

# LOS RETRATOS DE MIGUEL DE CERVANTES: DE LA BÚSQUEDA DEL HOMBRE AL TRIUNFO DEL MITO<sup>1</sup>

THE PORTRAITS OF MIGUEL DE CERVANTES: FROM THE SEARCH FOR  
THE MAN TO THE TRIUMPH OF THE MYTH

José Manuel Lucía Megías  
Universidad Complutense de Madrid  
Asociación de Cervantistas

**ABSTRACT:** Miguel de Cervantes has his own gallery of images that have come down to posterity, but who painted the portraits of Miguel de Cervantes that have been discovered over the course of time? Beginning with the verbal self-portrait of himself that Cervantes crafts in the prologue of his *Novelas ejemplares* (1613), this study traces the route of the different portraits since 1738 that have been claimed as the true image of the author from Alcalá de Henares. It is a path that follows along the character known as Miguel de Cervantes, which has imposed itself on the myth, taking precedence over the man who lived during the Golden Age.

**KEYWORDS:** Cervantes; Portrait; Cervantine Iconography; Juan de Jáuregui; visual falsifications.

**RESUMEN:** Miguel de Cervantes tiene su propio imaginario, pero ¿a quién corresponden los retratos que a lo largo del tiempo se han ido descubriendo de Miguel de Cervantes? Partiendo del retrato en palabras del propio Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613), se hace un recorrido por los distintos retratos que desde 1738 se han presentado como la verdadera imagen del autor complutense. Un recorrido sobre la imagen de Miguel de Cervantes que ha dado forma visual al mito, superando al hombre que vivió durante el Siglo de Oro.

**PALABRAS CLAVES:** Cervantes; retrato; iconografía cervantina; Juan de Jáuregui; falsificaciones visuales.

Fecha recepción: 8-06-2016 / Fecha aceptación: 20-10-2016

1. Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO *DHuMAR Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción* (FFI2013-44286-P) y del Proyecto Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2014-51781-P, concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad. Una versión de este artículo fue publicada en mi libro *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*, Madrid, EDAD, 2016.

Solo contamos con dos descripciones físicas de Miguel de Cervantes. La primera es de 1580, y aparece en el *Libro de redención* de los padres trinitarios, a la que tendremos ocasión de detenernos más adelante. Es la descripción de un Cervantes joven, de «treinta y un años», y de él se nos dice que es «mediano de cuerpo, bien barbado, estropeado de el brazo y mano izquierda». Y nada más.

El 2 de marzo de 1612, Lope de Vega escribe al Duque de Sessa donde le cuenta novedades de la corte con un curioso detalle: «Las Academias están furiosas; en la pasada se tiraron los bonetes dos licenciados; yo leí unos versos con unos anteojos de Cervantes que parecían huevos estrellados mal hechos». A la edad de 65 años, nuestro escritor necesita de unos anteojos –como los que llevaría Quevedo–, que aprovechará Lope para escribir uno de sus dardos envenenados. Y poco más.

Se ha defendido que era «tartamudo» por una referencia que hace en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613) [figs. 1 y 2]: «será forzoso valerme por mi pico, que, aunque tartamudo, no lo será para decir verdades, que, dichas por señas, suelen ser entendidas». Pero en realidad, «tartamudo» no hace alusión tanto a un defecto físico como a una forma de habla sin artificio ni elocuencia. En la novela del *Licenciado Vidriera* en esta misma colección, cuando el protagonista Tomás Rodaja se come el membrillo envenenado, se puede leer: «volvió como atontado, y dijo con lengua turbada y tartamuda...».

Como suele ser habitual en la biografía construida por Cervantes con el paso de los años, serán sus propia palabras, sus propios escritos los que dibujarán un retrato completo. Y lo hará en el «Prólogo al lector» al inicio de sus *Novelas ejemplares* (1613), la primera de las obras impresas por Cervantes después del éxito, ocho años antes, de la primera parte del *Quijote*. Lo que no puede nuestro escritor dejar de remarcar desde las primeras líneas, estableciendo un sutil camino de publicidad, del que demostró siempre ser un maestro:

Quisiera yo, si fuera posible, lector amantísimo, escusarme de escribir este prólogo, porque no me fue tan bien con el que puse en mi *Don Quijote*, que quedase con gana de segundar con este.

La culpa la tiene el amigo que viene a visitarle en el prólogo, pero en su mano tendrá también la solución si Cervantes se conformara con hacer lo que todos hacen –con Lope de Vega a la cabeza– que es colocar un retrato suyo al inicio de la obra, para así darle autoridad a la edición y satisfacer la curiosidad de muchos lectores que quieren conocer cómo es físicamente el autor del *Quijote*:

D'esto tiene la culpa algún amigo, de los muchos que en el discurso de mi vida he granjeado, antes con mi condición que con mi ingenio; el cual amigo bien pudiera, como es uso y costumbre, grabarme y esculpirme en la primera hoja d'este libro, pues le diera mi retrato el famoso don Juan de Jáuriguí, y con esto quedara mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo, a los ojos de las gentes.

Pero en vez de hacer lo que todos acostumbran –y de nuevo recordemos el nombre de Lope de Vega–, Cervantes va a dar una vuelta de tuerca, uno de sus geniales trucos literarios a los que nos tiene acostumbrados, y va a incorporar su retrato, su buscada imagen de sí mismo, el particular imaginario con el que quiere ser leído y recordado, a partir de palabras y no de líneas, de surcos sobre una plancha de cobre. Frente a un retrato –una única imagen– lleno de motes y de explicaciones, el suyo será un retrato de letras que, al no acompañar ninguna imagen, se llena en sí mismo de toda la significación. Un retrato que puede ser dividido en tres partes:



Fig. 1. Portada de las *Novelas ejemplares* (1613).

