

CERVANTES Y EL GRECO: ALGUNOS PARALELISMOS EN SU OBRA

Alice M. POLLIN
New York University

BIBLID [0213-2370 (2001) 17-2; 233-243]

Las coincidencias y paralelismos entre la vida y obra de Cervantes y la de El Greco merecen destacarse. En sus retratos y "autorretratos" y en ciertas obras de temática contemplativa y religiosa se vislumbran semejanzas de contenido y forma. Toledo como ciudad y símbolo es muy significativa para los dos. La fe, el sacrificio, el amor y la redención son temas representados honda y bellamente en sus obras. En particular se destacan dos ejemplos: "El entierro del Conde de Orgaz" de El Greco y "El rufián dichoso" de Cervantes.

The coincidences and parallels in the life and works of Cervantes and El Greco are noteworthy. In their portraits and self-portraits and works of a religious and contemplative nature there are notable similarities of content and form. Toledo as city and symbol is of great significance for both. Faith, sacrifice, love and redemption are among the themes presented with depth and beauty in their works. Two works are especially focused: El Greco's "The Burial of the Count of Orgaz" and Cervantes' "El rufián dichoso".

La Historia, la Poesía y la Pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que cuando escribes historia pintas, y cuando pintas compones.

(*Persiles*, III, 14)

EN CIERTO SENTIDO NO PUDIERAN SER MÁS DISPARES las biografías respectivas de Domenico Theotocopuli y Miguel de Cervantes: tierra natal, idioma, orientación cultural y horizonte estético. Sin embargo hay entre aquellos dos colosos coetáneos de arte y de literatura, respectivamente, ciertos paralelismos y correspondencias que merecen señalarse.

El Greco (1541-1614), candiota, y Cervantes (1547-1616), alcaíno, coinciden en su estancia en Roma (1570) cuya cultura estética y literaria dejó huellas indelebles en su persona y en su obra. Cuando llegó a España, después de su estancia en Venecia (ver Brown, *El Greco* 76-80), El Greco pasó algún tiempo en Madrid (1575-76) y quizá en El Escorial con la intención —frustrada— de participar en el interés por coleccionar obras de arte que se desarrolló en torno a Felipe II. En 1577 establece su hogar y estudio en Toledo y sus cercanías en donde se quedó hasta la muerte (ver Camón Aznar I, 19-190; Cossío 27-109; Gué Trapier 1, 14, 23).

La vida azarosa de Cervantes en lo civil, lo militar y en el cautiverio le llevó a Italia (al servicio del cardenal Acquaviva) y luego a Lepanto, Navarino, La

Goleta y Túnez. Rescatado, sale finalmente de Argel y vuelve a España donde sigue su vida difícil y azarosa que le lleva a Madrid, Sevilla y Valladolid. Casado (1584) con Catalina de Palacios, pasa algún tiempo en Esquivias donde su mujer tiene una propiedad (ver Astrana Marín 17, 21, 55-57, 563; Rodríguez Marín 325, 328; Moreno Nieto 14-15). Así que Cervantes pudo haber participado en certámenes, concursos y extraordinarias fiestas religiosas —las celebradas por ejemplo con motivo del traslado a Toledo (1587) de los restos de Santa Leocadia.¹

Se pudiera imaginar algún encuentro entre aquellos “casi vecinos” Cervantes y El Greco. Tal encuentro, sin embargo, hasta la fecha existe únicamente dentro de lo imaginable (Byron 309). Lo que sí se puede decir es que en Toledo era posible vivir y moverse dentro de un círculo intelectual de carácter multicultural. La antigua capital ya no tan próspera como en épocas anteriores, seguía como importantísimo centro espiritual y multicultural: griegos, judíos, árabes y cristianos convivían en aquella urbe que llegó a formar un ambiente sumamente acogedor para el pintor cretense.² En cuanto a El Greco, se ha comentado su carencia del don de lenguas. Sin embargo, se leen sin mucha dificultad los comentarios en castellano que hizo a la Arquitectura de Vitruvio (ver Kagan en Brown, *El Greco* 45, 65, 110, 129-30).

