable de que muchos descubrimientos habían sido rechazados en su momento por ir en contra de lo que se consideraba el “sentido común” y que no por eso habían sido menos verdaderos. El descubrimiento de América había plantado la esperanza en la falta de límites para el ser humano. Así que, cuando Galileo acercó la luna y mostró las montañas y mares en su superficie, la consecuencia lógica para algunos era que algún día se podría llegar a ella, tal y como se había llegado a América y a otras partes del mundo. Los mundos que se avistaban desde la lejanía se volvían una suerte de promesa de destino para quien se disponía llegar a ellos y conquistarlos.

Después de argumentar los motivos por los cuales él creía que no sólo era posible sino también probable que hubiera un mundo habitado y habitable en la luna, Wilkins concluye diciendo,

But I thinke future ages will discover more; and our posterity, perhaps may invent some means for our better acquaintance with these inhabitants [...] so perhaps there may be some other meanes invented for conveyance to the moone, and though it may seem a terrible and impossible thing ever to passe through the vast spaces of the aire, yet no question there would bee some men would durst venture this as well as the other. True indeed I cannot conceive any possible meanes for the like discovery of this conjecture since there can bee no sailing to the Moone, unlesse that were true which the Poet's doe but feigne that shee made her bed in the sea. [...] We have not now any Drake or Columbus to undertake this voyage, or any Dedalus to invent a conveyance through the aire<sup>133</sup>.

En el poema de Milton, Satanás informa al resto de los demonios sobre el universo recién creado por Dios para los hombres. A diferencia del arcángel Rafael, que ve con claridad su destino desde la lejanía, el *nuevo mundo* que Satanás promete y del cual habla Beelzebú, se esconde detrás del caos y la noche, y es tan sólo un lugar prometido pero no visto. Sin embargo, las palabras de Beelzebú cuando pregunta quién se atreverá a ir en busca de este nuevo mundo, tienen varias similitudes con las de Wilkins en su discurso sobre la luna:

...But first whom shall we send  
In search of this new world, whom shall we find

---

<sup>133</sup> *The Discovery of a World in the Moone*, pp. 207-8.

Sufficient? who shall tempt with wandring feet  
The dark unbottom'd infinite Abyss  
And through the palpable obscure find out  
His uncouth way, or spread his aerie flight  
Upborn with indefatigable wings  
Over the vast abrupt, ere he arrive  
The happy Ile; (II, 402-10)

La caracterización de Satanás como héroe épico durante los primeros dos libros del poema ha consituido parte importante del debate en torno a la heroicidad del personaje. Se ha advertido que las primeras líneas que el arcángel caído dirige a Beelzebú recuerdan las palabras que Eneas dirige a Héctor en la *Eneida* “quantum mutatus ab illo / Hectore”<sup>134</sup>, mientras que la forma en la que Satanás se ofrece a ir en busca de este nuevo mundo ha sido comparada a la forma en la que Áyax es el único que acepta pelear con Héctor cuando este último reta a los griegos a batirse en su contra.<sup>135</sup> Sin embargo, las representaciones de los arcángeles caídos como figuras heroicas a través del poema heredan varios rasgos que recuerdan más a la figura de los conquistadores y navegantes de la época de Milton que a la de los héroes épicos de la antigüedad.

La primera imagen que tenemos de las huestes de arcángeles caídos recuerda en muchos sentidos a un naufragio: se representa a los arcángeles caídos como la *tripulación* de Satanás que yace vencida durante nueve días en el *Golfo de fuego* y que finalmente encalla en el infierno tras haber perdido su camino a causa de la ambición. La mirada de Satanás explora un nuevo territorio que se revela a través de la oscuridad visible,

At once as far as Angels kenn he views  
The dismal Situation waste and wilde,  
A Dungeon horrible, on all sides round  
As one great Furnace flam'd, yet from those flames  
No light, but rather darkness visible  
Serv'd only to discover sights of woe,  
Regions of sorrow, doleful shades, where peace  
And rest can never dwell, hope never comes

---

<sup>134</sup> John Leonard, “Notes”, p.294.

<sup>135</sup> John Leonard, “Introduction”, p.xii.

That comes to all (I, 50-67)

El arcángel caído conserva el rango de visión de los ángeles; sin embargo, éste sólo le sirve para *descubrir regiones* de dolor y avistar territorios de sufrimiento. La representación tradicional del descubrimiento mediante imágenes de luz se transforma en la visión oscura de un nuevo territorio. Cuando Satanás habla por primera vez a sus huestes, sus palabras recuerdan al vocabulario de las geografías del momento. El arcángel pregunta,

Is this the Region, this the Soil, the Clime,  
Said then the lost Arch Angel, this the seat  
That we must change for Heav'n, this mournful gloom  
For that celestial light? (I, 242-5)

Mediante la referencia a la región, al suelo y al clima, el infierno se caracteriza como una zona geográfica: el clima es infernalmente cálido, el suelo es estéril y la ubicación del infierno con respecto al cielo hace que no haya luz. Al igual que muchos otros, las huestes de Satanás “naufrajan” al infierno por haber aspirado a ir demasiado lejos, y el territorio en el cual encallan se describe como una región en la que lo material y tangible se combina con conceptos abstractos. Más adelante en el poema, las huestes de Satanás emprenden campañas de exploración para descubrir la geografía del infierno.

De igual manera, el universo de los hombres también se representa como un territorio particular y, en este sentido, el viaje que emprende Satanás en busca del nuevo universo de los hombres es un viaje de exploración geográfica. Desde esta perspectiva, cuando Satanás se ofrece para ir a explorar este *nuevo mundo* creado por Dios, escondido detrás del caos y la noche, más que en un Áyax o un Odiseo, parece convertirse en un Drake o en un Colón que se atreve a cruzar estos vastos espacios de aire mencionados por Wilkins.

Al final del libro II de *Paradise Lost*, Satanás llega a las puertas del infierno después de navegar / volar por el infierno y se asoma al abismo que se abre ante sus ojos:

Before thir eyes in sudden view appear  
The secrets of the hoarie deep, a dark  
Illimitable Ocean without bound,  
Without dimension, where length, breadth, and highth,  
And time and place are lost; where eldest Night  
And Chaos, Ancestors of Nature, hold  
Eternal Anarchie, amidst the noise  
Of endless warrs and by confusion stand.  
[...]Into this wilde Abyss the warie fiend  
Stood on the brink of Hell and look'd a while,  
Pondering his Voyage; for no narrow frith  
He had to cross (II, 890-920)

El fragmento de Wilkins en el que se describe con vértigo la posibilidad de navegar a través del espacio arroja luz sobre este momento en el que Satanás decide aventarse al abismo como un explorador y conquistador de tierras lejanas. Más que negarle esta aura de heroicidad a la figura del arcángel, Milton parece problematizar la figura del héroe. La audacia de Satanás se contrapone a la descripción de la forma en la que el arcángel empieza a caer en este abismo. La imagen recuerda en muchos sentidos la caída de Ícaro: “Fluttering his pennons vain plumb down he drops / Ten thousand fadom deep” (II, 933). En este sentido, la imagen parece indicar que Satanás *cae* presa de su ambición, por segunda vez, en el momento en el que se dispone a atravesar el caos para conquistar el universo de los hombres. Esta imagen aunada a la representación de la derrota de las huestes de Satanás como un naufragio apunta a la estrecha relación que existe entre la exploración, la navegación, la esperanza y la ambición para el imaginario de este periodo.

El descubrimiento de América había forjado una amplia cantidad de mitos fundados en una ambivalencia entre la esperanza y ambición: a un mismo tiempo había surgido el mito de la virtud y sencillez de los habitantes de estas tierras recién descubiertas y, por otro lado, el de la abundancia de las riquezas infinitas de estas



tierras. En *The Decades of the newe worlde or west India* (1555), de Richard Eden, se decía lo siguiente de los habitantes de América: “they seem to live in that Golden World of which the old writers speak so much [...] During his exploration of Cuba, Columbus is at one point extremely moved by the directness and simplicity of the aborigines and wonders *if that land were not heaven* [...]”<sup>136</sup>. De manera paralela circulaba una infinidad de mitos con respecto a las riquezas reservadas para los más audaces. La leyenda del Dorado, de la cual Raleigh fue una de tantas presas y que, en cierta medida, le costó la cabeza, es uno de muchos ejemplos.

No resulta extraño que la tradición utópica haya encontrado un nuevo ímpetu mediante el descubrimiento de un *mundo en la luna*. De manera casi simultánea al texto de Wilkins apareció un texto que llevaba por título, *The Man in the Moone; or, A Discourse of a Voyage Thither* (1637), en el cual Francis Godwin narraba el viaje extraterrestre de Domingo Gonsales que lograba llegar a la luna amarrado a una parvada de gansos.<sup>137</sup> En el libro se describía la comunidad de la luna como una sociedad utópica en la cual todos vivían en perfecto orden.

