

# Memorias de restauración y documentación I. Retrato de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui

COVADONGA DE QUINTANA  
*Archivo de la Real Academia Española*

Las *Memorias de restauración y documentación* que prepara el departamento del Archivo y patrimonio artístico tienen por objetivo dejar constancia de las intervenciones realizadas en las piezas de la colección artística de la Academia desde 2016 y de su motivación. Se prestará especial atención a los papeles existentes en el Archivo de la Academia para la documentación de la procedencia de las obras, de su estado de conservación a su llegada a la Corporación y de las restauraciones anteriores, si las hubo.

## 1. INTRODUCCIÓN

Con objeto de conmemorar el IV centenario del fallecimiento de Miguel de Cervantes, la Sociedad Estatal de Acción Cultural y la Biblioteca Nacional organizaron una exposición sobre la figura del autor de *Don Quijote de la Mancha*, titulada *Miguel de Cervantes. De la vida al mito (1616-2016)*, comisariada por José Manuel Lucía Megías, José Álvarez Junco, Javier Gomá y Carlos Reyero. La muestra tuvo lugar entre el 3 de marzo y el 22 de mayo de 2016.

Para formar parte de la exposición fue solicitado formalmente en préstamo el retrato de Miguel de Cervantes, un óleo sobre tabla atribuido a Juan de Jáuregui que forma parte de la colección de la Academia<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> También se pidieron en préstamo el retrato de Cervantes atribuido a Alonso del Arco (falso) y una carta autógrafa enviada por Cervantes al cardenal Sandoval y Rojas, fechada en Madrid el 26 de marzo de 1616 (también falsa). El marco de la carta fue

El estado delicado de la pieza dejó patente la necesidad de su restauración, de la que se encargó el Museo del Prado<sup>2</sup>. El paso de la obra por el taller de restauración produjo mucha curiosidad entre los especialistas y nos fue planteada la posibilidad de estudiar en los laboratorios del museo una micromuestra de pintura para su análisis y datación, en lo que decidimos no embarcarnos, pues los estudios de documentación fotográfica que se hicieron allí (fotografía ultravioleta, reflectografía infrarroja y rayos X), previos a la restauración, dieron como resultado que la tabla se datara, en la ficha técnica del cuadro elaborada por el museo, en el s. XVII.

Conservamos en el Archivo un legajo con datos muy esclarecedores acerca de la pieza, compuesto por documentos reunidos entre 1910 y 1953, que no eran conocidos. Estos papeles no solamente contienen información definitiva sobre la procedencia de la obra, algo fundamental, como bien se sabe, para conocer el pedigrí de la obra, sino también sobre el estado en que se conservaba en 1919, muy poco después de que la tabla se incorporase a la colección pictórica de la Academia.

El interés de la Academia por conocer la datación de la tabla y de los letreros que enmarcan la imagen de Cervantes, una vez que la procedencia había quedado determinada décadas atrás<sup>3</sup>, queda patente en los documentos que conservamos de mediados del s. XX. Muy probablemente por iniciativa del académico Francisco Javier Sánchez Cantón, y definitivamente gracias a sus contactos, la Academia pudo aprovechar los avances tecnológicos del momento y enviar la tabla para su estudio y análisis, primero al Museo del Prado, y después al del Louvre, que contaba con medios técnicos más avanzados. Los informes, la correspondencia, las fotografías y radiografías se conservan en nuestro Archivo.

restaurado para la exposición en el taller de Pedro Barbachano. La restauración fue costeada por la Sociedad Estatal de Acción Cultural.

<sup>2</sup> También la restauración del retrato atribuido a Jáuregui fue costeada por la Sociedad Estatal de Acción Cultural. Sin embargo, la restauración del soporte del retrato la hizo el Museo del Prado de forma gratuita dado que el único especialista en tablas, José de la Fuente, forma parte de su plantilla. Sirvan estas líneas para agradecer el magnífico trabajo realizado por el departamento de Restauración del Prado y la profesionalidad y amabilidad de Enrique Quintana y Lucía Martínez Valverde (dirección técnica), Ana Isabel Ortega Díaz (restauradora de la pintura), el mencionado José de la Fuente, Judith Ara y Karina Marotta.

<sup>3</sup> Aunque la información sobre la procedencia del cuadro fue contradictoria en un primer momento, por cautela premeditada del donante, es seguro que el tracto sucesivo fue: Sacristán-Albiol-Real Academia Española.

Estos testimonios documentales relativos a las restauraciones, los traslados sufridos<sup>4</sup> y las pruebas a las que fue sometida la pieza, nos permitieron comprender el estado de conservación en que se encontraba la tabla en 2015. Además de estos avatares documentados, había también que tener en cuenta otros factores físicos que resultaban determinantes para la conservación del retrato. Las condiciones ambientales del salón de actos de la Academia, donde el cuadro lleva colocado desde 1912, fueron estables hasta comienzos del s. XXI, cuando se instaló el aire acondicionado para los actos públicos que se celebran en las temporadas de más calor. Esta medida, sin duda muy necesaria para el bienestar de los asistentes a los actos, afecta a la tabla por los cambios bruscos de temperatura que sufre cuando se encienden y apagan las máquinas. Los restauradores del Museo del Prado tuvieron presentes estas circunstancias al planificar su actuación para garantizar la estabilidad de la pieza en 2015-2016 y, después, en 2018.

Sobre la autenticidad del retrato se ha escrito mucho y muy interesante<sup>5</sup>. Ningún otro cuadro de la Academia ha sido sometido a un mayor

<sup>4</sup> No conocemos la razón por la que se ha mantenido que el retrato de Cervantes que nos ocupa no había salido nunca de la Academia hasta que se expuso en la Biblioteca Nacional en 2016 (así consta en el catálogo de la exposición *Miguel de Cervantes. De la vida al mito (1616-2916)*, pág. 172, y es tradición). Lo cierto es que el retrato fue en 1919 al taller de Restauración del Prado; en 1952 al del Louvre para ser examinado; y en 1943 al Instituto Nacional del Libro Español de Madrid para participar en la *Exposición Nacional del Libro del Mar*. Después de la exposición de 2016 fue prestado para la celebrada en 2017 en la capilla del Oidor de Alcalá de Henares, titulada *Miguel de Alcalá y Cervantes Saavedra*.

<sup>5</sup> La historia de los retratos de Cervantes que han ido apareciendo desde el s. XVIII es sobradamente conocida y recordada cada vez que se celebra una semana cervantina, un centenario o se hace un repaso sobre los retratos inventados de personajes históricos. La autenticidad de la tabla atribuida a Jaúregui, por contener la imagen más difundida de Cervantes, es un asunto que sigue fascinando. Santiago Muñoz Machado comienza el prólogo de su último libro, *Cervantes*, con la frase «El cuadro de Miguel de Cervantes que preside el gran salón de actos de la Real Academia Española es falso», de lo que se lamenta. Más adelante, resume la historia de llegada del retrato a la Academia y los resultados de los análisis realizados en los museos del Prado y del Louvre para averiguar su autenticidad (*Cervantes*, Madrid: Crítica, 2022, págs. 222 y 223), que desarrollaremos aquí. Para la procedencia y autenticidad del cuadro, nos remitimos al ensayo de Enrique Lafuente Ferrari, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, 1948, y a las fuentes allí citadas. El libro incluye un apéndice con láminas de los retratos de Cervantes que han aparecido desde el s. XVIII. En esta obra, Lafuente trata de forma espléndida la historia de la aparición de la tabla y la defensa y el rechazo de su autenticidad en la primera década del s. XX. Lafuente hace un repaso de los argumentos favorables, que rebate, y aporta pruebas del añadido de los letreros en el s. XX. Se trata de testimonios

escrutinio y ninguno de ellos ha sido más difundido. Sin duda, apareció en un momento en el que la sociedad española prestaba más atención hacia estas cuestiones que anteriormente pues, como recordaba Alonso Zamora Vicente en *La Real Academia Española*, al descubrirse el retrato, se levantó una «polvareda para sostener opiniones en pro y en contra [de su autenticidad] que produce hoy cierto desasosiego, sobre todo al ver la falta de argumentos. Hay muchas páginas impresas, obra de personas que no entendían absolutamente nada de pintura, pero...»<sup>6</sup>.

Sin tener en cuenta las discusiones sobre la autenticidad, como hemos dicho, ya sobradamente conocidas, vamos a comenzar estudiando el estado de conservación del cuadro en 2015, cuando fue pedido en préstamo, y las necesidades de restauración que afloraron. Repasaremos a continuación el resto de los documentos relativos a la tabla que conservamos en el Archivo por orden cronológico, ya sea para aclarar su procedencia o para sintetizar los análisis técnicos y sus conclusiones. Hemos añadido al final un apéndice documental, con el ánimo de dejar por escrito la información que consideramos relevante, que aporta sin duda detalles nuevos a la historia del retrato, y que esperamos que tenga utilidad en el planteamiento de futuras intervenciones en la obra.

## 2. RESTAURACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO (2015-2016; 2018)

El retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui se incorporó a la colección de pinturas de la Academia en 1911 fruto de una donación. Se trata de un óleo sobre tabla en el que aparece el escritor de busto sobre un fondo neutro, con cabello muy corto y amplias entradas, luciendo bigote y barba cana. Cervantes viste un jubón oscuro abotonado y una lechuguilla encañonada. Enmarcan su figura dos inscripciones en color rojo en las partes superior e inferior de la tabla: «D. Miguel de Ceruantes Saauedra.»; «Iuan de Iaurigui. Pinxit. año 1600.».

En 2015, fecha en que se procedió a analizar técnicamente la pieza para evaluar la idoneidad de su préstamo para la exposición del IV centenario del fallecimiento de Cervantes, el retrato se encontraba estable y adaptado a

de conocidos que habían visto el retrato sin las inscripciones antes de que saliese a la luz y se lamenta de que nadie fuese capaz de aportar «pruebas de objetividad análogas a las de un riguroso análisis químico» (pág. 99). Felizmente, los análisis químicos se pudieron hacer años después, cuando la técnica estaba más avanzada.

<sup>6</sup> Zamora Vicente, Alonso. *La Real Academia Española*, 2.<sup>a</sup> ed., 2015, págs. 465 y 466.

las condiciones ambientales del salón de actos en donde lleva colocado desde 1912, pero su estado era delicado (IMAGEN 1).



IMAGEN 1. Juan de Jáuregui (1583-1641, atribuido). *Miguel de Cervantes Saavedra*. S. XVII. Óleo sobre tabla. 47 x 36,5 cm [P00029] (antes de la restauración)

Según el informe del Museo del Prado, en una intervención anterior el soporte había sido «cepillado para llevar al nivel plano el alabeo natural de la tabla que se produce con el paso del tiempo»<sup>7</sup>. Se había, por tanto, reducido considerablemente el grosor inicial de la tabla, de forma agresiva y poco respetuosa, y habían quedado a la vista los canales de antiguos insectos xilófagos inactivos ahora. «Una vez adelgazado el grosor, para dar solidez a la tabla, se reforzó con un engatillado, realizado por el taller Cano<sup>8</sup>, con el objeto de conservar la tabla plana. Pero el efecto de esa operación fue negativo, pues ese “corsé” produjo diversas grietas en el sentido de la veta de la madera y pequeños alabeos entre ellas». El cambio de los parámetros ambientales al trasladar la tabla a la sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional podía dañar más la madera.

<sup>7</sup> Martínez Valverde, Lucía. *Informe del estado de conservación del retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui*, 2015. Archivo de la Real Academia Española.

<sup>8</sup> El engatillado llevaba el sello en tinta azul de los talleres Cano. Como veremos, se colocó en 1919 por indicación del jefe del taller de Restauración del Museo del Prado.

La capa pictórica era muy fina también. La textura del fondo era rugosa y granulosa. Las grietas que se observaban eran de contracción temprana y, unidas a un craquelado dudoso, generaban cierta confusión. La más notoria, la de la frente, era una pérdida muy antigua. La gruesa capa de barniz que cubría la imagen se había oxidado y mezclado con suciedad, de forma que la imagen estaba alterada. Además, al observar la tabla con luz rasante, se apreciaban desniveles, alabeos, arañazos y golpes que dificultan su visión<sup>9</sup>.

La obra se había repintado, los barnices estaban oxidados y la suciedad ambiental por la polución mostraba un retrato sin armonía ni equilibrio.

El marco, que sigue los modelos de Caseta españoles de los ss. XVI y XVII, es una pieza de gran calidad, de oro fino, con hojas canosas en las esquinas y burilados en los centros de las entrecalles. Estaba en buen estado, aunque tenía pequeñas pérdidas y desgastes.

La intervención, pensada en garantizar la estabilidad de la pieza y recuperar su estética con objeto de que luciera como una de las obras más importantes de las prestadas a la exposición conmemorativa del IV centenario del fallecimiento de Cervantes estaba, por tanto, suficientemente justificada (IMAGEN 2).

Tras la realización de los estudios técnicos mencionados más arriba, se trabajó con la pieza realizando las intervenciones mínimas imprescindibles para su conservación, utilizando materiales estables y reversibles, que no afectan a los materiales originales y se integran perfectamente en la obra. Se retiró el engatillado y se confeccionó un bastidor móvil para controlar los movimientos y estabilizar la tabla<sup>10</sup>.

Finalmente, en 2018 se recomendó la inmovilización de la obra, evitando movimientos y traslados innecesarios y se colocó un cristal de protección. Dado el delicado estado de conservación de la tabla, cualquier vibración, impacto, o cambio de condiciones ambientales (sobre todo, humedad relativa y temperatura), podrían alterarla<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Museo del Prado. *Informe de restauración de la obra «Retrato de Miguel de Cervantes» atribuido a Juan de Jáuregui y Aguilar*, Madrid, 2016. Archivo de la Real Academia Española.

<sup>10</sup> Fuente, José de la. *Informe de restauración del soporte de la obra perteneciente a la Real Academia Española titulada «Miguel de Cervantes» atribuida a Juan de Jáuregui*, Madrid, 2016. Archivo de la Real Academia Española. El cuadro no respondió bien y dos años después volvieron a producirse microfisuras. El taller de restauración del Museo del Prado volvió a intervenir en 2018 ajustando los muelles del bastidor.

<sup>11</sup> Ortega Díaz, Ana Isabel. *Informe de restauración de la obra «Retrato de Miguel de Cervantes» atribuido a Juan de Jáuregui Aguilar*. Madrid, 2018. Archivo de la Real Academia Española.



IMAGEN 2. Juan de Jáuregui (1583-1641, atribuido). *Miguel de Cervantes Saavedra*. S. XVII. Óleo sobre tabla. 47 x 36,5 cm [P00029] (después de la restauración)

### 3. PROCEDENCIA DEL RETRATO (PAPELES DEL ARCHIVO)

Antes de que el director de la Academia presentara el retrato a la junta, el día 26 de octubre de 1911, ya se conocía sobradamente su existencia por la prensa, en la que se habían publicado detalles de su descubrimiento y de su donación a la Corporación<sup>12</sup>. No obstante, el acta de la junta mencionada es el primer documento que conservamos en el Archivo en el que se recoge información sobre la tabla. Hay, obviamente, más actas en las que aparecen datos sobre el cuadro. Se dará cuenta de ellas.

Pero, además de las actas, conservamos en el Archivo varios expedientes sobre el retrato. En lo atinente a la procedencia, son relevantes los documentos que reunió en un cuaderno el crítico de arte Narciso Sentenach<sup>13</sup>,

<sup>12</sup> Lafuente Ferrari, *ob. cit.*, págs. 75 y ss.

<sup>13</sup> Narciso Sentenach (1853-1925), historiador, crítico de Arte y arqueólogo sevillano, fue miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

que actuó inicialmente como intermediario entre el poseedor del retrato, José Albiol<sup>14</sup>, y el académico Francisco Rodríguez Marín. Sentenach donó el cuaderno a la Corporación en 1913.

### 3.1. DONACIÓN Y DIFUSIÓN. INFORMACIÓN DE LAS ACTAS

El 26 de octubre de 1911 el director, Alejandro Pidal y Mon, presentó a la Academia el retrato «que se tenía por auténtico de Cervantes, pintado por Juan de Jáuregui», que había sido donado a la Academia por José Albiol López.

Según relató el director a los académicos presentes, Albiol había comprado el retrato en la galería de un coleccionista sin que supiera a quién representaba la pintura, hasta que la hubo limpiado. «Conocedor el director de la existencia del retrato, único y tan buscado, pintado por Jáuregui y deseando adquirirlo para la Corporación, se había puesto en relaciones con el Sr. Albiol, el cual, dando muestras de generosidad y desinteresado patriotismo», lo donó a la Academia. Continúa el secretario: «Todos los Sres. Académicos presentes se congratularon grandemente con la adquisición y felicitaron al director por sus gestiones, así como a los Sres. Cortázar y Rodríguez Marín, que habían intervenido en la misma»<sup>15</sup>.

El director aseguró que los distinguidos pintores y las personas entendidas que habían visto el cuadro no habían dudado por un momento de su autenticidad y que creía que, para borrar toda sospecha, debía ser «examinado por un práctico, experto en falsificaciones de pinturas antiguas, que certificara de la edad de la pintura y de las alteraciones, si es que las tiene, que hayan hecho en la misma con posterioridad a cuando fue pintado, cosa que encontró muy razonable la Academia»<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> José Albiol López (1872-1928), orfebre y pintor valenciano. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo y catedrático de Metalistería artística en la Escuela Industrial de Valencia. Protegido de Daniel Cortázar, académico y consejero de Instrucción Pública, y de la infanta Isabel de Borbón, quien le encargó que retratara a sus perros y caballos. De Albiol se pueden ver en la red un retrato de la infanta montada a caballo; una *Mujer haciendo bolillos*, de 1911, obra expuesta hoy en el Parador de Almagro; y un paisaje de 1915.

