

queridos. Las tres cuartas partes de nuestros legisladores figuran en los Consejos de directores; algunos pertenecen á varios. Las reformas que realizaran en su calidad de legisladores, restringirían sus facultades como directores. El que espere que se sacrifiquen en aras del interés general, tendrá un concepto de la naturaleza humana totalmente contradicho por la experiencia.

XXXIII

HEREJÍAS MUSICALES

Se ha notado como cosa curiosa que mientras Newton rechazaba la teoría ondulatoria de la luz, propuesta por Huyghens, éste se negaba á aceptar la ley de la gravitación universal descubierta por Newton.

¿Por qué cito este hecho que, al parecer, no tiene ninguna relación con la materia que indica el título del presente estudio? Sólo por vía de ejemplo para ilustrar la verdad de que las opiniones de los doctos, sin exceptuar los colocados en primera línea, no se deben admitir siempre como decisivas. Doctrinas combatidas por las autoridades más elevadas confirman nuestro aserto, y, por tanto, podemos permitirnos mostrar cierto pequeño escepticismo en lo tocante á creencias reputadas indiscutibles. Sírvame esto de excusa para aventurar opiniones que no serán bien acogidas por los entendidos en música.

Y ante todo, observemos que los peritos en este arte se hallan expuestos á influencias corruptoras. La música tiene dos elementos componentes distintos: el de sensación y el de relación. Parte de la impresión que produce se deriva del carácter de los sonidos, y parte de la manera como éstos se combinan. El sentimiento que

la música despierta es más ó menos agradable, ó en ocasiones penoso, según que los *timbres* de los sonidos componentes sean más ó menos agradables, ó tal vez desagradables, mientras pueden procurarnos otro placer las combinaciones y sucesiones de los sonidos con independencia de su calidad. De esta verdad trivial se desprende un corolario que nos interesa. Los sonidos son emitidos por la voz humana ó el instrumento que se emplea; y aunque el que canta ó el que toca trate de perfeccionarlos, se hallan dotados, en lo fundamental, de propiedades fijas. La principal habilidad que persiguen los ejecutantes, sobre todo los instrumentistas, consiste en producir sucesiones de sonidos de la manera más perfecta posible, ó, como ocurre en el piano, combinaciones de sonidos; el elemento de relación en la música es, en su concepto, el predominante. Todavía cabe más decir esto del compositor. A su juicio, el expresado elemento es, de hecho, exclusivo. Si bien desea expresar sus pensamientos en hermosas notas, oportunamente variadas, sin embargo, como compositor, se preocupa casi tan sólo de disponer los sonidos, simultáneos y sucesivos, del modo que mejor interpreten sus ideas. El mismo nombre de compositor implica que así debe de ser. Por esta causa, el compositor muy especialmente, y el ejecutante en no corta medida, cuando juzgan de un efecto musical, atienden más á los caracteres de relación que no á los de sensación. Un Paganini se mostrará más orgulloso de la maravillosa agilidad de su brazo y dedos que del *timbre* de las notas producidas por su violín, aunque desee que aquél sea de buena calidad. Y análogamente, un Beethoven, al oír una sinfonía compuesta por él, experimentará más sa-

tisfacción con las bellas sucesiones y complexos de notas que con los sonidos emitidos por los distintos instrumentos, aun siendo excelentes. Compositores y ejecutantes propenden, pues, á sobrestimar el elemento de relación, de lo que es ejemplo su tolerancia ante la especie de gruñido resultante cuando se toca un *forte* pasaje en el contrabajo.

Entre las consecuencias que provienen de esta inclinación, una es el exaltar el violín y perdonarle sus graves defectos. Se le llama comunmente instrumento perfecto—perfecto en el sentido de expresar con facilidad todos los elementos de relación de la música, todas las variedades de contrastes y clases de contrastes entre las notas.—Se pasa por alto la pobreza de éstas, que adolecen de dos defectos irreparables. Uno es evidente: el silbido del arco y la emisión de agudas notas sobreabundantes, debidas á la cuerda; falta que si muy atenuada en los maestros consumados, nunca se evita por completo. El otro, aunque menos patente, no es más pequeño, sino quizás más grande. Los sonidos salen de las cuerdas restringidos en sus vibraciones. El continuo contacto del arco impide que las cuerdas alcancen el límite normal de su movimiento vibratorio en cada dirección, y la naturaleza de las ondas aéreas no es la misma que si las oscilaciones no fuesen reprimidas. Hay una clara prueba de esto. Compárense las notas producidas por el violín con las producidas por el arpa eolia. Ambos instrumentos tienen de común el estar sus cuerdas vibrantes sujetas á las cajas de resonancia; pero difieren en que en el uno las vibraciones son refrenadas, y en la otra no. Nadie negará que el sonido del arpa eolia es más suave que el del violín, el cual,

