Azorín y el retrato de Cervantes

José Luis Bernal Muñoz

De sobra conocido es, para todos cuantos se interesan por la figura de Azorín, el amor del maestro por Cervantes y su mundo. Y si no fuera así, bastaría una rápida lectura del libro *Con Cervantes* para comprender hasta qué punto el universo cervantino constituyó una de sus más intensas fuentes de inspiración.

No se trata ahora, sin embargo, de abordar esta cuestión que tantos antes, con tan buen criterio y mucha más autoridad, han estudiado. Es algo más puntual y más específico de lo que ahora nos vamos a ocupar, aunque está igualmente relacionado con el príncipe de los ingenios; un acontecimiento en el que aparecen implicadas la pintura, la literatura, el academicismo y en fin, todo el mundo de la cultura e incluso de la política de principios de siglo.

Fue un día de 1910 cuando, hallándose en la Exposición de Bellas Artes que se celebraba en Madrid, se acercó al académico Narciso Sentenach cierta persona que le preguntó si conocía al pintor Juan de Jáuregui. Sentenach sabía del prólogo que Cervantes había escrito a sus *Novelas ejemplares,* en el que hacía una referencia al posible retrato del escritor realizado por «el famoso don Juan de Jáuregui»[1], y es por ello que contestó de forma inmediata afirmativamente, a lo cual el desconocido respondió: «Pues bien, voy a darle una noticia: ese retrato lo tengo yo».

[1] *En el prólogo de* Novelas Ejemplares, *escribió el propio Cervantes: «Quisiera yo, si fuera posible –lector amantísimo– excusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi* Don Quijote, *que quedase con gana de secundar en éste. De esto tiene la culpa algún amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado antes con mi condición que con mi ingenio. El cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja de este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuregui, y con esto quedara mi ambición satisfecha y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene, quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo a los ojos de las gentes».*

De estos párrafos, y siguiendo a Don Vicente de los Ríos, muchos escritores llegaron a la conclusión de que Jáuregui había realizado efectivamente el retrato de Cervantes, si bien en realidad, de la lectura de los mismos no puede llegarse a tal conclusión como definitiva, sino más bien como una hipótesis posible, un deseo de Cervantes, o una recomendación de quien podría ser el pintor más adecuado para realizar su retrato en el caso de que algún amigo se decidiese a estampar su grabado en la primera hoja del libro. Cfr., Puyol, Julio: El supuesto retrato de Cervantes I, *Madrid, 1915, pp. 9 a 13.*

Quien lanzaba aquella taxativa afirmación, no era otro que José Albiol, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, según el cual había llegado a su poder un cuadro sumamente sucio, que al limpiarlo en Oviedo resultó ser un retrato con dos letreros, uno en la parte superior donde se leía D. *Miguel de Cervantes Saavedra, y* otro en la inferior donde aparece *Juan de Jáuregui pinxit, año 1600.* Vivamente emocionado, Sentenach comunicó el descubrimiento a Rodríguez Marín, miembro de la Real Academia Española, quien a su vez puso en antecedentes al director de la misma, Alejandro Pidal, convocando una reunión con el secretario Mariano Catalina y al parecer con algunas personas más, reunión en la que se decidió que se hiciesen todas las gestiones pertinentes al objeto de que el retrato «pasara a ser propiedad absoluta de la Academia, sin reparar en gastos y trabajos, dejando para después el estudio de su histórica identidad»[2]. Autorizado por los más destacados miembros de la Academia, Sentenach inició las diligencias para adquirir el cuadro. Y aunque en un principio su propietario se mostrase reticente a la venta, asegurando que su intención era cederlo a algún museo nacional, transcurridos varios meses sorprendió a todos comunicando su intención de donar la tabla a la Academia sin aceptar compensación económica alguna y contentándose con que se agilizasen los trámites para que acabase de salir a oposición una cátedra que «no acababa de salir por no sé qué entorpecimiento o detalle que la tenía enredada en los tradicionales balduques de expediente oficial»[3].

Fueron precisamente Narciso Sentenach y Alejandro Pidal y Mon, quienes con más ardor habrían de defender tanto la adquisición como la autenticidad del cuadro a partir de lo que ambos definieron con una encerrona a José Albiol en el taller de la Fototipia de Hauser y Menet, donde pudieron ver el cuadro llevado allí con objeto de hacerle una buena fotografía.

No podía, sin embargo, Alejandro Pidal, ocultar su preocupación y su inquietud ante la posibilidad de que se tratara de una falsificación, como él mismo confesaría un año más tarde en la conferencia que dio el 15 de enero de 1912 en la Asociación de Prensa de Madrid: «Sentía gravitar sobre mi palabra y mi acción el peso tremendo de una responsabilidad que podía ser histórica para mi nombre si me dejaba seducir por el encanto de la ilusión o me dejaba amedrentar por el pavor de una falsificación inteligente con los aires gozosos de un entusiasmo infantil y de una ligera precipitación sin racional fundamento»[4]. Y no le faltaban razones al académico para estas

[2] *Pidal, Alejandro: «El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui», Madrid, 1912 (Conferencia en la Asociación de Prensa, 15 enero 1912). Recogido por Julio Puyol en* El supuesto retrato de Cervantes, *Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915, p. 7.*

[3] Ibid., *p. 11.*

[4] Ibid., *p. 12.*

preocupaciones. La historia de los supuestos retratos de Cervantes, basados en la propia descripción del autor en sus *Novelas Ejemplares,* o lo que es peor, en imaginarios cuadros pintados por Jáuregui u otros pintores, estaba llena de fiascos e intentos fracasados.

Desde el primer ensayo no deliberado del año 1705 en una versión del *Quijote* realizada en Amsterdam, pasando por el dibujo ejecutado por el inglés William Kent del «retrato de Cervantes por él mismo» en 1723 para el *Quijote* de Lord Carteret, publicado en 1738 y que fue el primero declarado auténtico por la Real Academia desde 1780, o por el que incluyó la Real Academia en su monumental *Quijote* de 1780 en el que se incluía un retrato donado por el conde del Águila que la Española determinó ser más antiguo que el grabado de Kent, haste el que ahora nos ocupa, el número de variantes e interpretaciones es grande. Para Juan Pérez de Guzmán, el asunto del cuadro donado por el conde de Águila era un buen ejemplo de que «ya los falsificadores de retratos, en el primer tercio del siglo XVIII, sabían aprovecharse de tablas y lienzos de cuadros desechados antiguos, para pintar sobre ellos los asuntos de su criminal especulación»[5].

En cualquier caso, los falsos auténticos no acaban aquí y entre ellos podrían citarse los siguientes: el aparecido en París en un *Quijote* de 1884 de la librería de Bibliófilos, en cuyo primer tomo aparece un retrato de Cervantes con la leyenda *«D'après le tableau de Juan de Jáuregui/Dessiné por J. P. Laurens»;* el *Cervantes* de José María Asensio, cervantista sevillano que reconoció el verdadero retrato del escritor en un cuadro pintado por Francisco Pacheco para el Convento de la Merced de Sevilla, concretamente el barquero que aparece en el lienzo señalado con el número 19 de su Catálogo de 1850 y que representa un episodio de la vida de San Pedro Nolasco. El supuesto retrato de Suiza, un disparate atribuido a Velázquez en 1825, patrocinado por el hispanista Louis Viardot en 1851, y que a partir de 1862, el intrigante Eugenio de Aviraneta trató de hacer pasar por el Cervantes retratado por Jáuregui y vendérselo al Infante don Sebastián Gabriel de Braganza y Borbón.

Por todo ello no es de extrañar que, a pesar de la apasionada defensa que del cuadro hicieron Narciso Sentenach, Alejandro Pidal y el más eximio cervantista, Francisco Rodríguez Marín, las voces que reclamaban prudencia, rigor y autenticidad se elevaran por todas partes.

