

John Milton

El Paraíso perdido

Introducción de Antonio Rivero Taravillo

Versión poética y notas de Abilio Echeverría



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Paradise Lost*

Primera edición: 2019

Primera reimpresión: 2024

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Ilustración de cubierta: Lucas Cranach el Viejo: *Adán y Eva*. The Courtauld Gallery, Londres.

© ACI / Bridgeman

Selección de imágenes: Carlos Caranci Sáez

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© de la traducción y notas: Herederos de Abilio Echeverría

© de la introducción: Antonio Rivero Taravillo, 2019

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2019, 2024

Calle Valentín Beato, 21

28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADA

ISBN: 978-84-9181-394-1

Depósito legal: M. 292-2019

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 9 Introducción, por Antonio Rivero Taravillo
- 17 Sobre la traducción en verso, por Abilio Echeverría

- El Paraíso perdido

- 21 Libro I
- 55 Libro II
- 95 Libro III
- 125 Libro IV
- 165 Libro V
- 201 Libro VI
- 235 Libro VII
- 261 Libro VIII
- 287 Libro IX
- 331 Libro X
- 373 Libro XI
- 409 Libro XII

- 435 Apéndice: Consideraciones de John Milton sobre el verso (de la 2.^a edición de la obra, 1674)

- 437 Índice onomástico

Introducción

Hablamos de Siglo de Oro de nuestras letras, y nada más justo hacerlo, a falta de metal más noble y habida cuenta de los genios que lo integraron, de Cervantes a Quevedo, pasando por Góngora o san Juan de la Cruz. Pero aquella veta, aquel río que bajaba cargado de pepitas, no fue exclusivo de España y en la misma época también tuvo paralela fuente en Inglaterra; y tan ricas fueron una y otra que no hay que enredarse en una querrela de quilates, a ver cuál de ambas literaturas pesó más en la balanza. Mencionar algunos de los más destacados nombres de la inglesa ahorra tener que extenderse en explicaciones: Marlowe, Shakespeare, Donne, Milton... Este nace en 1608, el año que precede al de la publicación de los famosos *Sonetos* del Bardo, convive con grandes lumbreras y a su propia muerte no solamente está en su patria componiendo Marvell, quien tanto hizo por él en la adversidad, sino que en las colonias americanas Anne Bradstreet, pu-

ritana como Milton, nos entrega ya la primera obra de valor de aquella parte del continente que habla inglés (en la que habla español, otra mujer contemporánea, sor Juana Inés de la Cruz, hará lo propio con pasmosa perfección).

A diferencia de Marlowe y Shakespeare, Milton no cultivó el teatro (aunque sí el poema dramático en *Sansón agonista*), pero como Donne se adentró por la prosa doctrinal, que en su caso es política, histórica, social y religiosa (dos eminentes panfletos dejó sobre el asunto del divorcio y sobre el de la censura). Tiene con todos ellos, eso sí, en común el empleo del verso, mas aunque este lo modulara él en latín, griego, italiano y, claro está, inglés, pocas efusiones líricas se permitió (¡pero qué grande es la elegía pastoral *Licidas!*), para enseguida pasarse a la épica, ciego ya como Homero. No le perdonaremos no haber compuesto como había contemplado durante un tiempo una epopeya sobre el rey Arturo, que habría coronado, antes de Tennyson y la boga victoriana y pre-rafaelista, la larga y venerable tradición que desemboca en el hito, aunque sea en prosa, de Thomas Malory (finales del siglo XV, en un 1485 en que los caballeros aún se limitan al Viejo Mundo y no pueden sospechar las epopeyas del Nuevo, allende el mar en donde debía hallarse el misterioso Avalón en que curaría Arturo de sus heridas). No obstante, al comienzo de *El Paraíso perdido* se acordó Milton de aquel *rex quondam rexque futurus* (el rey que fue y que será, también a su modo un mesías) cuando tras nombrar a la raza heroica que luchó en Tebas y Troya al lado de dioses aliados de su causa, escribió:

*and what resounds
In fable and romance of Uther's son
Begirt with British and Armoric knights*¹.

