

‘Turpe senex miles, turpe senilis amor’ (*Amores*, 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes

ÁNGEL GÓMEZ MORENO¹

Para Aurora Egido

La esencia del *Quijote* depende sobremanera de la personalidad de su héroe, que Cervantes trazó con la vista puesta en modelos muy distintos, que unas veces respeta y otras transforma del modo más conveniente. El hecho de observar un patrón a rajatabla o someterlo a procedimientos paródicos determina el tono de la obra y propicia una lectura seria o jocosa ya en rama. Sin lugar a duda, la recepción del *Quijote* varió a lo largo de los siglos; sin embargo, son muchas también las ocasiones en que su polifonía característica viene inducida por el propio texto y responde a la voluntad de su autor.

En ocasiones previas (Gómez Moreno 2004, 2005 y 2006), he dado cuenta de la deuda adquirida por Cervantes respecto de las vidas de los santos, que le sirvieron para perfilar al héroe y a varios personajes más (en ese sentido, tengo muy claro que Marcela responde al patrón de la heroína cristiana, como explicaré con más detalle en otra ocasión). De la literatura hagiográfica, Cervantes lo aprovechó prácticamente todo, incluida su característica comicidad, un rasgo que no escapó a la atención de Curtius en el excursu cuarto de su *opus magnum* (Curtius 1948). Por ahora, me conformo con recordar que otro cervantista (Graf 2004 y 2006) ha llegado al mismo punto que yo al fijar la fuente indudable del capítulo 19 del *Quijote* de 1605 en la *Vita Martini* (396) de Sulpicio Severo. Cervantes bebe, precisamente, de un pasaje cómico de la vida de este santo, al que don Quijote recuerda más adelante (capítulo 58 de la Primera parte) por haber compartido su capa con un pobre que resulto ser Jesucristo.

No ha mucho defendí –y espero dar cuenta de ello en otro trabajo de aparición inminente– que don Quijote, más allá de los modelos hagiográficos,

* Universidad Complutense de Madrid.

nos remite en no pocos momentos a un patrón cristológico. Aunque parezca lo contrario, este modelo de análisis no implica riesgo alguno, pues otros lo han probado antes y han demostrado su pertinencia. El primer aval lo aporta nada menos que don Miguel de Unamuno con su *Vida de don Quijote y Sancho* (1905), donde don Quijote aparece como el primero de todos los seguidores de Cristo, como si el héroe literario hubiese interiorizado su mensaje mejor que nadie. A veces, se diría que el hidalgo tiene su bandera en la *Imitatio Christi* de Thomas a Kempis; otras, Unamuno lo presenta como una especie de *alter ego* del Redentor. Así se explican sus continuas alusiones a «Nuestro señor don Quijote» y a «Mi señor don Quijote». A pesar de ello, el quijotismo unamuniano no es una religión sino una manera de conducirse en este mundo: una especie de metafísica o filosofía vital que acabará cuajando en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913).

El primero de todos los modelos existenciales, el de Cristo, está en el epicentro del *Quijote* y actúa como resorte fundamental. Movido por esta idea, Cesáreo Bandera se ha ocupado de un principio antropológico que hermana ambas figuras, la de Cristo y don Quijote: el *mimetismo sacrificial* (Bandera 2005). En su libro, Bandera sigue los postulados del antropólogo René Girard, que sostiene que toda sociedad precisa de víctimas propiciatorias (así en *Le Bouc émissaire*, Girard 1982). Es a Cristo a quien corresponde esta función de manera paradigmática; en un segundo peldaño, tenemos a los héroes de la tragedia griega y, a continuación, a don Quijote. Añadiré que Ciriaco Morón Arroyo ha dado su acuse de recibo crítico a esta propuesta (Morón Arroyo 2005). A mí lo que más me importa es el modo en que Cervantes, de forma consciente o inconsciente, apela a figuras o imágenes cristológicas a lo largo del *Quijote*, y además de varias maneras. No obstante, queda dicho que de ello me ocuparé en otro lugar, ya que ahora he de centrarme en la vis cómica de don Quijote, que, casi por principio, resulta de modelar el personaje apelando a una serie de mecanismos de naturaleza paródica.

Acerca de la parodia en el *Quijote*, es mucho lo que hoy se sabe, aunque también quede bastante por decir. Antes de nada, debe quedar claro que Cervantes no sólo se ríe de los libros de caballerías sino que toma de ellos ingredientes diversos. Por ejemplo, la labor admonitoria de don Quijote, con sus consejos a Sancho para gobernar Barataria con rectitud, está en los inicios del género; de hecho, aparecen ya en el *Libro del caballero Cifar* (son los llamados «Castigos del rey de Mentón», coincidentes con la colección de dichos de sabios que, en su forma exenta, porta el título de *Flores de Filosofía*), editado en 1512 y reimpresso al menos en una ocasión más. No es, por tanto, de extrañar que los dichos o castigos de sabios encuentren espacio en otros libros de caballerías antes de llegar al *Quijote*. Del mismo modo, algunas de las estrategias narrativas más innovadoras, como la cinematográfica suspensión del combate entre don Quijote y el vizcaíno, están antes en los libros de caballerías, como he tenido ocasión de señalar en otro trabajo (Gómez Moreno 2006).

Cervantes se empeña en que veamos unas antiguallas en tales relatos. Y no hay duda de que logró plenamente su objetivo. Sin embargo, ahora que podemos leer casi todos los libros de caballerías del Quinientos español gracias a la labor del Centro de Estudios Cervantinos, comprobamos que, frente a lo que de ellos se predica, hay auténticas obras maestras por su estilo, sus personajes y la calidad de su narración, que anticipa algunas de las fórmulas del *Quijote*. Advierto, no obstante, de que el cotejo sistemático de los libros de caballerías y el *Quijote* está aún por hacer. Las expectativas que genera el título español de cierta monografía de Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías* (en cambio, el título original, *The Half-Way House of Fiction: 'Don Quixote' and Arthurian Romance*, es absolutamente preciso) se ven frustradas al comprobar que este estudioso británico arranca de Chrétien de Troyes, y se detiene justo en el punto del que debería arrancar: en el *Amadís* de 1508 (Williamson 1991).

