

recitado japonés «Sayanara» («¡Adiós!») (1). Nadie que lo oiga se atreverá á asegurar que este recitado es algo más que una idealización de las expresiones vocales que el sentimiento fuertemente excitado puede naturalmente producir. Y si después escucha el «¡Adiós!» de Schubert, habrá de reconocer una más elevada idealización de las cadencias y frases musicales adecuadas, una forma melódica más desenvuelta.

Suponiendo que las reflexiones anteriores y los hechos en que se apoyan no convenzan á los disidentes, podremos decirles: ¿de qué modo, pues, se explican ustedes el origen de la música? Si la creencia en lo sobrenatural dominase ahora como en las generaciones pasadas, contestarían en seguida que los hombres fueron creados con el sentido de la música, no obstante poder objetárseles que hay razas humanas que carecen de él. Mas hoy que el supernaturalismo ha sido destronado por el naturalismo y que la evolución de las mismas facultades humanas es admitida por muchos, surge espontáneamente el problema: ¿de dónde procede, por evolución, la facultad musical? Aceptándose que el lenguaje se deriva de simples sonidos vocales, expresión de las ideas, debe presumirse que la música ha tenido comienzos igualmente rudos; y siendo así, fuerza es preguntarse: ¿qué rudos comienzos han sido éstos? Los que no se conformen con la respuesta que hemos dado, deberán formular otra. ¿Cuál puede ser?

(1) Del *Miyako-Dory*, publicado por M. Pablo Bevan.

XII

MÚSICA DESENVUELTA

Para desvanecer del todo la suposición de que el ensayo «Origen y función de la Música» intentara ser una teoría completa de este arte, bueno será indicar el alcance de semejante teoría, mostrando así, implícitamente, cuán pequeña parte de ella tuvo cabida en el escrito mencionado. Antes, sin embargo, permítaseme recordar algunas de las principales proposiciones de aquel trabajo y aducir nuevas pruebas, por vía de adición.

La música, bajo todas sus formas, es una expresión de los sentimientos exaltados. Esto es verdad, y lo es asimismo que el sentimiento exaltado que más comúnmente se manifiesta por medio de la voz es el de la alegría. Así se ve especialmente en los niños. De aquí resulta, por asociación, que la mera percepción de la música produzca cierto vago bienestar, aunque la distancia no nos permita distinguir su verdadera naturaleza: álzase como una ligera ola de placer por simpatía con los sonidos semi-oídos, que traducen las emociones excitadas. Y este gusto indefinido que, en general, causa la música, parece ser el fondo permanente á que cada composición imprime su forma particular: el débil sentimiento común que cada composición específica é intensifica, ya de esta manera, ya de aquélla.

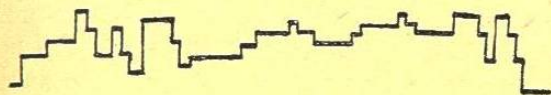
No debe olvidarse un hecho universal asociado, porque, aunque es evidente, su significación no se aprecia lo bastante. Las diferentes expresiones musicales del sentimiento por medio de los cantos y piezas instrumentales, tienen todas el carácter de la variación rítmica—el cambio de tonalidad,—sencilla en su origen y gradualmente más compleja. Que el parentesco entre las composiciones es mucho más estrecho que lo que se juzga comunmente, se ve comparando los cuatro siguientes diagramas que representan de un modo gráfico la distinta elevación y la diversa duración de las notas sucesivas. Cómo los intervalos entre las notas y la duración de éstas son cantidades inconmensurables, y, por otro lado, las líneas horizontales que representan la duración se han trazado, por conveniencia, más cortas que las verticales que representan la longitud de los intervalos, la impresión resultante no es completamente exacta. Pero esto no altera la semejanza general que se observa en los cantos simbolizados, no obstante ser muy distintos por su naturaleza, pues los diagramas figuran respectivamente la «Marsellesa,» el «Largo» de Handel, el «Pur dicesti» y el canto de caza «Old Towler.»

