



EL SUPUESTO  
RETRATO DE  
CERVANTES

RÉPLICA

A UNA CONTESTACIÓN INVEROSÍMIL

POR

JULIO PUYOL

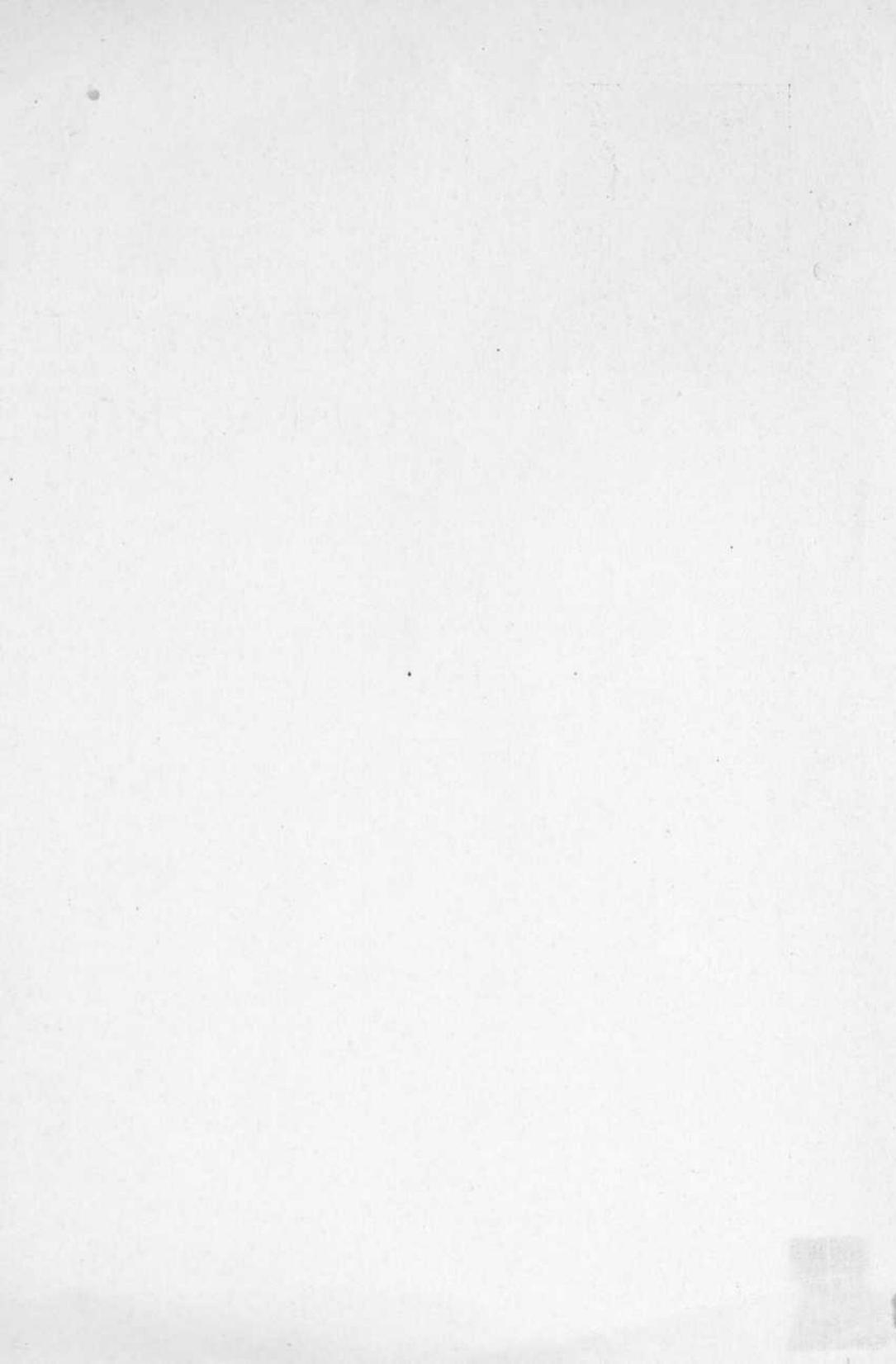


MADRID

IMPRESA CLÁSICA ESPAÑOLA

Cardenal Cisneros, 10.—Teléf. 4430

1915



D  
0  
76

EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES

RÉPLICA

A UNA CONTESTACIÓN INVEROSÍMIL



Tejuelo, 3605

R-1790

# EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES

## RÉPLICA

A UNA CONTESTACIÓN INVEROSÍMIL

POR

### JULIO PUYOL



Nº 4643  
R. 3077(AL)

MADRID

IMPRENTA CLÁSICA ESPAÑOLA

Cardenal Cisneros, 10.—Teléf. 4430

1915

EL SUPUESTO RETRATO  
DE CERVANTES

REPÚBLICA

A NUESTRO SEÑOR EL PRESIDENTE

JULIO PUIG



1910

UNIVERSIDAD DE CHILE

LIBRERIA DE LA UNIVERSIDAD

1910

1910

## EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES

### RÉPLICA

El señor Sentenach, académico de Bellas Artes, me dispensa el honor de contestar a mi opúsculo titulado EL SUPUESTO RETRATO DE CERVANTES, por tratarse de un antiguo amigo. Se lo agradezco mucho, y por la misma razón (que no por otra) voy a contestar yo al señor Sentenach; pero decidido a ello, y puesto que el señor Sentenach reconoce que estuvo algo duro en la carta abierta que me dirige, no ha de extrañarse de que yo no esté muy blando, que digamos, en la presente réplica.