A lo largo de la historia, la poesía heroica ofrece los mejores ejemplos de parodia de un género literario. Ya en la Antigüedad, el mundo de Homero tuvo una proyección burlesca en la anónima *Batracomiomaquia* ('Guerra entre las ranas y los ratones', escrita acaso en el siglo V a. C.). Del mismo modo, en el Medievo, la leyenda de Carlomagno fue puesta patas arriba por el irreverente *Pèlerinage de Charlemagne* (datado entre la segunda mitad del siglo XI y la segunda mitad del siglo XII); poco después, el *Roman de Renart* (ca. 1170-ca. 1250) se ríe de muchos de los resortes de la épica y el *roman*. En España, contamos con ejemplos de excepción, como la parodia del cantar de gesta (con sus series, tiradas o *laisses*) en un poema gallego-portugués del siglo XIII de Afonso Lopes Bayán, «Sedia-xi Dom Belpelho em uã sa maison», o los continuos remedos burlescos del estilo épico por parte de nuestro Arcipreste de Hita (aunque les evito fichas bibliográficas concretas, no les ocultaré que John K. Walsh y Alan Deyermond mostraron especial sensibilidad a la vista de estos materiales).

En el siglo XVI, Folengo vuelve por esa senda en su *Moschaea* (1521), luego imitada por José de Villaviciosa en los doce cantos de *La moschea: poética inventiva en octava rima* (1615), o por Lope de Vega en *La Gatomaquia* (1634), continuadas, un siglo más tarde, en *La perromaquia* de Francisco Nieto de Molina y *La burromaquia* de Gabriel Álvarez de Toledo y Pellicer. En este ambiente, Cervantes da forma al *Quijote*, entre la fábula mitológica y su variedad burlesca, de aparición inminente (como que la gongorina *Fábula de Píramo y Tisbe* va fechada en 1618), y entre los libros de caballerías y el dislate de su vuelta a lo divino, que abarca gran parte del siglo XVI. En paralelo, la ficción había invertido ya el arquetipo del héroe romancesco con Camilote, el caballero ridículo del *Primaleón* (1512) y la *Tragicomedia de don Duardos* (ca. 1522) de Gil Vicente. Cervantes hará otro tanto al invertir el patrón de Perceval, como ya he señalado en alguna ocasión y repetiré más adelante.

Aunque la crítica no se pone de acuerdo en la data del *Entremés de los romances* y su posible influjo sobre el *Quijote*, hay razones de sobra para

pensar que Cervantes también lo tuvo presente al bosquejar la primera salida. Como don Quijote, Bartolo enloquece y mezcla lo ficticio con lo real; sin embargo, ambos se diferencian por algo tan determinante como es la edad. Bartolo es un recién casado perfectamente apto para batallar, sea en el campo de honor o en el lecho (aunque nada se diga de su edad, la presencia de Antón, su padre, aclara todo al respecto); por el contrario, el veteranísimo don Quijote no está en edad para amoríos ni, menos si cabe, para iniciarse en el ejercicio de las armas. Durante la génesis del *Quijote*, Cervantes tuvo presentes a Luigi Pulci y su *Morgante* (con una versión última de 1481), como ha señalado Tanganelli 2014, y a Ludovico Ariosto y su *Orlando furioso* (1532), como defienden Ruffinatto 2009 y Ruta 2007. En lo que sigue, pretendo demostrar que, al perfilar a nuestro héroe, Cervantes también tenía en mente el verso de los *Amores* de Ovidio que da título a este trabajo.

* * *

Diríase que, hacia el final del siglo XV, la pintura y la literatura europeas se vuelcan en un tema recurrente donde los haya: el del viejo enamorado. La clave de su éxito radica, en buena medida, en los poetas elegíacos (estudiados por Arcaz Pozo 2012) y los autores de comedias, ya que nada menos que siete de las que compuso Plauto tienen como protagonista al *senex amator* (véanse Cody 1976 y Ryder 1984). Este personaje aparece antes en el teatro griego, de donde lo tomaron los comediógrafos latinos; de esa manera, la *Cásina* de Plauto parte de los *Klepoumènoi* de Dífilo (siglo IV a. C.). La reactivación de la tradición teatral a comienzos del siglo XVI devolvió su figura a escena, como vemos en la *Clizia* (1525) de Maquiavelo, que bebe directamente de la *Cásina*; a su vez, Maquiavelo y Plauto (en este caso, por medio del *Mercator* y la *Mostellaria*) están tras Donato Giannotti, en *Il vecchio amoroso* (1533-1536), y tras Giovan Maria Cecchi, en *L'Assiuolo* (1549).

A fuentes tan linajudas como las mentadas, hay que unir toda una serie de cuentos, facecias y dichos que aprovecharon el potencial jocoso del viejo enamorado en sus distintas formulaciones. En particular, la del marido anciano y comido por los celos que casa con niña y encornuda se revela especialmente vigorosa en toda Europa, unas veces exenta y otras agavillada en colecciones de relatos breves. Es, por ejemplo, el «The Merchant's Tale» de Geoffrey Chaucer, que Pier Paolo Pasolini convirtió en introito de su versión cinematográfica de *The Canterbury Tales* (1972). La comicidad del cuento se refuerza con el pigmalionismo frustrado de Enero, que así se llama el sufrido esposo de la joven Mayo, de nombre igualmente parlante. Del mismo asunto se ocupa Boccaccio en el cuento décimo de la segunda jornada del *Decamerón*, cuya moralidad se resume en que ninguna mujer joven ha de casarse con un anciano.

Con esta formulación u otras semejantes, el *senex amans* aparece por doquier entre el Medievo y el Barroco. Como he dicho, en realidad se trata de varias figuras que se funden y confunden en una sola. Junto a los viejos

rijosos del teatro y la poesía clásica y sus derivados, tenemos los maridos crueles o achacosos de las malmaridadas o malcasadas (que se quejan de sus trabajos y penas ora en cancioncillas ora en composiciones de notable extensión), el *sapiens amans deceptus* al modo de Aristóteles o Virgilio y, por supuesto, los viejos lujuriosos que acosaron a la Susana bíblica. De todas estas figuras dan cumplida muestra las artes visuales dentro de la cronología establecida, en lienzos, grabados y esculturas. Aunque sólo sea por un instante, es obligado recalcar en las tres leyendas citadas y en sus ramificaciones.

La primera es la de un Aristóteles a cuatro patas cabalgado por la hermosa Flora, que le ha pedido ese capricho tras convencerlo de que está locamente enamorada de él. El principal testimonio literario de esta leyenda lo tenemos en el *Lai d'Aristote*, un *fabliau* francés de principios del siglo XIII. Alejandro Magno, sonriente y burlón, asiste a la escena y comprueba cómo su maestro ha sucumbido al encanto de una de esas mujeres de las que tanto le había prevenido (aunque la leyenda medieval es un referente lejano para su ensayo, merece la pena leer a Méndez 2009). En Google, abundan las imágenes alusivas a esta leyenda en un abanico cronológico que abarca del Medievo en adelante; entre todas, destaca este aguamanil holandés (Nueva York, The Metropolitan Museum, The Robert Lehman Foundation, ca. 1400):



Figura 1

La segunda es la leyenda de Virgilio colgado del cesto, a la que se alude también en el *Libro de Buen Amor* (261-268). En este caso, la joven (en un buen número de testigos, es la hija del propio Augusto) llama al poeta y nigromante (por tal se le tenía en la Edad Media) desde la ventana de una torre y le propone un encuentro amoroso. Para llegar hasta ella, Virgilio acepta meterse en un cesto que le echan desde arriba. Como se trata de una burla, quienes jalan la cuerda lo dejan a media altura y expuesto a la vista de todos los romanos (respecto de esta leyenda y el modo en que el Arcipreste de Hita la integra en su obra, véase Fallend 2004).