[5] *Pérez de Guzmán, Juan: «Los retratos de Cervantes»,* Arte Español, *Madrid, 23 de abril 1916, Año V, T. III, p. 82. Además de esta obra, el tema se trata con rigor y amplitud en Givanel Más y Gaziel, Juan:* La historia gráfica de Cervantes y Don Quijote, *Madrid. Ed. Plus Ultra, 1956;* Catálogo de la Exposición de Iconografía Cervantina *(Mayo 1942), Barcelona, Diputación Provincial, 1944; Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, Ed. Dossat, 1948, pp. 32 y s.s.*

Aunque el asunto se había iniciado en junio de 1910, no saltaría a las páginas de los periódicos haste junio de 1911, concretamente el día 13 en el *Heraldo de Madrid* donde aparecería el artículo «¿Cómo era Miguel de Cervantes?». Tres días después, el 16 de junio, Francisco Rodríguez Marín publicaba sendos artículos en *ABC y Heraldo de Madrid* con los títulos «El retrato auténtico de Cervantes» y «Habla un cervantista. El retrato de Cervantes que publicó *Heraldo de Madrid* es auténtico». Aparecía en este trabajo lo más significativo de aquel descubrimiento, en la línea de lo que ya se ha explicado. Acompañaba al texto una fotografía de buen tamaño que reproducía el espectacular hallazgo del cuadro pintado por Jáuregui, cuya existencia daba por hecho «pero como este retrato debido a Jáuregui no llegó a ser conocido sino de muy pocos en aquel tiempo y se perdió después...», y para demostrar la falsedad de retratos anteriores, daba por buenos los escritos de Ramón León Mainez en *Crónica de Cervantes* de abril de 1873 y de Leopoldo Rius en su *Bibliografía crítica de las obras de Cervantes*, Tomo III, pp. 509 y s.s.

Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente es que, a pesar de disgustarle sobremanera el «don» que antecede en el letrero a Miguel de Cervantes, y sólo con ver «dos endebles pruebas fotográficas» como él mismo proclama, pudiera afirmar con tanta rotundidad: «Sí: ¡aquél debía ser; aquél sin duda era Cervantes! Lo revelaban, mejor aún que las inscripciones, aquella gentil cabeza, aquel nobilísimo rostro y la expresión de aquellos ojos grandes y alegres. ¡En ellos cabía toda la inmensa visión del Quijote!».

Posteriormente se publicarían dos artículos de Narciso Sentenach: «Retrato de Cervantes por D. Juan de Jáuregui» en *La Ilustración Española y Americana* (22 junio 1911) y «*Le portrait de Cervantes*» en Revue *Hispanique* (XXV, n.° 67, París, septiembre 1911), y otro de Ángel María Barcia. «El retrato de Cervantes», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* (julio-agosto 1911). El autor de este último artículo, aunque defendía la autenticidad del retrato, acababa confesando sorprendentemente, que no había conseguido verlo. Aunque en general se repite la misma serie de acontecimientos, aparecen algunas diferencias significativas que producen cierta confusión. (Cfr. Givanel y Más, Juan: *Catálogo* de *la Exposición...* pp. 48 y s.s.).

La reacción a esta notificación no se haría esperar. En el mismo número de la *Revue Hispanique* en que Sentenach afirmaba la autenticidad del retrato y de las inscripciones, y su resistencia al alcohol y a la trementina, el hispanista y director de la citada revista R. Foulché-Delbosc publicó su artículo «Cervántica» en el que manifestaba sus dudas respecto a la existencia de retrato alguno de Cervantes y opinaba que al aceptar como auténtico aquel cuadro,

en el que se aprecieban descarados repintes en la zona frontal, la Real Academia Española había actuado con ligereza y escasa cautela.

Ya antes, no obstante, se habían levantado voces más autorizadas incluso que la del propio hispanista Foulché-Delbosc, recomendando prudencia y poniendo en guardia sobre las malas pasadas que el apasionamiento puede jugar a la verdad histórica. Y entre ellas, la de Juan Pérez de Guzmán, Secretario General de la Junta de Iconografía Nacional, que el 9 de julio de 1911 publicaba en *La Época* de Madrid un artículo titulado «El nuevo retrato de Cervantes», título que es ya una llamada a la prudencia, y en el que aquel hombre, serio y riguroso, recordaba anteriores fiascos, como la atribución del supuesto «Cervantes» del conde de Águila al artista Alonso del Arco, por lo que renunciaba explícitamente a ocuparse del cuadro haste que el ambiente fuese más transparente y desapasionado: «Cuando el cuadro se halle donde se haga fácil practicar en él el estudio técnico que me merece, tendré el honor de ocuparme de nuevo de esta cuestión»[6].

También Francisco Alcántara, uno de los más importantes críticos de arte del momento, se ocupó del retrato apenas se comunicó el descubrimiento, en su artículo «El retrato de Cervantes» aparecido el 27 de junio del mismo año en *El Imparcial,* y en él reconocía que la impresión que le había producido el cuadro había tardado en intelectualizarse, pero después, aunque confiaba en la verdad y el honor de las autoridades que se ocupaban del asunto, confesaría que prefería no hacerse ilusiones haste la aparición de un juicio más riguroso y definitivo. «Una ráfaga de esa armonía, de esa serenísima belleza en que se dignifica la vida toda en la obra de Cervantes, me estremeció ante la mala copia de ese retrato que no califico de auténtico de Cervantes por miedo a la autosugestión».

Y si los artículos de Pérez Guzmán y Alcántara eran una clara llamada a la prudencia, los tres publicados por Ramón León Mainez en *El País* eran ya claramente beligerantes frente a la tesis de la autenticidad del retrato. En ellos, el autor explicaba cómo se había dirigido al propietario del cuadro Albiol solicitándole los datos precisos sobre el origen y procedencia del mismo, solicitud que la Real Academia no parecía dispuesta a realizar, y explicando así mismo algunas contradicciones entre las afirmaciones de Albiol y la de algunos académicos[7].

[6] *En realidad se trataba de una carta abierta a Alejandro Pidal, al que se dirigía con gran respeto y consideración, y por el tono de la misma, da la impresión de que se trata de una toma de postura ante las presiones a las que seguramente se vería sometido en el objeto de que certificara la autenticidad del cuadro. Juan Pérez de Guzmán acabaría abandonando su puesto de Secretario General en la Junta de Iconografía como resultado de los disgustos que le proporcionó este asunto.*

[7] *Cfr. León Mainez, Ramón: «El nuevo retrato apócrifo de Cervantes»,* El País, *Madrid, 26 de septiembre, 3 y 31 octubre, 1911. El autor volvería a ocuparse de esta compleja cuestión los días 17 y 18 de marzo de 1912.*

Ante la escalada de la tensión que empezaba a apoderarse del debate, la política consideró llegado el momento de tomar cartas en el asunto y así, el 3 de octubre de 1911 *La Época* con el título «Los retratos de Cervantes», publicó la siguiente noticia: «El señor presidente del Consejo de Ministros, considerando que la cuestión de los retratos del autor del Quijote es asunto de interés nacional, [...] ha dado el encargo de escribir una Memoria ilustrada al distinguido académico, nuestro querido amigo el señor Pérez de Guzmán, [...] la autoridad que le da la integridad y elevación de juicio que tan demostrada tiene en toda su extensa labor literaria, son una garantía de la rectitud con que esta cuestión será tratada. El señor Canalejas merece nuestra sincera enhorabuena por la excelente elección que ha hecho para el desempeño de un asunto que, en estos momentos, y próximo el centenario de la muerte de Cervantes, no puede menos de despertar la expectación del mundo literario». Concienzudo y de una capacidad de trabajo insuperable, puso Pérez de Guzmán manos a la obra preparando un trabajo exhaustivo y documentado. Más adelante veremos en qué acabó todo aquello.

Se llega así al final de aquel año de 1911, tan movido artística y literariamente hablando, y al iniciarse el siguiente 1912, el 15 de enero, Alejandro Pidal presenta su conferencia en la Asociación de la Prensa madrileña, de la que ya hemos hablado. Su estilo será encendido, apasionado, profético, muy distinto al sosegado, científico y conciliador que la ocasión requería, y de ello son buena muestra estos párrafos: «La voz tonante y colectiva del coro general, hondamente impresionado por la esplendorosa y radiante aparición de su ensueño, palpitante de vida y de realidad, la que ensordecerá los espacios con el clamor irresistible, avasallador, dominante, que da irrefragable testimonio de la verdad con la sentencia definitiva. Admitido esto como en Epifanía esplendente, todos le reconocemos a una, y ya la conciencia nacional le saluda con una salva de aplausos». En esta conferencia, aportaba Alejandro Pidal algunas precisiones más, pero sin variar en lo sustancial lo que ya Rodríguez Marín y Sentenach habían dicho antes. Sí que reconocía que «el pintor orfebre que la tenía» (la tabla) había tratado el cuadro con alcohol y aguarrás y que tras esta operación habían surgido «los dos fulgurantes letreros que estáis leyendo». Igualmente reconocía la presencia de algún repinte.

