

## “El Lycidas” de Milton, poema barroco

por

Ariel Dorfman

Wylie Sypher, en su obra *Cuatro Etapas en el Estilo Renacentista*<sup>1</sup> ha tratado de interpretar los siglos XVI, XVII y XVIII como una unidad en cuanto a su producción artística. Combinando un criterio psico-histórico con otro de cambios inherentes al mismo desenvolvimiento del arte, Sypher ve este período de la literatura y la pintura europeas como el desarrollo de un estilo a través de cuatro etapas. El gótico ya tenía dentro de sí un doble mundo irreconciliable y un sentido del espacio que no podía plasmarse en el arte pictórico; el renacimiento (primera etapa) impuso una convención y un punto de vista formal y temático a la realidad gótica, intentando darle unidad al mundo del artista. Sin embargo, la armonía, la proporción y los *ratios* lógicos se habrían impuesto artificialmente; al no ser formas naturales traen más problemas que los que aclaran. Esta artificialidad en la composición racional y ordenada de las cosas llevó al hombre (y al estilo que lo acompañaba) a una desintegración del equilibrio falsamente impuesto por el *Zeitgeist* renacentista. Las características de esta segunda etapa (Manierismo) son la desproporción, el orden distorsionado, la ambigüedad y la falta de resolución y de unidad. Estas tensiones, escoltadas por la crisis de la fe y su reestructuración en el Concilio de Trento, no encuentran otra salida que la de acomodar vacilantemente la realidad interior a la exterior, deformándolas. Pero hay que buscar una expresión adecuada; deben liberarse esas fuerzas antagónicas. La liberación se da mediante una grandiosa afirmación, suntuosa, vigorosa, carnal y autoritaria; se busca la exterioridad, la salida al mundo material en el cual se puede *confiar* ilimitadamente. Esto se realiza mediante lo que Sypher llama las *resoluciones*: por la energía, por el movimiento de enormes masas, por la luz, por la explosión que llega a las alturas. Esta tercera etapa es el Barroco. El autor distingue como cuarta etapa el Barroco-Tardío, que

<sup>1</sup>Wylie Sypher, *Four Stages in Renaissance Style* (Transformations in Art and Literature 140-1700), Doubleday, New York, 1956.

es la purificación de los contrastes barrocos, exagerados y ya enfermizos al perder su dinamismo; estas energías se expresan ahora por medio de la moralidad psicológica, calmada y segura de sí misma.

El libro de Sypher opone Manierismo a Barroco, que ya se habían diferenciado en las obras de Dvorák y Hauser. El Barroco, según Sypher, da solución con un amplio movimiento a las tensiones y problemas planteados por el período anterior. Sólo mediante la ciega creencia religiosa y la confianza igualmente ciega en que los sentidos captan *realmente* el mundo sensible puede disiparse la paralizante concepción que el manierista tiene de la realidad. Es la afirmación de la voluntad para terminar con el conflicto interior que la muerte y la abulia han traído. El tránsito desde el siglo xv al xviii se da en un proceso gradual, con etapas intermedias, y no con las viejas fórmulas de oscilación entre dos estilos dominantes (que generalmente se consideraban como Mundo Integrado-Mundo Desintegrado, Clásico y "Romántico", Ser y Devenir).

No es ésta la oportunidad para criticar en todo su alcance la teoría de Sypher. Aquí sólo veremos un caso específico que, sin embargo, incide en toda la concepción del autor. Es el caso del *Lycidas* de Milton, que Sypher coloca repetidas veces en la categoría manierista. La posición de Milton en las cuatro etapas es fundamental para Sypher, ya que este poeta del siglo xvii (1608-1674) es el único cuya obra incluiría ejemplos de las cuatro etapas: *Comus* (Renacimiento), *Lycidas* (Manierista), *Paradise Lost* y *Samson Agonistes* (Barroco) y *Paradise Regained* (Barroco-Tardío). Era necesario, como símbolo de la unidad de ese desarrollo, que hubiera un autor que se extendiera por encima de todas las etapas; Milton representaría así la evolución de tres siglos en un hombre, sería el paralelo en un artista de una larga y rica época en la historia de Occidente, sería la corporeización plena de la teoría de Sypher.

Nos importa criticar esta tesis, ya que un estudio se basa sobre ejemplos históricos, sobre casos concretos que plasman una cierta realidad espiritual y que, en último término, sustentan toda afirmación que pretende tener validez.

En esta nota trataremos de probar que *Lycidas* no es manierista, sino barroco. La crítica a Sypher no tiene por objetivo simplemente descalificar una de sus múltiples ejemplificaciones; más bien tiende a mostrar uno de los muchos casos en que Sypher impone su esquema a las realidades históricas, en vez de partir desde las obras artísticas a una concepción integral. Sypher parece postular su teoría *a priori*, tratando de hacer caber ciertas obras a la fuerza.