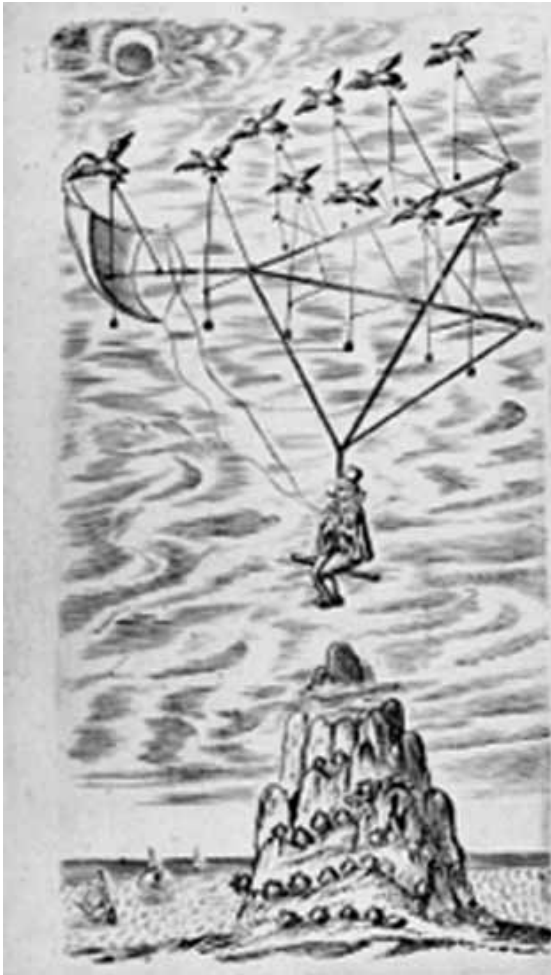
En *Paradise Lost*, vemos que Milton también especula sobre la naturaleza de los seres lunares brevemente cuando niega la posibilidad de que en la luna se ubique el lugar adonde van todas las ideas vanas,

All th' unaccomplisht works of Natures hand,  
Abortive, monstrous, or unkindly mixt,  
Dissolvd on earth, fleet hither, and in vain,  
Till final dissolution, wander here,  
Not in the neighbouring Moon, as some have dreamd;  
Those argent Fields more likely habitants,  
Translated Saints, or middle Spirits hold  
Betwixt th' Angelical and Human kinde (III, 455-461)

---

<sup>136</sup> En Richard Eden, *The Decades of the newe worlde or west India*, una traducción de *De Orbo Novo* de Pedro Mártir de Anglería, p. 544

<sup>137</sup> David Cressy, “Early Modern Space Travel and the English Man in the Moon”, p. 969.



**THE MAN**  
IN THE  
**MOONE:**  
OR,  
A DISCOURSE  
Of a Voyage thither:

*By F.G. B. of H.*

To which is added *Nuncius Inanimatus*, written in Latin by the same Author, and now Englished by a Person of Worth.

*The Second Edition.*

LONDON,  
Printed for Joshua Kirtan, at the Signe  
of the Kings Arms in St. Pauls  
Church-yard, 1657

23. Godwin, *The Man in the Moone*, 1637.

Para Milton, los campos plateados de la luna también se volvían una promesa esperanzadora de que en este “mundo vecino” quizá era el lugar donde los santos iban a parar o donde habitaban seres híbridos entre ángeles y humanos.

Aunque el tono del texto de Godwin difiere del de Wilkins, en el sentido de que la narración funciona alegóricamente, en la edición revisada del *Discourse* de 1640, Wilkins mencionaba que había visto el trabajo de Godwin y que, instigado por éste, había decidido incluir una serie de propuestas para inventar artefactos que quizá podrían transportar al hombre a la luna. Wilkins afirmaba,

'tis possible for some of our posterity, to find out a conveyance to this other world; and if there be inhabitants there, to have commerce with them[...] I do seriously and upon good grounds affirm it possible to make a flying chariot; in which a man may sit, and give such a motion unto it, as shall convey him through the air<sup>138</sup>.

En este tono esperanzado y confiado en la capacidad del hombre, que le permite incluso afirmar que quizá algún día se podría comerciar con los habitantes de la luna, Wilkins hace la aterradora afirmación de que muchos pensaban que algún día se podría colonizar la luna, “Keplar doubts not, but that as soone as the art of flying is found out, some of their Nation will make one of the first colonies that shall inhabite that other world. I am not resolute in this, that I think 'tis necessary there must be one”.<sup>139</sup> La duda que expresa Wilkins ante las ideas de Kepler parece mostrar esta ambivalencia entre la esperanza que proporcionaba esta confianza en las capacidades ilimitadas del ser humano y la ambición y sed de conquista que impulsaba gran parte de los descubrimientos.

Las palabras que usa Satanás para describir el nuevo mundo creado por Dios recuerdan las de otros libros de viaje que veían en las tierras a explorar una señal de esperanza. Al igual que el mito de América, el nuevo mundo de los hombres se describe como un destino esperanzador prometido desde la lejanía por el cual vale la pena

---

<sup>138</sup> En David Cressy, *op. cit.*, p. 970.

<sup>139</sup> John Wilkins, *op. cit.*, p. 208.

arriesgarlo todo. En primera instancia, Satanás y Beelzebú presentan el nuevo mundo de los hombres como un sitio donde se puedan evadir los horrores del infierno (“another World, the happy seat / Of some new Race call'd Man” [II, 347-8]). Sin embargo, sus intenciones no se limitan a encontrar un refugio amable en el paraíso.

Antes de partir, el arcángel hace explícitos los motivos que lo impulsan a ir en busca de este nuevo mundo,

Som advantagious act may be achiev'd  
By sudden onset, either with Hell fire  
To waste his whole Creation, or possess  
All as our own, and drive as we were driven,  
The punie habitants, or if not drive,  
Seduce them to our Party, that thir God  
May prove thir foe, and with repenting hand  
Abolish his own works. (II, 363-70)

Es notable que las intenciones de Satanás sean, o bien, destruir este territorio, o bien, poseerlo mediante el despojo. Desde esta perspectiva, parece haber un paralelo entre la ambición Satánica de dominar a los habitantes de la tierra y la empresa imperialista que pretendía explorar infinidad de territorios, sólo para conquistarlos y poseerlos. Al igual que otros conquistadores y navegantes, Satanás se atreve a cruzar de manera heroica el abismo porque va impulsado por el oscuro motor de la ambición.

Casi al final del poema, aparece una suerte de ridiculización de la exaltación de la audacia del conquistador. Satanás regresa al infierno para contarle a sus huéspedes que ha logrado su cometido y describe su viaje a la tierra usando un vocabulario que nos remite de inmediato al de los aventureros y conquistadores de su tiempo:

...Now possess,  
As Lords, a spacious World, to our native Heaven  
Little inferiour, by my adventure hard  
With peril great atchiev'd. Long were to tell  
What I have don, what sufferd, with what paine  
Voyag'd th' unreal, vast, unbounded deep  
Of horrible confusion, over which  
By Sin and Death a broad way now is pav'd  
To expedite your glorious march; but I  
Toild out my uncouth passage, forc't to ride  
Th' untractable Abyesse, plung'd in the womb  
Of unoriginal Night and Chaos wilde,  
That jealous of thir secrets fiercely oppos'd

My journey strange, with clamorous uproare  
Protesting Fate supream; thence how I found  
The new created World, which fame in Heav'n  
Long had foretold, a Fabrick wonderful  
Of absolute perfection, therein Man  
Plac't in a Paradise, by our exile  
Made happie: Him by fraud I have seduc'd  
From his Creator, (X, 466-486)

Satanás enfatiza los peligros a los cuales se enfrentó con valentía para llegar al nuevo mundo de los hombres. Sin embargo, sabemos que el descubrimiento de los enormes espacios que atraviesa Satanás en su camino al universo, no se da únicamente por un impulso aventurero de explorar estas regiones, sino que el viaje de Satanás se emprende para poseer y dominar el mundo de los hombres. Desde esta perspectiva, se puede decir que Satanás definitivamente encarna la figura del héroe en el poema, pero del héroe definido según los términos previstos por el arcángel Miguel en su profecía de la historia de la humanidad,

For in those dayes Might onely shall be admir'd,  
And Valour and Heroic Vertu call'd;  
To overcome in Battle, and subdue  
Nations, and bring home spoils with infinite  
Man-slaughter, shall be held the highest pitch  
Of human Glorie, and for Glorie done  
Of triumph, to be styl'd great Conquerours,  
Patrons of Mankind, Gods, and Sons of Gods,  
Destroyers rightlier call'd and Plagues of men.  
Thus Fame shall be atchiev'd, renown on Earth,  
And what most merits fame in silence hid. (XI, 689-699)

Las palabras del arcángel desmantelan el significado de la palabra *héroe* y de lo que significaba serlo durante el periodo. La exploración de las nuevas regiones del mundo no sólo consistía en el viaje a las lejanas costas para conocer las regiones de todo el mundo; también consistía en la conquista de esos territorios y en su subsecuente saqueo. La mayor parte de los tesoros y maravillas que atiborraban los gabinetes de curiosidades que mencionábamos antes, eran este *botín* (XI, 692) de guerra ganado a través de *infinitas matanzas* (XI, 692-693). Visto desde esta definición Satanás es, sin duda, un héroe; al igual que Cortés, Pizarro y tantos otros lo fueron.

En este sentido, el poema parece apuntar al hecho de que la exploración geográfica y el conocimiento de los distintos territorios alrededor de la tierra están vinculados a la dominación. La ruta que se inaugura entre el infierno y la tierra, a través de la cual pueden circular de ida y vuelta los demonios a la tierra y los habitantes de la tierra al infierno, bien puede equipararse a una ruta mercantil bien trazada.