También habla, si no de Avalón, de otro espacio mágico: el Paraíso por excelencia, un lugar que como aquel tenía manzanas (es lo que significa Avalón, algo así como manzaneda), y una de ellas precisamente resultó fatídica. Se ha dicho que haber realizado el poema artúrico lo habría situado en la órbita monárquica, una extravagancia, si no heterodoxia, en la política de su tiempo, pues él fue republicano, seguidor del *Lord Protector* Cromwell y partidario de la decapitación de Carlos I. El caso es que cambió de tema y se puso entonces, se estima que en 1657-1658, a la escritura de *Paradise Lost*. Poco después, entre 1658 y 1660 terminó una obra en la que tenía depositadas muchas esperanzas: el tratado en latín *De doctrina christiana*, que es complementario de las ideas que desarrolla en *El Paraíso perdido*, finalizado en 1667 y publicado al año siguiente (aunque hubo una segunda edición, revisada, en 1674, posterior a la publicación de sus otras dos grandes obras, *El Paraíso recobrado* y el mencionado *Sansón agonista*).

Hay saltos en la narración de *El Paraíso perdido*, *flashbacks* y numerosas prolepsis, en particular la larga exposición que el ángel Miguel hace a Adán de los sucesos venideros, incluida la muerte de Abel por Caín, el diluvio universal, la gloria de María (segunda Eva, correctora

1. «...y cuantos caballeros / britanos y bretones, en la novela o fábula, / sirvieron a la fama en torno al hijo de Uther.» (Libro I, vv. 579-581)

de su pecado) o el sacrificio de Cristo; y también, la presencia de la actualidad (como cuando en el libro V, v. 262, se alude al telescopio de Galileo, a quien Milton conoció en Italia) o casi ella (como cuando evoca el no lejano descubrimiento de América y manifiesta, por ejemplo, un somero conocimiento de México, nombrando a Moctezuma).

Antes que Milton, los textos épicos de asunto bíblico ya habían sido cultivados lo mismo en latín en diferentes lugares incluida Inglaterra que, ya en esta, en esa lengua predecesora del inglés, el anglosajón por el que bebía los vientos Borges (quien dedicó sendos sonetos a Milton). A esa tarea se aplicaron en mayor o menor medida Juvenco, Cipriano, Beda y Alcuino en latín. El *Génesis* fue el libro de la Biblia más adaptado, con un *Génesis* anglosajón, en realidad con sendas versiones: *Génesis A* y *Génesis B*, que tienen en común con Milton, especialmente el segundo de ellos, el protagonismo de Satán como tentador, frente al papel de la serpiente en las fuentes más conocidas (también hubo un *Éxodo* anglosajón, de presumible y comprensible éxito entre pueblos que venían literalmente del nomadismo).

Milton se extiende en la rebelión de Satán, al que dedica tantos versos que hay quien ha creído ver en él al protagonista de la obra, pero no hay tal, pues son Adán y Eva quienes ostentan ese privilegio (el primero sobre todo, pues ella no deja de tener un lugar subalterno que no hará a Milton granjearse el favor de muchas lectoras actuales). Pero llama la atención su capacidad de idear, desarrollar, amplificar lo que se hallaba en el libro bíblico, el cual no es tanto objeto de glosa como punto de

partida para la creación de un gran poema en el que, y ahora pasamos a otro nivel, el protagonista no es ya Satán ni nuestros primeros padres según la tradición judeocristiana, sino el libre albedrío, el tema fundamental de Milton (como de Calderón, pero en contra de Calvino y sus predestinados); y junto a él, o cauce suyo, la palabra, el verso, compuesto en lo que Marvell denominó *grand style*, estilo grandioso, etiqueta que este reservó, entre las obras modernas, solo para Dante y Milton. Dicho de otro modo, *El Paraíso perdido* no es un libro de secta, un texto sagrado de una herejía o nuevo credo, ni siquiera una declaración de fe dentro del puritanismo de Milton, sino un largo ejercicio poético que bebe de los hontanares bíblicos y de la patrística partiendo de ellos no para quedarse en aguas estancadas por más edénicas que sean (que, lo enseña el *Génesis*, siempre son un lugar que abandonamos o más bien somos obligados a abandonar, expulsados).

Claudio Rodríguez destacó que «lo decisivo es la estructura, la polifonía de la obra». T. S. Eliot, siempre tan proclive a reprobar, no simpatizó mucho con nuestro poeta y alertó del peligro de su nociva (para él) influencia técnica. Destacó, siguiendo a Johnson, el carácter único y personalísimo de su dicción, lejana tanto del habla común como del estilo clásico, y lo llamó «quizá el más grande de todos los excéntricos». Los románticos no lo tuvieron en la mayor estima, aunque es innegable la concomitancia con cierto Shelley (el de *Prometeo liberado*) y casi todo Blake, autor de otros génesis y cosmogonías e ilustrador felicísimo de *El Paraíso perdido*. En juicio célebre, Blake afirmó que la razón de que Milton

escribiera con grilletes al hablar de Dios y los ángeles, y con libertad al hacerlo del Diablo y el Infierno se debe a que era un poeta verdadero y formaba sin él saberlo en el bando del Diablo. ¿Habrá tenido esto en cuenta el tribunal egipcio que acaba de condenar por glorificación demoníaca a una profesora que explicaba *El Paraíso perdido* a sus alumnos de la Universidad de Suez?