en verdad, produce en un buen temperamento la impresión del silbo de la culebra.

A esta preferencia de los músicos por un instrumento tan imperfecto en sus sonidos, aunque perfecto desde el punto de vista de la expresión de las relaciones, podemos atribuir los caracteres de las orquestas, en las que predominan grandemente las notas emitidas por los instrumentos de cuerdas. Todos nosotros, compositores y músicos inclusive, estamos acostumbrados á aceptar pasivamente ideas, sentimientos y usos políticos, religiosos, sociales y, debemos agregar ahora, artísticos. Admitimos, como por efecto de una necesidad, las cualidades de la música orquestal, no preguntándonos nunca si llenan ó no todas las condiciones deseables. Pero si conseguimos emanciparnos de esta esclavitud del hábito, podremos advertir que las orquestas son muy defectuosas. Comunican la sensación de la belleza; comunican la sensación de la delicadeza; comunican la sensación de la gracia; pero ¿en dónde está la dignidad, en dónde la grandeza? Se observa en este punto la falta de expresión adecuada. Pensad en el volumen y calidad de las notas emitidas por un órgano, y pensad en seguida en el volumen y calidad de las emitidas por una orquesta. La plenitud de la emoción experimentada en el primer caso, échase de menos en el segundo: no se obtiene la sensación de la dignidad con ningún número de violines. La poca estima del elemento de la sensación en música, se evidencia, á lo que creo, en la facilidad con que los músicos se prestan á ejecutar música de salón en un vasto local. Durante muchos años, los «Conciertos populares de los lunes» y los «Ensayos de los sábados por la tarde,» han hecho

patente este abuso; digo de propósito «abuso,» porque está en abierta pugna con la intención de los compositores. Se escribe un cuarteto ó una pieza para cinco ó seis instrumentos de cuerda, bajo el supuesto de que ha de tocarse en un lugar poco espacioso, por saber su autor que sólo mediante la reflexión de los sonidos que en él se verificará, adquirirán las notas el volumen que exigen las armonías, puesto que, forzosamente, las sensaciones causadas por los acordes de los sonidos son más débiles que las producidas por los sonidos mismos. Pero este supuesto se desconoce al ejecutar y oír con gusto en un amplio local, en donde las armonías no resaltar lo debido, composiciones musicales pertenecientes á la clase mencionada. La razón es obvia. Como las relaciones se expresan bien, se perdona la deficiencia de la sensación (1).

(1) Se dirá, sin duda, que los cuartetos, quintetos, etc., si se tocan en locales reducidos, acarrearán pérdidas: el auditorio no será bastante numeroso. Esta es una réplica oportuna en boca de un *empresario*; pero la necesidad del efecto musical no se satisface con ella. Mi opinión es que un compositor preferirá que no se ejecute un cuarteto suyo á verlo ejecutar en condiciones que le arrebaten gran parte de su belleza. Me inclino tanto más á creerlo así, cuanto que después de una ó dos experiencias he dejado de asistir á tales conciertos, disgustado de la tenuidad general y falta de vigor de las armonías.