<sup>15</sup> Archivo de la Real Academia Española, Fondo Real Academia Española, libro 40 de acuerdos, acta de 26 de octubre de 1911, fols. 64-65r. En adelante, prescindiremos de la indicación Archivo de la Real Academia Española, Fondo Real Academia Española, pues todos los documentos que vamos a citar forman parte de dicho fondo.

<sup>16</sup> Gracias a Lafuente Ferrari sabemos que entre los especialistas que vieron el cuadro en la Academia se encontraba el académico de Bellas Artes Luis Pérez Bueno,

Prosiguió diciendo que había que colocar el cuadro en un buen marco de época, y se encargó de buscarlo, y terminó indicando que, «siendo la fama de Cervantes tan universal, había que destruir la leyenda de su antiguo retrato publicando una reproducción del nuevo, bien en fotografía o por el procedimiento que se acordara, para distribuirla por todo el mundo, especialmente por todas las Academias y académicos correspondientes nuestros».

Se acordó en esa sesión regalar a Albiol un ejemplar de las *Cantigas* y dar los pasos necesarios para obtener del gobierno «una condecoración como premio a su patriotismo»<sup>17</sup> (se le concedió la encomienda de Isabel la Católica en 1912<sup>18</sup>). El entusiasmo era tal, que Daniel Cortázar propuso a la Academia adquirir el retrato de la hija de Cervantes, Isabel de Saavedra, que creía que tenían los herederos de Alhama Montes. No ha quedado constancia documental de que se realizase gestión alguna para localizarlo y adquirirlo.

Pidal, preocupado por dar notoriedad a la autenticidad del retrato, participó en enero de 1912 en una conferencia en la Asociación de la Prensa, en la que habló de la tabla<sup>19</sup>. El texto del discurso fue reproducido en varios periódicos y volvieron a publicarse artículos de opinión sobre la autenticidad del retrato con argumentos ya manidos, defendidos en 1911. El 18 de enero de 1912 el director dio cuenta a la junta de su participación en la conferencia e insistió en que, «por rara unanimidad, todos los hombres notables congregados allí, lo mismo literatos y artistas que los dedicados al estudio de las ciencias, convinieron en que no había duda ninguna de la autenticidad del retrato». Dice el acta:

En vista de lo manifestado anteriormente y de que la opinión general estaba conforme en que el retrato adquirido por la Academia era el verda-

que lo había visto antes en Valencia, en casa de Sacristán (*ob. cit.*, pág. 130 y ss.). Creemos que no se encontró al «práctico» que examinara el cuadro, pues no se conserva ningún informe técnico en el Archivo de aquella fecha.

<sup>17</sup> Se conservan en el Archivo la minuta del oficio de gracias, de 27 de octubre de 1911, y la carta que Albiol dirigió a Mariano Catalina el 20 de noviembre de 1911 acusando recibo de los dos tomos de las *Cantigas*, 2664/2/4-5.

<sup>18</sup> El diploma y las insignias de la encomienda de Isabel la Católica fueron presentadas en la junta de 8 de febrero de 1912 y se acordó remitirlas al condecorado (libro 40 de acuerdos, fol. 90r). Albiol escribió a Mariano Catalina el 9 de febrero de 1912 acusando recibo de dicha condecoración, 2664/2/8.

<sup>19</sup> Pidal, Alejandro. *El retrato de Cervantes pintado por Juan de Jáuregui y su donación a la Academia*, Madrid, 1912, [en red [http://www.rae.es/sites/default/files/El\\_Retrato\\_de\\_Cervantes.pdf](http://www.rae.es/sites/default/files/El_Retrato_de_Cervantes.pdf)].

dero de Cervantes que pintó Jauregui, propuse [Mariano Catalina] que se hiciera una reimpresión del notable discurso leído por nuestro Director en la citada conferencia, que llevara al frente una buena reproducción del dicho retrato, para repartirse después profusamente entre los Señores Académicos tanto de número como correspondientes españoles y extranjeros, las Academias Americanas y toda clase de Corporaciones y personas que se creyera conveniente. La Academia así lo acordó, como igualmente conceder a los Señores Marqués de Pidal y Picón autorización para sacar copia fotográfica del retrato original<sup>20</sup>.

Se nombró una comisión compuesta por Jacinto Octavio Picón, Ramón Menéndez Pidal, Francisco Rodríguez Marín y Mariano Catalina para ejecutar el acuerdo. La comisión decidió utilizar el procedimiento fototípico en tres tamaños: de 37 centímetros de ancho por 47 de alto, o sea el que tiene la tabla, de 19 y medio por 28, y en tarjeta postal. Se encargaron 20 000 tarjetas postales, 1500 fototipias en papel y 1000 en cartulina en el establecimiento de Hauser y Menet<sup>21</sup>. Tras el examen de una muestra el primero de febrero de 1912, que se aprobó<sup>22</sup>, el 17 de abril se recibieron las tarjetas postales y se repartieron entre los académicos, como anticipo del reparto general que se haría después<sup>23</sup>. El 2 de mayo de 1912 se recibieron 2000 fototipias grandes y se dio una a cada académico<sup>24</sup>.

Desde octubre de 1911 hasta mayo de 1912 el retrato debió guardarse en alguna sala sin representación de la Academia, en la que fue observado y fotografiado. Con ocasión del ingreso en la corporación del malagueño Andrés Mellado, celebrado el 5 de mayo de 1912, quedó colocado bajo el dosel del salón de actos de la Academia<sup>25</sup>, debajo del retrato de Felipe V, en sustitución de la carta de Cervantes al cardenal Sandoval, que se

<sup>20</sup> Libro 40 de acuerdos, acta de 18 de enero de 1912, fol. 84v.

<sup>21</sup> *Ibidem*, acta de 25 de enero de 1912, fol. 86r. Hauser y Menet una de las imprentas españolas más importantes de finales del s. XIX a mediados del XX. Fue establecida en Madrid hacia 1890 por los fotógrafos de origen suizo Oscar Hauser Muller (m. h. 1919) y Adolfo Menet Kurstiner (1866-1927).

<sup>22</sup> *Ibidem*, acta de 1 de febrero de 1912, fol. 88v.

<sup>23</sup> *Ibidem*, acta de 17 de abril de 1912, fol. 111v. En el Archivo se conserva una caja con tarjetas postales.

<sup>24</sup> *Ibidem*, acta de 2 de mayo de 1912, fol. 117v. Los presupuestos y las facturas de Hauser y Menet se conservan también en el Archivo (215/8).

<sup>25</sup> «Después de consultar a la Academia si para la recepción del Señor Mellado se colocaría en el salón de actos públicos el retrato de Cervantes, se acordó que se hiciese así y que su colocación fuera definitiva en dicho sitio, para lo cual se encargó el Señor

trasladó a la sala contigua a la Sala de Directores, que hoy llamamos «de la junta de gobierno»<sup>26</sup>.

### 3.2. EL CUADERNO DE SENTENACH TITULADO «RETRATO DE CERVANTES»

El 14 de mayo de 1913 el director entregó a la Academia el cuaderno manuscrito que Narciso Sentenach había donado, titulado *Retrato de Cervantes*, donde había reunido cuantos antecedentes y documentos obraban en su poder para la historia de la obra<sup>27</sup>.

El cuaderno de Sentenach, compuesto de 14 hojas agrupadas en tapas verdes, contiene:

- 5 cartas manuscritas autógrafas:
  - de Narciso Sentenach al director, 1 de abril de 1913.
  - de José Albiol a Narciso Sentenach, 9 de noviembre de 1910.
  - de José Albiol a Narciso Sentenach, 27 de marzo de 1911.
  - de José Albiol a Narciso Sentenach, 31 de mayo de 1911.
  - de José Albiol a Narciso Sentenach, 24 de abril de 1912.
- 1 fotografía del retrato tomada en 1910 (IMAGEN 3).
- 3 notas de Narciso Sentenach: «Lo que dice de Jáuregui D. Lázaro Díaz del Valle»; «Acerca del Don»; «Impresiones de la prensa».
- 2 recortes de prensa: Retrato de Albiol publicado por el *Heraldo de Madrid* en 30 de julio de 1911 (IMAGEN 6); Mariano de Cavia, «El retrato de Cervantes» en *El Imparcial* de 19 de junio de 1911 (IMAGEN 7).
- 1 nota aclaratoria firmada por Emilio Cotarelo, bibliotecario interino, con fecha 26 de mayo de 1913.

Director de buscar persona competente que dejara el cuadro bien asegurado» (*ibidem*, acta de 24 de abril de 1912, fol. 114v).

<sup>26</sup> Como decíamos más arriba, el marco tallado y dorado de la carta apócrifa también se restauró en 2016. El marco se había encargado en 1894 al dorador y pintor Alejo Téllez y Morales, que tenía el taller en la calle de Valverde, 22, de Madrid. El 18 de junio de 1894 extendió el recibo de 110 pts «Por un marco de talla dorada y dos cristales para una carta», 170/11/3.

<sup>27</sup> «El señor Director hizo entrega a la Academia del libro manuscrito del Sr. Sentenach que se titula “Retrato de Cervantes” donde se hace la historia del descubrimiento del mismo» (libro 40 de acuerdos, acta de 14 de mayo de 1913, fols. 214v-215r). El cuaderno se conserva en el Archivo con la signatura 2664/2/12.

La transcripción del cuaderno se incluye en el apéndice documental<sup>28</sup>, no obstante, merece la pena reproducir algunas líneas de la carta de Sentenach al director pues contienen datos relevantes sobre la procedencia del retrato y contribuyen a la continuidad del relato:

Asociado como restaurador el señor Albiol a [una] persona que negociaba o pensaba negociar con cuadros antiguos, antes de hacer sus oposiciones a la plaza que consiguió en Oviedo, llegaban a su taller remesas de lienzos y tablas más o menos deterioradas, y entre ambos se hacía la selección, quedándose con lo que se estimaba bueno y hasta destruyendo en ocasiones lo desechado.

Existía en Valencia un raro aficionado a cuadros antiguos, que había gastado su capital y su vida en reunir cuantos bienes pudo tener a su alcance, no solo de aquella región sino de toda España, por la que había viajado principalmente con este objeto. Se llamaba D. Estanislao Sacristán<sup>29</sup>.

Fallecido en uno de los primeros años de este siglo, llegó a noticias del socio y protector del señor Albiol la existencia de tales cuadros y marchando a Valencia compraron en conjunto aquellas pinturas que por varias etapas fueron enviadas a Madrid.

En uno de estos envíos llegó la tabla del retrato de Cervantes partida en dos trozos y en extremo sucia y oscura entre otros muchos cuadros, algunos de mérito sobresaliente.

Estos fueron los escogidos, pero al llegar a aquellos dos trozos de la tabla, que entonces no despertaban algún interés y como la mañana fuese muy fría y faltara el fuego para templar la estancia, el socio del señor Albiol pronunció la frase condenatoria de «estos, para avivar la chimenea». A poco si se cumple la sentencia y nos quedamos para siempre sin el retrato, pero como sin cesar vela la Providencia, compadeciéndose Albiol de las tablas y estimando que al fin ofrecían cierto carácter replicó «pues si se han de quemar, regálemelas». [...] Dispuso entonces que los trozos se reunieran y engatillaran en el taller<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> No se incluyen en el apéndice documental ni la carta de Sentenach al director, pues la información relevante que aparece en el documento se transcribe en este apartado, ni la fotografía de la tabla tomada en 1910, puesto que aparece en el cuerpo del trabajo como IMAGEN 3.

<sup>29</sup> Estanislao Sacristán Ferrer (1835-1906) fue un conocido bibliógrafo, anticuario y coleccionista valenciano.

<sup>30</sup> Los informes elaborados por el Museo del Prado con motivo de su restauración en 2016 no mencionan en ningún momento que la tabla se hubiese partido en dos o que hubiese sufrido un proceso de reintegración. De hecho, se indica que el soporte «está fabricado en nogal español, en un solo panel».

Albiol llevó a Oviedo su tabla, allí la limpió y allí descubrió sus letreos, y al preguntarme en mayo de 1910 por el pintor Jáuregui, de quien nadie le daba razón, y al decirme que el cuadro estaba en Oviedo, no he de ocultar mi interés grandísimo en que me guardara el secreto.

Albiol se lo guardó y Sentenach, que lo que según él pretendía era que el cuadro, «bueno o malo, auténtico o falso», no viajase fuera de España, se puso en contacto con Francisco Rodríguez Marín, lo que llevó a que Alejandro Pidal se entrevistase con Albiol en casa de Hauser y Menet.

Sentenach admite en su carta que Albiol apuró demasiado la limpieza de la tabla en algunos puntos, «como en la frente, llevándose algo del pelo, con lo que exageró su altura, y en algún otro lugar, lo que quiso suplir después con toques y repintes no muy disimulados, pero afortunadamente en escasos espacios». Y se opone a una nueva limpieza o restauración, pues «como está podemos ver en él algo, o mejor dicho, mucho de lo que fue».

El envío a la Corporación del cuaderno de Sentenach avivó de nuevo la voluntad de la Academia de confirmar la autenticidad del retrato, y así consta en el acta de 14 de mayo de 1913, aunque se convino que dicha confirmación se dejaría para cuando se celebrase el centenario de Cervantes<sup>31</sup>.

No obstante lo acordado, Emilio Cotarelo, bibliotecario interino en aquel momento, añadió al cuaderno de Sentenach dos hojas manuscritas con cinco puntos aclaratorios de las negociaciones seguidas para la consecución de la donación del retrato a la Academia y resaltó que el cuadro fue examinado «por toda clase de inteligentes, así en lo técnico y material de la pintura, como en el estilo y escuela del artista [...] y todos unánimemente declararon, cada cual, según su punto de vista, que el retrato era auténtico»<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Efectivamente, al entregar el cuaderno el director propuso que «por dejar las cosas en su verdadero lugar, se ponga alguna advertencia en el mismo que aclare aquellos puntos que puedan aparecer dudosos con relación a lo que se ha dicho sobre este asunto. Los Sres. Picón y Rodríguez Marín se adhirieron a la propuesta del Director, pero el que suscribe [Mariano Catalina] opinó que no era conveniente por ahora confirmar la autenticidad del retrato, de sobra ya confirmada, que a la Academia cedió el Sr. Albiol, y que esto será oportuno hacerlo cuando se celebre el centenario de Cervantes» (libro 40 de acuerdos, acta de 14 de mayo de 1913, fols. 214v-215r.). El centenario de Cervantes no se celebró por el estallido de la Primera Guerra Mundial.

<sup>32</sup> *Ibidem*.



IMAGEN 3. Fotografía del retrato de Cervantes, 1910. Archivo de la Real Academia Española [FRAE 2664/2/12]

En octubre de 1915, todavía aparecen apuntes en las actas sobre la autenticidad del retrato de Cervantes. El día 7 de dicho mes, el director expuso a la junta que había recibido un artículo de Julio Puyol, académico de la Historia, en el que proponía que se sometiese a juicio de la Junta de Iconografía Nacional la autenticidad del retrato de Cervantes<sup>33</sup>. «Después de haber emitido su opinión en contra de lo expuesto los señores Picón

<sup>33</sup> Puyol, Julio, *El supuesto retrato de Cervantes. Réplica a una contestación inverosímil*, Madrid: Imp. Clásica Española, 1915. El autor remató sus argumentos en *El supuesto retrato de Cervantes. Resumen y conclusiones*, Madrid: Imprenta de Fortanet, 1917.

y el que suscribe [Emilio Cotarelo], el señor Rodríguez Marín, con igual parecer, se ofreció a contestar particularmente al artículo mencionado»<sup>34</sup>.

## 4. ANÁLISIS TÉCNICO DEL RETRATO

### 4.1. PRIMERA RESTAURACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO (1919)

El documento que prueba la primera salida del retrato de Cervantes para su restauración es una minuta de un oficio del director, Antonio Maura, al presidente del Patronato del Museo del Prado, de 6 de noviembre de 1919<sup>35</sup>. «Hallándose su conservación un tanto imperfecta», Maura solicitaba que se hiciesen cuantas reparaciones fuesen necesarias. Fue en ese momento en el que, con toda seguridad, se decidió añadir un engatillado para evitar el alabeo natural de la madera, que se encargó al taller Cano. En el Archivo de la Academia no conservamos más que esta minuta y en el del Museo del Prado solo se conserva el apunte correspondiente a la llegada del oficio en el libro de correspondencia de entrada de 1919<sup>36</sup>.

### 4.2. EXAMEN TÉCNICO EN EL MUSEO DEL PRADO (1950)

Pasan casi treinta años y de nuevo la Academia da muestras de inquietud sobre la autenticidad del retrato de Cervantes. Se envía al Museo del Prado a principios de julio de 1950 con objeto de que sea examinado<sup>37</sup>. Nuestro académico Francisco Javier Sánchez Cantón era subdirector del museo en aquel momento y fue el encargado de llevar a cabo las gestiones para que los expertos del museo sometieran al retrato a un examen y unas radiografías.

<sup>34</sup> Libro 41 de acuerdos, acta de 7 de octubre de 1915, fols. 114-155. Rodríguez Marín contestó a Puyol en *El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

<sup>35</sup> Minuta del oficio del director [Antonio Maura] al presidente del Patronato del Museo del Prado con la que remite el retrato de Cervantes pintado por Jáuregui para su restauración, 6 de noviembre de 1919, 2664/3/2.

<sup>36</sup> Agradezco a Yolanda Cardito, responsable del Archivo del Museo del Prado, la amabilidad con la que ha atendido mis consultas.

<sup>37</sup> El recibo de la llegada de la tabla al museo, firmado por Sánchez Cantón, lleva la fecha de 10 de julio de 1950 (2664/3/3).

Según el extenso y brillante informe que leyó al pleno Sánchez Cantón dos años después, el 17 de enero 1952, «con retraso excesivo por la dificultad de hallar un operador diestro de la radiografía de pinturas», el minucioso examen del restaurador jefe del Prado, Jerónimo Seisdedos<sup>38</sup>, había acreditado la tabla de antigua<sup>39</sup>.

