

## LOS RETRATOS DE SUAREZ

### 1. *Ante los restos mortales*

Las *Cartas Anuas* de la provincia jesuítica de Portugal, de 1617, dan una noticia relativa a la iconografía suareciana, que empezó a propagarse aquel año a raíz del fallecimiento del catedrático jubilado de Coimbra:

“Una de las cosas—dicen—que mejor mostraron después de la muerte de Suárez cuán afectuosa veneración se le tenía, fue el empeño de muchas personas eminentes en obtener su retrato, entre las cuales el Colector Apostólico guardó el suyo en su cámara como recuerdo particularmente estimado”.

Pero la devoción a Suárez y a sus retratos se había anticipado bastante a la muerte. Según su biógrafo Descamps, Suárez fue retratado, contra su voluntad y sin saberlo, ya antes en Lyon y en Madrid. El librero lionés Horacio Cardón le retrató la vez primera, según parece, en 1605. Pocos meses más tarde hizo el duque de Lerma que le retratasen los dos mejores pintores de la Corte de España, para sacar otro nuevo retrato más satisfactorio de los dos bocetos obtenidos por sorpresa. Veiga da la noticia de que en Lisboa se le hicieron otros dos cuadros.

“Quedonos—dice—un retrato suyo, pero sacado de él cuando andaba en brazos de la muerte, y muy imperfecto; porque entendiendo el padre que le retrataban, mostró tanto enfado que hicieron salir al pintor afuera por no darle pena” (1).

El mismo Veiga refiere que por encargo de Almada se hizo el otro retrato semipóstumo o comenzado durante la última enfermedad de Suárez, y terminado después de su fallecimiento. Añade Veiga que el cuadro de Almada se pintó sobre un lienzo preparado para comenzar en él un retrato de Santo Tomás, considerando este hecho como un

---

(1) VEIGA: *Relação*, p. 146.

favor del doctor Angélico a su insigne discípulo, admirador y devoto. Los retratos portugueses revelan el gran afecto y veneración que Portugal tuvo al teólogo castellano. Pero esta vez el amor se divorció del arte, lo mismo que en el retrato de San Ignacio, muerto, que los Jesuitas encargaron a Claudio Coello.

Los retratos de Suárez moribundo consiguieron una extraordinaria difusión y el privilegio exorbitante de ser considerados como la única representación fidedigna de la figura corporal del teólogo granadino. Veiga no parece estar satisfecho de ninguno de ellos. Después de referir el origen del cuadro de Almada, termina su biografía con estas palabras llenas de emoción y de *saudales*:

“Mejor retratado le tenemos en nuestros corazones por manos del amor que todos le teníamos, el cual conservará la memoria de sus heroicas virtudes. El desde el cielo, donde creemos que está, nos alcanzará abundantes gracias por imitarlas” (2).

No conocemos aquellos dos retratos, sacados el primero cuando Suárez posaba en brazos de la muerte, y el otro cuando se hallaba de cuerpo presente, recién abandonado por aquella alma llena de bondad y dignidad que se traslucía en el rostro venerable del teólogo insigne. A esta familia de retratos pertenecen sin duda las imágenes suarecianas de facciones cadavéricas. De ellas se conocen varios ejemplares.

Scorraille reproduce en su primer tomo del *François Suárez* un grabado que lleva la firma: *d'après C. Galle sc. Lambert*. León Lambert fue un aguafuertista de la escuela francesa del siglo XVI y XVII, que llevan este nombre. Cornellis Galle pudo ser uno de los tres grabadores de los siglos XVI y XVII. El mayor de ellos, llamado “le vieux”, nació en Amberes, en 1576, y murió el 29 de marzo de 1650. Su hijo Cornellis Galle nació en Amberes, en 1615, y murió el 18 de octubre de 1651, llevando el nombre de “le jeune” para distinguirse de su padre. Hijo del joven fue otro tercer Cornellis Galle, nacido también en Amberes, el 12 de noviembre de 1642, y fallecido en 1678.