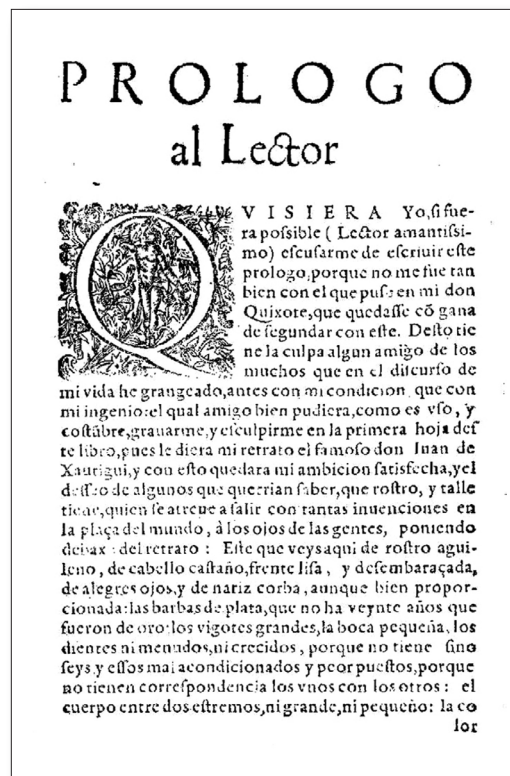


Fig. 2. Prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613).

a) El retrato físico:

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

b) El retrato literario

este digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y, quizá, sin el nombre de su dueño.

c) Y el retrato biográfico

Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria.

Con sus 65 años, Cervantes rescata sus años de soldado y de cautiverio, de los que ya han pasado más de 35 años, y, sobre todo, la memoria de la batalla de Lepanto, de la que tan solo deben quedar rescoldos de su memoria en algunas de las cientos de obras que se escribieron a partir de 1571 para llenar de adjetivos lo que fue una victoria sin grandes consecuencias en el Mediterráneo. Extraño. Pero además, hace un repaso de las obras que ha impreso (*Galatea y Quijote*) y recuerda también la que ya ha terminado e imprimirá al año siguiente (*Viaje del Parnaso*) y, como tantos otros autores de la época –solo hay que recordar lo que Alonso de Villegas escribió en su *Flos sanctorum* en 1588– se queja de otras que andan «descarriadas», sin llevar junto a ellas su nombre. Pero nada nos dice de sus obras de teatro, de aquellas con las que triunfó en los corrales de comedias madrileños a partir de 1580, cuando vuelve de su cautiverio. Curioso. Pero lo que más sorprende, y lo que más debió sorprender a los lectores del momento es el realismo con que se describe, como si hubiera puesto un espejo delante de su pluma y no le importe dejar constancia de la decrepitud de su cuerpo, al margen de las versiones pictóricas –más o menos simbólicas y glorificadoras– que eran habituales al inicio de los libros impresos de su tiempo. Un anciano que se describe por sus heridas y por alguna tara física como esos seis dientes, «mal acondicionados y peor puestos», que seguramente sean los más recordados y citados de toda la literatura universal.

Los comentadores que se han acercado a la edición de las *Novelas ejemplares* o a la vida de Cervantes, han buscado en la autodescripción de Cervantes señales de su personalidad. Así, el «rostro aguileño», la «frente lisa y desembarazada» se han tomado como un signo de inteligencia; así como «los alegres ojos» se han leído como una actitud positiva ante la vida y la creación literaria...

Un curioso modo de representarse al inicio de su obra, que seguramente era esperada con mucha curiosidad por los «lectores amantísimos». Será difícil encontrar estos detalles descriptivos en la literatura de la época, pero quizás Cervantes –que está recordando historias y vivencias de hace 35 años– tenga grabadas en la memoria, las descripciones que iban anotando los frailes trinitarios cuando redimían a un cautivo en Argel. Muchos de ellos compañeros en los baños argelinos. Descripciones que tenían que huir de las generalidades y de los símbolos, de las interpretaciones y de los emblemas. Descripciones de vida, como la suya, como algunos de los otros cautivos liberados. De Cristóbal Sánchez, de sesenta años, se dirá que es «mellado de los dientes de la parte alta y le falta un diente en la parte de abaxo, de buen cuerpo, alto». De Bárbola Sánchez, con la misma edad, «de mediana estatura, arrugada del rostro, sin dientes» y, por último, por poner a alguien de edad semejante a la de Cervantes cuando fue redimido, de Juan de la Cruz, de treinta años, se dice que es «de mediana estatura, los dientes de la boca de la parte de arriba corridos». Defectos que son vida porque son el modo de ser identificados por los padres trinitarios. Defectos que se convierten en el pasaporte para volver a la libertad. Ejemplos de vida que ahora se han convertido en literatura.

## **EL PRIMER RETRATO IMPRESO DE CERVANTES: DON QUIXOTE (1738)**

En 1738 se terminan de imprimir los cuatro tomos de la *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, impresos en los talleres londinenses de J. y R. Tonson. Cuatro tomos en 4º mayor, realizados en un excelente papel, con una exquisita tipografía y adornados con más de sesenta estampas, firmadas en su mayoría por el pintor John Vanderbank, y

un retrato de Cervantes firmado por Kent. Se trata de la primera edición de lujo del *Quijote* que, gracias al mecenazgo de Lord Carteret, difundirá una nueva forma de leer la gran obra cervantina: una sátira moral.