Del análisis del cuadro, continúa Sánchez Cantón, resulta que «el espesor de la capa de pintura es levísimo a excepción de los trazos de las letras, hechos con mayor empaste». Al haberse revelado que el cuarteado en los trazos de las letras es independiente del de la superficie, se demuestra que los letreros son muy posteriores y están superpuestos, observación que ya habían hecho en 1918 el propio Sánchez Cantón y nuestro también académico Manuel Gómez-Moreno en la *Revista de Filología Española*.

En un calco preparado por el señor Seisdedos en el que había rayado con diferentes lápices las zonas del cuadro (en negro las que tienen aspecto de primitivas; en azul las semiocultas por veladuras; y en rojo las probablemente nuevas), se llegaba a la conclusión (ayudado por lentes de aumento) de que la tabla había sido «manipulada y que solo una porción de lo visible presentaba ciertas garantías de antigüedad» (IMAGEN 4).

Añade que «el manipulador de la tabla cayó en el descuido de prescindir de una mella que advierte dónde están los ápices de los ceros de la fecha, usando el mismo color con que había pintado los letreros y velándolo levemente como si restaurase; ello casi vale como confesión del fraude».

Sánchez Cantón demostró la importancia de la radiografía para el examen de las obras de arte, valiéndose de la proyección de las realizadas a cuatro cuadros del museo, que mostró al pleno junto con fotografías de dichas piezas. Para apoyar sus conclusiones sobre nuestra tabla, comparó las radiografías que le fueron sacadas con las mencionadas de los otros cuadros.

La conclusión a la que llega es que en la tabla «estaba pintado un retrato masculino, con lechuguilla encañonada y carente de letreros. O el retrato estaba casi perdido, o era de persona sobrado conocida y fue preciso

<sup>38</sup> Jerónimo Seisdedos, restaurador del Prado desde 1922, fue «uno de los profesionales más reconocidos de su época, en parte por la repercusión que tuvieron sus espectaculares recuperaciones de las telas del Greco, trabajos que fueron publicados en 1944 con abundante material fotográfico, un hecho entonces excepcional» (en Ruiz, Leticia. «La restauración en el Museo del Prado», <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6aee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea>).

<sup>39</sup> El acta de 17 de enero de 1952 no hace referencia a la lectura del informe en el pleno. Por su importancia, se incluye la transcripción de dicho informe en el apéndice documental.

borrarlo, haciendo desaparecer sus rasgos. Con tintas fluidas se fueron completando los actuales, dejando, hábilmente descubiertas partes viejas, medio cubriendo otras. Luego, probablemente a la vista de un cuadro del Museo del Prado —el retrato de Rodrigo Vázquez de Arce, una copia del Greco (IMAGEN 5)—, se añadió el letrero superior y, poco ducho quien aderezaba la tabla en cuadros antiguos, añadió la supuesta firma, de tamaño y lugar inusitados»<sup>40</sup>.

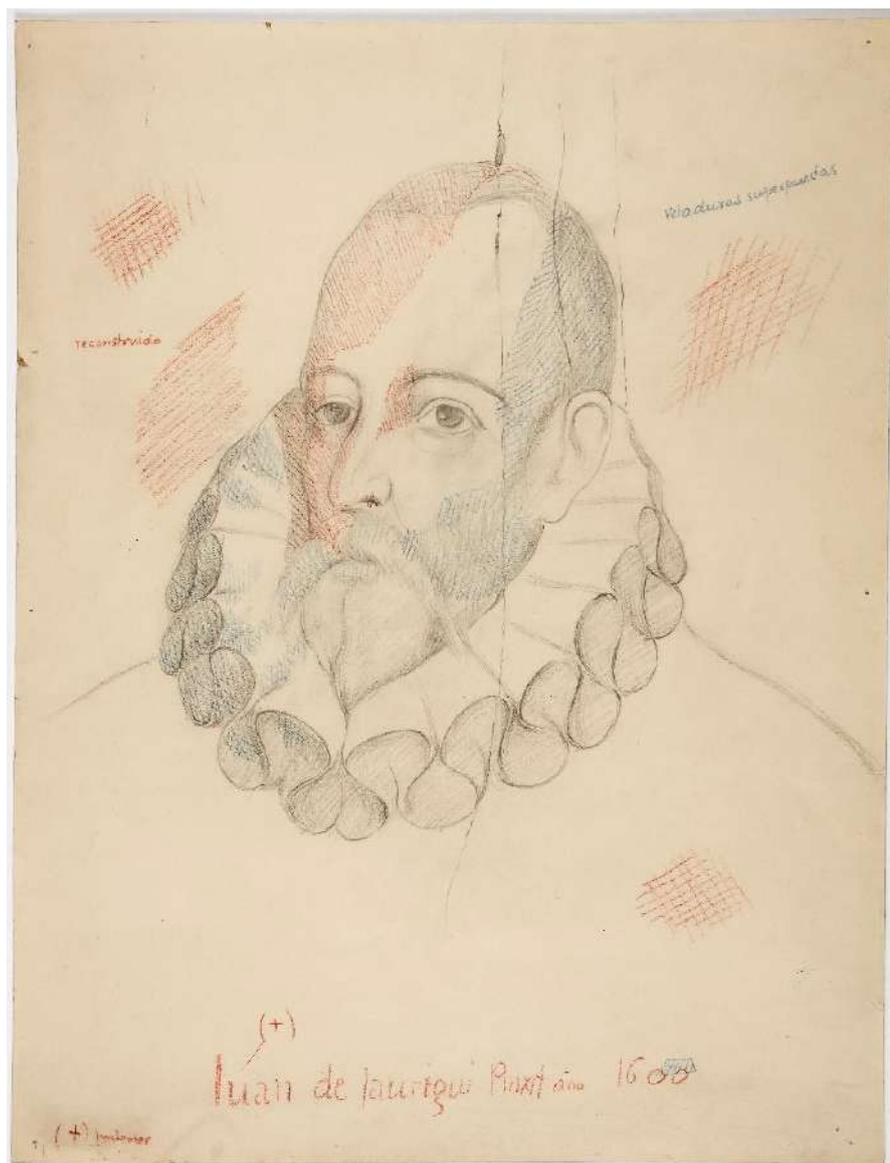


IMAGEN 4. Jerónimo Seisdedos. *Retrato de Miguel de Cervantes con estudio por zonas*. Archivo de la Real Academia Española [2664/7]

<sup>40</sup> Sánchez Cantón pudo comprobar en el Archivo del Museo del Prado que José Albiol, el 28 de mayo de 1910, había sido recomendado como copista por Muñoz Degrain, pero no supo de qué se había ocupado al no conservarse los registros de copias de aquellos años.

Según Sánchez Cantón, las radiografías demostraron que la tabla era antigua, que el retrato que originalmente había, tal vez una copia de uno de Felipe II, se había raspado o quizá se habían aprovechado algunos rasgos para pintar el que vemos encima. Termina aconsejando la retirada silenciosa del retrato del salón de actos de la Academia, la reposición en su lugar del autógrafo de Cervantes (luego se demostró su falsedad) y quizá «lograr discretamente que los editores con solvencia dejen de reproducirlo»<sup>41</sup>.

A la vista del informe presentado, la Comisión administrativa de la Academia estimó que el cuadro debía examinarse en un laboratorio mejor dotado que el del Prado y por expertos libres de cualquier prejuicio<sup>42</sup>.



IMAGEN 5. Anónimo (copia del Greco). *Retrato de don Rodrigo Vázquez de Arce*, Museo Nacional del Prado [P000808]

<sup>41</sup> Informe de Francisco Javier Sánchez Cantón de 4 de enero de 1952 (2664/3/4). Efectivamente, el retrato de Cervantes ha sido el que mayor difusión ha tenido de los que componen la colección de la Academia, como hemos visto. Lafuente Ferrari, *ob. cit.*, pág. 125, n. (i), nos recuerda que en 1947 se reprodujo el retrato en los sellos de Correos.

<sup>42</sup> Informe de Francisco Javier Sánchez Cantón de 28 de mayo de 1952 (2664/4/12).

### 4.3. ANÁLISIS TÉCNICO EN EL MUSEO DEL LOUVRE (1952)

De nuevo el retrato se prepara para otro traslado, esta vez a París. Por mediación de Sánchez Cantón, George Salles<sup>43</sup>, director de los Museos de Francia, admite que la obra sea examinada en los modernos laboratorios del Museo del Louvre con objeto de obtener sobre ella «un informe técnico rodeado de todas las garantías de autoridad y de imparcialidad y que, a la vez, se base sobre los procedimientos más adelantados» que se practican en dicho laboratorio: los rayos ultravioleta y los infrarrojos. Lo que se pretende es «fijar la fecha probable de los letreros y saber si en la cabeza hay partes auténticas»<sup>44</sup>.

El retrato llegó al Louvre en julio de 1952. En el Archivo se conserva un expediente con los documentos que se produjeron con objeto del viaje del retrato a París, por valija diplomática, y los informes técnicos de Madeleine Hours<sup>45</sup>, jefa de los servicios del laboratorio del museo, y de F. Pupil, del Instituto Mainini<sup>46</sup>. Se sometió al cuadro a exámenes físicos y químicos<sup>47</sup>. Se estudió la tabla a través de rayos ultravioleta, infrarrojos, X y de luz de sodio. Jerónimo Seisdedos extrajo del cuadro menos de dos miligramos de pasta de color que fueron remitidos al Instituto Mainini y sometidos a unos análisis químicos.

<sup>43</sup> George Salles (1889-1966), historiador del Arte y conservador especialista en arte asiático. Fue director de los Museos de Francia entre 1945 y 1957.

<sup>44</sup> Carta de Sánchez Cantón a George Salles, director del Museo del Louvre, de 9 de febrero de 1952, 2664/3/6.

<sup>45</sup> Madeleine Hours (1913-2002), historiadora del Arte, conservadora y restauradora francesa, muchas veces premiada, fue directora del Laboratoire des recherches des Musées de France e inspectora general de Museos de Francia.

<sup>46</sup> El Institut Mainini fue inaugurado el 14 de octubre de 1931. Fue impulsado por los médicos Carlos Mainini (1897-1943) y Fernando Perez (1863-1935), con el objeto de dotar al Louvre de un laboratorio con la tecnología más avanzada para estudiar las obras de arte y distinguir los originales de las copias y de los fraudes. Mainini, consejero cultural y científico en la embajada de la República Argentina en París entre 1929 y 1931, y su mujer Cora, financiaron su puesta en marcha (ver Péquignot, Amandine. «La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini: quand la science de la conservation s'implante au musée», *Cahiers des Amériques Latines*, 83, 2016, págs. 133-150).

<sup>47</sup> Se conservan: una carta del embajador de España en París a Sánchez Cantón, 17 de julio de 1952; la copia de una carta de Madeleine Hours al embajador de España en París y su traducción, 16 de julio de 1952; informe de Madeleine Hours a Sánchez Cantón, 14 de octubre de 1952 y su traducción; Carta de Madeleine Hours a Sánchez Cantón y su traducción, 3 de noviembre de 1952; informe de F. Pupil, del Instituto

Sánchez Cantón resumió los informes recibidos en una comunicación al pleno académico que lleva fecha de 28 de mayo de 1952<sup>48</sup>. Mientras repar-tía entre los académicos las fotografías del retrato que le habían enviado de Francia para que las examinasen, decía:

- Del examen mediante rayos X se destacaba que el aspecto del cuadro no era el propio de la época de la tabla: no se veía el boceto y sorprendía que en el rostro no se encontrase como base el blanco de plomo o alba-yalde. Las numerosas rayas y manchas blancas en la parte superior del cuadro podían interpretarse como indicios de que la tabla hubiera sido raspada y reutilizada. Se advertía una red de grietas sobre la gorguera que parecía antigua.

- Los rayos ultravioleta revelaban que se había producido una restaura-ción importante sobre la inscripción superior, pero exclusivamente sobre las palabras «Miguel de Ceruantes» y que las del comienzo y el final de la inscripción («Don» y «Saavedra») databan de la misma época que las grietas que las recubrían.

- Los rayos infrarrojos confirmaban lo hallado por los ultravioleta, pero añadían que probablemente la fecha «1600» había sido rehecha en tiempo relativamente reciente.

- El examen con la luz de sodio no aportaba nada.

- Los resultados químicos no eran definitivos, según Sánchez Cantón, «por haber operado sobre cantidad exigua de materia».

A la vista de los resultados, el académico concluyó:

sobre una tabla vieja con el retrato de un caballero con gorguera, que tenía en la parte superior su nombre (que ostentaba el título de Don y se apellidaba SAAVEDRA de segundo), se elaboró el retrato visible, ras-pando el rostro para ajustar la fisonomía, en lo posible, a la autodescrip-ción cervantina. Hízose con habilidad grande, empleando la cantidad de materia imprescindible para formar los rasgos, sobre la preparación vieja

Mainini, laboratorio del Museo del Louvre y su traducción, 31 de octubre de 1952; informe a la Academia de Sánchez Cantón, de 28 de mayo de 1952; minutas de ofi-cios de gracias a George Salles y Madeleine Hours; 5 fotografías del retrato (2664/4). El expediente fue compuesto por Sánchez Cantón y entregado a la corporación para su Archivo. La transcripción de los documentos en el apéndice documental.

<sup>48</sup> Una confusión, pues se leyó en realidad el 28 de mayo de 1953. El informe se conserva en el Archivo (2664/4/12) y se transcribirá en el apéndice documental junto con los informes de Hours y Pupil.

apomazada, dejando sin modificar, aunque disminuyendo el grosor de su empaste, los canalones de la gorguera. Y, para final de la empresa, se ajustó el «Miguel de Cervantes» al espacio ocupado por el nombre y el primer apellido del que, originalmente, había sido retratado en la tabla, y añadió el letrero bajo.

Sánchez Cantón proponía de nuevo al pleno la retirada del retrato del salón de actos de una forma discreta y su sustitución por el autógrafo de Cervantes.

Terminada la intervención de Sánchez Cantón, algunos señores académicos, entre ellos el duque de Alba, manifestaron su opinión acorde con el informe; el duque de Maura, sin disentir del fondo, opinó que la Academia debía proceder en el asunto con la máxima cautela y retirar el retrato (no sustituirlo) prudentemente a otro salón de la casa con ocasión de alguna reforma que pareciese aconsejable en el estrado del salón de juntas públicas, sin que quedasen en él ni el retrato ni el autógrafo. A la Academia le pareció convenir en este criterio de prudencia, que reforzó el director, pidiendo que nada de lo tratado trascendiera del salón de sesiones<sup>49</sup>.

No obstante esto, algunos académicos pusieron de relieve las dudas que los análisis científicos dejaban subsistentes sobre la inscripción inferior que contiene el nombre de Jáuregui y la fecha, y otros, como Gómez-Moreno, narraron detalles sobre la procedencia del retrato. En vista de todo lo dicho, «prevaleció la opinión sustentada por González de Amezúa de que se debía seguir persiguiendo con calma la verdad, a la que la Academia se debe»<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Libro 49 de acuerdos, acta de 28 de mayo de 1953, fols. 133-134. Siguiendo ese criterio de prudencia, el marqués de Luca de Tena preguntó a Casares si debía publicar en *ABC* un artículo del director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, Manuel González Martí, en el que mantenía la autenticidad del retrato de Jáuregui, con nuevos datos sobre su procedencia. La Comisión administrativa consideró innecesario volver a airear el asunto (2664/5/4-6). Se transcribe el expediente en el apéndice documental. En el libro de actas de la Comisión administrativa de esas fechas no se dice nada sobre el retrato.

<sup>50</sup> Agustín González de Amezúa debió realizar gestiones tendentes a clarificar la autenticidad del retrato pues consta en el Archivo que se le entregaron todos los informes del Museo del Louvre y la correspondencia entre George Salles, Madeleine Hours y Sánchez Cantón, que después devolvió, pues los conservamos. También el duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart, indagó en las Academias de la Historia (de la que era director) y de Bellas Artes (de la que era miembro de número) sobre las noticias que los académicos tenían sobre la autenticidad del retrato de Cervantes, pues se conservan en el Archivo dos cartas sobre el particular, dirigidas a Alba, que

El interés por la autenticidad del retrato decayó en la Academia, como Sánchez Cantón había vaticinado cuando dijo: «a la vuelta de unos decenios, no quedará del episodio iconográfico malaventurado más que el recuerdo». La Academia se preocupó durante cuatro décadas de la autenticidad y procedencia de la obra. Después, sabiamente, lo dejó estar. La mayor preocupación después ha sido (y sigue siendo) la conservación de la tabla en las mejores condiciones posibles.

El retrato de Cervantes ha presidido, durante ya más de un siglo, el salón de actos de la Corporación junto al retrato del rey Felipe V, primer protector de la Academia. Salvo algunos lógicos repuntes de interés cuando se celebra alguna efeméride cervantina, la obsesión por la autenticidad de la pieza ha pasado a formar parte del anecdotario de la Casa. Parafraseando a Lucía Megías: ha triunfado el mito<sup>51</sup>.



el duque remitió a la secretaría de la Academia. Se trata de las cartas de Luis Pérez Bueno, que iba también dirigida a Modesto López Otero, numerario de San Fernando (2664/5/1), y de Ignacio Herrero Collantes, marqués de Aledo, numerario de la Real Academia de la Historia (2664/5/2). Las cartas se transcriben en el apéndice documental.

<sup>51</sup> Lucía Megías, J. M. «Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito», *Imago*, 8, 2016.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

FRAE 2664/2/12

Cuaderno de documentos recopilados por Narciso Sentenach rotulado *Retrato de Cervantes*.

1.

[Cuatro cartas de Albiol a Sentenach, con los números 1-4. Las anotaciones de Sentenach van en cursiva; las cartas de Albiol, en redonda.]

*Carta 1.<sup>a</sup> del Sr. Albiol = Fecha 9 de noviembre de 1910*

Oviedo 9 de noviembre de 1910  
Sr. D. Narciso Sentenach

Muy Sr. mío y amigo: Adjunto le mando dos malas fotografías de la tabla que le dejé a V. en Madrid<sup>52</sup>.