El grabado de Cornellis Galle reproducido en el *François Suárez* de Scorraille representa a Suárez extremadamente delgado, con una cabeza alargada y pequeña y un rostro insignificante. En la copia de Lambert se advierte, además, un defecto que exagera la delgadez de la cara por el hundimiento del pómulo izquierdo, que es el que aparece iluminado. En cambio, el pómulo derecho, que aparece de perfil, es saliente, como ocurre en todos los otros retratos. Un rasgo caracterís-

---

(2) VEIGA: *Relação*, p. 147.

tico de todos ellos es la eminencia glabelar del entrecejo. Por todas las trazas, el Suárez de C. Galle estaba inspirado en el retrato de Almada o en el anónimo lisboeta que le retrató cuando Suárez andaba en brazos de la muerte.

A la misma familia pertenece el retrato de Suárez conservado en San Ambrosio, de Valladolid, que gana en delgadez al de Cornellis Galle, aunque sobrepujándole también en elegancia y finura de líneas. El anónimo español ha tratado de idealizar al gran teólogo alargando toda la figura al estilo del Greco. El Suárez vallisoletano resulta de una estatura imponente, de porte distinguido y mirada penetrante, en quien la ciencia del escrito se conjuga con la austeridad del penitente y la piedad del contemplativo.

La imagen más lograda del Suárez próximo a la muerte es la del grabador flamenco Arnold van Westerhout, nacido en Amberes el 21 de febrero de 1666 y muerto en Roma el 18 de abril de 1725 (3). A juicio de Berna, "este retratito es de lo mejor grabado por Westerhout; no parece suyo" (4).

En el grabado de Westerhout, el rostro macilento de Suárez inspira veneración por la suavidad de sus grandes ojos, enmarcados entre una frente espaciosa y dos pómulos salientes, y por el sello de austeridad impreso en el hundimiento de las mejillas. La cara es algo alargada, y la nariz larga y bastante ancha. El retrato de Westerhout concuerda con la semblanza suareciana trazada por Antonio Coelho, alumno de Suárez en Coimbra, cuando dice de su profesor:

"Su estatura es mediana; el cuerpo muy flaco. Tenía las mejillas muy hundidas y los ojos azules" (5).

En los actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Suárez, se expuso en la Universidad de Granada un óleo perteneciente al mismo grupo de los últimos retratos de Lisboa, obra de un autor anónimo del siglo XVIII, que se asemeja al grabado de Westerhout, aunque en la tabla granadina los ojos son más pequeños y más afilada y reducida la barbilla.

El retrato de Granada representa a Suárez en coloquio con la Virgen, aunque su mirada carece de la suavidad de expresión de la ima-

(3) Cf. THIEME-BECKER, *Künstler Lexicon*, XXXV, 446.

(4) ANGEL M. DE BERNA: *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid* (1901), núm. 1.795.

(5) ANTONIO COELHO: *Conquista, antiguidad e nobleza da muy insigne e inclita cidade de Coimbra*, Lisboa (1808).

gen del grabador flamenco. Aun más dura es todavía la mirada con que se representa Suárez en un grabado reproducido por Vasconcelhos en su obra del III centenario de su muerte (1917), a pesar de la vida y fuerza de sus grandes ojos escrutadores. En este grabado de Gonçalves se da al semblance frontudo de Suárez un aspecto, que recuerda la mirada toruna lanzada por Sócrates al carcelero encargado de servirle la cicuta: *Τουρηρόδη ἐπιβλέψαδ τὸν ἀγδρώπου* (6).

