

EL SONETO «CUANDO A MÁS SUEÑO EL ALBA ME CONVIDA» DE QUEVEDO Y LA NAVE DE LOS LOCOS



RAFAEL ANTONIO SÁSETA NARANJO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

rsaseta2@us.es

RESUMEN:

El soneto PO. núm. 356 de Quevedo reúne toda la evolución simbólica de la que fue recubriéndose el tópico de la Nave del Estado hasta su época. Sin embargo, ya se ha identificado en el poema algo más: una posible influencia de las pinturas del Bosco. Este artículo explora la verosimilitud de dicha influencia y el sustrato que la misma contenía y que habría de incorporarse, enriqueciéndola decisivamente, a la refundición de Quevedo.

Palabras claves: Quevedo, Sebastian Brant, El Bosco, Arquíloco, Nave de los locos, Platón.

THE SONNET «CUANDO A MÁS SUEÑO EL ALBA ME CONVIDA» BY QUEVEDO AND THE SHIP OF FOOLS

ABSTRACT:

Quevedo's sonnet PO. no. 356 brings together all the symbolic evolution of the topic of the Ship of the State up to his time. However, something else has already been identified in the poem: a possible influence of Bosch's paintings. This article explores the plausibility of this influence and the substratum that it contained, and that would be incorporated, enriching it decisively, to Quevedo's recasting.

Keywords: Quevedo, Sebastian Brant, Bosch, Archilochus, Ship of fools, Plato.





El soneto «Cuando a más sueño el alba me convida» de Quevedo¹ llama inmediatamente la atención por la ingeniosa y delirante combinación de alusiones virgilianas y motivos náuticos y militares relacionados con la agitada turbación nocturna que sufre el poeta, asaltado por pensamientos de carácter neurótico²:

Cuando a más sueño el alba me convida,
el velador piloto Palinuro
a voces rompe al natural seguro,
tregua del mal, esfuerzo de la vida.
¿Qué furia armada, o qué legión vestida
del miedo, o manto de la noche oscuro,
sin armas deja el escuadrón seguro,
a mí despierto, a mi razón dormida?
Algunos enemigos pensamientos,
cosarios en el mar de amor nacidos,
mi dormido batel han asaltado.
El alma toca al arma a los sentidos;
mas como Amor los halla soñolientos,
es cada sombra un enemigo armado.

La mención al timonel Palinuro nos lleva de inmediato a la nave de Eneas, errante por el Mediterráneo en busca de las costas lavinias, pero, como decía Rosa Navarro Durán, el batel troyano se convierte en una más de las «metamorfosis del yo poético», de acuerdo con una «metáfora fosilizada de la vida como navegación como fondo»³. Y sigue diciendo la investigadora: «Su “batel” está dormido, y lo asaltan “enemigos

¹ Francisco de QUEVEDO, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, núm. 356.

² Este artículo se publica en el marco de las Ayudas para la recualificación del sistema universitario español financiado por la Unión Europea – NextGenerationEU. Agradecemos a la profesora Ana Pérez Vega sus consejos y sabiduría en todo lo relativo al análisis poético. Debemos mencionar igualmente al profesor Jesús María Ponce Cárdenas, experto en las relaciones icónico-textuales renacentistas y barrocas, por su ayuda y paciencia para con el autor de este artículo. Finalmente no podemos olvidar al pintor Álvaro Arenas Patiño, por su orientación con las cuestiones artísticas del presente artículo.

³ Rosa NAVARRO DURÁN, «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», ed. Marie-Linda Ortega, *La poésie amoureuse de Quevedo*, Lyon, ENS Éditions, 1997, p. 51.



pensamientos”, son cosarios, “piratas” nacidos “en el mar del amor”»⁴. Palinuro fue asaltado por *Hypnos*, provocando su naufragio y posteriormente su muerte⁵, lo cual refuerza las connotaciones oníricas, y a la vez de incertidumbre ante la propia navegación. El poeta «nada podrá hacer ante el asalto [...]. Pensamientos, alma, sentidos, todos tienen un papel en ese asalto al batel del yo poético, que naufragará en el mar del amor»⁶. Quevedo finaliza su pieza empleando el símil militar para referirse a la lucha mental que sufre: «es cada sombra un enemigo armado». Como decía D. G. Walters: «el escuadrón del segundo cuarteto se relaciona con el yo y su razón; el batel atacado por los piratas es el poeta que duerme; el enemigo armado son las sombras que le circundan»⁷. Hay una clara intención bufonesca en esa combinación de motivos marciales y agitaciones neuróticas. El poeta se nos representa como un patético espadachín quijotesco que se enfrenta a enemigos imaginarios, nacidos de su propia locura: «es cada sombra un enemigo armado». El lenguaje épico genera un contraste satírico. La expresiva aliteración en «El alma toca al arma a los sentidos», casi un trabalenguas, genera esa sensación trabucada de combate repentino en un escenario cómico y a la vez ilusorio. En este último sentido, Walters terminaba su comentario apuntando a una posible influencia del Bosco: «la otra “metáfora”, de índole militar, sugiere las imágenes violentas y fantasmagóricas de las pinturas del Bosco»⁸.

Este poema está en línea con diferentes manifestaciones literarias del Siglo de Oro que ofrecían una interpretación del tópico de la Nave del Estado con una connotación personal, entendiéndolo como el amante que lucha contra la «tempestad del amor» y que no sabe si arribará o no a puerto seguro en semejante liza⁹. Se ha señalado que en la oda I, 14 de Horacio, debido a la combinación de léxico amatorio dentro de un campo semántico marinero, existe ya esa doble significación¹⁰, y asimismo en el soneto de

⁴ *Ibid.*

⁵ Verg., A. V, 857-858.

⁶ Rosa Navarro DURÁN, *op. cit.*, p. 51.

⁷ David G. WALTERS, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, p. 237.

⁸ David G. WALTERS, *art. cit.*, p. 237.

⁹ Rosa María MARINA SÁEZ, «Temas de la lírica horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 15, p. 167; Lía SCHWARTZ LERNER, «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 5:1, 1999, p. 24.

¹⁰ Clarence W. MENDELL «Catullan Echoes in the Odes of Horace», *Classical Philology*, 30, 1935, pp. 298-299; Michael C. J. PUTNAM, *Poetic Interplay Catullus and Horace*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 32. La lectura alegórica de esta oda como una alusión a la Nave del estado está



Petrarca «Passa la nave mia colma d'oblio», donde incluso se explora la faceta onírica y la de la locura: «Celansi i duo mei dolci usati sogni;/ Morta fra l'onde à la ragion e l'arte»¹¹. En el soneto «Molesta el ponto Bóreas con tumultos»¹², cuya referencia: «a las almas de Tracia cede el lino», demuestra su dependencia por la oda IV, 12 de Horacio: «iam ueris comites, quae mare temperant / impellunt animae linthea Thraciae»¹³, la alusión al «naufrago del amor» es manifiesta: «Yo ansí náufrago amante y peregrino,/que en borrasca de amor por Lisi muero,/sigo insano furor de alto destino». Sin embargo, fuera de esa referencia, el soneto sigue más de cerca a la mencionada I, 14¹⁴, como veremos, escogiendo por tanto un elemento descontextualizado.

Cabe citar igualmente una posible relación con otro tópico de gran difusión en el barroco, el de «*Cupido navigans*», que representa a este dios sujeto a los vaivenes de un mar alegórico, creado por las propias lágrimas de un amante doliente¹⁵. Con todo, ese tono fantasmal o demencial que señalaba Walters, al que nosotros además añadimos el tono burlesco, no puede explicarse suficientemente con tales precedentes. Es por ello por lo que cabría la opción de asumir la influencia adicional del Bosco que el investigador proponía, a quien de hecho Quevedo, como veremos, cita en contextos siempre satíricos. Otras opciones serían contemplar la existencia de alguna fuente aún desconocida, o bien atribuirlo sin más a la genial creatividad de don Francisco. La segunda de estas opciones, sin indicios adicionales, resulta un trabajo enteléquico y la tercera no añade nada nuevo a lo que ya conocemos. Ocurre que la influencia de las pinturas *boschianas* en Quevedo se ha formulado sobre todo para los *Sueños*, y además no ha estado libre de considerable polémica, sin embargo, nosotros vamos a considerar una obra pictórica adicional que añadiría gran verosimilitud a la presunta influencia del pintor flamenco, en este caso en el soneto que nos ocupa, y que por cierto despeja alguna de las reservas planteadas por

presente ya en Quint., *Inst.* VIII, 6, 44. Veáse: Clarence W. MENDELL, «Horace I. 14», *Classical Philology*, 33, 1938, pp. 145-156; Otto SEEL, «Zur Ode 1,14 des Horaz: Zweifel an einer communis opinio», en *Festschrift Karl Vretska. Zum 70. Geburtstag am 18. Okt. 1970 überreicht von seinen Freunden und Schülern*, eds. Doris Ableitinger y Helmut Hugel, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1970, pp. 204-249.