Comienza el señor Sentenach infiriéndome el agravio de hallar en el citado opúsculo falta de preparación y estudio. Yo puedo asegurarle de que puse en él tanto cuidado, por lo menos, como el que don Narciso Sentenach haya podido poner en la más meditada de sus obras; y, además, estoy cierto de que si fuese costumbre que los trabajos críticos, antes de ser publicados, se sometiesen a un Jurado de admisión, como se hace con los cuadros en las Exposiciones de pinturas, el tribunal no hubiera rechazado el mío por considerarlo como una chapucería ridícula o como un esperpento de pendón y caldera.

Acerca de los dos primeros puntos por mí examinados, nada dice el señor Sentenach. Guarda, en efecto, silencio prudentísimo respecto de las circunstancias del hallazgo y adquisición de la famosa tabla, y no se preocupa de aclarar las contradicciones en que antes incurrió, y que yo le señalé, citando textualmente sus palabras. Omite, asimismo, hablar de la interpretación del lugar en que Cervantes alude a su retrato en el prólogo de las *Novelas Ejemplares*.

res, y como quiera que tal es el extremo que hay que afrontar para tener derecho legítimo a seguir discutiendo esta materia, el señor Sentenach debió afrontarlo, o dar aquí fin a su respuesta, ya que no es lícito en ninguna polémica desentenderse bonitamente de aquello en que radica la clave de la cuestión.

Entra en faena el señor Sentenach haciendo intrépidos esfuerzos para inventar una tramoya que justifique el *Don* desdichadísimo con que en la tabla se halla decorado el nombre de Miguel de Cervantes, y con un candor angélico, revelador de la pureza inmaculada de su ánimo, se arriesga a exponer la teoría de que el asunto nos lo ofrece resuelto el escritor insigne, porque éste—dice—«cuando quiere mostrar algún respeto (*no mucho, por lo visto*), a sus personajes, les da tal tratamiento». Tras de este postulado, y a guisa de escolio, alega el pasaje en que Don Quijote llamó al leonero *Don Bellaco*, vocativo que es, como hay viñas, manera muy peregrina de mostrar respeto al prójimo, aunque el prójimo sea leonero. Y lo peor del caso es que de lo que sigue infiérese que el señor Sentenach cree que los hidalgos de comienzos del siglo xvii nunca tenían *Don*, pues supone que no más que por un exceso de cortesía se lo concedió Don Quijote a Don Diego de Miranda, a su mujer, Doña Cristina, y al hijo de ambos, Don Lorenzo; los cuales, a pesar de la temeraria hermenéutica del señor Sentenach, podrían tener perfectísimo e indiscutible derecho al *Don*, sin que esto quiera decir que todos los hidalgos gozasen del mismo privilegio, como no ignoran los que están enterados de los viejos tratamientos de Castilla, y como no ignoraría el señor Sentenach si se hubiese tomado la molestia de leer, pongo por ejemplo, la información de limpieza de Miguel de Cervantes, en la que un testigo declara que sabe que los padres de aquél «son habidos por *hidalgos*», y otro que «los susodichos son *hidalgos*, ansi el dicho *Rodrigo* de Çervantes y la dicha *Doña Leonor Cortinas*» (1).

Cual si fuera preciso remachar tan soberbio clavo, todavía acudió a la pluma del señor Sentenach la especie empecatada de que «a cualquier estudioso de buena fe se le ocurre pensar el motivo que Don Juan de Jáuregui pudiera tener para poner el *Don* al retrato de su gran amigo (2), que escribió sólo con *D* (3), pues si a éste... se

(1) Pérez Pastor: *Documentos cervantinos*, tomo II, págs. 13 y 15.

(2) No se olvide que el *gran amigo* tenía entonces cincuenta y tres años, y que don Juan de Jáuregui no contaba más que quince.