Cuenta asimismo con detalle, la reunión en la Fototipia de Hauser y Menet, y su expresión es un canto a la propia candidez inocente y a la astucia de Albiol: «Yo ensalzando a todo ensalzar el valor del descubrimiento, mi impaciencia vivísima porque se fijase en España [...] y el inestimable precio de la tabla, y el Sr. Albiol rebajando el mérito artístico del retrato, y, por tanto, su valor material [...] apreciando en poco y con todo desinterés su mérito».

Hay por otro lado una circunstancia muy a tener en cuenta y es como el propio Pidal fue politizando el asunto, haciéndolo irreversible, en su afán de conseguir el máximo posible de adhesiones en las altas instancias. De forma cordial, mostrando su agradecimiento, va enumerando los personajes comprometidos en el proyecto: «las amplias y generosas ofertas del Presidente del Consejo de Ministros, D. José Canalejas, cuando reclamé sus oficiales auxilios para ayudarme a conquistar el retrato, [...] los espontáneos y eficaces ofrecimientos del Sr. Gimeno, Ministro de Instrucción Pública, en cuanto le di la noticia del caso, [...] la pronta y decidida cooperación del Ministro de Estado, Sr. García Prieto, a todo deseo de la Academia para demostrar su gratitud al desinteresado donador de la tabla».

No consiguió, sin embargo, don Alejandro la unanimidad deseada. Muy al contrario las críticas y las sospechas redoblaron, ascendiendo en acritud el tono de la polémica. La primera contestación llegaría del lado de Juan Pérez de Guzmán que publicaría en *El Imparcial* del 29 de enero de ese año «El retrato de Cervantes», un documentadísimo artículo sobre la edad de Jáuregui en 1600, con el cual trataba de tirar por tierra la posibilidad de que fuera este pintor el autor del retrato, pues llegaba a la conclusión de que en tal fecha D. Juan de Jáuregui tan sólo contaba trece años de edad. Desgraciadamente todo su argumentario caía por tierra al cometer un tremendo error aritmético que falseaba todas sus deducciones. Curiosamente, sólo Rodríguez Marín, en un artículo publicado al día siguiente, hace referencia a esta espectacular equivocación matemática, y creo que nadie más lo ha señalado después. El trabajo de Pérez Guzmán acababa así de contundentemente: «El retrato de Cervantes regalado a la Real Academia Española es una de tantas vulgares falsificaciones de lo antiguo, en que, desgraciadamente, se emplea hace tiempo en Italia, en Francia, en España la industria ilícita del arte criminal»[8].

Otro autor que bajó a la arena del debate fue «Andrenio», pseudónimo de Eduardo Gómez de Baquero, que el 31 de enero en *El Mundo Gráfico* exponía su punto de vista sobre «El retrato de Cervantes», acompañado de

[8] *Pérez de Guzmán en este estudio intentaba demostrar la incongruencia de la fecha de la partida de bautismo de Juan de Jáuregui, 24 de noviembre de 1583, facilitada por D. José María Asensio al autor de la* Biografía y estudio crítico de Jáuregui, *D. José Jordán de Urríes y Azara, que se publicó en 1899, con otros documentos publicados por D. Cristóbal Pastor en 1907 sobre el artista en* Bibliografía Madrileña, *en los que se recogía que en 1608 el pintor tenía 24 años. Se comprueba fácilmente que este documento confirma que en 1600, Jáuregui tenía entre 16 y 17 años, conforme a la partida de bautismo de José María Asensio. En cambio por no sé que cálculos, Pérez Guzmán llegaba a la peregrina conclusión de que «¡sólo contaba trece años de edad!!!».*

Al día siguiente, 30 enero 1912, en El Imparcial *aparecía el artículo «El retrato de Cervantes» de Francisco Rodríguez Marín, en el que hablaba del «errorcillo aritmético del Sr. Pérez Guzmán» y solicitaba prudencia y que nadie se adelantara a los acontecimientos.*

una venerable foto del patriarca Alejandro Pidal. Andrenio alababa la mágica elocuencia del Director de la Real Academia y su poder de convicción, sin. Embargo, lejos del sortilegio oratorio señalaba las no pocas confusiones existentes, como la endeblez del letrero como prueba, el apellido Jáurigui en lugar de Jáuregui, el don que acompañaba a Cervantes, de forma evidentemente incorrecta en aquella época, para terminar: «No hay que asombrarse de estas dudas. La erudición trabaja entre sombras y entre muertos que no pueden hablar».

La controversia continuaría en los años siguientes, encontrándose entre los impugnadores James Fitzmaurice Kelly, Julio Puyol, Juan Givanel, Bernardo G. de Cándamo, fray Telesforo Belloso, la condesa Pardo Bazán, Miguel de los Santos Oliver, Ángel Salcedo Ruiz y Luis Ricardo Fors, mientras en las filas de los valedores figurarían Jacinto Octavio Picón, Ismael Sánchez Esteban, José Garnelo y Mariano de Cavia.

Azorín se referiría por primera vez a esta cuestión en el número de *ABC* del 21 de septiembre de 1913, con un artículo titulado de nuevo «El retrato de Cervantes». Pero si el título no es nuevo, ni el contenido aporta perspectivas originales, el estilo del escritor, elegante, fluido, comedido, directo, un tanto soñador, evidencia el amor por el personaje y un cierto distanciamiento de las cosas de este mundo, del apasionamiento y de la polémica descalificadora.

Recordará en primer lugar a Juan Pérez de Guzmán, haciendo notar que, tras sus artículos en *La Época,* aún no se había publicado el trabajo que en su día anunciara, y que al no haber dado tampoco a la luz pública los defensores del cuadro sus datos para rebatirle, el discutido retrato se encontraba aún en la Academia Española.

Destaca asimismo la figura del hispanista Foulché-Delbosc cuyo «caudal de erudición española representa una cantidad formidable de perseverancia y trabajo». Es sobre la publicación de este autor en la *Revue Hispanique,* donde se apoya Azorín para desarrollar sus opiniones respecto al retrato de Cervantes, habiendo conseguido dicho estudio gracias a su amistad con el hispanista. Reflexiona sobre el prólogo de Cervantes en las *Novelas Ejemplares,* y llega a la conclusión como Delbosc, como Fitzmaurice, de que es precipitado concluir, por lo que allí se dice, que realmente existiera un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, inclinándose por el contrario a considerar que tal retrato no existe sino que «el pintor, a ser necesario, pudiera pintar un retrato para los fines que se indican». Por otro lado, con su lenguaje pulido, se cuestiona la razón de que Cervantes recuerde en 1611 un retrato que habría sido pintado en 1600, once años más tarde, años de estrecheces y privaciones que habrían envejecido su faz, equivocando al lector con una imagen más joven de la real. «Otro pequeño problema de

psicología es este ¡oh eruditos!: de un lado esta la delicada sinceridad de Cervantes; de otro, un prurito de petulancia y rejuvenecimiento».

No olvida tampoco Azorín, siguiendo a Foulché-Delbosc, la delicada cuestión de los repintes, que parecían tener como objetivo elevar la frente del modelo, tratando de acordar la imagen con la descripción cervantina según la cual el escritor tenía una «frente lisa y desembarazada». Pero incluso el escritor levantino irá más lejos, preguntándose si no habrá también repintes en «esos bigotes del retrato, bigotes recios, gruesos, pero hechos infantilmente, ingenuamente, para acomodarlos a los *bigotes* grandes de que habla el propio Cervantes en el prólogo de las *Novelas*». Entonces, dejándose llevar por su tendencia a imaginar, y convencido de la falsedad del cuadro, propondrá la hipótesis de que se trataría de un retrato más antiguo arreglado y repintado en el siglo XVIII, recordando como cervantista que en aquella época había comenzado el verdadero amor al gran novelista. «Surgió en algún cerebro la idea de *crear* una efigie auténtica del autor del *Quijote*. A mano tenía un retrato *parecido;* era sólo cuestión de desfigurarlo con hábiles retoques...».

Continúa Azorín especulando sobre las equivocaciones en la fecha de nacimiento de Jáuregui, recordando que hasta 1889 se consideraba ser dicha fecha en torno a 1570, lo cual explicaba la razón por la que el supuesto falsificador del siglo XVIII «–o cuando fuere–», puso una fecha que correspondería a la obra de madurez de un artista de treinta años.