Los testigos de la leyenda de Virgilio enamorado (sospecho que, en origen, sólo era una especie de glosa o desarrollo del *Omnia vincit amor* de la *Bucólica* X, 69, que en la *Aetas ovidiana* devino fértil *leitmotif*) demuestran lo extendida que estaba. Un rastreo sistemático (del que aún estamos faltos, pues la meritoria labor de Spargo 1934 dista mucho de ser completa) de la escena en que Virgilio aparece colgado del cesto nos lleva a una enorme variedad de testigos visuales, en capiteles y relieves, sillerías de coro y pinturas o grabados, como esta xilografía del holandés Lucas van Leyden (Nueva York: The Metropolitan Museum, 1512):



Figura 2

Del anciano permanentemente dispuesto para la coyunda hay que apostillar que no tiene por qué ser un personaje inferior, un individuo semihumano con tendencias animalescas o ferinas (al respecto, poco importa que Plinio el Viejo defienda que los hombres de las clases bajas mantienen su actividad sexual más años que el resto, dato éste que, junto a otros no menos sabrosos e interesantes, nos recuerda Parkin 2003, particularmente en el capítulo séptimo, «Old Age, Marriage, and Sexuality» [193-202]). La lascivia es un rasgo frecuente en la biografía del sabio (y, por extensión, en la del artista) y tiene su arquetipo en el Salomón veterotestamentario, de quien se dice que, entre esposas y concubinas, mantuvo relación carnal con mil mujeres.

De las leyendas medievales de Aristóteles y Virgilio derivan otras semejantes, como la de Merlín enamorado de Vivianne en la *Morte d'Arthur* (1469) de Sir Thomas Malory. Con ese paradigma a la vista, encaja a la perfección que John Gower se ponga a sí mismo como ejemplo de viejo enamorado al final de su *Confessio amantis* (ca. 1390) o que de un Nebrija anciano se dijese que sus muchos años no habían atemperado su afición por las mujeres, tanto o más fuerte que la que sentía por el vino (en el caso de su enofilia, la noticia parte de Álvarez Gómez de Castro: «Estaba concertado el Cardenal [Cisneros] con su muger que entre día no le dexase beber vino»). La lascivia de Nebrija hubo de andar de boca en boca, lo que explica que, a pesar de la lejanía, llegase a conocimiento de Paolo Giovio, quien incorporó el dato a su semblanza del humanista español en *Elogia virorum litteris illustrium* (1546), un ramillete de *vitae* o biografías que fue compilando en el retiro de su villa del lago Como (Jiménez Calvente 1994).

Recordemos, en último término, que, a finales del siglo XV y en España, dos poemas dialogados abordan el tema del viejo que, tras resistir los requiebros de una bella muchacha, acaba locamente enamorado: son el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y el anónimo *Diálogo de Amor, el viejo y la hermosa*. En el primero (que nos ha llegado gracias al *Cancionero general* de Hernando del Castillo de 1511), el anciano sucumbe ante Amor, que ha adoptado forma de mujer joven y hermosa. Como todo es pura engañifa, a continuación se ridiculiza al anciano. En el poema anónimo (que nos ha llegado a través de un manuscrito único), se trata el mismo asunto, en unos términos que Pérez Priego (1977) ha explicado con claridad. Evidentemente, estamos de nuevo ante el patrón del *senex amans deceptus*; es más, por la habilidad que ambos viejos demuestran a la hora de argumentar y el modo en que son derrotados, queda clara su relación con las leyendas gemelas de Aristóteles y Virgilio.

La Biblia, en fin, sumaba una muestra más de la lascivia de algunos ancianos en la historia de Susana y los viejos del Libro de Daniel (curiosamente, el episodio no se recoge en el texto hebraico). Su sentido no admite duda: basta ver la cara de los viejos en la mayoría de las imágenes que recogen el momento en que acosan a la casta fémica. Un grabado de Paulo Pontio (Amsterdam, Rijksmuseum, 1624) que reproduce el *Susana y los viejos* de Rubens revela que el caso caía dentro de la amplia órbita del *turpe senilis amor*, máxima extraída del celeberrimo verso de Ovidio en *Amores*, 1, 9, 4: «Turpe senex miles, turpe senilis amor» («Que un viejo se meta a soldado es ridícu-

lo, como ridículo es el amor del viejo»). En el grabado a que me refiero, la frase (una oración nominal pura, al igual que la otra mitad del verso) figura a modo de lema en su borde inferior.

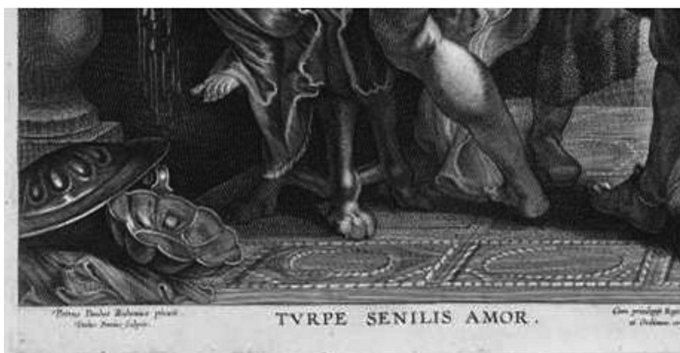


Figura 3

Nuestra sensibilidad nos confunde y lleva a ver eso mismo en otra exitosa serie: la de los cuadros titulados *Caritas romana*, que plasman el momento en que la bella Pero alimenta con su leche a Cimón, su padre, encerrado en la cárcel y condenado a morir de hambre. Esta muestra de amor filial fue recogida por Valerio Máximo en *De dictis factisque memorabilibus libri novem*, lectura predilecta desde el siglo XV, tanto en el original latino como en traducción. Entre todos los cuadros que muestran a la virtuosa Pero amamantando a su padre, me gusta en especial este Rubens (Ámsterdam, Rijksmuseum, ca. 1630):



