

# REVISTA CRÍTICA HISPANO-AMERICANA

---

AÑO I (1915) TOMO I.—NÚM. 2.º

---

## EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES

Como se aproxima la fecha en que ha de conmemorarse el tercer Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes, es oportuno sacar de nuevo a relucir el pleito del retrato atribuido a Jáuregui, pleito que parece estar olvidado a pesar de lo que se ha escrito sobre él, pues cualquiera diría, al ver los requerimientos hechos por la crítica para que la cuestión se ponga en claro y el misterioso y sistemático silencio que ante ellos han guardado los panegiristas de la pintura, que existe el deliberado propósito de echar tierra al asunto, para que el tiempo se encargue de sumir en el olvido las dudas, incertidumbres y sospechas formuladas por los que, hasta ahora, no han podido convencerse de la autenticidad de la famosa tabla, que en sitio de honor y en su salón de sesiones, tiene en veneración y como joya insigne la Real Academia Española.

Conviene, ante todo, refrescar la memoria del lector con un poco de historia.

### I

#### EL HALLAZGO DEL RETRATO

Encontrándose un día de 1910, en la Exposición de Bellas Artes que se celebraba en Madrid, el académico D. Narciso Sentenach (1), se le acercó un señor, para aquél desconocido, que le preguntó si había oído hablar de un pintor llamado Juan de Jáurigui.

(1) Véase el artículo titulado «Le portrait de Cervantes», publicado por D. Narciso Sentenach en la *Revue Hispanique*. (T. XXV, núm. 67, págs. 13 a 18.)

—Sí, señor—le contestó el Sr. Sentenach;—ese pintor hizo el retrato de Cervantes.

—Pues, bien—continuó el desconocido,—voy a darle a usted una buena noticia: ese retrato lo tengo yo.

El Sr. Sentenach preguntó a su interlocutor si podía enseñarle la pintura.

—En este momento, no—le respondió;—porque no la tengo en Madrid. Hace un año que soy profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo. Antes de serlo, me dedicaba en Madrid a restaurar cuadros antiguos, y cuando tuve que marchar a la mencionada capital, remití allá mis muebles y, con ellos, algunos cuadros, entre los cuales había uno, sumamente sucio, pintado en tabla, que compré en Madrid (1), y que al limpiarlo en Oviedo, me encontré con que era un retrato, en el que vi aparecer dos letreros: uno, en la parte superior, que dice: *D. Miguel de Ceruantes Saavedra*, y otro en la inferior, en el que se lee: *Juan de Jaurigui pinxit, año 1600*.

D. José Albiol—que tal es el nombre del que entonces poseía la pintura—mostró al Sr. Sentenach una fotografía de ella, que, aunque bastante mala, permitía, según este último señor, comprobar que la figura era característica y muy expresiva (2), y al despedirse para Oviedo, le prometió enseñarle el cuadro (solamente a él) cuando volviese a Madrid en las próximas vacaciones veraniegas; pero el Sr. Sentenach, no pudiendo guardar el secreto, comunicó la estu-penda nueva al Sr. Rodríguez Marín (3), quien, al conocerla, convocó en la Academia Española al Director de ella, D. Alejandro Pidal; al Marqués de Pidal, Presidente de la Junta de Iconografía Nacional; a D. Jacinto O. Picón, Vocal de la misma; a D. Mariano Catalina, Secretario perpetuo de la Academia, y a D. Emilio Cotarelo y

(1) Así lo dice el Sr. Sentenach; pero según el Sr. Rodríguez Marín, no *compró* el cuadro, sino que lo «adquirió de un viajante, a cambio de una pintura suya, y aceptó el trueque por si limpiando el cuadro—en que apenas se distinguía la cabeza y no se veían las inscripciones—resultaba ser obra de considerable mérito artístico.» (Véase el artículo del Sr. Rodríguez Marín publicado en *ABC* el día 16 de junio de 1911.)

(2) Esto dice el Sr. Sentenach en el artículo de la *Revue Hispanique*; pero en el que publicó en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de junio de 1911, manifiesta que en aquella ocasión el Sr. Albiol *prometió remitirle la fotografía cuando regresase a Oviedo*. El Sr. Rodríguez Marín dice también en su citado artículo, que en diciembre de 1910 no había llegado aún el retrato a Madrid, pero sí dos pruebas fotográficas que vió.

(3) No obstante, la tuvo oculta desde mayo, en que se celebró la Exposición de Bellas Artes, hasta septiembre, pues el Sr. Rodríguez Marín dice que en septiembre de 1910 fué cuando el Sr. Sentenach le habló por vez primera del asunto.

Mori, a todos los cuales dió cuenta del maravilloso descubrimiento (1). Propuso el Sr. Catalina que el Director de la Academia «pudiese en juego todos sus medios de acción para que, sin perder un instante en que se pudiera malograr la ocasión», «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*»; y como esta proposición fuese aprobada por todos, el Sr. Pidal, «alzándose con toda la responsabilidad de adelantarse a la otorgación de poderes, que no había de negarle la Academia, se lanzó sin perder tiempo a la palestra para asegurar la posesión de la joya en los dominios españoles» (2).

El Sr. Albiol—dice el Sr. Sentenach—cumplió su palabra, y el 4 de junio le enseñaba en Madrid la famosa tabla (3). Anunció el Sr. Sentenach a los citados académicos que aquélla estaba en Madrid y, autorizado por ellos, comenzó sus gestiones para la adquisición del cuadro por la Academia Española; pero, al escuchar el señor Albiol las ofertas que se le hacían, le contestó que, advertido por él «de su valor, que hasta entonces estaba lejos de sospechar,

(1) Esto dice el Sr. Pidal en su *Conferencia* en la Asociación de la Prensa, de 15 de enero de 1912. (Vid. *El retrato de Cervantes pintado por Jáuriguí*, Madrid, 1912, pág. 10); pero el Sr. Rodríguez Marín, que fué quien convocó la citada junta, dice que reunió solamente al Director de la Academia, al Secretario Sr. Catalina y al Censor Sr. Commelerán. (Vid. *loc. cit.*)

(2) Pidal; *loc. cit.*, pág. 11.

(3) Ateniéndonos a la fecha que lleva el número de la *Revue Hispanique* en que se inserta el artículo del Sr. Sentenach, (septiembre de 1911), este 4 de junio era el de 1911, pues se emplean las palabras «le 4 de juin dernier,» de lo cual se deducirá que transcurrió más de un año desde la primera conversación de los Sres. Albiol y Sentenach hasta el momento en que el último vió el retrato y que, por lo tanto, el Sr. Albiol no se lo mostró, como le había prometido, «quand il reviendrait a Madrid pour les vacances de l'été», es decir, en las vacaciones veraniegas de 1910, sino mucho después. Sin embargo, el articulista afirma que el Sr. Albiol cumplió su palabra: «M. Albiol tint parole». Y no hay que decir que el artículo fué escrito en fecha anterior y que el número de la *Revue* salió con retraso (como sucedió en efecto), porque como el Sr. Sentenach cita en su trabajo la conferencia dada por el señor Pidal en 15 de enero de 1912, dedúcese que no escribió aquél sino con posterioridad a esta última fecha. No obstante, de otros datos que tenemos a la vista, se infiere que la tabla llegó a Madrid, no en junio de 1911, como, sin duda por equivocación, dijo el Sr. Sentenach, sino en diciembre de 1910, porque el Sr. Rodríguez Marín, en su citado artículo, escribe que el Sr. Sentenach le manifestó en septiembre de 1910, que le había prometido el Sr. Albiol traer la tabla a Madrid para diciembre. En este mes debió de hacerse también la fotografía en casa de Hauser, pues el señor Pidal habla de una *nebulosa mañana*, y aunque no expresa el mes, parece que el adjetivo conviene más bien a una mañana de últimos de diciembre que a una del mes de junio. En cuanto al año, y como quiera que en junio de 1911 el retrato era ya de la Academia, según dijeron todos los periódicos, no cabe duda de que fué el de 1910.

había resuelto conservarlo en su poder»; y como el Sr. Sentenach le insinuase sus temores de que el retrato fuera algún día a parar al extranjero, repuso el Sr. Albiol:

—Soy tan español como usted; regalaré este retrato al museo de mi país: al museo de Valencia (1).

En fin, tras de «háviles y complicadas maniobras», y de «diversas estratagemas», el Sr. Sentenach convino con el dueño el día y la hora en que habían de reunirse en el establecimiento de Hauser y Menet, para hacer una buena fotografía. Advertido de ello el señor Pidal, presentóse de improviso en el taller de fototipia, deseoso, como él mismo dice, de lograr, aunque fuese «por sorpresa, la codiciada entrevista» con el Sr. Albiol, y yéndose derecho al asunto, le propuso la compra del cuadro por la Academia, «enseñándole casi el dinero»; mas el Sr. Albiol, recogiendo «en su silencio como se acoge a su agujero la anguila que no se quiere dejar pescar», se parapetaba «tras el enigma del escaso valor del retrato, de que su valor, exclusivamente literario, no debía cotizarse altamente, y de que él no lo pensaba vender, sino legarlo a algún Museo Nacional». Nada se pudo conseguir en aquella ocasión; sin embargo, el Sr. Albiol, hondamente impresionado, sin duda, por los patrióticos argumentos del Director de la Academia, ofreció consultar el caso con el Sr. Cortázar, «su consejero íntimo», y hecha esta consulta, y al cabo de medio año, aquella Corporación vióse gratamente sorprendida con la donación de la tabla, sorpresa realizada con la noticia, casi mítica, de que el Sr. Albiol se negaba en redondo a «aceptar ninguna clase de precio, regalo ni compensación pecuniaria», contentándose solamente con que se hiciesen las diligencias oportunas 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 expedienteo oficial» (2). Ya veremos más adelante en lo que consistía tal enredo.

De un hallazgo de tan excepcional importancia, no podía por menos que ocuparse la crítica; así es que, a pesar de los inexplicables obstáculos y extraños inconvenientes con que, desde el primer momento, se procuró dificultar la inspección y examen del retrato, son bastantes y prestigiosos los escritores que han tratado de

(1) *Rev. Hip.*, loc. cit., pág. 14.

(2) Pidal; loc. cit., págs. 12 a 17.

él (1) y, por tanto, no será trabajo baldío el que empleemos en memorar sus juicios y hacernos cargo de las cuestiones principales que con tal motivo se han suscitado.

## II

### EL RETRATO DE CERVANTES HECHO POR JÁUREGUI

La creencia, generalizada desde D. Vicente de los Ríos, de que el poeta y pintor sevillano D. Juan de Jáuregui hizo el retrato de Cervantes, fúndase, como es sabido, en las siguientes palabras que el autor del *Quijote* escribió en el prólogo de las *Novelas ejemplares*:

«Desto tiene la culpa algun amigo de los muchos que en el discurso de mi vida he grangeado, antes con mi condicion, que con mi ingenio: el qual amigo bien pudiera, como es vso, y costumbre, grauarne, y esculpirme en la primera hoja deste libro, pues le diera mi retrato el famoso don Iuan de Xaurigui, y con esto quedara mi ambicion satisfecha,» etc.

Son muchos los escritores, que, sin duda con alguna precipitación, han reputado estas palabras como una prueba inconcusa; siguiendo a D. Vicente de los Ríos, Navarrete dijo que Jáuregui pintó el retrato de Cervantes, «según él mismo *asegura* en el prólogo de las novelas» (2); D. Adolfo de Castro escribe que «Jáuregui fué muy amigo de Miguel de Cervantes, cuyo retrato *hizo*» (3); en nuestros días, el Sr. Rodríguez Marín, afirma que Jáuregui *pin-*

(1) En España han hablado de este asunto los Sres. Rodríguez Marín (*A B C* del 16 de junio de 1911); Pérez de Guzmán (*La Época*, 9 julio 1911); Sentenach (*La Ilustración Española y Americana*, 22 junio 1911); Alcántara (*El Imparcial*, 27 junio 1911); Saint-Aubin (*Heraldo de Madrid*, 13 junio 1911); León y Mainez (*El País*, 26 septiembre 1911 y números siguientes); Barcia (*Revista de Archivos*, núm. de julio-agosto 1911); Pidal (*El retrato de Cervantes pintado por Jáurigui*, Conferencia leída en la Asociación de la Prensa; Madrid, 1912); Azorín (*A B C*, 21 septiembre 1913), etc.

En Francia, además del artículo del Sr. Sentenach en la *Revue Hispanique*, (T. XXV, núm. 67, págs. 13 a 18), M. Foulché-Delbosc ha publicado otro en la misma Revista (T. XXV, núm. 68, págs. 476 a 480); y en Inglaterra, Mr. J. Fitzmaurice-Kelly, en su libro titulado *Miguel de Cervantes Saavedra* (Oxford, 1913), inserta, al comienzo, una nota sobre *The portrait of Cervantes*, (págs. XIII a XX.)

(2) Navarrete; *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*; Madrid, 1819, pág. 538.

(3) *Apuntes biográficos de Don Juan de Jáuregui*, en la B. A. A. E. (T. 42 pág. XCVI.)

tó el retrato de Cervantes *en Madrid* (1); el Sr. Jordán de Urríes, biógrafo de Jáuregui, dice también que Cervantes, en el prólogo «a sus Novelas habla de que *existía* un retrato suyo debido al «famoso Juan de Jáuregui» (2), y el Sr. Barcia sostiene, más rotundamente todavía, que retrato «auténtico de Cervantes, cierto, ciertísimo, incuestionable, no ha habido más que uno: *el hecho* por D. Juan de Jáuregui» (3).