Cervantes nos dice que cuando, en el *Quijote* (I, 9), se necesita traducir los papeles escritos “con caracteres que conocí ser arábigos” que encontró en el Alcaná de Toledo, logra hallar allí un “morisco aljamiado” a quien le paga con pasas y trigo. Entre los intelectuales a quienes, al parecer, conocía el pintor se contaban Joseph de Valdivielso (nombrado en el *Viaje del Parnaso* cervantino, cap. IV) y López de Hoyos. Este amigo y antiguo cicerone de Cervantes pertenecía a los distinguidos círculos del “humanismo erasmizante”.³ El maestro Valdivielso fue el autor de las “Aprobaciones” de dos obras cervantinas: *El viaje del Parnaso* (1614) y la segunda parte del *Quijote* (1615).

Si la vida algo reclusa de El Greco en Toledo y la bastante azarosa de Cervantes dejaron indocumentada una posible relación entre aquellos insignes creadores, su obra da testimonio de una curiosa e indudable coincidencia intelectual y estética, frecuentemente alusiva a Toledo, su paisaje, y su río. En cuanto a la estética de El Greco y Cervantes dice Camón Aznar: “Ellos cancelan al Renacimiento y se introducen sin asimilársela en la época barroca... Los gestos desafortunados que hacen los protagonistas de los dos genios proceden de su inadecuación al ambiente, de su trágica soledad, de ese ser sólo espectáculo...” (II, 1279).⁴

Y en los “autorretratos” de aquellos dos genios ¿no se vislumbra cierto parecido en la manera de verse a sí mismos? En el Prólogo a las Novelas Ejemplares Cervantes alude al retrato atribuible a Juan de Jáuregui y nos dice que

cuando más joven era “de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa...”. En su edad más avanzada se veía “algo cargado de espaldas” y con “las barbas de plata”. En el Prólogo a la segunda parte del *Quijote*, Cervantes se siente ofendido (entre otras muchas cosas) de que Avellaneda, autor del *Quijote* apócrifo, le haya motejado de “viejo” y “manco” sin explicar de dónde vino la herida y sin indicar que “no se escribe con las canas sino con el entendimiento”. Con la Dedicatoria del *Persiles* escrita “ya con el pie en el estribo/con las ansias de la muerte” y el Prólogo en el que nota su grave enfermedad, se despide del mundo: “que yo me voy muriendo”.

La cuestión del autorretrato de El Greco es muy complicada y está repleta de dudas y especulaciones; sin embargo, me parece que no se debiera prescindir de aludir a unas cuantas posibilidades que se han señalado. En *La expulsión de los mercaderes del templo* (Minneapolis), lienzo pintado en Roma, se ven en la esquina inferior derecha cuatro cabezas —las de Miguel Ángel, Tiziano, Clovio y un joven. El joven, según Marías (10), pudiera ser El Greco y el cuadro un “homenaje” del joven pintor a sus maestros. Se citan los siguientes cuadros —ya de su época toledana— entre los que pudieran quizás incluir la presencia de El Greco mismo: *El entierro del conde Orgaz*, *El martirio de San Mauricio*, *La adoración de los pastores* y *Los desposorios de María*. Es sumamente tentador y está mayormente considerado hoy en día, como autorretrato, un “anciano” (en el Metropolitan Museum, New York).⁵ Álvarez Lopera (231) opina que aquel cuadro no se identifica con el retrato del Inventario (1621) que hizo el hijo de El Greco. Marías alude “a un autorretrato que había asombrado a los pintores de la ciudad [Roma]” (87-8). Algunos ven al pintor mismo en el refinadísimo *Caballero de la mano al pecho* y en el *San Lucas* en el que el santo señala un cuadro de María pintado de su mano.

En la obra de El Greco se destacan dos inolvidables “vistas” de Toledo y su río. El mismo paisaje se vislumbra anacrónica y simbólicamente —a veces como trasfondo anublado o apenas visible— en distintos cuadros de temática mítica, bíblica o sagrada. Recordemos, entre otros muchos, el *Laocoonte*, *San Martín y el mendigo*, una *Crucifixión* (la de Filadelfia), el *Martirio de San Mauricio*, *San José con el Niño*, *San Juan Bautista* (el del Escorial), y un *San Bernardino*.⁶ Gómez Moreno dice que El Greco “tantas veces acogió en sus lienzos, [a Toledo] como obsesión, como realidad de ensueños” (1943, 16).