## 2. *Los retratos de Cardón y el duque de Lerma*

De mayor interés para la historia y para el arte son las imágenes suarecianas de Lyon y de Madrid. Ya hemos aludido al retrato que ingeniosamente consiguió hacer de Suárez el impresor de libros Horacio Cardón. Descamps relata el hecho en la siguiente forma:

“Algunos retratos muy al natural nos han quedado de su rostro y fayciones: unos en lienzo de pinzel muy delicado, otros en papel de estampa muy fina. El primero se hizo en León de Francia, por orden de aquel insigne varon de el arte de la Imprenta: Oracio Cardon, Patricio y Cónsul de aquella gran Ciudad: el cual, yendo el Padre Francisco a Roma el año de 1605, y teniendo de edad cincuenta y uno años, le agasajó y regaló con grandes muestras de amor en su casa; donde estando comiendo, tenía detrás de una vidriera al más aventajado Pintor de la Ciudad, de suerte que no lo pudiesse hechar de ver el modesto, y humilde Padre, porque de ninguna manera lo consintiera. Este Pintor sacó un perfectísimo retrato de su rostro, saliendo de quando en quando a la mesa, como si fuera uno de los criados de Cardon, y le mirava con mayor atención, y más reparo, para que assi fuesse su obra más acabada, y más perfecta” (7).

El retrato de Cardón sirvió de modelo para otros cuadros de Suárez en diversos países. Imitación suya es un bello grabado que se conserva en unas tesis, defendidas en Valencia el año 1692. El cartel fue denunciado a la Inquisición española precisamente por la lámina suareciana, con la acusación de haber incurrido en las censuras canónicas sobre la publicación de imágenes por los atributos de santidad y de magisterio oficial con que se honraba al doctor Eximio. La fisonomía, demasiado reducida para apreciar detalles, es igual a la del grabado de Cardón, aunque en el de Valencia no aparece Suárez de frente, sino ladeado, con la mirada puesta en la Virgen, que le ilumina con un rayo de luz. Pero el artista no ha logrado dar a Suárez una actitud contem-

(6) PLATÓN: *Phaed.*, 217 B.

(7) DESCAMPS: Parte IV, Cap. XIII, p. 353.

plativa. Su mirada es más bien de un espectador que escruta. El rostro ha perdido tersura de su frente. La Virgen tiene por pedestal un tomo sobre el misterio de la Concepción Inmaculada. La perspectiva es un primor de fantasía y buen gusto. A los pies del teólogo yace oprimido el rey Jacobo I de Inglaterra, que tiene en sus manos la *Defensio fidei*. A los lados de la figura principal, que es Suárez en actitud de escritor, se leen títulos honoríficos del gran doctor y leyendas relativas al mismo. El expediente inquisitorial abierto contra este cuadro sureciano se halla en el Archivo Histórico Nacional. Inquisición, leg., 4.467.

El cuadro de Cardón es más conocido por haber sido utilizado por el mismo editor en la portada de las obras *De opere sex dierum* y *De religione*, publicadas después de la muerte de Suárez. Descamps recoge esta noticia:

“Al despedirse el Padre Suárez de Horacio Cardon, le dixo éste el sentimiento, con que, por su partida quedava; pero añadió, que se consolava mucho, porque aunque se ausentava, se quedava en su retrato; con esto le descubrio, lo que avia hecho, y le sacó a ver el retrato acabado, diziendo que le avia de mandar luego abrir en estampa fina, para imprimirle en todas las obras suyas. Sintio grandemente la humildad de Francisco esta demostración de honra, y estimación, que aquel amigo le avia hecho: la qual ya que no pudo escusar, ni impedir, suplicólo empero con grande instancia, que no sacasse en ninguna de sus obras, u libros su figura, porque recibiria dello notable pesadumbre: hízolo asi, por no dársela Cardon; pero no duro esto más que el tiempo de la vida de Suárez, porque en el primer tomo, que se imprimio después de su santa muerte, salió en la primera oja de la fachada en su imagen y figura sacada puntualmente del retrato, que se avia hecho en León” (8).