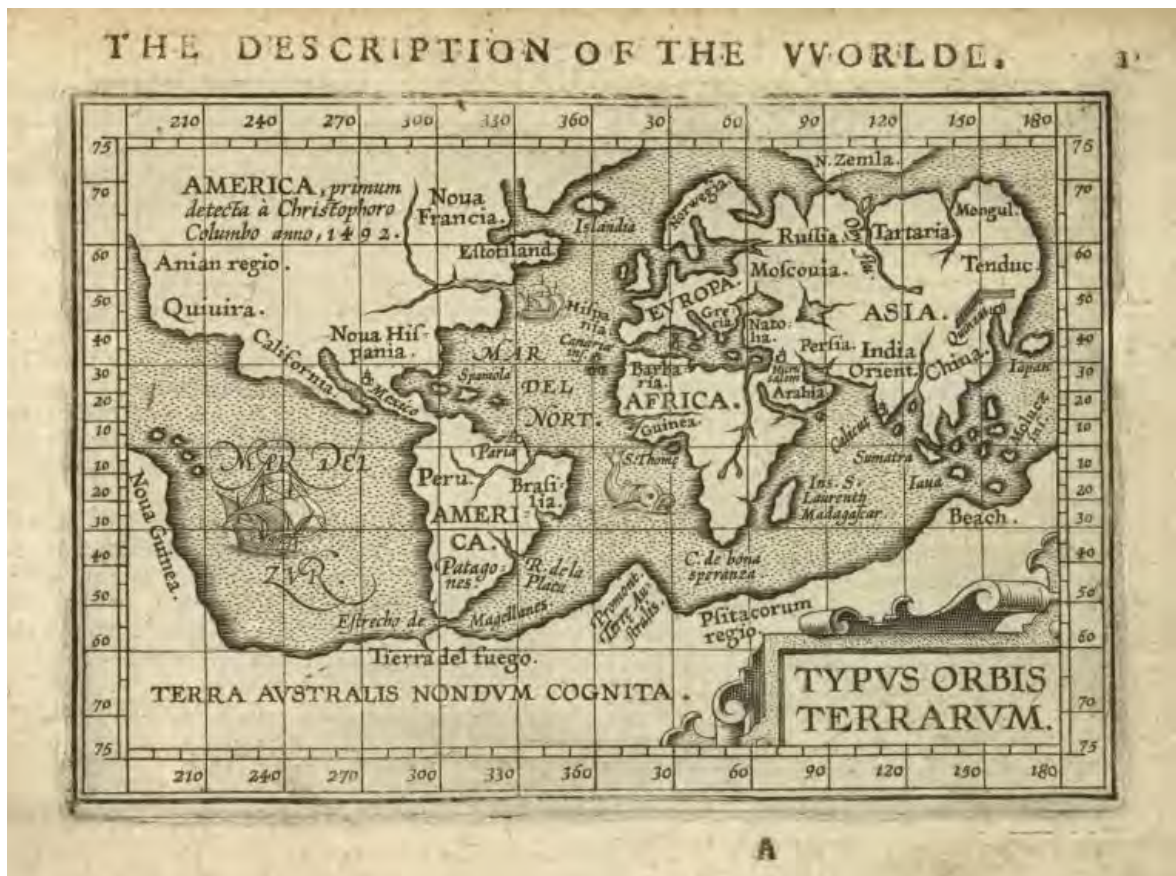
La profecía de Daniel de que el conocimiento iría en aumento, resuena en las palabras que acompañan el mapa de América de Abraham Ortelius,

...we esteem that day lie the discoverie thereof will encrease: although it were for no other reason but for the covetousnesse of the golde which it containeth...subiecte to the kinge of Spaine, plentifull and abundant in golde: in so much as seems almost incredible...a mine heere unto Quito they digge oute more golde then earthe...The people wear not only Idolators, but almost brute beasts without sense having only the humane shape. But since the Spaniards have governed the same, they are most reduced to the Christian faith.<sup>140</sup>

Las palabras del mismo Ortelius revelan lo que impulsaba a conocer las nuevas tierras cifradas en sus mapas. El descubrimiento, sin duda, seguiría, pero sólo instigado por la codicia de quienes buscaban el oro. La crítica que se hace a la codicia de los españoles, tiene más relación con el sentimiento anti-español y anti-católico de la literatura protestante de la época que con una genuina crítica a la extracción de las riquezas de América. La descripción de la infinita riqueza de la tierra, en donde las montañas tienen más oro que tierra, se contrapone a la bestial condición de sus habitantes y parece dar validez al acto de quitarles el oro. Cabe recordar que la traducción del libro de Ortelius al inglés se había hecho a petición de Raleigh quien había dedicado parte de su vida a apropiarse del oro obtenido por los “codiciosos” españoles. En las láminas del libro de Ortelius, América aparece como un territorio desproporcionadamente grande en relación con el resto del mundo, mientras que la tierra austral desconocida se representa como un territorio de tamaño similar al de América.

---

<sup>140</sup> Abraham Ortelius, *Abraham Ortelius his Epitome of the Theatre of the Worlde*, p. 25.



24. Abraham Ortelius his *Epitome of the Theatre of the Worlde*, Londres, 1603.



25. Mapa del mundo delineado según las tablas *Tabulae Rudolphinae*, 1627.



John Gillies explica lo siguiente con respecto a este tipo de mapas:

For perhaps the first time in the history of world cartography, world maps post-1492 began to privilege the unknown and unpossessed over the known and possessed. This is the *semiosis* of desire [...] the New World 'beckons' [...] its very emptiness, its nakedness perhaps [...] invites the eye to 'rove'.<sup>141</sup>

La idea de que el conocimiento de las tierras iría en aumento parece acompañar estas imágenes en las que lo desconocido se representa como un amplio territorio listo para conocerse y poseerse. Como apunta Gillies, el hecho de que estos territorios aparecieran como territorios “desnudos” de nombres, sin una delimitación clara y específica, funcionaba como la promesa de que algún día se podría poseerlos. En mapas posteriores a los de Ortelius, como el que aparece en las *Tabulae Rudolphine* de Kepler los territorios van adquiriendo mucha más claridad y definición. Frente a los mapas de Ortelius en donde los enormes pedazos de tierra parecen desbordarse hacia los lados, el mapa de Kepler aparece como una estructura más claramente definida y controlada; en cierta forma, se puede asociar la claridad con la que se puede trazar un mapa con la cantidad de control que se tiene sobre determinada región.

En el libro XI de *Paradise Lost*, el arcángel Miguel sube con Adán a la montaña más alta del paraíso y desde ahí ven el mundo desplegarse ante sus ojos, tal como se desplegó ante los ojos de Cristo en el desierto,

...So both ascend  
In the Visions of God: It was a Hill  
Of Paradise the highest, from whose top  
The Hemisphere of Earth in clearest Ken  
Stretcht out to amplest reach of prospect lay.  
Not higher that Hill nor wider looking round,  
Whereon for different cause the Tempter set  
Our second Adam in the Wilderness,  
To shew him all Earths Kingdomes and thir Glory.  
His Eye might there command wherever stood  
City of old or modern Fame, the Seat  
Of mightiest Empire, from the destined Walls

---

<sup>141</sup> John Gillies, *op. cit.*, p. 62.

Of Cambalu, seat of Cathaian Can  
 And Samarchand by Oxus, Temirs Throne,  
 To Paquin of Sinæan Kings, and thence  
 To Agra and Lahor of great Mogul  
 Down to the golden Chersonese, or where  
 The Persian in Ecbatan sate, or since  
 In Hispahan, or where the Russian Ksar  
 In Mosco, or the Sultan in Bizance,  
 Turchestan-born; nor could his eye not ken  
 Th' Empire of Negus to his utmost Port  
 Ercoco and the less Maritim Kings  
 Mombaza, and Quiloa, and Melind,  
 And Sofala thought Ophir, to the Realme  
 Of Congo, and Angola fardest South;  
 Or thence from Niger Flood to Atlas Mount  
 The Kingdoms of Almansor, Fez and Sus,  
 Marocco and Algiers, and Tremisen;  
 On Europe thence, and where Rome was to sway  
 The World: in Spirit perhaps he also saw  
 Rich Mexico the seat of Motezume,  
 And Cusco in Peru, the richer seat  
 Of Atabalipa, and yet unspoil'd  
 Guiana, whose great Citie Geryons Sons  
 Call El Dorado (XI, 376-411)

Mediante la descripción de la visión que el diablo muestra a Cristo en el desierto, se va trazando un mapa del mundo en donde los reyes y gobernantes llevan a cabo sus acciones. Milton integra a este pasaje un amplio catálogo de regiones recientemente encontradas y trazadas en los mapas de su época. El escenario en el cual Adán y Miguel verán ocurrir la historia de la humanidad se configura como un enorme mapa que contiene las regiones descubiertas por los exploradores de los siglos XVI y XVII.

Llama la atención que Milton inserte este mapa del mundo para aludir a la manera en la que el diablo tienta a Cristo en el desierto. Satanás parece haber ofrecido el dominio de todos los reinos de la tierra a Jesús por medio de la imagen de un mapa del mundo. En este sentido, una vez más, encontramos una relación entre el trazo de los mapas y el dominio de estas regiones del mundo. La inclusión de ciertas regiones en el mapa del mundo en cierta forma dependía de la conquista de esos territorios. Pizarro y Cortés parecen hacer su aparición en *Paradise Lost* como revés de la moneda cuando se mencionan el trono de “Motezume” en el “rico México” y el “más rico trono” de “Atibalpa” en Perú (XI, 407-10). Desde esta perspectiva amplia del mundo en su

totalidad, Miguel le mostrará a Adán una visión de la historia de la humanidad. El mapa que se despliega ante los ojos de Adán es el escenario donde ocurre la historia de la humanidad después de su caída y, en este sentido, los territorios que aparecen en él son el espacio que permanecerá dominado por Satanás y sus huestes después de la caída del hombre.