A mí me parece que no se deben enseñar estas fotografías por estar borrosas, pues la tabla no está tan borrosa porque la limpié un poco y las letras se leen con gran claridad y en la fotografía no salieron bien.

Yo iré a Madrid en enero y cuando baya (sic) llevaré la tabla y la fotografiamos bien (sic) y entonces se podrá enseñar.

Como verá tube (sic) que indicar con la pluma por donde ban (sic) las letras de la parte baja a fin que lo vea porque las de la parte superior se leen bien (sic).

Siento no tener ocasión aquí, para poder hacer una buena reproducción como le prometí.

Sin más de particular, queda de V. atento S. S. y amigo

José Albiol [firma y rúbrica]

C. Rosal 27-1.º

<sup>52</sup> Una de ellas aparece en el cuerpo de este trabajo como la IMAGEN número 3.

2.

*Carta 2.ª del Sr. Albiol = Fecha 27 de Marzo de 1911*

Oviedo 27 de Marzo de 1911  
Sr. D. Narciso Sentenach

Muy Sr. mío y amigo: En mi poder la suya y sobre lo que me dice del retrato de Cervantes, tengo la seguridad que cuando baya (sic) a esa lo llevaré y no lo enseñaré a nadie hasta que V. lo vea y sacaremos las fotografías que V. quiera.

Yo iré a esa a fines de Mayo y antes de ir se lo anunciaría o haría por verle en el momento llegue.

Sin más de particular disponga de su affmo amigo y S. S.

José Albiol [firma y rúbrica]

Si algo se le ofrece habito en la Calle del Doctor Casal 18 = 2º Oviedo.

3.

*Carta 3.<sup>a</sup> del Sr. Albiol, fecha del 31 de Mayo de 1911.*

*En ella se refiere a la que le mandé a Oviedo, recordándole su promesa, y que se cruzó con él en el camino.*

Oviedo 31 Mayo de 1911  
Sr. D. Narciso Sentenach

Muy Sr. mío y amigo:

Desde el 29 este que estoy en Madrid y no le vi porque se me traspapelaron sus señas. Traigo el retrato que le dije, y yo habito en la Calle de Hilario Peñasco 7-2º

Mañana estaré en casa por la mañana de 10 a 11 y pr la tarde estaré en la Exposición del Círculo de Bellas Artes del Retiro.

Pregunté en la Academia si había ido por allí y me dijeron que no lo habían visto.

Su affmo amigo

José Albiol [firma y rúbrica]

Hoy recibí su carta que me mandan desde Oviedo.

4.

*Carta 4.ª del Sr. Albiol, fecha del 24 de Abril de 1912  
(vuelta)*

*Esta carta excitó mi interés, pues me proporcionaba el conocer el estilo del Sr. Albiol como pintor. Al ver sus obras, que figuran con los n.ºs 9 y 10 del Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1912, estimé que nada había más opuesto al estilo de la tabla de Jáuregui, que la manera de pintar de Albiol.*

*Vale*

*N. Sentenach [firma y rúbrica]*

*Carta al dorso. En ella también se refiere algo al retrato.*

Valencia 24 de abril de 1912

Sr. D. Narciso Sentenach

Mi querido amigo: Después de saludarle voy a tomarme la libertad de pedirle dos cosas en una y son que tengo un cuadro de regulares dimensiones y otro pequeño en la actual Exposición y me alegraría que procurara que su colocación fuera buena.

También mandó un cuadro un amigo mío que se llama Ricardo Verde, y le agradecería lo colocara lo mejor que buenamente pueda.

Enrique Martínez Cubells, que está en la Exposición, le dará detalles de dónde están dichos cuadros porque él los recibió.

Yo iré a Madrid los primeros días de Mayo y ya le veré.

Creo tendrá en su poder alguna de las memorias de la última edición sobre Cervantes que la R. A. Española imprimió, pues en ella ba (sic) una fototipia muy bien hecha del retrato de Cervantes.

Si no tuviera me lo dice porque la Academia me mandó a mí.

He recibido varias cartas de Alemania, Viena y América pidiéndome retratos y yo todas las mandé a D. Mariano Catalina y mandaron la memoria del retrato.

Sin más de particular me alegraré que haga por mí lo que pueda que Ramírez, Santamaría y Gepa no lo desharán lo hecho por V. y tratándose de mí.

Hasta dentro de unos días y sabe le quiere su buen amigo

José Albiol [firma y rúbrica]

S/c Plaza del Picadero 6 = pral.

5.

[Nota de N. Sentenach]

Lo que dice de Jaúregui D<sup>n</sup> Lázaro Díaz del Valle =

En el precioso manuscrito, copia escrupulosa del perdido original de D. Lázaro, que conserva en su poder el S.<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Jacinto Octavio Picón, en su tomo I pág. 72 dice lo siguiente=

D. Juan de Jáuregui= del hábito de Santiago, Caballerizo de la Reina N<sup>ra</sup> S<sup>ra</sup> D<sup>ña</sup> Isabel de Borbón, que está en el cielo, hizo mucho aprecio de ser pintor y granjeó aventajado lugar y nombre en toda España, entre los profesores de este nobilísimo arte. De este virtuoso caballero vi yo en una fiesta de la octava del corpus, donde siempre se halla S. M., en el claustro de S<sup>n</sup> Felipe de esta villa de Madrid, una pintura de S<sup>n</sup> José, con un niño Jesús dormido en sus brazos, que solo ello bastaba a dar crédito a sus pinceles. Pintó con mucha ternura y hermosura. Fue caballero generalmente ingenioso y de gran natural para estas y otras, como es notorio a todos. No le faltaron émulos a su virtuosa inclinación porque se hizo clérigo y le hicieron esta su copla satírica

Hanme dicho por ahí  
Que viniendo de pintor  
Se mete a predicador  
Un D<sup>n</sup> Juan de Jaureguí.

Este caballero escribió un tratadito en honra y alabanza de la pintura, que anda impreso juntamente con el libro que escribió Carducho de la Pintura.

Es de notar la noticia de que se hiciera clérigo, pues murió antes que su mujer; pero así lo dice, lo que indica alguna particularidad aún desconocida.

6.

[Nota de N. Sentenach]

### Acerca del Don

El P. Guardiola = Fr Juan Benito.

Benedictino de Sahagún, en su Traslado de los títulos que hoy tienen los barones claros y grandes de España = Madrid = 1591 = Dice en su pág. 360 = «hoy vemos con tanto abuso, que el sastre, el tejedor y cualquier otro oficial mecánico, quiere gozar de armas, también como el más noble caballero de linaje que en el pueblo se halle... pues agora en nuestros días ha venido este negocio a tanta corrupción y soltura, que ya mal pecado muchos se llaman dones, que con legítima razón podrían excusarlo... sobre todo es cosa de lástima y dolor que hasta las mujeres de arrendadores y gente baja, y aún las Rameras públicas, con una gran desvergüenza se atreven a usurpar este clarísimo nombre... como los judíos, que apenas se hallará escritura antigua de ellos en que no se intitulen Don».

«Más aún en Cataluña c.v. pág. 111 = se respetaba el tratamiento.»

La pragmática de Felipe III de 1611 lejos de cortar esta costumbre parece que la generalizó aún más, según se desprende de las frases de Cervantes y de Quevedo. El propio Cervantes llama a su héroe Don Quijote.

7.

[Nota de N. Sentenach]

Sobre el uso de la lechuguilla

Es el reparo más sin fundamento que se puede hacer el que la lleve el retrato de Cervantes, pues no conozco ninguno de la época, que carezca de ella y de su uso entre gente humilde nos asevera, =

El enano del retrato de Felipe IV por Villandrando = nº 1234 del Museo del Prado<sup>53</sup>.

El retrato por Tristán = nº 1158 del propio Museo<sup>54</sup>.

En el cuadro de Pareja, = La vocación de S<sup>n</sup> Mateo = el chico que lleva los libros = nº 1041 del MP<sup>55</sup>.

El enano de la Duquesa de Vejer = por Sánchez Coello = propiedad del Duque de Montellano; y en tantos otros.

<sup>53</sup> Villandrando, Rodrigo de. *Felipe IV y el enano Miguel Soplillo*

[<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-principe-felipe-y-el-enano-miguel-soplillo/f966c6b6-9357-4ec7-b7df-b674bc76f9ac>].

<sup>54</sup> Tristán, Luis. *Retrato de un anciano* [<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-un-anciano/859329d9-d633-450e-a981-74bdc85f746d>].

<sup>55</sup> Pareja, Juan de. *La vocación de San Mateo* [<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vocacion-de-san-mateo/34917e11-611e-451d-84df-a0efb1ac6381?searchMeta=la%20vocacion%20de%20san%20ma>].

8.

[Nota de N. Sentenach]

Retrato del S.<sup>r</sup> Albiol, publicado por el *Heraldo de Madrid* en 30 de julio de 1911

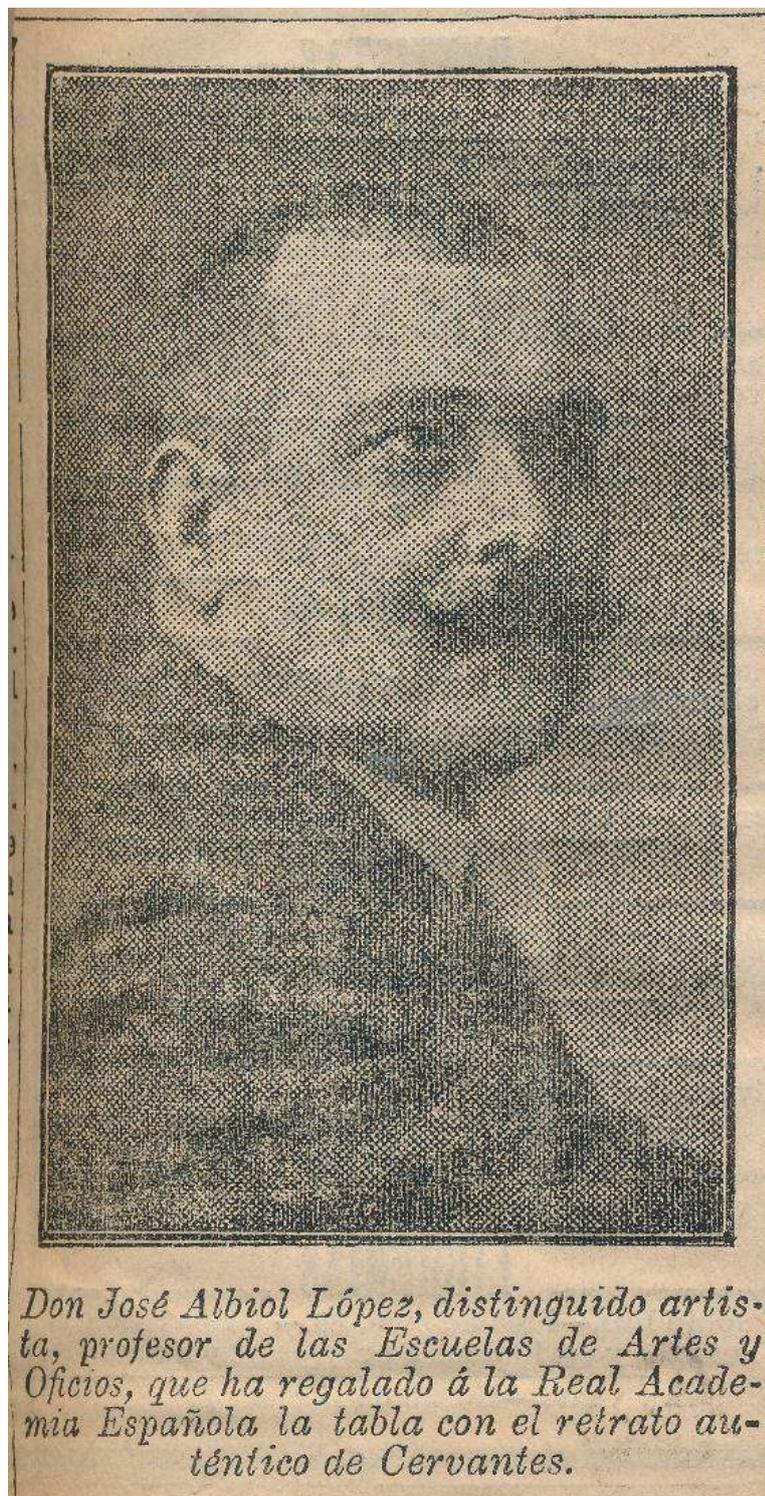


IMAGEN 6. José Albiol, *El Heraldo de Madrid*, 30 de julio de 1911

## 9.

[Nota de N. Sentenach]

### Impresiones de la Prensa

El primer diario que dio la noticia publicando un fotograbado del retrato fue el *Heraldo de Madrid* al saber el acto realizado por el Sr Albiol, celebrándose y admitiendo la autenticidad del retrato y la importancia del hallazgo (13 de junio de 1911).

A los pocos días, D<sup>n</sup> Mariano de Cavia, en *El Imparcial*, publicó una impresión entusiástica declarándose convencido de la verdad del caso, ante la expresión y rasgos fisionómicos del retrato, en los que reconocía toda la psicología del genio español (19 de junio de 1911).

Casi toda la prensa acogió con igual entusiasmo el hecho, dando el que suscribe un buen grabado y suficiente nota explicativa en *La Ilustración Española y Americana* de 22 de junio de 1911, y en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, de junio del mismo año.

La prensa extranjera acogió también el hallazgo con entusiasmo, aceptando en distintos tonos la autenticidad de la imagen.

No faltaron entre nosotros, sin embargo, espíritus desconfiados, que opusieron sus reparos al asunto, publicando con este motivo en *El País* algunos artículos el Sr Ramón L. Maynes<sup>56</sup>, pero sin aducir más argumentos serios que su extrañeza y poco conocimiento de asuntos cervantinos, según él, en las personas que trataban de acreditar el retrato.

Más tarde, el Sr Pérez de Guzmán, también deseando combatir la autenticidad del retrato publicó un artículo en *El Imparcial*, lunes, por el que pretendía demostrar que Jáuregui solo podía tener 13 años en 1600; pero vióse al punto que había equivocación en la cuenta, por lo que él mismo confesó un error, al contestarle y hacérselo patente el Sr D<sup>n</sup> Francisco Rodríguez Marín, que tan bien le salió al encuentro de otros argumentos, emplazándolo para cuando publicara su anunciado libro sobre el asunto, aún no aparecido<sup>57</sup>.

A esto se han reducido las objeciones hasta ahora presentadas, habiéndose en cambio de tal modo el cuadro, que muchos extranjeros han venido exclusi-

<sup>56</sup> Ramón León Máinez (1846-1917). Escritor, periodista y cervantista español. Escribió varios artículos interesantes en *El País* con su opinión sobre la autenticidad del retrato (18 de junio, 11 y 26 de septiembre y 22 de octubre de 1911; 17 y 18 de enero de 1912).

<sup>57</sup> Se trata del libro titulado *El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

vamente a verlo, saliendo aún más convencidos al examinarlo, y comenzando ya los artistas a utilizarlo en sus cuadros y monumentos participando de igual convencimiento.

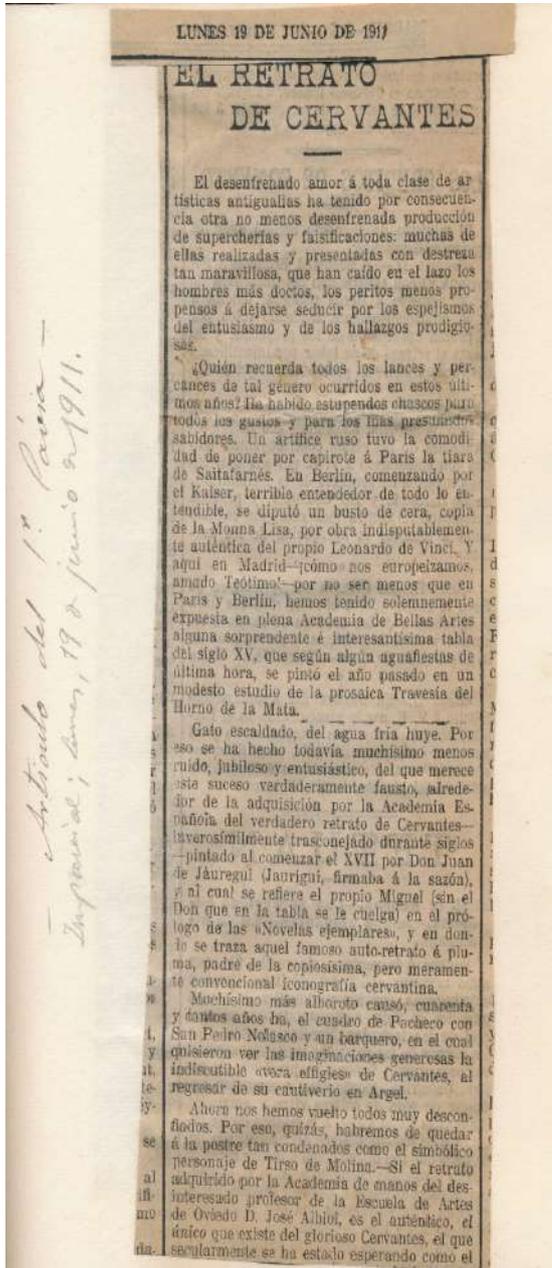
En este sentido se pronunció también el Sr D<sup>n</sup> Ángel de Barcia y Pabón en el estudio que publicó en la *Revista de Archivos* de...<sup>58</sup>.

El Sr Marqués de Camarasa ha publicado también un folleto que titula *La autenticidad del Jaurigui de la Real Academia de la Lengua y la lógica elemental*, en el que se pronuncia decididamente también por la aceptación del retrato<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Barcia y Pabón, Ángel M. de. «Retrato de Cervantes», la *Revista de Archivos*, 25, agosto-octubre 1911, págs. 64-73.