Escribe Milton en un siglo XVII en el que en España la poesía religiosa sigue otros derroteros y en el que en tierras muy alejadas, en la India a la que pertenece la ciudad de Agra que menciona, gira en torno a la poesía devocional (*bhakti*) en la que se canta a los dioses Vishnú o Shiva o se recrean una y otra vez y en un puñado de lenguas diferentes los amores de Krishna y Radha, la pastora. Pero él no hace poesía lírica a lo divino, deudora del *Cantar de los cantares* hebreo o de impulso místico, sino que construye un sólido edificio épico que modela en la segunda edición de 1674 en doce libros en vez de los diez iniciales, emulando a Virgilio y jugando también en la liga de Homero (la *Odisea* y la *Iliada* tienen ambas el doble número de cantos: veinticuatro).

Otra cifra de viejo abolengo numerológico es el treinta y tres (la edad de Cristo al morir en la cruz). Fue la que usó Dante Alighieri para cada uno de los tres libros de su *Comedia* llamada divina. En ella aparecían, entre la populosa lista de sus protagonistas, Adán y Eva. Abilio Echeverría la tradujo admirablemente en un tipo de verso que calcaba las características del original: endecasílabos rimados en tercetos. Pero lo que es posible para el italiano es más problemático para el inglés. Aquí en *El Paraíso perdido* optó por el verso español que en su opi-

nión mejor se acomoda al *blank verse*, el verso blanco que había sido empleado por Marlowe y Shakespeare en su teatro, pero al cual aún no le había sido confiado un poema épico (el epilio *Hero y Leandro* del primero estaba compuesto en dísticos o pareados). No parece casualidad que Abilio Echeverría se enfrentara a estos dos gigantes, Dante y Milton, que para Harold Bloom fueron «los más pugnaces de entre los mayores escritores occidentales». Echeverría cuenta en su elección con la gran ventaja de que el verso blanco miltoniano elimina de raíz el riesgo de tener que urdir rimas seguramente condenadas a un titánico fracaso (como hemos visto a menudo en versiones shakespearianas) y adopta el expediente de trasladar en alejandrinos los pentámetros ingleses. Ello evita que tenga que prescindir de palabras, dada la tendencia al monosilabismo de las inglesas, y que no deje fuera, en consecuencia, nada de lo que Milton quiso aposentar en su epopeya. El autor de *El Paraíso perdido*, que escribió también en italiano, sería bien consciente de esta diferencia entre las lenguas y sus prosodias, y creo que bendeciría, él tan severo siempre en otras cosas, la solución de nuestro traductor.

Para el lector contemporáneo, *El Paraíso perdido* no es una obra fácil. Milton suponía en sus lectores unos conocimientos que hoy no abundan: no solo Adán y Eva no habitan ya el jardín del Edén; tampoco nosotros moramos en el mundo en el que el Antiguo Testamento era cosa generalmente sabida, y nuestra sensibilidad es bien distinta, afinada para otros disfrutes. Con todo, el libro está lleno de recompensas, y esta monumental traducción en particular sabe mantener muchos de los efectos

del original, incluido su léxico exuberante y un constante dejo arcaico, sembrado de latinismos, que lo hace muy miltoniano sin duda. Si Dios empleó en la creación del universo seis días y al séptimo descansó, tal vez sea prudente que el lector lleve a cabo su obra de lectura en doce, correspondientes a los doce libros de *El Paraíso perdido*. Ya descansará al decimotercero. Eso sí, parece recomendable que la concentración en cada uno de esos tramos sea máxima para mejor degustar el texto y sus complejidades, que son al mismo tiempo sus excelencias. Ello le permitirá imbuirse del espíritu del poema y, no es moco de pavo, residir durante cada una de esas jornadas, antes de que la espada flamígera lo eche, en el Paraíso.