Figura 4

Las artes plásticas acogieron con verdadero entusiasmo al viejo enamorado y su rico universo de referencia, con ramificaciones tan desarrolladas como el matrimonio desigual, de niña y viejo, basado en el puro interés crematístico. En la primera mitad del siglo XVI, el asunto atrapó sobre todo a los artistas de la Europa central y septentrional, como el flamenco Quentin Matsys, en *Amantes desiguales* (National Gallery of Art, Washington, ca. 1520-1525) y *Contrato de matrimonio* (Museo de Arte, São Paulo, ca. 1525-1530), y como los alemanes Alberto Durero y Lucas Cranach. Sin duda alguna, el cuadro más célebre de Matsys es *Vieja grotesca* (National Gallery, Londres, ca. 1513), donde la ridícula damisela viste un traje manifiestamente inapropiado para su edad y lleva en la mano un capullo de rosa roja, anuncio de una plenitud futura que cae dentro de lo que los griegos llamaban *adýnata* y los romanos *impossibilia*. La fórmula se revela bufa hasta el extremo:



Figura 5

Matsys, Durero y Cranach probablemente tuvieron en cuenta las críticas que, sobre el asunto, habían vertido Sebastian Brant en *Das Narrenschiff* (1494) y Erasmo en *Morias Enkomion* o *Stultitiae Laus* (1509 o 1511). El

pensador holandés –lo mismo que don Juan Manuel en *El conde Lucanor*– veía en el matrimonio una herramienta básica para ordenar la sociedad. En su parecer, para evitar sorpresas y sobresaltos, cada uno debía casarse con su igual («Cada oveja con su pareja»); por ello, uno de sus *Colloquia* (1529) porta un título absolutamente revelador: «Coniugium impar» (‘Boda desigual’). Al asunto de los enlaces dispares, abocados inevitablemente al fracaso, ya le había dedicado alguna que otra reflexión en su *Institutio Christiani matrimonii* (1526). Añadamos que Tomás Moro, en *Utopía*, aconseja –en unos términos muy parecidos a los de nuestro Arcipreste de Hita, cuando dice aquello de «puna de aver muger que la vea sin camisa» (435c)– que los futuros cónyuges se encuentren desnudos, frente a frente, para comprobar si se gustan o no. El Arcipreste, una vez más, se le había adelantado al afirmar: «non puede ser quien mal casa que non se arrepienta» (436d).



Figura 6

Por todos los caminos trazados llegamos a *El pago* (1532) de Lucas Cranach, testigo principal de una serie de la que se conocen exactamente diez cuadros (como se comprueba en el magnífico *Cranach Digital Archive*); en todos ellos, el pintor de Núremberg denuncia la lascivia del anciano (como en la mayoría de los testigos de la historia bíblica de Susana y los viejos, en

este caso basta reparar en la expresividad del carcamal). Al respecto, he escrito lo siguiente:

Igualmente elocuente es la naturaleza muerta, en total consonancia con las frutas expuestas (entre las que destaca una granada abierta por la mitad), en la habitación de *El pago*, joya entre las joyas pictóricas del Museo Nacional de Estocolmo. En la escena, en que un viejo rijoso paga su próximo servicio a una meretriz («Si quieres que te cante, la paga *adelante*»), destacan la cornamenta de un ciervo, las lujuriosas perdices y el macho de ánade real, ave tan ardiente que una misma hembra ha de copular continuamente con varios machos y “ama el ajuntamiento del venenoso y asqueroso sapo”, según Francisco Marcuello, *Primera parte de la Historia natural y moral de las aves* (Zaragoza: Juan de Lanaja y Quartanet, 1617), p. 96; aquí se añade: «Antonio Gacio y otros médicos dizen que es tan cálida su carne que, comida, da calor al que está frío, y al cálido lo enciende en calentura y que aumenta la Venus».

En otros cuadros de la serie que nos interesa, comúnmente titulada como *The ill-matched pair* (o bien *couple*), el viejo, al que la jovencita está haciendo una carantoña o cucamona, aparece reveladoramente desdentado. En uno en concreto, los pocos dientes que aún le quedan se ven enteramente raídos o podridos, por lo que imaginamos que su aliento es igualmente pútrido (Viena, Kunsthistorisches Museum, ca. 1530):



Figura 7

Aunque la boca sólo este ligeramente entreabierta, la pérdida de los dientes es un hecho incontestable en el resto de los cuadros de la misma serie. En alguno de ellos (Kronach, Fränkische Galerie, 1528), se ha prescindido de la barba blanca para indicar la ancianidad del pretendiente. Como en las caba-llerías, su dentadura lo dice todo:



Figura 8

En este otro cuadro, cuarto y último a que apelaré (Núremberg, Germanisches Nationalmuseum, ca. 1530), al viejo sólo le quedan unos colmillos vampirescos. En las diez tablas conocidas, la ropa de ricohombre, la bolsa con monedas y el cordón de oro (detonante de la tragedia en *La Celestina*) ponen de manifiesto que, estemos ante una meretriz o una esposa potencial, asistimos propiamente a una transacción u operación mercantil poco aconsejable. Si de lo segundo se trata, la joven no puede haber tomado peor decisión por aque- llo de «Me casé con un viejo por la moneda...»:

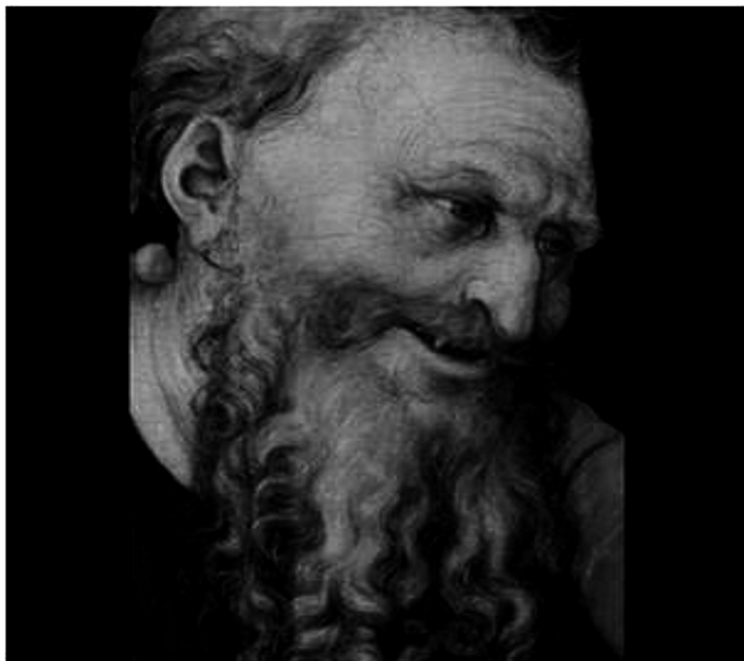


Figura 9

Ciertamente, una de las señales de la vejez, en el ser humano y en los mamíferos en general, es la pérdida de la dentadura. Ello no quita que el viejo desdentado sienta el aguijón de la carne y, llegado el caso, engendre hijos a edad avanzada. Así lo expresa un refrán chusco donde los haya: «El viejo pierde el diente, pero no la simiente». En otro lugar me he ocupado de la coincidencia de la pasión amorosa con la aparición de las muelas del juicio o cordales (Gómez Moreno y Jiménez Calvente 1994). Ahora me limitaré a resaltar que el refrán «Mal de muelas, mal de amores», a veces formulado como «Dolor de muelas, mal de amores», nos ayuda a entender *La Celestina*, con un Calisto que precisa un remedio, que poco tiene de taumatúrgico y mucho de picante, para remediar esa precisa dolencia: nada menos que el cordón de Melibea.