## IX. EL PARAÍSO, LA HISTORIA Y EL TIEMPO

Entre los mapas elaborados por Joseph Moxon encontramos uno que ilustra las diferentes regiones del Oriente Medio (Siria, Armenia, Babilonia, los desiertos de Arabia, el “Mar Persa”) en el que figuran diminutas ilustraciones de un jardín, de un arca y de una torre. Así, en su mapa, Moxon ubica el Jardín del Edén en la región entre Asiria y Babilonia, al este de la torre de Babel y al suroeste del monte Ararat, donde fue a parar el arca de Noé. Este mapa de Moxon no fue una rareza de su época: también Ortelius produjo mapas en los cuales insertaba sitios históricos mencionados en la Biblia, y en otros textos históricos, en el espacio recientemente delimitado por la cartografía moderna.

En *The History of the World* (1614), Raleigh habla sobre el paraíso y su ubicación en los siguientes términos:

Of Paradise and many Opinions about it.

Paradise, the first habitation of *Adam*, Eastward in *Eden*, about which Mens opinions are as various as the Persons that Disputed it; and many imbibe gross Errors, led by the Authority of great Men, wherein many Fathers were far wide, as it is the Fate of all Men to err, neither has any Man knowledge of all things.

Many held Paradise in *Moses* Allegorical only; as *Origen*, *Philo*, and *Ambrose* lean'd to that Opinion; so did *Strabus*, *Rabanus*, *Beda*, *Commestor*, *Chrysamensis*; and *Luther* thought it not extant, though it was formerly. *Vadianus Noviomagus* held it the whole Earth. *Tertul*, *Bonaventure* and *Durand* place it under the Equinoctial; *Postellus* under the *N. Pole*.

Paradise by *Moses*'s description was a Place on Earth, in *Eden*, a country Eastward, so called for the Pleasantness thereof; as in *America* a country is called *Florida* [...] neither is any Mystery in the word Eastward, but the place stood so from *Canaan*. *Moses*'s whole description proves it an Earthly place [...]

It is no Curiosity to enquire after the Place; seeing nothing is in Scripture, but for insruccion; and if the truth of the story be necessary, the place set out for the proof of it, it is not to be neglected, and Mens fancies therein overthrow the Story. For what is more ridiculous, than to seek *Adam*'s Paradise as high as the Moon, or beyond the Ocean which he waded through to come to *Judea*; or that it is a separated ground hanging in the air under the Moon.<sup>142</sup>

Raleigh continúa su argumentación citando un gran número de referencias textuales a partir de las cuales se podía fijar la ubicación precisa del paraíso según las Escrituras, y cierra esta sección diciendo,

---

<sup>142</sup> Walter Raleigh, *The History of the World*, pp.14-5.



26. Moxon, *Paradise or the Garden of Eden with the Countries circumjacent inhabited by the Patriarchs*, 1690.



27. Moxon, detalle del mapa *Paradise or the Garden of Eden with the Countries circumjacent inhabited by the Patriarchs*, 1690.

To conclude; it appeareth to me by Scripture, Paradise was a Created place in our Habitable World, in the lower parts of a Country called Eden, from the Pleasantness thereof, containing part of Armenia, all Mesopotamia and Shinar. This Region in Thirty five Degrees is most temperate, abounding with whatsoever Life needeth, without Labour; exceeding both Indies, with their perpetual Spring and Summer, which are accompanied with Fearful Thundering, Lightning, Earth-Quakes, Venomous Creatures and desperate Diseases, from which Eden is free; I desire no other Reward for my Labour in this Description, but suspense of judgement 'till it be confuted by a more probable Opinion.<sup>143</sup>

Después de los argumentos textuales, esgrimidos por Raleigh en esta sección se insertaba un mapa parecido al de Moxon en el cual se mostraba, con precisión, la ubicación histórica del paraíso. La descripción de Raleigh, con grados de latitud y argumentos materiales para situarlo en determinada región de la Tierra, dotaba al paraíso de una existencia material, no alegórica. Para Raleigh, la palabra “Este” no encerraba ningún *misterio*: con la ayuda del conocimiento de las regiones y los climas del mundo y mediante las descripciones que aparecían en las Escrituras, se podía descubrir la ubicación geográfica e histórica del paraíso.

Habíamos mencionado que el título del *Theatrum Orbis Terrarum* de Ortelius jugaba con la idea de que el libro era como un pequeño teatro donde se acomodaban todos los mapas del mundo como un conjunto. Sin embargo, mediante su título, Ortelius también implica que el conjunto de mapas es una especie de escenario en el cual se llevan a cabo las acciones humanas y, así, juega con el tópico del *theatrum mundi*. De acuerdo con E.R. Curtius, el concepto del teatro del mundo implicaba que

Desde el punto de vista religioso, el mundo se concibe como un teatro creado y contemplado por Dios, de modo que la vida humana transcurre como una *comedia*, dentro de la cual el hombre representa con frecuencia de forma inconsciente, el papel que Dios le ha asignado previamente.<sup>144</sup>

Ortelius había definido la geografía como “el ojo de la historia” que permitía entenderla a cabalidad.<sup>145</sup> En este sentido el libro de Ortelius pretendía dar cuenta de la totalidad de ese escenario en el cual se llevaban a cabo las acciones humanas, y en cierta

---

<sup>143</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>144</sup> Citado en Jesús B. Maestro, “Cervantes y Shakespeare; la literatura metateatral”, p. 600.

<sup>145</sup> John Gillies, *op. cit.*, p.71.



28. Raleigh *The History of the World*, 1614.



forma darnos la perspectiva de la divinidad, quien puede ver todo el mundo como un solo escenario. En el frontispicio de la obra de Raleigh, el mundo también aparece como un escenario que el ojo de la providencia observa desde las alturas. En la imagen los barcos zarpan de Europa rumbo a América ejecutando un acontecimiento previsto por la divinidad: el periodo de expansión colonialista que se había inaugurado con el “descubrimiento” de América.

En *The History of the World*, Raleigh pretendía comprender la historia de la humanidad como una cadena de causas y efectos que iba desde la creación, pasando por la caída, hasta el tiempo de Alejandro Magno. La caída se concibe como un hecho histórico, ubicado en un espacio geográfico determinado, a partir del cual se desprende una larga sucesión de acontecimientos. La línea del tiempo, que el autor incluye al final de su texto, brinda un sentido de continuidad al transitar de la humanidad a través de los años. La humanidad, desde la creación hasta el presente, avanzaba en su conjunto como una sola, transitando el tiempo para moverse linealmente de un acontecimiento a otro.

Bacon fundaba su esperanza en el progreso de los saberes humanos en este sentido de linealidad histórica. La concepción lineal de la historia permitía que Bacon constatará los avances que había hecho la humanidad en su conjunto rumbo a un descubrimiento progresivo de la verdad. Así, el sentido de la historia se concebía como un transitar ascendente de la humanidad rumbo a la verdad. Al comparar a autores como Aristóteles con los autores más recientes, Bacon advertía con voz profética, “so let great authors have their due, as time which is the author of authors be not deprived of his due which is further and further to discover the truth.”<sup>146</sup>. Las palabras del profeta Daniel, inscritas en la portada de su *Instauratio Magna*, marcaban el rumbo de la historia. En su discurso sobre la luna, Wilkins repetía esta idea baconiana del progreso al afirmar:

---

<sup>146</sup> Francis Bacon, “The Advancement of Learning”, I, 144.

“Tis the method of Providence not presently to shew us all, but to lead us along from knowledge of one thing to another”.<sup>147</sup>

En este sentido, la forma en que se concebía el paraíso a principios del siglo XVII guardaba una relación estrecha con la idea de progreso que empezaba a formularse en este periodo. Por mucho tiempo la idea de la caída había servido para representar el mundo como una antesala de miseria que uno soportaba de la mejor forma posible antes de morir y realmente empezar una vida de plenitud o de castigo. Aunque estas ideas habían existido desde la Edad Media todavía en 1617 aparecían textos como el de John Moore, en donde se afirmaba,

Wherefore seeing this world is such a thing as it is, so vaine, so deceitfull, so troublesome and so dangerous, seeing it is a professed enemie to Christ and Christians, and therefore excommunicate and damned to the pit of Hell [...] seeing these and a thousand evils more in it and no one good thing can be had from it, who would be deceived with this vizard or allured with its vanitie hereafter? Who would be stayed from the noble service of God, by the love of so fond a trifle as this world is?<sup>148</sup>

Esta interpretación fatalista de la caída por parte de la tradición cristiana más ortodoxa acarrea una interpretación del sentido de la historia, o de la falta del mismo. En contraste con la concepción de la historia como una cadena de acontecimientos, esta interpretación de la caída sólo permitía hablar de un solo hecho: la miseria eterna. Frente a esta tradición, las ideas de Bacon o de Raleigh ubicaban el paraíso como un lugar que había estado en la tierra pero que ahora quedaba en el pasado remoto de la historia de la humanidad. La tarea de la humanidad entonces se convertía en un avance infinito hacia la recuperación material de ese estado de perfección en el futuro.

De acuerdo con Hill, la “popularización de las ideas de Bacon después de 1640 ayudó [...] a liberar a la humanidad del fantasma que la había atenazado durante siglos: el fantasma del pecado original”.<sup>149</sup> La representación del sentido de la historia en

---

<sup>147</sup> John Wilkins, *op. cit.*, p. 207.

<sup>148</sup> John Moore, *A Mapped of Mans Mortalitie*, p. 137.

<sup>149</sup> Christopher Hill, *El mundo trastornado*, p.153.

