

## NÚM. XXVII

### MILTON (1).

(1608-1674.)

Milton, poeta, periodista, filósofo, gloria de la literatura inglesa, campeón de la libertad, fué colocado por la poesía entre los que se ciernen sobre los demás como el águila; no redujo, sin embargo, al silencio á sus detractores, y hay críticos que, al mismo tiempo de alabar las poesías censuran al poeta. Reconocen que sus obras, consideradas en sí mismas, merecen contarse entre las más nobles conquistas del entendimiento, pero no quieren colocar al autor entre los grandes hombres que, nacidos en la infancia de la civilización, suplieron con el genio la instrucción que les faltaba, y privados de modelos, los han transmitido á la posteridad, capaces de desafiar á sus imitadores. Milton (nos dicen) heredó lo que sus precursores habían creado, vivió en un siglo culto, recibió una educación esmerada; circunstancias que deben tenerse en cuenta al querer juzgarle.

Nosotros, por el contrario, sin temor de que se nos tache de paradójicos, nos atreveremos á sostener que ningún poeta ha tenido que luchar con tantas contrariedades: el mismo Milton confesó que creía haber nacido un siglo demasiado tarde. El doctor Johnson se burló de él con este motivo; pero, según nosotros, el poeta conocía la naturaleza de su arte mejor que el crítico; sabía que su genio poético no sacaba ninguna ventaja de la civilización contemporánea ni de la ciencia adquirida en los libros y en las escuelas, y volvía los ojos con tristeza á la época inculta de las palabras sencillas y de las vivas impresiones.

Opinamos que á medida que la civilización progresa, la poesía declina casi necesariamente. Las grandes obras de imaginación de la poesía primitiva son más admirables, por lo mismo que aparecieron en siglos de ignorancia; sostenemos, sin embargo, que la prueba más bri-

(1) Este escrito, obra de Macculloch, presenta la Revolución inglesa bajo un aspecto muy distinto del que aparece en la biografía anterior de Cromwell; y es también muy diferente de lo que dice Guizot en sus últimos escritos sobre aquella Revolución.

llante y maravillosa del genio es un gran poema escrito en un siglo de alta civilización. Es artículo de fe literaria ortodoxa, que los poetas primitivos son generalmente superiores á los que les sucedieron. ¿Por qué, pues, los que esto creen, se sorprenden de la regla como de una excepción? Sin duda la uniformidad del fenómeno descubre la uniformidad correspondiente de la causa.

El hecho es que los observadores ordinarios infieren de lo que pasa en el progreso de las ciencias experimentales lo que debe suceder en el de las artes de imitación. La perfección de las ciencias es lenta y gradual; trascurren siglos recogiendo materiales, y siglos escogiendo y combinándolos; aun después de formado un sistema, queda siempre algo que añadir, cambiar ó desechar. Cada generación disfruta de un vasto tesoro que le ha transmitido la antigüedad, y que trasmite á su vez á las generaciones venideras, aumentado con nuevas conquistas.

En tales trabajos pierden, pues, mucho los primeros maestros, y si no logran el fin á que aspiran, tienen derecho á más indulgencia. Sus discípulos, con facultades intelectuales muy inferiores, los sobrepujan rápidamente mediante los conocimientos adquiridos. La niña que lee los diálogos de la señora Marcell sobre economía política, daría lecciones en este punto á Montagne y á Walpole. Todo hombre inteligente que se aplique con perseverancia algunos años á las matemáticas, aprenderá más de lo que supo Newton después de meditar cincuenta años.

No sucede lo mismo con la música, la pintura, la estatuaría, y más aun con la poesía; los refinamientos de las sociedades civilizadas rara vez les suministran asuntos dignos de imitación. Los refinamientos pueden, no hay duda, perfeccionar los instrumentos de la parte mecánica del músico, del escultor, del pintor; pero la lengua, instrumento del poeta, está más propia para la poesía cuando apenas se ha formado. Los pueblos, como los individuos,

empiezan por percibir; á la abstracción no llegan sino más adelante; proceden de las imágenes particulares á los términos generales; de modo que el vocabulario de una sociedad ilustrada es filosófico, y el de un pueblo semi-bárbaro es poético.