Los paisajes y la orientación de Cervantes más cercana a aquellos trasfondos toledanos serían el Mesón del Sevillano en la *Ilustre fregona* y el ambiente toledano que presenciamos en *La fuerza de la sangre* (Amezúa 288-91; Forcione 363). Al principio de esta novela ejemplar se destaca el paisaje ameno y pacible de la vega y del río. Después del rapto de la joven se materializa el simbolismo espiritual del lugar; con la cruz de plata y el nombre santificado y

alusivo de Leocadia –nombre de la protagonista y “víctima”– queda plasmado el sentido religioso de aquel relato toledano. Basta la mera mención de Toledo, en donde tuvo lugar la conversión” del *Rufián dichoso* y se entiende por qué “su conversión fué en Toledo... En Toledo se hizo clérigo” (jornada segunda).

En el *Persiles* (III, 2) cuando llegan los peregrinos, por fin, a España, pasan por Badajoz, Guadalupe, Trujillo y Talavera en donde presencian unos acontecimientos significativos. En su análisis de la ékphrasis que ejemplifica el *Persiles* (sin prescindir de la retórica clásica) Aurora Egido (298) afirma que “El libro tercero confirmará ese lienzo convertido en la plasmación visual de una historia abreviada... un ejercicio invertido de ékphrasis por cuanto es la historia narrada, la que se hace cuadro y cuadro que es síntesis de ella”.⁷

Tras una bella evocación de la égloga “del jamás alabado como se debe poeta Garcilaso de la Vega” dirige Periandro una apóstrofe emocionada y reverencial al río Tajo por sus “cristalinas aguas, doradas arenas, que digo yo doradas, antes de puro oro nacidas!” (*Persiles*, III, 8). Al leer aquellas palabras, se nos viene a la memoria visual, la dorada figura monumental –cuasi escultórica y mitológica– del río Tajo en la *Vista y panorama de Toledo* de El Greco. (Ésta es la vista emblemática con “mapa” expuesta en el Museo de El Greco en Toledo). La simbólica figura del Tajo –reclinada en el ángulo izquierdo del lienzo– de amplias proporciones lleva en un brazo unas frutas y un jarro del que fluye un chorro de agua. Tampoco faltan imágenes que evocan la topografía excepcional de Toledo y su significado histórico y espiritual. Recordemos también que por encima de la vega y los edificios (viviendas y catedral), se ve en el cielo la representación de la milagrosa descendencia de la Virgen para imponerle la casulla a San Ildefonso.

Si del pincel de El Greco pasamos a la pluma de Cervantes veremos a los peregrinos quienes “llegaron a la Sagra de Toledo, y a vista del celebrado Tajo, famoso por sus arenas y claro por sus líquidos cristales” (*Persiles* III, 7). Luego, Periandro, tras una bella evocación de la Égloga de Garcilaso, contempla a Toledo y exclama: “Oh peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades... Salve, pues, ¡oh ciudad santa...!” (*Persiles*, III, 8).

Con la no muy lejana voz de los pastores de Garcilaso, cantan los cervantinos Timbrio y Elicio (*Galatea*, VI) las alabanzas del lugar idílico en el que deambulan –o sea– las riberas del Tajo.⁸ “Son las orillas del Tajo las que dan unidad y sentido a las bifurcaciones que cada historia particular va trazando” (Egido 69). Los elementos de aquel locus amoenus –cielo, nubes, río, y collados cubiertos de cipreses– evocan y delimitan la división cuatripartita del lienzo de El Greco: “Vista de Toledo” en el Metropolitan Museum, New York. Aquel “Paisaje” (así lo intitula Cossío) exhibe una intensificación de ciertos elementos –luz, nubes– y el oscurecimiento de otros: el verdor de los vallados y la dis-

torsión de algunos objetos y figuras humanas. Estas resultan a penas visibles por ser tan diminutivas y por la extremada delicadeza lineal del dibujo. Es interesante la interpretación que da Jonathan Brown de unas muy finas figuritas y manchitas blancas –a penas discernibles– en el cuadro. Pudieran ser “pequeños batanes, situados en la orilla de un río. Se sabe que en Toledo existían estos batanes en el siglo XVI, y tal situación al borde del río explicaría la identidad y función de la serie de formas triangulares al pie de la colina”. Con la misma delineación plomiza están dibujados los edificios que parecen subir hacia el cielo luciente de Toledo.⁹ Aquel cielo se interpreta por algunos como signo de un tiempo borrascoso. Malraux ofrece una idea más apropiada quizás para la sensibilidad de El Greco: “Style, Christ et cité sont indissolubles: le Greco vient de peindre le premier ‘paysage’ chrétien” (435).