Bacon, iba acompañada de una reinterpretación de la caída de Adán y Eva. Bacon interpretaba la caída como un simple alejamiento de la presencia de Dios y no como una separación definitiva por medio del destierro o la expulsión. Con respecto al pecado original, Bacon afirmaba: “this approaching and intruding into God's secrets and mysteries was rewarded with a further removing and estranging from God's presence.”<sup>150</sup> El avance progresivo hacia la verdad como sentido de la historia significaba que, en su caminar hacia el futuro, el hombre se iba acercando de nuevo a la divinidad. En este sentido, Bacon explicaba que la verdadera finalidad del conocimiento era la restitución del hombre a su estado previo a la caída,

it is not the pleasure of curiosity, nor the quiet of resolution, nor the raising of the spirit, nor victory of wit, nor faculty of speech, nor lucre of profession, nor ambition of honour or fame, nor inablement for business, that are the true ends of knowledge; some of these being more worthy than other, though all inferior and degenerate: but it is a restitution and reinvesting (in great part) of man to the sovereignty and power (for whensoever he shall be able to call the creatures by their true names he shall again command them) which he had in his first state of creation. And to speak plainly and clearly, it is a discovery of all operations and possibilities of operations from immortality (if it were possible) to the meanest mechanical practice.<sup>151</sup>

Este dominio y soberanía de los hombres sobre la naturaleza antes de la caída se equiparaba al dominio técnico de las fuerzas naturales en beneficio del hombre. Así, conforme la humanidad progresaba técnicamente en su dominio de la naturaleza ésta se acercaba más al paraíso y al estado previo a la caída.

En su discurso sobre la luna, Wilkins aventuraba algunas teorías sobre la ubicación del paraíso y, al final de su obra, afirmaba que quizá el paraíso había estado ubicado en la luna:

For these and such considerations have so many affirmed that Paradise was in a high elevated place, which some have conceived could be nowhere but in the Moone [since] it must bee of a greater extension and not some small patch of ground, since 'tis likely all men should have lived there if Adam had not fell.<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Francis Bacon, *Valerius Terminus*, p. 3.

<sup>151</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>152</sup> John Wilkins, *op. cit.*, pp. 205-6.

En cierta forma, el discurso sobre la luna de Wilkins podría leerse como una alegoría del progreso baconiano. El hombre podía regresar al paraíso mediante el progreso técnico, inventando una máquina para volar hasta él.

Aunque este acercamiento al paraíso por medio del progreso en Wilkins implica un acercamiento simultáneo a la divinidad, la imagen resulta interesante cuando se contrasta con la de Satanás volando a través del espacio para llegar al paraíso. Si la luna fuese el paraíso, la caída de los hombres a la tierra podría equipararse a la caída de Satanás a las profundidades del infierno. La expulsión de los hombres, al igual que la de Satanás, es la voluntad divina. Sin embargo, en ambos casos se desacata el mandato al ingeniar una forma de transportarse de vuelta al paraíso. En ambos casos, se puede pensar que el paraíso se toma por asalto.

Otros grupos, además de los baconianos, también idearon formas de tomar por asalto el paraíso. Las diferentes formas de interpretar la caída daban pie a intentar reestablecer la condición prelapsaria del ser humano. Gerrard Winstanley leía la narración de la caída como una alegoría en contra de la propiedad privada. En contra de la interpretación más común de que la propiedad privada había surgido a partir de la caída, Winstanley afirmaba que la caída *era* la propiedad privada, “Cuando el egoísmo comenzó a surgir en el mundo, el hombre comenzó a caer [...] Cuando la humanidad comenzó a pelearse por la tierra y algunos quisieron tenerla toda y excluir a los demás, obligándoles a ser siervos, ésta fue la caída del hombre”.<sup>153</sup> En este sentido, la restitución del estado de las cosas a su estado prelapsario, la desaparición de la propiedad privada, no se ubicaba en un futuro infinito hacia el cual la humanidad avanzaba sino en la acción política en el presente, encarnada en la destrucción material de las cercas mediante las cuales los terratenientes habían parcelado la tierra.

---

<sup>153</sup> En Christopher Hill, *El mundo trastornado*, p. 152.

En *Paradise Lost*, la descripción inicial del paraíso recuerda, tanto al mapa de Moxon, como a la descripción de Raleigh en su *History of the World*, a pesar de que no coinciden en su ubicación.

A Heaven on Earth, for blissful Paradise  
Of God the Garden was, by him in the East  
Of Eden planted; Eden stretchd her Line  
From Auran Eastward to the Royal Towrs  
Of Great Seleucia, built by Grecian Kings,  
Or where the Sons of Eden long before  
Dwelt in Telassar: in this pleasant soile  
His farr more pleasant Garden God ordaind (IV, 208-15)

Al igual que otras autores de su época, Milton dota de una existencia geográfica al paraíso. Además de esto, los dos últimos libros del poema de Milton guardan algunas similitudes con la obra de Raleigh, en particular en el sentido de que ambos se remontan a la Caída de la humanidad como el inicio del tiempo.

En los últimos dos libros del poema de Milton, los acontecimientos que se desprenden de la expulsión del hombre del paraíso conforman la historia de la humanidad. Ante los ojos de Adán y de Miguel el mapa del mundo se despliega como escenario en donde acontece la historia: entre los episodios que se presentan ante los espectadores, está el de la muerte de Abel a manos de Caín; el nacimiento de la enfermedad y de la guerra; el diluvio universal; la primera monarquía encarnada en la figura de Nimrod; la torre de Babel; las siete plagas de Egipto; el ascenso de Moisés al monte Sinaí; la llegada de Cristo a la tierra y su calvario; hasta llegar al estado presente de la iglesia en espera del segundo advenimiento de Cristo.

De acuerdo con David Lowenstein, Milton había intentado usar la historia como fuente para intentar entender las causas del estado de las cosas en otros trabajos,

Milton's interest in probing history to reveal the causes of national and ecclesiastical failure was [...] already manifested in his first polemical work. The historical discourse in *Of Reformation* moves from the age of Wycliff to the discord of his own times, with numerous references to the tragic consequences of the Donation of Constantine [...] And so by asking in *Paradise Lost* "what cause / mov'd our Grand Parents in their happy State [...] to fall off / From their Creator" (I, 28.31) the poet takes his historical inquiry all the way back to the beginning of human history.

As recent critics have noted, *Paradise Lost* is a poem deeply concerned with the origins and causes of spiritual and physical events alike<sup>154</sup>.

La forma en que se presenta la cadena de acontecimientos que se desprenden de la expulsión de Adán y Eva en el poema de Milton da un sentido y dirección a la historia. Sin embargo, en la visión que muestra Miguel a Adán, el tiempo no transcurre de manera lineal y progresiva, como en Bacon o en Raleigh, sino como un solo tiempo que contiene a todos los demás tiempos doblados en su interior. A pesar de que los últimos dos libros funcionan como una especie de recuento histórico, los acontecimientos están narrados como una profecía futura en la cual, muchas veces, se alude al presente inmediato de Milton. Varios acontecimientos parecen aludir de manera simultánea a un suceso bíblico, a un suceso de la antigüedad clásica, al tiempo presente de Milton y en algunos casos incluso al futuro próximo. La alusión al tiempo en que los hombres llamarían héroes a los conquistadores (XI, 689-90) remite directamente al relato bíblico del tiempo de los gigantes. Sin embargo, mediante esta alusión se hace una referencia simultánea a la antigüedad clásica, a la historia del siglo anterior al de Milton y al presente inmediato del poeta.

En este sentido, mientras que Bacon y Raleigh representan la caída como un acontecimiento que va quedando atrás conforme transcurre el tiempo, en *Paradise Lost*, la caída no va quedando atrás, sino que va ocurriendo, una y otra vez, dentro de un tiempo presente en el cual están sumados todos los tiempos. Desde esta perspectiva, la humanidad no camina hacia la verdad ubicada en el futuro, sino que parece seguir el movimiento continuo de la caída conforme pasa el tiempo iniciado por la misma. En *Paradise Lost*, la visión histórica que aparece al final del poema no muestra un progreso ascendente de la humanidad, por el contrario, la humanidad parece estar inmersa en la misma calamidad desde el principio de los tiempos. De acuerdo con David Norbrook,

---

<sup>154</sup> David Lowenstein, *Milton and the Drama of History*, p. 94.

“Milton went beyond traditional Protestant symbolism, arguing that the Truth was ‘the daughter not of Time, but of Heaven.’”<sup>155</sup>. En otras palabras, el descubrimiento de la verdad no guardaba ninguna relación con el transcurso del tiempo; la verdad más bien se revelaba de manera directa en el presente inmediato.

A diferencia de Bacon, quien ubicaba la esperanza de la restitución del hombre a su condición previa a la caída en el futuro, la esperanza en *Paradise Lost* se representa como la detención del tiempo que había iniciado a raíz de la caída. Cuando el arcángel Miguel termina su profecía, Adán exclama,

How soon hath thy prediction, Seer blest,  
Measur'd this transient World, the Race of time,  
Till time stand fixt: beyond is all abyss,  
Eternitie, whose end no eye can reach. (XII, 553-6)

Este momento en el que el tiempo se detendría se refiere a la segunda llegada de Cristo a la tierra. Aunque este acontecimiento parece ubicarse en un futuro lejano en la profecía de Miguel, cabe recordar que la noción del segundo advenimiento de Cristo había tenido un efecto de esperanza en el futuro inmediato para Milton y sus contemporáneos. En las líneas iniciales de *Paradise Lost* la llegada del Mesías no se ubica en el pasado, sino en un futuro que todavía está pendiente,

Of Mans First Disobedience, and the Fruit  
Of that Forbidden Tree, whose mortal tast  
Brought Death into the World, and all our woe,  
With loss of Eden, till one greater Man  
Restore us, and regain the blissful Seat,  
Sing Heav'nly Muse... (I, 1-6)

La llegada del Mesías, a la que se hace referencia en estos versos, no es la primera venida de Cristo a la tierra, sino la segunda llegada que estaba por venir. En 1641, Milton se refería a Cristo como “nuestro Rey que esperamos a la brevedad”<sup>156</sup> y según Hill, “para muchos hombres, la ejecución de Carlos I en 1649 sólo tuvo sentido

---

<sup>155</sup> David Norbrook, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, p. 237.