Los cambios del idioma son en parte causa y en parte efecto de un cambio análogo en la naturaleza de las operaciones intelectuales; cambio en el cual la ciencia gana y la poesía pierde. Es necesario á los progresos de la ciencia generalizar; pero especialmente en las creaciones de la imaginación á medida que los hombres saben y piensan más, quieren más atención á las clases y menos á los individuos. Por eso surgen mejores teorías y peores poetas; nos dan frases vagas en lugar de imágenes, y en vez de hombres cualidades personificadas. Sabrán analizar la naturaleza humana mejor que sus predecesores; pero el análisis no pertenece al poeta, cuyo objeto es pintar, no anatomizar. Puede crear en un sentido moral, como Shaftesbury; puede referir todas las acciones humanas al interés, como Helvecio; ó no pensar en lo uno ni en lo otro; su creencia en tales cuestiones influirá tanto en su poesía como las ideas sobre las glándulas lagrimales ó la circulación de la sangre servirían á un pintor para las lágrimas de Niobe ó las sonrisas de la Aurora. Si Shakspeare hubiese escrito un libro sobre los motivos de las acciones humanas, no sé si hubiera sido un buen libro; probablemente no habría igualado á la *Fábula de las abejas* de Mandeville; sin embargo ¿hubiera Mandeville creado á *Yago*? Aunque hábil en desolver los elementos de un carácter, ¿hubiera podido combinarlos de modo que formasen un ente real, un hombre, vivo, distinto de los demás hombres?

Nadie puede ser poeta, ni aun gustar de la poesía, sin cierta enfermedad del espíritu, si puede llamarse enfermedad lo que proporciona tan intenso placer. Entendemos por poesía, no todo lo que está escrito en versos, aunque sean buenos versos; excluimos muchas composiciones en lengua poética, que bajo otros conceptos son dignísimas de estimación; entendemos por poesía el arte de emplear las palabras de modo que produzcan ilusión en la fantasía; en suma, el arte de hacer con las palabras lo que el pintor con los colores. Así el primero de los poetas definió la poesía en aquellos versos admirables por la fuerza y la expresión, y todavía más por el vasto sentimiento que suponen de su arte:

La fantasía de un objeto ignoto  
La forma evoca, y súbito la pluma  
Del poeta le presta cuerpo y nombre,  
Y el sitio indica de la aérea imagen (1).

(1) . . . As imagination bodies forth  
The forms of things unknown, the poet's pen  
Turns them to shapes, and gives to airy nothing  
A local habitation and a name.

Tales son los resultados del bello frenesí (*frenzy*) que Shakspeare atribuye al poeta; bello, pero frenesí. La verdad es sin duda esencial á la poesía; pero lo es también la verdad de la demencia; justos los raciocinios, falsas las premisas. Una vez hechas las primeras suposiciones, todo marcha bien; pero esas primeras suposiciones exigen una dosis de credulidad que llega hasta el desconcierto parcial y temporal de la inteligencia. De donde nace que los pueblos niños son los que tienen más imaginación, se abandonan sin reserva á todas las ilusiones y toda imagen vivamente representada á su espíritu, produce en ellos el efecto de la realidad. Un hombre, cualquiera que sea su sensibilidad, no se interesará por Hamlet ó por el rey Lear, tanto como una niña por la historia de Juan sin Miedo: sabe que todo es falso; y sin embargo cree, llora, tiembla, no osa entrar en un cuarto oscuro temiendo ver aquellos ojos, aquellas piernas: tan despótica es la imaginación sobre los entendimientos incultos.