Tanto en los retratos de figuras laicas como en las religiosas se dedica El Greco a captar y hacer patenté la esencia de la persona. En el retrato (c.1575) de Don Vicencio Anastagi, Caballero de la Orden de Malta, que hizo El Greco antes de su llegada a España, quizá en Malta misma, vemos al militar –Anastagi participó en la batalla contra los turcos– y oficial.¹⁰ En el retrato del muy conocido y estimado Don Rodrigo de la Fuente (Álvarez 172), nombrado en *La ilustre fregona*, vemos al intelectual: humanista, poeta y médico. Siendo médico, lleva en el dedo pulgar izquierdo una sortija –indicación de su profesión– y en la mano un signo de sus actividades humanísticas, libro abierto (Camón Aznar II, 1093-4). Tanto este personaje tan estimado y querido como el imponente caballero maltés visten de toga o ropón verde oscuro (Camón Aznar I, 129). En la paleta de El Greco es muy frecuente y variado el verde –muchas veces un verde con mayor proporción del negro. Cossío y Gué Trapier, entre otros, identifican a Don Rodrigo de la Fuente con el del Verde Gabán cervantino.¹¹ Francisco García Lorca (100) ve a aquel caballero como “un símbolo de ideal, el de la aurea mediocritas, el del beatus ille... No es casual que el caballero sea padre de la poesía”. Cervantes indica que, para Sancho, aquel miembro de la naciente burguesía culta representa un ideal espiritual.¹² Así que con “devoto corazón y casi lágrimas le besó los pies una y muchas veces”. Luego explica al del Verde Gabán que lo hizo porque “me parece vuesa merced el primer santo a la jineta que he visto en todos los días de mi vida” (*Quijote*, II, xvi). Sin su connotación algo jocosa, aquellas palabras pudieran evocar otro “santo a la jineta”: el bello y luminoso *San Martín y el pordiosero* de El Greco en el que el santo comparte con el pobre su manto verde. (El verde con todas las variaciones posibles caracteriza numerosas prendas de vestir y los ropones de muchas figuras religiosas en la obra de El Greco).¹³

Después de las pesadísimas “aventuras ducales” Don Quijote y Sancho gozan de la libertad –uno de los más preciosos dones que a los hombres die-

ron los cielos” – y participan en una experiencia artística y espiritual. Se trata del encuentro con unos hombres que llevaban cuatro imágenes de santos talladas de madera: San Jorge, ecuestre, “que parecía una ascua de oro” más lanza y serpiente; San Martín a caballo, partiendo su capa con un pobre; Santiago y San Pablo (*Quijote*, II, 58). Aquella presentación, aunque en parte humorística, de las cuatro figuras santas y apostólicas destinadas a algún retablo aldeano,¹⁴ nos hace pensar no sólo en la obra escultórica de El Greco destinada a ciertos retablos toledanos sino también en otra costumbre suya: el hacer como modelos para sus cuadros pequeñas figuras escultóricas. El relato del hallazgo de tales figuras en una alacena de la casa del pintor es curioso.¹⁵

El entierro del conde de Orgaz (1586) es para muchos historiadores y críticos de arte la más bella y significativa obra maestra no sólo de El Greco sino del arte de la pintura de su época.¹⁶ En términos generales y más bien filosóficos se ha comparado el cuadro con el *Quijote*. “Siendo el libro de Cervantes la más acertada expresión literaria para conocer a fondo, tras de su universal sentido humano, el genio peculiar de nuestra raza, es, por su parte, el ‘Entierro’ el ejemplar que más adecuadamente responde al mismo fin, dentro de la pintura” (Cossío 178). Leamos, también, las palabras de Fernando Marías (184):

Si Cervantes mezcló idealismo, locura y una extremada percepción de la realidad, e introdujo la técnica de la ficción dentro de la ficción... El Greco combinó en paralelo ingredientes análogos y en ninguna otra de sus obras alcanzó tal dominio de los registros y los lenguajes tan diversos.