No todos, sin embargo, han visto en el pasaje de Cervantes una demostración irrefragable de que Jáuregui hubiese hecho su retrato; así, por ejemplo, Mr. Fitzmaurice-Kelly escribía en 1902 que con tales frases, «Cervantes no declara terminantemente que el retrato existiese ya, sino que da a entender tan sólo que algún amigo, puramente imaginario, como lo era aquel otro a 'quien se alude en el prólogo del *Quijote*, hubiere podido sacarle de la dificultad y evitádole el trabajo de escribir el prólogo de las *Novelas*, acudiendo a Jáuregui, el cual «le diera mi retrato», si se lo pedía, porque el sentido de la frase es condicional» (4). Del mismo parecer es M. Foulché-Delbosc cuando indica que las citadas palabras pueden significar, o bien que Jáuregui «se lo daría, porque existía ya», o bien que «Jáuregui se lo daría, porque estaba dispuesto a pintarlo, si se encontrara un amigo generoso que corriese con los gastos del grabado; ahora bien, en el primer supuesto, o sea si el retrato existiese ya, y si la referencia fuese a un retrato pintado por Jáuregui en 1600 (fecha del retrato que posee la Academia), ¿es verosímil que Cervantes», que escribía el prólogo de las *Novelas* en 1611, «se acordase de un retrato suyo hecho once años antes? ¿Estaba, acaso, tan encariñado con este retrato que, al cabo de once años, tuviese el sentimiento de no haberlo hecho grabar? ¿Pudiera haber en ello algo de presunción? El prólogo de las *Novelas* es un argumento en contra de esta hipótesis; en el tono empleado por el escritor para describir su persona, no hay nada que autorice a sospechar el deseo de ocultar la edad, y es indudable que once años de mise-

(1) Rodríguez Marín; *Cervantes y el Quijote*; Madrid, 1905; Artículo VI.

(2) Cervantes no prescindió del *Don*, y así, le llama «don Iuan de Xaurigui.» (Vid. Jordan de Urríes: *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*; Madrid, 1899, pág. 11.)

(3) Vid. el citado artículo del Sr. Barcia en la *Revista de Archivos*, de julio-agosto de 1911.

(4) Fitzmaurice-Kelly; *The complete works of Miguel de Cervantes Saavedra*; T. VII, Glasgow, 1902; pág. XXXIII.

ria y de privaciones, le habrían tornado a los sesenta y cuatro años algo diferente de lo que era a los cincuenta y tres. Todas las noticias que de él tenemos, nos permiten considerar como inverosímil que desease aparecer ante sus lectores más joven de lo que era en realidad. La conclusión que de esto se deriva es que si la frase «pues le diera mi retrato», significa que el retrato existía ya—lo cual no creo,—la verosimilitud nos obliga a pensar que la fecha de él no se remontaba, ni mucho menos, al año 1600» (1).

*Azorín*, al dar cuenta del artículo de M. Foulché-Delbosc, manifestó también que si tuviera que inclinarse a algún lado, se inclinaría «a creer en la segunda interpretación, es decir, en la que considera que el retrato de Jáuregui no existe, en la que juzga que el pintor, a ser necesario, pudiera pintar su retrato para los fines que se indican» (2).

Por último, el erudito escritor Sr. Pérez de Guzmán (3) sostiene que Cervantes no dejó dicho «en el prólogo de las *Novelas Exemplares* lo que leyó hace dos siglos D. Vicente de los Ríos, y desde entonces ha dado ocasión a tantos errores sobre el supuesto retrato de Cervantes pintado por Jáuregui; lo que Cervantes a sus sesenta y cuatro años de edad decía cuando publicó este libro, es que si él hubiera querido poner en su primera hoja su imagen grabada y esculpida, como era uso y costumbre, con haberla pedido al famoso Jáuregui, Jáuregui la habría dibujado y dado; mas que no se lo pidió; y para evitar confusiones a este respecto, en el párrafo siguiente añadió, completando la idea: «que pues la ocasión había pa-

(1) Foulché-Delbosc; *loc. cit.*, pág. 478.

(2) *A B C* de 21 de septiembre de 1913.

(3) D. Juan Pérez de Guzmán tiene hace tiempo terminado, y medio impreso, un extenso y erudito *Informe* acerca de los *Retratos de Cervantes*, del que volveremos a hablar más adelante. Tuve noticia de él cuando yo estaba concluyendo de escribir el presente opúsculo, y el Sr. Pérez de Guzmán, con admirable desprendimiento, que no sé con qué términos agradecerle, me entregó el original de su *Informe*, autorizándome para que me sirviese de él en mi trabajo en la forma que tuviese por conveniente. Sin embargo, como es de esperar que desaparezcan las causas que se han opuesto a que llegue a su fin la impresión de tan acabado estudio y que éste vea la luz para bien de las Letras, he creído que no correspondería a la amistad con que me honra el Sr. Pérez de Guzmán si utilizara más datos de los que son absolutamente necesarios para apoyar los puntos que sostengo, ya que aquel señor tiene un perfectísimo derecho a ser quien por vez primera los presente al público. Por eso, solamente en tres ocasiones he hecho uso del *Informe* del Sr. Pérez de Guzmán, citando textualmente sus palabras, como verá el lector en los lugares oportunos; y bien puede creérseme que he tenido que hacer un verdadero sacrificio para resistir a la tentación de ofrecer las primicias de una infinidad de observaciones y datos interesantísimos que en aquel estudio se contienen. *Suum cuique.*

sado, y él se había quedado *en blanco y sin figura*», le bastaría el pico para retratarse con él, como en efecto con él se retrató» (1).

A esto puede agregarse que acaso de las mismas frases comentadas, se desprenda todo lo contrario de lo que se ha pretendido, o sea que Jáuregui, al menos, en aquella fecha, no había pintado el retrato, pues obsérvese bien que Cervantes escribió: «le diera mi retrato el famoso don Iuan de Xaurigui, y *con esto quedara mi ambición satisfecha*»; y como en las líneas anteriores no se ha referido para nada a ninguna ambición o deseo que tuviese, pudiera inferirse que lo que ambicionaba o deseaba era ser retratado por Jáuregui, lo cual supondría que no lo había sido, y hasta quién sabe si en tales palabras iría embozado algún amistoso reproche a D. Juan de Jáuregui porque, habiendo hecho los retratos de varios literatos, no se le había ocurrido dibujar el suyo.

Como se ve, el texto del prólogo de las *Novelas* préstase a dos contrarias interpretaciones, y como quiera que una de ellas es la base en que descansa la creencia de que Jáuregui retrató a Cervantes, es innegable que la autenticidad de la tabla descubierta por el Sr. Albiol no puede fundarse solamente en aquella base, por ser harto endeble y problemática.

Pero, además, y según dice Mr. Fitmaurice-Kelly, no hay dato alguno que acredite que el año 1600 se conocieron Cervantes y Jáuregui, aunque en tal año estuviesen ambos en Sevilla; antes bien, hay motivos para sospechar cosa bien distinta, teniendo en cuenta que «la familia de Jáuregui pertenecía a la más distinguida clase social de Sevilla, mientras que Cervantes era desconocido fuera de su humilde círculo, pues, en este respecto, es muy significativo que su nombre no haya sido mencionado ni por uno solo de los muchos literatos que a la sazón residían en aquella ciudad. Añádase a esto que las adversas circunstancias por las que por entonces atravesaba, no debían de hacerle muy recomendable; había perdido su modesto empleo; había estado preso más de una vez; no había aún publicado el *Quijote*; vivía a salto de mata, y su condición y antecedentes no eran, en verdad, las mejores cualidades para que cultivase su trato el hijo de una familia que disfrutaba de buena posición; por todo lo cual no es de suponer que nadie sintiese el deseo de pintar el retrato de Cervantes el año 1600. Por otra parte, Cervantes tenía en-

(1) Pérez de Guzmán; *Informe* inédito.

tonces unos cincuenta y dos años, y se hace algo dificultoso presumir que existiera estrecha relación e íntima amistad entre un hombre de su edad y circunstancias, y un mozo de la edad y posición de Jáuregui» (1).

Preciso es confesar que los partidarios de la hipótesis del retrato no han razonado su opinión tan vigorosamente como los que la impugnan han razonado la suya, pues aquéllos sientan el hecho sin admitir controversia acerca de él, sin abrigar la menor duda, sin mostrar la más ligera vacilación, dando como incuestionable, y cual si fuera cosa juzgada, que las palabras de Cervantes no significan ni pueden significar más sino que Jáuregui fué el pintor del retrato de Cervantes; pero, como acabamos de ver, el extremo no es tan claro como dichos escritores pretenden, y los argumentos que alegan los que son de parecer diverso, ni se hallan desprovistos de consistencia, ni carecen de la seriedad suficiente para que se les desdeñe y no se les dispense el honor de discutirlos.

### III

#### EL «DON»

El Sr. Rodríguez Marín relata así sus primeras impresiones al recibir la noticia del hallazgo: «Esto del *don* me disgustó sobremanera, sabido que antaño no se daba ese tratamiento a quien de derecho no le tenía, y que Cervantes jamás lo tuvo». El insigne cervantista, con su perspicacia habitual y con su ágil entendimiento, avezado a las lides de la crítica, había columbrado que la palabra *Don*, antepuesta al nombre de Miguel de Cervantes, iba a ser uno de los grandes escollos en que tropezase la autenticidad de la pintura; pero su amor ferviente al escritor inmortal; sus fundados y legítimos temores de que por tal detalle se derrumbase la leyenda de su retrato, y la triste perspectiva de renunciar a la satisfacción de poseer su efigie, fueron los poderosos estímulos que aguzaron su fértil ingenio, del que tan copiosas, sazoadas y deleitables muestras ha ido sembrando a manos llenas en las páginas de sus libros, sugiriéndole un razonamiento en el que, por desgracia, la buena in-

(1) Fitzmaurice-Kelly; *Miguel de Cervantes Saavedra, A Memoir*, págs. XV y XVI.

tención no puede correr parejas con la verosimilitud, porque trata de justificar el extraño tratamiento que a Cervantes se le da en el cuadro diciendo que «Jáuregui, mozo despierto, de buen entendimiento y de generoso corazón, amaba y admiraba a Cervantes... y el afecto y la admiración que le indujeron a retratarle para lograr el gusto de poseer su retrato, esos mismos le hicieron darle el *don* que no tenía, mera señal en este caso de veneración y cariño del discípulo al maestro» (1). A esta conjetura (que si no es más que conjetura respecto de la cuestión que se debate, es, en cambio, prueba plena y concluyente de la nobleza del espíritu que la concibió), se asieron los Sres. Pidal y Sentenach como a un clavo ardiendo, y disputándola por *bastante para presentarse en juicio*, acaso por venir de quien venía, no se cuidaron más que de hacer su paráfrasis, pero no de aducir ningún otro fundamento para robustecer la presunción o para explicar el hecho más satisfactoriamente (2). Anunció el Sr. Pidal en su mencionada Conferencia que en breve saldrían «a luz dos trabajos en que se examina y tritura esta *leve* dificultad con documentos de la época» (3); pero, a pesar de haber transcurrido desde entonces muy cerca de cuatro años, los trabajos no han salido todavía y vamos renunciando a la esperanza de que salgan alguna vez.

La «palabra *Don*—dice Mr. Fitmaurice-Kelly—(4) antes del nombre de Cervantes, llama mucho la atención, pues aunque aquel tratamiento se había vulgarizado bastante hacia los fines del siglo XVI, no es de creer que fuese indebidamente empleado por un joven de la clase social a la que Jáuregui pertenecía. Débese agregar a esto que Cervantes jamás se aplicó el tratamiento de *Don*, ni es llamado de este modo en los documentos contemporáneos; que su hija, refiriéndose a él, nómbrale llanamente «Señor de Cervantes», y que, como él mismo recuerda, fué llamado «Señor Miguel de Cer-

(1) Rodríguez Marín; artículo de *A B C*.

(2) «... extiende a Cervantes el *Don* que llevaban su madre, su mujer y su hija, con leve y común infracción de desobedecidas pragmáticas de otros tiempos, y con que quiso honrar a su retratado famoso, en su juvenil entusiasmo, el ilustrado pintor, adelantándose a su tiempo, en signo de estimación y como tributo de respeto al héroe de la espada y de la pluma» (Pidal; *loc. cit.*, pág. 20.)

«¿Qué tiene de extraño que Jáuregui, que no contaba a la sazón más que diez y siete años, concediese graciosamente el *Don* al modelo que él consideraba como un hombre verdaderamente venerable?» (Sentenach; artículo en la *Revue Hispanique*, *loc. cit.*, pág. 17.)

(3) Pág. 19.

(4) *Miguel de Cervantes Saavedra*, págs. XVI y XVII.

vantes» por el amigo de quien se hace mención en el prólogo de *Persiles y Sigismunda*» (1).

Raro es, en efecto, que aparezca exornado con un *Don* postizo y enigmático el retrato de quien tantas veces aludió al empleo abusivo del tratamiento; de aquel que, para ridiculizar este abuso, nos contó cómo los hidalguetes de aldea murmuraban de Don Quijote, porque no conteniéndose «en los límites de la Hidalguia, se ha puesto don, y se ha arremetido a cauallero con quatro cepas, y dos yugadas de tierra, y con vn trapo atras y otro adelante» (2); del que hizo decir a Teresa Panza, al hablar de Alonso Quijano, que no sabía «por cierto, quien le puso a el don que no tuuieron sus padres ni sus aguelos» (3); y, en fin, del que se burló donosamente del poco escrúpulo que se guardaba en discernir tal tratamiento, al poner en boca del escudero estas palabras: «...aduertid hermano... que yo no tengo don, ni en todo mi linage le ha auido, Sancho Pança me llaman a secas, y Sancho se llamo mi padre, y Sancho mi aguelo y todos fueron Panças sin añadiduras de dones ni donas, y yo imagino que en esta insula deue de auer mas dones que piedras, pero basta, Dios me entiende, y podra ser, que si el Gobierno me dura quatro dias, yo escardare estos dones, que por la muchedumbre deuen de enfadar como los mosquitos» (4).