¹¹ Francesco PETRARCA, *Le Rime di Francesco Petrarca*, ed. Nicola Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1964, soneto CLXXXIX; SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, p. 24.

¹² Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1963, núm. 454.

¹³ Hor., *Carm.* IV, 12, 1-2; Lía SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, p. 22.

¹⁴ Lía SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, p. 22.

¹⁵ Jesús PONCE CÁRDENAS, «“Cupido navigans”: varia fortuna de un motivo iconográfico», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 20:2, 2015, pp. 43-44.



los estudiosos que han analizado la comparación de ambos genios. Veremos que a su vez ello conectaría a Quevedo, ya no solo con el Bosco, sino con un sustrato bajomedieval, que otorgó al tópico de la Nave esos componentes neuróticos y también satíricos que son visibles en el poema. Finalmente, en tanto que dichos componentes satíricos están implícitamente presentes en las formas más primitivas del tópico, anteriores a Horacio, terminaremos planteando la posibilidad de que Quevedo escogiera la mencionada referencia a Tracia de la oda I, 14, que la investigadora Lía Schwartz Lerner atribuía sin más a la idea de que esta región se identificaba en los textos clásicos con la patria de los vientos, sin dar explicaciones adicionales¹⁶, para de algún modo hacer una referencia sutil a su deuda por esas formas aún más antiguas que el propio Horacio, siendo consciente así de la connotación satírica que el tópico tuvo en su origen.

I. EL BOSCO Y QUEVEDO

Antes de empezar, conviene hacer una pequeña reseña sobre la suerte que los cuadros del Bosco habrían corrido en la España aurisecular. Hay que tener presente, primero, que Flandes era por aquellos tiempos una parte más de la corona española, hecho que favoreció obviamente los intercambios y las relaciones de esa región con la Península, y que dio lugar a una enorme popularización del Bosco en nuestro país. Según algunos testimonios, ya la reina Isabel pudo llegar a tener al menos una tabla del genial flamenco segura, y probables otras tres¹⁷. Felipe II fue un grandísimo amante del estilo *boschiano*. Adquirió la pinacoteca de don Felipe de Guevara, gentilhomme de boca de Carlos I¹⁸, coleccionista y autor de unos *Comentarios de la pintura*, donde hacía algunos comentarios sobre el pintor. Por las informaciones que nos brinda el Archivo General de Simancas, el monarca se hacía así con sus seis primeras tablas *boschianas*: *El carro de heno*, *Dos ciegos*, *Una danza al modo de Flandes*, *Unos ciegos cazando un jabalí*, *Una bruja*, *La curación de la locura*. Felipe II fue ampliando esta colección, cuyos títulos no

¹⁶ Lía SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, p. 22.

¹⁷ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950, pp. 183-184.

¹⁸ Antonio PONZ, «Prólogo», en *Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara*, ed. Antonio Ponz, Madrid, Gerónimo Ortega-Hijos de Ibarra, 1788, pp. 4-5.



daremos aquí para no cansar al lector, pero conviene resaltar al menos aquellas donde los críticos han visto alguna relación con don Francisco: la *Tentación de San Antonio*, el *Juicio*, *El carro de heno*, el *Jardín de las Delicias* y los *Siete Pecados capitales*¹⁹. Pues bien, Quevedo ya citaba directamente al pintor flamenco en sus *Sueños*, concretamente en *El alguacil endemoniado*, en un pasaje de gran comicidad donde habla el Diabolo, y se queja de que por culpa del Bosco los hombres lo describían a él y al resto de demonios menores de forma estereotipada, haciendo «potajes» de ellos:

Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser avechuchos; con colas, habiendo diablos rabones, con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá y preguntándole porque había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo: «porque no había creído nunca que había demonios de veras»²⁰.

Hay además una mención en el *Buscón*, cuando se comparan con figuras *boschianas* los gestos que adoptaban los pícaros de don Toribio mientras se enmendaban sus andrajos antes de salir a estafar y robar en Madrid: «No pintó tan estrañas posturas Bosco como yo vi»²¹; y otras dos en sendos poemas satíricos, lo que corrobora el que don Francisco tendiera a citar al pintor en contextos satíricos, como ya indicamos:

Barba que con la nariz
se junta a dar un pellizco;
sueño de Bosco con tocas,
rostro de impresión de grifo²².

Trata de excomunión y no de musas,
que escribes moharraches,
Bosco de los poetas,

¹⁹ Para una lista completa y un estudio más detallado: J. V. L. BRANS, *El Bosco en el Prado y el Escorial*, Barcelona, Omega, 1948, capítulo II; También y más recientemente Pilar SILVA MAROTO, «El Bosco y España en los siglos XVI y XVII», en *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico*, coords. Juan Carlos Lozano y Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 109-157.

²⁰ Francisco de QUEVEDO, *Sueños y discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973, p. 96.

²¹ Francisco de QUEVEDO, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1981, p. 204.

²² Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1963, núm. 748, v. 69-72.



todo diablos y culos y braguetas²³.

Por otro lado, tenemos el testimonio del tratadista y pintor Jusepe Martínez (1602-1682) en sus *Discursos practicables del arte de la pintura*, donde, a propósito de las *Las tentaciones de san Antonio Abad* del genial flamenco, señalaba la manera en que el santo estaba «rodeado de infinidad de demonios que le atormentan, de tan extrañas figuras y horribilidad, que sola una de ellas bastara a atemorizar cualquier animoso», y continuaba recreándose en su estilo terrible: «a mas que hay un género de demonios tan espantables, que están atormentando a los condenados, según el pecado, con tan extraordinarios modos de tormentos, que es cosa nunca vista», para finalizar: «y muchos convienen que nuestro don Francisco Quevedo, en sus *Sueños*, se valió de las pinturas de este hombre ingenioso»²⁴. Por otra parte, hay que tener en cuenta que ya en el s. XVI hay referencias a las obras del Bosco como «sueños»²⁵.

Un testimonio adicional lo constituye el famoso alegato anti-quevediano de *El tribunal de la justa venganza*, atribuido a Luis Pacheco de Narváez, donde se le achaca a don Francisco la misma falta de verdadera religiosidad de la que él acusaba al Bosco en *El Alguacil*, cuando decía que «no había creído nunca que había demonios de veras». El nombre del holandés aparece castellanizado como «Jerónimo Bosque», forma al parecer popular en la época, a juzgar por el inventario de Doña Mencía de Mendoza de 1548²⁶:

Los jueces dijeron que don Francisco de Quevedo parecía ser aprendiz o segunda parte del ateísta y pintor Jerónimo Bosque, porque todo lo que éste ejecutó con el pincel, haciendo irrisión de que dijese que había demonios, pintando muchos con varias formas y defectos, había copiado con la pluma el dicho don Francisco; y que si fue con el mismo intento que el otro en la dubitativa acerca de la inmortalidad del alma, lo tenían por sospecha, aunque no lo afirmaban.

²³ *Ibid.*, núm. 841, vv. 42-45.

²⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de estudios históricos, 1934, III, p. 184; Xavier SALAS, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, Imprenta Sabater, 1943, pp. 25-26.

²⁵ Jacopo MORELLI, ed., *Notizie d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti a Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, e Venezia, scritte da un'anonimo di quel tempo*, Bassano, Bassano del Grappa, 1800, p. 77.

²⁶ Juana HIDALGO OGÁYAR, «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real en Valencia», *Archivo Español de Arte*, 84, 2011, pp. 85-86.