<sup>156</sup> Ver Christopher Hill, “Milton, Bunyan and the literature of defeat”, p.140.

como despeje del camino para el rey Jesús”<sup>157</sup>. Sin embargo, para 1667, el Mesías no había llegado y en el trono reservado para el tan esperado Rey, se sentaba Carlos II. En este sentido, los versos iniciales de *Paradise Lost* aluden a la esperanza de que Cristo llegaría a la tierra y que con su llegada se detendría el tiempo iniciado por la caída y se inauguraría un tiempo nuevo.

En la primera página del libro de lugares comunes de Milton aparecen sólo dos versos aislados,

Fixe Heere ye overdated spheres  
that wing the restlesse foot of time.<sup>158</sup>

El progreso del conocimiento había convertido a las esferas en una idea obsoleta; sin embargo, en esta súplica que Milton hace a las esferas, el autor se aferra a una imagen del pasado para intentar resistirse al impulso de este tiempo que no deja de avanzar.

La idea de las esferas no sólo implicaba que el universo estaba organizado de una forma armónica sino, también, que había una relación directa entre el universo y los seres humanos. Quizá debido a esto, las esferas siguieron existiendo como entidades poéticas por mucho tiempo después de la victoria del universo copérnico sobre la estructura ptolemaica. La idea de que el universo estaba organizado en armonía con la vida humana resultaba mucho más reconfortante que la de un universo enteramente ajeno a ella. De esta forma, Milton parece asirse a la idea de que existe una relación entre su plegaria y las esferas que impulsan el tiempo. Sin embargo, sus dos versos se construyen como una paradoja. La fuerza de su plegaria se colapsa ante el reconocimiento de que es una plegaria vacía: Milton delata la caducidad del mundo de las esferas y, en este sentido, pide que el tiempo se detenga a una instancia que él mismo reconoce que es ficticia.

---

<sup>157</sup> Christopher Hill, *El mundo trastornado*, p. 85.

<sup>158</sup> En *Commonplace-book of John Milton*, Add. MS 36354, f.1.



## X. ALGUNAS CONCLUSIONES

Se ha estudiado ampliamente la relación entre Milton y la nueva ciencia, particularmente a partir de la forma en la que esta última se representa en *Paradise Lost*. Parte importante de la discusión se ha centrado en determinar si Milton estaba a favor o en contra del nuevo conocimiento. Me parece que las lecturas que consideran el tema de la ciencia de manera aislada pueden dar como resultado la imagen de un Milton conservador que se opone al progreso del conocimiento o la de un entusiasta que aplaude la nueva ciencia. Desde esta perspectiva, creo que una de las ventajas de explorar varios temas de manera simultánea, es que se evita caer en la tentación de pensar que las cosas existen en el vacío.

En el tratado sobre la educación de John Milton, aparece la idea de que el conocimiento es una forma de acercamiento a la condición prelapsaria del ser humano. Este pasaje del tratado de Milton, a menudo se ha comparado con la idea baconiana del acercamiento progresivo al estado previo a la caída. En su tratado Milton afirma:

The end then of Learning is to repair the ruines of our first Parents by regaining to know God aright, and out of that knowledge to love him, to imitate him, to be like him, as we may the nearest by possessing our souls of true vertue, which being united to the heavenly grace of faith makes up the highest perfection. But because our understanding cannot in this body found it self but on sensible things, nor arrive so clearly to the knowledge of God and things invisible, as by orderly conning over the visible and inferior creature, the same method is necessarily to be follow'd in all discreet teaching.<sup>1</sup>

Ya había citado la idea tal como aparece en el tratado de Bacon, sin embargo, la vuelvo a incluir para que el contraste entre las dos aparezca de manera más clara. Para Bacon, la verdadera finalidad del conocimiento se define como,

a restitution and reinvesting (in great part) of man to the sovereignty and power (for whensoever he shall be able to call the creatures by their true names he shall again command them) which he had in his first state of creation. And to speak plainly and clearly, it is a discovery of all

---

<sup>1</sup> John Milton, *Of Education*, <[http://www.dartmouth.edu/~milton/reading\\_room/of\\_education/index.shtml](http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/of_education/index.shtml)>, Enero, 2009.

operations and possibilities of operations from immortality (if it were possible) to the meanest mechanical practice.<sup>2</sup>

Aunque ambos autores coinciden en que la finalidad del conocimiento es el acercamiento a la condición previa a la caída, cabe señalar que existe una distinción importante entre las palabras de Bacon y las de Milton. Para Milton, el conocimiento de Dios se da por medio de la contemplación de las cosas más pequeñas para gradualmente ascender al conocimiento de la divinidad. En cambio, en Bacon, el conocimiento está indisolublemente vinculado al control de la naturaleza. En su caracterización de Adán, Bacon casa el concepto de “conocimiento” con el concepto de “dominación”: el hecho de que Adán *conozca* las criaturas del paraíso implica que tiene *dominio* sobre las mismas. La aparente ambigüedad con la que Milton se relaciona con el tema del nuevo conocimiento puede estar vinculada con una confusión entre estos dos términos que aparecen como entidades distintas en *Paradise Lost*.

La representación de la naturaleza como una entidad pasiva que se ponía a trabajar en beneficio del ser humano acompañaba la reformulación de la idea de progreso según esta manera de concebir la condición prelapsaria. El acercamiento progresivo a la verdad, tal como lo concibe Bacon en el *Valerius Terminus*, estaba asociado con el desarrollo del dominio técnico de la naturaleza, desde su forma más mecánica. Desde esta perspectiva el paraíso de los baconianos bien se podía concebir como un jardín mecanizado siempre obediente a la mano del hombre.

Frente a esto, la autonomía de la naturaleza en el paraíso de Milton contrasta con la concepción baconiana de que la naturaleza estaba subyugada a la voluntad de los hombres antes de la caída. Aunque en *Paradise Lost*, Adán explica a Eva que Dios les había dado dominio sobre todas las demás criaturas que habitaban la tierra, el aire y el mar (IV, 430-2), la naturaleza en el paraíso no sólo responde a las necesidades y a la

---

<sup>2</sup> *Valerius Terminus*, p. 7.

voluntad del humana. Unas líneas después de que Adán dice tener dominio sobre la naturaleza, invita a Eva a llevar a cabo la tarea de cuidar y podar las plantas,

But let us ever praise him, and extoll  
His bountie, following our delightful task  
To prune these growing Plants, and tend these Flours,  
Which were it toilsom, yet with thee were sweet. (IV, 436-39)

Desde esta perspectiva, el “dominio” que tienen Adán y Eva sobre el resto de las criaturas es un dominio dentro de la jerarquía natural. Los hombres se ubican a la cabeza de este orden jerárquico y, en este sentido, son responsables del resto de las criaturas del paraíso. La tarea de podar y cuidar las plantas, aunque se hace con gusto, es trabajosa. Según las ideas de Bacon, en el paraíso las plantas no deberían de crecer más que a voluntad de los hombres o, en todo caso, Adán debería de disponer de un artificio para poder podarlas a placer sin el menor esfuerzo. Sin embargo, en el poema de Milton, la naturaleza, en su estado ideal, no está subsumida a la voluntad del hombre sino que crece y prolifera por sí misma.

La distinción entre la forma miltoniana de concebir el conocimiento frente a la forma en la que empezó a ser representado por la nueva ciencia aparece de manera clara en esta forma en la que el mundo natural se representa a través del poema. En *Paradise Lost*, la naturaleza aparece como una entidad activa que está dotada de razón divina y, en este sentido, el conocimiento de la misma es un conocimiento contemplativo cuyo deber último es “admirar”, no un conocimiento práctico que logra el dominio de la naturaleza para ponerla a funcionar en su propio beneficio.

En el poema el dominio de la naturaleza, según las ideas baconianas, aparece asociado con la ambición de Satanás y sus secuaces. En este sentido, la extracción de riquezas del mundo natural se representa como un sacrilegio perpetrado en contra de la naturaleza y de su generosidad natural. La imagen de la generosa mina de la investigación natural, que encontramos en Bacon, se transforma en la imagen de la

naturaleza subyugada por Mammon y los demás demonios. Si conocer y dominar son operaciones equivalentes, entonces la esperanza en el progreso infinito del conocimiento humano bien podía traducirse en una ambición de poseer y controlar el mundo en su totalidad.

En el pasaje en el que se relata la construcción del Pandemonio, dirigida por Mammon, no es el anhelo de conocer lo que impulsa a indagar en la naturaleza, sino la ambición que instiga a escarbar las entrañas de la tierra en busca de tesoros mejor escondidos. Milton advierte,

...Let none admire  
That riches grow in Hell; that soyle may best  
Deserve the pretious bane. (I, 677-692)

Como sin duda mostraron muchos textos de ese momento, la voluntad divina no reservó esa “preciosa ruina” para el infierno. La riqueza y generosidad de la tierra se podía convertía en ruina en el momento en el que Mammon y sus súbditos entraban en acción. Los exploradores de los *nuevos mundos* abiertos a la mirada por medio del telescopio podían concebir, de manera simultánea, la esperanzadora idea de algún día poder llegar a las tierras plateadas de la luna y al mismo tiempo la de establecer una colonia allí. No está de más señalar que la metáfora de la *conquista* de las tierras desconocidas para el conocimiento, que aparece en la *Micrographia* de Hooke, se tomaba de una conquista material y concreta que nada tenía de poética. La apertura de una infinidad de nuevos mundos y de nuevas tierras para la mirada iba acompañada de una historia de lodo y sangre que vivían todos estos “paraísos” recién *descubiertos*.