Para imponer este nuevo modo de entender el *Quijote*, más allá de las lecturas caballerescas y cómicas con las que había triunfado en su primer siglo de difusión, Lord Carteret se va a empeñar en rescatar la figura de Miguel de Cervantes: un magnífico escritor que ha dado al mundo una obra genial, que goza ya de «una estimación universal», tal y como puede leer en la carta dedicatoria dirigida a la Condesa de Montijo, verdadero guión de las intenciones del Barón y de sus colaboradores:

La fama de Cervantes ya está establecida, sus lectores son curiosos de saber las ocurrencias de su vida, que había sido soldado, herido en una gloriosa facción, que los hombres poderosos de su tiempo no se avergonzaban dejarle en suma pobreza. Su fama no ha sido disminuida, antes acrecentada, por las dichas circunstancias de su vida. [...] Solo él fue capaz de desterrar las fantásticas y extravagantes ideas que habían inficionado la del valor y trato civil y, si con verdad se pudiera decir que el que enmienda el genio de una nación y le da tales realces hace más provechoso a un reino que el que extiende sus límites, podemos decir que Cervantes fue uno de estos hombres inestimables, cuyo nombre vivirá tanto cuanto las buenas letras en el mundo subsistieren, el cual por la fertilidad de su ingenio inmortal, produjo (aunque a lo burlesco) los más seriosos, útiles y saludables efectos que pudieran imaginarse (pp. iii-iv).

Y este «descubrimiento» del autor, que tendrá en la pluma de Gregorio Mayans y Sísacar a su artífice, se acompañará de un elemento iconográfico que, a partir de este momento, será cada vez más común: un retrato de Cervantes «por él mismo», realizado por Vertue sobre dibujo de William Kent [fig. 3].

Curiosamente esta imagen de Cervantes escribiendo el *Quijote*, que nace del retrato cervantino de las *Novelas ejemplares*, no será la única representación del autor cervantino. En el frontispicio del primer tomo aparece un retrato simbólico de Cervantes, que representa su salida del Parnaso. John Olfield escribe al inicio de la obra unas *Advertencias*, que nos dan la clave el «título alegórico» en que desea que se convierta el frontispicio:

No habiendo hallado (por más solicitud que se haya puesto) un retrato alguno de Miguel de Cervantes Saavedra, ha parecido conveniente poner en el frontispicio de su *Historia de Don Quixote de la Mancha* (principal obra suya y la que hace su memoria más durable) una representación que figure el gran designio que tuvo tan ingenioso autor (p. i).



Fig. 3. Retrato de Cervantes «por él mismo», realizado por Vertue sobre dibujo de William Kent. *Don Quixote* (1738).



Fig. 4. El Monte Parnaso. *Don Quixote* (1738).

El Monte del Parnaso aparece poblado por monstruos [fig. 4], tan habituales en los libros de caballerías de entretenimiento, como son gigantes, quimeras, el rey Gerión, que tenía triplicado el cuerpo o grifos, que le sirve al pintor inglés John Vanderbank para «dar una bastante idea del desordenado y extravagante estado del orbe literario en aquellos tiempos, y de la reforma de que tenía necesidad». En el centro de la imagen, «principal figura de esta representación alegórica», aparece el autor, convertido en otra figura mitológica: Hércules, «llamado Musagetes, a quien atribuyó la Mitología la guía de las Musas, y por eso vemos en diferentes monumentos (a que ha perdonado la injuria de los tiempos) que las va acompañando con una lira en la mano, símbolo del conocimiento de las Artes a que presiden ellas». Hércules, para representar con «propiedad a nuestro autor», lo ha de hacer de espaldas, ya que no se conoce ningún retrato de Cervantes. El autor, el héroe, convertido ahora en un nuevo caballero andante, recibe de un sátiro, «símbolo del Genio

placentero de Miguel de Cervantes», los «instrumentos a propósito para lograr su fin, que fue ciertamente una graciosidad satírica, simbolizada aquí por la máscara, que es el don que le ofrece», además de la maza con la que acabará con los monstruos a los que tiene que enfrentarse.

Un año después se imprime en La Haya una nueva reedición de las *Novelas ejemplares* (1739) [fig. 5]. Y a partir de este momento, será habitual que el retrato de palabras de Cervantes se acompañe de un retrato de imágenes «por él mismo». Será Jacob Folkema el encargado de convertir la imagen de Kent en la edición de 1738 en un retrato apropiado para las novelas cervantinas, por lo que las figuras de Don Quijote y Sancho serán sustituidas por la imagen de una biblioteca. El original de este dibujo se conserva en la Biblioteca Nacional de España (Invent. 80440).

La imagen que quiso dar de sí mismo Cervantes en 1613, en unas circunstancias biográficas y literarias muy particulares, donde rescata no solo unos detalles físicos, sino también otros biográficos y literarios, se constituyó en la base del retrato de Kent en 1738 –reinterpretado por Folkema en las reediciones de las *Novelas ejemplares*–. Del papel al buril y del buril a la tablas de los pintores. La búsqueda del retrato de Cervantes, del verdadero retrato de Cervantes, se convirtió durante los siglos XVIII y XIX en una obsesión. Hasta hoy en día.