Los sonidos vocales son producidos por la tensión de ciertos músculos, y vemos que en cada caso estas tensiones alternan entre dos extremos, y que las mayores variaciones están cortadas por otras más pequeñas. Además, la contemplación de los diagramas sugiere la idea de la analogía entre estas tensiones alternadas y aquellas otras que producen la danza: todas ellas tienen su común origen en la descarga del sentimiento por la acción.

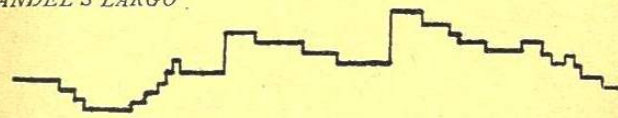
Fijándonos ahora en los aspectos más especiales de

la música, debemos notar, ante todo, que ésta contiene dos elementos fundamentalmente distintos—el de la sensación y el de relación.—Sus efectos se dividen en unos que nacen de los sonidos mismos y otros que pro-

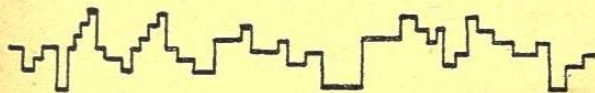
LA MARSELLESA



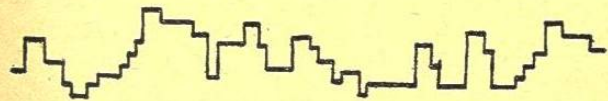
HANDEL'S LARGO



PUR DICESTI



OLD TOWLER



vienen de las combinaciones de estos sonidos, sucesivos y simultáneos. No hace falta demostrar que así la belleza de la música como su carácter dramático dependen primeramente de la naturaleza de los sonidos que se emplean: su fuerza, elevación y *timbre*. Con independencia de toda combinación, los sonidos, tomados

individualmente, son causa de emoción, ya placentera, ya penosa.

Como las notas fuertes expresan de ordinario sentimientos de esta misma naturaleza, resulta que en música hay cierta relación general entre la fuerza y la intensidad del efecto. Digo de propósito relación general, porque algunas emociones, y otras en ciertos casos, deprimiendo el corazón y acortando la corriente de energía, ocasionan la relajación de los músculos y no su tensión, traduciéndose, en su virtud, en sonidos débiles. Mas admitiendo esta restricción, que se aprecia justamente en las formas adecuadas de la expresión musical, podemos afirmar aún que el volumen del sonido es signo de la cantidad de sentimiento, y así lo interpretan en música el ejecutante y el oyente. Aquí, sin embargo, nos encontramos con una verdad más recóndita que pasa casi inadvertida. La nota fuerte que expresa sentimientos impetuosos es espontánea y no emitida con violencia: debe ser, no obra de la voluntad, sino efecto del aparato vocal excitado. Por tanto, es menester que las notas fuertes del canto no sugieran la idea del esfuerzo: la tensión muscular ha de ser inconsciente, en realidad ó en apariencia. Pero los cantantes, tanto los de profesión como los meros aficionados, rara vez llenan este requisito, porque, comunmente, sus voces no son bastante sonoras; de donde resulta que el efecto se vicia de dos maneras: la nota no es de buena calidad, y la violencia que revela, contrariando la simpatía del oyente, mengua la sensación de placer, si acaso no provoca un estado de conciencia desagradable. A esto se debe que, al oír cantar, casi siempre se sienta una impresión poco satisfactoria. Por modo indirecto se

produce un contraste de origen análogo entre el género de música instrumental en que el esfuerzo acompaña manifiestamente á la producción de los sonidos, y el otro género en que esta producción parece natural. En este respecto, los efectos de una orquesta no resisten la comparación con los de un buen órgano. En el primer caso, las notas separadas carecen generalmente del volumen necesario, que es elemento importante de la satisfacción musical, mientras, por otra parte, se tiene conciencia por necesidad de los esfuerzos que realizan los ejecutantes, y la simpatía hacia éstos y la percepción de sus movimientos debilitan el placer sentido. En el segundo caso, en cambio, el mayor volumen de las notas excita más de lleno las emociones apropiadas, y los esfuerzos del organista, casi siempre invisible, ni distraen la atención ni promueven ninguna tensión simpática.