<sup>59</sup> Fernández de Henestrosa, Ignacio. *La autenticidad del Jaurigui de la Real Academia de la Lengua y la lógica elemental*, Madrid: Imp. Del Mundo, 1912.

[Artículo de Mariano de Cavia en *El Imparcial*, 19 de junio de 1911, IMAGEN 7]



## 11.

[Nota de Emilio Cotarelo]

Nota de la Real Academia Española

Al hacer entrega, en la sesión ordinaria de anteayer, miércoles 14 de mayo de 1913, del presente cuaderno de documentos relativos al retrato de Cervantes, reunidos y donados por el Sr. D. Narciso Sentenach, manifestó el Sr. Director la conveniencia de que el infrascrito Bibliotecario pusiese una nota al final declarando algunas obscuridades y dudas que pudo haber sobre la primitiva adquisición y origen del mencionado retrato para que en todo tiempo constare la verdad de lo ocurrido.

En su virtud, procedo a declarar:

1.º Que, no obstante haber dicho en los primeros momentos el Sr. D. José Albiol, poseedor del retrato, que lo había adquirido de persona desconocida, afirmación que hizo con el objeto de librarse de preguntas e indagaciones importunas y enojosas, la verdad es que, requerido por nuestro Director a que, como caballero y con la debida reserva le manifestase el verdadero origen de la pintura, con sencillez y nobleza le refirió el Sr. Albiol lo ya conocido; esto es, que lo había comprado en Valencia y que había pertenecido al Sr. Sacristán, coleccionista de aquella ciudad. Cosa semejante consignó el Director, Sr. Pidal, en su discurso leído en noche solemne en la Asociación de la Prensa. De suerte que cualquier asomo de contradicción o disconformidad que pueda haber con lo que en este cuaderno se afirme, obedece a las causas expresadas al comienzo de este número.

2.º Que la Academia, desde el momento que tuvo noticia de la existencia de un verdadero retrato de Cervantes, mostró el deseo de que viniese a su poder sin reparar en sacrificios; y vio con entusiasmo como su Director, anticipándose a estos deseos, estaba ya haciendo gestiones, no poco largas y difíciles, para traer a la Academia tan preciada joya. Siguió con interés creciente el curso de aquellas verdaderas negociaciones, y no pudo menos de atestiguar su reconocimiento al Sr. Pidal cuando, vencidos todos los inconvenientes, pudo ofrecer un día en nuestra sala de juntas, a los encantados ojos de sus compañeros el ansiado retrato, propio ya de la Academia.

3.º Que si bien el Sr. Albiol no tenía pensamiento de cederlo a la Academia Española, pudieron tanto en su ánimo las observaciones del Sr. Pidal acerca de lo glorioso que para su nombre y fama sería que poseyese la Academia, por su intermedio, un monumento de tanto valor, puesto que a ningún museo, ni sociedad literaria podía ir con mayor razón que a la Academia que cuida y vela por la pureza del idioma en que Cervantes fue insigne maestro, que, renunciando, dicho Sr. Albiol, a las ofertas generosas de dinero que, en nombre de

la Academia le hizo el Sr. Director, allanóse a entregar el retrato sin remuneración alguna.

4.º Que deseando ésta expresar al donante su gratitud particular de un modo que, a la vez, sirviese como de recompensa a su patriotismo, supo, por el académico D. Daniel de Cortázar, que recibiría con gran aprecio una condecoración, una cruz de cualquier de las órdenes caballerescas. Pareciéndole poco a la Academia una cruz sencilla, se acordó gestionar para el Sr. Albiol la concesión de la encomienda de la Orden de Isabel la Católica y rogó el Sr. Pidal que, valiéndose de su influencia y buenas relaciones con el Gobierno de S. M. consiguiese aquella distinción honrosa.

Avistóse el Director con el Presidente del Consejo de Ministros, Sr. Canalejas, y de él y del Sr. García Prieto, ministro de Estado, obtuvo la solicitada condecoración, a la vez que por otros medios coadyuvaba al ascenso del Sr. Albiol en su carrera profesional. La Academia envió las insignias de la encomienda conferida al Sr. Albiol y le hizo entrega de ellas, con fecha 9 de febrero de 1912.

5.º Que ya en posesión del retrato de Cervantes, el Sr. Director procuró que fuese visto y examinado por toda clase de inteligentes; así en lo técnico y material de la pintura, como en el estilo y escuela del artista y en lo relativo a la autenticidad de la tabla bajo el aspecto histórico. Y ante ella fueron desfilando prácticos de ojo experto, pintores eminentes, críticos de arte y eruditos e historiadores de nuestras letras, especialmente cervantistas; y todos unánimemente declararon, cada cual desde su punto de vista, que el retrato era auténtico, y felicitaron a la Academia que tal tesoro poseía y a su Director ilustre que había sabido y logrado proporcionárselo.

Madrid, 16 de Mayo de 1913

El Bibliotecario interino,

Emilio Cotarelo y Mori [firma y rúbrica]

FRAE 2664/3/4

Informe de Francisco Javier Sánchez Cantón

A LA ACADEMIA

Con retraso excesivo, motivado por la dificultad de hallar un operador diestro en la radiografía de pinturas, cumplo el encargo que el Sr. Director hubo de confiarme.

La tabla que ostenta los letreros Don Miguel de Cervantes, arriba, y, en la parte inferior, Juan de Jaurigui fecit 1660 ha sido examinada minuciosamente, en el taller de restauración del Museo del Prado por D. Jerónimo Seisdedos, el más hábil de cuantos en él trabajan, y por mí y me han hecho de ellas cuatro radiografías.

Prescindiré de toda clase de consideraciones que no se funden sobre los datos suministrados por tal examen y por el de las radiografías, fuera de la de insistir en la que hace treinta y cuatro años anoté: la extrañeza que causa la colocación de los letreros iguales, distantes y paralelos con los nombres del retratado y del retratista. Entonces la dijudé por insólita; hoy después de haber visto millares de retratos más, insisto en subrayar como sospechosa esta singularidad.

El examen de la tabla acredítala de antigua. Está engatillada en este siglo, al parecer. El espesor de la capa de pintura es levísimo en casi toda ella; excepto los trazos de las letras, hechos con mayor empaste. La vista ejercitadísima del Sr. Seisdedos ha señalado en el calco que tenemos delante la diferencia entre unas zonas y otras de la superficie pintada, rayándolas con diferentes lápices: en negro, las que tienen aspecto de primitivas; con azul las que están semio-cultas por veladuras y con rojo las, seguramente, nuevas. Se llega mediante el examen, ayudado por lentes de aumento, a la deducción de que la tabla ha sido manipulada y que sólo una porción de lo visible presenta ciertas garantías de antigüedad.

Los letreros, según se adelantó, están pintados con color más espeso: la lisura del tacto de la tabla revela en sus dos fajas algún resalte. El cuarteado en los trazos de las letras es independiente del de la superficie, demostrándose que son muy posteriores y que están superpuestos. Esta observación ya había sido hecha por don Manuel Gómez Moreno y por mí en 1918 (*Revista de Filología Española*, 1918, ps. 303-307). El manipulador de la tabla cayó en el descuido de prescindir de una mella, que se advierte donde están los ápices de los ceros de la fecha, usando el mismo color con que había pintado los letreros y velándolo levemente como si restaurase, ello casi vale como confesión del fraude.

La conclusión que se desprende del examen externo de la pintura está conseguida sobre una tabla en que estaba pintado un retrato masculino, con lechu-

guilla encañonada y carente de letreros. O el retrato estaba casi perdido, o era de persona sobrado conocida y fue necesario borrarlo, haciendo desaparecer sus rasgos. Con tintas fluidas se fueron completando los actuales, dejando, hábilmente descubiertas partes viejas, medio cubriendo otras; rehaciendo porciones extensas. Luego, probablemente a la vista de un cuadro del Museo del Prado –el retrato de Rodrigo Vázquez por el Greco–, se añadió el letrero superior y, poco ducho quien aderezaba la tabla en cuadros antiguos, añadió la supuesta firma, de tamaño y lugar inusitados.

Estas observaciones deben complementarse con el examen interno de la tabla mediante radiografías.

Aunque resulte trivial para los más, conviene recordar que en los siglos XVI y XVII las materias pictóricas más usadas –el lienzo y la tabla– se preparaban con pastas, sobre la base de colas, que las alisasen y les diesen, junto con una superficie continua y homogénea, una capa adhesiva, a la vez poco absorbente del color. Aparejados el lienzo, o la tabla, procedíase a extender sobre ellos los colores con el pincel. Eran estos de origen mineral y algunos orgánicos, como el negro de humo, o de huesos. No se empleaban colores vegetales ni, desde luego, las anilinas. Piedras y tierras, trituradas finamente, se mezclaban y trabajaban con aceite en la tabla de mármol, o de ágata, con la moleta, de las mismas materias, hasta lograr una pasta espesa que, al emplearla, se diluía.

También es sabido que los colores presentan resistencia variable a ser traspasados por los Rayos X. Podría formarse una escala en la que el lugar que denotase la resistencia máxima lo ocuparían los colores sobre la base de las sales de plomo; por ejemplo, el más empleado, el carbonato llamado albayalde –nadie ignora que se hacen con plomo los delantales protectores para los radiólogos–. En cambio, figurarían en los puestos inferiores de la escala los colores orgánicos; las anilinas no oponen resistencia a los Rayos X.

El grado de permeabilidad a los Rayos X de una pintura depende, así de la naturaleza de los colores, como del grueso de las capas de color e influye también la antigüedad de ellas.

De lo expuesto se infiere que un cuadro lentamente elaborado y en el cual las capas que modelen las figuras y otras formas se superpongan, la radiografía revelará, claramente, las fases sucesivas de la ejecución o, al menos, cabrá advertirlas deduciéndolas de su conjunto. Por el contrario, si el artista se ha reducido a dar la apariencia superficial mediante ligera capa de pintura, lo que suele ser característico de las copias, la radiografía apenas dirá nada; y podrá suprimirse el «apenas» cuando el pintor haya hecho uso de colores orgánicos.

Como deseo que cada cual se forme juicio firme del caso, estimo conveniente la contemplación de varios ejemplos de radiografías de pinturas: podrían multiplicarse indefinidamente.

Véase, primero, la proyección doble que, a la derecha, muestra la fotografía de un San Bernardo, de una tabla valenciana de principios del s. XVI y a su

izquierda la radiografía de la misma figura. Se ve perfectamente cómo el pintor modeló la cabeza, los hábitos, etc. del Santo y cómo las modificaciones para terminar la figura fueron escasas: aumentó la masa del pelo en el cerquillo y añadió la aureola que por ser muy sutil no deja huella en la placa. Al paso, señalaré cómo la radiografía sirve para reconocer las partes restauradas en la frente con manchas negras motivadas por el uso de colores recientes permeables a los Rayos X. De aquí se deriva uno de los más decisivos servicios de la radiografía al examen de las obras de arte.

Otro ejemplo, más elocuente que el anterior es de la radiografía de otra tabla del Museo del Prado: el retrato del obispo de Oviedo y de Palencia, D. Francisco Fernández del Córdoba, pintado por Hernando Rincón de Figueroa en el primer tercio del siglo XVI. Esta tabla, como la anterior y como muchas, está engatillada; esto es, para evitar el alabeo y el que se raje, o para mantenerla unida si se ha abierto, se sujeta mediante un enrejado de listones dispuestos de manera que, mientras estén sujetos e inmóviles en el sentido de las fibras de la tabla, están sueltos los transversales y consienten la dilatación y mengua a lo ancho. Con mayor claridad que en el San Bernardo, vemos el modelado subyacente. Y vemos más los letreros con nitidez, pues están pintados con oro.

Para contraste presentaré la radiografía de un lienzo del taller de Tintoretto; según el letrero, visible en la fotografía, retrata a cierto *Petrus Archiepiscopus*. La radiografía nos proporciona una sorpresa. No hay en ella traza del prelado; del aspecto exterior sólo quedan, poco visibles, las letras, a la derecha, en alto; en lugar de la testa episcopal aparece una cabeza femenina y poco agraciada. ¿Explicación de estas anomalías? El pintor para retratar al arzobispo echó mano de un lienzo pintado; era y es costumbre en los talleres porque es grato y cómodo pintar sobre ellos: no hay preparación mejor; la superficie está perfectamente alisada y absorbe muy poco el color, bastando emplear una capa ligera y fluida para lograr efectos grandes. Seguramente, por no estar pintado el fondo cuando se cambió de modelo, hubo de trazarse el letrero con pasta de color más densa, por lo que es lo único que de la obra definitiva se ve en la radiografía.

Un cuarto ejemplo nos conduce al tiempo y al ambiente de Cervantes y acaso nos lleva al nudo del problema.

He aquí el retrato de un personaje pintado por el Greco; sobre el lienzo, en la parte superior, el letrero: Rodrigo Vázquez Presidente de Castilla. Murió este caballero, que fue uno de los jueces de Antonio Pérez, en 1559. Al radiografiarlo sufrí la decepción de que el letrero no dejaba huella en la placa por ser levísima la capa de pintura con que se trazó. En cambio, el modelado de la cabeza muéstrase con vigor que supera al del cuadro terminado; la arquitectura ósea es más robusta.

Con los antecedentes reseñado creo que cada cual se habrá forjado la ilusión de ver por dentro nuestra tabla y habrá calculado qué elementos de juicio obtendremos de ello.

Comenzaré por pedir que me crean y que acepten como radiografías del retrato académico las que vamos a ver: se hicieron con el mismo aparato que las anteriores y, salvo la primera, por el mismo operador y en los mismos días. Temo que ni con estas prevenciones y avisos den crédito a sus ojos.

La primera impresión es que la radiografía ha fracasado; pero, si se fijan, verán que no sólo el engatillado de la tabla está clarísimo y que se ve la fibra de las maderas, sino que también son perceptibles los clavos en el listón, o gatillo puesto en la raja de la tabla. Si con paciencia, y desojándose, se prosigue el examen, llegan a verse varias eses de la lechuguilla y el vestigio de un ojo. Menos mal que en la proyección se perciben en la radiografía. No hay rastro de los rótulos, de boca, de nariz, de oreja. Pero sí rayas y manchas informes que en nada recuerdan cuanto hemos visto en los lienzos y en las tablas que antes se proyectaron. No presento las otras dos radiografías porque son todavía menos expresivas; o mejor dicho, lo son tanto como éstas.

Gracias a ellas, a mi ver, no queda resquicio a la duda en cuanto al problema del retrato. Su tabla es antigua; mas la pintura que sobre ella hubiera, o estaba en tal grado de deterioro que el manipulador sólo pudo aprovechar escasísimos rasgos, o por los motivos que fueran, raspó casi toda la superficie, que, en un caso o en el otro, igualó, luego, con estuco no permeable a los Rayos X, por lo que aparecen esas rayas y esas manchas. Con poco color, probablemente de origen orgánico, y superficialísimamente, pintó el retrato, dejando en unas partes visibles trozos de la primitiva pintura –que asimismo era ligerísima, tal vez por ser copia de un retrato de Felipe II– y remató su fraude inspirándose en el letrero del Rodrigo Vázquez de Greco y cometiendo, al fin, un dislate original, puso el rótulo inferior con firma y fecha. Estos letreros por ser de pintura moderna, a pesar de su empaste, no oponen resistencia alguna a los Rayos X.

La decepción inicial producida por las radiografías está, en cierto modo, compensada al confirmar las presunciones del examen. Nadie negará que la tabla en su estado actual es una mixtificación, puesto que lo que en ella pudo estar pintado originariamente o no se conservaba, o se hizo desaparecer. ¿Qué fe puede, por tanto, concederse al retrato? En mi opinión, ninguna.

Confesaré el fracaso de una pista que supuse iba a darnos un indicio casi documental del fraude: mi convicción de que el «descubridor» del retrato había estudiado directamente el letrero del Rodrigo Vázquez, me impulsó a averiguar si había sido copista en el Museo del Prado; en efecto, el 28 de mayo de 1910 D. José Albiol, que vivía en la calle de Hilario Peñasco, núm. 7, piso segundo, solicitó pintar, presentando como conocimiento la firma del gran artista Muñoz Degrain; recurrí afanoso a los libros de registro de copias, para averiguar en qué cuadro se había ocupado; pero tropecé con el obstáculo insuperable de que no se conservan los correspondientes a aquellos años.

Para cabo de este ya largo informe adelantaré mi parecer explícito, que someto, como es natural, a la decisión de la Academia.

Entiendo que el retrato debe de dejar el puesto que usurpa al autógrafo de Cervantes que antes lo ocupaba. La tabla puede colgarse en alguno de los salones de la Casa. Estimo que no es necesaria, ni quizá oportuna, la publicación de este informe que, archivado y consultable en la medida que estimen conveniente las autoridades de la Corporación, puede servir de fundamento a la retirada silenciosa del retrato y quizá para lograr, discretamente, que editores con solvencia dejen de reproducirlo o, si lo reprodujeran, añadan alguna salvedad.

La Academia con superior criterio acordará lo más conveniente.

Madrid 17 de enero de 1952

F. J. Sánchez Cantón [firma y rúbrica]

FRAE 2664/3/5

Carta de Francisco Javier Sánchez Cantón a George Salles, director del Museo del Louvre

El subdirector del Museo del Prado  
Particular

M. George Salles  
Director del Museo del Louvre

Mi querido amigo y respetado colega: Llevo años de alejamiento casi total de los Museos extranjeros. Desde que en 1943 volví a la Universidad y sobre todo, desde hace año y medio que fui designado Decano de la Facultad de Letras, mi ocupación es continua y hasta se resiente mi actividad en el Prado. Por ello no visito el Louvre desde ¡1936! Espero que no tardaré en salir y renovar la relación con los amigos antiguos y trazarla con los nuevos colegas.