Dentro de la obra teatral de Cervantes se destaca el Rufián dichoso por ser la única “comedia de santos” de su pluma y la comedia que presenta ciertas características de fondo y forma que reconocemos en el extraordinario cuadro de El Greco, o sea, el “Entierro”. El “asunto” tanto de la comedia como del cuadro alude a un acontecimiento de historia local. El funeral de Don Gonzalo Ruiz de Toledo, conde de Orgaz, muerto en 1323 tiene lugar en la capilla de la iglesia parroquial, Santo Tomé de Toledo.

El funeral del Padre Cruz, recién elegido prior, muerto en 1563, tiene lugar en la capilla de un convento provincial en Méjico aunque la “conversión” del que fue Cristóbal Lugo, rufián en Sevilla, tuvo lugar en Toledo. Después de su llegada y su ordenación de franciscano, el Padre Cruz se dedicó a la enseñanza, a actos de devoción y finalmente al sacrificio milagroso de quitarle a doña Ana Trevino sus llagas leprosas. Él, sufriendo horriblemente aquella enfermedad durante dos años, pudo salvarle el alma a una mujer antes “perdida”.

No distan mucho las fechas de la creación de aquellas obras de Cervantes y El Greco. Por el contrato firmado por el candiota y también por la fecha grabada en mármol (al pie del cuadro) de la mano de Álar Gómez de Castro,¹⁷ sabemos que aquella obra maestra de El Greco es del año 1586. La composi-

ción del Rufián es difícil de precisar. Canavaggio (11-32) propone tres períodos para la totalidad de la obra teatral cervantina: 1581-1587, 1582-1606 y 1606-1615. Una fecha posterior al 1596 pudiera ser indicada por ser ésta el año de la publicación de la Historia de la provincia de Santiago de Méjico por fray Agustín Dávila Padilla.¹⁸

En el óvalo inferior del "Entierro" El Greco logra crear por la agrupación de los pensativos caballeros engolillados,¹⁹ quienes asisten al sepelio formal del conde, un ambiente de solemnidad contemplativa. El lugar identificado con toda autenticidad, los enterradores claramente reconocidos son San Agustín y San Esteban milagrosamente aparecidos, los dos con vestiduras tan bellas como simbólicas de su ser. Están a un lado dos clérigos y al otro dos frailes vestidos del hábito monjil de color oscuro. El difunto, tendido entre los dos santos, lleva su rico arnés.

Muy distintos son los ademanes del pueblo provincial mejicano del Rufián. El Prior quiere impedir que entre el pueblo tan emocionado y agitado en la capilla en donde yace muerto el Padre Cruz. Sin embargo, entran todos: "que está toda la ciudad/en el convento, y se arroja/sobre el cuerpo...", lamenta Fray Antonio. Quienes atienden al santo tendido en una tabla y con muchos rosarios sobre el cuerpo son el Virrey de Méjico, el Prior, Fray Ángel, Fray Antonio y un Ciudadano. De lejos se oye música de flautas y chirimías. El Virrey contempla la insólita belleza del cuerpo de Cruz, antes tan feo y gafoso, y la perfección de su alma que ahora vuela "clara y limpia" y "todo de caridad y amor divino" (jornada tercera).

Aquella escena ha sido precedida por otra que pudiera verse como una "cuasi Gloria". La representan tres Almas vestidas de blanco y velados los rostros. Bajo la iluminación de sus velos acompañan al alma del Padre Cruz al cielo. Magnifican lo que habían significado su sacrificio y su devoción durante los trece años del vivir leproso. Ahora con su muerte y transfiguración habrá "en todos los cielos fiestas" y "la eterna aleluya". Aludiendo una vez más al cuerpo tendido del muerto, observa un personaje luciferino: "No hay arnés que se iguale al rosario". "Tierra y cielo unidos por esta joya de perfección... Espíritu, Iglesia y estado se presentan en su esencia" (Casalduero 1951, 133). Aquellas palabras con las cuales concluye Casalduero su análisis del Rufián pudieran resumir igualmente el "sentido y forma" del magnífico cuadro del *Entierro del conde Orgaz*.²⁰

¿Qué es lo que "compone" El Greco en su magnífica *Gloria* de evidente tono bizantino en el óvalo superior de su cuadro (Serrano 265)? Un ángel niño lleva al cielo cubierto de nubes luminosas el alma del conde. La esperan Cristo, la Virgen, San Juan Bautista y unos serafines. A su alrededor se ven otras figuras bíblicas y algunas laicas. Suena "música no oída" sino imaginada que

podiera emanar de un arpa probablemente tocada por David, quien se divisa al lado de Noé y Moisés en un lado del lienzo. A mano izquierda del Cristo, se adivina el grupo de los “bienaventurados”, quienes por su vestuario parecen más bien lugareños.