Y es que las muelas del juicio suelen aparecer en la adolescencia («cum dolore et calore febrili»), como dice san Alberto Magno en *De animalibus*, II, 54), por lo que coinciden con el despertar de la pulsión amorosa. Es lo propio de esa etapa de la vida, caracterizada porque en ella se alcanza la dentición plena; por el contrario, la pérdida progresiva de la dentadura es sintomática del proceso que lleva a la decrepitud y concluye con la muerte del individuo. Reveladoramente desdentado se retrata al viejo en varios de los testigos plásticos y literarios. De los primeros, basta con Cranach; por eso, atendemos aquí a los segundos.

El asunto se prestaba fácilmente a un desarrollo cómico, burlesco y paródico. Cuando se pretendía moralizar, la fórmula era distinta por completo: se hablaba de la fugacidad de la vida (manifiesta en dichos del tipo de *Memento mori* o *Tempus fugit irreparabile*) o se recordaba lo efímeras que resultan la juventud y la belleza (para lo que se apelaba a un *carpe diem* neopocicúreo y cristiano del que, en un caso concreto, me he ocupado en Gómez Moreno 2014). La vieja desdentada es figura que mueve a risa desde Marcial, en *Epigramas*, I, 19: «Si memini, fuerant tibi quattuor, Aelia, dentes: expulit una duos tussis et una duos...» ('Lelia, si mal no recuerdo, tenías cuatro dientes: una tos arrojó dos y otra otros dos más...'); y II, 41: «[...] tu puella non es, et tres sunt tibi Maximina dentes» ('tú no eres una chica joven, y tienes, Maximina, tres dientes').

Un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola revela la deuda con Marcial desde la misma rúbrica: «A una vieja sin dientes» (véase Peiré Santas 2002):

Aunque Ovidio te dé más documentos
para reírte, Cloe, no te rías,
que de pez i de box en tus enzías
tiemblan tus huesos floxos i sangrientos;
y a pocos de esos soplos tan violentos,
que con la demasiada risa envías,
las dexarás desiertas i vacías,
escupiendo sus últimos fragmentos.

Huye, pues, de theatros, y a congoxas
de los lamentos trágicos te inclina,
entre huérfanas madres lastimadas.
Mas parézeme, Cloe, que te enoxas;
mi zelo es pío; si esto te amohina,
ríete hasta que escupas las quixadas.

Para esas fechas, la literatura y la pintura europeas, partiendo de modelos que remiten a un patrón antropológico único, abundan en viejos y viejas desdentados: ridículos ellos por su lascivia y mucho más irrisibles ellas al añadir a su coquetería su encendida pasión. En su parodia de la tradicional *descriptio puellae*, envés del discurso epidíctico, panegírico o laudatorio, Cervantes se mostró eficazísimo. En concreto, en el *Entremés del rufián viudo llamado Trampagos*, que suma a los ecos citados los de raigambre puramente celestinesca, la difunta es una prostituta vieja, a la que antes de fallecer le quedaban no más de cinco piezas dentales en su «covacha» y le olía mal el aliento. En el *Quijote*, la mala dentadura de su protagonista sirve para reforzar la idea, manifiesta desde el retrato inicial, de que ya no tiene el cuerpo para muchos trotes.

Como cualquiera a esas alturas de la vida («frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta» aclara el narrador), don Quijote no está ya para

líos sino para beber buen vino, tomar sopicaldos (que no precisan de dentadura buena ni mala) y prepararse para bien morir. En opinión de Fray Antonio de Guevara, a lo último hay que dedicar el tiempo que a uno le resta cuando se alcanza esa edad precisa (*Reloj de príncipes*, Valladolid, 1529, libro II, c. XXXI, p. 535): «las personas cuerdas de cincuenta años arriba más han de ocupar los pensamientos en cómo han de rescebir la muerte que no en buscar regalos para alargar la vida». En otro lugar, el obispo de Mondoñedo apostilla (*ibid.*, c. XXXIII, p. 549): «cincuenta años, do se comiença ya a envejecer». Y aun añade unas supuestas palabras de Augusto (*ibid.*, c. LI, p. 907): «Al que a los cincuenta años llevan los dioses desta triste vida lo más enojoso ahorra de ver della, por manera que todo lo demás que un hombre vive va cuesta baxo, no caminando sino rodando, y aun tropeçando y cayendo». El de la vejez es especialmente tema grato a Guevara, como ha puesto de relieve Arredondo Sirodey 2011.

El jalón de los cincuenta, en que san Isidoro y los enciclopedistas medievales sitúan el inicio de la cuesta abajo vital, gozó de general aceptación; no obstante, los había más estrictos, como comprobamos al leer el *Ragionamento* (1545) de Francesco Sansovino, que nada bueno encuentra en un viejo enamorado, frente a lo dicho por Baldassare Castiglione en el libro IV de *Il Cortegiano* (1528). Lo que a cierta edad es comprensible, en la vejez no tiene perdón, en palabras del prudente Pánfilo. Ya que su interlocutor, Silio, le pide mayor precisión al respecto, Pánfilo le contesta (cito por Pozzi 1975, 153-154, aunque retoco ligeramente la puntuación):

SILIO. Di quanti anni intendete voi il vecchio?

PANFILO. Di quarent'anni. E fino a tanto si può comportare; ma procedendo più oltre, non è punto lodevole.