Vistos estos testimonios, a todas luces el primer investigador que desde una óptica filológica contemporánea se refirió a la influencia del Bosco en Quevedo fue el hispanista Ernest Mérimée, a finales del s. XIX, resaltando la aludida presencia de muchas obras del pintor en el Madrid barroco, y cómo ello habría despertado la imaginación poética de don Francisco en sus *Sueños*²⁷. Esta sería la *communis opinio* hasta los años cuarenta del s. XX, incluyendo a estudiosos como Aureliano Fernández Guerra o Marcelino Menéndez Pelayo²⁸. Américo Castro en 1911 razonaba que la «falta de sensibilidad» de algunas figuras del Bosco habrían inspirado la «dureza» de los personajes quevedianos, y sobre todo se refería al componente grotesco que habría unido a ambos genios²⁹. Se da, sin embargo, un punto de inflexión en 1943, cuando el historiador del arte Xavier de Salas publicaba una obra generalista sobre el pintor en la literatura española, mostrándose contrario a la influencia³⁰. Su crítica se basó mayormente en valoraciones estilísticas, considerando que los personajes quevedianos serían «fluidos», mientras que los del pintor serían «exactos»³¹. Este análisis era algo somero y muy tajante, pero supuso un punto de partida en la controversia que se desarrollaría posteriormente.

De cualquier modo, en adelante las publicaciones que trataron la cuestión solían presentar sus críticas o sus reservas a la influencia, admitiendo también semejanzas evidentes, y era frecuente que no llegaran a una conclusión total. Fue el caso de Emilio Carilla³², quien, a propósito de *El jardín de las delicias*, reconocía una semejanza entre ambos artistas en el recurso a la «acumulación de figuras»³³. Señalaba, al mismo tiempo, que las figuras grotescas del Bosco tenían una intención religiosa, mientras que las de Quevedo no. Igualmente consideraba que las figuras monstruosas y los enseres inverosímiles tan característicos del pintor no aparecían en Quevedo, cuyos personajes, pese a moverse en un escenario bizarro y extraño, se mantenían dentro de lo «humano»³⁴.

²⁷ Ernest MÉRIMÉE, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, Picard Alphonse, 1886, pp. 174-176.

²⁸ Aureliano FERNÁNDEZ GUERRA, *Discurso preliminar a su edición de las Obras completas de Quevedo*, Sevilla, 1897, p. 24; Marcelino MENÉNDEZ Y PELAYO, «Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento español», en *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid, CSIC 1942, XII, pp. 201-202.

²⁹ Américo CASTRO QUESADA, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, Espasa Calpe, 1911, pp. 164-165.

³⁰ Xavier SALAS, *op. cit.*, pp. 31-35.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² Emilio CARILLA, *Quevedo entre dos centenarios*, Tucumán, Instituto de Lenguas y Literatura Españolas, 1959, pp. 115-117.

³³ *Ibid.*, p. 116.

³⁴ Emilio CARILLA, *op. cit.*, pp. 115-117.



Margherita Morreale se mantenía en la tónica de no dar una respuesta conclusiva, señalando igualmente semejanzas y diferencias, pero logró una mirada más pormenorizada. Admitía, por un lado, una semejanza de contenido consistente en haber tratado tanto Quevedo como el Bosco el tema de las postrimerías. En efecto, *El sueño del Juicio Final* trata de la segunda postrimería, *El sueño del infierno* y *El alguacil endemoniado* giran alrededor del tema del Infierno, *El sueño de la muerte* alude a la postrimería homónima. Al mismo tiempo, empero, indicó que ambos genios diferirían en su interpretación de los conceptos de tentación y salvación. Así, mientras que en el Bosco los pecados estarían concebidos como monstruosidades atrayentes, pero ajenas al hombre, como en *Las Tentaciones de San Antonio*, en Quevedo esos pecados serían vicios ingénitos en la naturaleza humana, propios de su condición social, su edad, su profesión o su sexo³⁵. Veía otra diferencia esta investigadora en el hecho de usar el Bosco el lenguaje simbólico y Quevedo no³⁶.

Ya Margarita Levisi en 1963 realizó un trabajo mucho más exhaustivo que su predecesora, aunque volvía a dejar la cuestión en el aire y sugería que algunas semejanzas que ella misma señalaba podían atribuirse sencillamente a la tradición común³⁷. En todo caso procedemos a enumerarlas³⁸:

1) Al menos tres similitudes con las postrimerías y los medallones de los siete pecados representados en la tabla *boschiana* de *Los siete pecados capitales* que, según Antonio Ponz, editor de los citados *Comentarios de la pintura*, estuvo expuesta en el Escorial³⁹, donde pudo verla Quevedo. A saber:

a) El ángel que hace salir a los difuntos de sus sepulcros En el *Sueño del Juicio Final*⁴⁰ es una escena idéntica a la de la postrimería del Juicio en la tabla del pintor.

b) En el mismo *Sueño*, los ángeles y demonios que repasan las virtudes y faltas de los difuntos, así como la presencia de los Diez mandamientos custodiando la puerta angosta por donde debían entrar las almas juzgadas⁴¹, recuerda sorprendentemente a la postrimería de la Gloria.

³⁵ Margherita MORREALE, «Quevedo y el Bosco, una apostilla a los Sueños», *Clavileño*, 7:40, 1956, p. 40.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ Margarita LEVISI, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, p. 173.

³⁸ *Ibíd.*, pp. 173-176.

³⁹ Antonio PONZ, *op. cit.*

⁴⁰ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, p. 72.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 76.



c) En el *Sueño del Infierno*, la escena de las mujeres que son criticadas por su vanidad ante el espejo⁴² asemeja al medallón de la soberbia.

2) Una similitud con las *Las Tentaciones de San Antonio*, donde uno de los comentaristas que conforman la misa negra o coro sacrílego deja ver unas entrañas putrefactas, lo cual podría ser un antecedente del Licenciado Calabrés, al que Quevedo define como uno de esos señores «por defuera blanqueados y llenos de molduras, y por de dentro, pudrición y gusano»⁴³.

3) Otra similitud —quizá algo más vaga— con *El carro de heno*, una copia del cual también estaba expuesta en El Escorial⁴⁴, pues presenta una crítica al clero situada a la izquierda, siendo el mismo lado que escoge Quevedo como camino del mal, en el que sitúa a «muchos teólogos y muchos religiosos»⁴⁵. Esta similitud puede extenderse a casi todos los trípticos del Bosco, donde el lado izquierdo se reserva generalmente para representar al Infierno⁴⁶.

Como decíamos, Levisi reconocía que estas coincidencias por sí solas no probarían una influencia directa, pues podrían ser atribuibles a una base común sustentada en la tradición bíblica o patristica⁴⁷, no obstante sí apuntó tres semejanzas que no tendrían un referente tan claro⁴⁸:

1) Ambos atacan al clero y a la sociedad en general. Por cierto que este hecho llevaría a retrasar la publicación de los *Sueños* hasta 20 años después de su original redacción, y aun tuvo otras dos ediciones censuradas en el breve lapso de cuatro años⁴⁹.

2) Los motivos de la alquimia y el sexo están presentes en las *Las tentaciones de San Antonio* y el *El Jardín de las Delicias*, y, en el caso de Quevedo, en *El Sueño del Infierno*⁵⁰.

⁴² *Ibíd.*, p. 133.

⁴³ *Ibíd.*, p. 90.

⁴⁴ María José REDONDO CANTERA, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor-Fundación Argenteria, 1998, p. 149.

⁴⁵ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, p. 111.

⁴⁶ María José REDONDO CANTERA, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁷ Margarita LEVISI, *art. cit.*, pp. 176-178.

⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 176-188.

⁴⁹ Ignacio ARELLANO AYUSO, *Quevedo. Los sueños*, Madrid, Catedra, 1991, p. 428; James O. CROSBY, *Quevedo. Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993, p. 6.

⁵⁰ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, pp. 129, 145-146.



3) La vanidad e hipocresía representada por el Bosco en el *El carro de heno* que conduce los bienes de este mundo al Infierno asemeja al cortejo de Desengaño a la calle Hipocresía en el sueño de *El mundo por de dentro*⁵¹.

4) En general, las visiones de Quevedo y el Bosco implican la crítica a los hombres por ser presos de lo fugaz y accidental, lo cual les procura una ruina en cuerpo y alma.

Finalmente, Levisi señaló similitudes de tipo técnico⁵²:

1) La naturaleza onírica tanto de los *Sueños* como de las pinturas del Bosco, lo que permitía a ambos autores caminar libremente entre la realidad y la ficción.