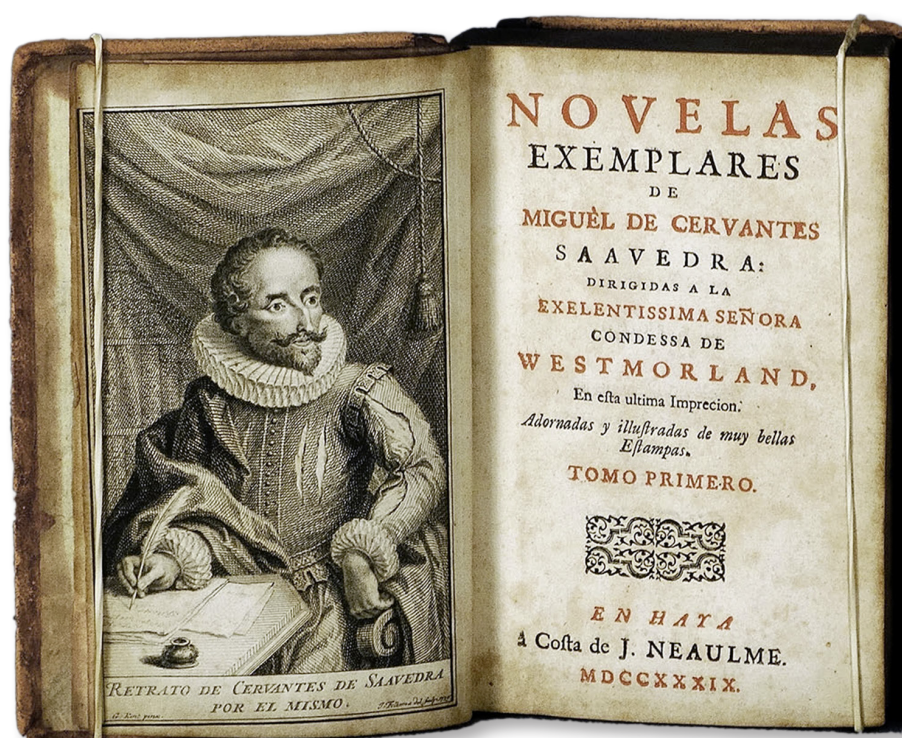


Fig. 5. Portada de las *Novelas ejemplares* (1739).

**SEIS RETRATOS FALSOS DE MIGUEL DE CERVANTES:  
 ATRIBUIDO A ALONSO DEL ARCO, PEDRO RODRÍGUEZ  
 DE MIRANDA, ANÓNIMO SIGLO XIX, VELÁZQUEZ, FRANCISCO  
 PACHECO Y DOS CUADROS ATRIBUIDOS A JÁUREGUI**

La Real Academia Española comenzó en 1773 el gran proyecto editorial de contar con una magnífica edición del *Quijote*, a la altura de las ediciones de lujo que se habían comenzado en Londres en 1738. Como sucediera con la edición inglesa, los académicos se pusieron a buscar un retrato de época de Cervantes, para así poderlo grabar e incorporar al inicio de la obra. En estas gestiones, llegó a la RAE la noticia de que el Conde del Águila, D. Miguel de Espinosa y Maldonado, poseía un retrato de Cervantes al óleo, que había pintado Alonso del Arco [fig. 6]. Con fecha del 24 de septiembre de 1773 el secretario de la Academia le envió una carta al conde para solicitarle el cuadro y así poder sacar de él una copia para la proyectada edición. La respuesta fue de lo más rápida y generosa y a los pocos meses el cuadro se encontraba en la Academia. Pero la sorpresa no fue menor: el cuadro al óleo, atribuido a Alonso del Arco seguramente por un anticuario que hizo un buen negocio con él, era en realidad una copia del grabado de Kent de 1738. A pesar de las dudas que se tenían de la autenticidad del cuadro,

de la imposibilidad de que se tratara de una obra de Alonso del Arco (nacido en 1625 y muerto en 1700), y de la respuesta del conde del Águila, que compartía el mismo parecer de la Academia, lo cierto es que el proyecto de convertirlo en el verdadero retrato de Cervantes siguió adelante, y se convirtió en el modelo sobre el que se sacó la imagen que aparece al inicio de la edición académica del *Quijote* que terminó de imprimir en Madrid Joaquín Ibarra en 1780. En las *Instrucciones de la Academia* que se entregaron a todos los dibujantes, se deja clara esta relación, y los demás detalles que lo adornan:

Lámina 2ª. El retrato de Cervantes sacado del de Alonso del Arco [Se pondrá] en la misma postura que está en el original y [abajo se le pondrá a un lado una España y algunos trofeos de guerra y al otro lado una escribanía, un libro abierto y otros cerrados con sus rótulos que dirán Viage del Parnaso, Novelas, Persiles y Segismunda, Comedias, Galatea. (Cito por Elena Santiago, 2006: 150).

No debía estar muy de acuerdo José del Castillo en dibujar un retrato de Cervantes tan parecido al de la edición londinense de 1738, con lo que su versión, conservada en la RAE (mss. 417-7) [fig. 7], es algo diferente a la que terminó por grabar Manuel Salvador y Carmona en 1774 [fig. 8]; esta sí parecida a la ideada por Kent, pasando por la falsificación atribuida a Alonso del Arco, que hoy en día se sigue custodiando en la Real Academia Española. En todo caso, dada la autoridad de la RAE, ayer y hoy, el cuadro atribuido a Alonso del Arco se mantuvo como verdadero hasta 1911; a lo largo de todo el siglo XIX fue considerado el retrato canónico de Cervantes.

En el año 2016 se ha dado a conocer un nuevo retrato de Cervantes, una nueva copia de la imagen ideada por William Kent en 1738. El 25 de mayo se subastó en Alcalá Subastas un óleo de 119 x 96'5 cm., uno de los más antiguos retratos de Cervantes (está fechado en 1762), realizado por el pintor



Fig. 6. Retrato de Cervantes, lienzo de Alonso del Arco.



Fig. 7. Retrato de Cervantes, dibujo de José del Castillo, RAE (mss. 417-7).



Pedro Rodríguez de Miranda en los últimos años de su vida [fig. 9].

Lo curioso, lo particular de esta representación es que no aparece como lo ideara Kent escribiendo su obra, sino con la mano derecha sobre la mesa y la izquierda con un libro, donde puede leerse «Cerbantes».

Pero no serán estos los únicos retratos de Cervantes al óleo que se basarán en el ideado por Kent en 1738. En el Museo Casa de Cervantes de Valladolid se conserva un retrato que, por equivocación ha sido atribuido a Cornelis van Haarlem, dibujante holandés que murió en 1638 [fig. 10]. En la pequeña pieza, realizada por un dibujante anónimo a principios del siglo XIX, aparece Cervantes representado en la misma posición que ideara Kent. Tan solo que en la parte izquierda, donde en el original aparecen las figuras de don Quijote y de Sancho Panza, ahora se representa la escena de la penitencia del escudero (II, cap. 71), siguiendo también la imagen que apareció en la edición londinense de 1738, pintada por Vanderbank y grabada por Vanderguch.