Acaso se arguya que los textos anteriores son palpable demostración de que el tratamiento de *Don* se prodigaba entonces, dándose a muchos que no tenían el derecho de usarlo, y que, por tanto, en el que el pintor colgó del nombre de pila de Cervantes no debe verse más que el testimonio de uno de tantos casos en que se hizo; pero si bien esto es cierto, no podrá negarse tampoco que de ser la inscripción contemporánea de la pintura (circunstancia dudosa, como se probará más adelante) resultaría extraordinariamente raro que Cervantes consintiera en que, con ocasión de su persona, se incurriese en el abuso irrisorio acerca del cual tenía tan terminantes ideas, y no menos peregrino que el pintor que tan *generosamente* concedía el *Don* a quien no lo tuvo nunca, fuera a quitárselo a sí propio,

(1) Del mismo modo se llamó también varias veces en la *Adjunta al Parnaso*: «Es por ventura V. m. el señor Miguel de Cerbantes Saauedra el que ha pocos dias que vino del Parnaso?» «Y V. m. señor Cerbantes, dixo el...» etc. (1.<sup>a</sup> edic., fols. 71 y 73.)

(2) *Quijote*; Segunda Parte, cap. II.

(3) *Idem*. íd., cap. V.

(4) *Idem* íd., cap. XLV.

llamándose *Iuan de Iaurigui* en vez de *Don Iuan de Iauregui*, que es como firmó siempre y como aparece su nombre al pie de sus estampas y en las portadas de los libros que publicó.

## IV

## LA GOLA

El Sr. Sentenach, pasando como sobre ascuas por este punto, dice que «la *lechuguilla* era de uso general en los comienzos del siglo xvii», que «ningún retrato de entonces carece de tal detalle» y que, por consecuencia, «no hay razón para suponer que Cervantes no usase esa prenda» (1).

En cuanto a que *ningún* retrato de aquel tiempo carezca de tal detalle, no tiene el Sr. Sentenach más que repasar su artículo, y al volver la hoja siguiente a la página en que hace esta afirmación, se hallará con el retrato de Ramírez de Prado, dibujado por Jáuregui, retrato que el mismo Sr. Sentenach insertó para comparar su estilo con el supuesto de Cervantes, y verá que en la figura del célebre humanista no hay ni asomos de lechuguilla; y en cuanto a que no exista razón para suponer que Cervantes no usase de tal prenda, débese advertir que no todos han reputado tan llana la cuestión como el Sr. Sentenach. Efectivamente: D. Angel M. Barcia, persona de excepcional pericia en asuntos iconográficos, al ver la gola del retrato, experimentó una impresión de desconfianza muy parecida a la del Sr. Rodríguez Marín cuando se enteró del *Don*, y que describe del siguiente modo: «... a primera vista, me había dado mala espina la gola, así como a Rodríguez Marín el *Don* del letreiro, por parecerme que a la persona de la cuantía que lo era Cervantes por entonces (2) con tan ruines cargos, que tras de obligarle a andar entre canalla, le proporcionaban aliquando por gajes, cárceles y excomuniones, no convenían las golas encañonadas, arrumaco propio de gente de más fuste y más cuartos». Sigue contándonos que un día en que él y el Sr. Rodríguez Marín examinaban la fotografía del

(1) *Rev. Hisp.*, loc. cit., pág. 16.

(2) Sobre la escasa consideración que tuvo Cervantes en la sociedad sevillana de los primeros años del siglo xvii, véase el mencionado libro del Sr. Rodríguez Marín *Cervantes y el Quijote*. (Artículo VI.)

retrato, que le «recordó al punto los hechos por el Greco de muy entonados caballeros toledanos», le dijo a aquel señor:

—¿Esa gola...?

A lo que el Sr. Rodríguez Marín contestó sin vacilar:

—Sí, era de Jáuregui; se la prestó para el retrato.

«Me eché a reir—prosigue el Sr. Barcia;—pero después, pensándolo bien, me inclino a creer que, con tan agudo brote de ingenio, dió con una verdad histórica y que el *Don* y la gola son cosas de Jáuregui, que como hizo el retrato, no para darlo a Cervantes, sino para quedarse con él, le pareció muy del caso cubrir los puntos negros de su poco encopetado amigo el autor de *La Galatea*, con un *Don* y con una gola que le dieran algún lustre» (1).

No dispongo de datos suficientes para entrar a discutir la cuestión; pero lo que sí puedo asegurar es que, teniendo en cuenta que lleva mal pleito aquel a quien la penuria de razones le obliga a refugiarse en el ingenio, serán muy pocos los que se hallen tan propicios como el Sr. Barcia (si es que en sus palabras no hubo humorismo refinado) a admitir la explicación ingeniosísima del Sr. Rodríguez Marín, a menos de que no se pruebe con documentos fehacientes que el préstamo de la gola fué hecho ante testigos y consignado en escritura pública.

## V

### EL APELLIDO «IAURIGUI»

*Juan de Iaurigui Pinxit*, reza la inscripción de la tabla; y precisamente la palabra *Iaurigui* es, en concepto del Sr. Rodríguez Marín, una de las más vigorosas demostraciones de la autenticidad del retrato, pues hace la revelación de que el presunto autor, que desde 1607, próximamente, firmó siempre *Jauregui*, firmaba *Iaurigui* antes de tener «veinticinco o veintiseis años, particularidad en que hasta entonces imitó a su padre, que se nombró siempre Miguel Martínez de Jaurigui, y este es pormenor que sabemos contadísimas personas» (2). El Sr. Pidal, inspirándose en las transcritas palabras, manifiesta que si el retrato fuese una mixtificación, la firma

(1) Vid. *loc. cit.*, págs. 70 y 71.

(2) Artículo en *A B C*.

de *Jaurigui*, en vez de *Jáuregui*, acusaría «un conocimiento perfecto de las vicisitudes ocultas hasta hace poco del nombre del traductor de la *Aminta*, que sólo lo posee la verdad y algún erudito eminente demasiado ilustrado y, como tal, al corriente de estas minucias literarias para meterse a vulgar falsificador» (1).

Mientras no se hagan públicas las pruebas de que Jáuregui firmó *Jaurigui* hasta la citada edad, no es posible fundar argumento cabal en esta circunstancia, ni puede exigirse, si se funda, que se acepte ni aun que se tome en consideración. No obstante, tiene verdadero interés lo que el Sr. Pérez de Guzmán apunta acerca de este particular, pues hablando de la anarquía ortográfica de los siglos XVI y XVII respecto de los apellidos, dice que en «los propios documentos notariales publicados por Pérez Pastor... uno de los escribientes del escribano Eugenio López, solía escribir más veces *Jáurigui* que *Jauregui*; pero al pie de todas estas escrituras se halla la firma autógrafa de JAUREGUI, y JAUREGUI se firmó siempre en todas ellas D. Juan de Jáuregui. Todas llevan las fechas de 1609 a 1611, y son, repito, *las primeras firmas autógrafas suyas de que hay pruebas auténticas.*» Continúa diciendo el Sr. Pérez de Guzmán que no fué solamente Cervantes quien por tres veces incurrió en el error de escribir *Xaurigui* (2), pues en el *Sannazaro español* de D. Francisco Herrera Maldonado (Madrid, 1620, fol. 57) léese el siguiente verso:

Cuando don Iuan de Xaurigui, canoro, etc.;

Lope de Vega, en la *Relación de las fiestas* de la canonización de San Isidro (Madrid, 1622) insertó una *Canción* de Don Iuan de *Xaurigui*; en la *Corona trágica* (Madrid, 1627) consta una aprobación de D. Iuan de *Xaurigui*; en el *Diálogo de la Pintura* de Vicente Carducho (1623) se le llama *Xaurigui*, etc., siendo digno de advertirse que en algunas de estas obras aparecen indistintamente las formas *Xaurigui* y *Jauregui*, prueba de que el nombre

(1) *Loc. cit.*, pág. 19.

(2) La primera en el prólogo de las *Novelas*; la segunda en el *Viaje del Parnaso*:

Y tu don Iuan de Xaurígui, que a tanto  
El sabio curso de tu pluma aspira, etc.

(1.<sup>a</sup> edic., Madrid, 1614, fol. 9 verso);

y, en fin, la tercera vez en el *Quijote*: «... los dos famosos traductores, el vno el Doctor Christoual de Figueroa en su Pastor Fido, y el otro don Iuan de Xaurigui en *Aminta*.» (*Parte Segunda*, cap. 62, fol. 242, verso de la 1.<sup>a</sup> edic.)

se pronunciaba y escribía de ambos modos; de lo cual deduce lógicamente el Sr. Pérez de Guzmán que «esta anarquía, que era general, no arguye que en una parte de la vida de Jáuregui su nombre real fuera *Jaurigui*, rectificándolo después» (1).

Lo que parece extraordinariamente raro es que el supuesto retrato de Cervantes esté firmado por *Iuan de Iaurigui*, siendo así que éste no prescindía jamás del *Don* en las firmas de sus trabajos artísticos; tenemos a la vista varias reproducciones fotográficas de los dibujos que hizo para el *Apocalipsi* del P. Alcázar, y en todos ellos firma de este modo: *Don Iuan de Iauregui inuentor*.

También debe notarse, ya que de ello ha querido hacerse un argumento a favor de la pintura, que en el caso de que se tratase de una mixtificación, no hubiera sido preciso que el falsificador fuese tan agudo y erudito como se le ha querido suponer por el hecho de que escribiese *Iaurigui* y no *Iauregui*, puesto que siendo forzoso que la falsificación partiera de las palabras de Cervantes en el prólogo de las *Novelas*, bastaría con que a aquél (si es que no *se pasó de listo* en esta ocasión, que todo pudiera suceder) no le hubiera faltado un poco de malicia rudimentaria para percatarse de que *Xaurigui*, y no *Jauregui*, se lee en todas las antiguas ediciones de dicho libro y en muchas de las modernas.

## VI

### LA FECHA DEL RETRATO

No ha sido posible fijar de un modo categórico el año que se lee en el retrato, pues estando algo borrosa la última cifra, lo mismo pudiera ser un cero que un seis. No obstante, las contadísimas y privilegiadas personas a quienes les ha sido permitido examinar de cerca la tabla, creen que es casi seguro que la fecha corresponda al año de 1600. En ello se apoya el Sr. Rodríguez Marín para esta-

(1) Pérez de Guzmán; *Informe inédito*.

El apellido Jáuregui se escribe también con *X* en una escritura de los *Annales Ecclesiasticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía* (Madrid, 1667, pág. 589) donde se lee: «Don Juan de Xauregui, Cavallero de la Orden de Calatrava», etc. (Cit. por Jordán de Urríes en su *Biografía* de Jáuregui, pág. 4, nota 3.) Con la misma ortografía, la escribió también Don Nicolás Antonio: «D. Ioannes de Xauregui, domo Hispalensis, etc.» (*Bib. Hisp. Nova*, Matriti 1783, T. I, pág. 797, 1.<sup>a</sup> col.). En la partida de bautismo de Don Juan, el apellido escribese *gauregui*. (Vid. Jordán de Urríes, loc. cit.)

blecer otro de los caracteres de autenticidad, ya que en dicha época, tanto el pintor como el retratado se hallaban en Sevilla, con lo cual rectificó su creencia anterior en lo que concierne al tiempo en que Jáuregui hizo el retrato de Cervantes, pues en su libro *Cervantes y el Quijote*, sostuvo que Jáuregui «lo retrató en Madrid» (1).

Pero de la fecha del retrato surge un nuevo tropiezo, que no es, en verdad, muy liviano, porque, como observa M. Foulché-Delbosc, «si no hay error en la copia de la partida de bautismo publicada en 1899 (2), Juan de Jáuregui fué bautizado en Sevilla el jueves 24 de noviembre de 1583, y de este modo, el cuadro de la Academia habría sido pintado por un artista que tenía como minimum diez y seis años y cuarenta días, y como maximum diez y siete años y cuarenta días; y si bien el retrato está muy lejos de ser una obra maestra, tal precocidad es un poco inverosímil» (3). Ahora bien: el error en la fecha, cometido al copiar la partida de bautismo que el Sr. Jordán de Urríes insertó en la *Biografía*, resulta evidente, y sobre este particular llama oportunamente la atención Mr. Fitzmaurice-Kelly (4), recordando que en una escritura de 11 de mayo de 1609, Jáuregui declara tener veinticuatro años, con estas palabras: «... atento a ser como soy de edad de veinte y quatro años y menor de veinte y cinco» (5). De modo que, según esta escritura, Jáuregui nació, no en 1583, sino en 1585 y, por tanto, cuando pintó el retrato de Cervantes, tenía unos quince años; en vista de lo cual, hay que convenir en que la poco verosímil precocidad de que habla M. Foulché-Delbosc conviértese ahora en admirable y portentoso prodigio.

## VII

### LAS INSCRIPCIONES

Esta cuestión, como todas las demás que atañen al retrato, ha sido tratada con manifiesta e indisculpable ligereza por los defensores de aquél, y es, sin embargo, una de las que revisten mayor

(1) *Vid.* el Artículo VI de este libro.

(2) *Vid.* la citada obra del Sr. Jordán de Urríes.

(3) *Loc. cit.*, pág. 479.

(4) *Miguel de Cervantes Saavedra*, pág. XVI.

(5) Pérez Pastor; *Bibliografía Madrileña* (Madrid, 1907). Parte Tercera, página 206.

importancia, pues fácilmente comprenderá cualquiera, por poco perito que sea en achaques de arqueología pictórica, que de ser o no ser las inscripciones contemporáneas del resto de la pintura, constituyen un argumento en pro o en contra de la autenticidad.

El Sr. Pidal se limitó a decir que los «letreros son de la letra y caracteres que se usaban generalmente en la época para inscripciones en los cuadros» (1), y el Sr. Sentenach, algo más explícito, escribe las siguientes palabras: «Acaso, se dirá: concedido que el retrato sea auténtico y de la época; pero las inscripciones pueden ser posteriores. Yo no lo creo así, y, sobre todo, no creo que sean modernas...; los caracteres son de la época y semejantes a los que se ven en los cuadros de Vargas, Pacheco, Carducci, Maino y otros contemporáneos, y la ortografía es la misma de todos los libros impresos en Sevilla a principios del siglo xvii... Con la lupa puede distinguirse que las inscripciones tienen el mismo cuarteado que el fondo, pues precisamente las grietas de éste han producido las de aquéllas» (2). «Pudiera caber la sospecha de si tales epígrafes, aunque de gran carácter, fueron repintados para darle importancia a un anónimo retrato; pero sometidos a todas las pruebas de los reactivos oportunos, *al limpiarlo*, no han dado ningún resultado desfavorable, llegándose por ello al convencimiento de ser perfectamente auténtico» (3).

