«EL PARAISO PERDIDO», DE MILTON, EN SU TERCER CENTENARIO

POR

ESTEBAN PUJALS

ORÍGENES Y ESTRUCTURA

Este año de 1967 hace trescientos años que se publicó *El Paraíso perdido,* de Milton, uno de los poemas más importantes de contextura moderna. Desde 1667, fecha en que apareció su primera edición, hasta nuestros días, no creo se haya producido en la literatura occidental obra alguna que en su género pueda compararse con él en unidad y acabamiento, en montaje arquitectónico, contenidos evidentes y simbólicos, profundidad de intención, amplitud de conjunto y belleza de detalles.

Milton escribió su poema en su madurez y hacia el final de su vida, cuando hacía unos años que había perdido la vista, y lo compuso, según afirma en la introducción al libro I, para narrar la primera desobediencia del hombre y sus consecuencias, y también para justificar los procedimientos de que Dios se vale para conducir a la humanidad a su destino. Esta afirmación última ha sido objeto de mucho debate y volveremos más adelante sobre ella. De momento, baste tener presente que la mentalidad poética no es necesariamente lógica, sino intuitiva, y que el poeta va plasmando su obra (1) al impulso de unas fuerzas desconocidas en las que el elemento racional, si bien está presente y alerta, no es necesariamente predominante.

Milton, sin embargo, es un poeta muy razonador, un artista que madurará y moldeará su obra desde lejos, y, metódica y conscientemente, la conducirá a término, redondeándola y cumpliendo muy fielmente su promesa. Si los procedimientos de que se vale Dios ante los hombres pueden no quedar suficientemente justificados para personas que se hallan fuera del ámbito de las creencias de Milton, en cambio la obra sí queda plenamente justificada para todo hombre de percepción; porque la hermosura de muchos de sus motivos y su portentosa arquitectura la convierte en vehículo de expresión de la grandeza y

(1) En este punto es justo conceder la parte de razón que tuvieron Platón y Longino entre los antiguos, y la importantísima aportación de los críticos del movimiento prerromántico inglés y Feijóo en épocas ya recientes.

la tragedia humanas; porque para el hombre occidental constituye el poema símbolo de su destino humano y teológico: la historia del hombre y su contexto teológico transformada en eje de uno de los poemas épicos más sobresalientes de la literatura universal.

El proyecto de escribir una obra sobre la caída del hombre lo llevaba Milton en su conciencia desde que tenía treinta y dos o treinta y cuatro años. En un documento llamado el *Manuscrito de Cambridge* (2), Milton trazó cuatro esquemas dramáticos sobre el tema de la pérdida del paraíso, en el tercero y cuarto de los cuales proporciona esbozos concretos de personajes y argumentos, que en general responden en gran parte al tema central del futuro poema. El cuarto esbozo lleva el título de *Adam Unparadised* (Adán arrojado del paraíso), y el autor lo concibe como tragedia. Es muy posible que la clausura oficial de los teatros ingleses desde 1642 hasta 1660 le obligara a cambiar de género; como también se puede pensar que la maduración del plan en la conciencia del poeta requiriese más amplitud espacial que el ámbito escénico y temporal dramáticos para expresar su formidable concepción y se decidiese a verterla en un poema épico, que entonces era el género literario más reconocido. Yo siempre he sentido la tentación de creer que el decreto parlamentario de 1642 prohibiendo las representaciones escénicas y obstruyendo la carrera dramática de Milton privó a Inglaterra de tener a su Calderón (3). Pero el hecho de pretender determinar el motivo del cambio de género de tragedia en poema de la obra que nos ocupa es un empeño puerilmente ambicioso, pues con frecuencia la creación literaria sigue unos misteriosos caminos de dificilísima revelación.

El Paraíso perdido es un poema de ascendencia épica, sobre todo virgiliana, y no son pocas las relaciones que se pueden establecer entre él y la *Eneida* (4). Como tal debe ser observado y juzgado; y si frente a un templo clásico o una catedral renacentista nos damos cuenta de que todos los detalles conducen a conjuntos superiores hasta alcanzar una unidad final, en *El Paraíso perdido* no debemos tampoco ser precipitados y admitir que las subordinaciones de verso a pá-

---

(2) Véase: «Facsimile of the Cambridge MS», publicado por W. A. Wright, 1899; A. H. GILBERT: «The Cambridge Manuscript and Milton's Plans for an Epic», *Studies in Philology*, XVI, 1919; WALTER SHORK: *Die Dramenpläne Miltons*, Quackenbruck, 1934.

(3) Véase el capítulo «Momento cumbre de los teatros inglés y español», en mi libro *Drama, pensamiento y poesía en la literatura inglesa*, Madrid, 1965.

(4) Ambos constan de doce libros; no empiezan cronológicamente por el principio, sino por un punto vital de la acción; sabemos el pasado y futuro de la acción por posteriores narraciones: los relatos y profecías de Rafael y Miguel a Adán en *El Paraíso perdido* tienen su paralelo con la narración de Eneas a Dido y las profecías de la Sibila de Cumas en la *Eneida*, para no citar sino las correspondencias más evidentes.

rrafo, de episodio a libro, y de libro al poema en su totalidad obedecen a una parecida ordenación.

Al proponerse escribir su poema, Milton tenía ante sí dos grandes posibilidades, que se vislumbran al estudiar los párrafos —escritos unos veinte años antes— del prólogo al libro II de su escrito en prosa, *Razón de un gobierno eclesiástico* (5): allí se apunta ya la distinción entre un género épico que se adapte a las reglas de Aristóteles y otro que sigue a la naturaleza, «que para los que conocen el arte y se sirven del buen juicio no es una transgresión, sino un enriquecimiento del arte» (6). Milton, por consiguiente, entenderá que existía una épica que no era la clásica o de ciclo cerrado, y esa no podía ser otra que la romántica o caballeresca, el poema de ciclo abierto, cuyos representantes más sobresalientes eran para él Ariosto y Spenser (7). Milton pudo dudar un momento entre la forma clásica o la romántica, como había titubeado un punto entre la temática pagana o bíblica; pero su formación clásica y su manera de ser puritana —yo diría fundamentalmente cristiana— le llevarán con los años a hermanar la forma clásica con el contenido bíblico —como había hecho Dante con su *Divina comedia*— (8), tomando de Spenser inspiraciones de detalle y decorativismo, flexibilidad técnica, además de algunos contenidos, como la reverencia spenseriana por la doncellez —en Milton inocencia— y la ensalzada calidad sacramental de la unión de hombre y mujer en el vínculo del matrimonio. Con estos antecedentes, *El Paraíso perdido* presentará una básica unidad aristotélica y una variedad decorativa de detalles que convergen totalmente hacia dicha unidad, enriqueciendo la mayestática sublimidad del asunto.

La estructura interna del poema viene impuesta, por un lado, por la compacta unidad de su tema teológico —la transgresión del hombre y su castigo—, y por otro por las exigencias de su escenografía, provista por el marco cosmológico de los conocimientos científicos de la época y por los supuestos tradicionales organizados por la poderosa imaginación de Milton. Así, si su estructura interna va recta a amplificar el relato bíblico de la transgresión del hombre, desde la rebelión de los ángeles caídos en el Infierno, el vuelo de Satán a la Tierra

---

(5) *The Reason of Church Government* (1642).

(6) *Idem*. Prólogo al libro II.

(7) Véase a este respecto la interesante exposición de C. S. Lewis en *A Preface to Paradise Lost*, Londres, 1942.

(8) T. B. Macaulay en su celebrado artículo sobre Milton (1825) fue el primero en relacionar *El Paraíso perdido*, de Milton, con la *Divina comedia*, de Dante. Véase «Milton» en Lord Macaulay: *Literary Essays*, Oxford, 1923. Modernamente, Frank T. Prince ha tratado competentemente las influencias italianas en Milton en su obra *The Italian Element in Milton's Verse*, 1954; y Raymond Tschumi, en «The Evolution of Myths from Dante to Milton», estudia las derivaciones miltonianas en Dante, en *English Studies Today*, Roma, 1966.

para llevar a cabo su conquista, la tentación y el castigo de la primera pareja y la promesa de la revelación; su montaje externo, intrínsecamente enlazado con el anterior, nos expone los escenarios del Infierno, emplazado en las profundidades inferiores del Caos; el Cielo, cerniéndose de un modo excelso en la parte superior del mismo, y la Tierra, situada en medio de aquella parte de la creación que Dios había arrancado del Caos y sobre la cual había arrojado un manto de luz, rodeándola de las diez esferas desde la del círculo de la luna hasta el *primum mobile*. La estructura argumental interna nos lleva a movernos de un modo natural por estas distintas regiones: Infierno, Cielo, Caos, Tierra, con sus esferas, y tanto en estos desplazamientos como en las descripciones del Paraíso, del hombre y de su conducta y actividades, la contextura interna y la espacial están perfectamente articuladas. Como era de esperar, en el relato de la caída de los ángeles perversos, en el de la vida de Adán y Eva en el Paraíso y en el de la tentación y sus derivaciones, Milton tuvo que valerse hasta un grado máximo de sus concepciones imaginativas y de su inspiración, pues, como sabemos, las narraciones bíblicas sobre el asunto son extraordinariamente lacónicas. Respecto del escenario externo, se basó en una combinación de los sistemas tolemaico y copernicano, colocando el Cielo encima del Caos y el Infierno debajo, tal como la tradición y la intuición humana lo presiente; y la Tierra, inciertamente (9) inmóvil en el centro, rodeada de sus esferas iluminadas por una gran mancha de luz, y envuelta por el Caos, materia desordenada, llena de confusión y obscuridad por todas partes, menos en lo que pueda distinguirse de la lejana e intensísima luminosidad del Cielo. En este aspecto, con toda la ayuda que le pudieran prestar las fuentes teológicas y cosmológicas de su tiempo (10), la poetización de estos escenarios tenía que arrancarla necesariamente de su imaginación; pero, especialmente, en donde Milton tuvo que depender más de su propia inventiva fue en la amplificación de la escueta relación bíblica de los primeros capítulos del *Génesis*, sobre la creación del mundo y del hombre, y de la sublevación, batalla y derrota de los ángeles rebeldes en el Cielo, en Isaías y el *Apocalipsis*. El hecho de que el poema haya quedado definitivamente dividido en doce libros, ajustándose a una unidad tradicional, clásica y renacentista, no tiene excesiva importancia, pues en la primera edición (1667), salvo en algunos detalles, presentaba el mismo contenido organizado en diez libros (11).

(9) Libro VIII, versos 122-125.

(10) Véase el capítulo «Cosmology and doctrinal content», en J. H. HANFORD: *A Milton Handbook*. Nueva York, 1954.

(11) La segunda —y definitiva— edición de *El Paraíso perdido*, «revisada y aumentada por el propio autor», apareció en Londres, en 1674, el año de la muerte de Milton.

Cuando una narración promete ser larga, no resulta un mal procedimiento empezarla por la parte más lógica y conveniente, o la más atractiva y vital, aunque cronológicamente no sea éste su verdadero punto de partida. Así se ha venido haciendo en tiempos modernos, utilizando un recurso que no puede ser más antiguo, puesto que se vincula a la tradición homérica y virgiliana. La *Eneida* empieza con la tempestad que arroja al protagonista a las costas de Libia, y de su narración posterior en la corte de Dido, reina de Cartago, conoceremos los antecedentes. Milton adoptará el mismo sistema, ampliándolo todavía en distintos pasajes de la obra y obteniendo con él un magnífico resultado. Pero no creo que debamos pasar de aquí sin comentar el contenido de *El Paraíso perdido,* ya que hemos alcanzado una encrucijada en la que sin un esbozo argumental dudo de que pudiese ser fructífera mi labor crítica y expositiva.