Paso á la cuestión del tono. En el estudio original mencionado hablé largamente de los tonos altos, medios y bajos; de su relación con las distintas clases de sentimientos, y del uso que de ellos se hace en música. Interésame ahora señalar un hecho no indicado allí. En música, como en el lenguaje apasionado, las notas más fuertes son las que se separan más de los puntos medios de la escala. Así, evidentemente, debía acontecer. Los dos caracteres se dan juntos, porque ambos suponen gran tensión muscular. Es familiar la observación de que en las frases musicales, aisladas y sucesivas, el aumento en altura va acompañado de aumento de fuerza, y las cadencias subsiguientes, que terminan en el diapasón medio, de fuerza decreciente, pudiendo notarse las relaciones recíprocas en los pasajes que están por

bajo de las notas medias, cuando ocasionalmente se presentan. Cuán esencial es esta relación (sin perjuicio de las excepciones debidas á causas ya apuntadas) se comprenderá fijándose en el absurdo efecto que resulta si se toca en el piano un trozo de música invirtiendo estos contrastes. Por cierto que esta alusión al piano nos proporciona una nueva prueba indirecta de que la música se ha desenvuelto como pensamos; pues si así no fuese, no se podría explicar por qué en la música instrumental se sigue la misma ley de expresión, es decir, por qué las notas altas serían más fuertes que las medias. La música vocal se halla regida por la necesidad fisiológica, y la instrumental está supeditada á ella, con lo que se patentiza la idéntica genealogía de una y otra.

En lo tocante á la cualidad ó *timbre* de los sonidos, basta decir que, por denotar ciertos sentimientos, tales ó cuales géneros de sonidos, son aptos para determinadas interpretaciones musicales, y otros no lo son. Se tendría un efecto ridículo si se tocara en la gaita el «Addio,» de Mozart; pero si se toca el «Scots whá hae,» la incongruencia no será tanta, por no haber antagonismo entre el áspero son del instrumento y la pasión expresada. Recíprocamente, si se emplea la flauta para tocar la «Marsellesa,» nadie dejará de percibir que las notas carecen del poder requerido y no despiertan el sentimiento del valor: en este caso, el son de la trompeta es más adecuado. Bajo la influencia de fuertes emociones de clase no simpática, la voz adquiere un timbre metálico, producido, según todas las apariencias, por el aumento de notas sobre-abundantes: por esto, para expresar esas emociones convienen los ins-

trumentos que producen esas notas en gran número. Inversamente, cuando se trata de emociones más suaves, son preferibles los instrumentos que emiten sonidos casi puros. Claro es que estas verdades son reconocidas en la práctica. No las cito sino para redondear la argumentación.

Por incidencia se ha dicho ya bastante del elemento de relación en música, por no haber sido posible tratar de los sonidos, como sonidos simples, sin referirlos á otros. Ahora voy á hablar exclusivamente de él. Contemplemos los hechos desde el punto de vista de la evolución. En su correspondencia con la teoría general hallaremos apoyo para la teoría especial de la evolución en música, que es al presente nuestro tema.

En los ejemplos que Sir Huberto Parry pone al principio de su capítulo acerca de «Folk-Music,» hay frases que casi no se elevan sobre los alaridos y lamentaciones con que se expresan los sentimientos inarticulados. Apenas está marcada en ellas la diferenciación entre los tonos y las notas propiamente dichas. De modo que vemos aquí esa indeterminación que caracteriza á la evolución incipiente en general, y ya sabemos que la misma indeterminación continúa observándose en los sonidos parcialmente diferenciados de los aires y cantos de los salvajes.