(3) ¿Qué misterio puede haber en esto?

le llamaba el *señor* Miguel de Cervantes, o el *señor* Cervantes, al fin y al cabo, si no hemos olvidado el latín, *Don* es contracción de *Dóminus* (el acento ortográfico de la o es cosa del *señor Sentenach*), que significa *señor*, según creo». Cree muy bien el señor Sentenach, y da, de paso, un gallardo, prodigioso e irrefutable testimonio de no haber olvidado la lengua de Tito Livio Patavino; pero en lo que no anda tan acertado es en presumir que la cualidad del mentado estudioso (*studiosus*, que diría Quintiliano), sea la buena fe, pues, en mi entender, más bien que fe, buena o mala, lo que había de necesitar el mísero que pretendiese ingerir el diabólico argumento serían unas tragaderas desaforadas, dignas de Gargantúa, o unas dotes críticas como las de un estudioso de Dahomey o de Karonga. Precisamente, el *señor* y el *don* son dos matices que viene usando el pueblo desde antiguo para significar dos diferentes categorías sociales, y es segurísimo que si el señor Sentenach fuese por la Mancha, ningún vinatero manchego, de aquellos a quienes en su epístola memora con tan ático gracejo, habría de incurrir en la abominable grosería de llamarle *señor* Narciso, sino *don* Narciso, y no solamente con una *D*, sino con todas y cada una de las tres letras que le quedaron a la infeliz y cuitadísima palabra después de haber sufrido la plebeya contracción que el señor Sentenach apunta con oportunidad innegable.

Visto lo que precede, nadie se sorprenderá de que cuando el señor Sentenach intenta explicar el hecho de que el nombre de Don Juan de Jáuregui, quien no prescindió del *Don* en ninguna de sus firmas conocidas, aparezca sin él en la tabla que se le atribuye, nos diga que no quiso ponerlo en esta ocasión... ¿por qué dirán los lectores? Pues «porque lo consideraba prematuro, y se sentía aún modesto». ¡Qué lo vamos a hacer! El señor Sentenach, cuando se le ocurre una cosa, la escribe, y ¡ahí queda eso, y el que venga atrás, que arree!; pero, de todos modos, yo me permitiría recomendar al señor Sentenach que siempre que se arroje a embestir la temerosa hipótesis, tenga en cuenta aquello de *Ficta voluptatis causa sint proxima veris*, palabras que, si no hemos olvidado el latín, ya comprenderá el señor Sentenach que encierran y atesoran un sanísimo consejo.

Lo del apellido *Jáuregui* o *Jáurigi*, déjalo sagaz y cautamente el señor Sentenach «para más autorizada pluma»; y pasando al extremo importante que se refiere a la edad de don Juan de Jáuregui

en 1609, edad que con documento fehaciente demostré yo que era inferior a veinticinco años, dice el señor Sentenach: «Cuando usted y Mr. Fitzmaurice-Kelly sepan por qué Jáuregui *no quería tener* veinticinco años en 1609, comprenderán que la fecha exacta de su nacimiento fué en 27 de noviembre de 1583.» ¡Dios de Israel!, exclamé al leer esta frase sibilina; ¿qué le ocurriría a don Juan de Jáuregui para verse en la necesidad, algo irrisoria, de quitarse años?; ¿y qué razones prudentes, al par que poderosas, determinarían al señor Sentenach a no declararlo, sabiéndolo, como da a entender que lo sabe? A pesar de ello, no nos queda otro recurso que dominar la natural curiosidad, y mantener, ¡ay!, el citado documento, contentándonos con la esperanza de que tal vez estemos en vísperas de conocer algún secreto estupendo en que vaya interesada la honra de una familia, que, por haber vivido en reciente fecha (no hace aún trescientos años), cree el señor Sentenach que debe defender de las murmuraciones bellacas de las gentes hasta que, si le apuran mucho, no tenga más remedio que sacarlo a relucir. Esperemos, pues, a que no tenga más remedio, porque lo que es por hoy, ni con tenazas se le arranca una palabra más.

Al hablar el señor Sentenach de las inscripciones del retrato, *niega rotundamente* que sean sobrepuestas. Recordará el lector, a este propósito, que la crítica ha venido preguntando con insistencia si se habían hecho por los técnicos las pruebas conducentes a averiguar la antigüedad de los letreros, y, en caso afirmativo, quiénes eran aquellos técnicos; y recordará también que nadie se dignó contestar a la pregunta, porque todos callaban como estatuas yacentes de cartujos. Pues bien: el señor Sentenach, sintiéndose más valiente que el Cid, se adelanta denodadamente hasta las candilejas, y se lanza a decirnos en su carta, POR PRIMERA VEZ, Y AL CABO DE CUATRO AÑOS, que esa prueba LA HA HECHO ÉL, no ahora, sino cuando el retrato estaba en casa del señor Pidal, un día en que, «deseoso de cerciorarse, *hasta con crueldad*, de la verdad, y venciendo cierto temor por parte de don Alejandro, pudo obtener el consentimiento de someter las inscripciones a toda prueba»; y añade: «Mandando por una botella de alcohol desnaturalizado, marca Sol (¿le parece bastante al señor Puyol?) (1), sometí el epígrafe a *tan cruel procedimiento*, que quedamos ambos convencidos (¿el epígrafe y

(1) Para anuncio de la marca, me parece excelente, casi excesivo; para lo que usted se figura, no tiene más valor que si el alcohol hubiera sido marca Luna.

usted?) por completo de su antigüedad. No me ha parecido conveniente decir antes esto, por lo que de personal tenía; pero ahora lo revelo, sintiendo tan sólo que no hubiese allí un notario que certificara.»