Aquellos dos “Entierros” difieren, evidentemente, en muchos aspectos: el rico esplendor ceremonial de la capilla toledana brilla al lado de la rústica sencillez de la provincial capilla mejicana; palidecen los dignatarios coloniales del drama ante las exaltadas figuras eclesiásticas y civiles presentes en el cuadro. El drama y el cuadro están vinculados implícita y explícitamente, sin embargo, por la espiritualidad de la ambientación y la consecuente nivelización de los elementos –tanto los eclesiásticos como los laicos– bajo el concepto de Caritas/Amor.

La perspectiva, la paleta, el trasfondo y el “asunto” de gran parte de la obra genial de Cervantes y de la de El Greco hacen imposible colocarlas dentro de un marco convencional. Se confunden, con toda intencionalidad, realidad e irrealidad, pasado y presente, lo cotidiano con lo esotérico, lo bizantino con lo occidental y, a veces, lo laico con lo litúrgico. Lo que queda inconfundible y lo que comparten aquellos dos creadores sin par es el afán de presentar con toda claridad el mundo difuso en el que les toca vivir, pintar o escribir.

NOTAS

1. Para un relato detallado de la vida y relación de Cervantes con Toledo y Esquivias ver el texto de Moreno Nieto y Geysse. Ver también Marañón 103 y nota 86; Marfás y Bustamente 25, A. Sánchez 3-24; Forcione 317-26; Canavaggio 151, 157; Pérez Sánchez 13-23; sigue estas páginas el catálogo, con bellísimas ilustraciones de la exposición del Apostolado San Feliz.
2. Recuérdese la observación del polaco a quien encuentran los peregrinos: “Soy extranjero y de nación polaca... y vine a España como a centro de los extranjeros y madre común de las naciones” (*Persiles* III, 6).
3. Ver Bataillon 750; Castro, *Hacia Cervantes* 222; Alonso 215-17; Marfás 226-28; Camón Aznar I, 146-149; Cossío 104-108; Davies 57-63.
4. Ver Castro, *Hacia Cervantes* 382: “El sermoneo didáctico de las letras españolas sirvió de vehículo al arte vitalizado, personalizado y maravilloso de Cervantes, Calderón o El Greco.” Ver también Castro, *El pensamiento* 390.
5. En la página 200 del catálogo de aquel museo el retrato (núm. 24.197.1) lleva el rótulo: “Portrait of a Man”. Entre otras muchas opiniones sobre la cuestión de un posible autorretrato de El Greco, citemos a las siguientes: Marfás 87-88, 110; Camón Aznar I, 192-98 y las figuras en las páginas 107-11 y 193-97; Goldscheider 17 y las ilustraciones correspondientes.
6. W. B. Jordan señala estas y otras incidencias intercaladas de vistas toledanas (en Brown, *El Greco* 225-27).
7. Brito Díaz (149) también encuentra que en el *Persiles* se confirma “la reversibilidad de las naturalezas de ambas artes, bajo las variantes de una teoría pictórica de la palabra y de una reflexión escrituaria de la imagen”. Ver el interesante y muy detallado análisis que hace Camamis de la “Primavera” de Botticelli y Cervantes.