En un estado de sociedad grosera, los hombres son niños, con mayor variedad de ideas. En tal estado debemos esperar hallar el temperamento poético en su apogeo. En un siglo culto se poseerá mucha inteligencia, gran suma de ciencia y de filosofía, clasificaciones exactas, análisis sutiles, agudeza, elocuencia, versos y buenos versos en abundancia; pero poca poesía. Los hombres juzgarán y compararán; pero no creerán: harán críticas finas de los antiguos poetas, los comentarán, y hasta cierto punto gozarán con sus bellezas; pero concebirán á duras penas el efecto que la poesía produjo en sus ignorantes abuelos, sus lágrimas, sus trasportes, su éxtasis, su fe ilimitada. Los rapsodistas griegos, según Platon (1), se desmayaban recitando á Homero; el guerrero americano sentía apenas el hierro que le cortaba el cráneo, cuando entonaba su cántico de muerte; el poder de los antiguos bardos de Gales y de la Germania sobre los oyentes tenía algo de milagroso. Tales sensaciones son raras en sociedades civilizadas, y más raras aun entre las personas que ocupan una alta posición; duran más tiempo entre los campesinos.

La poesía produce ilusión sobre los ojos del alma, como una linterna mágica sobre los del cuerpo; y como el efecto de esta es mayor cuanto más oscuro está el cuarto, así sucede á la poesía. Apenas la luz de la ciencia brilla en el teatro; apenas las formas palpables de la certidumbre son más marcadas, y más distintas las sombras de la probabilidad, los colores y perfiles de los fantasmas evocados por la poesía aparecen más pálidos; no es posible reunir las incompatibles ventajas de la realidad y del engaño, la demostración evidente de la verdad y el exquisito goce de la ficción.

El que en una sociedad civilizada y literaria

(1) Diálogo de Sócrates é Ito.



aspire á ser un gran poeta, debe empezar por volverse niño, romper la trama de su entendimiento, olvidar muchos de los conocimientos que constituyen quizá el principal título de su superioridad; hasta sus talentos le servirán de obstáculo; tendrá mas estorbos cuantas mas riquezas intelectuales haya adquirido con el estudio, y que en tal caso ofrecerian el compas para medir la actividad y el vigor de la inteligencia del poeta. ¡Feliz si despues de tantos esfuerzos y sacrificios, su poesía no parece una ingenuidad sencilla, ó la vanilocuencia de una vejez precoz!

Supuesto lo que antecede, ¿qué poeta ha superado mayores dificultades que Milton? Había recibido una educación científica; era un erudito, un clásico elegante y profundo; había estudiado los misterios de la literatura rabinica; conocía á fondo todos los de las lenguas europeas, que podían entonces dar instrucción ó deleite; era, quizá, el único gran poeta moderno señalado por sus excelentes versos latinos. Las composiciones del Petrarca en este último idioma, aunque admiradas por aquellos que no las han leído, son mezquinas; Cowley, dotado de tanto talento, carecía de imaginación, y no creemos que su estilo clásico pueda compararse al de Milton. La versificación en una lengua muerta es una producción exótica, una imitación forzada, mezquina de lo que pudiera ser la expresión perfecta y espontánea del genio poético; y el terreno donde germina esta rareza es, en general, tan poco favorable á la vigorosa poesía nacional como las vasijas de una estufa el desarrollo de una encina. Sorprende que el autor del *Paraiso perdido* haya escrito la *Epistola á Manso*; ni se había visto nunca tanta originalidad unida á tanto talento de imitación. En realidad los poemas latinos de Milton conservan admirablemente aquella forma artificial, indispensable á semejantes obras, y al mismo tiempo la rica imaginación del poeta y la elevación de sus sentimientos le prestan un encanto particular, un aire de libertad y de nobleza que los distingue de las demás composiciones del mismo género, y nos recuerdan las diversiones de aquellos ángeles guerreros que componían la cohorte de Gabriel. La fuerza de su fantasía triunfaba de todos los obstáculos; la llama que abrasaba su espíritu, comunicaba calor y brillantez á cuanto parecía deber sofocarla y extinguirla.