Puedo añadir ahora que algunas veces he pensado en la posibilidad de preparar un local para la audición de piezas musicales, aumentando su resonancia. Si, como nadie ignora, las superficies cubiertas de tela amortiguan el sonido por no reflejarlo, y si la voz en una habitación vacía re-

De otro defecto adolece aún la música orquestal por la importancia dada á los instrumentos de cuerda. No sólo predominan los violines, por ser los que emiten la mayor parte de los sonidos, sino también porque no se deja nunca de oírlos. El resultado es la falta de verda-

suenas más que en una amueblada, se infiere que en un local cuyas superficies vibrasen sería mayor el volumen de los sonidos. Supongamos que á lo largo de la línea de la cornisa se coloca un rígido bastidor de hierro y acero, y otro á lo largo del plinto, sujetos ambos á intervalos por garfios bastante fuertes para resistir una gran tensión vertical. Supongamos también que se fijaran verticalmente entre los dos bastidores tablas de pino barnizadas para evitar la acción de la atmósfera, cuyo ancho fuese de unas nueve pulgadas y su grueso de un medio ó un cuarto de pulgada, dejando entre cada dos un hueco de un octavo de pulgada; las tablas empalmarían por ambos extremos en unas piezas de hierro, quedando separadas de los bastidores, salvo estar unidas á ellos por fuertes tornillos que pudieran apretarse más ó menos. Y supongamos, por último, que las tablas sujetas por los tornillos, pero al aire en el resto de su longitud, distasen del muro cosa de una pulgada. Cubriendo las tablas la superficie entera de la sala, se podría templarlas, al ir á verificarse un concierto, por medio de los tornillos; de modo que los sonidos sordos que emitieran al ser heridas, aunque relativamente graves, armonizaran con los sonidos de los instrumentos, y de manera que la vibración en las divisiones nodales produjera notas más elevadas. Las ondas aéreas, al chocar con ellas, no sólo serían reflejadas como en una habitación vacía, sino que recibirían el refuerzo de sus vibraciones. Si alguien duda del resultado que se obtendría, recuerde simplemente cómo el disco metálico de un teléfono refuerza los débiles sonidos articulados.

dera variedad: hay profusión de pequeñas variedades, pero no abundan las amplias lo bastante.

Es innegable que éste es un grave defecto, porque contradice un principio universal del arte. Procediendo mediante la combinación de contrastes grandes y pequeños, las artes todas deben huir de la monotonía que causa el dirigir constantemente la atención hacia un solo elemento. Se necesita especializar mucho más los efectos orquestales. Sonidos de cualidades análogas deberán usarse en tal ó cual caso, y emplear otros en seguida á distinto propósito, siendo menester diferenciar más que ahora se hace las *masas* de sonidos. En realidad, esto exige dar un nuevo paso en el camino de la evolución, avanzar más en el tránsito de lo indefinido homogéneo á lo heterogéneo indefinido.

Reflexionando en el contraste que ofrece la emoción producida por un órgano comparada con la producida por una orquesta, se ve que la mayor parte de él se debe á predominar más las notas graves en el órgano. Es del volumen de los sonidos graves del órgano de donde nace la profunda expresión que se echa de menos en una orquesta. Por su carácter masculino, los sonidos graves se asocian á la fuerza, y por esta causa su efecto es relativamente imponente. Para mostrarlo, basta fijarse en la impresión causada por un órgano cuando en algún trozo sólo se usan los registros más altos: en este caso, apenas hay dignidad ni grandeza. Por necesidad, pues, en una orquesta, mientras predominan los sonidos de los violines, el carácter de dignidad está ausente.

De otro modo también se subordina indebidamente el elemento de lo bajo. Además de no figurar en la proporción conveniente en el conjunto de los sonidos que

constituyen una composición compleja, por regla general se le excluye del primer puesto. El tema se desarrolla casi invariablemente en las notas altas, y las graves se relegan al acompañamiento. No siempre ha ocurrido lo mismo. En la Edad Media, cuando, prescindiendo de los cantos populares, la música de iglesia era la única que había, los aires ó melodías se daban al bajo. Esto sin duda ocurría por necesidad, puesto que en aquellos tiempos se consideraba indecoroso que las mujeres cantasen las alabanzas de Dios en presencia de los hombres, y no es probable que hubiese niños coristas. Aun hoy, en las iglesias del continente, la parte principal corresponde á los bajos, sobre todo en Rusia, en donde los bajos profundos son muy buscados para el servicio de los templos (1). ¿Cómo se verificó el cambio? Según dice Sir Huberto Parry en su obra *The Evolution of the Art of Music* (págs. 108-9), parece que el desenvolvimiento de la música coral secular se efectuó agregando partes de voz más altas á las graves melodías de la Iglesia, con lo que hubo de prepararse el transferir las melodías al tiple. Posible es que la supremacía eventual del tiple se debiese á que libretistas y compositores, cuando se hicieron los primeros rudos ensayos de ópera, fueran impulsados por el sentimiento del sexo á dar el papel más importante á la heroína, resultando de aquí que en el acompañamiento de la música orquestal predominaran