Con razón dice M. Foulché-Delbosc que, aun admitiendo que las inscripciones no sean recientes, pudieran, sin embargo, no ser contemporáneas del retrato, y pregunta: «¿Hay algún procedimiento químico para cerciorarse de ello? ¿Pudierase, por este medio, precisar también la antigüedad? La opinión de los especialistas sería, en este caso, oportunísima. Y si se ha empleado algún reactivo, ¿cómo es que nada se ha dicho ni publicado respecto de la fecha, de la calidad de la operación y de las personas que la realizaron?» (4).

Comprendiendo yo que este era uno de los puntos capitales que había que poner en claro, rogué a mi querido amigo, el notable crítico de arte pictórico, D. Aureliano de Beruete y Moret, Vocal de la Junta de Iconografía Nacional, que procurase ver la tabla, y que, si en ello no tenía inconveniente, me comunicase su parecer. El se-

(1) *Loc. cit.*, pág. 19.

(2) Artículo en la *Rev. Hisp.*, pág. 16.

(3) Artículo en la *Ilustración Española y Americana* de 22 de junio de 1911.

(4) *Loc. cit.*, pág. 480.

ñor Beruete, con un celo que de todo corazón le agradezco, cumplió mi encargo, no sin haber tenido que vencer ciertas dificultades, que demoraron el examen cerca de un año, y aun cuando no pudo someter la tabla a las pruebas necesarias para emitir un juicio completamente razonado, formuló sus impresiones en una carta que me dirigió con fecha 7 de Mayo de 1914, y en la que, refiriéndose a las inscripciones, me dice (1): «En las dos inscripciones, la de la parte superior, en que aparece el nombre de Miguel de Cervantes, y en la inferior, en que se lee el nombre de Juan de *Jaurigui* y la fecha de 1600 (?), creo que, en parte, al menos, hay retoques, pues se destacan muy claramente para la antigüedad que supone la fecha en que al parecer fueron escritas; contrastan, efectivamente, con la poca pasta de color del resto de la tabla y con su estado sumamente liso y hasta borroso a trozos. Ahora bien; estas inscripciones, ¿son posteriores al retrato? Tú me permitirás que reserve mi opinión hasta que me sea posible hacer un estudio más detenido. De ser posteriores a la ejecución de la obra, ¿son totalmente originales, o no son sino un refuerzo del color sobre una antigua inscripción que se encontraba borrosa? Tampoco puedo manifestarme sobre esta cuestión ni sobre algunas otras, cuales son, por ejemplo, las circunstancias de la tabla, la dureza de ciertas partes del color, etc., etc. Para ello habría que sacar el cuadro del marco, tocar con alcohol dichos puntos y someter, en fin, la tabla, a un estudio detenido, y sólo después de él, podría dar mi opinión debidamente justificada. ¿Es que se han hecho ya estas pruebas por alguien? Lo ignoro, pero repito *que son imprescindibles* para poder formar un juicio razonado. Si llega el caso, y se cree que mi opinión, unida a la de otras personas, puede tener algún interés, dispuesto estoy a estudiar el retrato, y digo estudiarlo, porque hoy no he hecho más que verlo por primera vez y solo durante unos minutos, sin que nadie me autorizase a someterlo *a las pruebas necesarias.*»

Yo no he de poner comentario alguno a estas sustanciosas y trascendentales declaraciones del Sr. Beruete y Moret, que están

(1) Publico lo que me dice en esta carta porque el Sr. Beruete me autorizó para ello: «Claro es que de esta carta puedes hacer el uso que tengas por conveniente, si bien estimo que, como se trata solamente de una impresión muy somera, el interés de cuanto te digo es escaso para que se le reconozca importancia.» El lector juzgará si las apreciaciones del Sr. Beruete tienen o no tienen importancia e interés, tanto en lo que respectan a las inscripciones, como en lo que se refieren a la pintura, asunto del que se hablará en el párrafo siguiente.

bien terminantes para el que sepa leer entre líneas; sólo debo añadir por mi cuenta que las pruebas a que alude es casi seguro, y aun pudiera quitarse el *casi*, que no se han hecho desde que el retrato llegó a Madrid, pues advierta el lector que si bien el Sr. Sentenach dice en su citado artículo de *La Ilustración* que las inscripciones del cuadro fueron sometidas a los reactivos oportunos, agrega que esto se hizo *al limpiarlo*, y como el que lo limpió fué el Sr. Albiol cuando la tabla se hallaba en su poder (1), hay que deducir que fué este mismo señor quien aplicó a las inscripciones los «reactivos oportunos», y que, posteriormente, pues el Sr. Sentenach no se hubiera olvidado de decirlo, no volvieron a practicarse pruebas análogas por otras personas entendidas, que es lo que debiera haberse hecho si se hubiera querido sinceramente llevar al ánimo de todos el firme convencimiento de que no se trata de una mixtificación vulgar.

## VIII

### LA PINTURA

Las noticias que los Sres. Pidal, Barcia y Sentenach han publicado acerca de la pintura, son las siguientes:

«... la pintura—dice el Sr. Pidal,—fuera de algún ligero repinte, como todo cuadro antiguo, en general, tiene el esmalte de los años, la pátina infalsificable de la antigüedad y las grietas del *craquelado*, cosas todas que no se imitan ni falsifican infaliblemente por nadie. La tabla es del estilo y del carácter de todas las tablas de su época. El traje y la edad concuerdan con las fechas de la vida y del tiempo del gran autor (2).

«Parecióme el retrato—cuenta el Sr. Barcia,—indudablemente hecho del natural, aunque trabajosa y poco acertadamente, como de inexperta mano; el dibujante se había esforzado en expresar fielmente los contornos y forma de las facciones, algunas de las cuales, como por ejemplo la nariz, el ojo derecho y la caída del bigote, no se hubieran hecho nunca así, a no estarlas copiando del modelo;

(1) «... había uno, sumamente sucio, pintado en tabla, que compré en Madrid y que *al limpiarlo en Oviedo*,» etc. (Palabras del Sr. Albiol según el Sr. Sentenach en su artículo de la *Revue Hispanique*.)

(2) Pidal; *loc. cit.*, pág. 19.

pero no había logrado ni encajar bien el conjunto de la cabeza, ni modelar bien ni atinar con el punto justo de grandiosidad y proporción de ciertas partes, como la frente y el labio superior, que en el modelo serían grandiosos y acaso un poco grandes, pero no casi monstruosos como en el retrato aparecen» (1).

De estas palabras, como habrá visto el lector, solamente se deduce que, en opinión del Sr. Barcia, el retrato está pintado del natural; pero no que el modelo fuese Miguel de Cervantes, ni D. Juan de Jáuregui el pintor.

«El retrato—escribe el Sr. Sentenach—está pintado al óleo en una tabla de nogal y mide  $0,46 \times 0,32$  centímetros. La pintura, que ofrece en su totalidad un agrietado proveniente de la contextura de la madera, sin nada de artificial, está realmente solidificada y resiste a la acción del alcohol y de la trementina. Todos están conformes en reconocer que se trata de un cuadro pintado en la época indicada.—El estilo es, desde luego, el de la escuela sevillana (2), y ninguna relación tiene con la técnica y el género del Greco, pues presenta más bien los caracteres de un bosquejo de Luis de Vargas. La factura es pobre y tímida; diríase que la mano poco experta del pintor, no quiso omitir el menor detalle, y que, por preocuparse demasiado del parecido, trazo por trazo, no atendió al conjunto de la línea y de la entonación. El pelo, las cejas, la barba y el bigote están pintados a punta de pincel, y lo gola está copiada con el mismo cuidado minucioso. Lo mejor tratado en el cuadro es el colorido; los tonos son calientes y bien sombreados, cualidad característica de los pintores de la escuela de Sevilla...»; «... todos los expertos reconocen que nos hallamos en presencia de una obra original y no de una copia». «Las facciones se conforman perfectamente con lo que Cervantes dijo de sí mismo en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*... La expresión revela un hombre fino, penetrante, con ciertos puntos de satírico; los ojos son de una vivacidad extraordinaria; la frente ancha y espaciosa, anuncia encerrar un cerebro privilegiado. La fisonomía nada tiene de vulgar.» «En donde se observa la mayor semejanza con la factura del retrato de Cervantes es en los retratos (*dibujados por Jáuregui*), especialmente en el de Alfonso Carranza, autor de la *Disputatio vera humana*, y el del gran humanista

(1) Barcia; *loc. cit.*, pág. 68.

(2) Pero ¿acaso en 1600 tenía ya estilo la escuela sevillana?

Lorenzo Ramírez de Prado... En el de este último, sobre todo, se hallará la mejor confirmación del estilo que se ve en el de Cervantes; la misma minuciosidad, los mismos detalles obtenidos a punta de pincel, el mismo procedimiento para copiar la barba (1) y las cejas, en fin, los mismos caracteres en la inscripción *ÆTATIS XXVI*. Esta comprobación en la semejanza de estilo es, para mí, decisiva y la demostración más completa y absoluta de la personalidad del artista (2)».

De lo dicho por el Sr. Sentenach, las afirmaciones utilizables, por ahora, son: 1.<sup>a</sup> Que *todos* convienen en que se trata de un cuadro pintado en la época indicada; 2.<sup>a</sup>, que *todos los expertos* reconocen que nos hallamos en presencia de una obra original y no de una copia; 3.<sup>a</sup>, que las facciones se conforman con las que Cervantes describió de su persona en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*, y 4.<sup>a</sup>, que como mejor se comprueba la autenticidad del retrato es comparando su estilo y factura con los de otros retratos dibujados por Jáuregui, y especialmente con el de Ramírez de Prado.

En cuanto a las dos primeras de estas afirmaciones, referentes a la opinión unánime de *todos los expertos*, es extraño que, al emplear un argumento que pudiera haber sido definitivo, no citase el Sr. Sentenach los nombres de los *expertos* a quienes alude. La tercera afirmación, o sea la respectiva a la conformidad de las facciones del retrato con las que describió Cervantes, pintándose a sí mismo, no es razón que pueda invocarse en este caso, puesto que si la tabla fuera una falsificación, es de creer que el autor de ella no hubiese sido tan candoroso que dejase de tener a la vista el pasaje en que aquella descripción se contiene; y por lo que hace a la última afirmación, relacionada con la semejanza de estilo y factura de los retratos de Cervantes y de Ramírez de Prado, no entiendo lo suficiente de la materia para emitir un parecer fundado, y, por tanto, sería en mí temeridad indisciplinable terciar en esta discusión; pero, salvados los particulares técnicos, bien se me alcanza que siendo el *color* una cosa tan esencial en la pintura, *y no existiendo, como no existe, ninguna de Jáuregui* por la que se pueda juzgar de tal extremo, debe de ser grandemente ardua la empresa de establecer

(1) El retrato de Ramírez de Prado no tiene *barba*, propiamente hablando; tiene solamente bigote, de puntiagudas guías, y una perilla muy parecida a una brocha de afeitar.

(2) Sentenach; Artículo en la *Rev. Hisp.*, págs. 14 a 18.

la comparación entre la *tabla al óleo*, que posee la Academia Española, y los *dibujos* que de Jáuregui se conservan.

También se me alcanza que es verdaderamente inaudito que las semejanzas en la factura y en el procedimiento se observen entre dos retratos de los cuales el uno fué hecho cuando Jáuregui tenía quince años, quizá no cumplidos, y el otro cuando tenía veintiséis, pues esto querría decir una de estas dos cosas: o que Jáuregui fué la octava maravilla, o que fué un portento de torpeza y un desmañado de más de la marca, que a los veintiséis años de su edad *seguía* dibujando del mismo modo que dibujaba cuando era un mozalbete.

Lo que sí puedo asegurar, porque para ello no hace falta más que tener ojos, es que los caracteres de las inscripciones de ambos retratos, de los que dijo el Sr. Sentenach que eran los mismos, son completamente diferentes, porque el letrero ÆTATIS XXVI del retrato de Ramírez de Prado, está en versales romanas, y el de Cervantes en minúsculas elzevirianas, a excepción de las primeras letras de los nombres y la *P* de la palabra *Pinxit*, no habiendo, por tanto, más que dos mayúsculas comunes a los dos retratos, que son la *S* y la *I* (1) y las cuales no tienen, por cierto, más parecido que el que todas las *eses* y todas las *ies*, respectivamente, guardan entre sí.

Lástima fué que al Sr. Sentenach se le olvidase hacerse cargo de una circunstancia, no ciertamente frívola y trivial, sino importantísima, cual es la de los *repintes* de la tabla, fáciles de advertir hasta en la fotografía, repintes que despiertan nuevas desconfianzas e infunden nuevas sospechas en lo que concierne a la autenticidad. Tal detalle no se le ocultó al Sr. Foulché-Delbosc, quien hace en su artículo la siguiente acertada indicación: «Bajo la espesa capa de barniz con que se ha cubierto el cuadro, no cuesta trabajo distinguir los repintes, los cuales se descubren en toda la región frontal. Nadie, que yo sepa, los ha señalado. La frente, antes de estos retoques, era de una altura media, y la antigua línea del nacimiento del pelo, que se ve con toda claridad, no acusa en el modelo una calvicie incipiente. Ahora bien; no hay que olvidar que Cervantes tenía la «frente lisa y desembarazada» y he aquí una discordancia,

(1) La *S* de *Saavedra* y la *S* de ÆTATIS; la *I* de ésta última palabra y la *I* en *Iuan* y en *Iaurigui*.

con relación a la primitiva frente del retrato, que es un nuevo indicio de inautenticidad, pues, en efecto, la única explicación que tienen estos desdichados repintes es que en algún tiempo, acaso en la segunda mitad del siglo XVIII, alguien, que conocía el prólogo de las *Novelas*, intentó armonizar el retrato escrito que Cervantes hizo de sí mismo, con el retrato de un desconocido y que por capricho o por lucro quiso pasar por retrato del autor del *Quijote*. En este caso, las inscripciones serían contemporáneas de los repintes, por que si aquellas se hubieran encontrado ya en el retrato, es seguro que a nadie se le ocurriera retocar la pintura, y menos en el punto que se acaba de indicar (1).