Huelga todo comentario. Que en torno a la cincuentena don Quijote se vea en edad de amar, se eche a la aventura y piense que tiene un palmito irresistible resulta sencillamente descabellado: no es un caso de narcisismo sino de falta de juicio. En realidad, lo que se nos ofrece es el resultado de invertir un patrón que percibimos nítido en el *Perceval* de Chrétien de Troyes: el del joven que siente la llamada de la sangre y sigue su destino, aunque para ello tenga que superar todo tipo de obstáculos y deba sobreponerse a situaciones adversas (la etiqueta «Perceval pattern» ha sido utilizada antes por Arden & Lorenz 2002, en referencia a un ser insignificante —a veces, un verdadero anti-héroe— que, en un momento dado, cambia de vida y toma la nueva ruta que lo convertirá en un héroe propiamente dicho). Se trata de un motivo que importa mucho en la épica o la novela (he dado cuenta del modo en que Cervantes lo usa en *La gitanilla* o *La ilustre fregona* en Gómez Moreno 2005); y tanto o más en la hagiografía, como explico en el libro en que me ocupo de dicha materia (Gómez Moreno 2008):

Perceval encontrará su propio camino como caballero frente al deseo de su madre, la Dama Viuda, quien por largo tiempo había logrado ocul-

tarle a su hijo la existencia de la caballería y sus atributos por haber perdido a su esposo en el combate. La determinación de Perceval por tomar las armas y buscar aventuras está a punto de matar de dolor a su madre, con lo que se repite un patrón que encontramos en no pocas vidas de santos, mártires o confesores, [...] con casos extremos como el de la conocida y añorísima *passio* de santa Perpetua y santa Felicidad (la primera de las cuales no se entenece ni con las lágrimas de su padre ni con la inminente orfandad de su pequeño hijo, al que amamanta en la cárcel en una escena verdaderamente patética) en el primer grupo y el de la igualmente difundida (y señalada antes precisamente por este motivo) vida de san Alejo en el segundo (con la tragedia que, para sus padres y esposa, supone su peculiar manera de llegar a la santidad).

Perceval hace lo que de él se espera, porque se lo pide la sangre y está en edad. Que don Quijote actúe del mismo modo es algo distinto. Dada su condición de hidalgo o caballero, no extraña su vocación militar. Ahora bien, tomar las armas por amor a una dama, más que un hecho reprochable, es un disparate. Para más abundamiento, hay que añadir que echarse a los caminos para medir fuerzas con otros caballeros o deshacer entuertos, como los héroes del viejo *roman courtois*, se sale por completo de la realidad y sólo encaja en las alucinaciones de alguien que ha perdido el juicio. Tanto o más contraviene la lógica el hecho de dar ese paso cuando se está en el umbral de la vejez.

De ese modo, don Quijote no sólo invierte el patrón de Perceval sino que se erige en paradigma del caso denunciado por Ovidio en la máxima de que me ocupo. Ciertamente, sólo al *Quijote* cabe aplicársela de manera integral, ya que, dada su edad, el hidalgo manchego no está ni para aventuras amorosas ni para caballerías o hazañas militares. Y a unas y otras se entrega plenamente, con lo que la obra supone una inversión decidida de lo dicho por Ovidio, que nada tiene de consejo o aviso y todo de constatación u obviedad. Como mostró Dámaso Alonso, y se ha dicho al inicio, Cervantes estaba familiarizado con Camilote, el ridículo caballero del anónimo *Primaleón* (1512) y la *Tragicomedia de don Duardos* (ca. 1525) de Gil Vicente, una figura que nace de la inversión del patrón del héroe caballeresco (Alonso 1968). Camilote, no obstante, nada tiene que ver con la máxima de Ovidio, que Cervantes observa a rajatabla al dibujar a don Quijote. Al contravenir lo que en ella se afirma, don Quijote está abocado al fracaso; por ello, en sus aventuras no caben victorias militares o amorosas que lo sean de verdad.

En mi opinión, la máxima de Ovidio activa la primera salida de don Quijote y flota sobre la totalidad de sus aventuras. Indudablemente, Cervantes conocía y tuvo presentes los testimonios a que hemos pasado revista y otros que validan igualmente la segunda parte del verso: *turpe senilis amor*. Ahora bien, sólo el *Quijote* confirma el carácter irrefutable de la máxima completa, que contaba con un largo pasado y afianzó su estatus gracias a los centones que la recogían (que llegan a Herrero Llorente, 1992, n. 8757). Como lema, lo normal es quearezca mutilada y reducida a lo que aparenta ser un hemistiquio y en realidad no lo es. La culpa de todo la tiene Andrea Alciato,

desde el momento en que la incorporó, ligeramente retocada, a sus *Emblemata* (no en la príncipe de 1531 sino en la de 1548). En concreto, así suena el emblema 116 (en otras ediciones, 117): 'Senex puellam amans'. Aquí están su imagen y su glosa:



Dum Sophocles (quamvis affecta aetate) puellam
a quaestu Archippen ad sua vota trahit,
allicit et pretio, tulit aegre insana iuventus
ob zelum, & tali carmine utrumque notat:
«Noctua ut in tumulis, super utque cadavera bubo,
talis apud Sophoclem nostra puella sedet».

Figura 10

La fuente, como se indica, es una glosa al verso de Ovidio: «Id ex Athenaeo lib. 13. *Dipnosophistarum*. Ex quo discimus turpissimum esse seni amore diffluere: quod & Deo & ipsi etiam naturae odiosum esse nostri dictitant. Notum illud Ovidii, 'Turpe senex miles, turpe senilis amor'». Aunque de claridad meridiana, su sentido se refuerza en los comentarios de Sánchez de las Brozas 1766, III, 231-232, y López 1615, 424-425. Para entender la escena, hay que tener en cuenta la querencia del búho (*nuntia luctus*, según Ovidio) por tumbas y cadáveres (una patraña que, por esos mismos años, recoge Maplet 1567, N8v). Tal era la joven que se dejaba manosear por un viejo impúdico, más muerto que vivo.

La cita ovidiana se relacionó con toda una serie de proverbios y dichos clásicos y populares. Entre los primeros, hay uno parecido en los *Proverbia* atribuidos a Séneca (en realidad, se trata de una de las *Sententiae* de Publilio Sirio, autor del siglo I a. C.): «Amare iuveni fructus est, crimen seni». Entre los populares, hay refranes como «Veinte con cuarenta: defunción o cornamenta», «Viejo que se enamora cerca tiene la última hora», «Viejo con moza mal retoza» o «Vejez con amor, no hay cosa peor». En francés, conozco uno estupendo: «Bonjour, lunettes; adieu, fillettes», esto es «Hola, gafas; adiós, muchachas». Méry 1828, 264, lo recoge y acompaña de este comentario: «Un vieillard ne doit plus s'occuper à faire l'amour, lorsqu'il commence à porter des lunettes. La jeunesse n'aime point les rides et les cheveux blancs. Un vieillard décrépît qui profane par des attouchemens impudiques les grâces innocentes d'une jeune fille fait l'effet d'un scorpion qui se joue sur une rose». San Isidoro dice que a los cincuenta años comienza la *gravitas*, que se caracteriza por el cansancio. A esa edad aproximada, aparecen los primeros síntomas de la presbicia, que es al mismo tiempo sinónimo de vejez (aún no de decrepitud) y de vista cansada.