Para terminar, el escritor propugna un examen técnico del cuadro y sus rótulos, aunque realizando una pequeña y exacta profecía. «¿Se hará así? Mucho me temo que no. Y, sin embargo, no padecería el prestigio de nadie, ni habría menoscabo de nada, si se demostraba que esta pintura no es auténtica. Los que la han propugnado y defendido, ¿qué cosa más noble, laudable y delicada pueden haber hecho sine desear que, al cabo del tiempo, tras tantas rebuscas e investigaciones, poseamos una imagen auténtica del más grande de nuestros artistas literarios?».

Desgraciadamente, no fueron voces como las de Azorín las que se tuvieron en cuenta. La controversia continuaría, aunque como señala Fitzmaurice-Kelly todos los que trataban de especular sobre el tema si iban en contra aportaban argumentos de peso, pero si estaban a favor no hacían más que buscar justificaciones llevadas por los pelos.

No faltaron consultas a técnicos en pintura y a pintores de prestigio. Entre ellos estarían José Garnelo, Villegas, Gonzalo Bilbao y Menéndez Pidal, que dieron opiniones intrascendentes y poco comprometidas, o Ricardo Baroja que tuvo mucha información sobre el cuadro, y lo consideraba una falsificación, lo que comunicó al parecer a Rodríguez Marín[9]. Fueron sin

embargo Aureliano de Beruete y Moret y Francisco Pompey los pintores que emitieron opiniones más definitivas.

Por encargo de Julio Puyol, Aureliano de Beruete, vocal de la Junta de Iconografía, venciendo ciertas dificultades consiguió examinar el cuadro aunque sin que se le autorizase a someterlo «a las pruebas necesarias». Aunque no consiguió ver el cuadro más que durante algunos minutos, lo cual le impedía dar un diagnóstico más preciso y determinante, dejaba abierta la posibilidad de que se tratase de una mistificación moderna. «Sea de ello lo que quiera, la pintura es débil como ejecución, muy débil, y, además, efecto probablemente de la limpieza o manipulaciones que ha sufrido, aparece sumamente lisa. Apenas se observa en ella pasta de color; tiene varios trozos que parecen restaurados, formando parches, y hasta creo apreciar ciertas pinceladas, especialmente algunas, como para afirmar el dibujo y los perfiles»[10].

En cuanto a Francisco Pompey, su dictamen, mucho más riguroso, fue igualmente recogido por Julio Puyol, así como en dos artículos publicados en *La Tribuna* de fecha 14 y 22 de diciembre de 1927. Pompey, que copió el retrato en dos ocasiones, afirmaba lo siguiente: «Dos veces he copiado ese retrato: la primera por encargo; la segunda por tener oportunidad de estudiarlo a todo mi saber, durante los ocho días que invertí en mi trabajo, hecho a toda luz, con el fin de que no se me escapase ningún detalle. Como resultado de este examen, afirmo que aquello es un retrato antiguo arreglado en nuestros días para que parezca de Cervantes; y afirmo también que el arreglo es la obra de un restaurador más o menos práctico en su oficio, pero en modo alguno la de un pintor propiamente dicho, porque éste pinta más bien según propia inspiración y técnica personal, mientras que el restaurador se somete a la técnica del cuadro que restaura». Hace además Pompey otras importantes observaciones, como los retoques de más de dos centímetros en la frente con él objeto de agrandarla, realizados «con una mezcla de siena y ocre que no se ve en ninguna tabla de aquella época», el caballete de la nariz «un pegote para hacerla aguileña», el bigote «suciamente pintado sobre el que hay debajo» –como también sospechará Azorín–, o las inscripciones que considera «cosa muy moderna»[11].

[9] *Cfr. Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, 1948, pp. 103 y 104; Baig Baños, Aurelio: «La verdadera fecha del retrato de Cervantes», Madrid, 1918 (Artículos publicados en* El Heraldo de Madrid, 19 diciembre 1917 y 18 y 22 enero 1918).

[10] *Estas opiniones corresponden a la carta de fecha 7 de mayo de 1914 enviada por Aureliano de Beruete a Julio Puyol. Cfr. Puyol, J.:* El supuesto retrato de Cervantes, *Madrid, Imprenta Clásica Española, 1915.*

[11] Ibid., *pp. 35 a 38.*

También en su obra *Recuerdos de un pintor que escribe,* Madrid, 1972, se refiere Pompey al retrato de Cervantes en el capítulo «Una polémica acerca del retrato de Cervantes, con don José Villegas, en el Prado», pp. 177 a 182. En ella, escrita a los 82 años, además de confirmar las enemistades que le supuso aquel asunto, relata cómo reunió a los señores José Garnelo, subdirector del Prado, Octavio Picón, Aureliano Beruete y Moret, y Narciso Sentenach para realizar unas pruebas técnicas sobre la tabla con el supuesto retrato de Cervantes. «Nos reunimos, y se puso el retrato sobre una mesa, preparada con algodones, aceite, aguarrás y alcohol fino. Sobre la pintura y sobre las letras, hice pasar lentamente una esponja de algodón empapada de alcohol y aguarrás. Ni las letras ni el nombre de Miguel de Cervantes, ni el rostro, resistían la limpieza; me detuve y exclamé: «No conviene insistir...»: Hubo un silencio elocuente. De allí salimos y nos despedimos gravemente...» Pocos días después, en su despacho en la dirección de la Biblioteca Nacional, Francisco Rodríguez Marín le decía: «Querido joven, es necesario «savoir vivre». La culminación de aquel debate, su punto más álgido, no tardaría en llegar. Sería entre 1915 y 1917 y encontraría sus principales actores en Julio Puyol, Narciso Sentenach y Francisco Rodríguez Marín.

En su opúsculo *El supuesto retrato de Cervantes,* publicado en tres partes entre 1915 y 1917, y subtitulado «Sospechas de falsedad que sugiere el atribuido a Jáuregui, propiedad de la Real Academia Española», hacía Puyol un resumen de lo acontecido hasta el momento, así como de los principales argumentos que se habían esgrimido en contra de la autenticidad del retrato, destacando entre ellos la problemática sobre la existencia de un retrato de Cervantes pintado por Jáuregui; la palabra «Don», incorrectamente utilizada en el letrero antecediendo a Miguel de Cervantes y ausente respecto a Juan de Jáuregui; la gola que luce el retratado, propia de personajes de más alcurnia que la que correspondía a Cervantes en la época del retrato y que despertó las sospechas de Ángel María Barcia; el apellido Jáurigui que como mantenía Pérez de Guzmán nunca fue, al parecer, utilizado por Juan de Jáuregui en sus firmas; la fecha del cuadro, 1600, que implicaba la realización del cuadro por el pintor entre los 16 y los 17 años dado su nacimiento en 1583, lo cual requeriría unas ciertas dotes de precocidad por parte del artista; las inscripciones, que podrían no corresponder a la fecha de realización del retrato, y sobre las que no se habían realizado las oportunas pruebas de autenticidad; los repintes fácilmente perceptibles, de forma particular en la zona frontal, que acabarían de confirmar las sospechas concernientes a la autenticidad.

Dos anotaciones más hacia don Juan Puyol que nos permitirán conocer el resultado final de dos cuestiones que dejamos abiertas anteriormente.

En primer lugar, el interés de Albiol por una cátedra en la Escuela Industrial de Valencia, su ciudad natal, que no estaba dotada en el proyecto de Ley de Presupuestos para 1911 presentado por el Gobierno a las Cortes en julio de 1910, pero que fue admitida a fines del mismo año mediante una enmienda al presupuesto de Instrucción Pública y Bellas Artes aunque «sin determinar la aplicación que a la misma había de darse». La aplicación de aquella dotación se produjo el 26 de junio de 1911 –mes en el que saltó a los periódicos la noticia de la aparición del nuevo retrato de Cervantes– en la *Gaceta*, recayendo en la «enseñanza especial de la Metalistería artística», siendo nombrado interinamente profesor de esta cátedra don José Albiol y López, «sin perjuicio de conservar sus derechos como profesor de *Dibujo artístico* de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo», a pesar de haberse ya iniciado las vacaciones académicas. El anuncio de las oposiciones apareció en la *Gaceta* del 12 de septiembre de 1911, y José Albiol, verificada la oposición, fue propuesto por unanimidad y nombrado el 1 de abril de 1912.