No tratamos de hacer un completo exámen de las poesías de Milton. Todos están acordes sobre el mérito de los pasajes mas notables, sobre la incomparable armonía de los versos, sobre la perfección del estilo que nadie ha igualado, que ninguna parodia ha podido rebajar, que muestra de cuánto es capaz el idioma inglés, y que en todas las lenguas antiguas y modernas supo hallar algún elemento de gracia, de energía y de melodía. Entramos en el vasto campo de la crítica, despues de muchos segadores, y sin embargo aun queda que espigar.

El carácter principal de la poesía de Milton es influir sobre el lector, no tanto por lo que expresa, como por lo que sugiere; no tanto por las ideas que hace nacer directamente, como por las que vienen en tropel á asociarse á las primeras.

Es fácil, aun al lector dotado de escasa imaginación, comprender la *Iliada*, pues Homero no nos deja indecisos acerca de su pensamiento, presentando sus imágenes con tanta claridad que es imposible no conocerlas sin esfuerzo. Las obras de Milton no pueden comprenderse ni apreciarse, á ménos que la imaginación del lector no añada algo á la del poeta; Milton no concluye su pintura; bosqueja su cuadro á grandes rasgos y nos deja el cuidado de llenar el lienzo; no ejecuta un trozo de música para un oyente pasivo, sino que da el tono y espera á que se encuentre la melodía.

Háblase á menudo de la mágica influencia de la poesía; frase que, en general, no expresa nada; pero que aplicada á los escritos de Milton, es eminentemente propia. Su poesía obra como un encanto; consistiendo su mérito, no tanto en el sentido directo de las palabras cuanto en su virtud oculta. Á primera vista se diría que en aquellas no hay mas de lo que se encuentra en otras; pero las suyas son palabras de encanto; apenas se han proferido, cuando lo pasado se convierte en presente, lo remoto se aproxima, nuevas formas de belleza nacen á la vida, y por decirlo así, las sepulturas de la memoria se abren para restituir sus muertos. Si se altera la construcción de la frase, si se sustituye un sinónimo á otro, el efecto queda destruido, cesa la fascinación, y el que espere valerse de ella, se encontrará embarazado, como Cassim en las *Mil y una noches* cuando exclamaba: *Abre cebado, abre trigo*, á la puerta que solo se abría diciendo: *Abre sésamo*. El desgraciado ensayo de Dryden, al querer refundir algunos fragmentos del *Paraiso perdido*, lo prueba de un modo notable.

Podemos añadir en apoyo de esto mismo, que en los poemas de Milton, no hay pasajes mas conocidos generalmente, ni que se repitan con mas frecuencia, que los que se reducen á una simple enumeración de nombres. Y no porque aquellos nombres sean mas melodiosos que los otros, sino porque están encantados: cada uno es el primer anillo de una cadena de ideas colectivas. Como la morada de nuestra infancia, cuando volvemos á verla en la edad madura; como el canto de la patria, cuando lo oímos en tierra extranjera, producen en nosotros un efecto independiente de su valor intrínseco; uno nos conduce á un tiempo remoto de la historia; otro nos trasporta en medio de las costumbres de un país lejano; este evoca todas las memorias de la primera edad de colegio, nuestro ejemplar usado de Virgilio, los días de vacaciones, los premios que tanto alegraban á nuestra madre; aquel presenta ante nosotros las brillantes imágenes

de novelas de caballería, la liza de los torneos, los trofeos de armas, los palafreos de caparzones recamados, los escudos con las divisas originales, los bosques encantados, los jardines de las hadas, las proezas de los paladines amorosos, las sonrisas de las princesas libertadas.

El estilo particular de Milton se revela, mejor que en ninguna otra parte, en el *Alegre* y el *Pensativo*; es imposible llevar á mayor perfección la lengua. Estos poemas se diferencian de los demás, como la esencia oriental de nuestra agua de rosas diluida; no son tanto pensamientos como una colección de indicaciones, de donde el lector pudiera tomar otras tantas ideas de poemas; cada epíteto es un texto para un canto.