2) De nuevo, la «acumulación caótica» que ya identificó Américo Castro, y que Levisi además consideraba una consecuencia de la naturaleza onírica.

3) La recurrencia a monstruos de naturaleza híbrida, mitad humanos, mitad animales, u otros seres. Aquí Levisi contradecía a Carilla. En el Bosco esto es evidente en todos los cuadros, pero también encontramos que por ejemplo en el *Sueño del Infierno* los escribanos son gatos⁵³ y en el *Sueño de la muerte* los médicos son «tumbas con orejas»⁵⁴. En ambos artistas el objetivo con este procedimiento sería atribuir características negativas a los distintos personajes o sectores de la población de un modo sintético y uniendo varios planos. Las frases con doble sentido que maneja Quevedo también podrían considerarse una variante de esta hibridación.

4) Unión de contrarios. La técnica de ambos artistas funciona a menudo mediante la contraposición de elementos antagónicos. Quevedo contrapone la verdad y la mentira, la vida y la muerte, el sueño y la vigilia, la belleza y la fealdad. El Bosco procede de forma parecida. Así, a la derecha de los enamorados en el tope del carruaje de *El carro de heno* aparece un ángel en posición de ruego, a la izquierda un demonio que remeda al ángel y toca una trompeta que es su propia nariz. En el mismo cuadro se observa una oposición análoga si observamos que en el panel de la derecha aparece el Edén y en la de la izquierda el Infierno.

Ya en los años 80, James Iffland, aunque valoró todos los datos aportados por Levisi, se manifestó tajantemente en contra de la influencia. Reiteraba que las posibles similitudes temáticas podrían ser debidas a una tradición común, y consideraba muy

⁵¹ *Ibíd.*, p. 180.

⁵² Margarita LEVISI, *art. cit.*, pp. 188-200.

⁵³ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, p. 138.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 188.



débiles las de tipo técnico, como la de la combinación de sexo y alquimia⁵⁵. En general reutilizaba los argumentos ya citados de Carilla, Salas y Morreale. Así, expandía la observación del primero referente a que los personajes quevedianos se movían dentro de lo «humano». Iffland argüía que estos personajes eran «individuos», pertenecientes a una clase, un gremio, un grupo social etc., mientras que en el Bosco representaban sin más al género humano. Como contrapartida de lo anterior, en el Bosco serían los demonios los que aparecen individualizados, al punto de separarse de la iconografía clásica, y llegando a adoptar formas que los hacen incluso difíciles de reconocer como tales demonios⁵⁶. En el mismo sentido, retomaba la diferencia señalada por Morreale relativa a que el Bosco habría empleado el lenguaje simbólico y Quevedo no⁵⁷.

Y este es el estado de la cuestión respecto a la influencia del pintor holandés en Quevedo, que como vemos, exceptuando la somera alusión de Walters, se ha discutido solo para los *Sueños*. Como vamos a ver, hay indicios para pensar que el investigador no iba desencaminado y que de hecho nuestro soneto apuntaría a una relación aún más profunda. Existe una versión *boschiana* que se conecta con el tópico de la Nave del estado, donde Quevedo podría haber encontrado simultáneamente el tono fantasmagórico que imprime en su poema, el componente neurótico y también el burlesco, y simultáneamente le conectaría con una tradición bajomedieval que a su vez le abriría las puertas al sentido más original del tópico, remontándose a los tiempos más arcaicos.

II. EL BOSCO Y LA NAVE DE LOS LOCOS

Luis Astrana Marín, quizás sin saberlo, dio ya una clave en *La vida turbulenta de Quevedo*, al referirse de nuevo a la influencia del pintor flamenco en los *Sueños*: «muchos detalles están inspirados en el realismo [...], de las tablas fantásticas de Jerónimo Bosch o el Bosco», cuando añadió: «adviértense reminiscencias [...] de las Danzas de la Muerte medievales»⁵⁸. Las Danzas de la Muerte tuvieron un influjo decisivo en la Edad Media tardía. Como es sabido, constituyeron una de las expresiones más irreverentes y

⁵⁵ James IFFLAND, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1982, II, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 45-46.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 45-49.

⁵⁸ Luis ASTRANA MARÍN, *Ideario de Don Francisco de Quevedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940, p. 130.



singulares del sentido satírico y alegórico del genio tardomedieval, que, expresando así su descontento ante el orden establecido, representaban en un coro grotesco a todos los sectores sociales, incluidos papas, reyes y emperadores. Desarrollando ese objetivo de crítica social, estas danzas aparecen refundidas y mezcladas con «danzas de necios» o «danzas de locos» en la obra satírica de 1494, *Daß Narrenschyff ad Narragoniam* o *La Nave de los locos hacia Narragonia* (la tierra de los necios) del humanista y teólogo alemán Sebastian Brant⁵⁹. Dicha obra contó con una enorme difusión en Europa, lo que llevaría a diversos artistas a ilustrar partes fundamentales de su contenido, y en el caso del Bosco, incluso a realizar una representación de la propia escena de la nave, bajo el mismo título que la obra de Brant⁶⁰.

La imagen de la *Nave de los locos* procede directamente de la interpretación del tópico de la Nave del Estado perteneciente al libro VI de la *República* de Platón, donde, como es sabido, se traza una similitud entre la irracionalidad de los estados no dirigidos por filósofos con la de un barco de tripulantes inexpertos y dados a la bebida que se pelean por la dirección del timón⁶¹. Como la *República*, la obra de Brant tiene un objetivo moralizante, y remeda de algún modo la mentalidad platónica combinándola con la cristiana al considerar que la humanidad vive en una «completa oscuridad» y en una «ciega pecaminosidad, mientras las calles ven a los necios proliferar»⁶². *Daß Narrenschyff ad Narragoniam* hace referencias a la tradición bíblica y a Ulises, quien de hecho va embarcado en la propia nave, así como el propio Brant, como un loco más, riéndose de esta manera de sí mismo, como Quevedo en su soneto⁶³. Toda la tripulación naufraga antes de llegar a su destino⁶⁴, como se prevé que le ocurrirá al yo poético en la pieza quevediana.

⁵⁹ Sebastian BRANT, *La Nave de los necios*, ed. Antonio Regales Serna, Madrid, Akal, 1998, caps. 1, 61, 62 y 85; Antonio REGALES SERNA, *La nave de los necios*, Madrid, Akal, 1998, pp. 18-21.

⁶⁰ Luis DEMONTS, «Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre», *Gazette de Beux-Arts*, 1919, p. 1; Edwin H. ZEYDEL, *The Ship of Fools. Sebastian Brant*, Nueva York, Columbia University Press, 1944, p. 26.

⁶¹ PL., *R. VI*, 488b-489a; Michael WINTROUB, *The Voyage of Thought: Navigating Knowledge across the Sixteenth-Century World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 93-94.

⁶² Sebastian BRANT, *op. cit.*; Walter BOSING, *Hieronymus Bosch, C. 1450-1516: Between Heaven and Hell*, Colonia, Taschen, 2004, p. 25.

⁶³ Sebastian BRANT, *op. cit.*, caps. 9, 16, 36.

⁶⁴ Sebastian BRANT, *op. cit.*, cap. 108.





Imagen 1. Escultura de Jürgen Weber basada en la sátira de Brant (Núremberg)

Autor: Ralf Schulze

No fue Brant el único en tratar esta temática. Ya Jacob van Oestvoren compuso una *Blauwe Shute* y una *Nef de Santé* en 1413, José de Bade una *Stultiferae naviculae scaphae fatuarum mulierum* en 1497, Symphorien Champier una *Nef des princes et des batailles de Noblesse* en 1502 y *Nef des Dames vertueus* un año después. Todas estas obras de contenido satírico y crítico quedarían finalmente eclipsadas por la inmortal *El elogio de la locura* de Erasmo en 1509⁶⁵, pero la ingente cantidad de traducciones y ediciones que siguieron a la primera publicación de la obra de Brant da cuenta de que, hasta su época al menos, fue la suya la que superó por mucho a todas las demás⁶⁶. Ello llevaría al Bosco a realizar entre los años 1490-1500 toda una serie de pinturas inspiradas en sus sugestivos versos, entre las que hemos conservado *La Alegoría de los placeres* y *La Muerte de un Avaro*, además de la que nos ocupa, que comparte con la obra de Brant el título, y que nos presenta a una serie de figuras grotescas, representativas de diversos estamentos de la sociedad en un bajel, ridículamente pequeño para la cantidad de «necios» que están subidos a él⁶⁷, siguiendo esa técnica de «acumulación caótica» que compartiría Quevedo, como decía Américo.