¡ . . . . . !

Aterradora debió de ser, efectivamente, la *crueldad* del señor Sentenach, tanto en el deseo de cerciorarse de la verdad, como en el procedimiento empleado para ello. Leyendo el relato de la espantable escena, que da la visión de un tormento inquisitorial, llega a sentirse el escalofrío de lo trágico, y se ve, materialmente, al señor Sentenach, botella en mano, y al cuadro dando gritos. Es un caso admirable de hipotiposis. Pero, prescindiendo de crueldades y truculencias, pregunto yo: y esto, ¿por qué no se ha dicho antes?; ¿por qué se ha tenido encubierto hasta fines del año 1915?; si el señor Sentenach, por consideraciones personales, no quiso declararlo, ¿por qué no lo declaró el señor Pidal, que tan devoto era de la tabla?; ¿por qué se fué al otro mundo sin hacer pública la prueba, cuando ésta pudiera haber sido el argumento decisivo en favor de la autenticidad?; ¿parécele al señor Sentenach que, tratándose de la efigie de Miguel de Cervantes, son suficientes ni tolerables las pruebas a puerta cerrada?; ¿cabe en cabeza humana que en una cuestión de tal importancia haya dos españoles que se atribuyan la exclusiva de cerciorarse de la verdad y se crean después en el deber de no declarar los medios de que se han servido para ello? Por otra parte, ¿qué mérito supremo supone realizar una manipulación vulgarísima, que está al alcance de cualquier machacante de chamarilero?; ¿a qué ovación clamorosa y entusiasta quiso sustraerse, por modestia, el señor Sentenach, reservando cuidadosamente la noticia de que había tocado con alcohol desnaturalizado, marca Sol, las inscripciones del retrato?; y, en fin, el señor Sentenach, que ha dado tantas muestras de tacto exquisito y de singular discreción, ¿por qué no ha seguido dándolas, renunciando a atestiguar con muertos, que es sistema completamente desacreditado y que jamás debe utilizarse en discusiones de este género? Claro es que lo dice el señor Sentenach, y nadie ha de dudar de su palabra; yo, por mi parte, creo lo que afirma como si lo hubiese visto, y en lo que a mí se refiere, puede ahorrarse el señor Sentenach el sentimiento de que no se hubiera hallado un notario presente en la operación, aunque mejor haría, a mi juicio, en lamentarse de que no la presenciasen



otras personas competentísimas, cuyo testimonio colectivo hubiera sido bastante para desvanecer, desde los primeros momentos, las sospechas que la tabla inspiró entonces, y que hoy, quizá más que nunca, continúa inspirando a los criterios imparciales. De todos modos, y como el señor Sentenach no se tendrá por infalible, hay que dar por sentado que, por mucha confianza que le merezca su dictamen, siempre habrá dejado algún resquicio por donde quepa la posibilidad de haber incurrido en error. Digo esto, porque si él, como técnico, cree que los letreros son contemporáneos de la pintura, hay otros técnicos, muy respetables también, y entre los cuales se halla el señor Mélida, que opinan todo lo contrario; y como quiera que tal circunstancia es, o puede ser, definitiva para la autenticidad del retrato, ¿no es lógico y racional pedir con carácter perentorio que se dilucide este extremo esencialísimo en que los peritos no están de acuerdo? Porque, observe el lector que el señor Sentenach es, hasta ahora, el único técnico con quien parece haberse contado para este asunto; en efecto: el señor Sentenach es el técnico a quien busca el señor Albiol cuando se decide a dar a conocer al mundo su descubrimiento portentoso; el señor Sentenach es el primer técnico que ve la tabla; el señor Sentenach es el técnico que comunica la noticia del hallazgo a algunos individuos de la Academia Española; el señor Sentenach es el técnico al que se encomienda la *gestión diplomática* para la adquisición del cuadro (1); el señor Sentenach es el técnico que se pone «generosamente a disposición de la Academia» (2); el señor Sentenach es el técnico que prepara aquella entrevista en casa de Hauser, que tuvo apariencias de *atraco* o de *encerrona* (3); el señor Sentenach es el técnico que hace la apología del retrato en la *Revue Hispanique* y en *La Ilustración Española y Americana*; el señor Sentenach es el único técnico de quien se fía el señor Pidal para hacer el examen técnico de la pintura... y ¡a la verdad! ya va siendo hora de que acuda a la palestra otro técnico, por lo menos, para que siquiera sean dos técnicos los encargados de aclarar historia tan problemática. Lo verdaderamente extraño es que no haya acudido ya; y el que la prueba se retrase de tal modo, autoriza a sospechar que aquí hay gato encen-

(1) Pidal: *Conferencia en la Asociación de la Prensa*; pág. 11.