El señor Beruete y Moret, en su carta anteriormente mencionada, me dice también: «Ante todo, lo más importante sería probar si es antiguo, o, si por acaso, no es sino una *mixtificación moderna*. No creo que esto sea muy difícil de averiguar; pero si de ello se tratase, sería preciso ver la pintura con más luz, en otras condiciones y con mayor detenimiento del que yo la vi. En el caso de que el retrato sea antiguo, o, mejor dicho, *en el caso de que no sea de nuestros días*, cabe distinguir si fué pintado en tiempo de Cervantes, o lo fué posteriormente por alguien que quiso imitar el estilo de la época, pues no debe olvidarse que en el siglo XVIII se hicieron no pocas imitaciones de estilos antiguos. 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. No obstante lo que queda expresado, diríase que los retoques y restauraciones están hechos sobre partes borrosas, lo cual, y en caso afirmativo, no alteraría el carácter de la cabeza.»

De lo que queda expuesto, deducirá lógicamente el lector que, a pesar de la opinión del señor Sentenach en pro de la autenticidad de la pintura, las dudas y recelos respecto de ella son realmente abrumadores, y que esta es la hora en que no sabemos si el retratado es Cervantes o es otra persona; ni nos es posible asegurar si el retrato fué hecho en 1600, o lo fué en el siglo XVIII, o lo ha sido

(1) Foulché-Delbosc; *loc. cit.*, pág. 480.



en nuestros días; ni podemos decir a punto fijo si la tabla fué pintada por don Juan de Jáuregui, o por otro artista, o por un osado falsario, que, con mezquina codicia e inclinación de mercachifle, atendía a su provecho antes que al respeto y reverencia que merece el escritor más excelso que registran los anales del habla de Castilla.

## IX

### COSAS EXTRAÑAS QUE HAN OCURRIDO EN ESTE ASUNTO

En todo el asunto del cuadro hay varias circunstancias que llaman la atención, y bueno será tomarlas en cuenta, por si arrojasen alguna luz sobre cuestión que, desde el principio, se presentó tan obscura y enmarañada.

El plausible desprendimiento del señor Albiol, al ceder el retrato a la Academia, y rechazar las *ventajosas proposiciones pecuniarias* que se le hicieron por aquella Corporación, es, sin disputa, digno de loa y encomio; como dice el señor Barcia, «su desinterés y patriotismo rayan en lo heroico. Casi, casi, recuerdan lo de Tarifa» (1). Por eso creo que don Alejandro Pidal procedió con estricta justicia al dedicar al señor Albiol las alabanzas que le dedicó en su discurso por el acto de regalar un retrato que, como el ilustre conferenciante dijo muy bien, «hubiera valido una fortuna en una sala de ventas de París, pujada por un millonario de Nueva York» (2); porque aunque bien puede asegurarse que el hipotético millonario, antes de desprenderse de sus *dollars*, hubiera sido en punto a pruebas de autenticidad un poco más exigente que lo fué la Academia Española, siempre es en extremo meritoria y ejemplar la infrecuente liberalidad del señor Albiol, quien sólo aceptó, «por toda muestra de nacional gratitud, no una cátedra de Real orden, sino que acabase de salir a oposición una que ya se había dispuesto que saliera, pero que no acababa de salir por no sé qué entorpecimiento o detalle que la tenía enredada en los tradicionales balduques del expedienteo oficial» (3).

Vamos por partes.

(1) Barcia; *loc. cit.*, pág. 72.

(2) *Loc. cit.*, pág. 17.

(3) *Idem id.*

La cátedra aludida era una en la Escuela Industrial de Valencia, pueblo natal del señor Albiol; pero esa cátedra, correspondiente a una *categoría de término*, no estaba ni creada, ni, por tanto, dotada en el proyecto de Ley de Presupuestos para 1911, que el Gobierno presentó a las Cortes en el mes de julio de 1910, pues en este proyecto no figuraban en la citada Escuela más que *nueve* profesores de dicha categoría, y ninguna de las cátedras que desempeñaban se hallaba vacante a la sazón (1). Pero es el caso que, a fines de 1910, cuando se discutieron y aprobaron los Presupuestos, fué admitida una enmienda al de Instrucción Pública y Bellas Artes, *aumentando* en la Escuela de Valencia la plantilla del personal docente *con una plaza más de profesor de término*, pero *sin determinar la aplicación que a la misma había de darse*, lo cual no deja de ser peregrino, pues no parece sino que la necesidad de la *plaza* fué sentida antes que la necesidad de la *enseñanza*, y que, en vez de crear el profesor para la cátedra, se creó la cátedra para el profesor. Ello es que en la Ley de Presupuestos para 1911, y en el presupuesto del citado Ministerio, aparece la siguiente partida, con destino a la Escuela Industrial de Valencia: «10 profesores de término (*en lugar de 9 que eran antes*), a 3.000 pesetas», etcétera (2).

Raro es también que hasta junio de 1911, es decir, hasta medio año después de creada la plaza de categoría de término, no se acordase cuál había de ser la materia de la nueva enseñanza, perjudicando de este modo a muchos que, de haberlo sabido, se hubieran preparado para la oposición, porque, en efecto, hasta el día 26 de junio de dicho año no apareció en la *Gaceta* la Real orden correspondiente. Esta disposición, refrendada por don Amalio Gimeno, que era entonces el ministro de Instrucción Pública, dice así: «Aumentada en la vigente ley de Presupuestos la plantilla del personal docente de la Escuela Industrial de Valencia con una plaza más de profesor de término, *sin que hasta la fecha se haya determinado la aplicación que a la misma debe darse, y siendo de notoria conveniencia establecer en el referido centro docente la ense-*

(1) El Proyecto, en efecto, no introdujo modificación alguna respecto del anterior en la Escuela de Valencia, pues en el epígrafe correspondiente no figuran más que dos aumentos: uno, de 12.750 pesetas con destino a la Escuela de Artes e Industrias de Madrid, y otro de 32.500 con destino a la de Artes y Oficios de Zaragoza.

(2) Cap. 7.º Art. 2.º, epígrafe «Escuelas Industriales.»

ñanza especial de la *Metalistería artística*, S. M. el Rey (q. D. g.) ha dispuesto que sea destinada a esta enseñanza, y se provea en turno de oposición», etc.

Una vez creada la cátedra, y a pesar de haber comenzado las *vacaciones académicas*, creyóse, por lo visto, que era de suma urgencia proveerla, aunque fuese con carácter provisional y aunque entonces no hubiese alumnos que aguardasen la enseñanza, porque con fecha 30 de junio de dicho año 1911 fué nombrado interinamente profesor de *Metalistería artística* de la Escuela Industrial de Valencia 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.

El anuncio de las oposiciones no se hizo esperar mucho, pues firmado con fecha 6 de septiembre de 1911 (o sea a los dos meses y once días de creada la clase), apareció en la *Gaceta* del 12, razón por la cual no se explica bien que se dijese que la oposición «no acababa de salir por no sé qué entorpecimiento o detalle», ya que una espera de dos meses, y, a mayor abundamiento, en plenas vacaciones de verano, no es, ciertamente, para producir grandes impacencias. Que el asunto siguió llevándose con la misma diligencia, lo demuestra el hecho de que, a poco de hacer el mes que había vencido el plazo para presentar las solicitudes a la oposición, se convocaba a los opositores para dar comienzo a los ejercicios (1). Claro es que don José Albiol, que, además, de ser pintor y restaurador de cuadros antiguos, es también un distinguido orfebre, no dejó, como era muy natural, de concurrir a la oposición de una cátedra que, como la de *Metalistería artística*, entraba en su especialidad, máxime cuando esta cátedra le ofrecía las ventajas de radicar en Valencia, país de su nacimiento, y de corresponder a una categoría superior a la que, hasta entonces, venía desempeñando en la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo.

Verificada la oposición, el señor Albiol fué propuesto por unanimidad para la cátedra, y nombrado por el Ministerio con fecha 1.º de abril de 1912.

No dudamos un momento de que el Tribunal y el ministro obraron justísimamente en este caso; pero conocidos los hechos que anteceden, no puede comprenderse que el señor Pidal dijese que toda

(1) Se hizo la convocatoria con fecha 17 de Diciembre de 1911.

la recompensa del señor Albiol consistió en «un empujón en el sueño de un expediente» (1), si es que este empujón fué, como parece, no más que para despertarle, porque el expediente que nos ocupa no estuvo dormido jamás.

\* \* \*

Valen también la pena de apuntarse las pintorescas contradicciones que se observan en el modo de narrar los hechos; así, por ejemplo, el señor Sentenach dice una vez que cuando el señor Albiol le halló en Madrid en mayo de 1910, le dió palabra de remitirle la fotografía del retrato *tan pronto como regresase a Oviedo* (2), y en otra ocasión, asegura que el señor Albiol le enseñó la fotografía *antes de marcharse a Asturias* (3); en su artículo de la *Revue Hispanique*, dice que en 1910 el señor Albiol le prometió traer la tabla a Madrid al volver en las próximas vacaciones veraniegas, y poco más adelante declara que no vió la tabla hasta el día 4 de junio de 1911; el señor Pidal afirma que el señor Rodríguez Marín, al tener noticia del pasmoso hallazgo, convocó a los señores Pidal (don Alejandro) marqués de Pidal, Picón, Catalina y Cotarelo, para tratar del asunto (4), y el señor Rodríguez Marín nos cuenta que los convocados por él fueron don Alejandro Pidal y los señores Catalina y Commelerán (5); el señor Sentenach nos habla de que el señor Albiol compró la tabla en Madrid (6), y el señor Rodríguez Marín manifiesta que no la compró, sino que «la adquirió de un viajante a cambio de una pintura suya» (7); los periódicos de Madrid, en junio de 1911, dijeron que el cuadro era ya propiedad de la Academia, y el señor Albiol, en junio del mismo año, confiesa que el cuadro no había salido aún de su poder (8), todo lo cual descubre y patentiza el formidable embrollo que existe en esta historia.

(1) Pidal; *loc. cit.*, pág. 17.

(2) Artículo en *La Ilustración Española* de 22 de junio de 1911.

(3) Artículo en la *Revue Hispanique*, pág. 13.

(4) *Loc. cit.*, pág. 10.

(5) Artículo en *A B C*.

(6) Artículo en la *Rev. Hisp.*, pág. 13.

(7) Artículo en *A B C*.

(8) Vid. el artículo titulado: «El nuevo retrato apócrifo de Cervantes», publicado por el Sr. León y Mainez en *El País* de 26 de Septiembre de 1911.



Asimismo causan honda extrañeza las dificultades e impedimentos que se han opuesto y se oponen para ver el cuadro, pues no se explica satisfactoriamente cómo un retrato de la singular importancia que éste tendría en caso de ser auténtico, no ha sido expuesto al público, para que todos hubieran podido contemplar la efigie de quien, hace tres siglos, viene siendo el asombro del mundo (1); «... he procurado ver el cuadro—dice el señor Barcia,—pero no lo he conseguido. Debe de ser su *fatum*, que también él lo tendrá, caer siempre donde no sea fácil echarle la vista encima» (2). El insigne pintor y crítico don Aureliano de Beruete y don Cristóbal Ferriz, murieron sin verlo y sin que nadie solicitase su dictamen, y eso que, por la extraordinaria competencia que ambos artistas tenían en tales materias, aquel dictamen hubiera podido ser concluyente e inapelable. La procedencia de la tabla sigue siendo también un profundo misterio, pues no ha sido posible poner en claro sus recónditos orígenes, ni averiguar cuáles fueron sus andanzas y correrías, ni saber cuándo, cómo y de quién la adquirió el señor Albiol, y éste, por su parte, ha sido muy poco explícito. Acerca de ello recuerda el señor Pérez de Guzmán que «un cervantista ya casi olvidado, pero de grandes merecimientos, el señor León y Mañez, personalmente se dirigió al poseedor del cuadro solicitándole los datos precisos de ilustración sobre su procedencia, que en la Academia Española no se creyó que debían exigirse ni obtenerse, y el poseedor, que retardó cuanto pudo contestarle, al fin, dió las siguientes parcas explicaciones, no directamente, sino por medio de un intermediario del señor León y Mañez en Cangas de Onís (6 de julio de 1911): Primero: que la tabla con la pretendida imagen de Cervantes hacía seis años que la había adquirido y que su dueño anterior la tuvo más de cuarenta y cinco. Segundo: que habiendo estado aquellos seis años en su poder, sólo hacía *uno* que se dedicó a refrescarla y limpiarla, con lo que apa-

(1) Cuando el Sr. Pidal dió su conferencia en la Asociación de la Prensa, se colocó el retrato en el estrado; pero esto no puede decirse que fuese una exposición para el público, porque, en primer término, el local era muy reducido, y en segundo lugar, no era posible examinar el cuadro con luz artificial y a distancia.

(2) Artículo citado.

recieron las inscripciones con el nombre del pintor, para él desconocido. Tercero: que en junio de 1911 no tenía el cuadro en su poder, porque lo había dejado en Valencia para que lo engatillasen. Cuarto: que la tabla *apenas* tiene restauración, y que él solamente se limitó a cubrir algunos puntos sin tocar para nada a la pintura» (1); y agrega el señor Pérez de Guzmán con harta razón: «¿No es extraño que el poseedor no añadiera a la primera de estas noticias el nombre del *lugar* donde adquirió la tabla y el nombre del que *se las vendió* después de haberla tenido en su poder *más de cuarenta y cinco años*, lo que arguye que no era un mercader de antigüedades?... ¿Bastarán estos datos oscuros para dar a los entendidos un norte seguro con que adivinar toda la verdad?» (2).