El cuadro de Cardón representa a Suárez en su edad madura de los cincuenta y siete años, no de cincuenta y uno, como se lee en Descamps, tal vez por errata del impresor. Su actitud es serena, desprovista de toda expresión afectiva, como correspondía a una visita de cumplimiento. Su rostro ovalado y las facciones llenas de vigor. En él destaca un rasgo que se advierte en casi todos los retratos. Es la eminencia globelar del entrecejo, que en nada empaña la serena limpidez de la frente. Este rasgo da al mirar profundo de Suárez, que se fija en el infinito, un aire de mente intuitiva acostumbrada a contemplar las esencias absolutas de las cosas.

Sobre los grabados de Sartolo y de Cardón hay que advertir las diferencias de los mismos en los diversos ejemplares de una misma edi-

(8) DESCAMPS: Parte IV, Cap. XIII, p. 354.

ción. La reproducción más afortunada de Cardón la hemos visto en la portada del *De opere sex dierum* del ejemplar perteneciente a la Facultad de Filosofía de Chamartín de la Rosa.

A los pocos meses del episodio de Lyon, Suárez volvió a caer en una celada semejante organizada por el duque de Lerma, en Madrid. Es muy fácil que en ella interviniera la hermana del favorito, la condesa de Lemos, que dos años antes había intentado con su hermano secuestrar a Aquaviva trayéndole a España y hacer a Suárez vicario general de la Compañía en Roma. Suárez les deshizo el plan; pero a la vuelta de Roma pagó tributo a la amistad del duque. Descamps describe así el hecho:

“Valiose de la misma traza el Duque de Lerma (que después fue Cardenal) porque llegando a Madrid el Padre Suárez a la vuelta de Roma, y haciendo de él la estimación que devía, haviendole un día, combidado, tuvo en la quadra escondidos, sin que pudiesen verse, dos, los más excelentes pintores de la Corte, para que en aquel tiempo le retratasen: hizolo cada uno por su parte con mucho acierto; y después de los dos retratos se pintó uno muy vivo y natural, emendando en él, lo que faltava a cada uno de aquellos dos primeros” (9).

Según esto, en Madrid le hicieron tres retratos dos de los mejores pintores de la Corte, cuyos nombres no conocemos. El ardid empleado por el poderoso duque de Lerma les permitió a los pintores observar a su placer al teólogo, mientras posaba departiendo confidencialmente con sus ilustres amigos.

Por estas circunstancias es muy verosímil el dato de Descamps, que el retrato último conseguido por Lerma era “muy vivo y natural”. Desgraciadamente no tenemos más informes ciertos sobre aquellos tres cuadros, pero poseemos tres imágenes cuyos modelos pertenecieron probablemente a la colección de Lerma. Uno es el cuadro de la Sala de Actos del Colegio de Salamanca, y el segundo es un cuadro copiado por los grabadores Desrochers y T. López, y el tercero, que se conservaba hasta la guerra de 1936 por el Instituto de San Isidro, antiguamente Colegio Imperial de la Compañía. Era obvio que el Colegio más ilustre de la Corte y el de Salamanca, fundado por Margarita de Austria, lograran copias de los cuadros de Suárez mandados pintar por el duque de Lerma.

El más natural de ellos es el de Salamanca, que cuenta sobre las copias del original de Lyon las ventajas del colorido y detalle del óleo

---

(9) DESCAMPS: Parte IV, Cap. XIII, p. 354.

sobre el grado. Es, a nuestro juicio, el más objetivo de los retratos de Suárez. En los grabados el semblante aparece sombreado por las tintas negras de la imprenta. El óleo salmantino reproduce la blancura característica del rostro de Suárez. Además, el pintor encaja la cara en una cabeza sólidamente organizada, dando al semblante un aire de gravedad teológica, serena y apacible. Suárez se halla sentado en su escritorio en la actitud clásica que describen los biógrafos, cuando le pintan con la mirada puesta en el Santo Cristo, en quien se inspira, y con la frente iluminada por un rayo de luz que proviene de la Virgen.