En 1825, la Société des Amis des Beaux-Arts de Ginebra dio a conocer una estampa con el retrato de Cervantes, realizada por Bouvier, que se decía a partir de un cuadro original «du Cabinet de M. Brière». Lo más curioso del dato es que se atribuía su autoría a Velázquez. Ni más ni menos. La noticia corrió como la pólvora entre los amantes de Cervantes. El 8 de febrero de 1851, Viardot publica un artículo en *L'illustration*, donde habla de este nuevo retrato de Cervantes [fig. 11], y gracias a esta difusión en la prensa europea del momento, se fue reproduciendo en varias revistas ilustradas en España, como así sucede en el tomo V de *La Academia*, con copia del original debida a García y grabado por Gómez [fig. 12].

Como sucederá con otros de los retratos falsos de Cervantes, los defensores de su autenticidad, como Viardot, no tienen problemas de ver en el cuadro la imagen perfecta de la transposición iconográfica de lo escrito



Fig. 8. Retrato de Cervantes, grabado de Manuel Salvador y Carmona (1774), sobre el dibujo de José del Castillo.



Fig. 9. Retrato de Cervantes, lienzo de Pedro Rodríguez de Miranda (1762).



Fig. 10. Retrato de Cervantes, anónimo (s. XIX). Valladolid, Museo Casa de Cervantes.

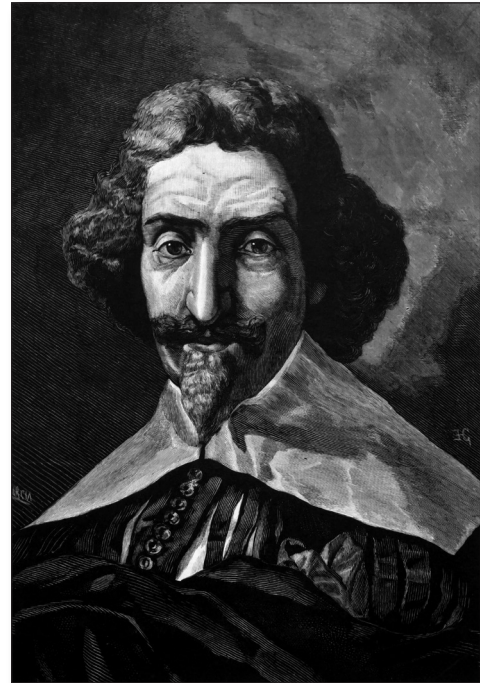


Fig. 12. Retrato de Cervantes, tomo V de *La Academia* (s. XIX).

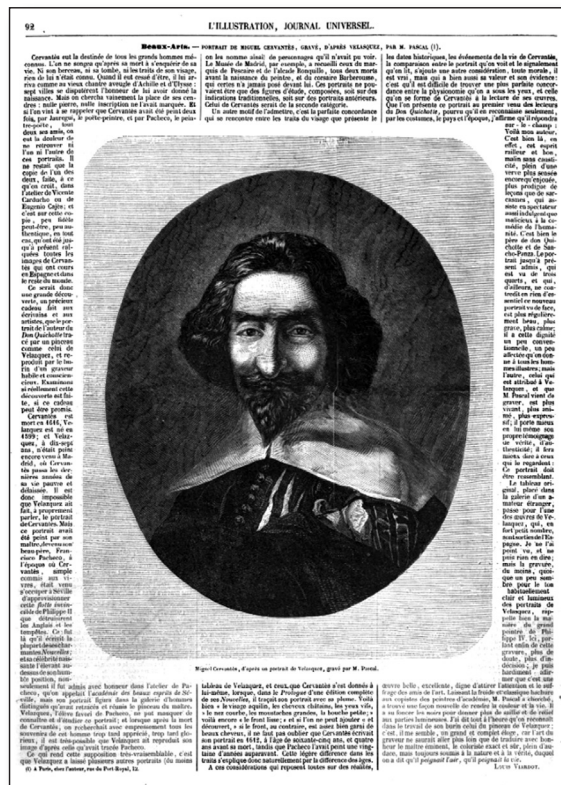


Fig. 11. Retrato de Cervantes, en *L'illustration* (s. XIX).

por Cervantes en 1613: «[hay] perfecta concordancia entre los rasgos del rostro que presenta el cuadro de Velázquez y los que Cervantes se dio a sí mismo cuando en el prólogo de una edición completa de sus *Novelas* trazó su retrato con su pluma» (cito por Lafuente, 1948, pp. 62-63). Sin más comentarios.

A mediados del siglo XIX, en la entrada de los *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes* (Sevilla, 1864), José María Asensio incorpora la imagen fotográfica del dibujo que el pintor Eduardo Cano hizo del supuesto retrato de Cervantes que pintó Francisco de Pacheco [fig. 13]. Este presunto retrato de Cervantes que pintó Francisco de Pacheco [fig. 13]. Este presunto retrato llegó incluso al imaginario de las ediciones quijotescas, apareciendo al inicio de la primera traducción del *Quijote* al catalán, *L'enginyos cavaller Don Quixot de la Manxa*, publicada en Barcelona en 1891.