⁶⁵ Luis DEMONTS, *art. cit.*, p. 5; Michel FOUCAULT, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, México D. F, Fondo de Cultura Económica, 1967, I, p. 14.

⁶⁶ Edwin H. ZEYDEL, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷ Luis DEMONTS, *art. cit.*, p. 1; Michel FOUCAULT, *op. cit.*, p. 14; Kay C. ROSSITER, «Bosch and Brant: Images of Folly», *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34:2, 1973, pp. 18-23; Walter BOSING, *op. cit.*, p. 25.

Vemos que aquí no aplicaría la crítica de Iffland respecto a que el Bosco se distinguiría de don Francisco en no individualizar a sus caracteres humanos, y que evitaría distinguir a la sociedad por sectores. Por otro lado, la influencia de Brant en Quevedo, a través de la pintura, ya ha sido formulada respecto al tópico de la Fortuna en el soneto «Resístete a la rueda, que procura»⁶⁸, aunque en este caso aún no se ha identificado al pintor⁶⁹. Es también en uno de los grabados que acompañaban la edición original de *Daß Narrenschiff* donde por vez primera aparecía la Justicia con una venda en los ojos⁷⁰, un símbolo alegórico que se introduce a finales de la Baja Edad Media y primer Renacimiento con sentido dispar, a veces positivo y a veces negativo⁷¹, y que podría tener su reflejo en el *El Alguacil* cuando en su crítica a los jueces se dice: «pues mal juez fue, y está entre los bufones, pues por dar gusto no hizo justicia, y a los derechos que no hizo tuertos los hizo bizcos»⁷². También se ha entendido que el propio título encierra una crítica directa a la Iglesia, ya que en latín *navis* puede referirse a la nave de un templo, y se conoce a la Iglesia católica como la «nave de San Pedro»⁷³. Quevedo comienza su *Alguacil* con una entrada en San Pedro del Real en Madrid⁷⁴.

Sobre la suerte de la versión pictórica del Bosco, no podemos estar seguros de si estuvo relacionada con la corona española, aunque los inventarios reales nombran algunas de sus obras sin titular o dar mayores detalles⁷⁵. Algunas no eran propiamente suyas sino de sus seguidores, y también había copias⁷⁶. Por otro lado, debemos tener en cuenta los incendios sufridos en los diferentes edificios donde los cuadros fueron trasladados, y los posteriores saqueos de la invasión napoleónica⁷⁷. Respecto a esta última posibilidad, es cuanto menos curioso que la primera mención que tenemos del cuadro sea la de un

⁶⁸ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1963, núm. 561.

⁶⁹ Antonio GARGANO, «Verdades diré en camisa. Comicidad y poder en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, p. 30.

⁷⁰ José María GÓNZALEZ GARCÍA, «Imágenes de la Justicia en la estética del Derecho», *Laguna: Revista de Filosofía*, 41, 2017, p. 22.

⁷¹ Marta MUNDO GUINOT, *Justas ensoñaciones. Estudio jurídico de los Sueños de Quevedo*, Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of Romance Studies and Classics, 2021, tesis doctoral inédita, pp. 39-40.

⁷² Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, p. 119.

⁷³ Edwin H. ZEYDEL, *op. cit.*, pp. 76 y ss.; Peter SKRINE, «The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's *Narrenschiff*», *The Modern Language Review*, 64:3, 1969, p. 581.

⁷⁴ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1973, p. 89.

⁷⁵ J. V. L. BRANS, *op. cit.*, cap. 2; Margarita LEVISI, *art. cit.*, p. 171; Silva MAROTO, *art. cit.*, p. 123 y n. 29.

⁷⁶ Silva MAROTO, *art. cit.*, p. 110.

⁷⁷ Margarita LEVISI, *art. cit.*, p. 171.



artículo de la *Gazette des Beaux Arts*, elogiando a Camille Benoît por haberlo donado graciosamente al Museo del Louvre⁷⁸, lo que ha llevado a suponer que este coleccionista lo adquiriera previamente en el mercado de París, donde habría estado circulando con un origen anónimo⁷⁹. Finalmente, no pueden descartarse las descripciones literarias y epistolares de las obras, como la que realizara Antonio de Beatis de *El Jardín de las Delicias*⁸⁰, que bien pudo conocer Quevedo, así como las copias adicionales de colecciones particulares, como por ejemplo, la que poseyó Diego Mexía Felípez de Guzmán, primer Marqués de Leganés, que estuvo en la Guerra de Flandes y llegó a atesorar una cantidad ingente de obras, muchas de artistas de esa región⁸¹.

Cabría añadir que hay ciertas noticias no del todo seguras de que el propio Quevedo hiciera sus propios pinitos como pintor⁸². Por otro lado, tuvo relación con Tiziano, Juan van der Hammen, Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, y con el propio Velázquez, quienes, como es sabido, lo inmortalizaron en distintos retratos⁸³. Algunas de sus piezas poéticas son de tipo explícitamente ecfrástico⁸⁴. La relación del soneto con el mencionado tópico de «*Cupido navigans*», cuyo desarrollo, tal como ha demostrado Jesús Ponce Cárdenas, combinó a partes iguales el lenguaje iconográfico y el literario⁸⁵, podría constituir un indicio adicional indirecto respecto a la influencia del soneto con la pintura, en este caso la del Bosco.

⁷⁸ Luis DEMONTS, *art. cit.*, p. 1.

⁷⁹ Frédéric ELSIG, *Jheronimus Bosch: la question de la chronologie*, Ginebra, Librairie Droz, 2004, p. 47.

⁸⁰ Ernst H. GOMBRICH, «The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, 1967, p. 403.

⁸¹ Isabel MATEO GÓMEZ, «Tres copias del Bosco en colecciones españolas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, 1978, p. 436; José Juan PÉREZ PRECIADO, *El Marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, tesis doctoral inédita, pp. 240-250.

⁸² Rodrigo CACHO, «El pincel y el alfabeto de las imágenes», en *Las Silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 89.

⁸³ *Ibíd.*, pp. 89-91.

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 91.

⁸⁵ Jesús PONCE CÁRDENAS, *art. cit.*, pp. 45 y ss.





Imagen 2. *La nave de los locos* del Bosco, c. 1490-1500, Museo del Louvre

En resumen, la *Nave de los locos* de Brant, y por extensión su representación pictórica *boschiana*, desarrollan y actualizan el sentido moralizante de la *República* y del propio tópico de la Nave del Estado. Hemos hablado de la crítica autorreferencial de Brant. Este factor es muy relevante porque, aunque su obra está imbuida de aquella corriente crítica bajomedieval que proviene de las Danzas, etc. la aparición del yo poético supone un paso adelante hacia la modernidad⁸⁶. Añade, por lo tanto, lo individual a lo colectivo, sintetizando las dos posibles interpretaciones que el tópico tuviera, a lo que añade el tono satírico, el de la locura, y, por la naturaleza alegórica y fantástica de su obra, el onírico, acercándonos al soneto de don Francisco. Hemos hablado de Platón, pero vamos a ver que estos componentes ya están insertos, de una u otra manera, en las manifestaciones más arcaicas del tópico, anteriores a Petrarca y Horacio, a las que de forma sutil Quevedo pudo hacer referencia.

⁸⁶ Antonio REGALES SERNA, *op. cit.*, pp. 3-4.

III. LA NAVE EN LA POESÍA CLÁSICA

En realidad el tono burlesco y la reivindicación del yo, conformando un binomio inseparable, constituye el sentido original implícito del tópico, que remite al genial Arquíloco de Paros (712-664 a.C.)⁸⁷. Su cultivo de la sátira fue un bien atestiguado precedente para toda la tradición medieval, incluyendo a las mencionadas Danzas de la Muerte y al propio Quevedo⁸⁸. Arquíloco puso por encima de todo su propia subjetividad, hasta el punto de ser considerado con justicia el propio creador del yo poético en la poesía occidental⁸⁹. En el pasaje que nos presenta un ejemplo del tópico, un hermoso fragmento en tetrametros trocaicos, en el que se ha integrado la transmisión del gramático del s. I d.C. Heráclito con un hallazgo papiráceo, Arquíloco describe una situación con analogías en Quevedo y Brant: los conciudadanos del poeta se enfrentan a una tremenda tempestad que agita el bajel que les conduce a la isla de Tasos, frente a las costas de Tracia, adonde se dirigen para combatir a los bárbaros⁹⁰. Ya el propio Heráclito, además de explicarnos el contexto general, nos advertía de su contenido alegórico⁹¹. El tono burlesco es implícito si conocemos el tono general de su obra, pues fue precisamente la crítica al militarismo y al ideal heroico procedente de la épica uno de sus principales objetivos⁹²:

Mira, Glauco: ya las olas agitan la mar profunda
y allá, en las cumbres del Giras, derecha nube se posa,
signo de tormenta; el miedo nos apresa de improviso.