La cabeza de Suárez tiene los mismos rasgos fundamentales que los retratos procedentes de Cardón y de Almada. La parte superior es amplia, abultados los pómulos, espaciosa y tersa la noble frente, y la nariz aguileña, como atestiguan los biógrafos—y no tan carnosa como los grabados de Gonçalves y Arnold Van der Westerhout. Además, se indica en sus mejillas una depresión que se acentuará en los postreros años de su vida. La eminencia glabellar está suficientemente destacada, la barbilla es estrecha. Los labios desarrollados y abultadas las comisuras labiales, como efecto de la tensión constante, reconcentración y esfuerzo titánico de una vida en extremo paciente y laboriosa.

En la colección iconográfica de la Compañía, recogida por Adrián Carrere en Toulouse, y en la de las Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid se conserva otro grabado de Suárez de barba poblada y rostro ovalado, órbitas amplias, aunque algo pequeños los ojos en comparación con la masa de los párpados. La nariz es más aquilina que en los dos retratos. A pesar de estas divergencias, tienen gran parecido con esta representación de Salamanca.

La Biblioteca Nacional posee dos grabados de esta imagen, uno de T. López y otro de Desrochers, que también se halla en la colección de Toulouse. El grabado de T. López es muy malo, a juicio de A. Barcia. El de Desrochers, aunque casi igual en las facciones al de López, está ejecutado con técnica más perfecta. Al pie lleva una cartela, con la siguiente inscripción antijesuitica:

FRANÇOIS SUAREZ

Iesuite Espagnol né à Grenade et  
mort à Lisbonne l'an 1.617 agé  
de 70 ans.

Suarez auteur docte et grave  
l'un des vingt quatre viellards  
egale en doctrine suave  
les Sanchez et les Escobars.



Scorraille, sin citar este grabado, alude a él como si se tratase de una imagen antisuareciana, donde el modelo queda intencionadamente desfigurado. Para ello se funda en que la inscripción es antisuareciana; pero si el grabado hubiera sido mal intencionado, sería superflua la inscripción de la cartela, que parece haber sido copiada por Desrochers de un cuadro anterior. Por lo demás, los rasgos ya conocidos de Suárez se repiten en este semblante, que se diferencia de los anteriores en la forma más ovalada del rostro, en la unión de los labios y en lo acentuado del arco de la nariz.

Sartolo ha reproducido un grabado en que se combinan la composición, un tanto modificada, de las tesis de Valencia y el rostro del cuadro de Salamanca, aunque muy rejuvenecido. El grabado de Sartolo representa a Suárez joven, de pie sobre las espaldas de Jacobo I, a quien se ve derrotado en tierra y con la *Defensio Fidei* en la mano derecha. El rostro de Suárez está iluminado por la luz que irradia del Santo Cristo, que aparece suspendido en el aire. La cabeza es grande; serena la mirada, pero no tanto como en los demás retratos, a causa del ceño excesivo de su mirada; la barbilla estrecha y el labio inferior cerrado, con las comisuras de los labios prominentes, como de hombre silencioso y tenaz. El mejor ejemplar de este grabado lo hemos visto en la Biblioteca Nacional de Madrid, 3/70690.

Sólo conservamos en fotografía el cuadro del antiguo Colegio Imperial de Madrid. Artísticamente parece el mejor de los lienzos conocidos de Suárez, aunque con los defectos inherentes a la idealización. Así como el cuadro de San Ambrosio, de Valladolid, en el afán de representar a un Suárez espantosamente penitente, le transforma en un esqueleto animado de vida, este cuadro del Colegio Imperial hace de él un contemplativo arrobado en éxtasis, con el párpado inferior suavemente caído, que contrasta con la mirada vigorosa de los otros cuadros. El artista ha querido dar relieve a la ingenua y profunda piedad de Suárez, descuidando la concentración pensativa del gran profesor.