El *Comus* y el *Samson Agonistes*, obras de diferente mérito, ofrecen algunos puntos de semejanza. Son los poemas líricos bajo forma dramática. No existen quizá géneros mas distintos por esencia que el drama y la oda. El poeta dramático debe mantenerse oculto, y dejar hablar á los personajes; si llama apenas la atención sobre sus sentimientos personales, la ilusión se desvanece, y resulta un efecto tan desagradable como cuando se oye la voz del apuntador, ó se ve á un maquinista atravesar el palco escénico. Por eso las tragedias fueron las composiciones ménos felices de Byron. Como en esas figurillas de cartón, en que una cabeza movable se sobrepone á veinte cuerpos diferentes, de modo que la misma fisonomía nos mira, ora sobre los hombros de un hugier, ora bajo la piel de un armiño de un juez ó los harapos de un pordiosero; así en todos los caracteres de Byron, patrióticos ó tiránicos, traidores ó amorosos, el ceño de Childe Harold se manifiesta desde luego. Esta especie de egoísmo, funesto al drama, es la inspiración de la oda: el poeta lírico tiene derecho á entregarse sin reserva á sus emociones.

En medio de elementos tan opuestos, algunos escritores eminentes han intentado una especie de arreglo, pero sin conseguir todo el fruto apetecido. El drama griego, modelo del *Samson*, nació de la oda; introdujose el diálogo en el coro, y contrajo algo de su carácter. El mayor trágico ateniense añadió la propensión de su genio á la circunstancia en que había nacido la tragedia, pues Esquilo era poeta lírico de cabeza y de corazón. En su tiempo, los Griegos se comunicaban mas con el Oriente que en tiempo de Homero; aun no habían adquirido la superioridad en las artes, ni la ciencia de la guerra, que llenaron de orgullo á la generación siguiente, y la indujeron á tratar con desprecio á los Asiáticos. Era, pues, natural que la literatura griega tomase entonces un color de estilo oriental, y nos parece fácil distinguir este estilo en las obras de Píndaro y Esquilo. El último nos recuerda á menudo á los escritores hebreos, y el *libro de Job*, por la forma y el estilo, se asemeja á alguno de sus dramas.

Estos, considerados como piezas de teatro, son absurdos; pero considerándolos como coros, son sublimes. Que se lea, por ejemplo, el discurso de Clytemnestra á Agamemnon, cuando este llega, ó la descripción de los siete jefes argivos: podrá censurarse la descripción y el discurso segun las reglas dramáticas; pero si se olvidan los personajes y se atiende solo á la poesía, se convendrá en que nada los excede en energía y magnificencia. Sófocles hizo al teatro griego tan dramático como era posible, sin apartarse demasiado de la forma prometida; si sus retratos tienen cierta similitud, no es la de la pintura, sino la del bajo relieve; sugiere una semejanza, pero no produce una ilusión. Eurípides quiso llevar mas lejos la reforma; pero era empeño superior á sus fuerzas y quizá á las de todos; así, en vez de corregir lo que no parecía tan bueno, echó á perder lo excelente, y substituyó muletas á zancos, malos sermones á buenas odas.

Milton admiraba mucho á Eurípides, mas de lo que merecía; y su parcialidad por el *cantor de la triste Electra* nos recuerda á veces á la hermosa reina de las hadas, prodigando caricias á las orejas grandes de Bottom. Sea como quiera, es lo cierto que su veneración hácia el trágico ateniense, merecida ó no, perjudicó al *Samson*. Si hubiese tomado por modelo á Esquilo, se habría entregado á la inspiración lírica, abriéndonos todos los tesoros de su imaginación, sin cuidarse de las reglas dramáticas, que la índole de la obra rechazaba. Erró en querer conciliar cosas contradictorias, y otro cualquiera, en su caso, errara del mismo modo. No podemos identificarnos con los personajes, como en una buena tragedia; no podemos identificarnos con el poeta, como en una buena oda; los elementos opuestos de la composición se eluden uno á otro. Esto no quita que conozcamos el mérito de tan célebre obra, la dignidad severa de su estilo, la solemnidad patética del principio, ni la extraña melodía que tan admirable efecto añade á las palabras del coro; pero la consideramos como el parto ménos feliz del genio de Milton.