Se puede establecer un paralelo entre la explotación de las riquezas del mundo natural por medio del desarrollo técnico y la explotación de las riquezas y el dominio de los territorios descubiertos por medio de la exploración. Para Bacon, la prueba irrefutable del progreso de la humanidad era la capacidad que el hombre había ido adquiriendo, a través de los años, para dominar la naturaleza y hacerla trabajar en

beneficio de la humanidad. Desde esta perspectiva, la llegada del *hombre* a América formaba parte de la evidencia de que el *hombre* había progresado: mediante el dominio técnico de la navegación, la *humanidad* había podido acceder a una cantidad infinita de riquezas. Sin embargo, como bien apunta la contraposición entre la palabra “precious” y la palabra “bane”, la riqueza de algunos se traducía en la ruina de otros y la llegada del *hombre* a América no fue sino la llegada del *hombre europeo* a tierras americanas. Cabe detenerse a pensar en qué tipo de “progreso” se dio para la parte de la humanidad que quedó dentro de estos territorios recién descubiertos y, en este sentido, recién dominados. Milton parece tener cierta sensiblidad ante la idea que Walter Benjamin articularía algunos siglos después en su crítica al concepto de progreso: “no hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie”.<sup>3</sup>

Observando el mundo abrirse ante sus ojos, Satanás afirma,

With what delight could I have walkt thee round  
 If I could joy in aught, sweet interchange  
 Of Hill and Vallie, Rivers, Woods and Plaines,  
 Now Land, now Sea, & Shores with Forrest crownd,  
 Rocks, Dens, and Caves; but I in none of these  
 Find place or refuge; and the more I see  
 Pleasures about me, so much more I feel  
 Torment within me, as from the hateful siege  
 Of contraries; all good to me becomes  
 Bane, and in Heav'n much worse would be my state.  
 But neither here seek I, no nor in Heav'n  
 To dwell, unless by maistring Heav'ns Supream,  
 Nor hope to be my self less miserable  
 By what I seek, but others to make such  
 As I, though thereby worse to me redound:  
 For onely in destroying I find ease  
 To my relentless thoughts. (IX, 114-125)

Satanás usa una expresión similar a la de “preciosa ruina” al decir que para él todo lo *bueno* se convierte en *ruina*. El conflicto al interior de Satanás abre la puerta a otra forma de conocimiento basado en el deleite y no en la posesión. Las montañas y los valles, la tierra, los mares y las costas, es decir, la geografía del mundo, bien podría haber sido explorada de manera deleitosa. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que

---

<sup>3</sup> *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 22.

en el poema no hay una oposición directa al descubrimiento de nuevos mundos por medio de la ciencia ni tampoco al conocimiento de la geografía universal por medio de la exploración. Sin embargo, el conocimiento y el descubrimiento no aparecen como temas puros y abstractos, desvinculados de otros temas como la dominación, la ambición, la religión, el colonialismo y la historia.

Finalmente, se puede decir que la idea de progreso como el destino inevitable de la humanidad acompaña el nacimiento de la modernidad y que fue una pieza fundamental mediante la cual el nuevo orden pudo consolidarse como un orden único. Si se establece una división tajante entre el mundo “premoderno” y el mundo “moderno”, *Paradise Lost* se puede leer, o bien, como un poema que se opone a esta modernidad y al avance del conocimiento, o como un poema que aplaude e integra a su visión del mundo las nuevas ideas articuladas por los “nuevos filósofos”. Sin embargo, cabe la posibilidad de que, ubicado en este nudo de conflicto entre el nuevo y el viejo orden, Milton haya sido capaz de ver con sospecha la modernidad recién surgida y vislumbrar los múltiples conflictos que acarrearaba en su interior.

## BIBLIOGRAFÍA

### FUENTES MANUSCRITAS:

#### *British Library*

Add. MS 63054, Thomas Traherne: Commentaries of Heaven. Wherein the Mysteries of Felicitie are opened, and All Things Discovered to be Objects of Happiness. 1673-1674.

Add. MS 36354, Commonplace-Book of John Milton.

### FUENTES IMPRESAS:

Abbott, George, *A Brief Description of the Whole World*, Londres, 1599.

Bacon, Francis, "Aphorisms" en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Nueva York, Oxford University Press, 1976.

-----, "The Advancement of Learning", *Francis Bacon: The Major Works*, Nueva York, Oxford University Press, 2002,

-----, *Instauratio Magna*, Londres, 1620.

-----, *Sylva Sylvarum or a Naturall History in Ten Centuries*, Londres, 1651.

-----, *Valerius Terminus: Of the Interpretation of Nature*, Whitefish, Kessinger, 2004.

Basset, Robert, *Curiosities: or the cabinet of nature, containing phylosophical, naturall, and morall questions fully answered and resolved. Translated out of Latin, French, and Italian authors*, Londres, 1637

Brahe, Tycho y Johannes Kepler, *Tabulæ Rudolphinæ*, Ulm, 1627.

Browne, Thomas, "Religio Medici", fragmentos en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol.I, Nueva York, Oxford University Press, 1976.

-----, *Nature's Cabinet unlock'd. Wherein is discovered the natural causes of metals, stones, precious earths, juyces, humors and spirits, the nature of plants in general*, Londres, 1657.

Eden, Richard, *The Decades of the newe worlde or west India*, 1655.

Evans, William, *A Translation of the Booke of Nature, into the Use of Grace*, Oxford, 1633.

Evelyn, John, *An Essay on the First Book of T. Lucretius Carus De Rerum Natura*. Londres, 1656.

- , *The Diary of John Evelyn*, ed. E.S. de Beer, Londres, 1959.
- Fairfax, Thomas, *The King's Cabinet Opened: or, Certain packets of secret letters & papers, written with the Kings own hand, and taken in his cabinet at Nasby-Field, June 14. 1645*, Londres, 1645.
- Galilei, Galileo, *Sidereus Nuncius*, Venecia, 1610.
- Gassendi, Pierre, *Institutio astronomica, juxta hypotheses tam veterum quàm recentiorum. Cui accesserunt Galilei Galilei Nuntius sidereus, et Johannis Kepleri Dioptrice*, Londres, 1653.
- Godwin, Francis, *The Man in the Moone; or, A Discourse of a Voyage Thither*, Londres, 1637.
- Hooke, Robert, *Micrographia, or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses, with observations and inquiries thereupon*, Londres, 1665.
- Imperato, Ferrante, *Dell' historia naturale*, Napoles, 1599.
- Marvell, Andrew, "On Paradise Lost" en *The Milton Reading Room*, ed. Thomas H. Luxon, <<http://www.dartmouth.edu/~milton>>, Enero 2009.
- Milton, John, *Of Education*, en *The Milton Reading Room*, ed. Thomas H. Luxon, <<http://www.dartmouth.edu/~milton>>, Enero 2009.
- , *Paradise Lost: a Poem in Twelve Books*, Londres, 1674, *Idem*.
- , *Paradise Lost: a Poem Written in Ten Books by John Milton*, Londres, 1667.
- Moore, John, *A Mappe of Mans Mortalitie: Clearly Manifesting the originall of Death, with the Nature, fruits, and Effects thereof both to the Unregenerate and Elect Children of God*, Londres, 1617.
- Moxon, Joseph, *A Tutor to Astronomie and Geographie*, Londres, 1670.
- , *Paradise or the Garden of Eden with the Countries circumjacent inhabited by the Patriarchs*, Londres, 1690.
- Ortelius, Abraham, *Abraham Ortelius his Epitome of the Theatre of the Worlde*, Londres, 1603.
- , *Teatro de la Tierra Universal*, Amberes, 1588.
- Raleigh, Walter, *Maxims of State*, Londres, 1650.
- , *The Cabinet-Council: Containing the Cheif Arts of Empire, and Mysteries of State*, Londres, 1658.
- , *The History of the World*, Londres, 1614.



- Remmelin, Johann, *Catoptrum Microcosmicum*, Amsterdam, 1619
- Riccioli, Giovanni Battista, *Almagestum Novum, astronomiam veterem novamque complectens*, Boloña, 1651.
- Ross, Alexander, *The New Planet no Planet, or, the Earth no wandring Star except in the wandring heads of Galileans*, Londres, 1646.
- Sidney, Philip, "Defence of Poesie", fragmentos en *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. 1, Londres, Oxford University Press, 1976,
- Smith, John, *A Description of New England: or the observations, and discoveries, of Captain John Smith in the North of America*, Londres, 1616.
- Spaher, Michael, *An exact survey of the microcosmus or little world: being an anatomie, of the bodies of man and woman*, Londres, 1670.
- Symmons, Edward, *A Vindication of King Charles: Or, a Loyal Subjects Duty*, 1645.
- Toland, John, "Life of John Milton" en *A Complete Collection of the historical, political and miscellaneous works of John Milton, both English and Latin. With som papers never before publish'd. To which is prefix'd the life of the author by J. Toland*, Amsterdam, 1698.
- Topsell, Edward, *The Historie of Foure-footed Beastes*, Londres, 1607.
- , *The History of Four-footed Beasts and Serpents, whereunto is now added, the Theater of Insects*. Londres, 1658.
- Vesalius, Andreas, *De Humani Corporis Fabrica*, Basilea, 1543.
- White, John, *A rich cabinet, with variety of inventions; unlock'd and opened, for the recreation of ingenious spirits at their vacant houres*. Londres, 1658.
- Wilkins, John, *The Discovery of a World in the Moone: or a Discourse tending to prove that 'tis probable there may be another habitable World in that Planet*, Londres, 1638.
- Worm, Ole, *Museum Wormianum seu historia rerum rariorum*, Leyden, 1655.