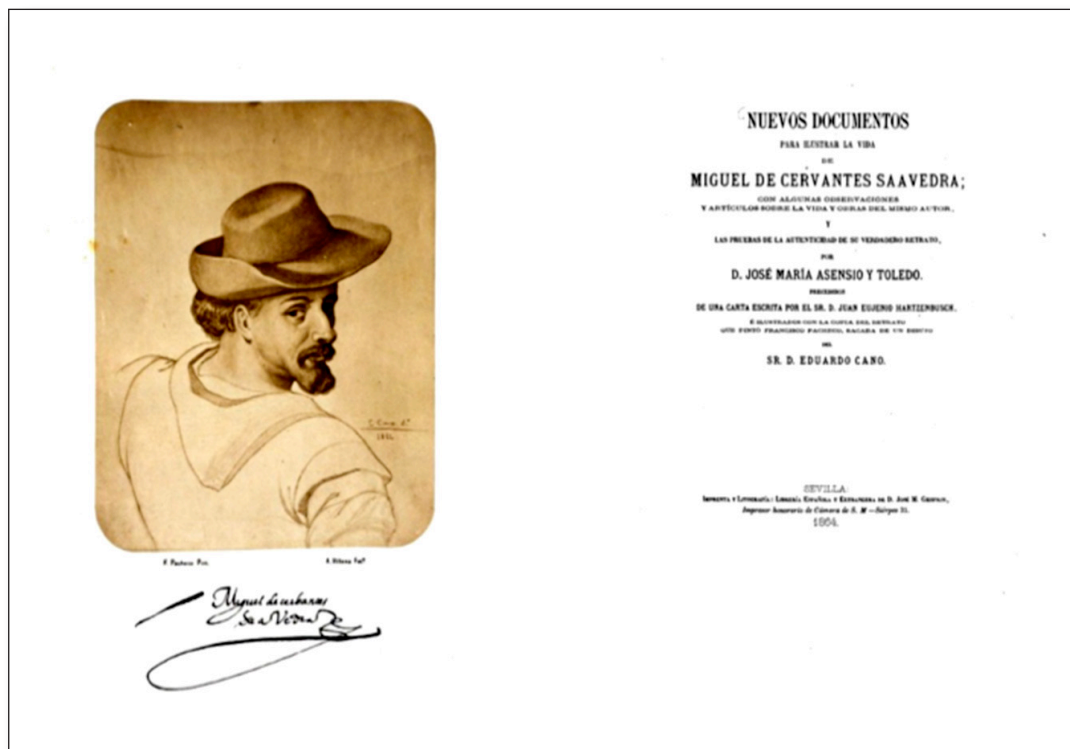


Fig. 13. Retrato de Cervantes, portada de los *Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes* (Sevilla, 1864).

Esta imagen al inicio de su libro constituía el final de una investigación que comenzó en 1850 cuando había hallado en una relación manuscrita de lo que había sucedido en Sevilla entre 1590 y 1640 la noticia de que Francisco Pacheco había pintado a Cervantes en uno de los cuadros que había realizado para el convento sevillano de la Merced. El cuadro en cuestión lleva por título *San Pedro Nolasco embarca para ir a redimir cautivos* [fig. 14], y en él se aprecia en un primer plano al santo junto a uno de los cautivos redimidos, y detrás una barca con un padre mercedario sentado, otro de los cautivos redimidos cargando un paquete, y un barquero, que de espaldas se vuelve para mirar lo que está sucediendo en su barca. En la cara del barquero se quiso ver la representación de Cervantes al ser liberado del cautiverio de Argel, es decir, con 33 años. En la actualidad, el cuadro se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El dibujo que Eduardo Cano sacó de este cuadro, que fue fotografiado por Jean Laurent, permitió que esta imagen tuviera una gran difusión, tanto en publicaciones especializadas como en la prensa. En la *Ilustración de Madrid*, en su número del 15 de abril de 1874, no solo se reproduce este grabado sino también el cuadro de Pacheco, afirmando que este retrato era considerado por aquellos años como el más auténtico de los que se conservaban. Autenticidad que, con los años, fue perdiendo defensores, considerándose hoy fruto del ambiente particular que se vivió en España por aquellos años, sobre todo, a partir del Tratado de Tetuán de 1860.

A mediados del siglo XIX se vivió en España una etapa de entusiasmo patriótico a partir de la declaración de guerra contra Marruecos que comenzó con un unánime «¡Viva España!» que gritaron los diputados después de votar a favor de la declaración de guerra en 1859.



Fig. 14. *San Pedro Nolasco embarca para ir a redimir cautivos*, de Francisco Pacheco (s. XVII).

El general Leopoldo O'Donnell, jefe del gobierno, será el encargado de llevar a las tropas españolas al éxito, con victorias del general Prim en Castillejos y en Wad-Ras. El Tratado de Tetuán que puso fin al conflicto se firmará el 26 de abril de 1860. En este ambiente bélico y patriota, en el gobierno dirigido por O'Donnell, se reivindicará la figura de Cervantes cautivo en Argel como un símbolo del deseo de triunfo de España, de ese espíritu imperial que se quiere rescatar. Ricardo de Federico llegó a escribir un soneto donde se unen en un mismo texto los dos grandes símbolos de esta política, el ejército y Cervantes: «A las tropas de África, al pasar delante de la estatua de Cervantes en la noche del 8 del presente». En este contexto liberal y nacionalista, con un gobierno empeñado en una política africanista, se entiende la reivindicación de la etapa argelina de Cervantes: el 21 de mayo 1862 estrena Tomeo en Zaragoza su obra de teatro *El cautivo de Argel*; en 1863 se descubre la *Epístola a Mateo Vázquez* que escribió Cervantes en 1577, estando cautivo en Argel, que tendrá una enorme repercusión, y un año después Asensio da conocer el retrato de Cervantes en el momento en que es liberado en 1580. Nada es casual en la configuración del mito cervantino.

El quinto de los retratos falsos de Cervantes apareció unos años después de las celebraciones del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*, y consiguió la trascendencia que tuvo –y que todavía hoy tiene– por haber sido defendida su autenticidad por Francisco Rodríguez Marín, uno de los intelectuales y cervantistas más prestigiosos del momento. La primera vez que se vio fue en las páginas de la *Ilustración Española y Americana*

el 11 de junio de 1911, según fotografía de Hauser y Menet, en un artículo firmado por Narciso Sentenach.