Reservamos a los técnicos el estudio de las semejanzas que este rostro tiene con los otros cuadros. Alguien ha indicado que las mejillas y las sientes, la prominencia de los pómulos y su distancia a las orejas reflejan un gran parecido con los otros retratos. El efecto redondo de la cabeza puede ser efecto del escorzo, ya que está suavemente inclinada hacia la izquierda. La finura de los labios y la desaparición del arco de la nariz aguileña serían recursos artificiosos para la idealización de la figura suareciana. Es fácil que la condesa de Lemos prefiriera ver así, con esos labios infantiles y esa mirada estática, al varón santo, por



quien sentía tan profunda admiración. Por lo que en la fotografía se aprecia, los ojos del cuadro pudieron muy bien ser azules, como atestiguan los biógrafos.

Un examen más técnico de los profesionales debe dar el fallo sobre el grado de realismo de éste y de los demás cuadros, cuando sea posible compararlos con los datos anatómicos suministrados por el cráneo, que se conserva en el gran mausoleo de San Roque, de Lisboa.

En el homenaje tributado en 1917 a Suárez por la Facultad Teológica de Innsbruck se ha reproducido otro retrato importante del siglo XVII. El título de la obra es: SIX, GRABMANN, INAUEN, BIEDERLACK: *P. Franz Suárez, S. I. Gedenkblätter zu seinem dreihundertjährigen Todestag (25 septiembre 1617)*, Innsbruck, 1917). El cuadro reproducido en la portada desapareció en la ocupación nazi del Colegio durante la última guerra mundial. El retrato, algo idealizado, es de una grave majestad. El pintor ha conseguido dar a Suárez un porte semejante en dignidad académica al grabado de las ediciones lyonesas de Cardón, conjugando la amabilidad propia de Suárez con la seriedad propia del hombre de ciencia. El hecho de la desaparición del cuadro durante el dominio hitleriano presta un valor simbólico, como a representante del Derecho frente a la arbitrariedad.

Entre los cuadros modernos de Suárez debemos señalar dos más importantes. Uno de ellos se debe al pintor Tomás Muñoz Lucena; creo se conserva en Washington, colección Carnegie. Ha sido reproducido por J. B. SCOTT, *The classics of law, selection of F. S.* Oxford, 1944, del que lo ha tomado la *Enciclopedia Catholica* v. Suárez (Città del Vaticano (1953), X col. 1453). El pintor se ha inspirado en los retratos portugueses de Suárez moribundo, evitando la extrema delgadez y agotamiento del original y procurando al mismo tiempo infundir al rostro la vivacidad y bondad atestiguada por las semblanzas suarecianas de los contemporáneos.

En el homenaje suareciano del IV centenario del nacimiento (1548-1948), la Universidad de Deusto honró al gran jurista con un aguafuerte hecho por el dibujante español J. Uribarrena, con el seudónimo SUR, que se inspiró en el cuadro del óleo del Colegio Imperial (Instituto de San Isidro), Madrid, antes reseñado. Es de una ejecución perfecta, que hace de este retrato el más adecuado para representar al teólogo piadoso. Una copia exacta hecha por el mismo pintor se conserva en la Universidad de Coimbra.

Sólo nos toca añadir algunos datos históricos transmitidos por los

antiguos biógrafos. Entre ellos debe figurar la semblanza suareciana trazada por Descamps:

“Fue el Padre Francisco Suárez de justa y buena estatura, que se inclinaba más a grande que a pequeña; el rostro grave y apacible algo aguileño, más prolongado que redondo; el semblante modesto, pero no triste, compuesto, pero no melancólico, humilde, aunque no caído, con lo grave y mesurado de él juntava una alegría modesta, de manera que componia con la gravedad y la alegría y modestia ganava y aficionava a si a cuantos tratava. Todo el aspecto inspiraba vida, todo aliento. Los ojos claros, vivos y azules, perspicaz la mirada, aunque oscura por la edad, la nariz un poco prolongada, y afilada levemente, corva en el remate. La barba bien poblada hizieron venerable y cana los años y los estudios, la frente espaciosa y grande, sin ningunas arrugas, y aun quedando muy viejo. Algo calva la cabeza por la parte anterior, que le hazia el rostro venerable, no feo. La voz clara, distinta, bien articulada y apacible. El cuerpo todo, y el rostro muy derecho, muy flaco y delgado, así lo fue siempre, pero más los últimos años de su vida...” (10).

Sartolo añade un dato sugerente, que da al cuadro del Colegio Imperial una garantía de autenticidad, que los profanos no le atribuíamos sólo por la comparación del material iconográfico. Dice así el biógrafo navarro de Suárez:

“Pero no puedo callar aquí otro alabança singular de la exterior disposición del Doctor Eximio, que fue una rara semejanza con el melifluo Doctor de la Iglesia S. Bernardo. Conservase en Francia la efigie fidelissima de este gran Padre, y passando por aquel Reyno uno de sus ilustres hijos, la mando copiar con suma exaccion, trayendose a España el retrato como una alhaja a quien el primor y la devocion hazian de muy subido precio. En manos de este religioso, que ya era General de su esclarecida Congregación Cisterciense, vió, y reverencio esta Santa Imagen el V. Padre Alonso Rodríguez, el qual afirmava que apenas puso en ella los ojos quando le parecio veíase delineadas todas las facciones del Padre Doctor Francisco Suárez con aquella modestia, paz y serenidad, que se admiraba siempre en su venerable rostro. De suerte que quien miraba este lienzo pudiera juzgar era retrato suyo si en la diferencia del traje y del color no se desengañaran los ojos” (11).

### *SUAREZ Y SAN BERNARDO*

Esta noticia curiosa de Sartolo nos ha obligado a indagar cuál fue el cuadro traído por el general del Cister, como auténtico de San Ber-

(10) DESCAMPS: Parte VI, Cap. XIII, p. 352.

(11) SARTOLO: Libro III, Cap. XXII, p. 293.

nardo. Son varios los cuadros de San Bernardo que, según los Bolandos, aspiran al privilegio de ser la vera efigie del doctor Melifluo. Los Bolandos dan la preferencia a un cuadro conservado en la Basílica de Milán, donde aparece San Bernardo con un semblante más bien largo que redondo, en actitud orante, de cara al espectador. Este retrato milanés no puede ser el traído a España por el general del Cister.

En las pesquisas hasta ahora realizadas hemos encontrado dos antiguas esculturas procedentes del monasterio de las religiosas Bernardas de la calle de la Flor, aneja a la Casa Profesa de la Compañía, que fue pasto de las llamas al ser asaltada la Casa Profesa por las turbas revolucionarias, el año 1931.

La comunidad de las Religiosas Bernardas, trasladada a la calle de Antonio Pérez, 13, conservó las tallas de San Bernardo, una de ellas de gran valor escultórico-artístico. Ignoramos si estas tallas están inspiradas por el cuadro de San Bernardo traído a España por el general del Cister. Pero lo que sí parece probable es el parecido que tanto ellas como algunos cuadros de San Bernardo tienen con el lienzo del Colegio Imperial. La semejanza de ambas representaciones es suficiente para producir la impresión atribuída por Sartolo al padre Alonso Rodríguez. Las conjeturas a que se presta esta coincidencia son numerosas y complejas. El cuadro traído a España por el general del Cister debió ser conocido en la península en los primeros años del siglo xvi, ya que Alonso Rodríguez falleció en 1616. El prejuicio mismo o el rumor del parecido existente entre las facciones de Suárez y las de San Bernardo pudo influir en los artistas, haciendo que el pintor del cuadro del Colegio Imperial prestara a Suárez algunos de los rasgos del cuadro de San Bernardo. Tal vez pueda aclararse más este punto con datos concretos, hasta ahora no obtenidos, sobre el cuadro de San Bernardo traído a España.