Pero lo verdaderamente inconcebible es que la Academia Española haya colocado el retrato en su salón de sesiones y nada menos que en el sitio que ocupó hasta ahora un indubitado autógrafo de Cervantes, sin haberle sometido a un concienzudo examen de peritos, pues excepción hecha del señor Sentenach, no se sabe de ningún otro *técnico* que, después de verlo, publicase el juicio que le mereció. El señor Pidal aseguró que «por esa tabla han pasado los ojos de nuestros más afamados críticos, tanto arqueológicos como técnicos en las artes de la Pintura»; pero, hasta ahora, *desconocemos* los nombres de esos críticos. En cambio, nos constan los de algunos que han llamado la atención de la Academia acerca del deber ineludible en que está de acreditar que no procedió de ligero en el reconocimiento de la autenticidad. El señor Alcántara decía que «hasta que la multitud no vea el retrato, y todos comprobemos materialmente las pruebas de autenticidad aducidas por tan respetables señores (*los señores Rodríguez Marín y Sentenach*), no es prudente confiarse» (3); el señor Pérez de Guzmán en una carta dirigida a don Alejandro Pidal (4), después de hacer interesante historia de lo acaecido con otros retratos de Cervantes que se consideraron auténticos y hoy son tenidos por apócrifos, insiste en la importancia de «estos

(1) León y Mainez; *loc. cit.*

(2) Pérez de Guzmán; *Informe inédito.*

(3) Artículo en *El Imparcial* de 27 de junio de 1911.

(4) Fué publicada en *La Época* el 9 de julio de 1911.

antecedentes cuya presencia y ejemplo parece conveniente evocar, cuando está anunciada la aparición *de un nuevo retrato de Cervantes* y amenazada la Real Academia Española de tener que intervenir en los títulos de su autenticidad»; M. Foulché-Delbosc, escribe que «es sumamente lamentable que no se haya sometido el cuadro al examen de los *expertos*, en el sentido estricto de esta palabra» (1); Mr. Fitzmaurice-Kelly declara también que «con los datos que hasta ahora conocemos, es imposible determinar si el retrato es auténtico» (2); *Azorín* dice que «se impone, en conclusión, un examen técnico, realizado por técnicos, de las condiciones materiales del retrato y de las condiciones del rótulo que lleva» (3); el señor León y Maínez, en sus artículos publicados en *El País*, se maravillaba de que tal examen no se hubiera hecho todavía, y el señor Beruete y Moret, como se ha visto, considera que las pruebas que propone «son imprescindibles para formar un juicio razonado».

Pero estos requerimientos han caído en el vacío porque *nadie ha querido entrar en la liza a responder a ellos*, ni nadie ha contestado a los fundados y gravísimos reparos que se han opuesto a la autenticidad de la pintura, hasta el punto de que cualquiera diría que hay una conjura de silencio para rehuir toda polémica, cual si se temiera lo que de ella iba a resultar, y, si se dudare de esto, bastará con citar dos hechos que lo demuestran de modo incontrovertible.

Es el primero que *la Academia Española no haya pedido hasta la fecha el dictamen de la Junta de Iconografía Nacional*, que por su carácter oficial, por la misión que desempeña y por estar compuesta de personas competentísimas en estas cuestiones, era y sigue siendo el organismo indicado para estudiar cuanto a la tabla se refiere, sobre todo, desde el punto de vista pictórico y arqueológico; y así debieron de entenderlo las prestigiosas personalidades que lo forman, cuando, en varias ocasiones, y por propia iniciativa, sometieron el asunto a discusión: una en 1911, cuando al presentarse las fotografías del retrato «emitió el señor Ferriz su opinión de profundo excepticismo sobre su autenticidad, a la que se unió el voto del señor Beruete, si bien éste reservando la suya hasta la inspec-

(1) *Loc. cit.*, pág. 480.

(2) *Miguel de Cervantes Saavedra*; pág. XX.

(3) *Loc. cit.*

ción ocular de la tabla» (4), y otras dos en marzo de 1912, conviniéndose en todas ellas en que era absolutamente necesario ver el retrato atribuido a Jáuregui, para formular un juicio razonado acerca de él. A pesar de esto, la Junta no lo ha examinado aún, entre otros motivos, por el de que nadie ha solicitado que lo examine, en vista de lo cual, a todos se les ocurrirá preguntar cuáles son las causas poderosas que se han tenido y se tienen para prescindir de un dictamen tan autorizado que debió haber sido el punto de partida.

El otro hecho, es no menos significativo. En el número de *La Época* correspondiente al 3 de octubre de 1911, apareció la siguiente noticia: «*Los retratos de Cervantes.*—El señor presidente del Consejo de Ministros, considerando que la cuestión de los retratos del autor del *Quijote* es asunto de interés nacional, en que, a la vez, no puede dejar de prestar su atención todo el mundo literario y culto en los dos mundos, ha dado el encargo de escribir una Memoria ilustrada al distinguido académico, nuestro querido amigo el señor Pérez de Guzmán, que como secretario de la Junta de Iconografía Nacional, tan importantes y generosos servicios está prestando al Arte y a la Historia nacionales. El nombre del 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.»

El señor Pérez de Guzmán, en cumplimiento de tan honroso encargo, puso manos a la obra, comenzando por documentarse concienzudamente; al efecto, y además de copiosos datos históricos y literarios, reunió considerable número de fotografías, entre las que se ven las de todos los retratos conocidos de Cervantes, de páginas de primeras ediciones, de grabados, de firmas, de medallas, etc., etc.; en suma, un archivo y arsenal importantísimos. Al cabo de algún tiempo, el señor Pérez de Guzmán escribía la última palabra de un verdadero libro, de interesante lectura y de sano cau-

(4) Pérez de Guzmán. *Informe* inédito. Yo sé de otros señores vocales de la Junta que tienen idéntico parecer.

dal de erudición, en el que sostiene *que no existe ningún retrato auténtico de Cervantes, y que, por tanto, el atribuido a Jáuregui es tan apócrifo y tan fabuloso como lo son todos los demás*. Terminado el trabajo, dió principio a la impresión del mismo; pero cuando ésta llegaba a la página 119, *surgieron dificultades* que obligaron al autor a suspenderla, y suspendida se encuentra en la fecha en que se escriben estas líneas. ¿Qué es lo que sucedió para que la impresión no pasase adelante? ¿Qué interés pudo haber para cortar el camino a un trabajo que como éste, iba dirigido de buena fe a buscar la verdad? ¿Qué temores pudo despertar de que lo conociese el público? Yo no he podido averiguarlo, pues al preguntárselo al señor Pérez de Guzmán, que es todo bondad, me respondió solamente:

—Interrumpí la publicación por los tremendos disgustos que se me dieron.

Y como, por su gesto y ademán hidalgos, comprendiese yo que le era penoso hablar del asunto, no quise insistir en la pregunta; pero, por eso mismo, no pude evitar que me asaltasen la mente una porción de conjeturas e hipótesis que, por no ser más que hipótesis y conjeturas, no tienen valor alguno que las haga merecedoras de ser dadas a la estampa. Lo que sí puede decirse, y creo que el lector lo dirá conmigo, es que todo lo que ha ocurrido en este asunto *es misterioso y extraño*, y que está pidiendo a voces un rayo de luz que lo esclarezca.

Y por no haberse esclarecido en tiempo oportuno, se ha dado lugar a que se engendre una atmósfera de desconfianza en torno de la autenticidad de la tabla, y se dé coyuntura para que acerca del origen del retrato se haga todo género de suposiciones novelescas y de extravagantes comentarios. He tenido ocasión de comprobar por mí mismo que en Oviedo (ciudad en que estaba el señor Albiol cuando hizo el descubrimiento) es en donde puede advertirse más pronunciado escepticismo y mayor número de incrédulos. Hablando una vez con un amigo mío que reside en dicha capital, y que me dió algunas noticias de lo que se decía en aquel entonces, le pregunté acerca de otros particulares, y me contestó:

—Yo recuerdo poco de eso; el periódico *Las Libertades* publicó varios artículos sosteniendo que el retrato ni era de Cervantes, ni era antiguo; pero si quiere usted, yo le llevaré a ver a un señor que vive en la calle del Rosal, núm. 27, a un industrial que vende artículos de

pintura, y a un dorador, a quien el señor Albiol le encomendaba varios trabajos relacionados con la restauración de cuadros antiguos, labor a la que también aquí se dedicaba, pues todos ellos están muy bien enterados, conocen muchos detalles y podrán informarle a usted de cuanto desee saber.

Por de contado que yo, agradeciéndole el ofrecimiento, no quise aceptarlo, ni aunque lo hubiera aceptado y obtenido los datos e informes de que mi amigo me hablaba, los daría a la publicidad, por temor de que se me dijese que me hacía eco de las hablillas y murmuraciones locales, que sirven de solaz a los desocupados de provincias; y así, preferí estudiar los antecedentes e historia de la cuestión, en la que va interesado el mayor prestigio literario que ha tenido España, con el fin de contribuir, en la medida de mis fuerzas, a que se disipen de una vez las dudas que han ido acumulándose sobre la autenticidad del retrato. Resultado de la tarea que me impuse es el presente opúsculo, al cual voy a dar cima con esta

### CARTA

Excmo. Sr. D. Antonio Maura,

Director de la Real Academia Española.

Ilustre señor y amigo:

Con el profundo respeto que me merece su persona, y haciéndome intérprete de los deseos clara y reiteradamente manifestados por notables escritores, tengo el honor de dirigirme a usted para que, como dignísimo Director de la Academia Española, interponga su influencia y su autoridad indiscutibles a fin de que 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.

Si ha tenido usted la bondad y la paciencia de pasar la vista por las áridas páginas que anteceden, en las que he procurado condensar los juicios críticos de los que se han ocupado del retrato y las noticias que yo he podido adquirir acerca de él, seguramente habrá usted hallado hartos fundamentos para acceder a esta justísima petición, y los hallará mayores todavía considerando que ha tiempo existe la promesa de proceder al examen técnico del cuadro, hecha

por los señores que primeramente intervinieron en el asunto, pues a propuesta del señor Catalina, entonces secretario perpetuo de la Academia, acordaron, con mucho acierto, la adquisición del retrato, «sin reparar en gastos y trabajos, dejando para después el estudio de su histórica identidad», y creo que usted convendrá conmigo en que, al cabo de más de cuatro años que han pasado desde aquella fecha, ya va siendo hora de que se cumpla lo ofrecido.

En mi humilde opinión, vale más tener, como hasta aquí, un retrato de Cervantes de fantasía, aunque no del todo arbitrario, puesto que en él se han interpretado, con mayor o menor fortuna, los rasgos fisonómicos con que el soberano escritor trazó su semblanza, que tener un retrato aventurero, encontrado no se sabe dónde y del que se pretende que pase por auténtico sin pruebas definitivas y concluyentes; porque, en el primer caso, sabemos de modo positivo que la imagen, aunque convencional y aceptada no más que como símbolo, emblema o representación iconográfica, es imposible que corresponda a ninguna otra persona, mientras que en el segundo surge la duda de que pueda ser de persona diferente, y por eso, nadie, en conciencia, se atrevería hoy a decir si el retratado en la famosa tabla es Miguel de Cervantes o alguno de los enemigos suyos que en vida le movieron guerra encarnizada; ¡quién sabe si, lejos de ser *la Providencia la que tan a deshora nos ha regalado el retrato que ya considerábamos irremisiblemente perdido*, no ha sido el mismísimo demonio, del que dijo Sancho que «no duerme y que todo lo añasca», el que se ha entretenido en llevar a la Academia la *vera effigies* de aquel envidioso, desvergonzado y procaz que disfrazó su nombre con el seudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda! Esto, suponiendo, es claro, que la tabla sea de la época que reza la inscripción, pues pudiera resultar que el modelo fuese de tiempo mucho más reciente. Y no teniendo, como no tenemos, la evidencia de que no suceda así, ¿será prudente que con motivo del Centenario se propague y divulgue esa indocumentada y problemática imagen por medio de fotografías, postales y grabados de todas clases, sin que preceda un examen técnico y sereno y tan riguroso como sea necesario? Cuando aparezcan estas líneas, es posible que la *Gaceta* haya anunciado ya el certamen para erigir una estatua al escritor insigne; la Junta del Centenario ha acordado que se acuñen unas monedas de oro con su busto; hálbase también de sellos de correos que han de llevar su figura, la cual será, seguramen-

te, reproducida en múltiples ediciones y estampas, que el comercio y la industria pondrán en circulación, y los artistas, como es natural, procurarán copiar lo más fielmente que les sea posible, y sin meterse en más averiguaciones, las líneas del retrato que posee la Academia, fiándose en que ésta abona la autenticidad con su prestigio.

Por decoro nacional, por el buen nombre de la Academia Española y, sobre todo, por respeto a la memoria de Cervantes, es absolutamente preciso que antes de que llegue el momento de conmemorar el tercer Centenario de su muerte sepamos si el retrato que en sitio preeminente de su salón de actos tiene aquella ilustre Corporación, es o no es el del autor del *Quijote*; si de la prueba sale victorioso y logra redimirse de las dudas y purificarse de las sospechas, consérvase en buen hora donde está; pero si ante la crítica seria no consigue acreditar la validez de los títulos ilustres de que blasona, y se ponen de resalto las máculas y vestigios que haya dejado la ficción, procédase a destronarlo sin miramiento alguno, y no se consienta que por un minuto más usurpe y profane un sitio de honor que no le pertenece.

Conocida la devoción que siempre ha profesado usted a la verdad y a la justicia y su acendrado amor a las glorias patrias, no es aventurado confiar en que acogerá esta súplica con espíritu benévolo, lo cual le agradecerán eternamente los admiradores de Cervantes.

Afectuosamente le saluda su s. s. y amigo, q. l. b. l. m.,

JULIO PUYOL.