El tiempo, al empezar el poema, sugiere una época incierta, pero aparentemente paralela a la de la creación del Mundo y el hombre. En el rincón más profundo del Caos, en el Infierno, en donde había sido arrojado con sus huestes, Satán —el que en el Cielo había sido Lucifer—, se incorpora y esfuerza en levantar a sus aletargadas legiones con la intención de lanzarlas de nuevo contra Dios. Les habla de que pueda ya haberse creado la Tierra, comunicándoles el rumor que un tiempo había circulado en el Cielo respecto de la creación de unos nuevos seres que vivirían en ella en un ambiente de máxima felicidad. La táctica de Satán es de prudente estratega; y si bien, como seres inmortales, el número de batallas que los ángeles rebeldes pudieran presentar sería infinito, el procedimiento que se adoptará en el consejo del Infierno es el de combatir a Dios por la espalda —indirectamente en el hombre—, ya que el ataque frontal saben por experiencia que tendría resultados negativos.

Satán se adjudica el privilegio —que tiene merecido como caudillo de las regiones del mal— de salir a explorar ese posible paraje nuevo, y se lanza a través de las tinieblas y el desorden del Caos, camino de la Tierra. Es de gran belleza y fuerza imaginativa la descripción de Satán, saliendo de las puertas del Infierno y desplegando sus alas al amparo de la noche y la confusión del Caos, en busca del nuevo Mundo.

Pero Dios no puede dejar de percibir la aventura de Satán, y al volver la mirada hacia la Tierra se da cuenta de que el que un día fuera Lucifer se dirige audazmente hacia ella. Entonces predice la victoria de Satán y la caída del hombre; pero el Hijo se ofrece para

redimirle. Con esto Satán atraviesa el orbe más lejano, y burlando la vigilancia de Uriel, el ángel del sol, se encamina a la Tierra, descendiendo sobre el monte Nifates, cerca del Paraíso. Así termina el libro III, que había empezado con un canto a la luz, que es a la vez un himno a la luz divina y una lamentación a la carencia de vista del poeta. Este fragmento, que Addison en su tiempo (12) juzgaba fuera de lugar, simboliza precisamente una transición de las oscuridades del Infierno a la zona luminosa del Cielo y la creación, siendo al mismo tiempo una elegíaca meditación subjetiva —de las pocas que nos ofrece Milton en este poema—, que posee una enternecedora belleza.

Desde el Nifates Satán se dirige al Paraíso, metamorfoseándose en distintos animales para acercarse a Adán y Eva sin ser descubierto por Gabriel y los ángeles que custodian el lugar. Consigue aproximarse a la pareja y se maravilla de la felicidad de que gozan en tan magnífico Jardín. Por su conversación se entera de la prohibición y del castigo que pesa sobre ellos respecto del Arbol de la Ciencia del Bien y del Mal; y, llegada la noche, Satán —transformado en un animal inferior— se propone tentar a Eva con un sueño de curiosidad y desobediencia incipiente, que tomando corporeidad en su conciencia se concretará más adelante en el verdadero acto de la tentación. Pero el ángel del sol, que había vigilado la trayectoria de Satán, logra descubrir sus engaños y descender a dar aviso de ello a Gabriel. Dos de los ángeles guardianes se dirigirán al lugar de descanso de Adán y Eva, y allí encontrarán a Satán en forma de sapo —uno de los ejemplos de degradación del primitivo arcángel de la luz—, pegado al oído de Eva y tratando de perturbar su prístina inocencia con la visión —en sueño— de las cualidades de la fruta misteriosa. Conducido ante Gabriel, después de haber recobrado su verdadera forma, se desata entre ellos una seria discusión, que no termina en combate porque la aparición de una señal en el cielo avisa a Satán de la suerte que va a sufrir en manos del arcángel. A la vista del portento, el ángel del mal abandona el Paraíso.

La inferioridad para defenderse de Satán es manifiesta, si el hombre no recibe más luz y socorro del Cielo. Así Dios se propone enviar a Rafael —el arcángel cariñoso y compañero del hombre— a la Tierra para afirmar a Adán y Eva en su estado, advertirles del enemigo que

(12) Las observaciones de JOSEPH ADDISON: *On Paradise Lost*, se publicaron en una serie de dieciocho ensayos en *The Spectator*, durante los sábados, desde enero a mayo de 1712. Es el primer estudio relevante que se escribió sobre el poema de Milton: un extenso trabajo orientado con un extraordinario sentido común, impregnado de alusiones y comparaciones con las obras épicas de la antigüedad clásica, y lleno de atinadas advertencias morales y valiosos juicios críticos.

les acecha y manifestarles su libre condición para seguir, entre los caminos que se les abren delante, el bueno o el adverso. Amanece. Eva le explica apesadumbrada a Adán el extraño sueño que ha padecido; es decir, que ha tenido la tentadora visión de que, hallándose frente al Arbol de la Ciencia, un ángel le tendió la fruta y ella la tomó. Adán se preocupa mucho en un principio por este hecho; pero como ha sido un sueño, al margen de la voluntad y la conciencia, después de reflexionar, consuela y anima a su mujer. Concluida la oración matinal, salen airosos a realizar el trabajo del día. Aquí se perciben ambientes de la vida de estos afortunados seres en el Paraíso, y al mediodía, cuando ya han vuelto a su reposo y Eva se dispone a preparar el almuezo, en la gozosa diligencia de unas eternas vacaciones, Adán distingue la llegada del mensajero del Cielo. Entonces le indica a Eva que se aplique para agasajarle, mientras él avanza a recibirle en actitud de sumisión. El almuezo es rápido y alegre, y en él Rafael se comporta como un personaje humano, si bien de procedencia y linaje superiores. Hasta le dice un noble cumplido a Eva, en el que la llama «madre de la humanidad», cuyo vientre será más pródigo que la variedad de frutos con que ha decorado la mesa. Después del almuerzo empiezan las advertencias de Rafael sobre el enemigo, y es ahí cuando, al tener que explicar el origen de los agentes del mal, el arcángel deberá remontarse a narrar la rebelión de los ángeles malos en el Cielo, por soberbia y envidia de Lucifer al negarse a reconocer la superior jerarquía del Hijo de Dios.

Aquí hay un extenso inciso que ocupa la primera mitad del libro V y todo el VI, en el que el arcángel describe a Adán y Eva la batalla del Cielo y la derrota de los ángeles malos por los ejércitos de Dios, acaudillados por Miguel y Gabriel—Rafael no alude nunca a sí mismo, a su acción en dicha lucha, ni les comunica su nombre—; a la invención de los explosivos y los artefactos artilleros, por iniciativa de los ángeles perversos; y, finalmente, a la victoria definitiva conseguida por el Hijo, montado en el carro de guerra del Dios Padre, el Dios de los ejércitos de la Biblia, el Dios de los ejércitos de nuestros misales tradicionales. Los ángeles rebeldes quedan acorralados en los extremos del Cielo, desde donde, al abrirse sus muros, son despeñados con horror y confusión en el abismo, en una caída de nueve días a través del Caos hasta llegar a Infierno, que es donde les hallamos al empezar el poema.

Satán había arrastrado consigo un tercio de los seres celestiales, y Dios se propone ahora realizar el proyecto de crear el Mundo, como desquite de la despoblación parcial que la derrota de los ángeles rebeldes había causado en el Cielo. Esta idea de la creación, sin

embargo, como he indicado en un principio, ya se conocía en el Cielo antes de que Satán se sublevase arrastrando con astucia a sus ángeles seguidores. Y al mencionar el arcángel estos hechos, Adán le pregunta cómo fue creado el Mundo. Entonces Rafael le explica —libro VII— la creación de la parte del universo sometido a organización; es decir, la creación del mundo según los conocimientos cosmológicos y teológicos que Milton poseía, ampliados y nutridos con su imaginación de poeta. La creación la realiza no exactamente Dios, sino el Hijo, con la fuerza del verbo divino. Se abren las puertas del Cielo, y el Hijo, montado en el carro de gloria del Padre y acompañado de un séquito de ángeles, avanza por los bordes hasta los límites en que asoma el Caos, los espacios informes y confusos del universo increado. El compás de Dios, manejado por el Hijo, señala los contornos de la creación: se apaciguan las tormentas del Caos, se proyecta un chorro de luz sobre la negrura existente, y en los seis días bíblicos se realiza la creación de los astros, la Tierra, los animales y el hombre.

Terminado el relato de la creación, Adán participa a Rafael su deseo de conocer el funcionamiento de los orbes que constituyen el Universo; pero el arcángel le contesta ambiguamente, invitándole a emplear su inteligencia y aplicación en problemas que estén más a su alcance y le sean de mayor provecho; así le aconseja a limitar y refrenar su curiosidad, cuando de mera curiosidad se trata. Eva no oye estas importantes advertencias, pues al observar que la conversación adoptaba un sesgo cosmológico, se había apartado delicadamente de los interlocutores para dedicarse a actividades que le eran más gratas, diciéndose a sí misma que prefería oír la información de labios de Adán. En este punto concluye la misión del arcángel en la Tierra; pero Adán se encuentra tan satisfecho y acogido a su lado que, con el fin de retenerle más tiempo, le pregunta si desearía oír la historia de sus propios recuerdos. Rafael, siempre condescendiente, le contesta afirmativamente y le anima a relatársela. Entonces es cuando Adán le explica el recuerdo de su propia creación, y le comunica con la confiada y cándida intimidad que se ha establecido entre él y el amable arcángel, el hecho más importante de su vida: la creación y sus nupcias con Eva. Este fragmento constituye un cuadro soberbio, de pincelada miguelangelesca, y contribuye a que el libro VIII sea uno de los más importantes del poema. La descripción de la creación de Eva, la emoción de Adán y las primeras sensaciones y contactos de la primera pareja, convierten esta sección del libro en uno de los epitalamios más preciosos de la literatura universal y un rendido homenaje a la mujer.

Cae la tarde, y al declinar del sol, parte el arcángel hacia el Cielo

una vez comunicado el mensaje, y Adán se dirige en busca de su mujer y del descanso. Satán aprovecha la noche para penetrar de nuevo en el Paraíso y planear la tentación. Al levantar el día, Adán y Eva despiertan y se dirigen diligentes a la labor. Eva propone que trabajen separados, pues está segura de que de este modo darán más rendimiento; pero Adán rehúsa hacerlo, ya que por el arcángel sabe el poder del enemigo que les ronda y el peligro a que están expuestos. Adán cree que Eva es más débil y teme por ella si está sola, apartada; él está convencido de que ambos juntos son más fuertes que separados. Pero Eva se disgusta de la desconfianza que de su fortaleza muestra Adán y se hace la ofendida. Además cree que si el enemigo es tan poderoso no irá a ella por ser más débil, sino precisamente a Adán, por superior. Receloso y de mala voluntad Adán accede, y Eva sale a trabajar sola. Es la ocasión que Satán, metido en la serpiente, estaba esperando. Se acerca a ella sutilmente y con halago. Le dice que es la obra más bella de la creación; que más que mujer, merece ser una diosa, y que está en su mano serlo. La conduce frente al Arbol de la Ciencia, y después de un largo diálogo, en el que Eva demuestra su vanidad y poca consistencia, ocurre la tentación. El efecto de la fruta le produce de momento una embriagadora reacción: aparentemente, la serpiente tiene razón, y Eva ve ampliársele los límites de la inteligencia y el conocimiento. Duda si se lo comunicará a Adán, con la recóndita e ilusoria malicia femenina de ser superior a él. Pero vence el amor, y a él acude con una rama colmada del fruto del Arbol prohibido. Adán se queda asombrado y sin poder decir palabra. Después reacciona, y siente un vehemente deseo de compartir con ella el pecado de desobediencia, por solidaridad y amor. Un momento después de haber probado la fruta Adán nota una embriaguez parecida a la experimentada por Eva, y se acercan uno a otro, con el vivo y ciego deseo de los amantes de la Tierra. Al despertar de ese sueño ilusorio de tentación amorosa, Adán y Eva se aborrecen, se avergüenzan de sí mismos y empiezan a acusarse mutuamente: han perdido para siempre el frescor original de la inocencia.

