

## ANTONIO MACHADO Y ORTEGA : DOS INTERPRETACIONES PARALELAS DE VELÁZQUEZ

Antonio Machado fue pronto, desde que escribió su primer libro de poemas, un poeta conocido, **famoso** en el mundo literario español. Pero no fue precisamente un maestro para la generación del 27 ni para las siguientes. Con bastante frecuencia y durante muchos años, aunque visto con simpatía y apreciando su obra, fue considerado como algo arcaico, un poco pasado de moda. Dejamos de lado la exaltación machadiana en el periodo de florecimiento de la poesía social. La valoración del poeta sevillano estaba ligada entonces a su actitud humana en el conflicto ideológico que condujo a la guerra civil del 36.

Si su verso no había sido una lección para poetas, menos podrá serlo su prosa para los ensayistas y críticos. En poesía era bien visible su deuda a la tradición bequeriana, modernista o simbolista primero, y a la ideología noventayochista después; y también su originalidad. Su prosa, en cambio, no está con claridad en la tradición de su tiempo o en otra anterior (1). Por su contenido, pertenece al género ensayístico o prosa de ideas. Machado se daba cuenta de que tenía algo que decir. Pero no podía ni quería hablar ex **cathedra**, en serio. Nadie le escucharía. Ni tampoco le gustaba hacerlo. Aconsejaba precisamente lo contrario: "Huid de los escenarios, de los púlpitos, plataformas y pedestales. Nunca perdáis el contacto con el suelo; porque sólo así tendréis idea exacta de vuestra estatura"(2). Acude por ello a la expresión oblicua, se vale de un doble o dobles para que hablen por él. Nada más opuesto, tanto por la actitud previa, como por el estilo, al gran ensayo novecentista de aquel momento. En unas líneas, en apenas una página, se reflexiona sobre temas variados: política, arte, religión... El tono es siempre menor, escéptico, irónico, extravagante a veces. No es sorprendente, por ello, que los pensamientos de los apócrifos machadianos no encontrasen mucho eco, a pesar de que aparecían en periódicos importantes, y luego en libros.

La primera impresión en el ambiente intelectual fue negativa o desdeñosa. Algunos incluso creyeron ver en esta salida una muestra de la decadencia del poeta e in-

cluso, la del hombre bueno que llevaba dentro de sí. De ahí el hablar del "pelmazo de Mairena" frente al "bueno, entrañable y triste don Antonio" (3).

Pero la hondura del Machado prosista se ha ido viendo con el tiempo. Quizás la sociedad española no esté aún en condiciones, a lo que parece, de asimilar íntegramente las sentencias y donaires de aquel profesor apócrifo. Todavía no se ha destacado bien que la originalidad de su prosa es el resultado del progreso de su pensamiento. En su nueva escritura se ha ido despojando de los elementos expresivos que consideraba inadecuados para decir de modo justo lo que quería decir. Quizá ha logrado en prosa, o ha estado más cerca de conseguirlo, lo que había intentado en sus poemas: "dejar el verso como deja el buen capitán su espada". La suya no es una prosa poética, tan frecuente entre quienes se dedican a la poesía. Para Machado, la prosa es justamente lo contrario de la poesía: una reproducción de la palabra hablada. Pero de alguien que hable bien, "con viveza, con gracia, con lógica". Lo demás, el escribir bien, "se os dará por añadidura"(4).

Machado no se presta a ser utilizado fácilmente como modelo. Su estilo es inimitable, porque cambia, porque no se ha quedado definitivamente con ninguno. Y su ideario tampoco se presta a adhesiones ciegas, pues es el resultado de un pensamiento dialéctico en pelea consigo mismo.

No obstante, el tesoro de ideas machadianas no pudo pasar totalmente desapercibido. El lenguaje era transparente. La clarividencia, a veces, extraordinaria. Parece imposible que no haya dejado eco en otros escritores. En lo que sigue, pretendemos demostrar que unas breves reflexiones de Juan de Mairena, poco más de una página, pudieron ser el punto de partida para el gran ensayo de Ortega sobre Velázquez (5).