(1) Se refiere que uno de estos coristas de iglesia, que sobresalía por el tono grave, profundo y poderoso de su voz, atacado, yendo una vez de viaje, por los ladrones, les hizo huir dando unos rugidos. Creyeron que sólo un ser sobrenatural era capaz de emitir sonidos semejantes.

los tonos agudos. Quizás puede señalarse otra influencia. Si, cual se presume, la música instrumental de género más elevado tuvo su origen en la música de la danza, como en esta última preponderaba generalmente el tiple, más vivo y animado, el monopolio de la dirección por él fué una consecuencia natural. Sea, sin embargo, cualquiera la causa, lo cierto es que el asignar los temas ó figuras principales ó melodías al tiple ha llegado á revestir el carácter de tradición. ¿No sería conveniente alterarla? En mi concepto, podría obtenerse más variedad, más expresión, más belleza, dividiendo la dirección y dando al bajo mayor parte que ahora, si no la misma que al tiple. Cabe citar algunos ejemplos en apoyo de esta creencia. En el delicioso antiguo canto «*Pur dicesti*,» prodúcese un hermoso efecto cuando el bajo pasa del acompañamiento á la melodía. En las tres *Contre-Tänze* de Beethoven, transfírese al bajo la melodía en la primera de un modo completamente excepcional, y el efecto es extraordinario por lo fortificante. Y tenemos también el tercer movimiento de la sinfonía en *do* menor, del mismo Beethoven, en que la parte prominente dada al bajo comunica á la composición grandeza y variedad inusitadas. ¿No es hora ya de que el elemento femenino pierda su preponderancia, y que el masculino vaya de frente con él?

En los cambios futuros, es posible que algunas antiguas formas de la música orquestal pierdan su preeminencia. Se dice que la sinfonía era primitivamente una *serie de piezas*, entendiendo por éstas las composiciones musicales para el baile. De aquí proviene que la sinfonía, juzgada como obra de arte, carezca de coherencia natural. Además, parece que debiendo aspirarse á la

variedad al elegir las piezas sucesivas para formar la serie, se deberían escoger, no por razón de su parentesco, sino á causa de su desemejanza. Por de contado, la misma observación se aplica á las sonatas, en las cuales también es visible la falta de analogía: como ejemplo, puede recordarse la op. 26 de Beethoven, en donde la marcha fúnebre contrasta tan fuertemente con el *scherzo* que la precede y el *allegro* que la sigue. Puede ser cierto que en tales composiciones haya un designio que dé unidad al todo; que entre el comienzo y el fin en la misma clave, los cambios de ésta, supeditados á la dominante y subdominante, conserven una relación de estructura; que las conexiones entre los temas se mantengan de modo que el músico instruído reconozca el lazo que une un pasaje con otro que haya ciento ó doscientos compases antes, y que así una «inteligencia musical elevada» sea capaz de apreciar la coherencia y sentir la «belleza de la idea» desarrollada en la construcción. Mas aquí hallamos otra prueba de la mala dirección del arte de que hemos hablado en otro estudio, por virtud de la cual el interés intelectual es el fin culminante. Los cambios verdaderamente artísticos deben acomodarse á los cambios naturales de sentimiento, emocional ó sensacional, que se produzcan espontáneamente con los cambios de modo. Si son arbitrarios, se oponen, aunque sean dirigidos hábilmente, á la coherencia visible que debe tener una obra de arte.