Conocida la transgresión del hombre, los ángeles que custodiaban el Paraíso regresan al Cielo, y Dios envía a su Hijo a juzgar a Adán y Eva. La sentencia, aunque dura, es atenuada: su muerte no será inmediata y un descendiente de Eva aplastará la cabeza de la serpiente. Satán, victorioso, se dirige al Infierno, cruzándose por el camino con su hija y amante el Pecado, y con el hijo de ambos, la Muerte (13),

(13) Milton personifica el pecado como mujer; y la muerte, poéticamente, en inglés clásico, suele ser del género masculino. Aquí definitivamente lo es: la Muerte es el hijo de Satán y del Pecado.

que vienen a tomar posesión de su nuevo reino, la Tierra. Un vistazo al Infierno nos dará la sarcástica recepción de Satán entre los ángeles malos, los cuales temporalmente convertidos en serpientes le reciben a silbidos y comen golosos una fruta que sabe a ceniza, como paradójica réplica de lo ocurrido en el Paraíso: es una señal divina de que el triunfo de Satán no ha sido rotundo, sino sólo aparente y relativo. En el Cielo, Dios profetiza la victoria final del Hijo y la renovación de toda la naturaleza creada, y ordena a sus ángeles que empiecen a realizar transformaciones en los Cielos y los elementos, estableciendo las estaciones y organizando los cambios atmosféricos. Adán se da cuenta de su caída y percibe a la vez la alteración que se opera en el mundo. Cada vez más apesadumbrado, rehúye el afecto de Eva, que se arroja a sus pies, convertida aquí en una mujer de verdad, y le ofrece su ayuda y su consuelo. El amor y confianza de su mujer apaciguan a Adán, y es aquí cuando con el propósito de evadir la maldición que procedente de ellos va a pesar sobre toda su descendencia, a Eva se le ocurre la peregrina solución de no tener hijos. Adán, con una elevada visión de la vida y de los hechos, rechaza este violento procedimiento, y concibiendo superiores esperanzas, le recuerda la promesa del Hijo de Dios, de que su progenie aplastaría a la serpiente. Arrepentidos, y nuevamente unificados, ambos se disponen a acudir al lugar en donde fueron juzgados por el Hijo, a ofrecer sus súplicas, llenas de compunción, y abandonarse a la clemencia y decisión de Dios.

Esta oración de Adán y Eva asciende como un chorro de incienso hasta el trono de Dios, el cual, al serle presentada por el Hijo, la acepta como una sincera muestra de dolor de la arrepentida pareja. Pero envía a Miguel, el arcángel de las milicias celestiales, a arrojarles del Paraíso; mas no sin antes amaestrarles acerca de los acontecimientos del futuro hasta la encarnación, nacimiento y muerte del Hijo de Dios, y de la redención por Cristo de un mundo por su culpa perdido. Esta perspectiva bíblica, resumen histórico del pueblo elegido con sus hundimientos y restauraciones, se la muestra Miguel a Adán desde lo alto de una colina del Paraíso en forma dramatizada primero, y después en estilo narrativo. Adán queda anonadado de lo perversos que van a ser sus hijos; pero se conforta y derrama lágrimas de alegría en los momentos de superación; sobre todo cuando es consciente de que el Hijo de Dios se ha ofrecido —hombre por hombre, carne por carne— para redimir su pecado.

Esta visión cinematográfica y explicativa de los momentos cumbres de la narración bíblica ocupa todo el libro XI y más de la mitad del XII, y cumple una función paralela y contrapuesta al relato de

Rafael: éste explica a Adán el pasado, advirtiéndole sobre el presente y un próximo futuro; Miguel proyecta su relato hacia los tiempos venideros, en los que, a pesar de las turbias perspectivas, se vislumbran implícitas esperanzas, hasta comunicarle el momento de la salvación y de la incorporación final de la Tierra al Cielo. Del mismo modo que, una vez le ha aconsejado, Rafael abandona a Adán y le deja en completa libertad en el libro VIII, así Miguel, después de haber cumplido su mandato informativo y esperanzador, procede a desempeñar la severa parte de su misión: cogidos de la mano, conduce a la pareja hasta las puertas del Edén, y les deja compungidos y a su libre albedrío en la pendiente exterior del Paraíso. Son impresionantes los últimos versos del poema:

Derramaron unas lágrimas —era natural—, que pronto se secaron;
el Mundo se abría ante ellos, podían escoger
su morada de reposo; la Providencia les guiaba.
Se cogieron de la mano, y con paso incierto y tardo,
a través del Edén emprendieron su solitario camino.

La llameante espada de Miguel iba agostando la parte del Jardín que al avanzar dejaban a sus espaldas. Y poco después de la salida de Adán y Eva, el Paraíso terrenal quedaba convertido en un desierto. La eficacia de la imagen bíblica utilizada por Milton apenas podía ser más símbolica, emocionante y arrebatadora.

Tengo la seguridad de que los aspectos más salientes de la estructura y de los contenidos argumentales de *El Paraíso perdido* se habrán ido revelando a lo largo de esta exposición. No será superfluo precisar, antes de entrar en la discusión de su significado o significados, y de algunos matices finales, que el poema en su forma defintiva se divide en doce libros —como la *Eneida,* de Virgilio, y *El calendario del pastor,* de Spenser (14)— y consta de 10.565 versos blancos, organizados generalmente sobre la base del pentámetro yámbico. Es un noble verso, ya bien manejado por Marlowe y establecido por Shakespeare, cuyas unidades métricas y cadencias se adaptan bastante a la naturaleza del habla inglesa, y, de un modo convencional, quedan encajadas en la tradición rítmica del lenguaje poético inglés.

El propósito principal del poema, su asunto culminante, es la caída del hombre. Por supuesto, este tema implica el rescate del hombre por Jesús, que es lo que viene a dar trascendencia a la aven-

(14) La gran obra de EDMUND SPENSER: *The Faerie Queene* (La reina hada), que quedó inconclusa, también estaba proyectada para comprender doce libros.

tura humana. Otro de los motivos de Milton es demostrar los misteriosos caminos de Dios entre los hombres. Estos propósitos y argumentos vienen esbozados en la apertura del poema. Y siendo así que el tema central es la narración de la desobediencia de Adán y Eva, lo primero que Milton cree que debe mostrarnos es la sede en donde se halla el adversario del hombre, el forjador del mal, y el formidable valor, capacidad e iniciativas destructoras de tan temible enemigo. Es preciso advertir de antemano que el hecho de considerar a Satán como el héroe del poema es una exageración de Blake (15), y una errónea interpretación de la fantasía romántica. La figura de Satán está muy bien trazada, sobre todo en los momentos en que se asoman, actúan en él las posibilidades de su naturaleza angélica. Recordemos que Satán fue Lucifer, y mucho de arcángel le queda todavía —si bien en signo negativo— una vez se ha alejado de Dios y se ha transformado en caudillo de la oposición contra el hombre, la criatura recién salida de las manos divinas.

Ahora bien, estos doce libros de que consta la obra no suponen doce etapas estrictas en el desarrollo del poema, sino que algunos de ellos enlazan perfectamente con otros formando una cerrada unidad temática. Los primeros libros transcurren en el Infierno, y en ellos Milton nos describe el lugar adonde fueron arrojados los ángeles rebeldes, y los esfuerzos que realizan para vengarse de Dios, orientados por la aguda inteligencia de Satán y su segundo, Belcebú. Los libros I y II describen la topografía del Infierno, las circunstancias de los más importantes de sus líderes, los planes de ataque directos contra Dios o su posición de resistencia y adaptación, y, finalmente, la adopción de la táctica indirecta de la conquista de la Tierra y el ataque y corrupción del hombre. Con la salida de Satán a descubrir el nuevo Mundo y a investigar estos nuevos seres creados por Dios, abandonamos el Infierno como escenario de la acción, para pasar al Cielo, sede de la Divinidad, contrapartida paralela del emplazamiento de los libros primeros.

El libro III supone el segundo movimiento escénico del poema. Después del personal y elevado himno a la luz con el que se inicia dicho libro, que es una magnífica invocación a la Divinidad y un motivo transicional de las mansiones del Infierno y el Caos al reino del orden y de la luminosidad, nos encontramos en el Cielo, junto al trono de Dios, del Hijo y de los ángeles. Desde esta posición, que constituye la culminación panorámica del universo, Dios percibe el Infierno, el Caos y la Tierra, dándose cuenta de los movimientos y

(15) WILLIAM BLAKE: *The Marriage of Heaven and Hell* (El matrimonio del Cielo y el Infierno; alrededor de 1790-93), láminas 5-6. Véase también, aunque por otros motivos, el *Milton*, de BLAKE (1804-8).

directrices de Satán. Si en los dos libros primeros el lector ha permanecido en el Infierno viendo y oyendo el escenario y las actividades y decisiones de los ángeles malvados, ahora, en el libro III, nos hallamos en la armónica plataforma celestial, en medio de la organizada ordenación de los ángeles, oyendo las palabras de Dios y del Hijo, entre los himnos de los espíritus pobladores del Cielo.

Desde aquí Dios observa y prevé lo que va a ocurrir en la Tierra, considera la desigualdad de la lucha que se avecina entre Satán y el hombre, y decide que es necesario advertir a Adán y Eva del peligro que está a punto de desencadenarse contra ellos. Ahora bien, el hombre tiene que poner de su parte amor, inteligencia y voluntad para salvarse, y para demostrarlo, debe quedar —como en su tiempo los ángeles— completamente libre para actuar según su orientación y conciencia. En este libro III, cuyo escenario es el Cielo y estructuralmente constituye el contrapunto de los dos primeros, se adivina la caída del hombre y se esboza el plan de la redención, transformando el mal en bien, trastocando las suertes y volviendo en derrotas las presuntas victorias de Satán.

El libro IV supone el tercer movimiento del poema. Aquí nos encontramos en la Tierra; o no exactamente en la Tierra, sino en el Paraíso antes de la tentación, que es como un trasunto del Cielo fijado en nuestra Tierra, pero escenográficamente es nuestra Tierra, al fin, la misma que pisamos; y este libro IV, que es una pieza clave del poema y un libro magnífico en todo su conjunto, nos muestra la Tierra en su primera edad, en su primer albor, en su condición de Jardín, el Paraíso soñado y poético que tenía que servir de marco a la primera pareja humana en su estado de excepción. La visión de la Tierra, pues, es a través del Paraíso, un paraíso de candor más celestial que terreno; pero que, desde un punto de vista escénico, y en cuanto a la estructura del poema, es nuestra Tierra, bien que decorada con el imaginativo velo de la inocencia primera.