En principio, sabemos que Ortega seguía desde el comienzo la breve obra de Machado, y que la valoraba muy positivamente. Hay testimonios de ello en lo que a la poesía se refiere. La estima era mutua. Recordemos el elogio de Machado al "joven meditador" (6). Pero se trata de dos personalidades opuestas entre sí en su actitud vital, en su pensamiento íntimo y, por tanto, en el estilo. Ortega se expresa en una prosa brillante; está seguro de sí mismo. Es considerado como maestro en plena juventud. Machado humilde, en segundo plano, escéptico, irónico, escribe en una prosa convencional (la de un buen conversador naturalmente) a ras del suelo. Rehuye el gesto, la brillantez. "El ademán garboso nos ha perdido. Yo os aconsejo que habléis siempre con las manos en los bolsillos" (7). Leyendo a Ortega, muchos hemos dicho: ¡Qué bien escribe! Creo que Mairena hubiera dicho o hubiera preferido decir "¡Qué bien está lo que este hombre dice!, aunque tuviera que añadir: ¡Lástima que

no escriba mejor!" (8) Creo que Machado valoraba altamente a Ortega: por su talento, por su capacidad para tratar con inteligencia temas variados, por su magnífico dominio de la lengua castellana. Pero Ortega fue, a veces, para Machado un modelo negativo. Hay una línea antiorteguiana en su pensamiento bastante perceptible. Pero de esto no vamos a tratar ahora. Volvamos a Velázquez. ¿Fue realmente Ortega consciente de la deuda de su ensayo a la nota que Machado había publicado quince años antes?. Los estudiosos de nuestro gran pensador podrían dilucidarlo. Pero lo que nos parece indudable es que las ideas y, en ocasiones, hasta las palabras mismas del escritor sevillano están presentes en las páginas de Ortega.

La nota sobre Velázquez pertenece al capítulo XXXII de Juan de Mairena. Se publicó por vez primera en "La voz de Madrid" el quince de agosto de 1935. Creo que merece la pena reproducirla íntegramente. Será un placer para el lector.

"Es evidente, decía mi maestro —Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia— que si Kant hubiera sido pintor, habría pintado algo semejante a **Las Meninas** y que una reflexión juiciosa sobre el famoso cuadro del pintor sevillano nos lleva a la **Crítica de la pura razón**, la obra clásica y luminosa del maestro de Königsberg. Cuando los franceses —añadía— tuvieron a Descartes, tuvimos nosotros —y aún se dirá que no entramos con pie derecho en la edad moderna— nada menos que a un pintor kantiano, sin la menor desmesura romántica. Esto es mucho decir. No nos estrepitemos, sin embargo, que otras comparaciones más extravagantes se han hecho —Marx y Cristo etc.— que a nadie asombran. Además, y por fortuna para nuestro posible mentir de las estrellas, ni Kant fue pintor ni Velázquez filósofo.

Convengamos en que, afectivamente, nuestro Velázquez, tan poco enamorado de las formas sensibles, a juzgar por la indiferencia ante la belleza de los modelos, apenas si tiene otra estética que la estética transcendental kantiana. Buscadle otra y seguramente no la encontraréis. Su realismo, nada naturalista, quiero decir nada propenso a revolcarse alegremente en el estercolero de lo real, es el hombre que se tragó la metafísica y que, con ella en el vientre, nos dice: la pintura existe, como decía Kant: ahí está la Ciencia Físico-Matemática, un hecho inteligente que no admite duda. De hoy más, la pintura es llevar al lienzo los cuerpos tal como los construye el espíritu, con la materia cromática y lumínica, en la jaula encantada del espacio y del tiempo. Y todo esto —claro— lo dice con el pincel.