El *Comus* está modelado sobre la ópera ó el intermedio italiano, como el *Samson* sobre la tragedia griega; y es sin duda la mas noble composición de este género que se conoce, superior á la *Fiel pastora de Fletcher*, tanto como esta al *Amintas*, ó el *Amintas al Pastor Fido*. Fué una fortuna para Milton no tener aquí un Eurípides que le extraviase. Poseía y amaba la literatura de la Italia moderna, pero no le profesaba igual veneración que á los restos de la poesía de Atenas y de Roma, consagrada por tan dulces y graves recuerdos. Además, los defectos de sus predecesores italianos eran cabalmente los que excitaban su mas decidida aversión. Podía alguna vez descender á un estilo sencillo y hasta vulgar; pero el oropel le repugnaba; su musa no se desdeñaba de vestir el traje rústico; pero si rehuía los relumbrones



de Guarini : si lleva adornos, son de oro puro. En el *Comus* atendió Milton á la distincion olvidada en el *Samson*, y creó así una ópera esencialmente lírica, que solo tiene de dramática el nombre. No intentó una lucha inútil con un defecto inherente á la índole de esta especie de composicion; de manera que salió del empeño todo lo bien posible. El que lea los discursos como majestuosos monólogos, quedará atónito de su sublime elocuencia y armonía. Pero las interrupciones del diálogo embarazan al poeta y destruyen la ilusion del lector. Los pasajes mas bellos son los que tienen la forma y el espíritu líricos.

« Alabaria mucho (le escribió Enrique Wol-ton) la parte trágica, si la lírica no me arrebatase mas por cierta delicadeza dórica. Pero confieso francamente que no conozco nada en nuestro idioma comparable á vuestras estrofas y odas. » Cuando Milton se libra de las trabas del diálogo, cuando no tiene que cuidarse de conciliar dos estilos incompatibles, cuando puede entregarse sin reserva á sus inspiraciones, y expresarlas con la poesía de los coros, entónces se excede á sí mismo, hace admirar su libertad y su celeste belleza, como su buen genio cuando deja las costumbres y la forma terrestre de Tírsis.

Con gusto nos detendríamos á hablar de varios pequeños poemas de Milton, y haríamos con mas gusto aun el análisis del admirable *Paraiso recobrado* que solo se menciona para citar un nuevo ejemplo de la ciega parcialidad que profesan los literatos á las mas débiles creaciones de su genio. Que Milton hacía mal en preferirlo, aunque excelente, al *Paraiso perdido*, es innegable; pero tanto como supera este á aquel, otro tanto supera el *Paraiso recobrado* á todos los demas poemas posteriores. Los límites que nos hemos propuesto no nos consienten tratar ahora esta cuestion; por lo cual pasaremos á la extraordinaria produccion, que el voto general de los críticos ha colocado en el mas alto puesto de la literatura.

El único poema de los tiempos modernos comparable al *Paraiso perdido* es la *Divina Comedia*. El asunto de Milton se parece al de Dante, bajo algunos conceptos, pero lo trató de un modo asaz diferente, y no podremos expresar mejor nuestra opinion acerca del gran poeta inglés que cotejándole con el padre de la literatura italiana.

La poesía de Milton difiere de la de Dante, como los jeroglíficos egipcios de las letras pintadas de Méjico. Las imágenes que Dante emplea hablan por sí, se dan simplemente por lo que son; las de Milton tienen un sentido no comprensible á menudo sino de los iniciados, su valor depende ménos de lo que directamente representan que de lo que sugieren al entendimiento. Por extraña y risible que sea la imagen que Dante quiere describir, no retrocede; le da la forma, el color, el olor, el sonido; calcula números y dimensiones; sus

metáforas son propias de un viajero, y á diferencia de los otros poetas, y especialmente de Milton, las conduce con material sencillez, no porque añadan un adorno al poema, no porque reclamen una figura bella en sí misma, sino solo para aclarar el sentido del escritor. Así, las ruinas del precipicio que guian del sexto al sétimo círculo del infierno, se parecen á la ruina que el Adigio hizo en el lado del monte cerca de Trento, la catarata de Flegetonte á la de Aguacheta, y el sitio donde expian sus culpas los herejes en tumbas ardientes al vasto cementerio de Árlés.

