

«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 textura 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 difícilísima 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 SHORR: *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 caballescica, 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 doncella —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 TSCHUM, en «The Evolution of Myths from Dante to Milton», estudia las derivaciones miltonianas en Dante, en *English Studies Today*, Roma, 1966.