También nos servirá su testimonio para conocer el resultado de la misión encomendada por don José Canalejas a Juan Pérez de Guzmán, en el sentido de preparar una memoria ilustrada al objeto de aclarar definitivamente aquel controvertido asunto de interés nacional. Aquel honrado profesional se dedicaría con tesón a recoger grabados, datos históricos, primeras ediciones, y con todo ello daría cima a un verdadero libro de enorme erudición en el que, según Puyol, sostenía «que no existe ningún retrato auténtico de Cervantes, y que, por tanto, el atribuido a Jáuregui es tan apócrifo como lo son todos los demás». Se inició la impresión del libro pero al alcanzar la misma la página 119, surgieron dificultades que obligaron al autor a suspenderla. No se sabe a ciencia cierta cuáles serían tales dificultades, pero se puede suponer qué, desaparecido trágicamente su mentor José Canalejas el 12 de noviembre de 1912, arreciarían probablemente las presiones de sus opositores, hasta el punto de que, cuando Puyol trató de conocer de su boca las razones por las que no terminaba el trabajo le respondió: «Interrumpí la publicación por los tremendos disgustos que me dieron»[12].

Recogía también Puyol algunas «pintorescas contradicciones» que se habían producido en los comentarios de Albiol, Sentenach, Pidal y Rodríguez Marín en los primeros momentos del descubrimiento *(op.* cit. pp. 31 a 33), y acababa la primera parte de su estudio con una carta abierta a Antonio Maura, a la sazón director de la Real Academia Española, con el objeto de que «interponga su influencia y su autoridad indiscutibles a fin de que

[12] *Cfr. «Los retratos de Cervantes»,* Arte Español, *Madrid, 23 abril 1916, p. 147.*

el retrato que se dice ser de Cervantes, y que se halla colocado en el salón de sesiones de aquella Corporación, sea sometido al examen de la Junta de Iconografía Nacional».

Cuando con ocasión del tercer centenario de la muerte de Cervantes, Juan Pérez de Guzmán publicó en *Arte Español,* buena parte del material que había recopilado por encargo de Canalejas, mostró su rechazo a la versión oficial negándose a hacer referencia alguna al retrato encontrado por Albiol, con estas palabras: «Queda un retrato por examinar: el que recientemente ha adquirido la Real Academia Española, con la cifra a la cabeza D. Miguel de Cervantes Saavedra, y la firma al pie: Juan de Jaurigui Pinxit, año 1600. Mas de este retrato nada me toca decir en esta Revista ni en esta ocasión».

Firmaba «Juan PÉREZ DE GUZMÁN Y GALLO. Vocal y ex Secretario de la Junta de Iconografía Nacional». Había renunciado a su cargo debido a las coacciones recibidas.

Aquel opúsculo crítico, documentado y directo, causó un monumental enfado entre los defensores del retrato, en especial en Narciso Sentenach que en *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas* (Madrid, 1915, T. II) publicó una carta abierta a Puyol «El retrato de Cervantes», a la que contestó el interpelado con la segunda parte de su estudio *El supuesto retrato de Cervantes* «Réplica a una contestación inverosímil» (24 agosto 1915), que produjo como reacción una segunda carta de Sentenach en la misma revista (Madrid, febrero 1916, T. I) dirigida esta vez al «pacientísimo lector» y en un tono mucho más sereno. Julio Puyol cerró el debate en 1917 con la tercera y última parte de su trabajo: *El supuesto retrato de Cervantes* «Resumen y conclusiones» (enero 1917).

Algunos de los datos más destacados del debate señalaban, por parte de Sentenach, que el cuadro existía desde hace más de cuarenta años perteneciendo a la colección del valenciano Estanislao Sacristán, muerto en 1907, colección que pasó a un amigo –cuyo nombre no señala– de Sentenach que no advirtió de qué cuadro se trataba, y que lo regaló a Albiol cuando éste se lo pidió (en un principio Albiol dijo que lo había cambiado a un comerciante de cuadros por otro suyo). Albiol se llevó el cuadro a Oviedo para restaurarlo. Después de hacer un ejercicio de estilo y fantasía, Sentenach hace un estudio de algunos dibujos de Jáuregui, para terminar aportando nueve argumentos, vagos y discutibles, con los que reafirma su convencimiento de la autenticidad del cuadro, pero sin aportar documento o noticia alguna que lo avale. Igualmente Sentenach, en su primera carta, afirmaba haber sometido el cuadro en compañía de Alejandro Pidal al «cruel procedimiento» del alcohol desnaturalizado, «marca Sol», para más señas, lo cual para Puyol tiene tan poco valor como si hubiese sido marca Luna.

No cansaremos más al lector con una disputa que giró en torno a los argumentos hasta aquí recogidos, sin aportar novedades relevantes.

Publicada en *Arte Español* en 1916 buena parte del material recogido por Juan Pérez de Guzmán, excepto lo referente al último Cervantes, sólo quedaba por aparecer el estudio tantas veces prometido por Francisco Rodríguez Marín, lo que aconteció en 1917 con la publicación de su libro *El retrato de Cervantes.* La obra del por entonces director de la Biblioteca Nacional, no respondió en absoluto a la expectación levantada, y aunque constituía un admirable alegato en favor de la autenticidad de la tabla, una vez más sólo se apoyaba en conjeturas, mientras la ausencia de pruebas resultaba una vez más decepcionante[13].

Poco más se podía decir. Los más rigurosos críticos habían luchado hasta la extenuación tratando de hacer resplandecer la verdad, más exigiendo análisis técnicos y pruebas irrefutables, que con descalificaciones categóricas de falsedad. Sin embargo, no consiguieron sus objetivos. Pasada la fecha del tercer centenario de la muerte del escritor, 1916, el debate fue cayendo en el olvido.

Habría que esperar hasta el entorno de 1947, fecha del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, para que de nuevo retornara a la palestra pictórica y literaria la posible imagen del ilustre hijo de Alcalá de Henares. Y al igual que cinco años antes del centenario de su muerte aparecería un supuesto retrato del escritor, cuatro años antes del centenario del nacimiento, es decir 1943, aparecería un nuevo apócrifo del que enseguida nos ocuparemos. Pero antes nos interesa conocer cómo, al color de una revitalización de las cuestiones cervantinas, se iba a actualizar, con la perspectiva de seis lustros, la controvertida cuestión del ya famoso retrato. Aparecería por entonces buen número de obras sobre el tema, destacando entre ellas las publicadas por Juan Givanel, «Azorín» y Cesáreo Aragón. No obstante, es en la espléndida obra de Enrique Lafuente Ferrari *La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes,* donde vamos a encontrar las opiniones más interesantes para nuestro estudio[14].

[13] *Estructurado en diez capítulos y una conclusión, el trabajo, verdaderamente erudito, se dedicaba más a demostrar que no era imposible que se tratara del retrato de Cervantes, que a aportar hechos definitivos que demostraran su autenticidad.*

Aporta datos detallados que confirman el origen de la tabla como la descripción de la libreta de notas del Sr. Sacristán, que había pertenecido a su amigo el cervantista valenciano, Sr. Martínez y Martínez quien a su vez la prestó al bibliotecario Sr. Gil Calpe. En ella comprobó Rodríguez Marín que el cuadro había pertenecido al Sr. Sacristán quien, en un ejemplar de la Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, *de Fernández de Navarrete, había escrito: «Jaurigui. Pintor mediano. Retrató a Cervantes en 1600 sobre una tabla de nogal. Tengo este retrato. Sacristán».*

[14] Vid. *Aragón, Cesáreo:* El retrato de Miguel de Cervantes Saavedra por D. Juan de Jáuregui, *Madrid, 1 943; Givanel Más, Juan:* Catálogo de la Exposición de Iconografía Cervantina *(Mayo 1942), Barcelona, Diputación Provincial, 1944.* La historia gráfica de Cervantes y Don Quijote, *Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946; Azorín:* Con Cervantes, *Madrid, 1947* Con permiso de los cervantistas, *Madrid, 1948; Lafuente Ferrari, Enrique:* La Novela Ejemplar de los retratos de Cervantes, *Madrid, 1948.*

En su libro, Lafuente Ferrrari, al tratar el nuevo retrato del escritor aparecido en 1910-11, se situará en una posición crítica resueltamente contraria a la autenticidad del mismo. Considera que, ya desaparecidos cuantos la defendieron, ha llegado el momento de definir claramente la verdad y se mostrará así de contundente desde las primeras páginas: «Nada tiene la vida tan dura como el error, especialmente cuando por motivos circunstanciales fue patrocinado por personas de crédito y suposición, pero, como todos los hombres, falibles [...] Nada debe nunca poner el historiador por encima de su convencimiento respecto de la verdad, ni jamás debe darse a la hipótesis azarosa el valor de seguridad inconcusa» (Op. cit. p. 8).