¿No hay formas posibles de música orquestal que representen estados sucesivos en la evolución de la inspiración musical? ¿No puede comenzar una pieza de dicho género por una figura rudimentaria que ocupe la

atención durante breve espacio? ¿No puede ir seguida esa figura de una forma ligeramente trabajada, ó más bien de algunas formas de esta clase, que diverjan de distintos modos, abriendo campo cada una á variedades de manipulación orquestal que causarían menos efecto si ofrecieran un conjunto abigarrado? ¿No puede venir á continuación una parte más elaborada que admita mayor número de combinaciones instrumentales, y desaparecer luego la dirección inferior al surgir el tema más acabado con sus acompañamientos desenvueltos? Análogamente, por variación y selección, puede desarrollarse una idea musical todavía mejor adaptada al sentimiento de la pieza, y así sin intermisión. Al mismo tiempo, por desviación de uno ú otro de estos pasajes melódicos ó figuras, puede llegarse á alguna concepción bastante distinta en carácter para dar novedad al efecto, y desenvolverse éste á través de períodos sucesivos, de tal suerte, que se obtengan los amplios contrastes necesarios, y así continuar paso á paso hasta alcanzar el máximo desarrollo de la composición. Por tal camino es posible conseguir aquella coherencia que, caracterizando la evolución, debe también caracterizar la obra de arte. Resultaría asimismo la heterogeneidad, que es una nota distintiva del desenvolvimiento, y no faltaría la creciente determinación que implica la forma acabada del conjunto. Al par, el oyente experimentaría el placer de seguir paso á paso el desarrollo de la idea del compositor y las sucesivas exaltaciones de los sentimientos expresados, mientras de momento en momento se manifestaría la variedad en la unidad.

Permítaseme cerrar aquí mis reflexiones heréticas. En música, como en todo lo demás, hay la certeza de

que lo futuro diferirá de lo pasado y de lo presente, y quizás esté justificado que un profano sugiera algunos de los cambios que pueden efectuarse.

Post scriptum.— Críticas de que ha sido objeto la primera edición de este volumen, me han mostrado la necesidad de manifestar que, por razón del mal estado de mi salud, no he podido asistir á las óperas y conciertos desde hace veinte años. Por esta causa quizás se alegue que algunas de las indicaciones apuntadas no son tan pertinentes como lo eran veinte años há. Una de las contestaciones que puede dárseme es que en las composiciones modernas el tono grave desempeña un papel más importante que en las antiguas. Mas todavía encuentro razones para creer que se le posterga demasiado, aun desdeñando á veces la intención del compositor. Recientemente compré un ejemplar de *The Magic Flute* (edición de Boosey), arreglada para el piano, recordando el magnífico solo de bajo que contiene, y ví con disgusto que, al arreglarse la composición para el piano, el solo se había traspuesto al tiple.

XXXIV

DISIDENTES DISTINGUIDOS

«La fuerza debe estar apercebida á hacer cumplir el derecho,» era una de las máximas de Matthew Arnold, quien expresaba de este modo su general propensión á exaltar la autoridad. Es bastante curioso que su insistente condenación de la «maquinaria» fuese acompañada de la alabanza de los instrumentos represores, los cuales suponen necesariamente la existencia de aquélla para realizar los beneficios contemplados. De aquí su apología de las Academias. De aquí el aplauso que tributaba al *régimen* continental en general, que es relativamente coercitivo. De aquí que admirara tácticamente la Iglesia oficial, no obstante haber abandonado las creencias enseñadas por ella. Y de aquí el disgusto con que hablaba de los disidentes.

Es innegable que su desprecio hacia aquéllos que, según sus palabras, dividen sus energías entre «los negocios y las capillas,» no dejaba de tener algún fundamento. Los disidentes, considerados en conjunto, pertenecen en su mayoría al mundo de la clase media, unida á la porción más elevada de la clase trabajadora. Los individuos comprendidos en esta categoría no se distinguen por esa cultura que M. Arnold preconiza cons-

tantemente, y pasan sus vidas en una torpe rutina intelectual, aunque en esta relación no difieran mucho, diga lo que quiera el autor citado, de la generalidad de las personas que figuran en las clases superiores. Con poca fortuna, sin embargo, para su argumento, M. Arnold establece, ó intenta establecer, una comparación entre los hombres notables que han permanecido fieles á la autoridad de la Iglesia, y los que la han rechazado; digo «con poca fortuna,» porque M. Arnold, sometiéndose á la exclusiva influencia de su propia cultura, no reconoce más glorias que las conquistadas en el campo de la literatura, ó más bien, de aquella literatura clasificada de «divina,» citando, por una parte, á Hooker, Barrow, Butler, y por otra á Milton, Baxter y Wesley, y añadiendo que estos últimos «se sentían arrastrados al seno de la Iglesia anglicana» (*Culture and Anarchy*, XX). Pero si se quiere establecer una comparación entre la Iglesia y la Disidencia respecto á sus hombres eminentes, es menester no prescindir de los científicos distinguidos, y entonces la primacía corresponde á la Disidencia.