## DE LITERATURA CONTEMPORÁNEA

De entre los escritores contemporáneos más jóvenes que no sólo prometen, sino que ya dan frutos sazonados, por haber llegado a entera madurez, acaso el último en fecha que se ha dado a conocer es Ramón Goy de Silva, que tiene veintisiete años, pues nació en 1888 en El Ferrol. Acaso a muchos lectores no les suene este nombre, y quizá les suene demasiado el calificativo que yo le dé. No lo extrañaría, porque tampoco a mí me sonó hasta pocos días ha, que me encontré en casa con sus libros. En el apicarado vivir de esta menguada España de hoy campan por sus respetos los monopolios, o monopolios, políticos, industriales, comerciales, literarios y de todo jaez con tan desvergonzada cuquería, que el que en alguno de ellos no tenga parte, y por dignidad personal quiera vivir independiente y alejado de los currinches donde se dan patentes de valer y se bombean extremadamente las obras de los compinches, puede tener por cierto que nadie le conocerá, y que sus obras caerán en el público con el sosegado silencio de los copos de nieve por enero, y que, como ellos, se derretirán y se los llevará el olvido a las pocas horas.

¿Quién es don Ramón Goy de Silva? Nada sé de él más que lo apuntado, y lo que he podido averiguar de sus obras. No tengo el gusto de conocerle personalmente, y a mi requerimiento por carta no ha dado por contestación otras noticias que las que aquí irán saliendo. Sus obras publicadas son:

*La Reina Silencio*, tragedia simbólica, 1911.

*Sueños de noches lejanas*, poemas legendarios en prosa, 1912.

*En el bosque de la diosa Milita.*

*Amytis, esposa del rey Saosdukin.*

*El coloquio de los astros.*

*El Eco*, drama en tres actos, estrenado en el teatro Español el 6 de marzo de 1913.

*La de los Siete Pecados*, poemas bíblicos en prosa, 1913.

*Myriam, la de los Siete Pecados.*

*Salomé, la del velo de los siete colores.*

*Cleopatra, reina del país de las esfinges.*

*Belkis, reina de Saba.*

*La Corte del Cuervo Blanco*, fábula escénica, en cuatro jornadas y un prólogo, 1914.

*El sueño de la reina Mab*, 1914.

*El Reino de los Parias*, poema simbólico, en prosa, 1914.

*Sirenas Mudas*, drama, 1915.

*La caja de Pandora*, inédito libro de poesías, premiado por la Real Academia de la Poesía en un concurso de «El Primer libro». Comprende dos partes: *Canto de Muerte y Esperanza*, y *Cuentos de Dinarzada*.

He leído y estudiado *La Reina Silencio*, *La Corte del Cuervo Blanco*, *El sueño de la reina Mab*, *El Reino de los Parias* y *Sirenas Mudas*. Por estas obras me atrevo a decir que la literatura castellana tiene en Goy de Silva la flor de las más halagüeñas esperanzas, a juzgar por estos ya sazonados frutos, que le aseguran maciza fama.

*La Reina Silencio* (1911) es «la tragedia de la Muerte, sin precedente en la Dramática Universal». *La Corte del Cuervo Blanco* (1914) es «la comedia del Amor. En torno de ambas concepciones, del más humano simbolismo, cantan o gimen, vuelan o se arrastran, las pasiones de la Vida».

Así hace hablar el autor a Shakespeare, y hácele hablar con toda modestia y verdad.

La tragedia de la muerte, del más allá, del misterio, que a todos nos hace continuamente pensar, no había sido llevada jamás al arte, y Goy de Silva la ha llevado en *La Reina Silencio* por manera acabada. Arte simbólico es, porque de otra manera no sé yo que pudiera presentarse en las tablas, ni entiendo quepa ser tratado como real lo que está más allá de la realidad; pero la concreción en personajes cuasi reales, y en fábula y acción cuasi real, es un es-

fuerzo de ingenio, por parte del autor, que sólo puede compararse con el que campea en *La Vida es sueño*, de Calderón. No hay aquí las nebulosidades metafísicas del *Fausto*, que, con todo el suyo, no supo convertir en cuerpo el gran Goethe; todo es claro y diáfano, mañero y llano. *La Reina Silencio* es la Muerte, que acoge en su misterioso y cerrado palacio a todos los peregrinos y viandantes, es decir, a todos los mortales, que todos van a parar a él, valiéndose de sus hijas, los siete pecados capitales, simbolizados en siete princesas, cada una vestida de uno de los siete colores, que atraen a los hombres hasta arrastrarlos a dar en manos de la terrible reina.

«La disputa de vuestra posesión (dice al peregrino, al hombre, una de las princesas, uno de los pecados capitales), destruiría la armonía que nos une, y nos obligaría a volver nuestra ponzoña contra nosotras mismas, cayendo en vuestro poder... ¡Oh! El mortal que nos poseyera a todas, sería puro, del mismo modo que el color es blanco cuando concentra en sí los siete matices del iris.» El poeta que tal pensamiento ha tenido, y así lo ha sabido vestir con esta galana metáfora, es, sin duda, un excelso poeta. ¿Qué le sucede a cada peregrino al llegar al palacio de la silenciosa reina de la muerte? Este es el misterio que el gran poeta nos descubre, y que yo no quiero empañar esbozándolo aquí con torpes palabras. La obra toda es de una sobriedad y armonía clásica; de una tan clara, recia y esmerada labor, que parece labrada de finísimo alabastro, que a mí se me antoja veteado de negro. Es obra de maestro que no da golpe en vano, que cincela a lo seguro, sacando del material de primera intención lo que llevaba bien pensado y delineado, hasta en sus más menudos perfiles, allá dentro en su idea de artista.

El dramático francés Edmundo Rostand, con su *Chantecler*, y el dramático belga Mauricio Maeterlinck, con su *Pájaro azul*, han henchido el mundo de su fama los años pasados. Estrenaron en París estos dos maravillosos dramas simbólicos, en los cuales representaban pedazos del vivir humano mediante fábulas de animales, representativas de las humanas pasiones, al modo que los representó Esopo en sus fábulas narrativas de origen indiano, y tras él los demás fabulistas, aunque en acción más compleja y en forma más dramática.

París es el escaparate del mundo, donde se hace el alarde de las obras artísticas, donde los voceros de la fama las trompetean



después a los cuatro vientos. El género fabuloso dramatizado, no es una novedad. Aristófanes lo inventó y nadie le ha emparejado hasta hoy. El simbolismo dramático, por el cual las pasiones se representan, no ya mediante animales, sino mediante personajes, humanos y vivos en las tablas, tuvo su más acabada y sublime expresión en España, en los famosos *Autos*, y ni Goethe, en la segunda parte del *Fausto*, ni poeta alguno, llegó en fuerza plástica ni en alteza de concepción a nuestro Calderón de la Barca. Por estas tierras de España, donde, con toda la fanfarronería que graciosamente nos cuelgan, no suelen sonar los grandes ingenios hasta siglos, a veces, después de fallecidos, porque no nos damos la maña de los franceses, o no tenemos la vanidad de ellos, apenas es conocido Ramón Goy de Silva, autor de dramas simbólicos tan estupendamente hermosos que se les han casi pasado de vuelo a los críticos. ¿Conoce el lector, vuelvo a repetir, como ingenio famoso a Ramón Goy de Silva? Supongo que no, y sin embargo, yo, sin ser profeta, aseguro que lo será en lo venidero. Cualquiera supondrá que es algún imitador de Rostand y Maeterlinck, como suelen serlo los más de nuestros poetas de los poetas franceses. Pues, para gloria de la literatura española, hay que saber que los dramas de Goy de Silva sobrepujan en valor artístico al famoso *Chantecler*, que ha galleado demasiado y nos tiene atronadas las orejas con su quiquiri-quí. Aquí, aunque no somos gallos o galos para cacarear, nunca faltaron ingenios soberanos que se les adelantasen y les ganasen. «Aun no habían lanzado su canto a los humanos el gallo *Chantecler* de Edmundo Rostand, ni *El Pájaro azul*, de Mauricio Maeterlink; ni se había despertado de su sueño milenario *La bella durmiente del bosque*, al mágico conjuro de Sarah Bernhardt, cuando este *Cuervo Blanco* estaba ya cautivo en mi jardín». Así dice el autor, bien asistido de razón. «Quise exhibirlo al mundo, en el primer escenario de España, antes de que llegaran otros animales, y al Cuervo y a su Corte les llevé al clásico «Corral de la Pacheca». Pero, más tarde, un dramaturgo amigo, usando de su derecho, anunció el envío de *El Caballero Lobo* al mismo lugar, con un acompañamiento de osos, zorros y lobeznos, etc. Yo, entonces, temiendo lógicamente por mis pájaros, dicho sea con cierto humorismo, los retiré de allí, considerando que no sería prudente reunir en un mismo *Corral* aves con cuadrúpedos, cuyos nombres eran un tanto alarmantes, aunque luego resultaron de la condición más

noble y humana. Algún tiempo después volví a mi intento de exposición; pero son tantas, diversas y fastuosas las aves, que forman el cortejo del *Cuervo Blanco*, que no hallé Empresa capaz de alojar las y exhibirlas con el debido decoro. La Prensa, en cambio, me prestó noblemente su concurso, y *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*, primero, y más tarde *Le Temps*, de París, publicaron fragmentos de esta fábula y amables artículos laudatorios, antes de que *El Caballero Lobo* y *Chantecler* se hubieran dado al público...» El día 10 de enero de 1908, publicó el *Heraldo de Madrid* la noticia de haber sido entregada a la Dirección del Teatro Español, *La Corte del Cuervo Blanco*, con otros pormenores curiosos de esta fábula. En 22 de enero de 1909 se estrenó *El Caballero Lobo*. El 23 de enero de 1909 publicó *Heraldo de Madrid* un artículo de Ricardo Baeza, fechado en Tánger el 12 del mismo mes, en el que se trata especialmente de *La Corte del Cuervo Blanco*. El 10 de enero de 1910, publicó *El Liberal* un artículo de Francisco Villaespesa titulado *La Corte del Cuervo Blanco* (con una escena de esta obra) en el que este Príncipe de la Poesía hace un elogio de la fábula de Goy de Silva.

El 20 de febrero de 1910 publicó *Le Temps*, de París, el argumento de *La Corte del Cuervo Blanco*, con un comentario amable del glorioso maestro Pérez Galdós. Una semana después se estrenó *Chantecler*. El 7 de marzo de 1913 publicó *La Correspondencia de España* un artículo de Ricardo J. Catarineu, en el que este ilustre crítico literario dedica algunos elogios a la fábula en cuestión. El 1.º de julio de 1913 publicó *El Liberal* el prólogo de *La Corte del Cuervo Blanco*.

*La Corte del Cuervo Blanco*, o sea la tradición, lo que siempre sucedió, sucede y sucederá en el mundo, consiste en la lucha del alma por alcanzar el amor. Es el famoso mito de Psiche y Adonis, tan graciosamente contado por Apuleyo en *El Asno de oro*, que arranca de las más añejas tradiciones, como eruditamente ha probado Bonilla en su libro *El mito de Psychis*, Barcelona, 1908. Pero no sólo cuanto a la forma dramática es cosa nueva, inventada por Goy de Silva, sino cuanto al asunto en todo su desenvolvimiento. Diríase que Goy de Silva no tenía noticia de semejante leyenda. La *Mariposa*, traducción del griego *psiche*, alma y mariposa a la vez, es la vida; el *Ruiseñor* es el amor, vestido de trovador antiguo. En la corte del *Cuervo Blanco*, símbolo de la tradición, del

mundo siempre igual a sí mismo, el poderoso señor *Cuervo Blanco* quiere casar a la *Mariposa* con el *Ruiseñor*, apoyando las bodas la *Abeja* o laboriosidad, el *Buho* o la sabiduría, que prevé lo futuro y saca de la mentira la verdad; el *Cacatúa* o la elocuencia. En cambio, opónense a tales bodas el *Rey Mariposón*, que desea casar a su hija la *Mariposa* con el *Moscardón* o la ambición de Occidente, y por sus propios intereses apóyanle la *Mosca*, sierva de la muerte, y el *Murciélagu*, espíritu del mal. Por consejo del *Buho* y del *Cacatúa*, esto es, de las ideas, que «son la luz que ilumina las ne-gruras del cerebro», y de las palabras, que «son los diversos matices con que dicha luz se manifiesta», logra el *Ruiseñor* del *Mariposón* le cederá la mano de su hija si se presenta él aliado del *Aguila* o la fuerza, y logra del *Aguila* su alianza con la promesa de que, en casándose, heredará las riquezas del *Mariposón*; así intimida el *Amor* a las *Riquezas* con la *Fuerza*, y engolosina a la *Fuerza* con las *Riquezas*, logrando la mano del *Alma*, venciendo antes los ardidés del *Cuervo Negro* y de todos sus secuaces, ministros del mal, y dejando la corte del *Cuervo Blanco*, una vez vencedores y desposados, porque, como dice el *Ruiseñor*, «si queremos ser dichosos preciso es que abandonemos este lugar, donde luchan las pasiones rastreras». El asunto es de los más filosóficos e importantes que han trabajado las cabezas de los mortales, la consecución del amor y de la consiguiente felicidad humana. La fábula en que cuaja el autor el asunto es cosa nueva y más humana acaso que la mitológica de los dioses en que lo cuajaron y concretaron los autores paganos, tanto en Grecia como en la India. La manera de desenvolver la fábula es mañosísima y muy bien llevada, entreverando pequeños episodios, en los que entran otros personajes, entre los que son notables la *Cotorra* o publicidad y el *Mochuelo* o cortesano satírico y burlón, algo así como el bufón de corte. No hay sentencia ni dicho que no encierre alguna realidad grave de la vida. El lenguaje es digno y apropiado. En su género es obra maravillosa. Claro está que es género secundario en el arte, como todo lo simbólico, que requiere esfuerzo para convertir a cada paso el símbolo en lo simbolizado; que es género algún tanto docente como todo símbolo, y más el del apólogo, infantil de suyo y educativo; que para las tablas es algún tanto frío, por contrario a la realidad que envuelve el género dramático. Pero el símbolo fué siempre poesía; antes bien, lo poético se nutre del símbolo, de la metáfora; el apó-

logo es tan humano, que atribuimos a los animales nuestras pasiones, y en todos los idiomas cada animal es símbolo de una de ellas, y este simbolismo se derrama en un sin fin de frases y epítetos tomados del apólogo, como cuando decimos que la vida *es aperreada*, que fulano *se alebronó*, que *culebreaba*, que el otro *es un gallina*, que *cacarea sus cosas*, que *gallea demasiado*, que *se aturde*, *se pavonea*, *se amosca*, *se encabrita*, o que *nos chinch*, o *nos potrea*, o que *despotrica*, o *se encapricha*, etcétera., etc.