Este libro IV nos da ya la total escenografía del poema: el Infierno y el Caos, el Cielo y la Tierra. En él nos acercamos al Paraíso, primero con Satán y después con Uriel, el ángel del sol, y entonces nos encontramos con Adán y Eva, llenos de felicidad, ofreciéndonos aquí Milton una pintura maravillosamente tenue, fina y distanciada, del ambiente y del amor de los primeros novios de la vida.

Mediante Adán y Eva vamos tomando contacto con la Tierra, la Tierra paradisíaca del amor primaveral en la que ambos amantes transcurrían en candorosa desnudez y sin sentir vergüenza ni sonrojo entre los ángeles de Dios. Aquí, pues, escenario de lucha entre el

Infierno y el Cielo, coinciden los habitantes de estas tres regiones; y con Satán a un lado, y Adán y Eva en medio, entramos en contacto con Gabriel y los ángeles guardianes del Paraíso. El libro IV, paradisíaco e ingenuo como es en su construcción, intencionadamente arcádica y renacentista, plantea ya con toda la claridad la problemática del poema y presenta a Adán y Eva —que viven por completo ignorantes de las fuerzas que presionan a su alrededor— como supuesto botín de la victoria de Satán, de no intervenir —en este caso eficazmente— los poderes del Cielo.

En los restantes libros, es decir, desde el libro V al XII, la acción real tiene lugar siempre en la Tierra, en el Paraíso, con poquísimos regresos o enfoques rápidos hacia el Cielo o el Infierno, si bien en la mayor parte del contenido de los libros V, VI y VII asistimos con nuestra fantasía a la rebelión y la lucha de los ángeles en el Cielo, a su derrota y hundimiento en los abismos del Infierno por el Hijo de Dios, y a la creación del Mundo por él mismo, mediante la narración que el arcángel Rafael hace a Adán y Eva de dichos acontecimientos. Este procedimiento se sigue en el libro VIII, otra de las grandes unidades de *El Paraíso perdido*, y aquí será Adán quien correlativamente a la explicación histórica —teológica y cosmológica— de Rafael, querrá contarle a su vez al arcángel la historia directa y viva de sus experiencias personales, sobre todo del máximo acontecimiento de su vida: la creación de la mujer.

En el libro IX el arcángel Rafael se ha alejado del Paraíso, y Gabriel, puesto que Adán ya está advertido y amaestrado, no interviene ni en favor ni en contra del formidable peligro que les amenaza, y deja a Adán y Eva libres para ejercer su albedrío en el episodio de la tentación. El libro IX es de una trágica belleza, y en él, como ocurre en los cuatro primeros, el argumento, expuesto dramáticamente en forma dialogada o narrativa, es directo y actual, no siendo preciso recurrir al procedimiento de la explicación histórica o la visión profética del futuro. Técnica y cronológicamente el progreso argumental sigue el acontecer de los hechos tal como se van dando en la realidad. Es el culminante libro de la tentación de Eva, ocurrida la cual, los ángeles guardianes del Paraíso abadonan la Tierra para remontarse al Cielo.

Esto sucederá en el libro X, que sigue la misma técnica directa del anterior. Adán y Eva, cometida la transgresión, se encuentran en un Paraíso, que ya va dejando de serlo para volverse Tierra; y por primera vez se hallan completamente solos. Ni los falsos halagos de Satán, ni el severo, pero seguro, amparo de Dios. Por un momento, la Tierra y sus dos moradores permanecen en una desolación com-

pleta. Pero este vacío durará poco. Si por un lado Satán regresa al Infierno a dar cuenta de su aventura, mientras el Pecado y la Muerte se cruzan con él, camino de este Mundo, por el otro, desde el Cielo el Dios Padre envía al Hijo a juzgar a Adán y Eva, y a proporcionarles junto con el castigo un maravilloso rayo de esperanza. Después de estas dos proyecciones hacia el Infierno y el Cielo, volveremos definitivamente a la Tierra —y esta vez una Tierra de verdad, una Tierra maldecida— hasta el momento de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

El libro XI empieza también en estilo directo, recogiéndose en el Cielo las arrepentidas rogativas y la compunción de la pareja pecadora. Esta actitud de Adán y Eva, caídos, abandonándose a la gracia de Dios y aceptando su castigo, endereza muy eficazmente su destino. Dios enviará esta vez a Miguel, el arcángel guerrero, a informar a Adán de los propósitos salvadores del Hijo de Dios, y a arrojarles del Paraíso. Los libros XI y XII constituyen una visión hacia el futuro, un intento en el que Milton se propone seguir los itinerarios de Dios perfilando el curso de la historia. Es Miguel quien explica y Adán quien pregunta o se exclama, aflije o alegra, como antes, en los libros V y VIII, había ocurrido con el arcángel Rafael, el cariñoso amigo del hombre. Miguel es más seco y contundente —no puede ser tan amable: su misión es distinta—; pero el procedimiento es parecido, salvo que en el libro XI Milton presenta el material de la historia futura en forma de visión, es decir, dramatizado, y en el libro XII, probablemente para abreviar, lo desarrolla en estilo narrativo. Hacia el final del libro XII volvemos a la realidad, esta vez la tremenda realidad de la expulsión. Pero Adán ha vivido mucho durante las explicaciones de Miguel; y confortado por esta experiencia adelantada, y esperanzado y enriquecido con la sabiduría y promesa de la redención, se prepara dignamente para salir del Paraíso. Eva ha estado dormida durante este tiempo, pero Dios ha hecho que se apercibiera de lo ocurrido con su instintivo corazón de mujer. Por tanto, Adán la encuentra preparada. Y cuando Miguel les advierte que ha llegado el momento de salir, con la Providencia —invisible— a sus espaldas, emprenden solos su errante camino. Es la formidable lección humana y trascendental de Milton —una entrañable advertencia— para todos los hombres, para todas las parejas de la humanidad.

Infierno, Caos, Cielo, Tierra, los inmensos espacios de la creación, esta mancha de luz que Dios arroja en el Caos y en medio de la cual va a echar a andar los mundos; pero sobre todo la Tierra, nuestra Tierra, primero Paraíso y después Tierra, árida y seca, maldecida, pero arable, fructífera con labor, y redimible, es el escenario en donde

se desarolla el tremendo drama de *El Paraíso perdido* de Milton. El estilo, como se demuestra a lo largo del poema, adopta todas las formas y modalidades poéticas posibles y necesarias —dramática, descriptiva, meditativa, expositiva, lírica, idílica, elegíaca—, encuadrándolas en el marco estructural de la obra poética narrativa, del gran poema de alineación definitivamente épica.

Como he indicado anteriormente, en *El Paraíso perdido,* el tema principal, la desobediencia del hombre y sus consecuencias, imponen su unidad estructural sobre el poema; y los escenarios Infierno, Caos, Cielo, Tierra; los caracteres que los habitan: las personas divinas, los ángeles del Cielo y del Infierno y el hombre; así como toda la concepción teológica, cosmológica e histórica y moral, van directamente a conseguir su finalidad: la estructuración orgánica de todos estos elementos en un poema épico de gran alcance que describe la caída del hombre y su trágica misión humana y divina en ésta, nuestra Tierra.

Significados

En páginas anteriores he apuntado algo sobre el propósito de Milton en su poema —el motivo fundamental esbozado en los primeros versos de *El Paraíso perdido*— y también he tratado de exponer las intenciones del poeta —los deseos—, que pueden quedar más o menos clarificados a lo largo de la obra. El poeta puede dar más o menos, o puede dar algo distinto —mejor o peor— de lo que ha prometido. En *El diablo mundo,* para citar un poema de ambición, abordado por un poeta menos preparado, Espronceda no da en el hito de su alcance y promesa. Milton, poeta de mucha más categoría, disciplina y preparación, en cambio, nos ofrece mucho más de lo que promete; y a los hombres que profesan su fe, básica y fundamentalmente cristiana, consigue demostrarles sus intenciones, que consisten en tratar de descubrir los procedimientos con que Dios actúa entre los hombres.

Por supuesto, en el poema se descubren ulteriores posibilidades; detalles científicos y mitológicos, conocimientos históricos, disquisiciones morales; alusiones personales y sociales; algún ataque a ciertos aspectos del Catolicismo, a la vez que un reconocimiento básico de sus principales dogmas, moral y forma de vida; es decir, un mundo orgánico, montado en un poema que revuelve alrededor de un eje principal, que es la caída del hombre. Este es su fundamental y unitario significado. Para Milton, la caída del hombre era el hecho más sensacional de la historia humana y teológica. El único aconteci-

miento que se podía comparar con él era la entrada del Pecado en el Cielo y la sublevación de los ángeles. Pero las consecuencias directas de este acontecimiento se limitaron a la expulsión de los ángeles ambiciosos del Cielo y a su irrevocable condenación en el Infierno y a su desvinculación de la gracia. La caída del hombre, en cambio, aunque debe pagarse con la muerte, nos viene a traer un aumento de gracia —mediante la experiencia del pecado y la compunción y la confesión— y la regeneración debida a la encarnación del Hijo. Este es el verdadero significado del poema, el significado —muy agustiniano— que conscientemente Milton intentó dar a *El Paraíso perdido* (16).

Ahora bien, la naturaleza de la transgresión es un problema distinto de las formidables consecuencias que presenta, y, en este punto, los críticos no consiguen armónicas conclusiones. Una de las grandes dificultades parece ser ésta: ¿Adán y Eva, en Milton, representan estricta y simplemente a la primera pareja o a toda la humanidad? Cuando Eva tiende la mano hacia el fruto prohibido ¿es sólo Eva o simboliza la feminidad en general? Pictóricamente, descriptivamente, parece ser y representar individualmente a Eva; pero, en el trasfondo, y considerando algunas insistencias de Milton —en boca de Rafael o de Adán— no podemos dejar de vislumbrar a la mujer en general. Otro aspecto es el de la naturaleza del pecado. Para Addison fue la «desobediencia» (17), palabra que Milton menciona en el primer verso del poema. Para Greenlaw, interesado en relacionar *El Paraíso perdido* con *La reina hada (The Faerie Queene,* de Edmundo Spenser), el pecado no es tanto la desobediencia como la falta de templanza (18): recordemos —como nos dice Milton— el deseo que sentía Eva al mediodía de comer la fruta. Para Tillyard (19), en cambio, un punto principalísimo es el rendimiento de la razón, la cesión del albedrío y el buen juicio a la pasión. Son las últimas palabras del arcángel Rafael a Adán. Se dirige sólo a Adán, pues Eva se había separado de ellos anteriormente. Pero se supone que Adán le transmitirá a Eva la explicación y el precepto final del arcángel, pues ésta fue la razón que Eva se dio a sí misma para alejarse de ellos.

---

(16) Véase en este aspecto el capítulo «The conscious meaning», en E. M. W. TILLYARD: *Milton,* Londres, 1956.

(17) Véase el último ensayo de JOSEPH ADDISON: «On Paradise Lost», en *The Spectator* (1712).

(18) Véase el artículo de E. GREENLAW: «A Better Teatcher than Aquinas», en *Studes in Philology,* 1917, pp. 196-217, en el que se establece una contraposición entre el pasaje de la tentación del libro IX de Milton, con el libro II de *The Faerie Queene,* en el que se narran las aventuras de sir Guyon, el Caballero de la Templanza.

(19) E. M. W. TILLYARD: *Milton,* Londres, 1956, p. 259.

La admonición de Rafael es fundamental para comprender el esencial motivo del pecado:

> ... ten cuidado no sea que la pasión obligue a tu buen juicio a realizar algo que de otro modo tu libre albedrío no admitiera (20).