Tenemos primeramente á Priestsley, el cual, aunque «trabajaba más que pensaba,» con su gran descubrimiento del oxígeno, por más que ignorase toda su transcendencia, sacó de su obscuridad el elemento que, á juzgar por el papel que juega, puede considerarse como el más importante de todos. Priestsley, además, ensanchó con otras investigaciones el círculo de nuestros conocimientos, y era hombre de vasta cultura, versado en lenguas y perito en otras materias.

Síguele en orden del tiempo el cuáquero Young, quien desde su juventud fué un modelo admirable, que

probó de varios modos, no sólo sus conocimientos sino su originalidad. En su edad adulta, los dos mayores progresos, de naturaleza completamente opuesta, realizados por él, fueron la interpretación de los jeroglíficos egipcios y la demostración de la teoría ondulatoria de la luz. Lo que Huyghens había sentido como una hipótesis, él lo estableció como una verdad demostrada; y lo hizo con tal maestría, que Herschell dijo que sus investigaciones eran dignas de Newton. De igual manera se dió á conocer, en el extranjero más aún que en su propia patria, por su pericia en los negocios, su ciencia y su saber lingüístico.

A la pequeña secta de los cuáqueros pertenece otro creyente revolucionario, Dalton. Hasta su tiempo no se tenían sino vagas nociones acerca de las combinaciones químicas; y aunque Bryan y Guillermo Higgins habían simbolizado la combinación atómica, estábale reservado á él el sentar la teoría atómica de la materia. Todas las investigaciones químicas se prosiguen hoy de conformidad con esta teoría universalmente aceptada, y todas las combinaciones y descomposiciones se explican con arreglo á ella, de tal suerte, que no hay ninguna substancia (excepto las meras mezclas) que no se miren como compuestas de proporciones definidas. Que los átomos componentes se juzguen unidades efectivas, ó sólo simples símbolos, en ambos casos subsiste la verdad de que hay una equivalencia exacta entre las sumas de los distintos elementos combinados y los componentes de sus recombinaciones. Dalton fué elegido, sin él solicitarlo, miembro de la Real Sociedad y de la Academia de Ciencias de Francia. Debe agregarse que fué el primero que enunció la ley de la dilata-

ción de los gases por el calor y que hizo avanzar otras ramas de la ciencia.

Llegamos, finalmente, á Faraday, conocido del mundo entero por la variedad é importancia de sus progresos en Física. Inició sus descubrimientos con el electro-magnetismo y la inducción de las corrientes eléctricas, cuya consecuencia fué el establecer la relación mutua entre la acción eléctrica y la magnética, origen de la vasta serie de aplicaciones eléctricas modernas. Continuó con la reducción de la acción electrolítica á forma definida, probando la equivalencia eléctrica de los elementos separados. Por último, después de un intervalo, explicó la magnetización de la luz polarizada y los fenómenos de diamagnetismo, abriendo nuevos horizontes á la exploración científica.

Como antes indiqué, M. Matthew Arnold, al comparar las eminencias de origen conformista con las de origen no-conformista, se limita claramente á los hombres que han ejercido acción moral sobre la comunidad. Escribe, en efecto:

«Una institución que ha producido á Hooker, Barrow, Butler, ha hecho más para moralizar y ennoblecer á los hombres de Estado ingleses y la conducta de ellos, que las comunidades que han producido los neo-conformistas «divinos.» Los puritanos y no-conformistas, cuya obra ha sido más fructífera—Milton, Baxter, Wesley,—se sentían arrastrados al seno de la Iglesia. Al cabo de una generación ó de dos generaciones de estar fuera de la Iglesia, el Puritanismo produce únicamente hombres marcados con el sello nacional.»