La forma dramática refuerza además el apólogo, y lo engrandece una acción bien tramada y de fondo hondamente filosófico. La comedia de Goy de Silva es más humana, más sencilla, más profunda, más acabada que el *Chantecler* y *El Pájaro azul*. ¿Por qué no ha empleado el verso en estas dos obras, de pura y aérea poesía, ideal y filosófica? En tan elevadas obras es donde el verso encaja a maravilla, dando más brillantez a la ejecución y consagrando la frase como en molde litúrgico e inmutable. Goy de Silva sabe hacer versos, y ha cifrado sus dos obras en sendas composiciones poéticas; acaso desconfiara de la facilidad en versificar, que ha de ser extremada para no sacrificar al metro ningún pensamiento. Versificadas estas obras por Lope o Calderón, doblarían su valor estético. *El sueño de la reina Mab* (1914) y *El Reino de los Parias* (1914) son cortas fantasías simbólicas en prosa narrativa, con pinceladas realistas de fuerte trazo y de honda filosofía en el contenido.

En resumen: estas obras maestras del género simbólico (no simbolista, de los líricos franceses) no han sido sobrepujadas por los más afamados ingenios modernos de fuera de España, y en nuestra misma patria sólo pueden quedar asombradas por la deslumbradora luz de *La vida es sueño*, de Calderón. A pesar de sus cortos años, el autor muestra un juicio asentado y discreto, una extensa y bien digerida cultura, pensar hondo y de pocos, concepción dramática firme y amplia, expresión sincera y refinada, ejecución acabada. En el arte del símbolo no hay quien le dé alcance.

Cualquiera diría que Goy de Silva no sabe salir del símbolo, donde se mueve con la soltura de un maestro incomparable. Pero no es así. *Sirenas mudas* (1915) es drama que prueba no quedar reducido su ingenio al arte simbólico. Es drama realista, lleno de vida moderna, de intensa emoción trágica para adentro, lucha de las

almas sin sangre ni estruendos, del género cultivado por Jacinto Grau, su amigo, a quien se asemeja por extremo y con quien comparte la gloria de este nuevo género trágico, no menos que la del más exquisito gusto en la ejecución y lenguaje y la del profundo pensar. Son las dos fuertes columnas de las últimas manifestaciones literarias de España, esperanzas de un arte grande, noble, moderno y castizo a la vez.

JULIO CEJADOR.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

P. ADRIANO SUÁREZ, *Levántate y anda. Principios fundamentales y normas prácticas de auto-educación y cultura humana*. Cádiz, M. Alvarez, imp., 1915.

Vieja tendencia es la de componer un arte del bien vivir, ciencia de la vida. Llamáronla *Kalobiotica* los griegos. «Teoría de la felicidad» (*Glückseligkeitslehre*) la titula el viejo Hartmann. Su objeto—pobre objeto—era el vivir mucho tiempo; se llamó también *Macrobiótica*, arte de prolongar la vida, anhelo eterno de una humanidad inferior.

Era su aliada, entonces, una *Higiene del alma* (Gall, *Feuchtersleben*); a veces correctiva, *Medicina de las pasiones* (Descuret, Boigeu) o *Higiene de las pasiones* (Broussais); hoy renacida como *Medicina del espíritu* (De Fleury). Su tesis era ya la influencia de lo psíquico sobre lo físico, en provecho de lo físico: curación de las enfermedades por el dominio de la voluntad (Koint), hoy por sugestión (E. Levy) o por medios naturales (L. Neuens, Dr. Arnulphi, etc.) y en bien de lo psíquico; el arte de ser dichoso (Droz), por la moral y la filosofía de la felicidad (Ch. Piat, Finot).

La simple *longevidad* dejó de ser deseo único de los hombres. Ahora, las gentes quieren vivir mucho y bien—materialmente bien—con *salud y fortuna*. Entonces aparece, de un lado, la higiene práctica, profiláctica, en libros como los del alemán P. Kneipp, o educativa física, como en el *Mon système*, del danés J. P. Müller; *Mind taining*, de Rosine, y de otro, el pragmatismo empírico, puramente económico (*La ciencia de los negocios*), o más amplio, humano (*El arte de triunfar en la vida*). Este último movimiento viene de los Estados Unidos. Lo que no pudo lograr el pre-

cepto: *mens sana in corpore sano*, en la burguesía, rebelde a la disciplina de la cultura física y mental, lo puede este despertador eucarístico de la vanidad y de la codicia: *El secreto del éxito*. Los moralistas se presentan hoy administrando la eucaristía yanki: el dollar.

La doctrina es seria—aparte parlanchinerías,—porque Sanders ha leído a William James y aplica su doctrina de las emociones. «Nada hay, moral e intelectual, que no pueda sugerirse físicamente»—dice. Es lo que él llama la *voluntad física*. Así se forman los «héroes de la voluntad», que dijo Stuart Mill. Es la última consecuencia—práctica—del *pragmatismo*. Y, por otro camino, Marden sigue a Emerson, en la teoría del influjo personal. «Concentrar el pensamiento en la facultad que necesitamos vigorizar—dice,—es robustecer las respectivas células cerebrales.» Es el *poder del pensamiento*; consecuencia pedagógica del *voluntarismo*, la filosofía de la vida, que completa a Kant. Sobre estos fundamentos psicológicos de la educación, se levanta esa «escuela de la sociedad» (Harris)—ampliación gigante de la escuela del individuo—con el «magisterio de la vida» (G. T. Wrends).

Esta tendencia, modernamente pagana—el éxito, el lucro, la salud, la fuerza,—ese moderno evangelio de *El amo del mundo*, son recogida y predicado entre nosotros por un fraile... ¡señales de los tiempos!: el Padre Adriano Suárez, O. P. *Levántate y anda (surgite et ambula)*, está saturado de buena intención. Es un aspecto nuevo del problema. La nueva tendencia era mezcla de ciencia y de literatura. Desde hoy es, además, mística. El *estote perfecti*, del Evangelio, se enlaza con el «sed fuertes», de Marden. Pero—notémoslo con fruición—es que la apologética del Cristianismo evoluciona..... Ya no se predica el árido: *porro unum est necessarium*, sin un complemento doctrinal explicativo. La tierra es un valle de lágrimas; pero procuremos convertirla en jardín de flores... El *inquietum cor nostrum*, de San Agustín, busca un descanso apacible en la tierra... ¡Adiós, viejo quietismo místico!

El libro del P. Suárez—como los otros—empieza estudiando «El éxito y el fracaso en la vida». Pero lo curioso es que se propone documentar filosóficamente el nuevo credo pragmático en la *Summa* de Santo Tomás, el intelectualista. Pasemos. El estilo no es ni mejor ni peor que el de libros análogos, extranjeros, de donde el espíritu huye horrorizado y el buen gusto está ausente.

Ahora, digamos algo de la tendencia, en conjunto. Se trata de un problema arduo de antropocultura. ¿Qué debe preferirse, en la humanidad: hombres correctos, *comm'il faut*, preocupados de las maneras, de las horas, del vestido, de ese complejo tratamiento del cuerpo y de la voluntad—el baño, el paseo, la gimnasia, la lectura, la meditación—pero mediocres; o más bien, hombres geniales, *sans façon*, despreocupados, indisciplinados, pero grandes? Porque sucede que los *Gentlemen* no son

más que *Gentlemen*.....; esa tropa de *dandys*, maniqués elegantes en lugar de filósofos, literatos, sabios, apóstoles, héroes. ¿No habrá el peligro de hacer de los medios de cultura humana, fines? ¿Y qué decir de esas bestias humanas del *foot ball*? Emerson lo decía: «para triunfar en la vida hace falta ser un gran animal». Spencer lo repite en su *Education*. En Alemania la *Körperkultur* ha hecho impotentes. La mayor parte de esos *gimnastas* son, intelectualmente, *arriérés*. Y—en lo humano—«sólo una cosa es necesaria»: ser geniales. Estos libros que allanan, que moldean, que uniforman espiritualmente, son excelentes para el rebaño.

Buena falta hace en España—sobre todo en Andalucía—estimular la conciencia reflexiva y disciplinar la voluntad. Pero—bien entendido—a los dormidos, a los abúlicos. No entusiasmarse con el procedimiento... Mejor es que un golfo sea un autómatas; pero no cambiemos por autómatas a los hombres. El *potest quia posse videtur*, la idea—fuerza, no es la doctrina más útil de propagar aquí, donde el mal está—justamente—en creerse capaces de todo (espíritu aventurero), sin procurar seriamente los medios (fatalismo musulmán); en protestar continuamente (rebeldía), para resignarse siempre (estoicismo).

*Levántate y anda* debe entenderse dirigido a los que están tendidos, caídos o inertes. Lo mejor del libro es una serie de sentencias, sabiamente elegidas. Y, con estas salvedades, salve al nuevo libro.

QUINTILIANO SALDAÑA.

P. S. — Escrita esta nota, viene a darle actualidad una noticia: en el Ateneo de Madrid se ha dado un *cursillo de autoeducación*, por los profesores y sobre los temas siguientes:

#### CURSILLO DE AUTOEDUCACIÓN

- 5 de junio.—D. Adolfo Buylla: Prólogo.
- 5 de junio.—D. Federico Climent y Terrer: Las obras del Dr. Marden.
- 7 de junio.—D. Aurelio Abenza: Los caminos para el éxito.
- 7 de junio.—Fray Ariano Suárez: ¿Por qué soy optimista?
- 8 de junio.—D. Arturo Cuyás: El muchacho culto.
- 8 de junio.—D. Rafael Torromé: Orientaciones.
- 8 de junio.—D. Eduardo Vincenti: Comentarios y conclusiones.
- 14 de junio.—D. José Antich: Nueva pedagogía fisiológica.

Las conferencias, de un mediano interés, apenas lograron despertar el entusiasmo discreto de un público escaso.

JULIÁN RIBERA, *Historia de los Jueces de Córdoba*, por Aljoxani (texto árabe y traducción española). Madrid, Imp. Ibérica, 1914.

Hace unos meses (aunque lleva fecha de 1914) apareció este libro del sabio arabista don Julián Ribera, honra del profesorado español y una de las figuras más prestigiosas de la Academia de la Historia. Tratándose de un especialista de fama tan bien cimentada como el señor Ribera, estaría demás todo comentario, bastando consignar la existencia de un nuevo trabajo de tanta importancia como todos los que han salido de la experta pluma del émulo de Dozy y Simonet; pero en un sustancioso prólogo, el traductor nos da curiosas noticias sobre la crónica de Aljoxani, demostrando el valor incalculable de esta fuente histórica, que nos pone en contacto directo con la España musulmana durante el emirato de los Omeyas, mostrándonos el ambiente de aquella sociedad tan apartada de nosotros.

Dice el docto autor de los *Orígenes del Justicia de Aragón*: «la crónica nos pone en medio de Córdoba, en los tiempos del emirato, dándonos la impresión de la realidad, cual ninguna otra historia erudita o literaria es capaz de producir. Nos cuenta casos fútiles, escenas vulgares, sin grandezas ni aparato de conjunto; pero esa inatención artística, esas descuidadas narraciones, consienten el estudio de fenómenos sociales, que en otras crónicas no aparecen siquiera esbozados ni aludidos». Analiza luego las cuestiones jurisdiccionales y de competencia de que nos informa el texto; consigna datos inapreciables sobre el pueblo cordobés, que hablaba en romance, escribe de los jueces y de los señores de la nobleza *latinados*, y refiere hasta las ingeniosidades y donaires que parecen una manifestación de la sal andaluza, ya chispeante en tiempos de Abderramán III.

Una observación nos vamos a permitir, no a la obra que viene a llenar un vacío en los conocimientos de la historia musulmana, pero sí a la preferencia demostrada por el señor Ribera y la mayor parte de nuestros arabistas hacia los asuntos de civilización o de historia interna o *Kulturgeschichte*. Creo que no puede hacerse historia integral, completa, ni síntesis de período alguno de la vida de la humanidad, desconociendo el modo de ser social de un pueblo, su fisonomía interna; pero no estimo que deba comenzarse por ahí, pues nos exponemos a no encuadrar bien nuestras investigaciones, a que el público estudioso no sepa dónde colocar, cronológicamente, el resultado de la investigación, si no están señalados los jalones de la historia externa, de lo emergente, de los grandes acontecimientos políticos que, a su vez, nos servirán para explicar los movimientos internos, porque aun siendo su consecuencia, han reobrado eficazmente sobre el medio de donde nacieron. Si mucho se ha hecho sobre historia externa musulmana, mucho queda por hacer; el paso

de gigante dado por Dozy, la ruta trazada por las maravillosas monografías de Codera y en los trabajos de Bomier, el barón de Schlane Demombynes, debe tener continuadores; no nos abismemos en las intrincadas disquisiciones de la teología musulmana, en las sutilezas legislativas, en la visión palpitante del alma colectiva, en los sueños de la raza. Eso es muy hermoso, de una gran utilidad; pero la historia de los Benimerines en España está por hacer, la de los Alhamares reclama la atención de los sabios, y aun los períodos del emirato y del califato merecen una detenida revisión. Sé que el señor Ribera prepara la historia de Almondhir, y con ello me da la razón; no basta la cultura, hace falta conocer lo dinámico, lo expansivo, los sucesos de relieve, la tan desprestigiada historia batalla, justamente combatida por su exclusivismo cuando no daba cabida a otras fructíferas investigaciones.

ANTONIO BALLESTEROS.

JULIO CEJADOR, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. (Época de Carlos V). Madrid, 1915.

Se ha publicado el segundo volumen de la importantísima obra, de don Julio Cejador, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. El tomo I comprende desde los orígenes hasta la época de Carlos V, y el II hállase dedicado a la Literatura en la época del Emperador.

Como es grande el interés de la publicación, REVISTA CRÍTICA ofrecerá, en tiempo oportuno, a sus lectores, un detenido estudio acerca de este libro.

J. P.