Yo creo que en esto van implícitas las condiciones esenciales, y me parece ocioso discutir los detalles mínimos de la transgresión. Sin embargo, insisto en recordar que Eva no oyó directamente las palabras del arcángel, y aunque suponemos que Adán se las comunicó—y las advertencias que Adán hace a su mujer al separarse por la mañana, antes de la tentación, son reiteradas y a propósito—, yo sigo creyendo que Eva pecó porque no se responsabilizó plenamente de la importancia que encerraba el hecho: pecó por curiosidad, por ligereza, por liviandad, o porque no absorbió, como Adán, las lecciones de Rafael. ¿Es Eva, pues, la que es así, o es la mujer, en general? Yo considero que en Milton debemos aceptar ambos significados, y sin subrayar el hecho de que toda mujer participe de la ligereza de Eva y todo hombre de la sensatez y responsabilidad de Adán, tenemos que entender que el poeta se propuso exponerlo así, que así nos lo demuestra, pudiendo apoyar su punto de vista en una inmensa masa de autorizada literatura y evidencia como respaldo de su convicción. La trivialidad es una de las características más señaladas de Eva: la arrobada admiración de sí misma en la laguna (21); la halagadora credulidad ante la serpiente y frente al árbol; el hecho de animar a Adán a participar de su embriaguez y mostrársele más atractiva después de la tentación (22). Incluso en *El Paraíso recobrado,* Milton insiste en hablar de ella en estos términos: «Adán y su accesible consorte, Eva» (23). Parece que, según Milton nos lo expone, la desobediencia ocurrió porque Eva no consiguió captar jamás las consecuencias que implicaba el acto de la transgresión.

¿Y por qué pecó Adán? Esto lo vimos claramente: para compartir la suerte de Eva, para disimular su falta, para participar de su culpa, para no quedarse solo, si con la muerte Dios le arrebataba a su adorada compañera. Una vez tentado él, y apeado del pedestal de la razón, se vuelve trivial como Eva, y se abandona irresponsablemente a sus atractivos, para despertar de este sueño de irreal y pasajera felicidad con el corazón envenenado y aborreciéndose a sí mismo y a su mujer, intentando ocultarse y huir de todo, no sólo de ella, sino incluso de su Creador.

---

(20) *El Paraíso perdido,* libro VIII, versos 635-637.
(21) Libro IV.
(22) Libro IX.
(23) Libro I.

Pero Adán y Eva son fundamentalmente buenos, y después de su amarga y desesperada discusión, en la que Eva se somete y humilla femenil y sinceramente, acuden a confesar sus culpas ante el Creador, a ponerse en sus manos; y esta actitud de rendimiento es el camino de la recuperación y la redención. Sus ruegos son oídos, y Dios les salvará.

En resumen: la caída se produce por inadvertencia, porque Eva no ve claro, por ligereza mental; y Adán sigue por esa vertiente, atraído por la mujer, de sí —según Milton— menos consciente y profunda. Al no conocer bien, el hombre se confía, se engaña, se apea de la razón, hace cesión de su buen juicio y pierde la libertad. Esto crea la anarquía y la derrota intelectual y moral, y el consiguiente triunfo de las pasiones. El hombre fue creado de materia noble, levantado espíritu y pureza de intención. Pero está poseído de una extraña volubilidad. Su irresponsabilidad intelectual y moral le hacen gregario y le arrebatan su prístino heroísmo —la grandeza de Adán cuando dialoga con Rafael—; y su libre albedrío se ve asaltado por las pasiones, que le sustraen la razón y le esclavizan. Eso son, para Milton, el hombre y la mujer: seres caídos y débiles; sin embargo, poderosos por el amor y la oración, que Dios oirá, y con el amor y las buenas obras serán restablecidos y salvados.

Mucho han escrito los críticos sobre las personas de Dios, el Hijo y los ángeles buenos y malos de *El Paraíso perdido*. Acepto por delante la tremenda dificultad de interpretación que ofrecen dichas figuras, y admito el hecho de que quedan difuminadas y alejadas o humanizadas y empequeñecidas en el empeño de caracterizarlas. Los escritores más audaces en la crítica de la figura de Dios o las figuras divinas en Milton han sido Denis Saurat (24) y William Empson (25). Saurat es agudísimo al establecer que siendo Dios omnipotente y conteniéndolo todo, también contiene el mal, que aparta de sí y circunscribe en los ángeles malos —hijos también de Dios— desplazados al Infierno. El Universo de Milton, por tanto, es un compuesto de posibilidades buenas y malas —hablo de la materia— sobre el cual Dios proyecta un chorro de luz, delimitando la creación y haciéndola buena en la parte que queda dentro de esta esfera de luz; dejándola desorganizada y en agitación en la parte que permanece en la oscuridad, dominada por el Caos; y convirtiéndola definitiva y absolutamente en mala, en la zona llamada Infierno, que es el lugar situado en el fondo del Caos. Pero todo esto está dominado y abarcado por Dios: que lo contiene y observa todo, bueno, caótico y malo, circunscrito en sus

(24) Véase a DENIS SAURAT: *Milton: Man and Thinker*, Londres, 1944.
(25) WILLIAM EMPSON: *Milton's God*, 1961.

límites, habitando El en la cumbre celestial de la luminosidad excepcional y la excelencia. Ello es así, y a Milton pueden adjudicársele, como es natural, ciertos fallos, contradicciones o descuidos de acabamiento. Hijo de una época de inquietud teológica, quiso resolver acaso demasiado en el campo doctrinal, cuando lo que hoy se exige es una armonizada presentación de las figuras sometidas a la verdad poética. Más agresivo en su crítica del Dios de Milton es todavía William Empson.

Otro aspecto que el crítico preferiría no distinguir en *El Paraíso perdido* es el que apunta John Peter (26) sobre la persona del Hijo, cuando en el extenso discurso que hace a su primera aparición, le pide al Padre que salve al hombre, que no deje perecer en manos de Satán a su reciente criatura. Este discurso está lleno de palabras ceremoniosamente obsequiosas, por un lado, cuando, por otro, parece que de no pedírselo en este tono, la gracia de Dios no fuese a extenderse tan fácilmente sobre el hombre como después sucede. Sabemos que no es así. Pero el discurso del Hijo, elogioso y petitorio como es, deja como algo desairado al Padre, cuando le dice incluso que de no ayudar al hombre,

> *Tanto tu bondad como tu grandeza podrían*
> *ponerse en entredicho y ser acusadas sin defensa* (27).

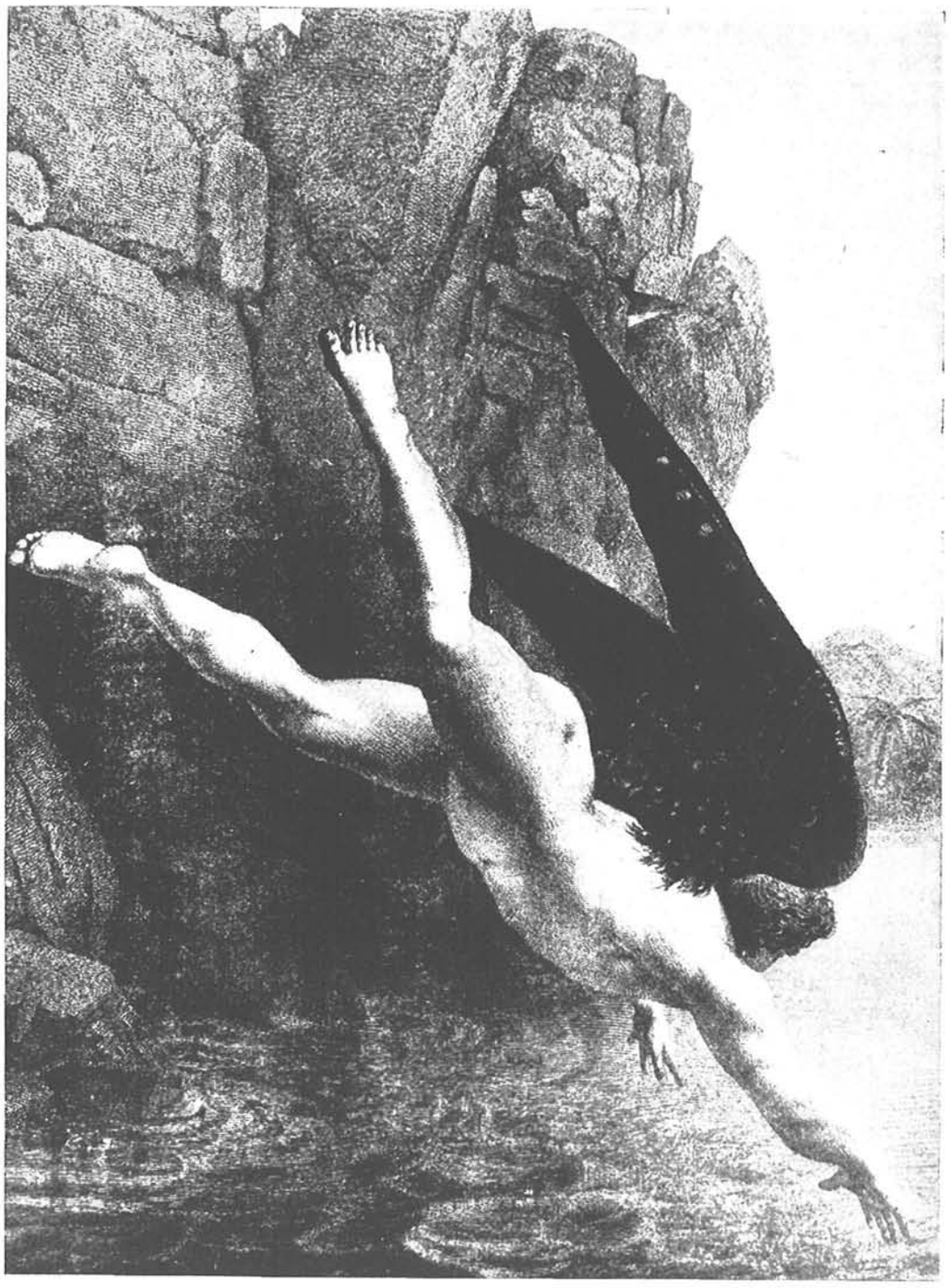
Todo esto es cierto y estos críticos tienen razón en muchas de sus observaciones. Pero lo que creo que estamos olvidando un tanto es la presencia en el poema de la tradición dramática medieval, y el hecho de que, como en los misterios y moralidades, las figuras de Dios y otras personas divinas y seres sobrenaturales quedaban necesariamente empequeñecidas y sin la suficiente voz, lo cual no parecía ofrecer obstáculo alguno para que, dentro de la convención del género, cumpliesen perfectamente la misión señalada. Claro que ante un poema de la nobleza del de Milton, las circunstancias cambian y la exigencia debe ser máxima; pero hay que convenir en que la labor no es fácil, y aun así Milton tiene momentos extraordinariamente afortunados. No se puede discutir que la primera presentación de Dios en *El Paraíso perdido* es impresionante: este Dios que no habla, pero que lo llena todo con su presencia, y, desde la cúspide celestial observa el conjunto del universo, es una imagen absolutamente conseguida. Lo peligroso es convertir a Dios en figura dramática, y aun al Dios-Hijo, antes de asumir su humanidad.

---

(26) Ver el capítulo «God and his angels», en JOHN PETER: *A Critique of Paradise Lost*, Londres, 1960.