(2) Idem, *id.*

(3) Me valgo de las mismas palabras del señor Pidal en la citada *Conferencia* (pág. 14).

rrado, gato que, al fin y a la postre, no tendrá más remedio que salir bufando.

Cinco páginas de mi opúsculo empleé yo en tratar de «la pintura»; pero el señor Sentenach dedica poco más de treinta líneas para contestarme, y no, en verdad, a lo que dije en el texto, sino a dos notas, meramente episódicas, que, por lo visto, debieron escocerle como si hubiese cogido ortigas. La una de ellas refiérese a cierto particular, de orden barberil, relacionado con la perilla de Ramírez de Prado, ocasión con la cual, y no contento con acusar al pobre juriconsulto «de descuidarse en su afeitado», demuestra el señor Sentenach, de modo incontrovertible, que la perilla, si bien no es lícito decir que sea toda la barba, es, sin duda alguna, una parte de la barba, y que, como tal parte, no corresponde ni puede corresponder «al cuero cabelludo, como la coleta de los toreros». Muy bien; me doy por vencido, antes de exponerme a que el señor Sentenach nos acabe de afeitar con un nuevo silogismo fundado en la región fisiológica del cuerpo humano en que acostumbra a crecer la coleta de los chinos; y paso a la segunda nota, que me fué sugerida por las palabras del señor Sentenach cuando afirmó, en su artículo de la *Revue Hispanique*, que el estilo de la tabla atribuida a Jáuregui «es, desde luego, el de la escuela sevillana», palabras que me movieron a preguntar si acaso en 1600 tenía ya estilo la escuela sevillana. ¡Nunca lo hubiera dicho!, porque el señor Sentenach, echándose las manos a la cabeza, cual si acabase de escuchar la más horrenda y execrable herejía, exclama escandalizado: «¡Ah, señor Puyol! Usted no sabe lo que vale esa frase; es todo un poema.» En siete silvas, como *La Gatomaquia* de Tomé de Burguillos, sería el poema que pudiera escribirse con el asunto de este descomunal y aparatoso asombro del señor Sentenach; pues aun cuando yo no tenga de la historia de la Pintura española más que aquellas nociones generales del que, habiéndose dedicado a estudios muy diversos de tal materia, no haya querido ignorarla absolutamente, todavía no estoy tan ayuno de ella que no sepa que Juan del Castillo, reputado como fundador de la escuela sevillana (1), contaba en 1600, diez y seis años; dos, Zurbarán; uno, Velázquez, y que en la citada fecha le faltaba a Alonso Cano un año para nacer; diez y siete, a Murillo; veintidós, a Herrera *el Joven*, y treinta, a Valdés Leal. Suprima el

(1) Vid. Cruzada Villamil: *Catálogo provisional, historial y razonado del Museo de Pinturas*, Madrid, 1865, pág. 134.

señor Sentenach estos nombres, y verá lo que queda de la escuela sevillana. Sé, además, que en 1600 no había terminado en Sevilla, ni en ninguna otra comarca de España, el período que el señor Beruete y Moret denomina «de gestación indefinida y borrosa» que precede al florecimiento nacional castizo del siglo xvii (1); y sé, por último, que si bien es cierto que en aquel año ya había pintado en Sevilla Herrera *el Viejo*, y que pintaban Roelas y Francisco Pacheco, también lo es que los dos primeros, con toda su importancia, no pasan de ser los *precursores del realismo*, y como tales los clasifica el señor Sentenach (2); y que de Pacheco, mozo a la sazón de veintinueve años, puede decirse que «por aspirar, principalmente, a regular el arte por los preceptos clásicos, que él consideraba insuperables» (3), no hizo sino continuar la tradición italiana de la anterior centuria (4). Aquí tiene indicadas el señor Sentenach las razones en que me fundé para preguntar si en 1600 poseía ya estilo la escuela sevillana, y en las que me fundo ahora para sostener que, en efecto, no lo poseía aún. Pero todavía hay más. El señor Sentenach, después de juzgar que el estilo de la tabla «es, desde luego, el de la escuela sevillana», escribe a renglón seguido que presenta «los caracteres de un bosquejo de *Luis de Vargas*», pintor del que dijo en otra ocasión el señor Sentenach que fué el primero en adquirir el estilo que en Roma estaba en boga en los comienzos del siglo xvi (5); ahora bien, si el estilo de la escuela sevillana se diferencia tan profundamente del estilo del Renacimiento italiano, ¿cómo es posible que el estilo de la pintura pueda ser al mismo tiempo el de la escuela de Sevilla y el de la escuela italiana de Rafael de Urbino, que era el pintor al que Luis de Vargas imitaba, según el señor Sentenach? (6) Pregunto nada más, entiéndase bien; pregunto al maestro,

(1) Beruete y Moret: *Veldzquez en el Museo del Prado*, pág. 5.