He aquí el secreto de la serena grandeza de Velázquez. El pinta por todos y para todos; sus cuadros no sólo son pinturas, sino **la pintura**. Cuando se habla

de él, no siempre con el asombro que se merece, se le reprocha más o menos embozadamente su impasible objetividad. Y hasta se alude — ¡qué gracioso! — al objetivo de la máquina fotográfica. Se olvida —decía mi maestro— que la objetividad, en cualquier sentido que se la tome, es milagro que obra el espíritu humano y que, aunque de ella gocemos todos, el tomarla en vilo para dejarla en un lienzo o en una piedra es siempre hazaña de gigantes”.

Estas son las palabras de Machado. Todo está tan bien dicho que siente uno cierto reparo en interpretarlo. Queremos destacar tres afirmaciones:

1ª. Velázquez significa en la historia de la pintura lo que Kant o Descartes en la del pensamiento: la liquidación de lo antiguo y el comienzo de la modernidad. El mito es suplantado por lo real: por lo que nuestra mente alcanza o nuestro ojo ve.

2ª. La modernidad de los dos filósofos citados se llama racionalismo: construir una imagen del mundo a base de evidencias racionales, llegar a la realidad de los seres a través de las apariencias. De igual modo, Velázquez orienta la pintura hacia lo más simple y primario: intenta llevar al cuadro lo que el ojo está recogiendo minuto a minuto. El cuadro es una instantánea enjaulada, detenida para siempre en un tiempo y en un lugar.

3ª. El descubrimiento de Velázquez tiene la simplicidad de todos los grandes inventos: pinta como el ojo ve. Por eso, sus cuadros son **la pintura**, la fotografía de lo real, y no únicamente pinturas, imaginaciones.

Hay algunas otras alusiones a Velázquez en **Juan de Mairena**. Así, al referirse al cuadro de **Las lanzas**: “Eso trazó Velázquez, pintor supremo; el triunfo cortés, sin sombra de jactancia (9). Y más tarde: “¿Un sevillano Bécquer? Sí, pero a la manera de Velázquez, encantador del tiempo” (10).

Ortega publica en 1950 su gran estudio sobre Velázquez en el volumen titulado **Papeles sobre Velázquez y Goya**. En una nota preliminar explica cómo el encargo de unas páginas para acompañar a la reproducción de algunos cuadros del pintor se transformaron en un libro, aunque “no se trata de un libro, sino de un montón de papeles lanzados a la contingencia de que, positiva o negativamente, puedan ser aprovechados por los que entienden de pintura y de su historia”. Los críticos e historiadores de Arte han tenido efectivamente muy en cuenta sus observaciones.

En el largo capítulo primero, aparece ya la idea central del libro: Velázquez fue un artista revolucionario de su tiempo. Su originalidad consistió en “pintar pintura como tal”. No quiere hacer magia como los pintores de Altamira o rezar como Giotto. La serenidad que se desprende de sus cuadros es lograda a base de un esfuerzo

para superar la técnica pictórica anterior.

El segundo capítulo es el más largo y el más fundamental. Vamos a detenernos en él. Intenta adentrarse en la vida del pintor y ver cómo de ella ha surgido su obra. Consta de cuatro partes.

I.— Es una biografía externa. Nace en 1599. "A esta generación pertenece también Descartes, 1596". Sevilla es el lugar de nacimiento, y allí se hace pintor. Pasa por los talleres de Herrera el Viejo y, más tarde, por el de Pacheco. Se casa con la hija de éste, y por esta vía llega muy joven a ser pintor de Felipe IV.

En la Corte transcurrirá el resto de su vida, salvo algunos viajes a Italia. El afán de nobleza había llegado al paroxismo en aquella sociedad. Velázquez, joven, amigo del rey, no pudo sustraerse a aquel ambiente. Y aspiró a ser noble más que pintor. Para lucir el hábito de Santiago fue preciso un expediente de hidalguía, y que los testigos desfilasen, unos tras otros, para probar que "no había ejercido nunca el oficio de pintor". Aquí está, para Ortega, el secreto de su escasa producción. "No quiere, no ha querido ser pintor, sino un gran señor". Y como tal lo vemos un año antes de su muerte en la isla de los Faisanes al frente de la delegación española en el acto de entrega de la infanta María Teresa como esposa de Luis XIV.