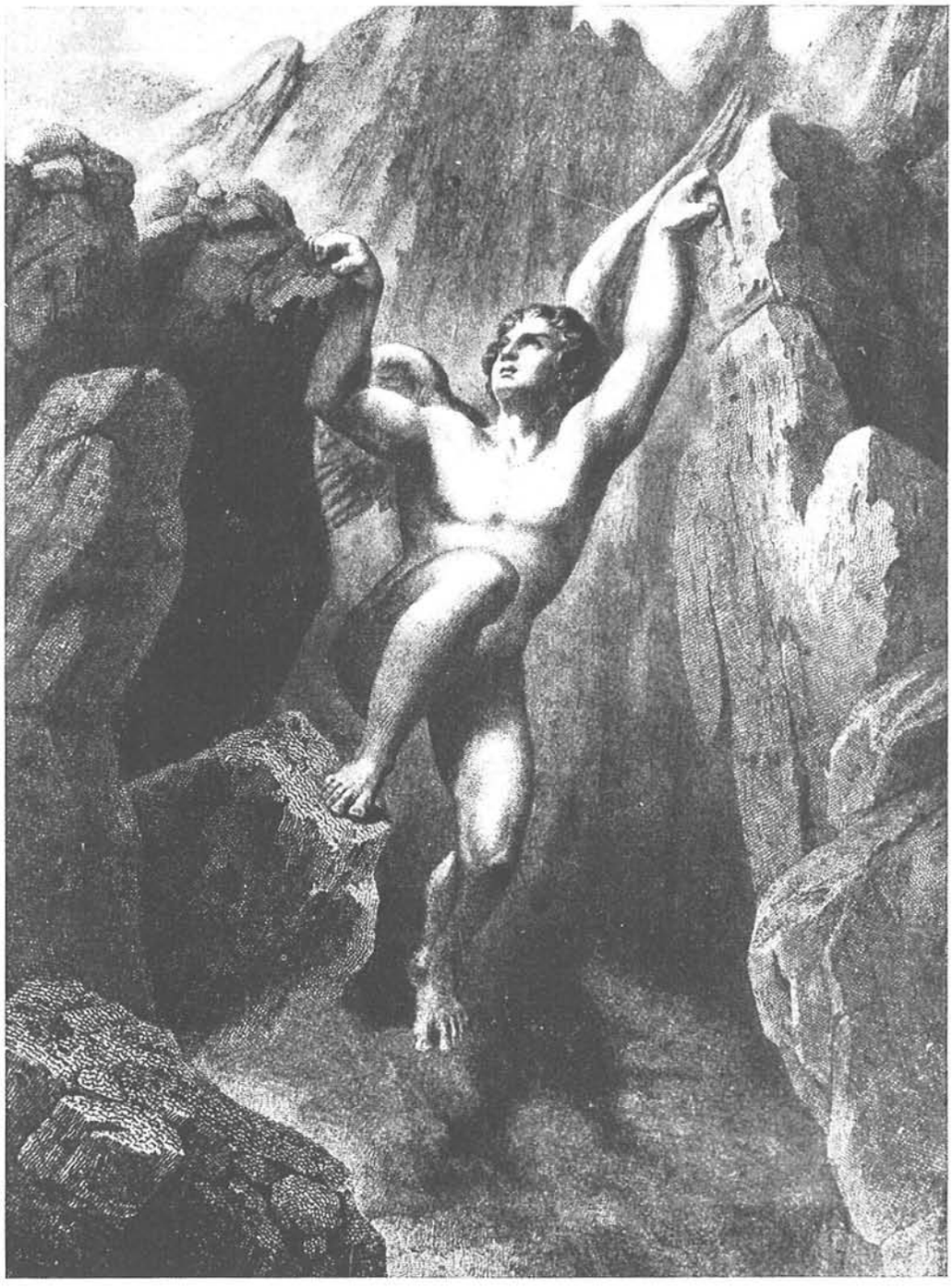
(27) Libro III, versos 165-166.

MILTON, dictando *El paraíso perdido* a sus hijas

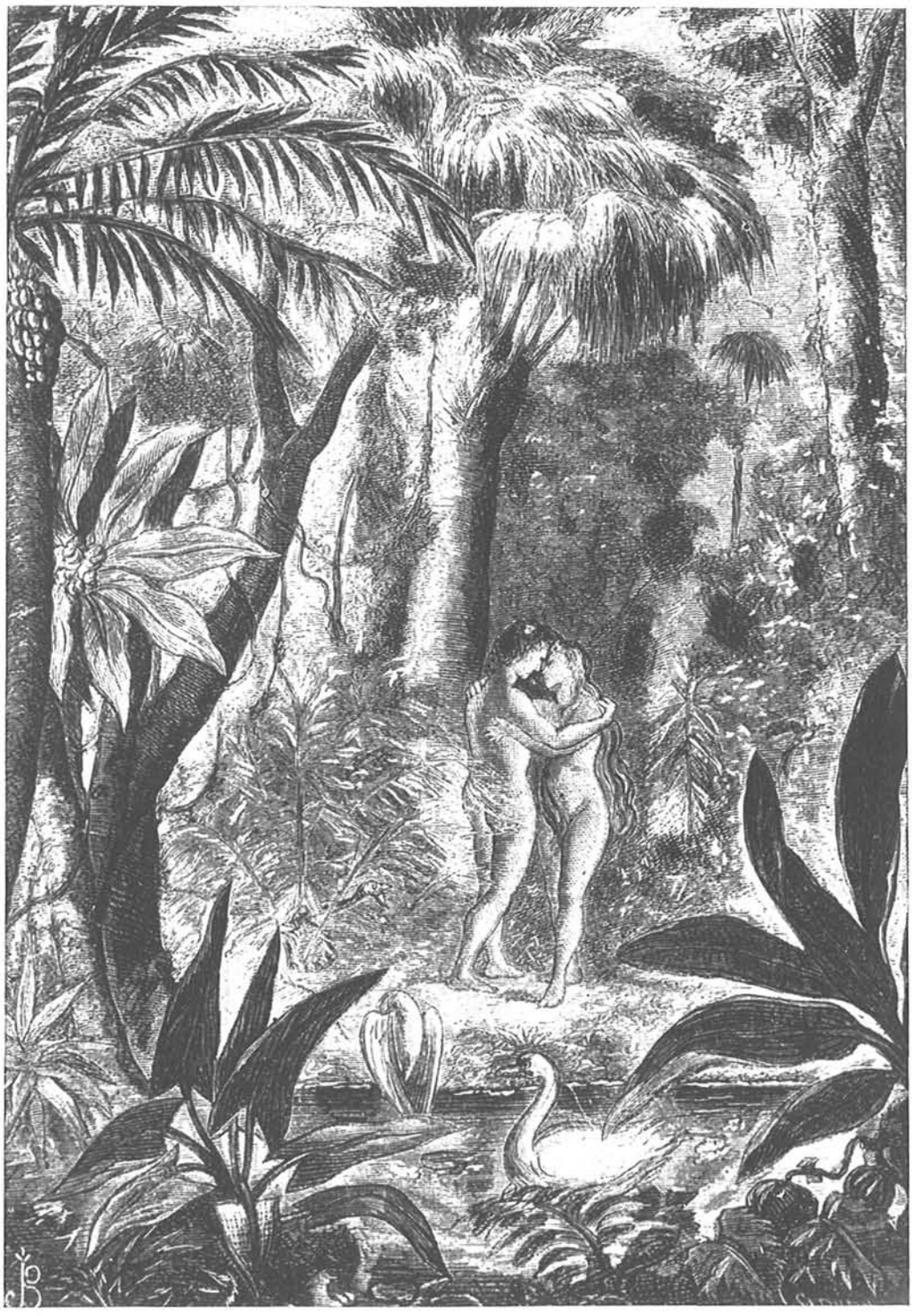


Satán es arrojado al Infierno

Satán, ante el Pecado y la Muerte, forzando la salida del Infierno



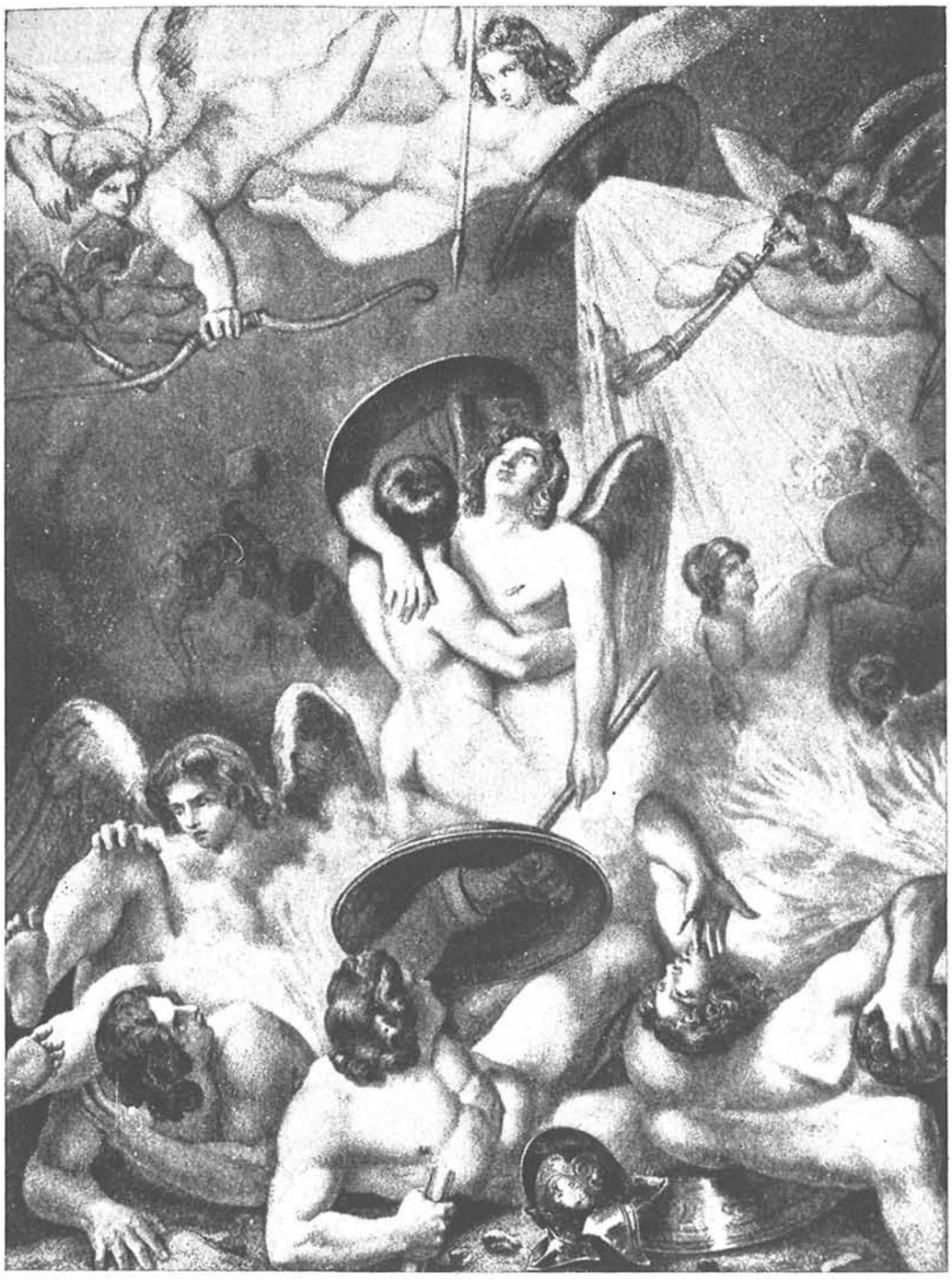
Satán sale del abismo en busca de la Tierra