Otro signo de evolución incipiente encontramos en la monótona repetición de rudas frases musicales en la música primitiva, coral é individual. Es costumbre en las razas inferiores (no desconocida en las civilizadas) el acompañarse del canto cuando varias personas ejecutan una acción continuada: ejemplo, los mozos de palanquines en la India; otro, muchas veces los bar-

queros al remar. Algunas palabras sueltas, sugeridas por la faena y murmuradas sordamente con sencilla cadencia, son repetidas por todos al unísono. Con frecuencia, se pasa á otras palabras y á otras frases musicales que se repiten igualmente. Entre las tribus, en sus períodos primitivos, ocurre lo mismo con los solos. Algunas pocas palabras, proferidas en el tono propio de la alegría ó de la pena, se pronuncian una y otra vez, mostrando una tendencia natural que aun entre nosotros puede observarse á menudo, como sucede cuando en presencia de un desastre repentino exclamamos: «¡Oh, Dios mío! ¡Oh, Dios mío! ¡Oh, Dios mío!» repitiendo las mismas palabras en el mismo tono. Sir Huberto Parry, en su obra *Historia de la Música* (página 49), trae un ejemplo tomado de los aborígenes de Australia. Para nosotros, lo importante es que esos aires ó cantos monótonos están revelando la incoherencia de una evolución apenas iniciada, puesto que es posible cortarlos en cualquier momento indiferentemente. Sus elementos constitutivos no están sujetos por ningún lazo que les dé la forma de un todo. Cualquiera de esas antiquísimas piezas de música, si tal nombre merecen, es relativamente homogénea: se compone de una colección de partes, todas iguales. Tenemos, pues, la homogeneidad relativa, indefinida, incoherente, que distingue á la evolución en sus comienzos.

Pero hay aún otro género de música primitiva de que debemos hablar. Nos referimos á la música que tiene su origen en la emoción con que se narran los acontecimientos famosos. Como sabemos, hoy todavía los Araucanos cantan las proezas de sus héroes, y los Groenlandeses «celebran cantando sus triunfos en la caza» y

«las hazañas de sus antepasados» (*Essais*, tomo II, páginas 433-4); no otra cosa ocurría entre los poetas griegos de los primeros tiempos. Ahora bien: el estilo narrativo no permite las repeticiones de palabras ni, por tanto, la de las frases musicales correspondientes. La consecuencia es que no haya en estas composiciones tendencia al ritmo. Aunque luego aparece la forma métrica, sin embargo, el ritmo de los pies en los versos es demasiado rápido para conducir por sí solo al ritmo de las frases musicales. Mas si es justo reconocer que esta música narrativa primitiva que acompaña al recitado no propende á la repetición de frases y al ritmo consiguiente, puede inferirse que originó un tipo de música más elevada por la agregación de estos elementos. El símil que empleamos en las páginas anteriores nos enseña que un tejido sencillo puede adquirir un nuevo carácter por la superposición de un dibujo, aunque la substancia de uno y otro sea idéntica y el resultado se obtenga simplemente complicando el mismo aparato. Cabe, en su vista, presumir que superponiéndose casualmente al recitado las frases repetidas y el acompañamiento rítmico descritos, se produjera una especie de melodía. O, inversamente, pudo acontecer que los pasajes del recitado llegaran á intercalarse en las formas corales ó en los solos de las frases repetidas. En un caso y otro parece verosímil que la influencia mutua de los elementos expresados condujese á la melodía propiamente dicha.