Los detalles de su descubrimiento, que se remonta a la primavera de 1910, cuando el artista valenciano y restaurador de cuadros, José Albiol, por aquel entonces profesor interino de la Escuela de Artes y Oficios de Oviedo, le informara a Santenach de la existencia del retrato, se cuenta con todo detalle en este artículo, y en el que publicó el gran defensor de su autenticidad, Francisco Rodríguez Marín, el 16 de diciembre de 1911 en el *ABC*: «El retrato auténtico de Cervantes». A partir de las dos fotografías que vio en diciembre del año anterior, dejó sentada cátedra de su autenticidad:

Las vi, apoderándome de una, que no he vuelto a soltar, y quedé maravillado. Sí: ¡aquél debía de ser; aquél, sin duda, era Cervantes! Lo revelaban, mejor aún que las inscripciones, aquella gentil cabeza, aquel nobilísimo rostro y la expresión de aquellos ojos grandes y alegre. ¡En ellos cabía toda la inmensa visión del *Quijote*!

El cuadro lo había adquirido Albiol hacía unos años a un aficionado valenciano, Estanislao Sacristán [fig. 15]. Al restaurarlo, no pudo creer lo que tenía entre manos: aparecieron como por arte de magia las dos inscripciones que rememoraban, ni más ni menos, lo que el propio Cervantes había escrito en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* en 1613. El cuadro representaba, según inscripción en la parte superior, a «Don Miguel de Cervantes Saavedra», y, según lo que podía leerse en unas letras de tamaño desmesurado en la parte inferior, «Juan de Jáuregui Pinxit, año 1600».

Después de unos tiras y aflojas, Albiol regaló el cuadro a la Real Academia Española –que ya contaba desde finales del siglo XVIII con el falso retrato atribuido a Alonso del Arco–, y a cambio fue propuesto para que ocupara una plaza de profesor en Valencia.

La polémica estaba servida. La prensa se hizo eco de manera entusiasta del descubrimiento: ¡por fin se conocía el retrato auténtico de Cervantes! Y auténtico debía ser por la inscripción, por lo fiel que es a lo que Cervantes escribiera de sí mismo en 1613, y por la defensa que de él hacían personas tan prestigiosas como el cervantista Francisco Rodríguez Marín, Alejandro Pidal, por estos años Director de la Real Academia Española, Mariano de Cavia. Pero también la prensa albergó las críticas de otros tantos investigadores que desde un principio dudaron de la autenticidad del cuadro: Pérez de Guzmán, León Maínez, Foulché-Delbosc, Fitzmaurice-Kelly, Puyol... eminentes cervantistas, pero nada que ver con el impacto y la



Fig. 15. Retrato de Cervantes, de Juan de Jáuregui (1600).

vehemencia de la defensa de su autenticidad que lideraba Francisco Rodríguez Marín, que se sentía ufano de que tal joya no hubiera ido a parar «a manos extranjeras, para dolor y oprobio de España», que convocó a todos sus amigos para defender lo indefendible. Ángel Barcia, uno de los mayores expertos en arte de la época, jefe de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, cuyo director era Francisco Rodríguez Marín, escribe en 1911 un artículo en la *Revista de Archivos*, defendiendo su autenticidad a partir de las fotos que había hecho Albiol del cuadro:

[aquel] era el retrato auténtico de Cervantes, el único, el tan deseado, el tan misteriosamente perdido, que al cabo de tres siglos, inesperada y providencialmente, se nos presenta, dejándonos maravillados.

Pero Barcia tampoco debía estar muy convencido de lo que estaba escribiendo, al calor y seguramente a petición de su jefe, pues lo que realmente declara auténtico son las fotografías del cuadro y no la obra en sí, que no ha visto:

Sin embargo, la nota, para mí fuerte, intrínseca de la autenticidad del retrato, está en que, manifestándose en él el natural, la presencia del modelo se confirma de un modo propio, marcadamente individual, con la descripción hecha por Cervantes, y si esto se puede apreciar bien en la fotografía, me basta esta para tener el retrato por auténtico, aunque acerca de la pintura suspenda el juicio.

Si la aparición del retrato de Cervantes atribuido a Pacheco se mueve en el ámbito de una corriente africanista que sacudió España a mediados del siglo XIX, el cuadro de Jáuregui se colocará en el centro de los movimientos de exaltación nacional de estos años, llegando a ser considerado tema de «interés nacional». Alejandro de Pidal para acallar cualquier crítica –y contar con el apoyo unánime de la prensa–, dio el 15 de enero de 1912 una conferencia en la Asociación de la Prensa, en que se pudieron escuchar palabras como estas contra los adversarios de la autenticidad del cuadro de Jáuregui:

pensarlo mucho antes de lanzarse a la destrucción de lo que constituye la ilusión y el orgullo de un pueblo y de los que fundadamente creen estar en posesión de una hermosa y respetable reliquia o de la vera efigie de uno de los ídolos nacionales. Antes de acometer su obra de negación, deben acordarse de lo que es patriotismo, de la ofensa que exponen a inferir a la buena fe o la perspicacia de sus conciudadanos.

Y para darle la autoridad final que acabara con cualquier discusión, el falso retrato de Cervantes atribuido a Jáuregui, fue colgado en el dosel del salón de actos de la Real Academia Española, debajo de un retrato de Felipe V (este sí auténtico) [fig. 16].

A pesar de la demostración de la falsedad del presunto retrato de Cervantes atribuido ni más ni menos que al pintor sevillano Jáuregui, haciendo de nuevo realidad lo que no es más que un juego literario en la pluma genial de Cervantes allá por 1613, la tabla donada por Albiol (de manera interesada) a la Real Academia Española, no ha dejado de copiarse, de reproducirse, de imponerse como el «verdadero retrato de Cervantes», el más patriótico.