Esto no significa tampoco rechazar el libro de Sypher, que contribuyó a dar normalidad y dignidad artística a un estilo, el manierista,

que hasta entonces algunos críticos habían considerado como una mera desviación sin autonomía estética, una afectación o concepción artificiosa del mundo que se manifestaba en complejidades verbales y en "clisés" ingeniosos, sus supuestas raíces en las exageraciones *conceitistas* y en las ideas fantásticas del Renacimiento. Pero hay que reconocer que podremos utilizar el esquema de Sypher solamente cuando hayamos definido sus defectos y sus límites.

Milton escribió su *Lycidas*<sup>2</sup> en el año 1637, a raíz de la muerte de su compañero de estudios Edward King en el Mar de Irlanda. El poema usa la convención pastoril (es, de hecho, una égloga elegíaca) para cantar al extinto King, que también fue poeta como Milton. Así Milton está "representado" por el pastor que narra y King por *Lycidas*, pastor que se ha ahogado.

Sypher analiza el poema extensamente, llamándolo "tal vez el más grande de los poemas manieristas"<sup>3</sup>, poniendo énfasis en las siguientes categorías: niveles de realidad cambiantes y complejos, tensiones irresolutas, puntos de vista siempre variables, acento en la discontinuidad, la falta de un "correlato objetivo"<sup>4</sup> y de un clímax liberador de energías. También analiza diversos trozos de la obra tratando de demostrar que están fuera de contexto o que su unión con las demás partes es arbitraria y fortuita. En fin, al poema le falta *unidad* y también una conciencia estética totalizadora. Ya sea por sus problemas personales o de índole históricos o por una evolución inherente al estilo de Milton, el joven transcribió en lenguaje su desubicación vital.

Paradójicamente, pueden aplicarse a la perfección las categorías de Sypher al *Lycidas*, pero no las manieristas sino las barrocas. El poema tiene una unidad y una afirmación resuelta y segura, tiene un correlato objetivo; a él se pueden adjudicar las fórmulas de resolución de las tensiones por medio de la fe, de la secularización de lo trascendental<sup>5</sup>, por la *altura*; y puede advertirse el uso de la tradición renacentista y religiosa como muro de contención frente a la inseguridad manierista.

El *Lycidas* es, sin duda, un poema que indica un estado interior tur-

<sup>2</sup>Los mejores textos anotados, que no analizan el poema sino que lo clarifican, son *Lycidas*, London, Chambers, 1903, y *Notes to Palgrave's Golden Treasury*, London, Macmillan, 1904.

<sup>3</sup>Sypher, *op. cit.*, p. 174.

<sup>4</sup>La fórmula es de T. S. Eliot en su estudio sobre *Hamlet* (vide Eliot, *Selected Essays*, London, Faber, 1941, p. 145). Lo utiliza para indicar la adecuación de la situación exterior y la emoción que necesita manifestarse artísticamente. El manierismo se caracteriza por carecer de impresiones sensoriales que puedan expresar los conflictos interiores.

<sup>5</sup>La frase de Walter Friedlander, "die Verweltlichen des Transzendenten", de su estudio *Der Antimanieristische Stil um 1590*.

bulento, una crisis en la vida de Milton. Pero no es menos cierto que el poema es también la solución religiosa a este conflicto, es el vehículo que usa Milton, no para *expresar* sus "tensiones irresolutas" sino para darles solución, para incorporarlas a su visión de mundo. El problema de la muerte y de la injusticia *puede* dar lugar a poemas manieristas. Pero el manierismo no tiene el monopolio de los problemas humanos. Es el modo en que Milton ordena su mundo, su *Weltansicht*, lo que ubicará a Milton en el barroco.

En esta expresión y superación de los conflictos internos opera justamente la categoría descubierta por el mismo Sypher para el barroco, lo que llamó la "resolución en el espacio". 'El arte barroco', dice el teórico, 'tiene su propia ley que gobierna la dinámica, que es una técnica de encierre primero y luego de expansión o expulsión hacia el espacio. Sin este mundo cerrado preliminar el barroco no puede tener su ilusión especial de distancia, liberación y triunfo<sup>6</sup>. La organización del poema de Milton sigue este principio, creando un cerrado mundo en que la muerte, la corrupción y la transitoriedad imperan para luego encontrar la resolución de sus tensiones en la fe puritana del poeta, su creencia en la existencia de un orden moral trascendente, omnipresencia divina que vela por la eterna fama, por la poesía, por la defensa del auténtico protestantismo inglés.

Antes de iniciar el análisis del poema mismo, ¿cómo explicar esta desilusión de Milton que le exigirá cada vez una solución religiosa a sus dudas y preguntas?

Hay dos problemas que preocupan a Milton en ese momento: ambos inciden en la posibilidad de que la constitución misma del mundo sea injusta. Piensa, en primer término, en la muerte de King, que no pudo realizarse ni como hombre ni como poeta. ¿Qué sentido tiene vivir la vida del estudioso? ¿No será preferible entregarse a los placeres del mundo? Su segundo problema es la corrupción de los clérigos ingleses que se han convertido en aprovechadores, incapaces de defender a los feligreses contra la nefasta influencia del Catolicismo Romano, cuyo baluarte era España. ¿Cómo podrá salvarse la iglesia protestante, cómo podrá seguir adelante Inglaterra si ha muerto Edwards King, símbolo de su futuro, que hubiera hecho un excedente sacerdote puritano, y en cambio han quedado vivos todos esos perversos eclesiásticos? En el fondo, ¿por qué Dios lo ha permitido?