Recoge el maestro de historiadores del arte lo más destacado del debate, señalando los errores cometidos y al final aportará puntualizaciones definitivas. Se hará eco, en primer lugar, de algunas de las afirmaciones hechas en *Arriba por* Fausto Vigil, un asturiano que reflejaba en su artículo la opinión que en Oviedo, donde José Albiol ejercía su actividad de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, se tenía sobre su descubrimiento de la tabla de Cervantes. Albiol, un hábil artesano valenciano, se sentía desterrado de su luminoso Mediterráneo y quería regresar a su tierra a cualquier precio. Para Vigil, este deseo de traslado fue la razón para que en la calle del Rosal número 27 de «Vetusta», preparase el cuadro «con vistas ya a impresionar espectacularmente al gran cacique asturiano, Alejandro Pidal, presidente de la Real Academia, cuya influencia política podía lograr a Albiol el traslado a Valencia», a lo cual le ayudaría un compañero de la Escuela que tenía un taller de pintura, escultura y dorado en la calle de San Juan.

Pero aún aportará Lafuente un testimonio todavía más decisivo, información procedente de su amigo, el académico de Bellas Artes Luis Pérez Bueno. Afirmaba este señor, aficionado al coleccionismo de arte, haber visto en Valencia, en la casa de Estanislao Sacristán, propietario del cuadro antes que Albiol, la tabla del supuesto Cervantes de la Real Academia, «un caballero engolado, de tiempos de Felipe III, representado en floja pintura». Y en esta ocasión «el cuadro no tenía letrero *alguno*». Pero además, coincidiría casualmente en un largo viaje de Levante al Norte de España con un señor, que resultaría el propio Albiol, quien comentando su mutua afición al arte le enseñaría la foto de un cuadro pidiéndole su opinión. La foto correspondía al mismo retrato que había visto en casa de Sacristán y tampoco allí aparecía letrero alguno a pesar de estar ya en un solo trozo y arreglada. Todo ello llevaría a Enrique Lafuente Ferrari a expresarse en estos términos: «... se trataba de hacer triunfar el amor propio y de arrinconar con soberbia a los enemigos; a cambio de eso se arrostró el ridículo que siempre y en posibilidad existía, aun dado el más optimista crédito

al asunto, de imponer al mundo una mistificación absurda que era al mismo tiempo, y de eso sí que nunca hubo duda, una pintura malísima. Y así, para hacer triunfar la propia opinión, para sostenerla y no enmendarla, se llegó a hacer colgar aquel tablón, repintado y compuesto en una cocina de Oviedo, bajo el dosel que preside las sesiones de la Academia, y allí continúa»[15].

Corrige Lafuente en sus alegatos a Vigil, que mantenía que todo el cuadro había sido pintado por José Albiol, aportando como un hecho demostrado desde las cartas de Narciso Sentenach de 1915-16 y el libro de Rodríguez Marín de 1917, la existencia del mismo desde hacía unos cuarenta años en la colección de Estanislao Sacristán, encontrándose entonces la tabla partida en dos trozos y en muy malas condiciones. En cuanto a las razones que impulsaron a callar a Luis Pérez Bueno cuando en 1911 se dio a la luz el descubrimiento, señala la prudencia. El académico de San Fernando pudo ver junto a Antonio Méndez Casal el cuadro ya instalado en la Real Academia y su examen le permitió comprobar que la pintura era la ya conocida de Sacristán a la que habían añadido los famosos rótulos. Sin embargo, discutido el asunto con Méndez Casal, y conocidos los disgustos que aquella cuestión causaba a los públicos adversarios del supuesto hallazgo, prefirieron guardar silencio, comunicándolo eso sí a algunos amigos, entre otros Gómez Moreno. Tratando de apurar al máximo la información entre los amigos ovetenses contemporáneos del asunto, encontró don Enrique total unanimidad en el juicio: «El círculo de gentes que en Oviedo conoció a Albiol tuvo siempre, hoy y entonces, la idea de que el restaurador valenciano, profesor de la Escuela de Artes de la capital asturiana, retocó y adobó una tabla antigua y le añadió los letreros que la hicieron indignamente famosa. Nos dicen estos testimonios que Albiol era muy hábil en el amaño y arreglo de las pinturas viejas; él dijo a todos que la pintura la había comprado en el Rastro de Valencia y que allí, en Oviedo, se entretuvo en recomponerla y arreglarla, apareciendo entonces los letreros [...]. La patrona de Albiol, en la calle del Rosal, de Oviedo, ha dicho, sin eufemismos, que «Cervantes nació en su casa» y que habitualmente, en un desván de ella se entregaba Albiol a sus manipulaciones más o menús complicadas, contándose entre ellas la de ennegrecer los cuadros artificialmente y la de *ahumarlos,* lo que más bien querrá decir que los retostaba al fuego para que los retoques tuvieran un craquelado de urgencia» (Informaciones recogidas de sus amigos Luis Méndez Toca y Benedicto Nieto.)

[15] *Cfr. Lafuente Ferrari, E.:* Op. cit. *pp. 124 a 135.*

Pues bien, siendo este el estado de la cuestión, un nuevo sobresalto vendría a agitar el mundo cervantino. En 1943 aparecía un folleto firmado por el marqués de Casa Torres, con el título *El retrato de Miguel de Cervantes, por D. Juan de Jáuregui.* No se trataba de una nueva aportación a la fatigosa controversia del retrato de la Real Academia, sino de algo más inquietante, del descubrimiento de una nueva imagen apócrifa del príncipe de los ingenios. Se trataba de un espléndido óleo, propiedad del anciano marqués, sin firmas y en muy buen estado, que representaba en busto a un personaje altivo, con breve gola y vestido de negro, densa y canosa cabellera, que desde su misterio lanzaba su mirada desafiante al espectador. Como ya se ha dicho, se acercaba el cuarto centenario del nacimiento del escritor, y una vez más, lo pasional y lo emotivo, es decir el deseo, pesaban más que el rigor científico y el amor a la verdad. El marqués de Casa Torres tenía un magnífico retrato del siglo XVI, de un personaje desconocido, con una fuerte personalidad en el rostro. Su autor debió ser un excelente artista. Cervantes debía tener un rostro de acusada personalidad y Juan de Jáuregui debía ser un excelente pintor. Juan de Jáuregui había pintado el retrato de Cervantes. Por lo tanto «este es el retrato de Cervantes por Jáuregui». Estas son las poderosas razones, los incontestables silogismos que amenazaban con abrir una nueva y agotadora controversia.

Así pues, una vez más, el *descubridor* acudiría al prólogo de las *Novelas Ejemplares* para comparar, contrastar y afirmar: «Absoluta identidad, rasgo por rasgo, facción por facción, entre descripción y retrato». Afortunadamente desmontar la trama que hubiera podido ser urdida por nuevos y encendidos cervantistas, fue en este caso un juego de niños, derrumbándose la hipótesis como un castillo de naipes. El personaje presentado por el marqués de Casa Torres como el Cervantes de Jáuregui en la Real Academia de San Fernando, el 10 de octubre de 1943, es exactamente el mismo que catalogado por Sánchez Cantón como retrato de don Diego Mesía de Ovando, se encontraba en el Instituto de Valencia de Don Juan, con un letrero acreditativo[16].

A pesar de ello el marqués, entusiasmado con su idea, y demostrando la contumacia de los españoles en defender las propias opiniones más que si

[16] Vid. *Marqués de Casa Torres:* El retrato..., *Madrid, Imprenta Blass, 1943. El cuadro lo había heredado el marqués de una hermana suya, la Condesa viuda de Val de Erro, y según el marqués procedía de una familia madrileña de origen riojano. En realidad se trata de D. Diego Mesía de Ovando, noble perteneciente a una aristocrática familia abulense, que alcanzó el título de conde de Uceda y luce la cruz de Alcántara en el pecho y cuyo expediente biográfico se conserva en el Archivo Histórico Nacional. Sobre todas estas cuestiones Cfr.: Lafuente Ferrari, E.:* Op. cit. *pp. 135 a 148; Givanel Más y Gaziel, Juan:* La historia gráfica de Cervantes y D. Quijote, *Madrid, Ed. Plus Ultra, 1946; Sánchez Cantón:* Catálogo de las pinturas del Instituto Valencia de Don Juan, *pp. 66-67.*

de los propios hijos se tratara, insistirá en que su retratado no es otro que Cervantes, afirmando la falsedad de la inscripción y la identificación del Instituto de Valencia de Don Juan, publicando en 1945 un segundo folleto del mismo título con el rótulo «Segunda parte. Conclusiones», que incluye un informe solicitado a la Real Academia, que aún conserva «el verdadero retrato de Cervantes por Juan de Jáuregui», informe que como siempre ni confirma ni desmiente pero que anima al marqués a insistir en sus hipótesis de partida, enunciando ocho argumentos encadenados que nada consiguen demostrar, como no sea su tozudez y sus burlas a la lógica más elemental[17].