El objeto de esta carta es el siguiente: la Real Academia Española posee, hace cuarenta años, un retrato sobre tabla con letreros que declaran que el retratado es Cervantes y el pintor Jáuregui, y que se pintó en 1600. Ya en la época de la aparición de la tabla se suscitaron dudas y en diversas ocasiones se han reiterado.

El laboratorio del Museo del Prado es pobre, no tiene más que el aparato para radiografías. Por otra parte, la Academia, de la que soy miembro, desea obtener un informe técnico que esté rodeado de todas las garantías de autoridad y de imparcialidad y que, a la vez, se base sobre los procedimientos más adelantados; por ello le rogamos que disponga se efectúe el examen en el Laboratorio del Louvre.

Son puntos esenciales para nosotros tanto el fijar la fecha probable de los letreros, como saber si en la cabeza hay partes auténticas.

Confío que con el examen mediante rayos ultravioleta e infra-rojos y mediante el análisis del color podrán darnos certidumbres. Mucho lo agradeceremos.

En el caso de que su respuesta sea de acuerdo con nuestros deseos, le remitiríamos el cuadro por nuestra Embajada en París.

La Academia desearía que, al contestarnos, nos indicase, aproximadamente, cuánto sería el coste del informe solicitado.

Al renovar cordialmente la relación, queda suyo afmo. amigo y colega

[Sánchez Cantón, rúbrica]

Madrid, 9 de febrero de 1952

FRAE 2664/3/6

Carta de George Salles a Francisco Javier Sánchez Cantón, director del Museo del Prado

Ministère de l'Éducation National  
Direction des Musées de France  
Objet: Renseignements  
N/ref: IMF/s/ 585 IM/RG  
(À rappeler dans la réponse)

Palais du Louvre (Pavillon Mollien)  
Place du Carrousel  
Téléphone: Opéra 82.10 (3 lignes groupées)

Paris, le 13 mars 1952

Monsieur,

Par votre lettre du 9 février dernier, vous avez bien voulu me demander s'il vous serait possible de faire examiner par le laboratoire du département des peintures du musée du Louvre un portrait présumé de Cervantès appartenant aux collections de l'Académie Royale Espagnole.

Je suis très sensible à cette marque de confiance dans les travaux de notre laboratoire et suis heureux de vous informer que nous sommes prêts à faire procéder aux examens utiles dès que ce tableau nous aura été confié, je pensé, par l'intermédiaire de l'Ambassade d'Espagne à Paris.

Croyez, Monsieur, je vous pris, à l'assurance de mes sentiments très distingués.

Le Directeur des Musées de France,

G. Salles [rúbrica]

M. le Directeur du Museo del Prado  
Madrid  
(Espagne)

FRAE 2664/3/6

Copia de la carta de Madeleine Hours, chef du Laboratoire du Musée du Louvre, a Aguirre de Cárcer (París, 10 de junio de 1952)

Monsieur l'Ambassadeur:

À mon retour d'Italie je viens de recevoir le tableau de Cervantes qui a été transmis par vos soins à M. G. Salles, Directeur des Musées de France, a fin d'être examiné au Laboratoire.

Je vais entreprendre, inmediatelement, un examen scientifique comprenant: une radiographie, un ultra-violet, un infra-rouge et un sodium. Si M. Sánchez Cantón desire des investigations plus complètes, je souhaiterai qu'il m'écrive à ce sujet en me donnant de plus amples informations.

FRAE 2664/4/3

Carta de José Rojas y Moreno, embajador de España en París, a Francisco Javier Sánchez Cantón

París, 17 de julio de 1952

Excmo. Sr. Don Francisco Javier Sánchez Cantón  
Colegio de España – Ciudad Universitaria  
París

Muy distinguido señor mío:

Le agradezco su tarjeta, y no le devuelvo la visita porque materialmente no dispongo de tiempo.

Acabo de recibir la carta cuya copia le acompaño, en que se habla del cuadro retrato de Cervantes que Vd. confió a la Dirección de los Museos de aquí.

Como en dicha carta se indica el deseo de que precise Vd. sus aspiraciones, creo que lo más sencillo es que se ponga Vd. al habla directamente con ellos y aclare el asunto.

Asimismo, le remito las fotografías que de dicho cuadro me entrega el Museo del Louvre.

Me alegraría verle a Vd. mañana en el Tedeum, y en esta Embajada después, en conmemoración de la Fiesta Nacional.

Queda suyo afmo.

José Rojas y Moreno [firma y rúbrica]

FRAE 2664/4/4

Copia de la carta de Madeleine Hours al embajador de España

Paris, le 16 Juillet 1952

N/Ref. Laboratoire du Musée du Louvre  
Monsieur l'Ambassadeur d'Espagne

Monsieur l'Ambassadeur:

Comme je vous l'ai précisé dans ma lettre du 10 Juin dernier, le tableau représentant Cervantès et attribué à Juan de Jáuregui, a bien été déposé au Laboratoire du Musée du Louvre aux fins d'examen.

L'étude de ce panneau a été entreprise sous les Rayons Ultra-Violet, Infra-Rouge, Sodium et X. J'aurai souhaité savoir les raisons qui ont décidé Monsieur Sánchez Cantón à nous demander cet examen. Est-ce en vue d'un achat ou d'une restauration?

L'interprétation des qualités esthétiques de ce tableau n'est pas de mon ressort, cependant, les radiographies sont très faibles et présentent un aspect inaccoutumé.

D'autre part, les Ultra-Violet montrent un assez grand nombre de repeints superficiels et laissent deviner des repeints profonds sous un vernis opaque. Ils montrent également que l'inscription a été repassée à une époque récente et que, des toutes façons, elle ne paraît pas être contemporaine du tableau.

Je reste, Monsieur l'Ambassadeur, à votre disposition pour vous donner des renseignements complémentaires, mais je souhaiterai au préalable recevoir des indications plus précises.

Recevez, Monsieur l'Ambassadeur, l'expression de mes sentiments très distingués.

M. Hours  
Chef des Services du Laboratoire.

FRAE 2664/4/6

Carta de Madeleine Hours a Francisco Javier Sánchez Cantón

Ministère de l'Éducation National  
Direction des Musées de France  
Objet: Laboratoire du Musée du Louvre  
(À rappeler dans la réponse)  
N/ref: 289

Palais du Louvre (Pavillon Mollien)  
Place du Carrousel  
Téléphone: Opéra 82-10 (3 lignes groupées)

Paris, le 14 Octobre 1952

Monsieur Sanchez Canton  
Directeur du Musée du Prado  
Madrid. (Espagne)

Monsieur le Directeur,

Je m'excuse d'avoir tant tardé à vous envoyer un double de la note adressée à l'Ambassade d'Espagne concernant l'examen au Laboratoire du tableau attribué à Jauregui: «Portrait de Cervantes», que vous nous aviez confié en vue d'un examen scientifique.

L'interprétation des qualités esthétiques de ce tableau n'est pas de mon ressort; d'autre part, la documentation scientifique, que je vous ai adressée, aurait intérêt à être comparée avec celle d'un autre tableau du même maître.

#### COMPTE-RENDU D'EXAMEN.

1º) Examen sous rayons X.

Les Radiographies ont été prises avec une lampe à anti-cathode de Tungstène.  
44 Kw.

4 Milli-ampères.

distance: 0,70 m.

temps de pose: 40 secondes.

Elles nous ont fourni des documents d'une très faible densité, présentant un aspect inaccoutumé pour un tableau de cette période.

En effet, on ne voit apparaître que peu ou pas de trace d'ébauche, ce qui est assez surprenant à l'emplacement du visage qui, étant clair, devrait avoir une certaine teneur en blanc de plomb.

Il n'est pas possible d'envisager un enduit à la céruse, ce qui expliquerait l'opacité sous les Rayons Ultra-violet, puisque la fraise est visible à la partie inférieure.

Les Radiographies des tableaux de cette époque présentent généralement une esquisse d'une faible densité, mais sensible et répartie également sur l'ensemble.

D'autre part, de nombreuses rayures et taches blanches (dans la partie supérieure du tableau) sont absolument inaccoutumées, et peuvent être interprétées comme les traces d'un panneau graté et remployé ou, pour le moins, profondément réparé.

On peut remarquer toutefois, un réseau de craquelures, semblant anciennes, notamment sur la fraise.

### 2°) Examen au Rayons Ultra-Violet.

L'examen en Fluorescence d'Ultra-Violet (documents n° 5933 et 5935) met en évidence l'état de la couche picturale.

Les craquelures, qui nous paraissent elles aussi anciennes, sont visibles dans les parties supérieure et latérale droite.

On remarque de très légers repiquages de Surface sur le visage de Cervantès.

Une importante restauration recouvre l'inscription supérieure, exclusivement sur les mots: Miguel de Cervantès.

Le début et la fin de cette même inscription (D. et Saavedra) sont situés sous le vernis et datent vraisemblablement de la même époque que les craquelures qui les recouvrent.

### 3°) Examen sous les Rayons Infra-Rouges.

L'examen sous les Rayons Infra-Rouges (document n° 5934) confirme celui effectué sous les Rayons Ultra-Violet, et semble indiquer que Miguel de Cervantès a été repris à une période relativement récente, de même peut-être que la date 1600.

4°) La lumière au Sodium ne nous a rien appris, si ce n'est qu'elle met en évidence la qualité assez faible du modelé.

D'autre part, la matière picturale elle-même et la préparation sont très molles: chose assez surprenante mais qui pourrait être expliquée par une étude chimique de cette couche qui semble contenir une matière molle comme la cire.

Il est bien évident que l'interprétation de ces documents serait très facilitée par une étude comparative d'un tableau attribué au même Maître.

Je reste, Monsieur le Directeur, à votre entière disposition pour vous fournir d'autres renseignements et, j'espère que notre collaboration, commencée sous le patronage de Cervantès, ne s'en tiendra pas là et qu'il me sera possible de venir prochainement au Prado étudier les chefs-d'oeuvres de la Peinture Espagnole.

Recevez, Monsieur le Directeur, l'expression de mon meilleur souvenir et de mes sentiments très distingués.

Madeleine Hours [firma]

Chef des Services du Laboratoire du Musée du Louvre.

FRAE 2664/4/8

Carta de Madeleine Hours a Francisco Javier Sánchez Cantón

Ministère de l'Éducation National  
Direction des Musées de France  
Objet: Laboratoire  
(À rappeler dans la réponse)  
N/ref: 316

Palais du Louvre (Pavillon Mollien)  
Place du Carrousel  
Téléphone: Opéra 82-10 (3 lignes groupées)

Paris, le 3 Novembre 1952

Monsieur Sanchez Canton  
Directeur du Musée du Prado  
Madrid-Espagne

Monsieur,

Vous trouverez ci-joint le résultat de l'analyse de votre tableau que notre chimiste viens de nous faire parvenir. Il corobore tout-à-fait les expériences physiques.

Il semble que sur un tableau peint indéniablement à la détrempe, le portrait ait été exécuté par un procédé qui nous échappe. La matière picturale est si mince que nous avons même envisagé la possibilité de voir là une reproduction par un procédé photo-mécanique, sans trace de support de papier cependant. Mais le prélèvement était trop infime pour qu'on puisse tirer des conclusions définitives. Le vernis s'est rétracté d'une façon parfaitement régulière, ce qui est aussi extrêmement rare.

D'autre part, je ne tarderai pas à vous adresser le rapport promis concernant l'organisation éventuelle d'un laboratoire.

En attendant, le vous prie de croire, cher Monsieur, à l'expression de mes sentiments très distingués.

Madeleine Hours [firma]  
Chef des Services du Laboratoire du Musée du Louvre.

FRAE 2664/4/10

Informe de F. Pupil, Institut Mainini, Museo del Louvre

F. Pupil  
44, rue Héricart, Paris

#### -ETUDE sur un TABLEAU ESPAGNOL-

Nous avons reçu, enveloppé dans une demi-feuille de papier à cigarrte, une pincée de poudre pesant moins de 2 milligrammes. Cette poudre étai composée de grains blancs très nombreux et de grains noirs en minime proportion.

Nous avons séparé avec une pointe ces deux éléments.

#### GRAINS BLANCS.-

- a) - Un essai de réactifs à PH nous a indiqué que ces grains était neutres.
- b) - Plongé dans l'eau distillé à 15°C, ces grains sont restés sans changement apparent pendant cinq minutes.
- c) - L'eau ayant été chauffée progresivement, dès 60°C les grains se sont délayés et à 100°C le liquide est devenu laiteux sans graines visibles à l'oeil.
- d) - une goutte d'acide chlorhydrique ajoutté au liquide chaud a instantané-ment clarifié le liquide en dissolvant les éléments troubles avec un fort dégagement gazeux et sans aucun résidu solide.

Ces constatations nous indiquent:

- en ce qui concerne le liant, que celui-ci est une colle analogue à la gélatine, se gonflant à froid et se dispersant à chaud, et que la minime quantité n'a pas permis de caractériser davantage.

- En ce qui concerne le pigment, que ce dernier est du carbonate de calcium vulgairement nommé Blanc de Meudeon ou Blanc d'Espagne. La dissolution complète de ce blanc dans l'acide indique une bonne qualité de blanc bien lévigné.

La matière avec laquelle les dessous blancs du tableau ont été faits est donc une détrempe. Cette préparation de fond peut être considérée comme plus ancienne que la peinture qui la recouvre, si l'on attribue de l'importance à des groupes de traits rectilignes et rayonnants partant du coin de la bouche (côte droit du personnage), traits qui n'ont aucun rapport avec le portrait et se discernent au travers de lui.

### GRAINS NOIRS.-

Ces grains sont insolubles dans l'eau froide et dans l'eau bouillante. Ils ne se délayent pas dans le tétrachlorure de carbone et y conservent leurs forme.

Le liant n'est donc pas aqueux, il n'est pas non plus purement résineux.

La recherche des resins a été faite au moyen de la réaction de Storch-Morawsky (dissolution dans le tétrachlorure phénole à 10% et contact de vapeur de brome). Les grains de poudre noire ont donné un résultat non négatif mais que nous ne pouvons pas interpréter plus avant en raison de l'infime quantité de matière soumise à l'essai.

D'autre part la présence d'huile siccatrice, bien que des plus probable, n'a pas pû être caractérisée en si petite proportion.

### CRAQUELURES.-

Toutes les craquelures sont d'un type unique alors que généralement les craquelures sont de types différents suivants les couleurs et les empâtements.

Le fait que le jeu des retraits de la couche grasse s'est opéré de la même façon pour toutes les couleurs indique un travail d'un seul jet et sans reprises ni changement de vernis ou de couleurs.

Les craquelures sont aussi large à la basse qu'à la surface et ceci indique que l'adhérence entre la préparation blanche et la couche grasse est très faible et incapable de frainer les retraits.

Paris, le 31 Octobre 1952

F. Pupil [firma y rúbrica]

FRAE 2664/4/12

Segundo informe de Francisco Javier Sánchez Cantón

A LA ACADEMIA:

El día 17 de enero de 1952 tuve el honor de leer ante la junta ordinaria el informe que sobre el retrato de Cervantes había redactado, tras los estudios y las radiografías que se realizaron en el Prado; cuanto era dable conseguir en Madrid.

Estimó la Comisión administrativa de la Casa que debía examinarse el cuadro en un laboratorio mejor dotado que el nuestro y por quienes estuviesen libres de cualquier prejuicio.

De la amabilidad de mi ilustre colega y amigo M. George Salles, Director del Museo del Louvre, obtuve la autorización para que se cumpliesen los deseos de la Comisión administrativa de la Academia y, acondicionada la tabla en el taller del Museo del Prado, fue enviada a París por valija diplomática.

Al pasar, en julio último, por la capital francesa, camino de Holanda, recibí la carta del Sr. Embajador de España (doc. n.º 1) incluyendo la que le había escrito Mme. Madeleine Hours, Jefe de los servicios del Laboratorio del Museo del Louvre (doc. n.º 2), en la que manifestaba su interés por que yo le aclarase algunos extremos. A mi regreso pasé un día entero en el Laboratorio, admirando su instalación y el rigor científico de la eminente especialista y de sus ayudantes, a quienes visité de nuevo el 10 de octubre.

Hasta mediados de ese mes no recibí la carta de Mme. Hours, acompañando el acta del examen (docs. n.º 4 y 5; y su traducción en los n.º 6 y 7). En aquella se indicaba la conveniencia de proceder al análisis químico de la pintura.

Ésta había sido ya devuelta, también por valija diplomática, a la Academia, sin el menor deterioro.

Por D. Jerónimo Seisdedos, restaurador-jefe del Museo del Prado, se sacaron unos miligramos de pasta de color y se remitieron a Francia. El resultado del análisis hube de recibirlo en el mes de noviembre (doc. n.º 10 y su traducción n.º 11).

En el tiempo transcurrido, mis constantes ocupaciones me impidieron redactar el presente escrito y, además, preferí aguardar a que, la anunciada visita de Mme. Hours a Madrid, me permitiese completar la información. Permaneció aquí una semana, hace tres, y en el Prado hablamos largamente de los análisis físicos y químicos realizados.

Antes de referirnos a ellos, debo pedir a la Academia que se dirijan oficios de gracias, tanto a M. George Salles, como a Mme. Hours, por la acogida prestada a nuestras peticiones y por la labor que hicieron, que no ha costado a la Academia ni un solo céntimo.

Entrego a la Corporación, para que se estudien y archiven, los originales de los informes proporcionados por el Museo del Louvre, acompañados de la traducción hecha por mí. Asimismo, entrego los originales, traducidos también de dos cartas de Mme. Hours dirigidas a mí y copia de la que escribió al Excmo. Sr. Embajador en París, que este me remitió con la que incluyo.

Acompañan, además, cinco fotografías de los diversos ensayos hechos, sometiendo el cuadro a la luz directa, a la luz rasante, a los rayos ultra-violeta y a los rayos infra-rojos.

No se añaden radiografías en pruebas positivas porque, generosamente, el Laboratorio del Museo del Louvre ha regalado los dos negativos originales, que propongo queden depositados en el Museo del Prado, por ser difíciles de archivar en nuestra Casa.