Antonio Rivero Taravillo

Sobre la traducción en verso

por Abilio Echeverría

*A mi mujer, Gergore,
con quien encontré el Paraíso
que Adán perdió con la suya*

A. E.

Está claro que la ausencia de rima que para su poema reclama Milton, exquisito artífice de la rima –por otra parte– en su poesía lírica, no ha supuesto en la versión poética una dificultad añadida, si no es la de compensar esa ausencia con una mayor galanura del verso. Gravísima dificultad ha supuesto, en cambio, la elección del tipo de verso en castellano: un verso que se adaptara en todo lo posible a la flexibilidad del pentámetro regular inglés, con sus cinco pies bisílabos (yambo, troqueo, espondeo...) y su cesura tras el segundo o tercer pie. El verso castellano que más podía asemejarse silábicamente a ese pentámetro, que es en realidad un decasílabo, es nuestro endecasílabo, verso heroico por excelencia en nuestra literatura. Pero nada puede sonar fonéticamente más distinto que ese decasílabo inglés, formado por la sucesión discrecional de sílabas tónicas o átonas en cada pie, según sea éste, y el endecasílabo castellano, con la rigidez de su acento en la sexta o en la cuarta y octava sílabas. Estaba, además, la cesura. Y estaba, sobre todo, la necesidad de contar con un verso algo más largo que diera cabida a la ma-

yor longitud silábica de nuestras voces: así podrían correr paralelos el verso inglés y el verso castellano, cosa que no han conseguido cuantos se empeñaron en traducir ese decasílabo inglés por el endecasílabo castellano, y así, dejando de lado la rigidez acentual de éste, cabría, con la variabilidad del acento típica del decasílabo inglés, dar al verso que lo tradujera la agilidad y dinamismo o la lentitud y serenidad que en cada caso requiera. ¿Qué verso castellano podría ofrecer las tres precisas cualidades exigidas por el pentámetro de Milton: cesura, mayor cabida numérica de sílabas, más variedad expresiva gracias a la mayor ductilidad del acento? Justo: nuestro alejandrino, que a mayor abundamiento posee una gloriosa tradición épica desde nuestro mester de clerecía.

Observación sobre las notas

La presencia de un asterisco en la parte superior derecha de una palabra (por ejemplo, Paraíso*) señala la existencia, a pie de página, de una nota explicativa o comentario, que se ha numerado con el número del verso correspondiente. Con el fin de evitar la proliferación de notas se han incluido en cada una, nuclearmente, todas las palabras que, dentro de un párrafo o período, guardan relación con la palabra que ha provocado la nota: esas palabras van, dentro de ésta, señaladas con cursiva.

Abilio Echeverría

El Paraíso perdido

Libro I

Argumento

Este primer libro comienza exponiendo en breves palabras el asunto del poema: la desobediencia del hombre y su subsiguiente pérdida del Paraíso en que había sido colocado. Luego menciona la causa primera de la caída humana, la Serpiente, o más bien Satanás en figura de serpiente, el cual, rebelándose contra Dios y arrastrando consigo en su rebelión a numerosas legiones de ángeles, fue, por orden de Dios, precipitado del Cielo en el profundo Abismo con sus compañeros de rebeldía. Tocado este suceso, el poema se apresura a adentrarse en materia, presentando a Satanás y a sus ángeles ahora caídos en el Infierno, que se describe aquí, no como situado en el centro del mundo –pues el cielo y la tierra se suponen no creados todavía y ciertamente no malditos aún– sino en un lugar de tinieblas absolutas, al que cuadraría mejor el nombre de Caos. Aquí Satanás, yacente con sus ángeles en un lago de fuego, herido por el rayo y estupefacto, se recobra al cabo de un tiempo de su

estupefacción y dirige la palabra al que yace junto a él, su segundo en orden y dignidad; ambos comentan su miserable caída. Luego despierta a sus legiones, que hasta entonces yacían aquejadas de confusión parecida. Ellas se levantan, incontables en número, y se disponen en orden de batalla con sus principales jefes, que se nombran de acuerdo con los nombres que llevaron posteriormente sus ídolos en Canaán y regiones adyacentes. Aréngalas Satanás y las conforta con la esperanza de reconquistar el Cielo, hasta que termina hablándoles de un nuevo mundo y una nueva especie de criaturas que iban a crearse, de acuerdo con una antigua profecía extendida por el Cielo, pues muchos santos Padres opinaron que los ángeles existían mucho antes que esta creación visible. Para descubrir la verdad de esa profecía y decidir en consecuencia, Satanás propone un consejo general, que sus compañeros aceptan. Construido súbitamente del Abismo, surge el Pandemónium, palacio de Satanás, en el que los pares infernales celebran ese consejo.