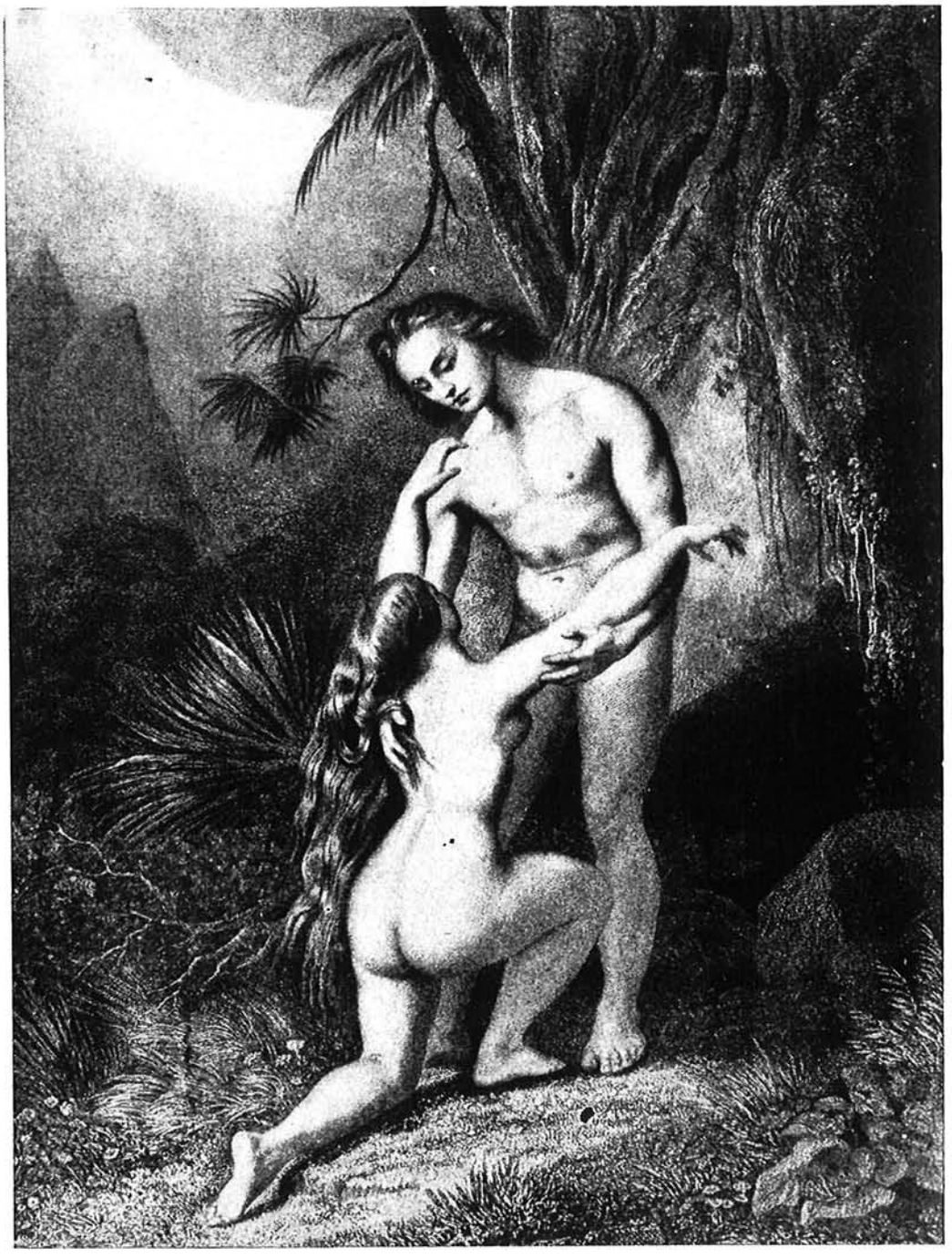
Encuentro de Adán y Eva

La oración matinal de Adán y Eva

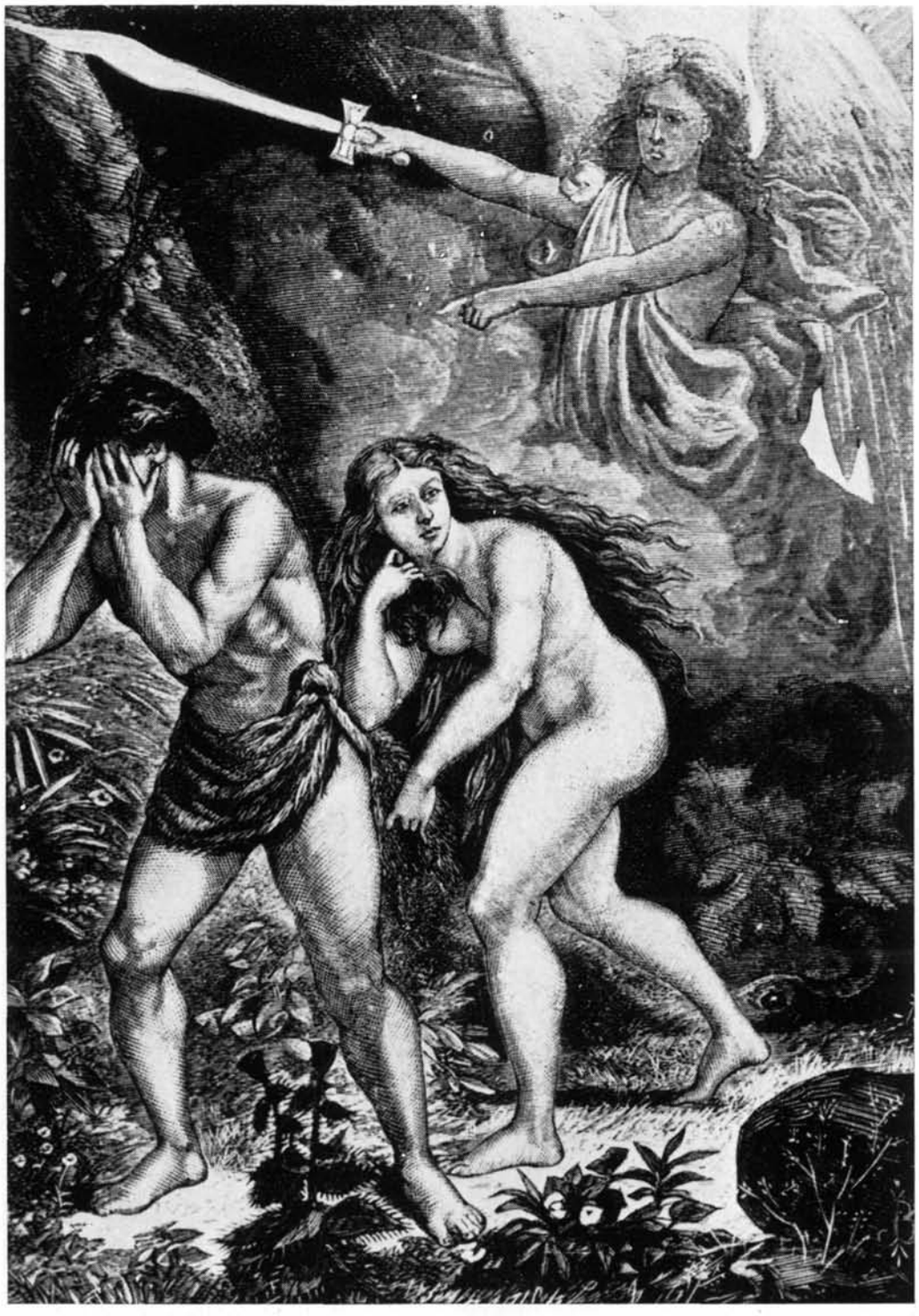
Rafael en su vuelo hacia el Paraíso



Batalla de los ángeles. Satán es herido por Miguel



Eva pidiéndole perdón a Adán



Miguel arroja a Adán y Eva del Paraíso

Como sin duda se habrá observado, yo he orillado en este ensayo muchos de estos incisos que se prestan a controversia, prefiriendo ir al fondo de lo importante en belleza y pensamiento del poema, y tratando más bien de defender lo bueno que de destacar lo espinoso o lo horizontal y mediano. Que el Dios de Milton parece retirarse de la Tierra, del Paraíso, y desentenderse del hombre una vez creado, y, todavía más, una vez caído, parece ser verdad. Ahora bien, yo diría que se trata de una verdad aparente. Cuando Dios ha creado al hombre nada menos que a su propia imagen y le ha infundido su divino soplo; cuando ha mandado el arcángel Rafael a la privilegiada pareja para instruirles y advertirles contra el peligro, señalándoles precisas reglas de conducta; cuando incluso les envía a su Hijo, para juzgarles benévolamente después del pecado, dirigiéndoles por último al arcángel Miguel para terminar de amaestrarles ¿podemos decir que Dios está desinteresado de sus criaturas? Es verdad que en un principio Dios hablaba personalmente con Adán, y más tarde permanece alejado tras una supervisora sublimidad. ¿Pero es que puede ser teológicamente de otra manera? Dios permanecerá al final, para Adán, como casi para todos los hombres, escondido. Pero después de haberle proporcionado tantos bienes —y uno de ellos, Eva—; bienes que también ha transmitido al hombre en general, ¿podemos decir que Dios se ha recluido, permaneciendo como desinteresado de la suerte del hombre?

Un aspecto digno de tener en cuenta es que Dios, como figura poética, tiene que quedar en extremo ofendido con el hombre, cuando después de tantas advertencias y aseveraciones, éste sucumbe ante Satán. Recordemos el final del libro VIII, en el que Adán expresa al arcángel su adoración hacia Dios, prometiéndole a Rafael honrarle siempre con agradecida memoria. Esto no sucede así. Adán —y en primer lugar y más exactamente Eva— se olvida fácilmente de los buenos consejos y de la gratitud. Y después de la transgresión, cuando los ángeles se retiran, Dios deberá necesariamente sentir la ofensa. Tendrá que ser el Hijo el que intervenga y consiga aplacar la ira del Todopoderoso y ofrecerse a compensarla con su vida de futuro hombre nacido de mujer. A mí me parece convincente el procedimiento miltoniano. Otros no lo ven así. Pero aquí, como en otras ocasiones, hay que insistir en que no se trata tanto de los postulados teológicos como de su interpretación poética, de su viabilidad en la estructura del poema. Y es a eso a lo que fundamentalmente debemos atenernos.

Toda gran obra de arte —ello es cosa previamente admitida—abarca un contenido más vasto que el que se hace aparente en el asunto.

Así, *El Paraíso perdido,* debido a las formidables dotes de poeta y a la preparación y experiencia de Milton, no nos presenta simplemente el drama de la caída del hombre y la promesa de redención; no nos expone asimismo —si es que ello es posible— la poetización de la justificación teológica de los procedimientos de Dios en la vida y la historia del hombre; sino que nos ofrece, además, con símbolos válidos para todos los hombres que pertenecen a la cultura occidental, la trágica ambigüedad de la naturaleza humana, esta combinación patética de nobleza, flaqueza y ruindad —o trivialidad— que es inherente a nuestra naturaleza caída. Milton, mucho mejor como poeta que como teólogo, se adentra con más intensidad en las profundidades del destino humano de lo que su esquema inicial nos hace esperar, revelándonos nuestra ilusión por revivir una era paradisíaca que sabemos que —aquí en la Tierra— ya no volverá; un recuerdo de nuestra infancia humana general e individual, cuya inocente aureola se ha disipado para siempre; un Paraíso de ilusión que hemos perdido para no volverlo a recobrar jamás.