Sea de esto, sin embargo, lo que quiera, es fácil seguir la marcha de la evolución. El primer paso se da pronto. Después de repetirse la misma frase simple durante cierto tiempo, hay una transición á otra frase también simple que se repite de igual manera, y en seguida

se torna á la anterior. Con esto hemos indicado los gérmenes de los componentes característicos de la música desenvuelta. La repetición de una frase ó de una cláusula es quizás la nota más común en las melodías. Ella por sí sola nos ofrece el placer intelectual que experimentamos al reconocer lo igual; placer que si llega á saciarnos en caso de repetición excesiva, es digno de aprecio cuando no hay sino una ó dos repeticiones. El segundo germen que contienen estos aires ó cantos primitivos está en la transición á una frase diferente, que cansa si se repite en demasía, pero que en la música desenvuelta no tiene más que la extensión necesaria para recrearnos con el placer del contraste. Ved, pues, el origen de la multitud de efectos obtenidos con los cambios de tema, ya sencillos, ya complicados, de que el compositor se sirve. Un nuevo progreso se verifica cuando la misma frase se repite en tono más alto ó más bajo. Esta es la forma más rudimentaria del medio que para aumentar el placer utiliza el arte, en general: la unión de la semejanza con la diferencia; porque si el ejercicio de las facultades perceptivas es agradable de ordinario, cuando al placer que causa la percepción de la semejanza se una el producido por la percepción concomitante de la diferencia, el volumen de la conciencia agradable crecerá. Más tarde, aplicando el mismo principio, se llega á la combinación de la semejanza con la diferencia, obtenida mediante las variaciones de medio tono en cada tema, divergencias que nos deleitan merced al reconocimiento simultáneo de lo igual y lo distinto.

Para seguir la evolución ulterior de la música necesitaría poseer los conocimientos de un compositor; ade-

más, esto entorpecería demasiado la argumentación. Baste notar que el placer debido á la percepción de la semejanza va extendiéndose gradualmente á mayor número de combinaciones de frases, de cláusulas, de períodos; que el gusto, hijo del contraste que presentan los complejos de notas, abraza nuevos y más elaborados complejos; que se reconoce la unidad en la variedad en escala más alta; que así se originan semejanzas y diferencias que provienen de las variaciones en la fuerza, el tiempo, los cambios de clave, etc., y, por último, que simultáneamente se opera el inmenso desenvolvimiento colateral de la armonía: el resultado es una heterogeneidad siempre creciente.

Hay también aumento gradual en la determinación. Esto se demuestra de diferentes maneras. Se exige que cada nota ocupe exactamente su lugar; que el tono y los intervalos sean los justos, y que se observe escrupulosamente la duración de los compases y de las notas: la prueba está en la impresión desagradable que se experimenta al oír una nota mal dada, ó la molestia que causa una falta en el tiempo.

A su vez, la integración va siendo más completa. La pieza entera forma un todo por su subordinación á su tónico y por las relaciones existentes entre las frases similares y las que hay entre éstas y las contrapuestas, cada una de las cuales pone el ánimo en expectación á que es preciso corresponder, y forma también un todo por las relaciones que guardan sus partes más extensas: así, cuando después de un tema debidamente desarrollado se pasa á otro ostensiblemente distinto, aunque congruente, y luego se vuelve al primero, se siente que falta algo si estas divisiones no están completas. Tenemos,

pues, progreso simultáneo en heterogeneidad, en precisión, en integración.

Habiendo examinado aquellos caracteres de la música en su desenvolvimiento, que ejemplifican la marcha de la evolución en general, permítasenos indicar, con la brevedad indispensable, cómo se determinan diferentes géneros de música, algunos de los cuales sólo conservan trazas confusas de su origen. Sabemos que las expresiones musicales que el sentimiento inspira denotan en su mayor parte mero engreimiento, un exceso de buen humor como el que muestran los niños cuando bailan en círculo cantando algunas rimas infantiles, ó los artesanos al silbar ó al tararear mientras trabajan; y queda dicho que de esta asociación de los sentimientos placenteros con sus manifestaciones vocales, proviene el vago deleite que causan los sonidos musicales aunque no se perciban claramente. Esta conexión entre la vocalización espontánea y la buena disposición del ánimo, no se especifica en el sentido de determinar frases musicales particulares. El sentimiento excitado se exterioriza mediante movimientos vocales de todo género, lo mismo que, si es muy fuerte, se explaya en danzas irregulares.