Al poseer, desde hoy, la Academia la documentación obtenida, todos los señores académicos pueden estudiarla por sí mismos. Pero, acaso no será inútil que resuma, según mi leal saber y entender, los datos aducidos y deduzca las consecuencias lógicas, puesto que el Laboratorio se limita, casi exclusivamente, a la noticia escueta de los ensayos efectuados.

Comenzaré por el análisis químico: sus resultados no son definitivos, por haber operado sobre cantidad exigua de materia. Se separaron, en los dos miligramos de polvo de color enviados al Louvre, granos blancos y granos negros: los primeros pertenecen a cierta cola, análoga a la gelatina, que se solidifica en frío y se licúa en caliente, y a un pigmento en el que se ha reconocido al carbonato de calcio, llamado vulgarmente, blanco de España, de buena calidad. Revelan estos dos elementos que la capa blanca, interior de la materia pictórica es a temple. Esta preparación, según el analista, puede ser considerada más antigua que el color que la recubre. Los granos negros, por ser insolubles en el agua fría, o hirviendo, y en el tetracloruro de carbono prueban que el medio no es acuoso ni puramente resinoso. Mas se carece de datos para una clasificación precisa.

En el mismo análisis se han observado que las grietas del cuarteado son uniformes, cuando, generalmente, difieren de la forma, según los colores y empastes donde se producen. De aquí deducen que la ejecución se hizo de una vez, sin repintes ni cambios de barniz, o de colores. Las grietas son tan anchas en la base como en el borde, indicación clara de que la adherencia entre la preparación blanca y la capa que la cubre es muy débil e incapaz de frenar las contracciones.

Advertiré que considero inexacta la observación hecha sobre fotografía referente a la igualdad de las grietas. El autor del análisis no reparó en cómo siguen trayectoria desigual las que se ven en algunas letras de la inscripción superior.

Aparte de esta minucia, señalaré que ha sido poco fructuoso el análisis químico. Su principal resultado refuerza la opinión, que ya teníamos, de que sobre una tabla con preparación muy anterior se pintó el retrato.

Del examen mediante procedimientos físicos: no suministró novedad alguna el hecho con la luz de sodio, que solo hizo patente, con mayor claridad, la endeblez del modelado. Tampoco adujo datos interesantes la fotografía hecha con luz rasante, ni siquiera la menciona Mme. Hours.

Las radiografías son mucho más nítidas que las hechas en el Prado, y que ya conoce y posee la Academia; pero, no añaden argumentos que verían los términos del problema. Presentan un aspecto desacostumbrado –y subraya la palabra– en cuadros de esta época. Se ve muy poco, o nada, del bosquejo, y ello sorprende, porque el rostro modelado sobre blanco debería tener un soporte de blanco plomo. Pero, tampoco es posible atribuir el que no se vea el bosquejo a que haya una capa de albayalde, pues la gorguera, en cambio, es visible. Estima, asimismo, desacostumbradas las rayas y manchas blancas, rastros de una pintura raspada.

Mayor importancia tienen los datos hallados por el empleo de los Rayos Infra-rojos y de los Ultra-violeta.

Mediante los primeros queda notoria la diferente escritura de las palabras Miguel de Cervantes y la fecha 1600 comparada con las demás.

A la luz de los Rayos Ultra-violeta no fluorescen más que dichas palabras y fecha. De esto se infiere la enorme lejanía, en años, de una inscripción que comenzaba por D. y acababa con el apellido Saavedra. y la que hoy es legible a simple vista.

Los demás datos, que los Sres. Académicos tienen para su manejo, en mi sentir, apenas completan en algo lo expuesto en mi informe de enero de 1952 y en nada lo contradicen. Insiste Mme. Hours en lo que apunté entonces, acerca de la delgadez inverosímil de la capa de pintura; llega a escribir, que hasta hubieron de considerar de ver en la tabla una reproducción foto-mecánica, sin rastro, sin embargo, del papel que tendría como soporte.

Se me permitirá que saque una conclusión y formule una propuesta. Aquella es, a mi ver, lógica; ésta reitera la formulada hace más de un año.

Sobre una tabla vieja con el retrato de un caballero con gorguera, que tenía en la parte superior su nombre (que ostentaba el título de Don y se apellidaba SAAVEDRA, de segundo), se elaboró el retrato visible, raspando el rostro para ajustar la fisonomía, en lo posible, a la autodescripción cervantina. Hízose con habilidad grande, empleando la cantidad de materia imprescindible para formar los rasgos, sobre la preparación vieja apomazada, dejando sin modificar, aunque disminuyendo el grosor de su empaste, los canalones de la gorguera. Y, para final de la empresa, se ajustó el «Miguel de Cervantes» al espacio ocupado por el nombre y el primer apellido del que, originalmente, había sido retratado en la tabla, y añadió el letrero bajo. Debo declarar que no he conseguido que me fuesen resueltas las dudas respecto al color diferente que muestra en la fotografía la fecha, tanto en relación con el nombre y apellido postizos, como con el SAAVEDRA.

La propuesta es que, sin escándalo, se retire el retrato del salón de sesiones solemnes, que se sustituya por el auténtico autógrafo de Miguel de Cervantes, y que con todo respeto se coloque la tabla en otra sala de la Casa y en ella se conserve, dificultando, sin violencia, que aumente su difusión. Puede vaticinarse que, a la vuelta de unos decenios, no quedará del episodio iconográfico malaventurado más que el recuerdo.

FRAE 2664/5/1

Carta de Luis Pérez Bueno al duque de Alba y a Modesto López Otero

+

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Excmos. Señores Duque de Alba y D. Modesto López Otero

Mis respetables y queridos amigos:

Atendiendo a las indicaciones que Vds. me hicieron en la Academia de Sn. Fernando el pasado lunes, 1 de junio, me cumple y place manifestar lo siguiente: Ustedes saben que a mediados del año 1948 se dio a la estampa en Madrid un libro titulado «La novela ejemplar de los retratos de Cervantes»<sup>60</sup>, y en ella su autor, Sr. Lafuente Ferrari, en las páginas 130, 131 y 132 consignaba lo que a requerimiento suyo, hice relato de cuanto recordaba del supuesto retrato de Cervantes, pintura al óleo sobre tabla que hoy figura en el Salón de Actos de la Real Academia Española.

Es de advertir que desde que inicié conocimiento en este asunto, hasta el presente año de 1953, ha transcurrido poco más o menos ¡Medio Siglo! y durante un lapso tan grande es lógico se pierda la memoria de hechos y cosas, en aquel entonces, sin aparente trascendencia por vulgares y corrientes. Domiciliado en Madrid por el año 1911 y siguientes, me enteré de las apasionadas discusiones que, afirmando o negando la autenticidad del supuesto retrato de Cervantes salían a la luz pública, en conferencias, folletos y comentario en los diarios de Madrid. Tal estruendo movió mi curiosidad haciendo revivir mi recuerdo en lo atañente al tema discutido.

En suma, amigos y señores míos, lo que de mí se dice por el Sr. Lafuente en su obra, en relación con el retrato del Viejo hidalgo desconocido, supuesto retrato de Cervantes es, CxB, mi verdad, la que mantengo y reitero en esta carta, que ya es de Vds. y de la que, por lo tanto, pueden hacer el uso que tengan por conveniente.

Quedan complacidos los deseos de Vds. en consideración a la amistad con que me honran; de otra suerte seguiría la norma de conducta que he querido practicar en mi ya largo vivir: en quietud, retirado, en mi hogar y en lo posible, ser olvidado; trabajando, sí, pero huyendo de cuestiones y polémicas que, al ser exaltadas por la pasión, nublan la claridad del entendimiento,

<sup>60</sup> Lafuente Ferrari, *ob. cit.*, págs. 130-141.

¿Será para bien o para mal, el dejar como están actualmente las cosas relacionadas con este asunto? Solo Dios lo sabe. Que el ángel de la guarda ilumine y guíe a quien tuviere que resolver.

Les estrecha la mano su afectísimo amigo

Luis Pérez Bueno [firma y rúbrica]

FRAE 2664/5/2

Carta del marqués de Aledo al duque de Alba

Aledo

Lista, 16  
Teléfono: 26-50-04  
Madrid

Madrid, 13 de junio de 1935

Excmo. Sr. Duque de Alba  
Director de la Real Academia de la Historia  
Madrid.

Mi querido Director y amigo:

He estado en diferentes ocasiones inclinado a dirigirme a Vd. para exponerle mis dudas sobre la autenticidad del cuadro de Cervantes que existe en la Real Academia de la Lengua y hoy, por fin, me decido a ello.

Hace ya bastantes años, siendo yo Diputado por Oviedo, apareció allí un profesor de la Escuela de Artes y Oficios que pintaba algunos cuadros a los cuales, por procedimiento de calor, horno, etc. conseguía dar una pátina de antigüedad. Se comentó mucho y se dio por cierto que había pintado el de Cervantes, que le había traído a Madrid, que había sido adquirido por la Academia que le consideró auténtico y todo esto con el natural regocijo de aquellas personas que estaban enteradas de cómo se había confeccionado.

Claro es, han pasado muchos años; yo no puedo responder exactamente de estos hechos que se daban en Oviedo por ciertos y lo que puedo hacer este próximo verano en que pasaré algunas semanas en Asturias, es tratar de buscar testigos y hacer una información sobre el particular.

Por si puede servirle de algo lo que antecede he creído mi deber ponerlo en su conocimiento y sabe cuánto le quiere su buen amigo y compañero que le abraza,

Aledo [firma y rúbrica]

FRAE 2664/5/3

Juan Antonio Cabezas, «El retrato “auténtico” de Cervantes», *ABC*, 25 de octubre de 1953 [IMAGEN 8]

NOTICIA  
RECORTES DE PERIÓDICOS  
MADRID  
25 - octubre de 1953.

## EL RETRATO "AUTÉNTICO" DE CERVANTES

Dónde, cuándo, cómo, quién "cocinó" la famosa tabla "Jáuregui"  
La polémica periodística duró siete años, pero la superchería sigue

**D**ESDE hace cuarenta y tres años ocupa un sitio de honor en la Real Academia de la Lengua la tabla con el retrato de Cervantes, atribuido al pintor Jáuregui. Y en la iconografía de don Miguel, que no tuvo retrato que poner al frente de la edición de sus "Novelas Ejemplares" (1612), se repite desde entonces esta supuesta imagen del inmortal autor del Quijote. Desdichada y burda caricatura—frente afeitado, bigotes grotescos, con aspecto de postizos—en que el falsificador pretendió reproducir sobre una tabla antigua las características personales de Cervantes, siguiendo, muy malamente, su autodescripción en el famoso Prólogo de las citadas "Novelas Ejemplares": "Este que veis aquí..."

El descubrimiento del "auténtico" Jáuregui, buscado infructuosamente por toda España, durante tres siglos justos, ocurrió en Oviedo el año 1910. El "afortunado" descubridor fue el valenciano don José Albiol, profesor de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios de aquella capital.

Siete años consecutivos duró en Madrid la polémica periodística, suscitada en torno a la superchería del "Jáuregui" ovetense. En ella tomaron parte, contra los académicos, historiadores, eruditos cervantistas, críticos y profesionales de prestigio, según el amplio y perspicaz resumen que hace Astrana Marín en el prólogo de su obra monumental (1). No obstante, los académicos que habían aceptado la superchería y habían "entronizado" la caricaturesca tabla, "repintada", "barrida" y "cocinada", en el sitio de honor de la Docta Corporación, no quisieron dar su brazo a torcer, y ahí está la tabla, partida en dos, no "por gala", sino por un porrazo (quizá otra habilidad del falsificador), ocupando un puesto que no le pertenece.

No pretendemos probar a estas alturas lo que está archiprobado por la crítica, la erudición y la propia torpeza del falsificador, quien debía andar tan sobrado de habilidades "técnicas" como falta de cultura histórica; pues se le escapó, entre otras "minucias", el fechar "su" obra en 1600, sin duda por no saber que en esa fecha, como se ha probado documentalmente, tenía el pintor Jáuregui sus buenos decésis años. Pero vamos a decir algo tan "sabroso" y decisivo como el dónde, cuándo, cómo, quién, "cocinó", raspó, "barró", repintó, ahumó, ensartó, limitó el "craquelaje" y envejeció la citada tabla, que no tiene de antiguo más que la madera, hasta dar el pego a los ingenuos académicos de la Española, que la dieron por "auténtica".

El Oviedo de 1910 tenía entre sus tipos populares—nunca faltaron éstos en la ciudad del zapatero "Belarmino"—al chamarrilero y librero de viejo, "Tragalapapón". Era una especie de "Tiare Juan" sin complicaciones sentimentales, que además tenía un taller donde se hacían decoraciones y restauraciones. Los intelectuales y artistas ovetenses de la

época visitaban el sordido establecimiento de "Tragalapapón", en la estrecha calle de Santa Ana, inmediato al palacio de Velarde, inmortalizado por Palacio Valdés en "El maestrante".

En casa de "Tragalapapón", y por encargo del entonces párroco de San Tirso, se hizo una perfecta reproducción del famoso tríptico flamenco que existe en dicha iglesia, y cuyo original no permitía el párroco que se tocara. Había, pues, en Oviedo una especie de "tradición" en eso de inventar pinturas antiguas. Y había un profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios de la calle del Rosal que sabía mucho de eso y conocía las fórmulas de Cenino Cennini. En la chamarrilería de "Tragalapapón" fue donde se encontró la vieja tabla con un retrato malo del siglo XVII, que, sin duda, sugirió al profesor de dibujo la "genial" idea de convertirla en el tan buscado retrato de Cervantes, hecho por el "famoso pintor "Xauregui". Y en una estancia medio abandonada de la Escuela de la calle del Rosal, que solía destinarse a ensayos de música y canto, fue donde Albiol instaló un horno mufia y otra porción de utensilios con los que llevó a cabo la superchería.

Todavía existen hoy en Oviedo personas de toda solvencia moral y artística, que asistieron en calidad de "pinches" a

los trabajos de aquella misteriosa "cocina", que realizaba su profesor. Por excesivamente jóvenes entonces y por ser discípulos del falsificador, no pudieron tomar parte en la polémica iniciada en Oviedo y centrada en Madrid. Pero aun recuerdan hoy, perfectamente, las distintas manipulaciones de humedecimiento y secado a que era sometida la tabla, después de los "repintes", "barridos" y "craquelajes", hasta conseguir su envejecimiento.

Cuando la superchería estuvo consumada a juicio del falsificador, se hizo circular, muy misteriosamente, la noticia de haber sido descubierto en Oviedo el tan buscado retrato de Jáuregui. Y para que no hubiese duda—a "mal Cristo mucha sangre"—el falsificador había puesto en la parte superior un vistoso "Don Miguel de Cervantes Saavedra", sin fijarse que el autor del Quijote nunca tuvo ni usó "don", y en la parte inferior, otro letrado que dice: "Juan de Jáuregui pinxit, año 1600".

Tal es, a grandes rasgos, la historia de una superchería, que le valió a su autor ser tenido por hombre desprendido, y el deseado traslado a su tierra de Valencia, con igual cargo que el hasta entonces desempeñado en Oviedo.

Juan Antonio CABEZAS  
(Foto Reflejos.) 266415/3

D Miguel de Cervantes Saavedra  
Juan de Jáuregui pinxit año 1600.

1) "Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra".—Madrid.

FRAE 2664/5/4

Carta de Juan Ignacio Luca de Tena, marqués de Luca de Tena, a Julio Casares

Prensa Española  
ABC. Blanco y Negro

El presidente del Consejo de Administración  
Madrid, 14 de noviembre de 1953

Excmo. Señor Don julio Casares  
Secretario Perpetuo de la Real Academia Española

Mi querido amigo:

Se ha recibido en este periódico un artículo, tan categórico en sus afirmaciones, como minucioso en los detalles, relativo a la autenticidad del retrato de Cervantes atribuido a Jáuregui. El autor del artículo es don Manuel González Martí, Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia, y hombre de 76 años de edad. Mantiene que el retrato es auténtico de Jáuregui y lo razona en circunstancias históricas que sería, acaso, útil contrastar.

Me es grato incluirle las cuartillas de este colaborador espontáneo de «ABC», y me gustaría, naturalmente, que esas cuartillas fuesen examinadas por usted o algunos otros Compañeros de la Academia, y que fuesen ustedes quienes decidieran. No me gustaría incurrir en el enojo de ustedes publicándolo sin su previo consentimiento.

Cordialmente suyo buen amigo q. e. s. m.,

Juan Ignacio Luca de Tena [firma y rúbrica]

Firma: marqués de Luca de Tena

FRAE 2664/5/5

Copia del artículo de Manuel González Martí, director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia

EL RETRATO AUTÉNTICO DE CERVANTES DESDE HACE 43 AÑOS DIGNAMENTE OCUPA UN SITIO DE HONOR EN LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA.

(Dedicado a los que hayan leído, o tengan ocasión de leer, un artículo publicado en el A. B. C. del domingo, 25 de octubre de 1953).

Ante las falsedades tan categóricamente afirmadas y con tanta ligereza expuestas, de cómo ocurrieron los hechos referidos al hallazgo y mixtificación (?) de la tabla de Jáuregui, copiando la cabeza de Cervantes, me siento en la necesidad de coger la pluma, y referir a la opinión, con toda lealtad, la verdad de los hechos, ya que, después de 45 años de desarrollados, quizás sea yo, que cuento 76, el único testigo superviviente, que vivió el proceso de acontecimiento tan trascendental en la vida cultural española, y defender con ello la autenticidad de la obra y la honorabilidad de los académicos que aceptaron la superchería (?).

## ANTECEDENTES

Tres nombres se destacan en Valencia en las postrimerías del siglo XIX, actores principalísimos en este hecho, que despiertas inteligencias de ahora, sin fundamento auténtico, se empeñan en convertir en engaño bufo y ridículo.