8. Ver también Egado 56-57, 82-83; Rivers 119-46 (*Viaje del Parnaso*).
9. En una nota al pie de la página 52, Brown cita delineaciones de batanes en el fondo de otros dos cuadros de El Greco: *San Martín y el mendigo* (Washington) y *San José y el Niño* (Toledo). Ver el análisis de aquella luz en López Rey 73-88 y en Cossío 302-03.
10. El retrato está en la Frick Collection, New York; ver Camón Aznar I, 29; Wethey 171-78.
11. En *Personajes* 150-62 Márquez Villanueva expone con razones históricas, filosóficas y estéticas un punto de vista negativo hacia el color verde. Ver también Moner, *Cervantès* 93 y *Cervantès Conteur* 196 y Percas 31-41. Ver Gingras (opinión discrepante). También Gállego, *Visión*, 194: "Cervantes, en cuanto puede, viste de verde a los personajes de su agrado, sobretodo si van de caza o de campo..."
12. Dice Casaldueiro (1970, 262): "Es la vida del Caballero perfecto... es el interior que más tarde pintará... Vermeer o... de Hooch o... Maes... El tono del 'Caballero del Verde Gabán' nos da esa ansia de paz".
13. Serrano (264) observa que "Jesús Cristo viste túnica lila y manto verde claro, sucio". También de verde San Pedro y Judas. Sánchez Cantón, *El Greco* (Estampas I-XVII), cita para sus tonos verdes los cuadros que representan a las siguientes figuras, entre otras: Jerónimo de Ceballos, San Lucas, San Martín, San Andrés y San Francisco, San Francisco de Asís y el Hermano Leo, San Bernardino de Siena. En el Museo del Prado se ven, además de imágenes de santos, otros cuadros de temática religiosa en los que se distingue el tono verde: *Trinidad*, *Anunciación*, *Bautismo de Cristo*.
14. Castro (*El pensamiento* 30) encuentra que la actitud de Cervantes ante estas imágenes de los santos es irónica.
15. Sánchez Cantón en *Fuentes literarias* (168) cita a Pacheco, *Arte de la pintura* 335: "Dominico Greco me mostró el año 1611 una alhazena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras..." Comenta también los pequeños lienzos al óleo que servían de modelos para sus pinturas. Palomino también, al final de su semblanza de El Greco (840-43), cita aquel dato curioso.
16. Citemos entre otros muchos: Goldscheider 4; Schroth 13-35; Calvo Serraller 16-20; Gállego, *El cuadro* 155-56 y *Visión* 190-91; Gómez Moreno, *El entierro* 13-26; Gué Trapier 66-70; y Marías 180-85.
17. Gómez de Castro participaba en las actividades artísticas e intelectuales vigentes en Toledo. Castro en *Hacia Cervantes* (113) anota que Gómez fue "de familia de conversos... como lo fue casi toda la intelectualidad española en el siglo XVI".
18. Canavaggio opina, además, que Cervantes pudiera haber escrito aquella obra después de su estancia en la prisión de Sevilla (1598-1602). La primera edición de la *Historia de la fundación...* salió en 1595, la segunda en 1625.
19. Camón Aznar I, 466 ve en las caras de los hidalgos la bondad, la generosidad y el heroísmo de Don Quijote: "Sus corazones, como el de Don Quijote, palpitan en el seno del milagro, que cuando se materializa no hace más que confirmar su fe".
20. Canavaggio (*Cervantès Dramaturge* 234), confirma mi propia idea de un paralelismo extraordinario entre aquella escena final cervantina y el cuadro de El Greco. Ver Cruz 13: "Podrían cambiarse las gorgueras de los unos [del cuadro] por los hábitos de los otros [del drama] sin que se alterase el sentido de los personajes".
21. Avalor-Arce señala la alusión a Heliodoro en el Prólogo de las *Novelas Ejemplares* y observa que: "El bizantinismo del *Persiles* fue tema que puso sobre el tapete el propio Cervantes" (199-212).

OBRAS CITADAS

- Alonso, Dámaso. *De los siglos oscuros al de oro*. Madrid: Gredos, 1964.
 Álvarez Lopera, José. *El Greco. La obra esencial*. Madrid: Silex, 1993.