No deja de ser curioso que para colocar el falso retrato de Cervantes se hubiera tenido que quitar otra superchería cervantina que había presidido el Salón de Actos de la Real Academia desde 1887. Me refiero al falso autógrafo cervantino que poseía el General San Román [fig. 17]. Su magnífico fondo, fue donado a la Real Academia de la Historia, a excepción de un solo documento, que lo fue a la RAE con una única obligación:

Un solo autógrafo exceptuó de este legado, el cual autógrafo no está por tanto comprometido en la herencia de la Academia de la Historia. Es este la carta original de Miguel de Cervantes Saavedra, única que hoy existe, documento que quiero se entregue a la Real Academia de la Lengua, o sea la Española, con la condición de ponerlo en un cuadro colgado al aire, con cristales por ambos lados, de modo que todos la puedan ver y conmoverse con su lectura; haciendo también constar en el marco que fue donación mía, y sin salir jamás del local de la Academia (Cito por Rodríguez Moñino, 1962: 84).

Se trata de la presunta carta autógrafa que Miguel de Cervantes le escribe al cardenal Sandoval y Rojas fechada en Madrid a 26 de marzo de 1616 agradeciéndole sus «muestras de favor y amparo». Un autógrafo que se dio a conocer en 1861, y que fue reproducido en el número del 24 de abril de *La ilustración Española y Americana* en 1872. En la actualidad, hay localizadas tres copias de este autógrafo en Madrid, pues al ejemplar de la RAE hay que sumar otros dos en la Biblioteca Nacional de España y en el Archivo Histórico Nacional, sin contar otras dos copias que periódicamente se ponen a la venta como auténticos autógrafos.

De 1943 se data el descubrimiento del último de los retratos falsos de Cervantes conocidos hasta el momento. En este año, el Marqués de Casa Torres imprime en Madrid un librito con el título *El retrato de Miguel de Cervantes, por D. Juan Jáuregui*. El título lleva a engaño, pues parece que en él se encontrará la opinión del Marqués, conocido en Madrid por su importante colección de cuadros y grabados, sobre el polémico cuadro conservado en la Real Academia Española.

Todo lo contrario. El Marqués de Casa Torres daba a conocer un nuevo retrato de Cervantes que, según él, fue pintado por Jáuregui [fig. 18]. El cuadro, que se encuentra en su colección heredado de una hermana suya, la condesa viuda de Val de Erro, representaba el busto de un caballero de mediana edad, pelo canoso, con porte digno y mirada serena, con una breve gola de la época de Felipe II, vestido de negro y mirando de frente. El Marqués atribuye a Jáuregui la autoría del cuadro con el siguiente argumento: «He aquí un excelente retrato de fines del siglo XVI; no sabemos de quién es; tiene que ser de un buen pintor.



Fig. 16. Dosel del salón de actos de la Real Academia Española.

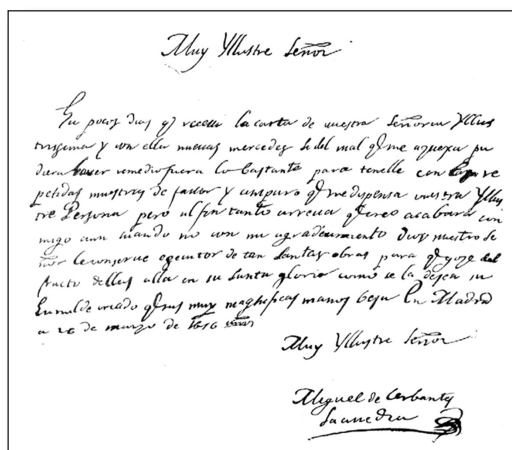


Fig. 17. Falso autógrafo cervantino que poseía el General San Román.

Buen pintor lo era Jáuregui, si hemos de creer los elogios de los escritores antiguos, ya que no conocemos obras suyas. Este pudiera ser un Jáuregui». Y dado que ve en él lo escrito por Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares*, aunque sea una imagen bien diferente a la impuesta por Kent en 1738, le lleva a afirmar que este es el verdadero retrato de Jáuregui del que Cervantes habla en 1613, y que bien pudiera dar a su amigo para que realizara un grabado y así colocarlo al inicio de su edición, como era habitual en la época.



Fig. 18. Retrato de Don Diego Mexía de Ovando, primer Conde de Uceda (s. XVII).



Fig. 19. Retrato de Don Diego Mexía de Ovando, primer Conde de Uceda (detalle del busto), Instituto Valencia de Don Juan (s. XVII).

Pero en realidad, el retrato de la colección del Marqués de Casa Torres no lo es de Miguel de Cervantes sino de Don Diego Mexía de Ovando, primer Conde de Uceda; copia del busto del cuadro que actualmente se encuentra en el Instituto Valencia de Don Juan [fig. 19].

Seis retratos falsos de Miguel de Cervantes que han puesto color y trazos, de una manera más o menos literal, a lo que el autor escribiera de sí mismo en 1613. Imagen exacta de lo que ha sucedido en muchos de los estudios que se han dedicado a comprender y dar a conocer la vida de Cervantes. La biografía cervantina, el imaginario alrededor del autor del *Quijote*, también se ha ido construyendo al transformar en documento histórico, casi notarial, los datos que aparecen en su espléndida obra de ficción, la que pone las bases, ni más ni menos, a la narrativa moderna.



## BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO Y TOLEDO, J. M. [1864]: *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.
- ASTRANA MARÍN, L. [1948]: *Vida ejemplar y heroica de Miguel Cervantes Saavedra*, Madrid, Reus.
- LAFUENTE FERRARI, E. [1948]: *La novela ejemplar de los retratos cervantinos*, Madrid. Editorial Dossat.
- PIDAL Y MON, A. [1912]: *El retrato de Cervantes pintado por Jáuregui y su donación a la Real Academia Española*, Madrid.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. [2008]: «'Como es uso y costumbre: el retrato autorial en Mateo Alemán y Cervantes», en *Lexis*, XXXII (2), pp. 281-303.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. [1947]: «El retrato de Miguel de Cervantes. Estudio sobre la autenticidad de la Tabla de Jáuregui que posee la Real Academia Española», [1921], en *Estudios Cervantinos*, Madrid, Atlas, pp. 495-559.