Ahora, aun restringiendo la comparación en los términos que lo hace M. Arnold, puede sostenerse con

verdad que los hombres que cita han contribuído á moralizar y ennoblecer á los estadistas ingleses menos que los hombres pertenecientes á las confesiones de que se burla; menos que Romilly, el cual, de origen no-conformista (hugonote), inició la reforma de nuestras bárbaras leyes penales; menos que Howard, que tantos esfuerzos hizo para humanizar el régimen de las prisiones; menos que los tres cuáqueros Dillwyn, Wood y Sharp, que comenzaron la agitación antiesclavista y que, con los Sturges y otros correigionarios suyos, cooperaron grandemente al éxito de la campaña; menos también que el primeramente ridiculizado y después honrado Juan Bright, quien trabajó con eficacia para conseguir la abolición de los impuestos sobre los alimentos, distinguiéndose, además, por ser el principal adversario de una guerra que, según luego hubo de reconocerse, costó mucha sangre y mucho dinero, sin obedecer á ningún propósito. Si alguien trata de averiguar los efectos moralizadores y ennoblecedores de los obispos en la Cámara aristocrática, mucho tendrá que esforzarse para hallar alguno; y respecto de la Cámara de los Comunes, es evidente, hablando en términos generales, que los pasos dados en el camino de la libertad, es decir, hacia instituciones más nobles, se deben, no á hombres que acataron la disciplina de la Iglesia, sino á la acción directa ó al influjo indirecto de otros de procedencia no-conformista. De suerte, repetimos, que aun restringiendo la comparación, cual lo hace M. Arnold, la conclusión se vuelve contra él.

Pero, como ya hemos indicado, lo más extraño es que M. Arnold prescinda de todas aquellas conquistas mentales que han influído principalmente en la vida

de nuestro pueblo y en la de otras naciones. Dice: «Al cabo de una generación ó de dos generaciones de estar fuera de la Iglesia, el Puritanismo produce únicamente hombres marcados con el sello nacional;» sello nacional que, según el sentir de M. Arnold, debe estimarse por la producción literaria, con completa abstracción de los descubrimientos científicos. Es curioso advertir cómo puede cegar la cultura, circunscrita á la esfera literaria, porque parece que M. Arnold nada sabe de las grandes revoluciones realizadas en la esfera del pensamiento durante el siglo anterior por Prietsley, Dalton, Young y Faraday. El Puritanismo, según él, «después de una generación ó de dos generaciones de vivir fuera de la Iglesia, ha producido únicamente hombres marcados con el sello nacional;» pero Prietsley y los otros fueron hombres marcados con el sello de la humanidad en su más amplio sentido; hombres cuyos descubrimientos impulsaron por nuevos derroteros la cultura científica en todas partes, cambiando al mismo tiempo las actividades industriales del género humano en general. Pensad cuál sería el estado de los conocimientos químicos si Prietsley no hubiese descubierto el oxígeno, por poco que comprendiese el papel que este cuerpo juega en el orden de la naturaleza. Considerad en dónde se habría quedado la fabricación de productos químicos en toda la enorme complejidad que hoy alcanza, á faltar la teoría atómica de Dalton. Imaginad cuál sería el estado de la Astrofísica y de nuestros conocimientos de las estrellas y las nebulosas, si la teoría ondulatoria de la luz no hubiese sido demostrada por Young. Y calculad cuáles serían nuestras ideas acerca de las fuerzas eléctricas y magnéticas y de sus conexio-

nes con la luz, si Faraday no hubiese iniciado la teoría de sus correlaciones y abierto el camino á las magnas concepciones de las fuerzas universales que guían hoy á los físicos, y á las vastas aplicaciones de ellas que están transformando la industria.

Sin quererlo, M. Arnold, con la crítica que provoca, ha conseguido lo contrario de lo que se proponía. Incidentalmente ha dado motivo para que la atención se fije en el caso pasmoso de que, en menos de una centuria, esos cuatro disidentes ingleses han hecho más para realizar una profunda revolución en las concepciones físicas del mundo y, por consecuencia, en sus actividades, que otros cuatro hombres cualesquiera que puedan citarse.