Sypher no ha comprendido que el trozo poético del *Lycidas* que describe la religión amenazada por fuerzas interiores (el Arzobispo Laud)<sup>7</sup>

<sup>6</sup>Sypher, *op. cit.*, p. 212.

<sup>7</sup>El anglicano Loud era el Arzobispo y Canciller en ese momento. Los puritanos lo acusaban de traición. Vide Stephen Neill, *Anglicanism*, London, Penguin, 1960, Cap. 6, *The Seventeenth Century*.

y externas (el Catolicismo) desintegradoras está ligado al tema central de la elegía: ¿en qué sentido puede decirse que hay justicia en el mundo, en qué sentido no existe la muerte?

Después de esta breve introducción que nos ha permitido ubicar el problema inicial del poeta sería conveniente analizar el poema en detalle, señalando sus características típicamente barrocas y juzgando las instancias que Sypher considera manieristas.

Lycidas puede dividirse en tres partes; cada una de ellas termina en un clímax donde la religiosidad soluciona las tensiones expuestas con anterioridad. Ellas son: desde la línea 1 a la 87; desde la 88 a la 131; y desde la 132 hasta la 186. Al final hay un trozo que enmarca el poema y que consta de 7 versos.

En las primeras catorce líneas tenemos el tópico renacentista (muy usado en el barroco) de la falsa modestia. Es el exordio en que Milton se lamenta que pese a su juventud debe cantar ya que ha muerto Lycidas (quien, como ya señalamos, representa a Edward King, en la típica convención pastoril; ya no se hará más mención de lo que representa cada personaje del poema al trasladarlo a la realidad concreta y cotidiana de la vida de Milton en Cambridge). Es notorio aquí el dominio seguro y reposado del lenguaje sin caer en las distorsiones verbales típicas del manierismo, creando mediante el sonido una impresión sumamente plástica de la muerte del joven pastor-poeta:

*He must not float upon his watery bier  
Unwept, and welter to the parching wind,  
Without the meed of some melodious tear\** (12-14).

La única palabra dura entre tantas *m* y *w* es *parching* que tiene dos explosivos: *p* y *ch*. Colocar en ese preciso lugar el adjetivo *parching* (que significa abrasador, que seca) es un ejemplo de plasticidad poética para describir la muerte (*parching* nos despierta del sueño en que nos han sumido las otras sílabas, haciendo presente con una palabra la realidad de la finitud) que no hubiera usado un manierista, pudiendo deformar e impresionar con fórmulas más concretas e involucionadas.

Milton prosigue, invocando ahora a las Musas y mencionando por primera vez su propia muerte, pidiendo que algún día, cuando él haya muerto, alguien también le cante, después de lo cual comienza a describir (ls. 23-36) la bucólica y armoniosa vida que llevaban juntos los dos pastores (Milton y King en Cambridge). Este retorno al pasado feliz, antes de la muerte, es un tópico que se encuentra en toda obra pastoril,

\*"No debe flotar sobre su ataúd de agua sin que lo lloren y moverse con el viento quemante sin el premio de alguna lágrima melodiosa".

ya sea novela, comedia o poema. En un escenario natural, bello y calmo, sonaban melodías (se componían poemas) y los faunos y sátiros (los jóvenes universitarios) bailaban al son de la música.

Frente a esto, en los versos 37-49, tenemos el cambio, ahora que ha muerto Lycidas:

*But o the heavy change, now thou art gone,  
Now thou art gone, and never must return!  
Thee, Shepherd, thee the woods, and desert caves  
With wild thyme and the gadding vine o'ergrown,  
And all their echoes mourn\** (37-41).

La naturaleza, que antes de la muerte fuera un ámbito armónico, un cosmos proporcionado, de dimensiones ajustadas a la imagen del hombre, es ahora el eco de su muerte; la desaparición del pastor de la escena produce un efecto destructor del hombre integrado a la naturaleza. También esto es tópica renacentista, pudiendo advertirse, para no ir más lejos, en las obras de Boscán, Garcilaso y Montemayor en España.

Después de mencionar que los árboles tampoco serán como antes, dice:

*As killing as the canker to the rose,  
Or taint-worm to the weanling herds that graze,  
Or frost to flowers, that their gay wardrobe wear,  
When first the white-thorn blows;  
Such, Lycidas, they loss to shepherd's car\*\** (45-49).

Donde los mismos entes naturales, la rosa, la oveja, la flor, que configuran el bucólico mundo, eterno y plácido, de los pastores, son desfigurados por la presencia interna de la muerte, el cáncer, el gusano, la escaracha. Esta forma barroca de una idea renacentista, tan bien expresada en los sonetos de Shakespeare, Quevedo y Góngora, sirve aquí para traslucir la inevitabilidad del ciclo natural: nacimiento, apogeo y muerte. Se entrega aquí una visión sobre el orden mismo del mundo, una estruc-

\*Pero ¡ay, el duro cambio, ahora que has desaparecido, ahora que has desaparecido y nunca debes retornar! A ti, Pastor, a ti (te lloran) los bosques y las cuevas abandonadas recubiertas de tomillo salvaje y errante enredadera, y te lloran todos sus ecos".