- Amezúa y Mayo, Agustín G. *Cervantes creador de la novela corta española*. Madrid: Castalia, 1958.
- Astrana Marín, Luis. *Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Reus, 1952.
- Avalle-Arce, J.B. "Los trabajos de Persiles y Segismunda, historia setentrional". *Suma Cervantina*. 199-212.
- Bataillon, Marcel. *Erasmus y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Brito Díaz, Carlos. "Porque lo pide así la pintura". *Cervantes* 17.1 (1997): 145-64.
- Brown, Jonathan. *El Greco of Toledo*. Boston: Little, Brown and Co., 1982.
- y José Manuel Andrade, eds. *El Greco: Italy and Spain. Studies in the History of Art*. Washington, DC: National Gallery of Art, 1984.
- Brown, Jonathan y otros. *Visiones del pensamiento: El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*. Madrid: Alianza, 1984.
- Byron, William. *Cervantes. A Biography*. New York: Doubleday, 1978.
- Calvo Serraller, Francisco. *El entierro del conde de Orgaz del Greco*. Madrid: Electa, 1994.
- Camamis, George. "The Concept of Venus. Humanitas in Cervantes as the Key to the Enigma of Botticelli's Primavera". *Cervantes* 8.2 (1988): 183-230.
- Camón Aznar, José. *Dominico Greco*. 2 vols. Madrid: Espasa, 1950.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès Dramaturge*. París: Presses Universitaires de France, 1977.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Insula, 1970.
- . *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Aguilar, 1951.
- Castro, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967.
- . *El pensamiento de Cervantes*. Madrid-Barcelona: Noguer, 1972.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Obras Completas*. Ed. Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1956.
- Cossío, Manuel B. *El Greco*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.
- Cruz, Francisco Santiago. *Fray Cristóbal de la Cruz. "El Rufián Dichoso"*. México: Editorial Jus, 1978.
- Davies, David. "El Greco and the Spiritual Reform Movement in Spain". Brown y Andrade. 57-75.
- Egido, Aurora. *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU, 1994.
- Forcione, Alban K. *Cervantes and The Humanist Vision*. Princeton: Princeton UP, 1982.
- Gállego, Julian. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Cátedra, 1991.
- . *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1984.
- García Lorca, Francisco. *De Garcilaso a Lorca*. Madrid: Istmo, 1984.
- Gingras, Gerald L. "Diego de Miranda, Bufón or Spanish Gentleman? The Social Background of His Attire". *Cervantes* 5.2 (1985): 129-47.
- Goldscheider, Ludwin. *El Greco: Paintings, Drawings and Sculptures*. New York: Phaidon, 1938.
- Gómez Moreno, Manuel. *El entierro del conde de Orgaz del Greco*. Madrid: Electa, 1994.
- . *El Greco*. Barcelona: Ediciones Selectas, 1943.

- Gué Trapier, Elizabeth. *El Greco*. New York: Hispanic Society of America, 1925.
- Jordan, William B. "Catalogue of the Exhibition". Brown, *El Greco*. 225.
- Kagan, Richard L. "El Greco's Baroque Light and Forms". *Gazette des Beaux Arts* 24 (1943): 73-88.
- Malraux, André. *Les Voix du silence*. Paris: La Pléiade, 1951.
- Marañón, Gregorio, *El Greco y Toledo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Marías, Fernando. *El Greco. Biografía*. Madrid: Nerea, 1997.
- y Agustín Bustamante García. *Las ideas artísticas de El Greco*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus, 1975.
- Moner, Michel. *Cervantès Conteur: écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- . *Cervantes. Deux Thèmes Majeurs*. Toulouse: France-Ibérie Recherche, 1988.
- Moreno Nieto, Luis y Augusto Geysse. *Toledo y los toledanos en las obras de Cervantes*. Toledo: Diputación Provincial, 1982.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Aguilar, 1947.
- Porcas de Ponseti, Helena. *Cervantes the Writer and Painter of "Don Quijote"*. Columbia: University of Missouri Press, 1988.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. *El Greco: conocido y redescubierto*. Sevilla, Madrid, Oviedo: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla y otros, 1998.
- Rivers, Elías. "Viaje del Parnaso y poesías sueltas". *Suma Cervantina*. 119-46.
- Rodríguez Marín, Francisco. *Estudios cervantinos*. Madrid: Atlas, 1947.
- Sánchez, Alberto. "Estado actual de los estudios biográficos". *Suma Cervantina*. 3-24.
- Sánchez Cantón, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid: C. Bermejo, 1933.
- . *El Greco*. London: Oldbourne Press, 1963.
- Serrano, Carlos. "El bizantismo del Greco". *Literary Sources or Art History*. Rethymno: Crete University Press, 1990.
- Schroth, Sarah. "El entierro del conde de Orgaz". Brown, *Visiones*. 13-35.
- Suma Cervantina*. Ed. J.B. Avalue-Arce y E.C. Riley. London: Tamesis, 1973.
- Wethey, Harold E. *El Greco y su escuela*. Vol. 1. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.
- . "El Greco in Rome and the Portrait of Vincenzo Anastagi". Brown y Andrade. 171-78.