"En aquella fiesta puramente palatina, Velázquez goza de su mayor triunfo. Es un triunfo extraño, pero que por lo mismo nos interesa acentuar. Fue un triunfo físico, de su cuerpo y de su figura, de su prestancia personal, de su elegancia aristocrática, de su porte señorial. Nos conviene retener esta imagen y no olvidar nunca de verla, como al trasluz, mientras contemplamos sus cuadros. Lo mismo que al leer a Descartes debemos tener presente que no era un plumífero sino el señor du Perrón (11).

II.— En la intimidad, su vida fue la suma de dos aspiraciones, a las que llega pronto y sin esfuerzo. Es, casi un niño, un gran pintor. Y en plena juventud penetra en el círculo mágico de los grandes de España. Este exceso de facilidades hizo que se quedase pronto vacío, sin tensión vital. "Vivir va a ser para él mantenerse distante... Se distancia de sus propias creaciones dejándolas casi siempre sin concluir. Les falta su última mano, es decir, la definitiva presión. Su estilo se resume en pintar las cosas mirándolas desde lejos. En sus cuadros la pintura abandona por vez primera los valores táctiles que son los que en el mundo visual representan cuanto hay de posible presa y en el hombre de animal prensil. Sus figuras serán intangibles, puros espectros visuales, la realidad como auténtico fantasma" (12).

III.— Es el suyo un arte realista, porque lleva al cuadro el objeto y sus formas propias. Frente al hartazgo de belleza de la pintura anterior, se orienta hacia lo real.

Por eso, "hace del retrato el principio radical de su pintura". Pero esta impresión de realidad se consigue con el menor número de elementos, "los estrictamente necesarios para producir un fantasma, lo que tiene de pura entidad visual... Con esto da cima a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecer la historia del arte pictórico: retracción de la pintura a la visualidad pura. **Las Meninas** vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina" (13).

Su realismo es des-realizador, en cuanto que la realidad se presenta como "aparición", es decir, "apareciéndose". Del mismo modo, los seres de nuestro entorno vienen incesantemente a nuestras pupilas. "Solo un hombre de alma distante pudo pintar así... Es todo lo contrario de un romántico, de un afectivo, de un tierno, de un místico. No le importa nada de nada. Por eso toma el objeto, no va a él, no lo prende ni lo toma, sino que lo deja estar ahí —lejos— en ese terrible fuera que es la existencia fuera de nosotros" (14). "Le atrae sólo eso: que las cosas estén ahí, que surjan sorprendiéndonos, con ese aire espectral, en el ámbito misterioso, indiferente al bien y al mal. Mas, aunque no es un afectivo, es un gran señor y, por tanto, generoso; por eso, al dejar ahí las cosas las deja con la gracia que ellas tienen" (15).

Su comportamiento ante los temas mitológicos o religiosos muestra que era plenamente consciente de la novedad de su arte, aunque, claro está, no ha manifestado nunca en palabras su credo pictórico. "No era su misión decir, sino pintar" (16). Las mitologías son lo no visto, lo imaginado. Su reacción frente al mito es desmitificarlo, "volcarlo del revés", interpretarlo como una escena trivial: Baco será una escena de borrachos, las Parcas un taller de tapicería, Vulcano una fragua. Estas transformaciones no eran posibles con los temas religiosos. Por eso, o procura no pintarlos, o en el cuadro se superpone una imagen real con otra imaginaria. Así en el lienzo **Cristo de visita en casa de Marta y María**, hay un primer plano, unas mujeres que trajinan. Los tres personajes evangélicos están en otra escena en el fondo de la pared. "En esta forma se declara Velázquez irresponsable de pintar lo que a su juicio no puede pintar" (17).