\*\*"Tan asesino como el cáncer a la rosa o el gusano al rebaño que ayer mataba y hoy paca los campos, o la escaracha para los capullos que visten alegres ropas, cuando recién sopla la flor blanca; tal, Lycidas, (es) tu pérdida para el oído del pastor".

tura rígida que es imposible romper, que ya ha sido expresado en la frase: "Now thou art gone and never *must* return", en vez de usar la forma "never *can* return". El *must* indica *prohibición*; es más fuerte que la forma verbal *can*.

Ahora el narrador pregunta a las ninfas que debieron haber guardado la costa, ¿dónde estaban cuando murió Lycidas?:

*Where were ye, Nymphs, when the remorseless deep  
Closed o'er the head of your loved Lycidas?\** (50-51).

que encuentra su exacto paralelo en la égloga primera de Garcilaso:

...y tú, rústica Diosa, dónde estabas?  
¿Ibate tanto en perseguir las fieras?  
¿Ibate tanto en un pastor dormido?

Pero Milton se da cuenta que nada podrían haber hecho las diosas. Y, desencantado de la ingratitud del universo, dice que ni siquiera la Musa Calliope pudo salvar a Orfeo de la muerte, cuando las Bacantes lo mataron.

*What could the Muse herself that Orpheus bore,  
The muse herself for her enchanting son,  
Whom universal nature did lament,  
When by the rout that made the hideous roar,  
His gory visage down the stream was sent,  
Down the swift Hebrus to the Lesbian shore?\*\*\** (58-63).

En este pasaje Sypher encuentra un cambio repentino, otra perspectiva que permite la introducción de la cabeza sangrienta de Orfeo. Hemos visto, sin embargo, que todo ha llevado hasta esto con una unidad estética y lógica singulares. Desde la descripción del pasado feliz llega a la tristeza del presente. De ahí, interrogando a las ninfas se establece la inevitabilidad de la muerte, aún para la Musa misma. Y aquí Milton logra justamente un correlato objetivo, una imagen violenta y dramática.

\*"¿Dónde estábais, Ninfas, cuando la profundidad inconsciente se cerró sobre la cabeza de vuestro amado Lycidas?"

\*\*"¿Qué podría (haber hecho) la Musa misma que a Orfeo llevó (en su seno), la musa misma por su hijo que (en) cantaba, del cual la naturaleza universal tuvo que lamentar la pérdida, cuando cerca del tumulto que rugió terriblemente, su sangriento semblante fue enviado río abajo, por el rápido Hebrus a la ribera de Lesbos?"

ca de la muerte que reviste una forma plástica muy poderosa, reforzada por la imposibilidad de la Musa para salvar a sus hijos los poetas del aniquilamiento sangriento.

Es tal el dominio artístico que tiene el poeta, que habiendo establecido la injusticia del universo para los poetas, ahora comienza (64-87) a preguntarse qué sentido tiene seguir siendo poeta, usando como siempre, fórmulas y personajes tópicos de Virgilio y Petrarca para expresar esto:

*Where it not better done as others use,  
To sport with Amaryllis in the shade,  
Or with the tangles of Naera's hair?\** (67-69).

Se contesta de inmediato, estableciendo que es la *fama* la que hace que los poetas se dediquen a la creación y no a los placeres del mundo. ¿Pero la fama no es también mortal? Cuando se piensa recoger el premio de tantos esfuerzos:

*Comes the blind Fury with the abhorred shears,  
And slits the thin-spun life\*\** (75-76) 8.

Tenemos aquí, por lo tanto, la primera crisis de la conciencia, las primeras profundas dudas acerca del orden del mundo, problema al cual llegamos mediante una constante intensificación de las imágenes de la muerte: la inutilidad del mundo pastoril y la imposibilidad de los dioses de la poesía para evitarla. Hemos visto como el ciclo mismo de la existencia lleva dentro de sí el aniquilamiento; y que la *fama* del poeta tampoco permite la inmortalidad, siendo la *fama* tan transitoria como los hombres mismos.

En este punto el poema, a pesar de su controlado aunque multifacético movimiento hacia la crisis, podría haberse seguido desarrollando como un poema manierista, insistiendo e intensificando los puntos en conflicto hasta que no hubiera solución ni catarsis posible. Pero no se llega aquí al desequilibrio sin eje ni a la disolución de la moralidad

<sup>8</sup>Otra de las fórmulas tópicas para la muerte. Garcilaso también usa esta forma: "Oh tela delicada / antes de tiempo dada / a los agudos filos de la muerte". Se refiere, claro está, a Atropos (la inflexible) que corta lo que han tejido sus hermanas.

\*"¿No sería mejor hacer como otros, jugar con Amarillis en la sombra o con el pelo enmarañado de Naera?"

\*\*"Viene la ciega Fortuna con sus odiadas tijeras y corta la fina tela de la vida".

humana, acomodándose a una situación artificial entre dos posiciones insostenibles, sin una pauta exterior a la cual someterse. Muy al contrario, hay una resolución por la fe, una división tajante entre Dios y el mundo, entre la fama eterna y el rumor, entre lo duradero y lo perecedero.