Los datos históricos hacen que el cuadro del Colegio Imperial haya de ser considerado como auténtico, aunque desconozcamos el grado de idealización a que sometió el pintor la fisonomía real de Suárez. A juzgar por las descripciones biográficas más autorizadas de la actitud ordinaria del doctor Eximio, la impresión que produce en los que le veían era "como si saliera de oración o estuviera en ella, sin que el desmandarse o descomponerse otro con él bastase para sacarle un punto de su modestia. Así lo atestiguaba el P. Diego de Ocampo, su antiguo discípulo, y más tarde predicador y superior de la Compañía, que añade:

“En las recreaciones está muy dentro de sí, y una vez entre otras estando junto a él después de comer, en conversación con la comunidad, viéndole levantar los ojos al cielo con afecto muy devoto, y mover juntamente los labios, deseando oír las palabras que decía, apliqué el oído a estas: Satiabor cum apparuerit gloria tua” (12).

La idealización anatómica, más o menos pronunciada, del cuadro del Colegio Imperial no obsta, según esto, a que se le haya de considerar, desde un punto de vista psicológico, como más objetivo y realista que los cuadros que representan a Suárez con una mirada apagada o dura, que no está conforme con las descripciones de los biógrafos.

Es fácil que el cuadro del Colegio Imperial, cuya fotografía ha sido reproducida en su excelente aguafuerte por J. Uribarrena, respondiera mucho mejor que los retratos mortuorios de Lisboa a la imagen que, según Veiga, llevaban sus devotos y admiradores retratada en el corazón por el amor que todos le tenían.

Acerca de los retratos de San Bernardo, debe advertirse que ya en tiempos de Suárez había varios tipos, muy discrepantes entre sí. Había una representación de San Bernardo macilento, como el de Graffico Camillo, muerto en Roma entre los años 1589-1595 (13), que puede verse en la Biblioteca Nacional de Madrid (14). Otro tipo medio, probablemente el más auténtico, es el que antes hemos indicado al referirnos a la vera effigies reproducida por los Bolandos en el tomo correspondiente al 20 de agosto, muy parecido al reproducido también por Vacandart en su *Vie de Saint Bernard, abbé de Clairvaux*, vol II, apéndice B. Ya en tiempo de Suárez pudo también ser conocido un magnífico cuadro o grabado de Bolswert, nacido hacia 1580 y muerto en Amberes el 25 de marzo de 1633 (15). En el siglo XVIII, Jacques Chereau reprodujo un grabado de autor desconocido que representa a San Bernardo mucho más corpulento y en actitud muy semejante a la del cuadro suareciano de San Isidro. Estos datos indican la dificultad que hay en precisar cuál pudo ser el cuadro de San Bernardo que originó la creencia sobre el parecido entre San Bernardo y Suárez. Agradezco desde aquí las facilidades que me han dado la Dirección de la Biblioteca Nacional de Madrid y el R. P. Florentino Pérez, O. S. B., del Monasterio de Silos, para emprender este estudio.

ELEUTERIO ELORDUY, S. J.

(12) DESCAMPS: Parte II, Cap. II, pp. 114-115.

(13) Cf. NADLAR: T. II, 87.

(14) B. N. Estampas, núm. 7.292, 2-13.

(15) Cf. B. N. Inv. Estampas, núm. 35:800, L. B. 121.



Retrato alegórico de Suárez.





Cuadro que se conserva en Salamanca. Parainfo de la Universidad Pontificia (antigua Clercía).



Grabado con el retrato de Suárez, por Desrochers.





Retrato que se conservaba en los Estudios de San Isidro de Madrid.