Por todo ello, Velázquez es comparable a Descartes. "Uno y otro ejecutan la misma conversión en sus contrapuestas disciplinas. Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad" (18). Los dos se sitúan una actitud crítica ante los maestros anteriores. El contraste con los movimientos desahorados y antinaturales de los pintores barrocos contemporáneos, las figuras velazqueñas destacan por el sosiego. Esta sensación que se da incluso en los seres que se mueven, se debe, por una parte, a que los pinta en sus posturas más habituales; y, por otra, a que pretende reflejar sólo lo que el ojo capta en una mirada. Hizo lo que haría más tarde la cámara fotográfica. Sus cuadros son así instantáneas.

Ha logrado “una incomparable unidad espacial” al pintar “todas las figuras del cuadro miradas desde un punto de vista único, sin mover la pupila”; y una “unidad temporal estricta” al retratar “el acontecimiento según un cierto y determinado instante” (19). El error de los pintores barrocos es su intento de representar movimientos pertenecientes a muchos instantes, con lo que huyen de lo temporal. Nuestro pintor intenta lo contrario: “pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto está condenado a dejar de ser. Esto es lo que eterniza y ésta es, según él, la misión de la pintura: dar eternidad precisamente al instante — icasi una blasfemia!” (20).

Y para los que dan al adjetivo fotográfico un significado peyorativo, replica Ortega: “No deja de ser cómico que los pseudorefinados de hoy arrojen a los lienzos de Velázquez, como un insulto, su cualidad de fotográficos. Es como si echásemos en cara a Platón ser un platónico o a Julio César haber sido partidario del cesarismo. En efecto, los cuadros de Velázquez tienen cierto aspecto fotográfico: es su suprema genialidad” (21).

El resumen que acabamos de hacer no ha sido breve, y las citas textuales abundan. Con ello se ha pretendido recoger lo esencial de lo que Ortega ha dicho, y también el modo de decirlo. La relación que puede tener con el apunte machadiano se hace así más evidente. Hay tres puntos comunes que son clave en los dos textos.

#### 1°.— Paralelismo con los filósofos

Machado titula su nota **Kant y Velázquez**. Son dos figuras semejantes en su respectivos campos: “si Kant hubiera sido pintor, habría pintado algo muy semejante a **Las Meninas**, y una reflexión juiciosa sobre el famoso cuadro del gran sevillano nos llevaría a la **Crítica de la pura razón**”. Kant y Descartes representan lo mismo: la modernidad. Por eso Velázquez es parangonado indiferentemente con uno u otro: “Cuando los franceses tuvieron a Descartes, tuvimos nosotros —y aún se dirá que no entramos con pie derecho en la edad moderna—, nada menos que un pintor kantiano sin la menor desmesura romántica”.

La idea de que Velázquez es el comienzo de una nueva época en la pintura aparece insistentemente en el estudio orteguiano. El paralelismo se hace con Descartes. Pero la referencia a Kant es clarísima en la frase “**Las Meninas** viene a ser algo así como la **crítica de la pura retina**”. Machado había dicho casi con las mismas palabras la posibilidad de transformar “**Las Meninas** en la **Crítica de la pura razón**, si Velázquez hubiese utilizado como instrumento expresivo la pluma en vez del pincel. La nota de antibarroquismo en la que insiste Ortega (“es lo contrario de un sentimen-

tal, de un romántico, de un afectivo, de un tierno") se corresponde bien con la de "un pintor kantiano sin la menor desmesura romántica".

## 2°.— Velázquez y su teoría de la pintura

Para Machado, su estética era la estética transcendental kantiana. Y ésta consiste en "llevar al lienzo los cuerpos tal como los construye el espíritu en la jaula encantada del espacio y del tiempo". "Enjaulador del tiempo" le llama en otra ocasión. Su realismo es especial, producto de una elaboración, "nada naturalista, nada propenso a revolcarse alegremente en el estercolero de lo real".