(2) En su obra titulada *The Painters of the School of Seville*, London (s. a.). Vid. Chap., VII, *The Harbingers of Realism*, pág. 78.

(3) Sentenach, op. cit., pág. 68.

(4) Beruete y Moret: *The School of Madrid*, London, 1909, págs. 13 y 14.

(5) «The first man who really acquired the style then so much in fashion in Rome, and who succeeded in casting aside all mediaeval influence, was Luis de Vargas», etcétera. (Sentenach, op. cit., pág. 46.)

(6) «In these pictures (los Cuatro Evangelistas, la Encarnación, la Circuncisión y la Epifanía) we find a perfect example of the Roman painting on panel in the days of Raphael of Urbino, whom the artist strove to imitate», etc. «The painting of the *Gamba* is a perfect example (y van dos) of all that the refined purism of the great artist of the Roman Renaissance could achieve. The correctness of the line is such that Raphael himself could not surpass it in some respects.» (Sentenach, op. cit., página 47.) El señor Sentenach, insistiendo en la influencia que el arte italiano ejerció

que, según dice él mismo de sí mismo, se ha «pasado la vida depurando caracteres y analizando procedimientos».

Respecto de la procedencia de la tabla, nos da el señor Sentenach una noticia interesante; hela aquí:

«Lo que puedo asegurar a usted por indagaciones hechas, ser completamente cierto que el retrato existía en Valencia cuarenta años antes de que pasara a poder del señor Albiol, y que por alguien (*¿quién?*) era conocido y muy apreciado, como perteneciente a la colección de un famoso aficionado, llamado don Estanislao Sacristán; pero todo se dispersó a la muerte de éste, ocurrida sin dejar viuda ni hijos. Sobre esto esperan a usted sorpresas que le harán caer de espaldas.»

Punto, y aparte.

Dejando a un lado lo de la caída de espaldas, que, aunque mala, no es en verdad, tan ridícula como otras caídas de bruces que los hombres dan a las vegadas, confieso, de buen grado, que esta manifestación es la más importante que contiene la carta del señor Sentenach; pero me atrevo a decirle que viene a destiempo, y que, por añadidura, es lastimosamente incompleta; 1.º, porque no se comprende cuáles hayan sido las causas de tener oculta, hasta ahora, una noticia al parecer inocentísima, pues ni siquiera hay respetos que guardar a la viuda e hijos del difunto coleccionista, a quien Dios tenga en su gloria; 2.º, porque la da el señor Sentenach, y no la persona que debió darla cuando, hace más de tres años, fué requerida para ello; 3.º, porque no se explica de modo satisfactorio el hecho de que estando el retrato en Valencia y perteneciendo a una colección famosa, no tuviese de él algún conocimiento el señor Albiol, que es artista y valenciano; 4.º, porque no se dice cuál fué la suerte de la tabla desde que salió (?) de la colección hasta que fué a parar a poder del señor Albiol; 5.º, porque no se explica tampoco cómo siendo el cuadro muy apreciado, se hallaba en tan deplorable estado cuando lo adquirió el señor Albiol, que éste no pudo ver que era un retrato hasta que lo limpió en Oviedo, según le contó al señor Sentenach (1); 6.º, porque no se consigna

en Luis de Vargas, añade más adelante: «The effect of the artist's sojourn in Rome was also seen very clearly in the methods which he employed in fresco painting» (pág. 49).

(1) «... había uno (cuadro) sumamente sucio, pintado en tabla, que compré (?) en Madrid, y que al limpiarlo en Oviedo, *me encontré con que era un retrato*», etc. (Artículo del señor Sentenach en la *Revue Hispanique*.)

quién identificó que la tabla era la misma que había sido del señor Sacristán; 7.º, porque no sé a qué aguarda el señor Sentenach para revelar esas sorpresas asombrosas que traen aparejada caída de espaldas, y 8.º, porque el señor Sentenach, que ha hecho indagaciones para saber que el señor Sacristán murió sin dejar hijos ni viuda, debiera también haber practicado las diligencias oportunas para averiguar si, por casualidad, dejó algún sobrinito que heredase la colección del tío.