Pero si bien la manifestación vocal del sentimiento excitado reviste casi todas las formas posibles, no obstante hay sentimientos que se traducen tan sólo por modalidades vocales más ó menos especializadas, como, por ejemplo, la piedad, la melancolía, la ternura, y también la cólera, el valor; verdad que se evidencia pronunciando palabras que signifiquen simpatía en el tono usado para expresar la indignación. Hay, sin embargo, entre las frases y cadencias de estas clases, suma-

variedad. Muchas personas son incapaces de revelar, mediante las inflexiones de la voz, algunos de los sentimientos más delicados, mientras en otras, los cambios de tono indican claramente la presencia de aquéllos, y es obvio que puede haber combinaciones de tonos semejantes aún más expresivas. Si, teniendo esto presente, oímos la *Adelaida* de Beethoven ó algunas melodías de Gluck, se reconocerán en no pocas de sus cadencias formas idealizadas de las expresiones emocionales adecuadas. Y si se escuchan los *Cantos sin palabras*, de Mendelsshon, puede percibirse que algunas de las frases musicales sugieren sentimientos vagamente inteligibles.

Existen, pues, dos tipos de música, el primero de los cuales, expresando el placer en general, no está sujeto á ciertas clases de figuras, y es, por tanto, susceptible de alcanzar una expansión y una variación ilimitadas, al paso que el segundo, expresando sentimientos más ó menos especiales, no tiene esta libertad en la elección de las figuras. El desconocimiento de esta amplia distinción ha motivado la mayor parte de las objeciones formuladas contra mi teoría.

El explicar por qué ciertos grupos de notas se adaptan ó no á tal ó cual propósito, parece imposible. Mas contrayéndonos á la gran masa de música—la música de la alegría,—es fácil observar el contraste que ofrece la que expresa la alegría grosera y la que expresa la alegría refinada. En un apéndice á mi primer estudio, cité el hecho de que si doblamos un pedazo de papel y lo desdoblamos, trazando después con tinta una figura irregular en una de las hojas y apretando la otra contra ella para producir una doble mancha, se obtiene cierto

efecto decorativo, á causa de la simetría, por fea que sea la figura trazada; de donde deduje que, de análoga manera, disposiciones simétricas de frases musicales desagradables, pueden tener atractivo para los hombres incultos: coplas de ciegos, como diríamos, de que nos suministran ejemplos los aires de los cafés-teatros y la mayor parte de las composiciones que gustan á los sujetos (bien y mal vestidos) que rodean á las bandas militares en la orilla del mar. Dejando ya este género de música, es fácil advertir que, sea una ú otra la causa—probablemente será una causa fisiológica,—ciertas sucesiones de notas y frases son intrínsecamente agradables, prescindiendo de los efectos producidos por sus combinaciones. Tal ocurre en las piezas musicales que expresan la alegría refinada, puesto que en ellas, con independencia de las bellezas nacidas de la simetría, del contraste y, en general, de la estructura, las frases que las componen, aisladamente consideradas, producen algún placer, aunque no exciten emociones precisas. Comprueban esto que decimos numerosas sinfonías de Cherubini y de sonatas de Mozart, en donde apenas hay otra cosa que una colocación más ó menos hábil de figuras musicales que individualmente tienen poco interés.