⁸⁷ Esta cronología está hoy en discusión. Hay muchos críticos que se decantan por una cronología más tardía. Véase por ejemplo Brian M. LAVELLE, «The Apollodoran Date for Archilochus», *Classical Philology*, 97:4, pp. 344-351.

⁸⁸ Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, «Hechos generales y hechos griegos en el origen de la sátira y la crítica» en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, coords. Manuel Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid Martínez y Antonio Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 47-48; Lía SCHWARTZ LERNER, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, p. 109.

⁸⁹ Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Alma Mater, 1956, p. 15.

⁹⁰ Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, p. 7.

⁹¹ Heraclit., *All.* V, 2-4.

⁹² Archil., fr.12, 166 y 167 (véase Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, p. 6).



[...] Por el mar raudas las naves avanzan,
 [...] ea, icemos el velamen,
 soltemos los aparejos, y tú la brisa recoge⁹³.

Esta doble interpretación fue explotada más adelante por Alceo (621-560 a. C.), que realiza dos versiones del *topos*, por desgracia, también en estado fragmentario. La primera tiene una dirección más colectivista y moralizante, y dirigida al mantenimiento de las tradiciones y la cohesión social de su comunidad:

Esta nueva ola del viento de antes nos llega ya y va a darnos gran trabajo cuando aborde la nave [...] Reforcemos cuanto antes [...] y corramos a un puerto seguro [...] Y que de ninguno de nosotros se adueñe un cobarde temor: es bien claro: acordaos de las (penas) de antaño. Sean todos valerosos, Y no cubramos de vergüenza a nuestros nobles padres que yacen bajo tierra que de estas [...] a la ciudad [...] Siendo [...] de los padres [...] de los [...] nuestro corazón [...] parece [...] una rápida [...] Pero de la [...] ni a nosotros [...] el gobierno de un sólo hombre [...] ni aceptemos [...] ⁹⁴.

En la segunda, como indicó Francisco J. Cuartero, «no nos encontramos ya con la exhortación a afrontar el riesgo vecino», pues «el tema de la tempestad ocupa la mayor parte de la superficie del cuadro; no obstante, hay que concluir que [...] el binomio nave/tempestad, aparece sustituido por una nueva relación yo/tempestad»⁹⁵:

No entiendo la revuelta de los vientos:
 ora de un lado rueda el oleaje,
 ora de otro, y nosotros en medio
 con la negra nave arrastrados vamos,
 por la grande tormenta fatigados.
 El pantoque supera el pie del mástil,
 La vela toda ya se transparenta,
 Y jirones enormes penden de ella;
 aflójanse las jarcias, y el timón

⁹³ Archil., fr.163 (véase Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, p. 6).

⁹⁴ Alc., fr. 2 (véase Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, 1980).

⁹⁵ Francisco Javier CUARTERO, «La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 2:2, 1968, p. 41.



[...] Los pies tengo enredados en la escota:
y únicamente eso a mí me salva [...] ⁹⁶.

El sentido onírico, «bordeando los límites de la ilusión», como decía el antedicho investigador español ⁹⁷, mezclado con el tono militar, está presente a su vez en una emulación de Esquilo en *Los siete contra Tebas*. Nótese que «acometida aquea» corresponde a *προσβολήν Αχαιίδα*, término que se emplea igualmente tanto para el abordaje de una nave como para el ataque de un ejército ⁹⁸:

Ciudadanos de Cadmo, decir a qué conviene
quien su oficio vigila a popa de la villa
el timón gobernando, sin ceder su ojo al sueño.
[...] Y él, por ser ministro de tales vaticinios,
dice que la mayor acometida aquea
en la noche se discute y a la villa se lanza ⁹⁹.

Y así llegamos a la más conocida y extensiva *imitatio* de cuantas Horacio realizara, que ofrecemos en versos de Manuel Fernández Galiano:

¡Insólitas olas, nave, al mar te arrastran!
¿Qué haces? ¡Busca el puerto y ancla firmemente!
¿No ves que está tu banda
sin remos y el veloz África
averió tu mástil y los cables gimen
y el casco sin cinchos no es fácil que pueda
al piélagos imperioso
afrontar? No están enteras
tus velas, te faltan efigies divinas
a las que invocar si este mal no cesa.
Aunque, ¡oh, póntico, pino,
hijo de una noble selva!,

⁹⁶ Alc., fr. 55 (véase Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, 1980 y Francisco Javier CUARTERO, *art. cit.*).

⁹⁷ Francisco Javier CUARTERO, *art. cit.*, p. 43.

⁹⁸ Francisco Javier CUARTERO, *art. cit.*, p. 44.

⁹⁹ A., *Th.* vv.1-3, 27-29 (véase Francisco Javier CUARTERO, *art. cit.*).



de tu inútil raza te jactes y nombre,
 el pálido nauta no cree en pintadas
 popas. ¡Cuida no seas
 juguete del huracán!
 Tú que mi inquietud y mi tedio fuiste
 y ahora eres mi amor y grave cuidado,
 huye del mar que baña
 las Cícladas refulgentes¹⁰⁰.

La interpretación del amor como tempestad que el hombre debe afrontar es visible sobre todo en los últimos versos, donde se combina, como dijimos, la terminología amatoria con la militar¹⁰¹. Es conocida la anécdota sobre las tres traducciones de esta oda realizadas respectivamente por Juan de Almeida, Alonso de Espinosa y El Brocense, quienes, indecisos por los resultados, convinieron en someterlas al veredicto de Fray Luis, quien a su vez realizó su propia traducción. Posteriormente, Quevedo reunió estas cuatro versiones en una edición de 1631 de poesías de Francisco de la Torre¹⁰², donde consta una nota de Almeida refiriendo todo este relato¹⁰³. Como decía Lía Schwartz Lerner, ello probaría sin ninguna duda que Quevedo debía conocer la pieza horaciana original¹⁰⁴, y de hecho él mismo realizó su propia *aemulatio*, con notables contaminaciones, en el soneto «Molesta el Ponto Bóreas con tumultos»¹⁰⁵. Reproducimos a continuación en paralelo el original horaciano, esta vez en lengua latina, junto a las versiones de Fray Luis y Quevedo:

¹⁰⁰ Hor., *Carm.* I, 14.

¹⁰¹ Michael C. J. PUTNAM, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰² Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, «Almeida, D. Juan de», en *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Edición Nacional, Madrid, CSIC, 1952, 54, pp. 72-75; Vicente Cristóbal LÓPEZ y Manuel FERNÁNDEZ GALIANO, *Horacio. Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal, trad. Manuel Fernández Galiano, Madrid, Cátedra, 1990, p. 121.

¹⁰³ Gregorio MAYANS Y SISCAR, «Vida y juicio crítico del maestro Fray Luis de León», en *Escritores del Siglo XVI. Tomo segundo. Obras del maestro Fray Luis de León; precedelas su vida, escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; y un extracto del proceso instruido contra el autor desde el año 1571 al 1576*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1855, p. 14.

¹⁰⁴ Lía SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, 1999, p. 22. No obstante, parece que esta autora erróneamente atribuyó la edición que realizara Quevedo a poesías de Fray Luis y no de Francisco de la Torre.

¹⁰⁵ Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1963, núm. 454.