Del hombre la primera desobediencia, el fruto
del árbol prohibido, cuyo sabor mortífero
trajo al mundo la muerte y todos nuestros males,
del Edén* con la pérdida, hasta que Hombre más alto
nos devolvió al salvarnos la beatífica sede, 5
canta, oh Musa celeste, que en las secretas cumbres
de Horeb y Sinaí* al pastor inspiraste
que primero enseñara a la raza escogida
cuál del Caos surgieron los cielos y la tierra
en el principio. Pero, si de Sión* el cerro 10
prefieres, y el arroyo de Siloé, fluyente
de Dios cabe el oráculo, desde ellos yo conjuro
tu ayuda en beneficio de mi atrevido canto,
que remontarse intenta con no frenado vuelo
sobre el monte de Aonia*, mientras persigue cosas 15

4. La sinécdoque del *Edén* por el Paraíso –el todo por la parte– se repite con frecuencia en el poema. *El hombre más alto* es Cristo, el segundo Adán de I Cor. 15.

7. El *Horeb* y el *Sinaí* eran dos montes sagrados de Arabia: en el primero, Dios se apareció a Moisés en forma de zarza ardiente y le confió la misión de liberar a los israelitas esclavizados en Egipto (Éx. 3); en el segundo, le entregó las Tablas de la Ley (Éx. 19-20).

El *pastor* no es otro que el mismo Moisés, que lo fue de su suegro Jetró (Éx. 3, 1).

10. En *Sión* se alzaba el templo de Jerusalén; bajo él, por la parte de occidente, corría el arroyo de *Siloé*, lugar de oráculos proféticos y sitio en el que Jesús curó a un ciego de nacimiento (Jn. 9, 1-7).

15. En *Aonia*, nombre antiguo de Beocia, se hallaban el monte Helicón y la fuente Hipocrene, caros a las Musas.

que nadie en prosa o verso hasta ahora ha perseguido.
Tú, sobre todo, Espíritu, tú que a todos los templos
un corazón prefieres que sea recto y puro,
instrúyeme, pues sabes: tú en el primer instante, 20
desplegando tus alas poderosas al modo
de paloma que incuba, cubriste el vasto Abismo
y lo hiciste fecundo. Lo oscuro en mí ilumina,
lo en mí abatido eleva y mantenlo elevado,
porque desde la altura de este tema grandioso,
afirmando ante todos la eterna Providencia, 25
las vías justifique de Dios hacia los hombres.

Di tú, puesto que el Cielo nada a tu vista oculta,
ni el Infierno profundo, di primero: ¿qué causa,
en su feliz estado de señores del mundo
cual mimados del Cielo, con un veto tan sólo, 30
indujo a los primeros padres a que, la espalda
al Creador volviendo, su ley contravinieran?
¿Quién fue el que les sedujo a odiosa rebeldía?
Fue la infernal Serpiente: ella fue, cuya astucia,
movida por la envidia y al par por la venganza, 35
a la primera madre engañó, no bien viose
ella por su soberbia expulsada del Cielo
junto con la rebelde hueste angélica; en ésta,
aspirando a la gloria por cima de sus pares,
fio para, juzgándose no inferior al muy Alto, 40
entablar, de oponerse, de igual a igual la lucha;
y así movió en el Cielo con plan tan ambicioso
guerra cruel e impía contra el trono divino
en inútil intento.

De la etérea morada,
de combustión y ruina en espantoso estrago, 45

a su actual residencia, el Abismo sin fondo
de fuego punitivo y diamantinos hierros,
fulminó, envuelto en llamas, el Dios omnipotente
a quien con él un día osó medir sus armas.
El espacio de tiempo que el día y noche mide 50
al mortal, nueve veces, con su espantable tropa
yació y rodó por esa vorágine de fuego,
derrotado y confuso, aunque inmortal. Pero ahora
su sentencia a un más grande furor me lo reserva,
pues que del bien perdido y el dolor perdurable 55
siente la doble angustia. La proterva mirada,
que al par testimoniaba consternación inmensa
y aflicción con orgullo tan pétreo como su odio,
en derredor pasea y, con su alcance angélico,
la ubicación advierte siniestra y desolada: 60
un calabozo horrible, redondo por doquiera
como gran horno en llamas, las cuales, sin embargo,
no daban luz ninguna, sino niebla visible
que tan sólo filtraba visiones de infortunio,
regiones de pesares y lastimeras sombras, 65
donde la paz no mora y que nunca visita
la esperanza, que a todos lo hace; donde urge, en cambio,
la tortura sin término y un diluvio de fuego
mantenido de azufre que arde sin consumirse.

Tal, el emplazamiento que la justicia eterna 70
preparó a los rebeldes; tal, aquella mazmorra
dispuesta en absoluta lobreguez, tan distante,
tres veces, de Dios mismo y de la luz celeste
cuanto del centro dista el polo más extremo.
¡Cuán diferente el sitio de aquel del que cayeran! 75
Allí a los compañeros de caída, sumidos
como él en torbellinos de tempestuoso fuego,