Como acabo de decir, estoy plenamente convencido de que Cervantes tomó la sentencia ovidiana como punto de partida del *Quijote*; por ello, sorprende que el dato haya escapado a la atención de la crítica, particularmente a la de Rudolph Schevill, que rastreó ecos ovidianos en el *Quijote* (Schevill 1913). Su olvido se entiende menos cuando se considera que, cuando llevó a cabo sus pesquisas, trabajaba en la edición de las *Obras completas* de Cervantes junto a Adolfo Bonilla y San Martín (el fruto de su labor vería la luz entre 1914 y 1941). Aunque el amor de don Quijote por Dulcinea no sea de naturaleza lasciva, resulta reprobable por indecoroso, como también falta al decoro el hecho de que un cincuentón continúe leyendo novelas. A pesar de las advertencias de los moralistas, que la juventud consuma tales obras tiene un pase; sin embargo, en un anciano no caben contemplaciones. Los males de don Quijote tienen ahí su raíz y causa primera: todo lo demás viene rodado.

Mero ingrediente o asunto principal, el tema del viejo y la niña es recurrente en Cervantes: en su obra teatral, como en el *Entremés del viejo celoso* o en el *Entremés del juez de los divorcios*, o en sus novelas o relatos breves, como en *El celoso extremeño*. Tampoco falta en sus principales experimentos literarios: en el *Quijote* y en el *Persiles*, donde el viejo rey Policarpo arde en amores por Auristela, pseudónimo con que Segismunda encubre su personalidad mientras viaja de Islandia a Roma en compañía de Persiles. En Cervantes, no obstante, no sólo hay viejos sino viejas enamoradas, como Halima, esposa del cadí, en *El amante liberal*, o como Rosamunda, loca de amor por Periandro, que no es otra cosa que el pseudónimo del citado Persiles.

En tales casos, Cervantes contaba con un todopoderoso antecedente: me refiero a *La Celestina* y su linaje literario. En Fernando de Rojas, la vieja se muestra picantona a más no poder. Pármeneo dice que, de niño, la rechazaba porque olía a «puta vieja», con lo que alude a una posible tendencia pedófila. Sospechas aparte, ella misma confiesa su excitación ante los juguetes amo-

rosos de los criados y sus fámulas. En el acto VII, Celestina corrige a Areúsa por mostrarse poco receptiva ante el acoso de Pármeno. Tras dejarla convenientemente predispuesta, añade un comentario inesperado en una anciana desdentada: «Quedaos a Dios, que voyme solo porque me hazés dentera con vuestro besar y retoçar, que aún el sabor en las encías me quedó: no le perdí con las muelas» [Edición de Bienvenido Morros (Barcelona: Vicens Vives, 1996), p. 159].

El motivo que nos interesa sobrevivió a Cervantes; de hecho, la lectura de su obra toda, y no sólo del *Quijote*, hubo de servir de modelo a más de un escritor. En el caso de la literatura gnómica o sapiencial, el estímulo primero procedía directamente de la máxima ovidiana, por estar hecha de la misma pasta. Muestra de ello es el magnífico libro de emblemas de Cats 1627, 194-195. Aquí, el tópicos por el que nos interesamos acarrea una lección moral que los emblemas comparten con la fábula, un género que resurgirá con vigor inusitado por toda Europa tras el modelo de Jean de La Fontaine.



Jamais voit-on l'amour, jamais voit-on l'abeille
Aller cueillir sont miel sur rose trop vieille.
Après la fresche fleur, la mouche faict son tour:
À l'agee verdelet, convient le doux amour.

Figura 11

Todos cuantos volvieron sobre la figura del viejo enamorado (que, con razón, podemos considerar como un tópico literario) continuaron aferrados a la segunda parte de la máxima ovidiana. Así sucede en *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín, en *La verbena de la Paloma* de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón, o en el cine de Luis Buñuel, con *Viridiana* o *Tristana* (y antes en la obra de Benito Pérez Galdós del mismo título). Pero aquí mi recorrido porque no tiene sentido repetir una tarea que Hempel (1983) ha llevado a cabo satisfactoriamente. Deseo, no obstante, dejar constancia de que Juan Bautista Avalle-Arce se adelantó a todos al destacar lo mucho que importa el *turpe senilis amor* en el conjunto de la obra de Cervantes. Por desgracia, el ilustre cervantista no prestó atención al hecho de que la figura de don Quijote, viejo para la milicia y el amor, valida el razonamiento de Ovidio.

Cervantes dirigió su atención al verso ovidiano completo. Ahora tocaba pasar de la comprensión y la concisión extremas propias de una máxima (formada tan sólo por dos oraciones nominales yuxtapuestas) a todo lo contrario: había que tejer un relato. Era el turno del narrador: su turno. «Turpe senex miles, turpe senilis amor»: sin la fórmula de *Amores*, 1, 9, 4, el *Quijote* tal vez habría sido muy distinto o no habría sido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alciato, Andrea (1548). *Emblemata*. Lyon: Gulielmum Rouillé.
- Alonso, Dámaso (1968). «El hidalgo ‘Camilote’ y el hidalgo ‘don Quijote’», *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*. Madrid: Gredos, pp. 20-28.
- Arcaz Pozo, Juan Luis (2012). «*Senilis amor*: postura de los elegiacos latinos frente al amor en la vejez», *Analecta Malacitana*. 32, pp. 3-28.
- Arden, Heather y Lorenz, Kathryn (2002). «The ambiguity of the outsider in the Harry Potter stories and beyond», en Will Wright y Steven Kaplan (ed.), *The Image of the Outsider in Literature, Media and Society*. Colorado Springs: Society for the Interdisciplinary Study of Social Imagery, pp. 430-432.
- Arredondo Sirodey, Soledad (2011). «Sobre viejos y viejas: sátiras, consejos y desengaños, desde Fray Antonio de Guevara a Antonio Enríquez Gómez», *Crisoladas. Revue du C.R.I.S.O.L.*, 16/17 [«De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII»], pp. 335-348.
- Bandera, Cesáreo (2005). «*Monda y desnuda*». *La humilde historia de don Quijote*. Madrid: Editorial Iberoamericana-Universidad de Navarra.
- Cats, Jacob (1627). *Proteus ofte Minnebeelden verandert in Sinnebeelden* (‘Proteo o Retratos de moralidad y amor’). Rotterdam: Pieter van Waesberge.
- Cody, Jane M. (1976). «The *Senex Amator* in Plautus’ *Casina*», *Hermes*. 4, pp. 453-476.
- Curtius, Ernst Robert (1948). *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna: A. Francke A. G. Verlag.
- Cranach Digital Archive*. Accesible en: <<http://www.lucascranach.org/>>.
- Fallend, Ksenija (2004). «Virgilio, Venus y Saturno en el ejemplo de ‘luxuria’: una lectura alquímica del *Libro de Buen Amor*», en Francisco Toro Ceballos y Bienvenido Morros (ed.), *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el «Libro de Buen Amor»*. Alcalá la Real: Ayuntamiento Alcalá la Real - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, pp. 425-436.