Don Estanislao Sacristán, hombre cultísimo, abogado, de buena posición social, que vivía en casa propia, edificada en la plaza del Picadero, hoy Pintor Pinazo, número seis, esquina a la calle de don Juan de Austria; en estos años era ya un setentón, casado, sin hijos; su cultura le hizo aficionarse a las antigüedades, especializándose en cosas cervantinas, con la obsesión de formar una buena colección iconográfica o de retratos, emulado por el interés que entonces se imprimía a la que se formaba en la Biblioteca Nacional de Madrid.

La colección de Sacristán se componía de litografías, xilografías, grabados de acero, aguafuertes, dibujos, acuarelas, folios, etc. Su esposa no participaba de esta vocación, y cada vez que le veía entrar en casa con un paquete debajo del brazo, burlonamente le decía: ya entra el *femater* (el basurero) de la *afició* (afición).

Otro personaje era José Albiol, entonces una adolescente de 20 años, de humilde posición, que trabajaba de platero en el taller de una tía suya, en el que ya se destacaba como admirable orfebre; al mismo tiempo era considerado como buen pintor, discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos.

Persiguiendo ideales de gloria y mejor posición social, Albiol marcha a Madrid y consigue la protección del Consejero de Instrucción Pública don Daniel Cortázar y la de la infanta Isabel de Borbón, que lo ocupa en el cargo de retratar los perros y caballos que poseía; ello le dio Albiol la reputación de retratista de animales.

Se crean por entonces las escuelas de artes y oficios artísticos; Albiol se considera con preparación suficiente para presentarse a las oposiciones de las cátedras de aquellas Escuelas, consiguiendo una en la escuela de Oviedo.

En su espíritu inquieto y laborioso, revive entonces su excepcional habilidad de orfebre, despertándosele el deseo de producir esmaltes al igual que hacía Rafael Doménech en el Museo de Artes Decorativas, por él creado, en la calle del Sacramento de Madrid; y en una estancia medio abandonada de la escuela de la calle del Rosal, de Oviedo, fue donde José Albiol instaló un horno mufla, obteniendo ejemplares muy meritorios de esmaltes sobre planchas de cobre. A mí me enseñó una copa de 30 cm de altura que había hecho a base de un casquete esférico de 10 cm de diámetro, de un precioso ónix o ágata, vacío como recipiente, que había comprado en el Rastro de Madrid, al que añadió un repié y dos asas de plata primorosamente labradas y con aplicaciones de esmaltes; la joya de tipo renacentista italiano podía parangonarse con algunas joyas del «tesoro del Delfín» expuesto en el Museo del Prado.

José Albiol se trasladaba a Valencia durante las vacaciones para pasarlas con su familia.

La tercera persona que debe destacarse en estos antecedentes es don Rafael Doménech y Gallissá, que murió siendo catedrático de Historia del Arte, en la escuela de San Fernando de Madrid, académico de número de la academia del mismo nombre, y crítico de arte de A. B. C.

Aunque tortosino, en Valencia se educó, allí se hizo abogado, casó con valenciana y fue catedrático, por oposición, de Historia del Arte en la escuela de San Carlos de Valencia, hasta que, por oposición, logró la misma cátedra en Madrid.

Doménech, como Albiol, pasaba los veranos en Valencia.

## EL HECHO HISTÓRICO TRASCENDENTAL PARA LA CULTURA ESPAÑOLA

Hacia los comienzos del siglo actual, muere la señora Sacristán y a poco, en 1907, él; entonces los herederos llaman a las prestigiosas personalidades valencianas, Serrano Morales, Roque Chabás, y Tramoyeres Blasco, para que pongan precio a los miles de objetos que, en aquel gran piso principal, de la casa de la plaza del Picadero había, para destinarlos a la venta. Estos señores, sin darse cuenta, o porque no había otro remedio, descompusieron y disgregaron la colección iconográfica conseguida, a fuerza de tanto tiempo, fatigas y desembolsos.

Yo compré, en ese improvisado bazar de antigüedades, entre otras cosas, el aguafuerte de Rembrandt, «Retrato del platero Lutman», en magnífico estado, por una peseta.

Pasó un año y al final, el producto de las ventas apenas sí podía equipararse al probable rendimiento del alquiler del piso; se determinó entonces, subirlo todo al inmenso desván y allí continuar la venta, sin prisas ni agobios.

Lo que sigue en esta sencilla relación de hechos, lo extracto de la referencia que personalmente me hizo Albiol.

En el verano de 1909, Doménech propone al pintor-orfebre una visita al llamado por los estudiosos valencianos el porche de Sacristán.

—Veamos, dice Doménech, si encontramos algunos cuadros que tengan facha de buenos, los compramos, usted los limpia, yo los jaleo en prensa y podemos sacarles algún provecho.

Así se hizo. Los cuadros elegidos los compró Doménech y se llevaron a Madrid; todos eran retratos.

Cuando Albiol, de regreso de Valencia, pasó a recogerlos, Doménech le dijo: «Restáurelos todos menos ese, es muy flojo, no lo quiero, se lo regalo». (Justamente el que luego se comprobó como el retrato de Cervantes pintado por Jáuregui); por lo tanto, la tabla en cuestión procede del porche de Sacristán.

Se restauraron los cuadros, siguiendo las instrucciones de Doménech, y se vendieron bien, con lo que el crítico y el artista se beneficiaron con unos miles de pesetas.

A poco murió Doménech, Albiol conservaba la tabla, ignorado retrato de Cervantes, sin darle ninguna importancia, absorbido en sus prácticas de mufla, porque tenía noticias de que en la Escuela Industrial de Valencia se había creado una cátedra de Metalistería Artística, y el lograrla sería para él una ilusión, casi un sueño.

Como distracción tomó entonces la limpieza de la tabla, descubriendo detalles que habían pasado inadvertidos a él y a Doménech: las leyendas.

Aquello trajo su atención, pero sin despertar en sus escasos conocimientos de erudición la excepcional importancia del descubrimiento.

Al llegar Albiol a Madrid desde Valencia, en el mes de septiembre de 1910, para reintegrarse a su cátedra de Oviedo, tropezó con el prestigioso crítico de arte y académico de San Fernando, don Narciso Sentenach, y en la conversación que con él mantiene le dice:

—¿Tiene usted noticia de un pintor del siglo xvii llamado Jáuregui?

—¿Por qué me lo pregunta?

—Porque tengo una tabla de él, justamente en el retrato de Cervantes.

A Sentenach le da un vuelco el corazón ante la magnitud de la noticia, pero disimula, contestándole:

—Era un pintor mediano, apenas conocido, y... ¿dónde tiene usted el retrato?

—En Oviedo. Si quiere usted, a las vacaciones de Navidad lo traeré a Madrid.

—Muy bien, y entonces obtendremos una fotografía.

Habían pasado unos meses desde las Navidades de 1910, cuando ocurrió un hecho curioso en la tertulia que en el domicilio del famoso historiador y hombre público Don Guillermo J. de Osma, hoy «Instituto de Casa Valencia de Don Juan», se formaban los domingos y a la que concurrían: el duque de Alba, el marqués de las Navas, el marqués de Lema, el marqués de Camarasa, don Julián Ribera, don Antonio Vives, don Vicente Lampérez, don Miguel Asín, don Alejandro Pidal y Mon, todos ya fallecidos, y don Elías Tormo y don Manuel Gómez Moreno.

Afortunadamente esta tarde me encontraba en Madrid y me trasladé al domicilio de mi gran amigo, para gozar de las enseñanzas que se obtenían en aquella reunión de sabios.

Continuamos el relato escuchado de los labios de don Alejandro Pidal y Mon, Presidente de la Real Academia Española.

Contó don Alejandro Pidal, desatando el pañuelo que envolvía la tabla de Jáuregui, para que los contertulios la vieran antes que nadie:

—Sentenach se apresuró a venir a casa para comunicarme la noticia del descubrimiento, que me exaltó queriendo correr en busca del retrato.

—¡Calma!, replicó Sentenach, no se precipite, que puede alborotar el asunto; el poseedor del cuadro no sabe lo que tiene; espere a Navidad.

El tiempo me parecía interminable en su transcurso –seguí en su amena conversación don Alejandro–, hasta que por fin vino Sentenach a decirme:

—Mañana a las 11 de la mañana estará usted en la fotografía de Alfonso; allí se llevará el cuadro para ser fotografiado.

Y seguía contando don Alejandro Pidal:

—Créanme ustedes que los instantes en que por primera vez he tenido la tabla de Jáuregui en mis manos, han sido los más emocionantes y violentos que he pasado en mi vida. Y reflexionaba para mí: Si este retrato es falso y lo compro para la Academia, ¡qué plancha!, pero si es auténtico y lo dejo perder, ¡qué bochorno!; inmediatamente tomé una resolución y dirigiéndome al modesto pintor, que no me lo había presentado Sentenach, le dije: «Usted no me conoce, soy el presidente de la Real Academia Española; ese cuadro me interesa mucho comprarlo para la corporación que presido; ¿cuánto dinero quiere usted por él?»

Albiol sorprendido reflexiona, (me lo contó él coincidiendo con el relato de don Alejandro), nada le había costado; piensa en su deseo de ir como profesor a Valencia y le contesta:

—¡Señor!, en mi modestia artística comprendo que la obra tiene escaso mérito pictórico, y el iconográfico que usted le atribuye, lo desconozco.

—¡Pida usted!... insiste Pidal.

—No me atrevo, titubea Albiol, y por fin contesta rotundo: Se lo regalo a usted.

—A mí no, a la Academia.

Y con la sinceridad de un hombre ingenuo, repite:

—¡No!; a la corporación, no, es perder el regalo; a usted, ¡sí!

—Pues bien, lo regala usted a la Corporación y quedo yo obligado, como si el regalo me lo hubiera hecho a mí. ¿Qué puedo hacer por usted?

Albiol le comunica la creación de la cátedra de Metalistería Artística en la Escuela Industrial de Valencia y su ilusión de poseerla. Pidal le contesta:

—Mañana de 12 a 1, acuda al despacho del Ministro de Instrucción Pública.

Y llevándose el retrato de Cervantes pintado por Jáuregui, se consideró satisfecho de haber alcanzado el mayor triunfo de su vida.

Apenas se presentó Albiol en la Secretaría Particular del Ministro y manifiesta quién es, se abren las puertas de su despacho y se encuentra ante don Amalio Gimeno, que desempeñaba la cartera, y don Alejandro Pidal, que había enterado al Ministro de todo.

Don Amalio Gimeno lo recibe con los brazos abiertos, elogiando su desprendimiento y rotundo le ofrece nombrarlo inmediatamente catedrático de Valencia; pero Albiol rechaza la forma, diciéndole que desea obtener la oposición para que nunca se la quiten.

El Ministro le indica que le dé nombres para el tribunal, y el autor del afortunado hallazgo, da los de sus amigos, el consejero don Daniel Cortázar y el de la académico Sentenach.

Las oposiciones se realizan, Albiol alcanza la cátedra, renuncia a la de Oviedo y se traslada a Valencia, recogiendo un buen número de alumnos que labran obras primorosas.

Desgraciadamente la dicha le duró poco, escasamente cinco o seis años, interrumpida por la muerte del profesor.

## ARGUMENTO DECISIVO QUE SEÑALA LA EXCELENTE CULTURA DE DON ESTANISLAO SACRISTÁN Y LA AUTENTICIDAD IRRECUSABLE DE LA OBRA DE JÁUREGUI.

Cuando decrecía la campaña contra el retrato de Cervantes, en la que tan ingeniosamente había intervenido Mariano de Cavia, buscando por el famoso porche de Sacristán don Jesús Gil y Calpe, Archivero bibliotecario de la Universidad de Valencia, y Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de aquella localidad, halló una libreta en cuarto, que entre otras cosas

ofrecía el siguiente curioso proyecto, DE PUÑO Y LETRA de don Estanislao Sacristán, como se sabe, fallecido hacía unos años, que decía:

OBJETOS, COSAS Y MATERIALES QUE TENGO PENSADO PARA HACER UNA MAGNÍFICA EDICIÓN DE DON QUIJOTE; y en la primera página siguiente escribió: Frontis como está arreglada la portada del libro de Pedro Domingo de Mussis, impreso en Valencia por Cavalcaso en 1559.

En el 6.º folio había escrito: RETRATO GRABADO EN COBRE O EN MADERA A LA MANERA DEL SIGLO 17 COMO EL QUE TENGO DE JÁUREGUI.

Como se ve, el retrato de Cervantes que ocupa un sitio de honor en la Academia Española, es auténtico de Jáuregui, y que el primer poseedor conocido en Valencia, sabía de su importancia; por lo tanto, no pudo aparecer en casa de Tragalapapo de Oviedo, ni cocinarse, humedeciéndolo (!), secándolo (!!), repintándolo, ahumándolo y craquelándolo en el horno mufla construido por Albiol para la obtención de esmaltes.

Han pasado tantos años desde que ocurrieron los hechos referidos, que no puedo apelar al testimonio de las personas que cito, todas fallecidas, dando gracias a Dios que conserva mi vida 76 años.

Manuel González Martí,  
Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Valencia

FRAE 2664/5/6

Minuta de la carta de Julio Casares al marqués de Luca de Tena.

Madrid, 23 de noviembre de 1953.

Excmo. Sr. Marqués de Luca de Tena.  
MADRID.-

Mi querido amigo y compañero:

He dado cuenta a la Comisión Administrativa de esta Academia de la carta de Vd. de 14 de noviembre, así como del artículo de D. Manuel González Martí. La Comisión entiende que, hallándose pendiente de resolución el dictamen presentado por nuestro compañero Sánchez Cantón a la vista de los análisis e informes técnicos que se solicitaron del Laboratorio especial del Museo del Louvre, de París, no parece conveniente volver a airear este asunto provocando nuevas intervenciones, réplicas y contrarréplicas, sin ninguna ventaja para el esclarecimiento de la verdad y con el riesgo de que se produzcan manifestaciones desagradables para la Corporación.

En vista de ello, y por acuerdo de la expresada Comisión, le devuelvo el artículo del Sr. González Martí, y aprovecho la ocasión para reiterarle el testimonio de mi más cordial amistad.

## REFERENCIAS

Archivo de la Real Academia Española, Fondo Real Academia Española:

*Libro 40 de acuerdos*, actas de 26 de octubre de 1911, 18 y 25 de enero, 1 de febrero, 17 y 24 de abril, y 2 de mayo de 1912, y 14 de mayo de 1913.

*Libro 41 de acuerdos*, acta de 7 de octubre de 1915.

*Libro 49 de acuerdos*, acta de 28 de mayo de 1953.

*Retrato de Cervantes*, 2664.

*Cuentas* (1894), 170/11/3.

*Presupuestos y facturas de Hauser y Menet*, 215/8.

Asensio y Toledo, J. M. *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Miguel de Cervantes Saavedra: con algunas observaciones y artículos sobre la vida y obras del mismo autor, y las pruebas de la autenticidad de su verdadero retrato*, Sevilla, Imp. y Litogr., Librería Española y Extranjera de D. José M. Geofrín, 1864.

Astrana Marín, L. *Vida ejemplar y heroica de Miguel Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus, 1948.

Barcia y Pabón, Á. M. de. «Retrato de Cervantes», la *Revista de Archivos*, 25, agosto-octubre 1911.

Chacón y Calvo, J. M. «Retratos de Cervantes», *Diario de la Marina*, 17 de enero de 1946, en *Visión de autores españoles*, Centro Cultural de España, La Habana, 1998.

Fernández de Henestrosa, I. *La autenticidad del Jaurigui de la Real Academia de la Lengua y la lógica elemental*, Madrid: Imp. Del Mundo, 1912.

Fuente, J. de la. *Informe de restauración del soporte de la obra perteneciente a la Real Academia Española titulada «Miguel de Cervantes» atribuida a Juan de Jáuregui*, Madrid, 2016. Archivo de la Real Academia Española.

Lafuente Ferrari, E. *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Madrid: Dossat, 1948.

Lucía Megías, J. M. «Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito», *Imago*, 8, 2016.

Martínez Valverde, L. *Informe del estado de conservación del retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui*, 2015.

Muñoz Machado, S. *Cervantes*, Madrid: Crítica, 2022.

Muñoz Feliu, M. C. y Martínez Ortega, M.<sup>a</sup> C., «Los Sacristán: comercio y coleccionismo en la Valencia del s. XIX», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCIV, 2013.

*Miguel de Cervantes: de la vida al mito (1616-2016)*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2016 (catálogo).

Museo del Prado. *Informe de restauración de la obra: «Retrato de Miguel de Cervantes» atribuido a Juan de Jáuregui y Aguilar*, Madrid, 2016.

- Ortega Díaz, A. I. *Informe de restauración de la obra «Retrato de Miguel de Cervantes» atribuido a Juan de Jáuregui Aguilar*. Madrid, 2018. Archivo de la Real Academia Española.
- Pidal y Mon, A. *El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui y su donación a la Real Academia Española*, Madrid, 1912.
- Péquignot, A. «La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini: quand la science de la conservation s'implante au musée», *Cahiers des Amériques Latines*, 83, 2016.
- Puyol, J., *El supuesto retrato de Cervantes. Réplica a una contestación inverosímil*, Madrid: Imp. Clásica Española, 1915.
- El supuesto retrato de Cervantes. Resumen y conclusiones*, Madrid, 1917.
- Rodríguez Marín, F. *El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.
- Rojas Martínez, Á. *Cervantes, una identidad sin rostro*, Toledo, 2005.
- Rodríguez Mansilla, F. «Como es uso y costumbre: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes», en *Lexis*, XXXII (2), 2008.
- Ruiz, L. «La restauración en el Museo del Prado», <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/6aee105c-9c94-4ef8-a726-de393fd7eaea>
- Zamora Vicente, A. *La Real Academia Española*, Madrid: Espasa, 1999 (1.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Real Academia Española, 2015 (2.<sup>a</sup> ed.).