Phebo o Apolo, Dios de la poesía y *del sol* (importante imagen para tener en cuenta) explica al pastor (Milton) cuál es el sentido de la verdadera fama:

*Fame is no plant that grows on mortal soil,  
Nor in the glistening foil  
Set off to the world, nor in broad rumour lies;  
But lives and spreads aloft by those pure eyes,  
And perfect witness of all-judging Jove;  
As he pronounces lastly on each deed,  
Of so much fame in heav'n expect thy meed\** (78-84).

Es fundamental notar que la resolución de las tensiones se fija por medio de los verbos "lives and spreads aloft", que indican la *perduración* de la fama, su inmortalidad, y el *ascenso* hacia el cielo. Es también notable el uso del sonido para darnos una sensación de *luz* y *luminosidad*.

Habiendo resuelto el problema de la fama, al establecer que es en el cielo donde se determina lo verdadero, Milton vuelve al mundo pastoril, en que desfilan varias figuras mitológicas (líneas 88-107), que niegan su participación en la muerte de Lycidas. Y se establece otra imagen de la muerte, acusando al barco de King:

*It was that fatal and perfidious bark,  
Built in the eclipse, and rigged with curses dark,  
That sink so low that sacred head of thine\*\** (99-101).

En este trozo por primera vez vemos la idea de la muerte como *caída* ("sunk so low"), sin duda debido a que Lycidas se ha ahogado y, por lo tanto, está en el *fondo* del mar. Volveremos a examinar ese concepto

\*"La Fama no es una planta que crece en la transitoria tierra ni en el deslizando oropel que se muestra al mundo, ni yace en el amplio rumor; sino que vive y se extiende hacia arriba por medio de (al lado de) esos ojos puros de Júpiter, testigo perfecto que todo juzga; como él se pronuncie finalmente en cada hecho, de tanta fama en el cielo espera tu premio".

\*\*"Fue ese fatal y pérfido barco, construido en el eclipse y adornado de oscuras maldiciones, que tan bajo hundió esa sagrada cabeza tuya".

cuando la imagen se generalice. Por ahora basta con mencionar su existencia.

Después de las figuras mitológicas, viene San Pedro en su ataque contra los eclesiásticos corrompidos de Inglaterra. Como mencionamos más arriba, Sypher se refiere a este trozo como una parte desligada del resto del poema, como "ardiente enojo y desprecio, de carácter privado, totalmente fuera de contexto", aunque San Pedro habla sólo después que los dioses mitológicos (griegos y anglosajones) han hecho sus comentarios sobre el pastor ahogado. ¿Qué más natural que un representante cristiano, guardián de las puertas del cielo, se pronuncie también?

Habla San Pedro al muerto Lycidas:

*How well could I have spared for thee, young swain,  
Enow of such as for their bellies, sake  
Creep, and intrude, and climb into the fold;  
Of other care they little reckoning make,  
Than how to scramble at the shearers, feast,  
And shove away the worthy bidden guest;  
Blind mouths! that scarce themselves know how to hold  
A sheep-hook, or have learned aught else the least  
That to the faithful hersman's art belongs!  
What recks it them? What need they? They are sped;  
And when they list, their lean and flashy songs  
Grate on their scrannel pipes of wretched straw;  
The hungry sheep look up, and are not fed,  
But swoln with wind, and the rank mist they draw,  
Rot inwardly, and foul contagion spread;  
Besides what the grim wolf with privy paw  
Daily devours apace, and nothing said\** (114-129).

\*: "Cuánto mejor hubiera hecho en llevarme en vez de ti, joven rústico, a aquellos que, por salvar sus tripas se arrastran y se entremeten y se introducen en la grey; de otros asuntos ellos poco se preocupan sino (es) de como bregar (contender) en el banquete del esquilador y desplazar al buen invitado de honor; ¡Bocas ciegas! que casi no saben ellas mismas cómo usar el cayado y que ni siquiera han aprendido le mínimo de lo que pertenece al arte del fiel pastor. ¿Qué les importa? ¿Qué necesitan? Están satisfechos; y cuando tienen ganas, chirrean sus magras y ostentosas canciones en sus flacas flautas de triste paja; las ovejas hambrientas lo miran y no tienen alimento, sino que se hinchan con viento y atraen el fétido vaho, se pudren sus interiores y esparcen el contagio inmundo; además de lo que el sombrío lobo con secreta garra devora a prisa diariamente, sin que nada se diga".

Es el problema de la justicia. En vez de Lycidas podría haber muerto cualquiera de los eclesiásticos que han abrazado el sacerdocio como la manera más fácil para llenar sus estómagos y divertirse. No, Milton no se sale fuera del contexto. Al contrario, une la idea "pastor de ovejas", que identifica con poeta, con la idea "pastor de ovejas" que equivale a sacerdote, basándose principalmente en la literatura bíblica y las devociones contemporáneas, en las que Cristo es el Pastor y el mundo su rebaño. Y el lobo que menciona en el verso 128, es la iglesia Apostólica Romana.