También Ortega pretende adivinar la teoría velazqueña de la pintura, la que el pintor no hizo, "porque su misión no es decir, sino pintar". Y así habla, en coincidencia con Machado, de un realismo "des-realizador"; la impresión de realidad se consigue con el menor número de elementos, "los estrictamente necesarios para producir su fantasma, lo que tienen de pura entidad visual". Se abandonan radicalmente los valores "táctiles". Las cosas son "espectros visuales", "la realidad como auténtico fantasma". Aparte de la coincidencia de todo esto con "los cuerpos tal como los construye el espíritu, con la materia cromática y lumínica" (es decir, lo visual puro), parece que se está detallando en términos más estrictamente filosóficos la llamada estética transcendental kantiana.

La maravillosa frase que habla del cuadro como "jaula encantada del espacio y del tiempo" parece aprovechada y explicitada por Ortega al poner de relieve cómo se ha logrado "la incomparable unidad espacial", "pintando todas las figuras desde un punto de vista único"; y la "unidad temporal", al pintar el instante: "pinta el mismo tiempo que es el instante" ("enjaulador del tiempo" había dicho Machado).

## 3°.— Defensa de la objetividad velazqueña

Para Machado, el secreto de la serena grandeza de Velázquez es haber conseguido la objetividad de la cámara fotográfica. Este logro no es fácil. Se requiere un proceso difícil de des-subjetivación. Nuestras imaginaciones perturban fácilmente nuestra pupila. Y con frecuencia vemos lo que no ha llegado a nuestros ojos, esto es, lo que no estamos viendo. Velázquez, en sus cuadros, ha dejado al ojo ver. Por eso, sus cuadros "no son pinturas, sino la pintura" (y Machado subraya esta palabra). Y para los que le reprochan su cualidad de retratista, de fotógrafo, tiene una respuesta contundente: "La objetividad es el milagro que obra el espíritu humano, y que, aunque de ella gozamos todos, el tomarla en vilo y dejarla en un lienzo o en una piedra, es siempre hazaña de gigantes".



También Ortega, en las últimas páginas precisamente, defiende al autor de esa absurda acusación, y afirma que el aspecto fotográfico de sus cuadros da "su suprema genialidad". En el primer capítulo, ya había dicho que la originalidad de Velázquez había sido "pintar pintura como tal", no mitologías ("pinturas" en palabras de Machado). Más tarde, pone en relación esta objetividad con su temperamento, el de "un hombre de alma distante, a quien no le importa nada de nada". Y dramatiza este pintar desde lejos: "Deja el objeto ahí —lejos— en ese terrible fuera que es la existencia humana fuera de nosotros". Machado había destacado su serenidad y equilibrio "pintor kantiano sin la menor desmesura romántica", "tan poco enamorado de las formas sensibles, a juzgar por la indiferencia ante la belleza de sus modelos".

En conclusión, Machado pone de relieve la grandeza de la objetividad de Velázquez ("hazaña de gigantes el tomarla en vilo y dejarla en un lienzo"), la estética que esto significa ("llevar al lienzo los cuerpos tal como los construye el espíritu, en la jaula encantada del espacio y del tiempo") y el paralelismo con dos filósofos modernos ("cuando los franceses tuvieron a Descartes tuvimos nosotros un pintor kantiano sin la menor desmesura romántica").

En Ortega, como hemos visto, está todo esto, amplificado, a veces dramatizado "dar eternidad precisamente al instante — ¡casi una blasfemia! —"; "pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto está condenado a dejar de ser"; "da unas pinceladas en el lienzo y nos dice: Bueno, ahí está ése... y se van sin más comentario, sin volver casi la cara a lo que ha pintado (20).