<p>O navis, referent in mare te novi fluctus. o quid agis? fortiter occupa portum. Nonne vides, ut nudum remigio latus</p> <p>et malus celeri saucius Africo antemnaeque gemant ac sine funibus vix durare carinae possint imperiosius</p> <p>aequor? non tibi sunt integra lintea, non di, quos iterum pressa voces malo.</p> <p>Quamvis Pontica pinus, silvae filia nobilis,</p> <p>iactes et genus et nomen inutile: nil pictis timidus navita puppibus fidit. tu, nisi ventis debes ludibrium, cave.</p> <p>Nuper sollicitum quae mihi taedium, nunc desiderium curaque non levis, interfusa nitentis vites aequora Cycladas.</p>	<p>¿Quieres por aventura, oh nao, de nuevas olas ser llevada a tentar la ventura del mar que tanto ya tienes probada?</p> <p>¡Oh, que es gran desconcierto! ¡Oh, toma ya seguro estable puerto!</p> <p>¿No ves desnudo el lado de remos, y cuál crujen las antenas, y el mástil quebrantado del Ábrego furioso, y como apenas podrás ser poderosa de contrastar así la mar furiosa?</p> <p>No tienes vela sana, no Dioses, a quien llames en tu amparo, aunque te precies vana mente de tu linaje noble y claro y seas noble pino, hijo de noble selva en el Euxino.</p> <p>del navío pintado ninguna cosa fía el marinero que está experimentado y teme de la ola el golpe fiero: procura pues guardarte si no quieres perderte y anegarte.</p> <p>Oh tú mi causadora ya antes de congoja y de pesares y de deseo agora</p>	<p>Molesta el ponto Bóreas con tumultos cerúleos y espumosos; la llanura del pacífico mar se desfigura, despedazada en formidables bultos.</p> <p>De la orilla amenaza los indultos, que blanda le prescribe cárcel dura; la luz del sol titubeando oscura, recela temerosa sus insultos.</p> <p>Déjase a la borrasca el marinero, a las almas de Tracia cede el lino, gime la antena, y gime el pasajero.</p> <p>Yo así náufrago amante y peregrino, que en borrasca de amor por Lisi muero, sigo insano furor de alto destino.</p>
---	--	--



	y no menor cuidado, huye las mares, que corren peligrosas entre las islas Cícladas hermosas.	
--	--	--

Es en el primer terceto donde don Francisco nos dice: «a las almas de Tracia cede el lino», referencia que en realidad procede de otra oda horaciana, en concreto, y como vimos en la introducción, de la IV, 12: «iam ueris comites, quae mare temperant/impellunt animae lintea Thraciae»¹⁰⁶. Otras contaminaciones han sido satisfactoriamente explicadas por Lía Schwartz Lerner¹⁰⁷, pero la explicación de que esta otra responda únicamente a ser Tracia «la patria de los vientos», como decíamos en la introducción, deja de lado el hecho de tratarse justamente del eslabón que une a ambas versiones con su modelo primitivo, el de Arquíloco, de quien de hecho Horacio se declaró seguidor y adaptador¹⁰⁸. Sabemos además que don Francisco manejó la edición con traducción latina de poetas líricos griegos, realizada por Henri Estienne en 1560¹⁰⁹, para elaborar su *Anacreón castellano*¹¹⁰, por lo que era seguro que conocía a Arquíloco¹¹¹. Por otro lado existen muchos más fragmentos de Arquíloco en autores que sabemos Quevedo conoció, como Plutarco, Ateneo, Aristóteles, Clemente de Alejandría o Diógenes Laercio¹¹². El modelo original¹¹³, como decíamos, procede del gramático Heráclito, concretamente de su obra *Alegorías homéricas*, que tuvo su primera edición en 1505¹¹⁴, y que ya da el contexto del poema en el ambiente de la lucha contra los tracios de Tasos¹¹⁵. Asimismo

¹⁰⁶ Hor., *Carm.* IV. 12, vv. 1-2.

¹⁰⁷ Lía SCHWARTZ LERNER, *art. cit.*, 1999, pp. 20-27.

¹⁰⁸ Hor., *Ep.* I. 19, v. 24.

¹⁰⁹ Henri ESTIENNE, ed., *Carminum poetarum novem, lyricae poeseas principu fragmenta. Alcaei, Sapphus, Steisichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari. Nonnulla etiam aliorum: Cum latina interpretatione, partim soluta oratione, partim carmine*, Paris, Excudebat Henr. Stephanus, illustris viri Huldrichi Fuggeri typographus, 1560.

¹¹⁰ Pablo JAURALDE, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, p. 252.

¹¹¹ Henri ESTIENNE, *op. cit.*, pp. 376-390, 426-427.

¹¹² José María CAMACHO ROJO y Jesús María GARCÍA GONZÁLEZ, «La literatura griega en la obra en prosa de Francisco de Quevedo», *Florentia Iliberritana*, 4-5, 1993, pp. 109-124. Puede consultarse una lista de transmisores de Arquíloco en Giovanni TARDITI, *Archiloco, Introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968, p. 234, aunque no incluye los testimonios.

¹¹³ Archil., fr.163 (véase Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *op. cit.*, 1956).

¹¹⁴ Franciscus OELMANN, *Heracliti. Quaestiones Homericae*, Leipzig, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1910, p. 5.

¹¹⁵ Heraclit., *All.* V, 3.



existen referencias al conflicto en Tasos a través de Claudio Eliano¹¹⁶, del mencionado Clemente¹¹⁷, de Eusebio de Cesarea¹¹⁸, o de Pausanias¹¹⁹, autores todos ellos citados y conocidos por don Francisco¹²⁰. Finalmente existe la posibilidad de una transmisión indirecta, a través de misceláneas y polianteadas de autores clásicos, que eran muy frecuentes en el Barroco. Por todo ello es difícil considerar la mención una mera casualidad, y más bien nos lleva a pensar que el genial poeta español buscaba rendir homenaje, de un simple trazo, a todo el legado poético que desde hacía siglos tratara el tópico de la Nave. Nótese que incluso el primer verso de la versión de Alceo: «No entiendo la revuelta de los vientos», podría ser una prueba indirecta que armonizara la explicación de Lía Schwartz Lerner con el conocimiento quevediano de las versiones primitivas.

IV. CONCLUSIONES

Ni la poesía petrarquista ni la tradición horaciana es suficiente para explicar la genialidad conceptista de don Francisco. Su soneto es una joya perfecta que explora todas las posibilidades del *topos*: lo colectivo y lo individual, lo militar y lo amoroso, lo onírico y lo real, la demencia y la sátira. Sintetiza a Brant y al Bosco, a Platón y a Virgilio, a Horacio y a Arquíloco, a Petrarca y a sus contemporáneos. Su alma enamorada, pero torturada, se expresa a través de una imagen conectada con todo el pensamiento moralizante y político occidental. Parte de los albores de la civilización griega, pasa por Roma, por la Europa tardomedieval y arriba a puerto en su propia época, regalándonos la

¹¹⁶ Archil., T 46 (véase Giovanni TARDITI, *op. cit.*).

¹¹⁷ *Ibid.*, T 59.

¹¹⁸ *Ibid.*, T 116.

¹¹⁹ *Ibid.*, T 121.

¹²⁰ Ael., *VH.*,= Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 1963, núm. 767, vv. 101-102; Ael., *VH.* IX. 4= Francisco de QUEVEDO, *Anacreón castellano*, eds. Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, La Coruña, Sielae, 2018a, p. 124; Clem.Al., *Strom.* I= Francisco de QUEVEDO, *Lágrimas de Hieremias castellanas*, eds. Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez, La Coruña, Sielae, 2018b, p. 77; Eus., *Chr.*= Francisco de QUEVEDO, *España defendida*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013, p. 101; Eus., *Chr.*= Francisco de QUEVEDO, «Vida y tiempo de Phocilides», en *Obras completas de Francisco de Quevedo*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, II, p. 725; Paus., I, 25= Francisco de QUEVEDO, *op. cit.*, 2018a, p. 130.



ofrenda del viaje. Es una reivindicación del yo poético ante la historia y la humanidad, a la que se enfrenta con una enorme carcajada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Quevedo. Los sueños*, Madrid, Cátedra, 1991.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Ideario de Don Francisco de Quevedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.
- BRANS, J. V. L., *El Bosco en el Prado y el Escorial*, Barcelona, Omega, 1948.
- BRANT, Sebastian, *La Nave de los necios*, ed. Antonio Regales Serna, Madrid, Akal, 1998.
- BOSING, Walter, *Hieronymus Bosch, C. 1450-1516: Between Heaven and Hell*, Colonia, Taschen, 2004.
- CACHO, Rodrigo, «El pincel y el alfabeto de las imágenes», en *Las Silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, pp. 89-127.
- CAMACHO ROJO, José María y GARCÍA GONZÁLEZ, Jesús María, «La literatura griega en la obra en prosa de Francisco de Quevedo», *Florentia Iliberritana*, 4-5, 1993, pp. 109-124.
- CARILLA, Emilio, *Quevedo entre dos centenarios*, Tucumán, Instituto de Lenguas y Literatura Españolas, 1959.
- CASTRO QUESADA, Américo, *Historia de la vida del Buscón*, Madrid, Espasa Calpe, 1911.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente y FERNÁNDEZ GALIANO, Manuel, *Horacio. Odas y Epodos*, ed. Vicente Cristóbal; trad. Manuel Fernández Galiano, Madrid, Cátedra, 1990.
- CROSBY, James O., *Quevedo. Sueños y discursos*, Madrid, Castalia, 1993.
- CUARTERO, Francisco Javier, «La metáfora de la nave, de Arquíloco a Esquilo», *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 2:2, 1968, pp. 41-45.
- CUTTLER, Charles D., «Bosch and the Narrenschiff: A Problem in Relationships», *Art Bulletin*, 51:3, 1969, pp. 272-276.