Tal como la muerte domina al mundo pastoril, matando a Orfeo, a Lycidas, a la rosa, a las ovejas, etc., también es la muerte, la corrupción, la que domina este mundo eclesiástico-pastoril. Bajo el cuidado de estos "blind mouths" (una frase maravillosa, cuya forma nada tiene de manierista y sí mucho de barroco), se pudren y se contagian las pobres ovejas. Y la música que producen es, en contraposición a las bellas melodías que enamaban de Lycidas y otros en el mundo armónico del pasado, una desarmonía acentuada por el simbolismo del sonido:

*And when they list, their lean and flashy songs  
Grate on their scrannel pipes of wretched straw* (123-124).

Se insiste también en la *mundanidad*, la entrega a los placeres del comer (se menciona el comer cuatro veces en 15 líneas), la mera comodidad. Es decir, que tenemos aquí, en otro contexto, la misma pregunta que Milton se hacía sobre la fama: ¿Por qué no entregarse al mundo? ¿Por qué no vivir los placeres, sumidos en la mediocridad de los sentidos? El paralelismo es obvio, especialmente mediante la imagen de la música desintegradora que producen los clérigos "pervertidos". Tampoco debe olvidarse que Lycidas era un pastor perfecto (como ya dijimos, iba a ordenarse sacerdote) y que es justamente Lycidas el que ha muerto. De nuevo se formula la pregunta: ¿qué justicia hay en el mundo?, ¿qué sentido tiene actuar éticamente? Esa interrogante no puede contestarse ahora con una mera referencia a la fama eterna, ya que se trata aquí de un problema moral y religioso.

En dos líneas Milton resuelve la tensión producida, otra vez mediante la fe, pero ahora en un nuevo plano: el del castigo divino, el juicio y el Apocalipsis, simbolizados en la espada apocalíptica de dos filos:

*But that two-handed engine at the door  
Stands ready to smite once and smite no more\**. (130-131).

\*"Pero esa máquina de dos manos en la puerta se yergue lista para golpear sólo una vez y nunca más golpear".

La rapidez de estos versos, su corte casi epigramático, procediendo sin vacilación ni dudas e invocando justamente la idea de la *energía* que terminará con la corrupción de una vez por todas. "Será un golpe. No habrá necesidad de más".

La respuesta al conflicto se da al nivel de la moralidad, pero siempre mediante la fe, mediante la creencia en un orden *sobrenatural* que vela por la bondad en el mundo. Ya por segunda vez, después de pintarnos una situación triste e inestable, presentándonos el mundo como un callejón sin salida en que el mal, la muerte, la desintegración de las costumbres y del cosmos feliz e inocente lo dominan todo, se dirige la mirada hacia el cielo, donde todo se ordena y tiene sentido. La corrupción no podrá subsistir y el poeta encontrará la inmortalidad, si se toma en cuenta la eterna mirada de Dios, que enjuicia todo y que también lo justifica todo.

Después de éste, el segundo clímax del poema, tenemos versos que Sypher califica como un cambio de perspectiva, "sin transición alguna"<sup>9</sup>. Pero esto no es verdad. Milton le dice al río y a la Musa que pueden volver, que no tengan miedo: la voz de San Pedro se ha ido.

*Return, Alpheus, the dread voice is past,  
That shrunk thy streams; return, Sicilian Muse...\** (132-133).

¡Qué modo menos manierista de bajar desde una cima! Por el inteligente uso de la prosopopeya y el apóstrofe, casi no notamos la vuelta al mundo pastoril, que podría haber sido brusca.

Milton pide a la Musa que traiga flores para el ataúd de Lycidas, para que lo cubran. Sypher mismo ha hablado acerca de la "resolución por la materia" en el *Paraíso Perdido* de Milton, mencionando justamente la sensualidad como algo seguro en un mundo que debe depender de sus sentidos para borrar el conflicto interior. ¡Pero la materialidad de la descripción del Paraíso nada tiene que ver con esta cantidad de flores que cubre *17 líneas*, y que contiene una alusión a *16 diferentes flores* y a *10 colores*!

"Pues el barroco tiene una abundancia plástica y se deleita en la potencia de la materialidad"<sup>10</sup> y "La religión barroca proyectaba su adoración en el culto de la imagen. Si la mente era inestable siempre se podía, por lo menos, confiar en los sentidos"<sup>11</sup>. Las palabras son de Sypher, no nuestras. Huelgan comentarios.

<sup>9</sup>Sypher, *ob. cit.*, p. 175.

\*"Vuelve, Alfeo, la temida voz ha pasado, que encogió tus corrientes; vuelve, Musa Siciliana...".

<sup>10</sup>Sypher, *op. cit.*, p. 185.

<sup>11</sup>Sypher, *op. cit.*, p. 201.

Es decir, la imagen material, la experiencia en el mundo externo sirve para *engañar* la sensibilidad dividida e indecisa. Y eso es lo que está haciendo el narrador, puesto que no hay ataúd de Lycidas por la sencilla razón de que no hay cuerpo de Lycidas: no se ha recuperado, yace en el fondo del océano. Las flores, los colores, la visión del mundo vegetal cayendo sobre el ataúd de Lycidas es un modo de usar el cosmos natural para desviar la atención de la muerte, del *vacío* que ha dejado el muerto.