Ahora bien, hay más en el ensayo de Ortega, prescindiendo de las consideraciones filosóficas intercaladas. Lo más importante, en mi opinión, es el intento mismo de llegar al origen de la obra de Velázquez, al por qué pintó como pintó. La tesis orteguiana es que el afán nobiliario mató su vocación pictórica. La Corte le sació y le vació, le dejó sin tensión, sin interés por la vida. Su distanciamiento respecto a lo que le rodeaba, su aburrimiento resultaron, indirectamente, felices para la historia de la pintura. Pero, me pregunto, ¿explica de veras esta historia particular la obra de Velázquez?. Es muy dudoso. Velázquez aspiró, como es lógico, a unas condiciones de vida favorables dentro de las posibilidades del medio en que se encontraba. El avanzar unos peldaños en la escalinata social le daba un poco más de libertad, le desligaba de ciertas dependencias. Pero hay que suponer que la pintura y los problemas técnicos que ésta plantea le apasionaron toda la vida. Es pintor precoz, pero para el genio siempre hay caminos inexplorados; la insatisfacción permanente está en la entraña misma de todo creador, pinte, medite o escriba. Y finalmente

ver las cosas como son no implica necesariamente indiferencia, desdén hacia ellas, sino más bien lo contrario: interés, atención, por el simple hecho de estar ahí, siendo fatalmente lo que son. Velázquez pintó lo que le mandaban: reyes, infantas, duques, cristos, en actitudes elegantes o cómodas. Pero su pintura libre se orientó hacia los seres que sufren física o moralmente: los pícaros de su época sevillana, los bufones de la Corte. Lo ha señalado bien Gaya Nuño. El genio tiene mil facetas. En el caso de Velázquez "la faceta que falta por ensamblar es la que se refiere a su compenetración con la veta picaresca, tremendista y amorosa de este grande y pobre pueblo español" (22); Velázquez entra en la Corte, pero la Corte afortunadamente, no penetrará del todo en él. Su personalidad continúa básicamente la misma, su ansia de perfección técnica sigue viva. Está allí y refleja lo que hay, como podría haberlo hecho en otra situación. Ortega, en mi opinión, exagera la repercusión de la nobleza poseída o deseada en las características de sus cuadros. No creo que sea preciso tener en la mente la imagen palatina del pintor para contemplar sus cuadros. De igual modo, se puede entender muy bien el **Discurso del método** sin necesidad de saber que su autor era el señor du Perron. Más cerca de la verdad estaba Machado al decir que de la objetividad gozamos todos, nobles y plebeyos; pero sólo algunos, de uno u otro estamento (esto es indiferente) logran levantarla en vilo. La aparición de las grandes creaciones artísticas con los hallazgos científicos importantes es siempre algo mágico, milagroso. A través de múltiples circunstancias humanas se puede llegar a ellas. Esto muestra su relativa independencia de estas circunstancias.

JESÚS NEIRA

## NOTAS

1. Para lo que ha significado la prosa de Machado en la Historia de la prosa española, véase lo que dice José M<sup>a</sup> Valverde en la introducción a **Juan de Mairena** en Castalia, Madrid, 1972.
2. **Juan de Mairena**, Madrid, 1936, VI.
3. "El pelmazo de Mairena" es frase de Jarnés. Cita de Dionisio Ridruejo en **Poesías Completas** de A. Machado, Madrid, 1941.
4. **J. de Mairena**, XLII.
5. En el tomo **Papeles sobre Velazquez y Goya**, Madrid, 1950, Ed. Revista de Occidente.
6. **Poesías completas**, CXL.
7. **J. de M.** XXIX.
8. **J. de M.** VIII.
9. **J. de M.**, XXXIV.
10. **J. de M.** XLIV.
11. Obra citada, p. 67.
12. P. 77
13. P. 86.
14. P. 87.
15. P. 88.
16. P. 96.
17. P. 95.
18. P. 99.
19. P. 104.
20. P. 104.
21. P. 104.
22. Gaya Nuño, en **Goya**, n<sup>o</sup> 37-38, Madrid, 1960. Recuérdese también el Velázquez que se imagina Buero Vallejo en su obras **Las Meninas**.