Es preciso que el señor Sentenach se convenza de que con misterios, reservas y secretos no se puede terciar en ninguna discusión en que la materia principal de que se trata son los hechos. Figúrese el señor Sentenach que yo, contestándole a su carta, le dijese que conozco la procedencia del retrato; que sé cuándo, dónde y por quién se pintó; que estoy al cabo de sus vicisitudes y andanzas; que puedo demostrar que ni el retratado es Cervantes, ni el pintor don Juan de Jáuregui; que dispongo de los elementos suficientes para dejar patente cuáles son las personas que se oponen a que se haga el examen de la tabla y las razones a que obedecen; figúrese, digo, todo esto, y figúrese que, a continuación de ello, agregase que, por lo pronto, me era imposible publicar las pruebas de mis asertos, y es indudable que el señor Sentenach habría de extrañarse de que yo me las guardase en el momento preciso en que me eran indispensables. Verdad es que yo podría hacer callar al señor Sentenach, replicándole, como Don Quijote a Sancho después de la aventura de Clavileño: «Pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos, y no os digo más»; pero, de todas suertes, los lectores, con sobradísima razón, no dejarían de censurarme el procedimiento dialéctico. Pues esto, sencillamente, es lo que ha hecho el señor Sentenach: «Hay particularidades de la vida de don Juan de Jáuregui, hasta ahora no sabidas», pero no las indica siquiera; «Existían motivos para que don Juan de Jáuregui *no quisiese tener* veinticinco años en 1609», pero se los calla; «De las cartas del señor Beruete, ya hablaremos», pero lo deja para cuando esté más despacio; «El retrato era por alguien conocido y muy apreciado antes de que pasase a poder del señor Albiol», pero no dice quién era ese *alguien*; «Sobre la procedencia de la tabla le aguardan a usted grandes sorpresas», pero nos deja con las

ganas de ser sorprendidos; «Yo tengo las pruebas de la autenticidad de la tabla, pero me reservo muchas», y pasa adelante; «Entre estas pruebas, hay una *indiscutible, aplastante, que sé que existe, pero que aún no la poseo*», y se queda tan tranquilo...

*Carta abierta*, llama el señor Sentenach a la contestación que me dirige; hubiera hecho mejor en llamarla *carta tapada*, y en vista de ello, comprenderá que yo renuncie a discutir con él, hasta el día en que, desaparecidos todos los recelos, misterios, arcanos, enigmas, reparos, temores, cautelas, salvedades, reticencias, precauciones y demás garambainas que le impiden hablar claro, deje el lenguaje de la profecía y de la adivinanza y se decida a venir con las pruebas terminantes e inequívocas de lo que afirma, único modo de que podamos entendernos. Mientras tanto, sigo y seguiré dudando de la autenticidad de la tabla, y conmigo todos los que consideren el asunto sin pasión, aunque el señor Sentenach arguya que «en estos casos de verdadera aplicación pericial, la ignorancia ha optado siempre por la negativa». No digo que no, y me doy por advertido, declarando que ante una autoridad artística como la del señor Sentenach, todos somos vulgo; pero no olvide el señor Sentenach que el vulgo, a falta de otras normas para formular sus juicios, se vale de las lecciones que le suministra la experiencia, y ésta le ha enseñado a desconfiar profundamente de los hallazgos maravillosos, ya que en muchas ocasiones de *verdadera aplicación pericial* en materias arqueológicas (y ahí está para demostrarlo la ruidosa historia de la tiara de Saitafernes), ha solido ser infalible recurso de falsificadores hábiles y de marchantes sin conciencia, interesar en su favor la presunción de peritos más o menos discutibles y de aficionados más o menos técnicos, los cuales, tarde o temprano, se ven puestos en el trance bochornoso del Leonardo Astier, de Daudet, cuando no tuvo más remedio que reconocer su formidable estulticia. Conste, sin embargo, que yo no he negado la autenticidad de la tabla; me he limitado a dudar de ella y por eso, he pedido que sea examinada por la Junta de Iconografía Nacional. La prensa, al ocuparse de mi opúsculo, ha convenido unánimemente en la necesidad de que esta petición sea atendida. Seguro estoy de que en la Academia Española no hay quien no desee que la cuestión se esclarezca de una vez y que las pruebas *se hagan a la luz del día*, puesto que no se me alcanza qué interés y qué razones pueda haber para



no desearlo (1); y lo estoy, asimismo, de que la Junta de Iconografía, si ve reclamada su intervención, no ha de oponer ningún obstáculo (2); pero si lo hubiera (que ya se sabrá), tampoco vacilo en decir que no sería insuperable, no sólo porque hay que esperar que, de un modo sincero, se antepongan los fueros de la verdad a los tiquismiquis del amor propio, sino también porque la circunstancia de que haya ilustres personalidades que pertenecen a ambos organismos, y celosas, por tanto, del prestigio del uno y del otro, es la mejor garantía de que se allanarán las dificultades, si es que existen, y de que el asunto, al fin y al cabo, será resuelto en justicia.

15 de Noviembre de 1915.

(1) No obstante, y sin hacer, por hoy, comentario alguno, voy a registrar tres hechos que habré de utilizar cuando llegue la ocasión; a saber:

1.º Que en el último cuaderno del *Boletín de la Real Academia Española* (octubre de 1915), léese la siguiente noticia: «En la misma junta (en la del 7 de octubre), el director, don Antonio Maura, manifestó haber recibido el encargo de la Academia Argentina para que le proporcionase una buena copia al óleo del retrato de Cervantes. La Academia Española, accediendo desde luego al deseo de su correspondiente en América, *felicitó* al señor Maura por la *honrosa y agradable* comisión recibida.»