#### OBRAS SECUNDARIAS:

- Ashworth, William B. Jr., "Emblematic natural history of the Renaissance" en *Cultures of Natural History*, ed. Nicholas Jardine, James A. Secord, E. C. Spary, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, ed.y trad. Bolívar Echeverría, México, Contrahistorias, 2005.

- , *The Arcades Project*, Harvard, Harvard University Press, 1999.
- Borges, Jorge Luis, "El idioma analítico de John Wilkins" en *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1999.
- Bronowski J. y Bruce Mazlish, *The Western Intellectual Tradition: From Leonardo to Hegel*, Nueva York, Harper Perennial, 1960.
- Cressy, David, "Early Modern Space Travel and the English Man in the Moon", *American Historical Review*, Octubre, 2006, pp. 961-982.
- Cummins, Juliet Lucy, "The Ecology of *Paradise Lost*" en *A Concise Companion to Milton*, ed. Angelica Duran, Oxford, Blackwell, 2007.
- Cunningham, Andrew, "The culture of gardens" en *Cultures of Natural History*, ed. Nicholas Jardine, James A. Secord, E. C. Spary, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Dollimore, Jonathan, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Eamon, William, *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- Edwards, Karen, *Milton and the Natural World: Science and Poetry in Paradise Lost*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- , *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Findlen, Paula, "Courting Nature" en *Cultures of Natural History*, ed. Nicholas Jardine, James A. Secord, E. C. Spary, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Fiorani, Francesco, "Reviewing Bredecamp", *Renaissance Quarterly*, no. 51, vol. 1, 1998, pp. 268-270.
- Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1980.
- Gillies, John, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Gimelli, Catherine, "'What If the Sun Be Centre to the World?': Milton's Epistemology, Cosmology and Paradise of Fools Reconsidered." *Modern Philology*, vol. 99, no. 2, 2001, 231-265.

- Harper, Douglas, *Online Etymology Dictionary*, 2001, <<http://www.etymonline.com/>, Enero 2009.>
- Havens, Earle, *Commonplace Books: A History of Manuscripts and Printed Books from Antiquity to the Twentieth Century*, Yale University: University Press of New England, 2001.
- Hill, Christopher, "Milton, Bunyan and the literature of defeat" en *England's Turning Point: Essays on Seventeenth Century English History*, Bookmarks, Londres, 1998.
- , *El mundo trastornado: El ideario popular extremista en la Revolución inglesa del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI, 1972.
- , *The Intellectual Origins of the English Revolution: Revisited*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- Hunter, Michael, *Science and the Shape of Orthodoxy: Intellectual Change in Late Seventeenth-Century Britain*, Woodbridge, Boydell Press, 1995
- Langford, Jerome J., *Galileo, Science and the Church*, University of Michigan Press, 1992
- Leonard, John, "Introduction" para *Paradise Lost*, Londres, Penguin, 2000.
- , "Notes", *Idem*.
- Lowenstein, David, *Milton and the Drama of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- Maestro, Jesús B., "Cervantes y Shakespeare; la literatura metateatral" en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXXI, no. 4-5, 2004. p. 599-611.
- Maat, Jaap, *Philosophical Languages In The Seventeenth Century: Dalgarno, Wilkins, Leibniz*, Dordrecht, Kulwer Academic Publisher, 2004.
- Medawar, Peter, *The Limits of Science*, Oxford, Oxford University Press, 1984.
- Norbrook, David, *Poetry and Politics in the English Renaissance*, London, Routledge and Kegan, 1984.
- Picciotto, Joanna, "Reforming the Garden: The Experimentalist Eden and *Paradise Lost*", *ELH*, vol. 72, no. 1, 2005, pp. 23-78.
- Porter, Noah, *Webster's Revised Unabridged Dictionary*, <http://www.thefreedictionary.com/>, Enero de 2009.
- Rogers, John, *The Matter of Revolution: Science, Poetry, and Politics in the Age of Milton*, Ithaca, Cornell University Press, 1998.

- Sappol, Michael, curador de *De Humani Corporis Fabrica* de Andreas Vesalius en *Turning the Pages Online*, National Library of Medicine, <<http://archive.nlm.nih.gov/proj/ttp/books.htm>>, Enero 2009.
- Whitaker, Katie, "The culture of curiosity" en *Cultures of Natural History*, ed. Nicholas Jardine, James A. Secord, E. C. Spary, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Worden, Blair, "Providence and Politics in Cromwellian England" *Past and Present*, no. 109, pp. 55-99, Nov. 1985.

#### ÍNDICE DE IMÁGENES:

1. *Paradise Lost a Poem in Ten Books*, Department of Rare Books and Special Collections, University of South Carolina, <<http://www.sc.edu/library/spcoll/milton/milton.html>>, Enero 2009.
2. *Ibidem*.
3. *Paradise Lost a Poem in Ten Books*, *Ibidem*.
4. *A Brief Description of the Whole World*, The Warburg Institute Photographic Collection.
5. *The Light of Navigation*, Newfoundland and Labrador Heritage, <<http://www.heritage.nf.ca/exploration/geoknow.html>>, Mayo 2009.
6. *Tabulæ Rudolphinæ*, Origins of Modernity, Rare Book Library, University of Sydney, <<http://www.library.usyd.edu.au/libraries/rare/modernity/kepler.html>>, Enero 2009.
7. *Almagestum Novum*, Microcosmos Project, University of Chicago, <<http://microcosmos.uchicago.edu/>>, Enero 2009.
8. *Catoptrum microcosmicum*, Hardin Library, <<http://www.lib.uiowa.edu/hardin/rbr/imaging/remmelin/>>, Mayo 2009.
9. *The Historie of Foure-Footed Beastes*, Richard Wood "The representing of so strange a power in love': Philip Sidney's Legacy of Anti-factionalism", Early Modern Literary Studies Special Issue 16, October, 2007, <<http://purl.oclc.org/emls/si-16/woodsiddn.htm>>, Enero 2009.
10. *The History of Four-footed Beasts and Serpents, whereunto is now added, the Theater of Insects*, Renaissance Zoography, <<https://segue1.middlebury.edu/>>

- index.php?action=site&site=eng11006a-w05&section=8228&page=33170>, Mayo 2009.
11. Raleigh, *The Cabinet- Council*, Origins of Modernity, Rare Book Library, University of Sydney, <<http://www.library.usyd.edu.au/libraries/rare/modernity/raleigh.html>>, Enero 2009.
  12. Fairfax, *The King's Cabinet Opened*, The Warburg Institute Photographic Collection.
  13. Worm, *Museum Wormianum*, Baroque Museum Tour, The Zymoglyphic Museum, <<http://www.zymoglyphic.org/exhibits/baroquemuseums.html>, Enero 2009>.
  14. Imperato, *Dell'istoria naturale*, Ausgepackt, Universidad de Erlangen-Nuremberg <<http://www.ausgepackt.uni-erlangen.de/presse/download/index.shtml>>, Enero 2009
  15. Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, Renaissance anatomy lessons, Bodies of Knowledge, Culture & Knowledge, Learning, British Library, <<http://www.bl.uk/learning/images/bodies/large1705.html>>, Enero 2009
  16. Galilei, *Sidereus Nuncius*, Pagine di Cielo, INAF-Osservatorio Astronomico di Brera, <<http://www.brera.inaf.it/hevelius/galleria.html>>, Enero 2009
  17. Hooke, *Micrographia*, The History of Science and Technology Collection, University of Wisconsin, <<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech.HookeMicro>>, Enero 2009
  18. *Ibidem*.
  19. *Ibidem*.
  20. Bacon, *Instauratio Magna*, The Warburg Institute Photographic Collection.
  21. Bacon, *Sylva Sylvarum*, The Warburg Institute Photographic Collection.
  22. Wilkins, *The Discovery of a World in the Moone*, Inventing Time and Space, <<http://www.uh.edu/engines/Inventingtimespace/time&space.htm>>, Mayo 2009.
  23. Godwin, *The Man in the Moone*, David, Cressy “Early Modern Space Travel and the English Man in the Moon”, *American Historical Review*, Octubre, 2006, pp. 961-982, <<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/111.4/cressy.html>>, Enero 2009
  24. Ortelius, *Abraham Ortelius his Epitome of the Theatre of the Worlde*, New York Public Library Digital Library, <[http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent\\_id=252973&word=>](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?parent_id=252973&word=>), Mayo 2009.

25. Brahe, *Tabula Rudolphinae*, Portal, History of Science, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Portal/History\\_of\\_science/Previous\\_pictures](http://en.wikipedia.org/wiki/Portal/History_of_science/Previous_pictures)>, Enero 2009.
26. Moxon, *Paradise or the Garden of Eden*, Deception, lies, and made-up lands, Mapping History, Art and Images, Learning, British Library, <<http://www.bl.uk/learning/artimages/maphist/deception/mapparadise/eden1690.html>>. Enero 2009
27. Detalle, *Ibidem*.
28. Raleigh, *The History of the World*, Sir Walter Raleigh Collection, North Carolina Collection, University of North Carolina, <<http://www.lib.unc.edu/ncc/ref/swr/swrd.html>>, Enero 2009.