Los defectos de gran parte de la crítica moderna consisten en limitarse al lenguaje o a la teología, atacando a Milton por su dicción, acusándole por la falta de verosimilitud de algunas personas sobrenaturales o divinas, o defendiéndole por la solidez de su ortodoxia cristiana. Es un error —cuando menos parcial— juzgarlo así. *El Paraíso perdido* es un poema épico sobre la historia del hombre, que utiliza como núcleo principal la doctrina cristiana de la caída de Adán y Eva y sus consecuencias. A veces, Milton confunde el marco circunstancial con la contextura esencial de la obra, y entonces puede ocurrir —ocurre algunas veces— que el poema desfallezca. Pero cuando Milton utiliza su soberbio lenguaje para adentrarse en el corazón del argumento que tiene enfrente, entonces produce fragmentos de primer orden, que vienen a revelarnos de un modo emocionante la verdadera paradoja de nuestra condición humana (28).

Uno de los aspectos para mí más relevantes de *El Paraíso perdido* es la interpretación y revelación poéticas del amor humano en la pareja primera constituida por Adán y Eva. Eva es considerada por Adán y por Dios mismo como el mayor don que el hombre recibe de la Divinidad, el máximo bien y consuelo que Dios le concede al hombre. Viéndolo a la inversa, Eva —descartadas sus veleidades— considera que en la vida Dios le ha proporcionado la mayor ventaja; así se siente orgullosa de su marido. Este amor de Adán y Eva lo vamos viendo en sus distintas fases en el desarrollo del poema; y

(28) Véase el capítulo sobre el «Paradise Lost», en DAVID DAICHES: *Milton,* Londres, 1957.

del contacto inicial, fresco e inocente de los primeros días del Paraíso, pasamos al amor desconsolado y caritativo de después de la transgresión, al amor compungido y humilde del momento de la confesión de su debilidad en el que acuden a acogerse a la sombra de su Dios, a fin de que, a la postre, confortados y esperanzados, se consideren suficientemente seguros, tengan el necesario valor para que, amparados en este mutuo afecto, puedan abandonar su primera morada. Los últimos versos del poema tienen una formidable fuerza y una trascendental significación. Cuando Milton cierra el poema con ellos, se nos presenta la imagen de la primera pareja erguida ante el destino con toda su debilidad, pero también con toda su firmeza. Por supuesto, la Providencia les acompañaba y allanaba el camino; pero ellos, en aquel momento, acaso no se apercibieran. De lo que sí tenían verdadera conciencia es de la presión de la mano del uno en la del otro. Es definitivamente impresionante la sensación de soledad que sienten en el ambiente, y titubeante su caminar incierto y tardo; pero, por encima de esto —y aun sin visión aparente de la presencia divina— quedaba la formidable realidad de su amor, comprendido y significado —expresado— en la presión y el contacto —más fuerte de lo que pueda mostrar la mera apariencia— de las manos comunicándose su decisión, su fidelidad, su confianza y su ternura.

Yo creo que los críticos no han considerado este aspecto del poema con suficiente claridad y vigor: la presencia sacramental y casta del amor humano, la fuerza casi omnipotente del vínculo nupcial en *El Paraíso perdido,* de Milton (29).

La primera traducción española de «El Paraíso perdido»

La primera versión española completa de *El Paraíso perdido,* de Milton, fue la de Benito Ramón de Hermida, realizada en Zaragoza entre los años 1802 y 1807, en donde había ido a refugiarse el hono-

(29) Las fuentes literarias más importantes en *El Paraíso perdido* son: *a)* La Biblia y los escritos de los Santos Padres, ciertas fuentes talmúdicas y hebraicas, *De Civitate Dei,* de San Agustín; *De Diis Syriis,* del orientalista inglés John Selden, y *La Divina Comedia,* de Dante. *b)* Influencias estructurales de la *Ilíada,* la *Odisea* y la *Eneida.* *c)* Ilustraciones literarias de la caída del hombre, narrativas y dramáticas, medievales y renacentistas: *The Anglo-Saxon Genesis;* la traducción inglesa de Du Bartas: *His Divine Weeks and Works,* hecha por Joshua Sylvester en 1592-98; los milagros y moralidades medievales, el *Adamus Exul* (1601), de Hugo Grotius; el *Adamo* (1613), de Giovanni Battista Andreini; *Adam in Ballingschap,* del holandés Joost van den Vondel, contemporáneo de Milton. *d)* La austeridad de los épicos modernos italianos e ingleses: Ariosto y Tasso, Spenser, Marlowe, Shakespeare. La presencia de *The Faerie Queene* y de los epitalamios de Edmund Spenser ante Milton, bien que difícil de precisar, tuvieron que ejercer una misión de ejemplaridad y módulo de conducta estética y moral.

rable fiscal de la Cámara de Castilla, jubilado y desterrado por Godoy. Allí, en la residencia de los marqueses de Santa Coloma, cobijado por el cariño de su hija y de su yerno, el anciano magistrado emprendió la difícil tarea de traducir directamente del inglés y en verso español rimado, *El Paraíso perdido*. Esta versión quedó terminada, aunque no corregida, en 1807: el traductor no pudo revisarla porque en 1808 Fernando VII lo reincorporó a su destino y ya no le quedó tiempo para dedicarle. Después vino la deserción del nuevo soberano a Francia, y Hermida abandonó la corte para regresar a Zaragoza, en donde tomó parte activa en el enérgico levantamiento de esta ciudad contra los franceses. Allí, relata candorosa y patrióticamente su hija en el prólogo que puso a la edición, «tuvimos el honor de perder cuanto poseíamos», debiendo abandonar aquella capital para evitar los drásticos decretos del invasor, y retirarse en Monroyo, en las montañas de Aragón, «a una casa propia, de cuyo rincón sacaron a mi buen padre para ir a servir al Ministerio de Gracia y Justicia cuando se instaló la Junta Central..., en nombre del rey».

Todas estas circunstancias se confabularon para que la digna traducción de Hermida ni se corrigiera ni se publicara, cosa que hará su hija después de la muerte del ilustre magistrado y escritor, ocurrida en Madrid el 1 de febrero de 1814. Este mismo año, espoleada por el dolor y con el deseo de honrar a su padre, la marquesa emprende la publicación de *El Paraíso perdido* (30), en cuyo prólogo se excusa de las «faltas que tendrá la edición, dirigida por una inexperta mujer».

La traducción de Hermida lleva una dedicatoria prerrománticamente titulada «A los manes de Milton», en la que el traductor, a los setenta y siete años, y hallándose en parecidas circunstancias humanas y políticas a las del vate inglés, expresa emocionadamente lo que sintió en contacto con el gran poema. «Conservé sólo un borrón, fruto de la vejez en los tiempos de mi destierro..., de tu célebre obra *El Paraíso perdido,* conocido en todo el mundo por sus traducciones, y sólo desconocido en la lengua española. ... Yo te he leído en el original, y confieso que me arrebató el ansia de hacerlo conocer. ... Te aprovechaste de tu falta de vista... y una nueva luz iluminó tus potencias. Todo tu poema respira la admiración de la Divinidad y se esfuerza en descubrirnos sus caminos. Te confieso que ella [la obra] despertó más de una vez, en la semejanza de nuestra situación, un millón de sen-

(30) *El Paraíso perdido,* de J. MILTON, «poema inglés traducido al castellano por el excelentísimo señor don Benito Ramón de Hermida, y dado a luz por su hija la marquesa de Santa Coloma». Madrid, Imprenta Ibarra, 1814; dos tomos.

El canónigo Juan de Escoiquiz se le había adelantado dos años, pues éste publicó la versificación suya en *Brujas,* traducida del francés en 1812. Decididamente la de Hermida es superior. Así lo vio ya en su tiempo Menéndez y Pelayo.

timientos análogos a los tuyos. Quiera Dios que la fe te haya iluminado para acabar de conocer lo que no ve».

Hermosas palabras estas que dirige Hermida a Milton, impulsadas por la analogía de la edad y la condición. Nobles, y a la vez humildes, como las de los hombres en la grandeza que les confiere la madurez. Sigámosle todavía unas líneas: «Soy viejo como tú; pero me falta el numen que te visitaba, y la musa que te dictaba versos tanto mejores como no pensados, como nos dices. No es síntoma de la vejez la poesía, que jamás pude cultivar de mozo (31). Es prosaico todo cuanto escribo; pero yo no sé qué instinto me inspiró. Soy el primero en conocer la justicia de los inteligentes que condenan mis versos. Pero pues que otros no lo emprenden ¿no me he de arrojar estimulado de la piedad? No busco nada de cuanto halaga a la juventud: ni el aplauso de los hombres sabios puede influir o no en la empresa a que me arrojo. ... Mil traducciones de *El Paraíso perdido* no han producido una cabal, y sin embargo no ceden en el empeño las mejores plumas. Al menos la mía conservará pura la verdad del original, por la mayor parte, y facilitará el camino a los que emprendan enmendar mis desaciertos poéticos».

Tanto la editora como el traductor tienen una parte de razón en sus observaciones que conviene discriminar. Los recelos de la marquesa de Santa Coloma sobre su incompetencia editorial son evidentes; ahora bien, la crítica humildad con que habla Hermida respecto de su numen queda para mí invalidada frente a su demostrada capacidad, pues entre todos los presuntos «inteligentes» que pudieran condenar sus versos, no ha habido quien se encarara como él, directamente con el poema miltoniano y lo españolizara, incluso con rima, con tanta pericia y respeto por el pensamiento y la expresión original. Así, si los descuidos de la bondadosa editora fueron muchísimos, no son ni graves ni demasiados los errores fundamentales que presenta la traducción que Hermida hizo del poema de Milton.

Las versiones en prosa posteriores —y las hay bastantes en español— pueden o tienden a ser más fieles a la letra —a veces sólo a la letra—; pero indiscutiblemente su estilo queda apeado y abatido al ser comparado con el original. Yo soy del parecer de que *El Paraíso perdido,* de Milton, como toda obra de poesía, debe leerse en verso (32).

---

(31) Aquí Hermida cae en el error prerromántico y romántico de creer que la poesía es necesariamente tarea de juventud. El mismo *Paraíso,* de MILTON, lo contradice, como tantas obras cumbres que se podrían citar.

(32) Así lo ha entendido también J. M. BOIX Y SELVA, que en su admirable versión catalana de *El Paraíso perdido,* de MILTON (Editorial Alpha, Barcelona, 1953) ha utilizado el endecasílabo, sin rima, que es el verso catalán equivalente al pentámetro yámbico o verso decasílabo inglés utilizado en el poema de MILTON.

Y en este caso, entre la traducción en verso de Escoiquiz y la de Hermida no cabe la menor duda: Hermida, más conciso y cercano al original, merece la confianza del traductor que sabe la lengua de la que traduce, y su versión de *El Paraíso perdido* (33) nos ofrece españolizadas la prestancia y nobleza de la obra y del lenguaje miltonianos.

ESTEBAN PUJALS
C/ Ministro Ibáñez Martín, 3
MADRID-3

(33) Esta versión de *El Paraíso perdido,* de BENITO RAMÓN HERMIDA, me parece tan importante, que después de revisarla y modernizarla en los aspectos que he considerado más esenciales —ortografía y puntuación, algún arcaísmo o término demasiado forzado, tal o cual verso, fragmento o vocablo poco inteligible, o cuyo verdadero significado se hubiese evadido de la traducción original—, va a ser publicada este año en homenaje a Milton y a su primer traductor español por la empresa editorial Ediciones Moretón, S. A., de Bilbao.