Llegamos, por último, al más alto tipo musical, á la música poética. No hay entre ella y la anterior diferencias más radicales que las que existen entre la anterior y su predecesora, porque en la música que expresa la alegría refinada, cabe usar frases y figuras que, aun siendo sólo vagamente emocionales, pueden, sin embargo, sugerir sentimientos como los que produce, por ejemplo, la vista de un hermoso paisaje ó el espectáculo

de tranquilos placeres. Recuérdese, por vía de ilustración, la *Sinfonía pastoral*, de Beethoven. Lo que sucede es que en el tipo de música más elevada, las frases, cadencias y figuras más extensas se adaptan á emociones más fuertes del género antes indicado. Y aquí, sobre el placer que causa un complejo cuyas formas agradan por su semejanza y desemejanza, se experimenta la satisfacción simpática nacida de las expresiones idealizadas con que podemos imaginar que manifestaríamos nuestras propias emociones, á estar dotados del genio musical requerido. A la belleza de la composición se une la de las partes componentes. El primer ejemplo que acude á la memoria es el *Septeto* de Beethoven, al cual debe agregarse una pieza de naturaleza diferente, caída en injusto olvido: las *Siete palabras*, de Haydn.

Terminaré esta ligera exposición del vasto asunto que me ocupa presentando una analogía. Ya he dicho ó apuntado que aquéllos que combaten la teoría por mí defendida, no mirando las cosas desde el punto de vista de la evolución, no se percatan de que en el curso de las edades se generan de gérmenes sencillos productos sumamente complicados. Véase, por ejemplo, lo que ha acontecido con el ropaje de las aves. Las plumas desempeñaban al principio una función protectora. Prescindiendo de las de las alas, cuyo cometido es otro, es claro que las que cubren el cuerpo tenían por fin conservar el calor, y aun lo tienen en gran parte. Para esto el color importaba poco. Pasando por alto los casos en que se han adquirido colores que ayudan á ocultarse, vemos que éstos sirven generalmente para aumentar el atractivo sexual, fin superpuesto al originario del plumaje y completamente distinto de él. Y á

veces han resultado plumas del todo impropias para llenar el fin primitivo. Las gigantescas que forman la cola del pavo real, con su brillante mancha oval, puede suponerse que nada han tenido que ver nunca con la conservación del calor; y lo mismo ocurre con las de la cresta del ave del Paraíso, que casi han perdido las trazas de una estructura destinada á proteger el cuerpo. No obstante, á no dudar, unas y otras son modificaciones de los apéndices primitivos. Sus caracteres secundarios han disfrazado y casi borrado los originarios. De igual manera ha acontecido que las frases y cadencias del lenguaje emocional—expresando unas la alegría y otros sentimientos más especiales,— se han transformado en el transcurso de los tiempos en combinaciones musicales que ya son formas idealizadas de ellas, ya, aparentemente, carecen de toda relación con las mismas; pero difiriendo de sus rudimentos, al entretenerse en las espléndidas composiciones, tanto como el plumaje del martín-pescador difiere de el del gorrión.

XIII

ESTIMACIÓN DE LOS HOMBRES

Hablando con franqueza, podemos decir que el mundo se equivoca siempre en su estimación de los hombres, incurriendo en error unas veces por exceso y otras por defecto. En nuestros juicios influye menos la inteligencia que el sentimiento, y hállase éste gobernado por la mera simpatía ó antipatía personal ó por el deseo de expresar opiniones autorizadas, de seguir la moda. Conviene, pues, someter las opiniones á una especie de descuento, y para ello puede servir de guía el observar los cambios que experimentan y la amplitud de sus oscilaciones en el curso del tiempo.

Para dilucidar la cuestión debe recordarse que todo movimiento es rítmico. El de la opinión no escapa á la ley general. Al correr de los años, la opinión va de un extremo á otro, pasando por acciones y reacciones sucesivas. Esto se nota claramente al tratarse de las reputaciones. Hubo una época en que la autoridad de Aristóteles era suprema é indiscutible. La aparición de Bacon y la reforma de la filosofía por él iniciada hizo palidecer la fama de Aristóteles mientras la de él se remontaba á la cumbre. En tiempos recientes la sobreestima de Bacon ha decaído hasta descender más de lo justo, debido, en parte, á querer comparar sus doctrinas