Las palabras con las cuales se menciona el engaño son también bastante expresivas a este respecto:

*For so to interpose a little casew.*

*Le our frail thoughts dally with false surmise\** (152-153).

Es por la *comodidad*, para que los *débiles pensamientos*, para que el espíritu no tenga ante sí la imagen de la muerte o el conflicto que trae el cuerpo ahogado en el fondo del mar. Después de este engaño se describe el destino de ese cuerpo, en uno de los pasajes más bellos de toda la historia de la poesía inglesa:

*Ay me! Whilst thee the shores and sounding sear*

*Wash far away, where'er thy bones are hurled,*

*Whether beyond the stormy Hebrides,*

*Where thou perhaps under the whelming tide,*

*Visit'st the bottom of the monstrous world;*

*Or whether thou to our moist vows denied,*

*Skeeps't by the fable of Bellerus old,*

*Where the great vision of the guarded mount*

*Looks towards Namancos and Bayona's holds...\*\** (154-162).

El lenguaje ha señalado adecuadamente el estado interior de Milton, creando un mundo submarino rico e insondable. El ritmo lleva hacia la idea de lo ilimitado, de las profundidades y distancias que encuentran un correlato lingüístico perfecto. En las últimas líneas se alu-

\*"Pues para así interponer algo de comodidad, dejad que nuestros débiles pensamientos se entretengan con falsas suposiciones".

\*\*"¡Ay de mí! Mientras las orillas y los mares ensordecedores se arrojan en las lejanías, dondequiera que tus huesos sean lanzados, acaso más allá de las tormentosas Hébridas, donde tú tal vez bajo la marea sumergida visitas el fondo de ese mundo monstruoso; o acaso a nuestros húmedos votos negándote, duermes cerca de la fábula del antiguo Bellerus (de la antigüedad), donde la gran visión del monte guardado mira hacia la fortaleza de Namancos y Bayona.

de al arcángel San Miguel, que mira hacia España, defendiendo a Inglaterra del catolicismo.

La próxima línea, que Sypher califica de "pathos inescrutable"<sup>12</sup>, que no tiene razón de ser, es justamente una que combina el motivo religioso con el motivo de la fama:

*Look homeward, Angel, now, and melt with ruth\** (163).

Invoca a San Miguel, pidiéndole que vuelva sus ojos hacia Inglaterra y se derrita de ternura y piedad: no sólo por la muerte de Lycidas que, después de todo, es el futuro de Inglaterra destruido y es en su propia tierra donde se lo debe llorar, sino porque el verdadero enemigo no viene de España, está en la corrupción clerical anglicana. De nuevo tenemos la visión de la muerte y el peligro adentro, en casa, y no desde ultramar, tal como antes la muerte yacía dentro de la rosa y del ganado. La muerte de Lycidas queda como la expresión unitaria de la perversión eclesiástica inglesa y la falta de fuerzas vivificadoras en el mundo de la poesía o de los pastores. Son dos caras de un mismo problema único.

Y en este momento, en que el cuerpo no se puede recuperar, en que se vuelven a presentar los problemas religiosos, en que el engaño de las flores ya no sirve para cubrir un cadáver inexistente, Milton llega a su tercer clímax, el último de todo el poema, a través de una larga descripción del *ascenso* de Lycidas al cielo. Lo que ha muerto es el cuerpo, el alma sigue viva. Utiliza las direcciones *abajo* para la muerte, *arriba* para la beatitud eterna, plasmándolas en la metáfora del sol que se pone (en el *océano*, tal como un ahogado, no nos olvidemos que Inglaterra es una isla) y que sube de nuevo el próximo día (también desde el océano). Y el que salvará a Lycidas será Cristo, aquél que caminó sobre las aguas, el que ha dominado el elemento que mató a Edward King. Veamos esto en detalle:

*Weep no more, woeful shepherds, weep no more,  
For Lycidas your sorrow is not dead,  
Sunk though he be beneath the watery floor.  
So sinks the day-star in the ocean bed,  
And yet anon repairs his drooping head,  
And tricks his beams, and with new-spangled ore  
Flames in the forehead of the morning sky;  
So Lycidas sunk low, but mounted high,  
Through the dear might of him that walked the waves\*\** (165-173).

<sup>12</sup>Sypher, *op. cit.*, p. 175.

\*"Mira hacia tu tierra, Angel, ahora, y derrítele de pena".