Compárense con los exactos pormenores de Dante las oscuras alusiones de Milton, á lo ménos alguna. El poeta inglés no pensó jamas en medir á Satanás, contento con darnos una idea vaga de su gigantesca estatura: en un pasaje, el demonio cubre un largo espacio con sus miembros extendidos, como los Titanes enemigos de Júpiter, ó aquel monstruo marino que el marinero toma por una isla flotante. Cuando reta á los ángeles fieles, y se levanta como el pico de Tenerife ó el Atlas, su cabeza toca el firmamento. ¡Qué contraste entre estas descripciones y los versos en que Dante describe el espectro gigantesco de Nemrod!

La faccia sua mi pareo lunga e grossa  
Como la pina di San Pietro a Roma  
Ed a sua proporzion eran l'altr'ossa,  
Si che la ripa ch'era perizoma  
Dal mezzo in giù, ne mostrava ben tanto  
Di sopra, che di giunger alla cima  
Tre Frison s'averian dato mal vanto.

(Su rostro me pareció largo y grueso, como la piña de la catedral de San Pedro en Roma, y á proporcion los demas huesos; de modo que cubria la roca de medio abajo, y sobresalía tanto que tres frisonos se hubieran empeñado inútilmente en llegar á la cima.)

Cotéjese tambien el hospital del canto XI de *Paraiso perdido* con la última division de Malebolge en la *Divina Comedia*. Milton evita los pormenores asquerosos, y emplea una serie de imágenes confusas, pero solemnes y formidables: la desesperacion que corre de una cama á otra para insultar con su presencia á los desgraciados; la muerte que agita su dardo sobre ellos, y á pesar de sus súplicas, dilata el herirlos. ¿Qué dice Dante?

Lamenti saettaron me diversi,  
Che di pietà ferrati avean gli strali,  
Ond'io gli orrechi con le man copersi.  
Qual dolor fora se degli spedali  
Di Valdichiana tra l'uglio e'l settembre  
E di Maremma e di Sardegna i mali  
Fossero in una fossa tutti insembre  
Tal era quivi, e tal puzzo n'usciva  
Qual suol venir dalle marcite membre.

(Me traspasaron, como aceradas flechas, agu-

dos lamentos; obligándome á cubrirme los oídos con las manos. Como si se juntasen en una fosa los padecimientos de los hospitales de Valdichiana, Maremma y Cerdeña, entre los meses de julio y setiembre, tal sucedía allí, exhalando el olor fétido que se desprende de los cuerpos corrompidos.)

No trataremos de fijar la preeminencia entre estos dos grandes hombres: cada cual en su género es incomparable; y merece notarse que cada uno escogió el asunto mas propio para dar realce á su carácter particular. La *Divina Comedia* es una narracion personal: Dante es testigo ocular y auricular de cuanto refiere; oyó con sus propios oídos á las almas afligidas exhalar quejas é implorar la segunda muerte; leyó con sus propios ojos las palabras de color oscuro escritas sobre la puerta donde el que entra deja toda esperanza; se cubrió los ojos al divisar las serpientes de la Gorgona; huyó para evitar los garfios y la resina hirviente de Barbariccia y de Draghignazzo: con sus propias manos se prendió de las velludas espaldas de Lucifer; sus piés subieron al monte de la expiacion; su frente fué marcada por el ángel purificador. El lector rechazaría este relato con disgusto é incredulidad, si no estuviese hecho con el aire de la mas firme conviccion, con cierta reserva, aun en medio de sus horrores, y con la mayor precision en sus multiplicados incidentes.