Volvamos ahora a nuestro olvidado Azorín.

Durante la década del cuarto centenario, el maestro desarrollaría una intensa actividad cervantista, y aunque fueron múltiples las cuestiones abordadas, el tema de la imagen del creador del *Quijote* había dado lugar a un debate tan apasionado, que se convirtió en una de sus principales fuentes de inspiración. Pero Azorín poseyó siempre el don de la prudencia y supo tratar con la máxima delicadeza las cuestiones más arduas y espinosas. Es por ello que, a pesar de haber participado en 1913 en la controversia del supuesto retrato de Cervantes de la Real Academia, tomando partido por quienes negaban su autenticidad, su templanza y su comedida forma de abordar la cuestión le evitaron problemas y disputas.

Conocedor de la naturaleza humana, había comprendido que en lugar del enfrentamiento radical y excluyente, era mucho más inteligente expresar las propias opiniones desde el mundo del ensueño y la fantasía, el mundo de los locos y los poetas y al final ¿no era también lo que hacían aquellos que basándose en hipótesis deseadas pero no demostradas trataban de imponerlas al mundo de la realidad? Azorín preferiría trasladar sus hipótesis, sus ideas, al mundo de la fantasía, refugiándose en la huida interior que le permitía exponer todos sus pensamientos sin tener que justificarse, ni verse obligado a atacar o ser atacado por las propias opiniones.

Entre 1944 y 1948, el escritor alicantino escribió una serie de artículos publicados en *ABC* y *La Prensa* –recogidos más tarde por Ángel Cruz Rueda en *Con Cervantes* (1947)– o en su obra de 1948 *Con permiso de los cervantistas* donde daba una poética e inédita visión de las relaciones entre Jáuregui y Cervantes y de su resultado, el retrato del autor de las *Novelas*

[17] *Estos ocho endebles argumentos, que vuelven a insistir sobre el hecho de que Jáuregui retrató a Cervantes, quien a su vez hizo su propio retrato literario, que en la colección existe un retrato igual a esta descripción, que no está retocado, y que se parece a algún otro retrato hecho por Jáuregui, como el de Alonso de Carranza, son comentados por Lafuente Ferrari, quien también, siempre dentro del terreno de la hipótesis y la fantasía, especula sobre las razones psicológicas por las que el retrato del marqués de Casa-Torres no podría corresponder a la imagen de Cervantes.*

Ejemplares. Así en «El retrato», obra incluida en la recopilación *Con Cervantes,* traslada las relaciones entre el traductor de *Aminta y* el inventor de Alonso Quijano el mundo de lo cotidiano. «El viernes, Cervantes quedó con Jáuregui en que el próximo lunes comenzaría Jáuregui a pintar el retrato de Cervantes. El mismo viernes, al anochecer, Cervantes se sintió escalofriado. Se acostó, y durante la noche sobrevino calentura; estuvo una semana en cama; no se atrevió a salir hasta pasados seis días de convalecencia. Jáuregui vino a visitarle ocho o diez veces; se fijó una nueva fecha para el retrato». Y así poco a poco, imaginando el devenir de las cosas, las obligaciones diarias que van marcando nuestras vidas, irá Azorín introduciendo todos los argumentos de una agria disputa como si se tratara de una novelita de costumbres del siglo XVII. «Como Cervantes prolongara su estancia en Esquivias, Jáuregui se puso a pintar otra cosa. Acabado el trabajo, se puso en el caballete una tabla en vez de un lienzo. El retrato de Cervantes en tabla duraría más; en tabla los colores subsisten también más vivaces [...] Al otro día, Cervantes se puso una gola blanquísima y aliñó toda su persona; quiso presentarse ante el pintor –que era como presentarse ante la posteridad– de un modo irreprochable [...] Jáuregui comenzó a leer. Era Jáuregui buen pintor; su vocación verdadera estaba en la pintura; pero tenía la vanidad de ser poeta [...] Llegó, al fin, el momento de pintar; Jáuregui remató su obra. El retrato tenía expresión; la frente de Cervantes era su frente, y sus recios bigotes, sus bigotes. Faltaban, sin embargo, unos toques. No pudo darlos Jáuregui porque hubo de marchar precipitadamente a Sevilla, su patria [...] Diego, el criado de Jáuregui, intervenía en todo; a veces daba él también unas pinceladas en las pinturas; casi siempre era él quien ponía en los cuadros la firma y las inscripciones; unas veces ponía Jáuregui y otras Jáurigui. El caballero que acababa de llegar deseaba llevarse cuantos cuadros tuviera el pintor, y daba por todos –había diez o doce– una cantidad apetecible. Los cuadros, entre ellos el retrato de Cervantes, fueron vendidos».

Azorín daba así un ejemplo a tirios y troyanos. Explicaba cómo *podían haber ocurrido las* cosas. Nadie iba sin embargo a pedirle que demostrara nada. Ni falta que hacía. Sólo estaba tratando de explicar, sin saberlo, el principio de indeterminación de Heisenberg. Todo es, en la vida, un cálculo de posibilidades.

En *Con permiso de los cervantistas* se incluía el ensayo «Los retratos» en el que Azorín especulaba sobre el valor como símbolo en que puede llegar a convertirse un retrato si es un acierto, y ponía como ejemplo el de Erasmo pintado por Holbein, o el de San Agustín y Santa Mónica pintado por Ary Scheffer, cuadro que por su intensa espiritualidad se convertía en un hijo y una madre que están en éxtasis. Estas reflexiones se las inspiraba el

libro *La historia gráfica de Cervantes y de Don Quijote,* obra de Juan Givanel Más y Gaziel a la que ya nos hemos referido, que también le empujaba a plantearse una cuestión que, en el caso del Cervantes defendido por Pidal y Rodríguez Marín, había tenido un peso enorme, en el sentido de la importancia que para todos tiene que la imagen que se nos pueda dar oficialmente de un personaje admirado previamente, pueda corresponderse con la imagen mental que nos hemos construido con las virtudes que deberían adornarle[18].

Otro artículo interesante fue «El retrato de Cervantes» publicado por Azorín en *La Prensa,* el 14 de abril de 1946, pero más lo fue sin duda el aparecido dos años antes en *ABC* el 13 de abril de 1944 con el título «Cuatro pintores», en el que, sin entrar en discusión o demostración alguna, evidenciaba la falta de rigor que implicaba el tratar de demostrar, como hacía el marqués de Casa Torres o como hacía Alejandro Pidel, la atribución de un retrato a un autor determinado por el solo hecho de que se ajustara a una descripción literaria previa. Imaginaba para ello Azorín que se necesitaran cuatro pintores para realizar el retrato de Cervantes dictado por éI mismo en el prólogo de las *Novelas Ejemplares.* Elige para ello a cuatro socios del Círculo de Bellas Artes en 1880, que son Federico de Madrazo, Casto Plasencia, Antonio Muñoz Degrain y Emilio Sala, de los cuales sólo Degrain tuvo una mínima participación en el asunto del supuesto Cervantes de 1911.

Escribe Azorín, y en ello radica la bella elegancia de su estilo, como si todo estuviera ocurriendo en la realidad y no en el mundo de la ficción. «A estos cuatro pintores les entregamos sendas copias del retrato literario de Cervantes; lo hemos esquematizado. Dice así la hoja: «Rostro: aguileño. Cabello: castaño. Frente: lisa y desembarazada. Ojos: alegres. Nariz: corva, aunque bien proporcionada. Barbas: de plata, antaño hace veinte años fueron bermejas. Bigotes: grandes. Boca: pequeña. Color: vivo, antes blanco que moreno». Cuando los cuatro artistas dan cima a su trabajo, conforme a las propias indicaciones del autor del *Quijote*, Azorín observa con un asombro del que participaría el propio Cervantes que los cuatro retratos difieren enormemente entre sí. Haciendo suyo un consejo de uno de sus pintores más admirados desde sus visitas al Louvre, Thomas Lawrence, recomienda: «Encontrad el rasgo característico del retratado y no os preocupéis de lo demás». Pero, ¿cuál es el rasgo esencial en Cervantes? Ahí radica la cuestión: «Cada artista ha creído, según su propio genio, que el rasgo característico era el descubierto por él; de ahí la variedad en los cuatro retratos. Siendo unos mismos todos, son todos distintos. Madrazo,

[18] *«Los retratos» fue publicado por* ABC *el 9 de junio de 1946.*

Plasencia, Muñoz Degrain, Sala, han sido fieles a Cervantes y a sí mismos. Y eso, en resumen, es el arte: fidelidad a la Naturaleza y a la propia inspiración».