\*\*"No lloréis más, tristes pastores, no lloréis más, pues Lycidas (a quien la-

Es con la imagen del *sol*, del cual era dios Apolo, que antes estableció el auténtico lugar de la fama (78-84), que nosotros vemos el ascenso de Lycidas. Las imágenes de luz, de resplandecencia, ayudan a dar la impresión del alma que monta a los cielos. De nuevo se ha resuelto la tensión que trajo consigo la falta del cuerpo, la incapacidad de las flores para tapar este hecho, el guardián de Inglaterra llorando por la corrupción de este mundo terrestre, todas estas formas de la desarmonía se han trasladado de plano al contemplar el alma que se eleva al cielo. Pero ésta no es tampoco la imagen final, esto no basta, porque viene después una *descripción* de la morada de Dios, usando las típicas fórmulas renacentistas del mundo cotidiano para mostrar el cielo, para secularizar lo trascendente, trayéndonos más cerca ese Paraíso, necesidad que sentía intensamente el barroco:

*Where other groves and other streams along,  
With nectar pure his oozy locks he laves,  
And hears the unexpressive nuptial song,  
In the blest kingdoms meek of joy and love.  
There entertain him all the saints above,  
In solemn troops and sweet societies,  
That sing, and singing in their glory move,  
And wipe the tears forever from his eyes\** (174-181).

Bastará con analizar tres de las muchas fórmulas usadas. La primera es la que ve al cielo como una continuación del mundo bucólico<sup>13</sup> ("Where other groves and other streams"); otra habla de la *música celestial*, en contraposición aquella bella pero transitoria que han pro-

mentáis) no ha muerto, aunque haya caído más bajo que el suelo oceánico. Así se hunde la estrella del día en el lecho del mar y, sin embargo, de nuevo repone su cabeza inclinada y viste sus rayos y con oro nuevamente adornado flamea en la frente del cielo de la mañana; Así cayó Lycida, pero a las alturas se elevó, por medio del amado poder de aquel que caminó sobre las olas".

\*"Donde otros bosques y otros ríos cerca, con néctar puro lava sus cabellos cenagosos y escucha la canción nupcial sin expresión, en los reinos santos de la alegría y del amor. Ahí en lo alto lo reciben todos los santos, en tropas solemnes y dulces sociedades, que cantan y cantando en su gloria se mueven y enjugan para siempre sus ojos de lágrimas".

<sup>13</sup>Garcilaso de nuevo nos servirá con un modelo conocido por todos y por eso de gran valor. En la ya citada *Egloga primera* se habla así del cielo: "contigo mano a mano / busquemos otro llano, / busquemos otros montes y otros ríos, / otros valles floridos y sombríos...".

ducido los pastores-poetas en su Arcadia y a los chirridos de los corruptos pastores-elesiásticos; y finalmente, la visión de los santos como un ejército ("solemn troops") que es una forma típicamente tridentina y jesuítica de mostrar el cielo<sup>14</sup>, y cuya influencia fue tan vasta que aun los poetas protestantes lo usaron.

Las últimas líneas, después de esta catarsis, vuelven a una quietud y contemplación renacentistas: el mundo recobra su forma armónica, la naturaleza vuelve a tomar formas proporcionadas y pastoriles. Es el tranquilo marco dentro del cual se ha desarrollado este poema barroco; es la calma después de las energías gastadas, después de la visión del cielo:

*Thus sang the uncouth wain to the oaks and rills,  
While the still morn went out with sandals grey,  
He touched the tender stops of various quills,  
With eager thought warbling his doric lay:  
And now the sun had stretched out all ahe hills,  
And now was dropped into the western bay;  
At last he rose and twitched his mantle blue:  
Tomorrow to fresh woods and pastures new\** (186-193).

De las tensiones, ni una queda. Tres veces se ha bajado al reino de la muerte, tres veces nos hemos elevado hasta la seguridad de Dios. El cielo del día termina, el sol trae la oscuridad, la música es meramente humana y bucólica, habrá otras actividades mañana. La interpretación unánime de los críticos es que en la última línea del poema, Milton se refiere a otras ocupaciones no-poéticas que lo esperan en el futuro. De hecho habían de pasar más de treinta años hasta que el *Paraíso Perdido*, viera la luz pública. Pero el tono de estas líneas no encierra desesperación alguna. Para Milton todo es claridad, todo está resuelto: tiene sentido la acción ética, tiene sentido el estudio, tiene el mundo un sustento en Dios. Los próximos treinta años serán justamente los años de la acción de Milton en el mundo, como interlocutor del Protestantismo, como secretario de Cromwell. En la resolución de las ten-

<sup>14</sup>Vide W. Weisbach, *El Barroco, Arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

\*"Así cantaba el tosco rústico a los robles y a los riachuelos mientras la quieta mañana con sandalias grises desaparecía, tocó los tiernos agujeros de varios canutillos, con impaciente pensamiento gorjeando sus dóricas baladas. Y ahora el sol se había extendido por todas las colinas, y ahora había caído en la occidental bahía; por fin se levantó y torció su capa azul: mañana a lozanos bosques y campos siempre nuevos".

siones de este poema no vemos solamente el barroquismo evidente que le da unidad en la creencia religiosa, sino el fundamento moral que permitirá a Milton lanzarse a luchar por sus ideales en un mundo, cuyo sentido él mismo describe en su *Areopagítica* con las palabras: "Dejad que la Verdad y la Mentira peleen; ¿quién tuvo noticias de la derrota de la Verdad en un combate libre y abierto?"<sup>15</sup>.



<sup>15</sup>John Milton, *Areopagítica*, Macmillan, New York, 1963, p. 58.