- Girard, René (1982). *Le Bouc émissaire*. París: Grasset.
- Gómez Moreno, Ángel (2004). «La hagiografía, clave para la ficción literaria entre Medievo y Barroco (con no pocos apuntes cervantinos)», *Edad de Oro*. 23, pp. 249-277.
- Gómez Moreno, Ángel (2005). «Cervantes y las leyendas de los santos», en Ángeles Varela Olea y Juan Luis Hernández Mirón (ed.), *Huellas de Don Quijote. La presencia cultural de Cervantes*. Madrid: Instituto de Humanidades Ángel Ayala-CEU, pp. 59-82.
- Gómez Moreno, Ángel (2006). «La literatura militar en la poética del *Quijote*», en *Literatura, imágenes y milicia en la tercera salida de Don Quijote*. Madrid: Ministerio de Defensa, pp. 13-35.
- Gómez Moreno, Ángel (2008). *Claves hagiográficas de la literatura española (del Cantar de Mio Cid a Cervantes)*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, 2008.
- Gómez Moreno, Ángel (2014). «Pisanello, los libros de horas y la hipérbola sagrada; Melzi, Garcilaso y el *carpe diem*», *eHumanista*. 26, pp. 614-628.
- Gómez Moreno, Ángel y Teresa Jiménez Calvente (1995). «A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea», *Revista de Filología Española*. 75, pp. 85-104.
- Graf, Eric C. (2004). «Martin and the Ghosts of the Papacy: Don Quixote 1.19 between Sulpicius Severus and Thomas Hobbes», *Modern Language Notes*. 119, pp. 949-978.
- Graf, Eric C. (2007). *Cervantes and Modernity: Four Essays on «Don Quijote»*, Lewisburg: Bucknell UP.
- Guevara, Antonio de (1994). *Relox de Príncipes*, Emilio Blanco (ed.), *Obras Completas*, tomo II, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Hempel, Wido (1986). «El viejo y el amor. Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca», en A. David Kossoff et al. (ed.), *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 22-27 agosto 1983*. Madrid: Istmo, I, pp. 693-702.
- Herrero Llorente, Víctor-José (1992). *Diccionario de expresiones y frases latinas*. Madrid: Gredos.
- Jiménez Calvente, Teresa (1994). «Nebrija en los *Virorum doctorum Elogia* de Paulo Jovio», *Revista de Filología Española*. 74, pp. 41-70.
- López, Diego (1615). *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato*. Nájera: Juan de Mongastón.
- Maplet, John (1567). *A Greene Forest, or a Naturall Historie*. Londres: Henry Denham.
- Méndez, Sigmund (2009). «La transfiguración de un relato medieval: el *Lay de Aristóteles* de Juan José Arreola», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 57, pp. 679-745.
- Méry, C. de (1828). *Histoire générale des Proverbes*. París: Delong Champs.
- Parkin, Tim G. (2003). *Old Age in the Roman World: A Cultural and Social History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Peiré Santas, Pedro (2002). «El tema literario de la mujer desdentada en un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet* 14, pp. 343-348.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1997). «La *Celestina* y el *Diálogo entre el viejo, el amor y la mujer hermosa*», en Rafael Beltrán y José Luis Canet (ed.), *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, pp. 189-198.
- Ruffinatto, Aldo (2009). «'Io mi vanto di cantare alcune stanze dell'Ariosto' (l'immenso potere creativo della parodia cervantina)», en Paolo Tanganelli (ed.), *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*. Málaga: Universidad de Málaga, pp. 101-115.
- Ruta, Maria Caterina (2007). «Lecturas italianas de Cervantes», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*. 4, pp. 11-21.
- Ryder, K. C. (1984). «The *Senex amator* in Plautus», *Greece and Rome (Second Series)*, 31, pp. 181-189.

- Sánchez de las Brozas, Francisco (1766). *Opera omnia*, III. Ginebra: Fratres de Tournes.
- Sansovinno, Francesco (1975). *Trattati d'amore del Cinquecento*, Mario Pozzi (ed.), Roma-Bari: Laterza.
- Schevill, Rudolph (1913). *Ovid and the Renaissance in Spain*. Berkeley: University of California Press.
- Spargo, J. W. (1934). *Virgil the Necromancer: Studies in the Virgilian Legends*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Tanganelli, Paolo (2014). «La primera sortita di Don Chisciotte e il *Morgante* (cantari I-III)», en Paolo Pintacuda (ed.), *Le vie dell'epica ispanica*. Lecce-Rovato: Pensa, pp. 307-317.
- Williamson, Edwin (1991). *El Quijote y los libros de caballerías* (con un prólogo de Mario Vargas Llosa). Madrid: Taurus.

Recibido: 17 de febrero de 2014

Aceptado: 26 de noviembre de 2014

Resumen

Aristóteles y Flora, Virgilio en el cesto, Susana y los viejos... Por distintas vías, el tema del viejo lascivo se enseñoera del arte europeo, plástico y literario, desde las postrimerías del siglo XV en adelante. El asunto, amén de su dimensión jocosa y moral, interesa por su relación con el principio artístico del decoro. En las parejas desiguales (con una joven damisela y un anciano por amante) Cranach encuentra uno de sus asuntos recurrentes; en el *Quijote*, Cervantes da la vuelta al patrón de Perceval guiado por la máxima de Ovidio 'Turpe senex miles, turpe senilis amor' (*Amores*, 1, 9, 4). De ese modo, no es un joven sino un anciano quien se lanza a una doble aventura, militar y amorosa.

Palabras clave: Ovidio; Lucas Cranach; Miguel de Cervantes; *Don Quijote*; Perceval; parodia.

Title: 'Turpe senex miles, turpe senilis amor' (*Amores* 1, 9, 4): Ovid, Cranach and Cervantes.

Abstract

Aristotle and Flora, Virgil in the basket, Susanna and the elders... These are different samples of a theme which enjoyed a notorious success in Europe from the last decades of the Fifteenth-century onwards. More than a simple mockery or moral lesson, the topic appears related to decorum as a basic principle in both art and life. In his paintings, Cranach paid special attention to ill-matched couples, as shown in a series of erotic scenes where a young damsel has an old man for lover; in his *Quixote*, guided by the Ovidian saying 'Turpe senex miles, turpe senilis amor' (*Amores*, 1, 9, 4), Cervantes transforms the traditional Perceval pattern in a new one. Contrary to expectations, it is an old man, not a youngster who undertakes the double adventure of war and love.

Keywords: Ovid; Lucas Cranach; Miguel de Cervantes; *Don Quixote*; Perceval; parody.