También conoció y se ocupó Azorín del retrato supuesto de Cervantes del marqués de Casa Torres. El 18 de marzo de 1944 publicaba *ABC* el artículo «Su retrato», un ensayo un tanto críptico que empezaba: «Quedamos algunos de los que hemos conocido a Miguel de Cervantes; finó Cervantes en 1903; no es yerro de imprenta». En él, hablaba Azorín del descubrimiento de un nuevo retrato de Cervantes –lógicamente el publicado por Casa Torres en 1943– y encontraba reminiscencias sorprendentes de él en el retrato de Sagasta, aprovechando esta confluencia para reflexionar sobre uno de sus temas más queridos: el tiempo. «El tiempo era el aliado de Sagasta: el tiempo es un factor primordial en la obra capital cervantina, como alguna vez hemos tratado de demostrar; si Lope es el espacio, Cervantes es el tiempo». El escritor terminaba el artículo demostrando el crédito que le merecía el nuevo descubrimiento, al menos en lo referente a la calidad del cuadro, frente a anteriores apócrifos. «El retrato de Cervantes, ahora descubierto, es un retrato vivo; los otros eran retratos muertos». Así, poco a poco, Azorín se ha ido dejando arrastrar por la fascinación de aquella mirada, y al final, se deslizará hacia los mismos inseguros argumentos que antes había criticado.

Azorín, hechizado, necesita ya por entonces *un* retrato de Cervantes, aunque no sea *el* retrato de Cervantes, y en su artículo «Ese es Cervantes» publicado en *Destino* en 1945[19], nos hará comprender lo que sintieron Pidal, Sentenach y Rodríguez Marín, lo que siente cualquiera apasionado cervantista, lo que siente cualquier hombre apasionado por el objeto de su pasión, y exclamará: «Sí, ése es Cervantes; ése es Cervantes, el Cervantes del retrato que posee el Marqués de Casa Torres».

El levantino se siente amablemente interpelado por la mirada del príncipe de los ingenios que lanza un delicado reproche a los escritores, que le tienen un poco abandonado, y a los que pide vuelvan a él «como se vuelve a la amistad de un amigo a quien se tenía olvidado». Azorín recuerda de nuevo los varios supuestos retratos anteriormente descubiertos, en particular el penúltimo –el de José Albiol– «de una inexpresividad descorazonadora, aparte de ser una obra artística mediocre». Y rompiendo con todo lo que había escrito hasta entonces sobre estos supuestos retratos, se entrega a la etopeya como resbaladizo argumento de autenticidad. Repasando mentalmente la personalidad y el carácter de los coetáneos de Cervantes, llega-

[19] *Vid. Azorín: «Ese es Cervantes»*, Destino, *Barcelona, 19 mayo 1945. Recogido en* Pintar como querer, *Madrid, Biblioteca Nueva, 1954, pp. 227-232.*

rá a la conclusión de que las facciones del retrato propiedad del marqués de Casa Torres no pueden corresponder a ningún otro que no sea el autor de *Don Quijote.*

Y ya en la rápida cuesta abajo de la hipótesis y la ensoñación, que otros siguieron antes que él, Azorín continuará: «Ya no podemos prescindir de considerar que Juan de Jáuregui ha pintado el retrato de Cervantes. De la ambigüedad en las palabras de Cervantes –si es que en ellas hay ambigüedad– pasamos a la certeza». Incluso se siente capaz de prescindir de Jáuregui como pintor y de las posibles aseveraciones de Cervantes confirmándole como su retratista, y apoyándose en la metoposcopia como arte de adivinar por el rostro el porvenir, afirmará: «Quiero creer que un misterioso efluvio emanado de la pintura –el efluvio del que nos sentimos embargados ahora– nos advertiría que este desconocido es Cervantes. Esa mirada de Cervantes en el retrato misterioso, no se aparta de nosotros. La sentimos que nos circuye como un halo, como un nimbo, cuando ya nos hemos desviado de la pintura».

Hermoso ejercicio literario para contradecir la prudencia que hasta entonces Azorín había manifestado ante este enrevesado asunto cervantino de los retratos.

Más tarde, sin embargo, en *Con permiso de los cervantistas* (1948), incluiría un ensayo, «El retrato X», en el que se mostraba menos convencido de la autoría del cuadro y de la personalidad del retratado, si bien se adivina en él más que nunca al escritor de cuadros, al artista que hace de la pintura un método literario. Así empieza el pequeño filósofo su ensayo: «He visto el retrato X: retrato nuevo y presunto de Cervantes. Se supone pintado por Jáuregui; es una obra del siglo XVII; está perfectamente conservada; no tiene repintes».

Trata de recrear el proceso que seguiría quien quisiera pintar en su época un retrato de Cervantes para hacerlo pasar por un Jáuregui, y señala las dificultades con que tropezaría. Son muy escasas las obras pictóricas o los dibujos conocidos de Jáuregui, como confirma Ceán Bermúdez, y en consecuencia, desamparados en ese aspecto, habría que recurrir a las obras poéticas. Además, encuentra Azorín que, a diferencia de Góngora o el duque de Rivas, no hay color en Jáuregui como poeta, aunque acepta que «el color en el arte literario es cosa de los tiempos actuales, nace con el progreso de las ciencias de la Naturaleza» Y si no existen modelos pictóricos, y no ayuda la poesía, ¿dónde se podrá recurrir?: al retrato literario que nos legó Cervantes. Sin embargo, paradójicamente, con tantos pormenores este retrato aumenta la dificultad del intento, porque se puede acabar ejecutando una caricatura.

«El retrato X *puede ser* Cervantes y *puede ser* pintado por Jáuregui. Su dueño es el marqués de Casa Torres. Hemos contemplado largamente el

retrato X. La mirada de Cervantes es una de esas miradas que sugestionan; mucho tiempo después de apartarnos del retrato nos sentimos prisioneros de esa mirada; es un mirar el de Cervantes en el retrato X, inquisidor, escrutador; diríase que la mirada lo es todo en el presunto retrato; se resuelve al fin, después de estar escrutando Cervantes al mirador en una infinita piedad o en un inefable desdén. Y desdén y piedad es en su obra y en su vida Miguel de Cervantes».

Hemos llegado al final. Se dijeron cosas tan ampulosas y también tan honradas y sinceras en torno a este tema, que es difícil resistirse a terminar con algunas de las palabras más sensatas que sobre la cuestión se han escrito. Así se expresaba Julio Puyol al final de su opúsculo: «Pasará el tiempo; con él, pasaremos también los que hemos intervenido en la discusión, y dentro de unos cuantos años, cuando hayan dejado de ser un factor principal las razones de amor propio, que llevan a veces a sostener, contra viento y marea, la palabra que se soltó o las ligerezas cometidas, podrán los que nos sucedan juzgar el caso libres de todo prejuicio».

Sin embargo, este trabajo no estaría acabado si no se completara con el verdadero retrato de Cervantes, el retrato literario que el propio escritor nos legó en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares.*

No somos los primeros en hacerlo, y por tanto no nos mueve un prurito de originalidad. Lo que nos mueve es el homenaje a aquellos honrados investigadores como Julio Puyol, Juan Pérez de Guzmán, Juan Givanel o Enrique Lafuente Ferrari, que antepusieron a sus compromisos, llamémoslos *sociales o patrióticos,* su amor por la verdad, el rigor investigador y la honradez profesional. Entre ellos también se encontraba el maestro Azorín, aunque en algún momento su sentido de la fabulación y su amor por el personaje estuvieron a punto de llevarle por caminos equivocados.

> «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva aunque bien proporcionada, y las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes no crecidos, porque no tiene sino seis y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos ni grande ni pequeño; la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies...».