- DEMONT, Luis, «Deux primitifs néerlandais au Musée du Louvre», *Gazette de Beux-Arts*, 1919, pp. 1-20.
- ELSIG, Frédéric, *Jheronimus Bosch: la question de la chronologie*, Ginebra, Librairie Droz, 2004.
- ESTIENNE, Henri, ed., *Carminum poetarum novem, lyricae poeseas principu fragmenta. Alcaei, Sapphus, Steisichori, Ibyci, Anacreontis, Bacchylidis, Simonidis, Alcmanis, Pindari. Nonnulla etiam aliorum: Cum latina interpretatione, partim soluta oratione, partim carmine*, Paris, Excudebat Henr. Stephanus, illustris viri Huldrichi Fuggeri typographus, 1560.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, trad. Juan José Utrilla, México D. F, Fondo de Cultura Económica, 1967, I.
- GARGANO, Antonio, «Verdades diré en camisa. Comicidad y poder en la poesía burlesca de Quevedo», *La Perinola*, 20, 2016, pp. 17-51.
- GOMBRICH, Ernst H., «The Earliest Description of Bosch's Garden of Delight», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 30, 1967, pp. 403-406.
- GÓNZALEZ GARCÍA, José María, «Imágenes de la Justicia en la estética del Derecho», *Laguna: Revista de Filosofía*, 41, 2017, pp. 9-40.
- HIDALGO OGÁYAR, Juana, «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real en Valencia», *Archivo Español de Arte*, 84, 2011, pp. 59-90.
- IFFLAND, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books, 1982, II.
- JAURALDE, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- LAVELLE, Brian M., «The Apollodoran Date for Archilochus», *Classical Philology*, 97:4, pp. 344-351.
- LEVISI, Margarita, «Hieronymus Bosch y los Sueños de Quevedo», *Filología*, 9, 1963, pp. 163-200.
- MARINA SÁEZ, Rosa María, «Temas de la lírica horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Alazet*, 15, 2003, pp. 153-182.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis, «Similitudes y diferencias: el Bosco y el Quevedo de los Sueños», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 145-158.
- MATEO GÓMEZ, Isabel, «Tres copias del Bosco en colecciones españolas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 44, 1978, pp. 435-439.



- MAYANS Y SISCAR, Gregorio, «Vida y juicio crítico del maestro Fray Luis de León», en *Escritores del Siglo XVI. Tomo segundo. Obras del maestro Fray Luis de León; precedelas su vida, escrita por Don Gregorio Mayans y Siscar; y un extracto del proceso instruido contra el autor desde el año 1571 al 1576*, Madrid, Manuel Rivadeneyra, 1855.
- MENDELL, Clarence Whittlesey, «Catullan Echoes in the Odes of Horace», *Classical Philology*, 30, 1935, pp. 298-301.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Tratadistas de bellas artes en el Renacimiento español», en *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Edición nacional, Madrid, CSIC, 1942, XII.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, «Almeida, D, Juan de», en *Obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo*, Edición Nacional, Madrid, CSIC, 1952, 54.
- MÉRIMÉE, Ernest, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, Picard Alphonse, 1886.
- MORELLI, Jacopo, ed., *Notizie d'Opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti a Padova, Cremonaa, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, e Venezia, scritte da un'anonimo di quel tempo*, Bassano, Bassano del Grappa, 1800.
- MUNDO GUINOT, Marta, *Justas ensoñaciones. Estudio jurídico de los Sueños de Quevedo*, Stockholm University, Faculty of Humanities, Department of Romance Studies and Classics, 2021, tesis doctoral inédita.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de francisco de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. Marie-Linda Ortega, Lyon, ENS Éditions, 1997, pp. 43-52.
- OELMANN, Franciscus, *Heracliti. Quaestiones Homericae*, Leipzig, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 1910.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan, *El Marqués de Leganés y las artes*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, tesis doctoral inédita.
- PETRARCA, Francesco, *Le Rime di Francesco Petrarca*, ed. Nicola Zingarelli, Bologna, Zanichelli, 1964.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Cupido navigans”: varia fortuna de un motivo iconográfico», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 20:2, pp. 39-79.



- PONZ, Antonio, «Prólogo», en *Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara*, ed. Antonio Ponz, Madrid, Gerónimo Ortega-Hijos de Ibarra, 1788.
- PUTNAM, Michael C. J., *Poetic Interplay Catullus and Horace*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2006.
- QUEVEDO, Francisco de, «Vida y tiempo de Phocilides», en *Obras completas de Francisco de Quevedo*, ed. Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1943, II.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños y Discursos*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1981.
- QUEVEDO, Francisco de, *España defendida*, ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013.
- QUEVEDO, Francisco de, *Anacreón castellano*, eds. Elena Gallego Moya y J. David Castro de Castro, La Coruña, Sialae, 2018a.
- QUEVEDO, Francisco de, *Lágrimas de Hieremias Castellanas*, eds. Milagros del Amo Lozano y María Ruiz Sánchez, La Coruña, Sialae, 2018b.
- REDONDO CANTERA, María José, *Felipe II y el arte de su tiempo*, Madrid, Visor-Fundación Argentaria, 1998.
- REGALES SERNA, Antonio, *La nave de los necios*, Madrid, Akal, 1998.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, Madrid, Alma Mater, 1956.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, «Hechos generales y hechos griegos en el origen de la sátira y la crítica», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, coords. Manuel Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid Martínez y Antonio Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Lírica griega arcaica (poemas córales y monódicos, 700-300 a. C.)*, Madrid, Gredos, 1980.
- ROSSITER, Kay C., «Bosch and Brant: Images of Folly», *Yale University Art Gallery Bulletin*, 34:2, 1973, pp. 18-23.
- SALAS, Xavier, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, Imprenta Sabater, 1943.



- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, CSIC, 1950.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, Centro de estudios históricos, 1934, III.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 5:1, 1999, pp. 5-34.
- SCHWARTZ LERNER, Lía, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, pp. 89-132.
- SEEL, Otto, «Zur Ode 1,14 des Horaz: Zweifel an einer communis opinio», en *Festschrift Karl Vretska. Zum 70. Geburtstag am 18. Okt. 1970 überreicht von seinen Freunden und Schülern*, eds. Doris Ableitinger y Helmut Hugel, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1970, pp. 204-249.
- SILVA MAROTO, Pilar, «El Bosco y España en los siglos XVI y XVII», en *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico*, coords. Juan Carlos Lozano y Carmen Lacarra Ducay, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 109-157.
- SKRINE, Peter, «The Destination of the Ship of Fools: Religious Allegory in Brant's *Narrenschiff*», *The Modern Language Review*, 64:3, 1969, pp. 576-596.
- TARDITI, Giovanni, *Archiloco, Introduzione, testimonianze sulla vita e sull'arte, testo critico, traduzione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- WALTERS, David Gareth, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 227-240.
- WINTROUB, Michael, *The Voyage of Thought: Navigating Knowledge across the Sixteenth-Century World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- ZEYDEL, Edwin H., *The Ship of Fools. Sebastian Brant*, Nueva York, Columbia University Press, 1944.



<https://doi.org/10.14643/111C>

RECIBIDO: SEPTIEMBRE 2021
APROBADO: MAYO 2022