La narracion de Milton se diferencia de la de Dante, bajo este aspecto, tanto como las aventuras de Amádis de las de Gulliver. El autor del *Amádis* hubiera hecho ridículo su libro introduciendo en él los minuciosos pormenores que dan tanto atractivo al de Swift, las observaciones náuticas, la exactitud puntual de los nombres, los documentos oficiales trascritos en toda su longitud, toda aquella charla impertinente, toda aquella maledicencia de la corte, aquellos nadas que á nada tienden. No extrañámos que se nos diga que una persona, que ha vivido no se sabe en qué tiempo, ha visto cosas extraordinarias, y fácilmente nos entregamos á la ilusion de la novela; pero cuando Samuel Gulliver, cirujano que habita hoy mismo en Rotherhite, nos habla de pigmeos y de gigantes, de islas que vuelan y de caballos filósofos, se necesitaban todos esos pormenores para engañar un instante nuestra imaginacion.

De todos los poetas que han introducido en sus obras seres sobrenaturales, Milton es el que ha obtenido mejores resultados, y Dante le es con mucho inferior. Para responder á muchos juicios temerarios y erróneos, permítasenos una digresion en este punto. El error mas funesto que un poeta puede cometer al emplear lo maravilloso, es tratar de ser demasiado racional. Se ha censurado frecuentemente á Milton por haber atribuido á espíritus muchas funciones de que los espíritus deben ser incapaces; pero, con perdon de los grandes críticos que han sancionado tales censuras,

estos muestran una profunda ignorancia del arte y de la poesía.

¿Qué es un espíritu? ¿Qué es nuestra alma, de todas las esencias espirituales la que mejor conocemos? Observando ciertos fenómenos que no podemos explicar por medio de causas materiales, inferimos que existe alguna cosa no material, de la cual no tenemos ninguna idea, y solo nos es posible definirla con negaciones y racionios acerca de ella, valiéndonos de símbolos; empleamos la palabra, sin tener imágen alguna de la cosa, y la poesía vive de imágenes. El poeta se sirve de palabras ciertas que no son mas que los instrumentos de su arte, los materiales, que debe disponer de tal modo que presenten un cuadro á la vista mental. Sin esta disposicion, tienen tanto derecho á que se les llame poesía como un trozo de lienzo ó una caja de pinturas á que se les llame cuadros.

Los lógicos pueden racionar sobre abstracciones, pero la multitud no halla en estas intereses y requiere imágenes. La tendencia irresistible de la muchedumbre de todos los siglos y de todos los pueblos á la idolatría no puede explicarse de otro modo. Hay muchas razones para creer que los primeros habitantes de la Grecia adoraban un dios invisible; pero la necesidad de alguna cosa mas material que adorar, produjo dentro de algunos siglos la innumerable multitud de dioses y diosas. Los antiguos Persas consideraban una impiedad representar al Criador bajo forma humana, y sin embargo trasfrieron al sol el culto que en teoría reservaban al alma universal y suprema. La historia de los Hebreos presenta una lucha perpétua entre el teísmo puro, defendido por leyes terribles, y la extraña fascinacion de un objeto de culto visible y palpable. Quizá entre las causas secundarias que asigna Gibbon á la rapidez con que se propagó el Cristianismo, miéntras que el judaísmo adquiría á duras penas algun prosélito, ninguna fué tan eficaz como este sentimiento. Dios increado, incomprendible, invisible, atraía pocos adoradores: un filósofo podía admirar tan noble idea; pero la muchedumbre se disgustaba de palabras que no ofrecían ninguna imágen á su espíritu. Ante Dios revestido de forma humana, mezclado con los hombres, partícipe de sus debilidades, apoyado en su seno, llorando al borde de sus sepulcros, durmiendo en un pesebre, clavado en una cruz, las prevenciones de la sinagoga y las dudas de la Academia, el orgullo del Pórtico, las haces de los lictores, las espadas de treinta legiones se humillaron en el polvo. Á poco de triunfar el Cristianismo, el principio que le habia auxiliado empezó á corromperse, y en los entendimientos vulgares reemplazaron santos y vírgenes á las musas y los héroes, las seducciones del sexo y de la hermosura se asociaron de nuevo á las de la dignidad celestial, y el homenaje de la caballería se unió al de la religion. Los reformadores protestantes