2.º Que en la cubierta del mismo cuaderno aparece impreso con caracteres gruesos (para que se destaquen de los demás) un anuncio que, hasta ahora, venía imprimiéndose con caracteres chicos y de idénticos cuerpo y tipo que los de los otros anuncios. El anuncio a que me refiero, dice así: «Retrato auténtico de Cervantes en fototipia del tamaño de la tabla original, a 2 pesetas ejemplar»; y

3.º Que en la sección de *Bibliografía* del citado cuaderno se omite cierta publicación que por su editor fué remitida en tiempo oportuno a la Academia Española.

(2) También, y con el mismo objeto que me propuse en la nota anterior, voy a registrar otro hecho. En el tercer cuaderno de la obra titulada *Retratos de personas españolas* (Madrid, 1915), que publica la Junta de Iconografía Nacional, figura, con el número 715, el de *Miguel de Cervantes Saavedra*; en la columna correspondiente al «Autor» se escribe «*J. de Jáuregui*», y en la que corresponde a «Procedencia», «Academia Española». Es de advertir que al nombre «*J. de Jáuregui*» no sigue un signo de interrogación, como el que se ha puesto, por ejemplo, al de «Goya», cuando se cita el retrato de *Ildefonso Dávalos*, o al de «Velázquez» en el retrato de *Felipe IV* (núm. 1.011). ¿Querrá decir esto que la Junta de Iconografía Nacional no tiene duda alguna de que el retrato que posee la Academia Española sea el de Cervantes, y que, además, está segura de que tal retrato fué pintado por Don Juan de Jáuregui? En caso afirmativo, ¿cómo ha llegado a convencerse de ello?

Y ya que he mencionado a la Junta de Iconografía, debo decir que si yo he propuesto que sea por ella examinado el cuadro de la Academia, es, en primer término, porque la reputo el organismo más indicado para tal objeto, puesto que su función especial consiste, precisamente, en el estudio de los retratos; y, en segundo lugar, porque, si bien es verdad que existen otros organismos que por su competencia indiscutible pudieran también ser invocados para que realizasen las pruebas necesarias, no es menos cierto que, a ser posible, conviene evitar que una cooperación se vea en el molestísimo trance de tener que fallar un asunto en el que uno de los individuos que la componen ha emitido ya su opinión categórica y terminante.



## OBRAS DE JULIO PUYOL

DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA

**Una puebla en el siglo XIII.**—Estudio histórico sobre las Cartas de población de El Espinar, 3 pesetas. Librería Internacional, Caballero de Gracia, 60.

**La Hostería de Cantillana.**—Novela del tiempo de Felipe IV; en colaboración con D. Adolfo Bonilla y San Martín. Segunda edición. 3 pesetas. «Renacimiento», San Marcos, 42.

**Cantos populares leoneses.**—Agotada.

**Estado social que refleja el "Quijote".**—Trabajo premiado por la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Una peseta. Librería Internacional, Caballero de Gracia, 60.

**El Arcipreste de Hita.**—Estudio crítico, 5 pesetas. Librería Internacional, Caballero de Gracia, 60.

**Égloga trovada por Juan del Encina a la Natividad de Jesucristo.**—Arreglo escénico representado por primera vez en el Ateneo de Madrid. 2 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**Silba de varia lección.**—Crítica literaria; en colaboración con don Adolfo Bonilla y San Martín. 2 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**Sepan cuantos...**—Crítica literaria; en colaboración con D. Adolfo Bonilla y San Martín. 3 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**Glosario de algunos vocablos usados en León.**—Agotada.

**Cantar de gesta de Don Sancho II de Castilla,** 10 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**La crónica popular del Cid,** 2 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**El "Cid" de Dozy,** 4 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**La Pícara Justina.**—Texto conforme a la primera edición de 1605; estudio crítico, vocabulario y notas. Tres volúmenes, 36 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**Las Hermandades de Castilla y León.**—Estudio histórico, seguido de las Ordenanzas de Castronuño (1476), 3,50 pesetas. Hernando y C.<sup>ª</sup>, Arenal, 11.

**Vida y aventuras de Don Tiburcio de Redin, soldado y capuchino.**—2 pesetas. «Renacimiento», San Marcos, 42.

**El Abadengo de Sahagún.**—Contribución al estudio del Feudalismo en España. Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia. 10 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**El supuesto retrato de Cervantes.**—Sospechas de falsedad que sugiere el atribuido a Jáuregui que posee la Real Academia Española, 2 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**La jornada de ocho horas.**—Agotada.

**La vida política en España.**—3 pesetas. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**La Ley de Accidentes del Trabajo.**—Agotada.

**Informe referente a las minas de Vizcaya.**—Publicación oficial. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

**Informe acerca de la fábrica y obreros de Mieres.**—Publicación oficial. Victoriano Suárez, Preciados, 48.

PRECIO DE ESTE OPÚSCULO: UNA PESETA  
De venta, en la librería de Victoriano Suárez, Preciados, 48.