

# **El t3pico literario de la Travesía de amor**

De la literatura cl3sica a la poesía  
española de los Siglos de Oro

## **The Literary Topos of Love Seafare:**

from Classical Literature to Spanish  
Poetry of the Golden Age

Tesis Doctoral presentada por  
**JUAN ANTONIO G3MEZ LUQUE**

Directores:

**DR. GABRIEL LAGUNA MARISCAL**  
**DR. MIGUEL RODRIGUEZ-PANTOJA M3RQUEZ**  
**DRA. M3NICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO**

**PROGRAMA DE DOCTORADO:  
LENGUAS Y CULTURAS. ESTUDIOS CLASICOS GRECOLATINOS**



UNIVERSIDAD DE C3RDOBA  
23 de abril de 2018

TITULO: *EL TÓPICO LITERARIO DE LA TRAVESÍA DE AMOR: DE LA LITERATURA CLÁSICA A LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO*

AUTOR: *Juan Antonio Gómez Luque*

---

© Edita: UCOPress. 2018  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>  
[ucopress@uco.es](mailto:ucopress@uco.es)

---



## **TÍTULO DE LA TESIS:**

EL TÓPICO LITERARIO DE LA TRAVESÍA DE AMOR: DE LA LITERATURA CLÁSICA A LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO.

**DOCTORANDO/A:** JUAN ANTONIO GÓMEZ LUQUE

## ***INFORME RAZONADO DEL/DE LOS DIRECTOR/ES DE LA TESIS***

(se hará mención a la evolución y desarrollo de la tesis, así como a trabajos y publicaciones derivados de la misma).

La tesis que se presenta investiga un aspecto temático: el tópico literario de la Travesía del amor, desde sus orígenes en la literatura clásica grecolatina hasta su desarrollo en la poesía española de los siglos de oro. Para culminar el trabajo, el doctorando ha tenido que examinar las siguientes cuestiones, mediante el manejo combinado de fuentes primarias y secundarias: la noción de tópico literario, los componentes esenciales de tópico de la navegación amorosa en la literatura clásica, los medios de transmisión del tópico y su desarrollo durante la Edad Media y el Renacimiento, la función de Petrarca (y de otros poetas petrarquistas) como mediador y agente de tradición clásica, y el tratamiento del tópico por parte de los poetas españoles del siglo de oro, desde el siglo XV al XVII. La última cuestión ha sido estudiada en dos pasadas: una desde un punto de vista analítico y diacrónico, procediendo por la etapas de Prerrenacimiento, Renacimiento y Barroco; y otra sintetizando por submotivos.

El doctorando ha realizado satisfactoriamente su investigación durante un período de tiempo muy extendido, ha consultado una base documental amplísima, ha analizado los resultados y los ha expuesto siguiendo la estructura y las convenciones académicas exigibles en un trabajo de esta naturaleza. Para completar su investigación, el doctorando ha realizado una estancia de investigación en el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad de Lisboa, en enero de 2017. Igualmente, a lo largo de estos años de investigación ha tenido ocasión de presentar los resultados parciales de su investigación en diferentes foros académicos. Tiene publicados dos artículos en revistas valoradas muy positivamente por ANECA y CNEAI:

J. A. GÓMEZ LUQUE, GABRIEL LAGUNA MARISCAL, MÓNICA M. MARTÍNEZ SARIEGO, “«Córdoba tiene mar»: el tópico literario de la Travesía de amor en la poesía de Góngora”, *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 36 (2016), 75-85. ISSN: 1575-2100.

**INDICIOS DE CALIDAD.** La revista *Ámbitos*, publicada desde 1999 por una Asociación cultural vinculada con la Universidad de Córdoba, ha sido incluida en Emerging Sources Citation Index (ESCI) de la Web of Science; ha obtenido el Sello de Calidad de la

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT); cumple 33 criterios de 33 en LATINDEX (Catálogo); en el índice CIRC 2012 está en el Grupo B (de cuatro). En MIAR se le asigna un notable ICDS (Índice Compuesto de Difusión Secundaria) de 7.8 (sobre 11). Está indexada en las bases de datos ERIH Plus, Fuente Academica Plus y DIALNET.

GABRIEL LAGUNA MARISCAL; JUAN ANTONIO GÓMEZ LUQUE; MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARRIEGO, “«Entre golfos anda el juego»: el tópico literario del *navigium amoris* en la poesía goliárdica”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 30 (2017) 123-152. ISSN 0213-9634 DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.30.2017.123-152>.

**INDICIOS DE CALIDAD.** La revista *Minerva*, publicada por la Universidad de Valladolid desde 1987, ha sido incluida en Emerging Sources Citation Index (ESCI); ha obtenido el Sello de calidad de la FECYT, que la califica de EXCELENTE para el periodo 2014-2017 (IV Convocatoria). Cumple 33 criterios de 33 en LATINDEX (Catálogo); en el índice CIRC 2012 está en el Grupo B (de cuatro). En MIAR recibe un altísimo ICDS de 10 sobre 11. Está indexada o valorada en las bases de datos ERIH Plus, Carhus Plus, Periodicals Index Online, L'Année Philologique, Linguistic Bibliography, DIALNET, ISOC, Ulrich's International Periodicals Directory, PIO, IMB, y Regesta Imperii.

Los tres trabajos siguientes son contribuciones a Congresos, el primero y segundo ya impresos y el tercero de próxima publicación:

GÓMEZ LUQUE, J. A. (2010), “El tópico la Travesía de Amor: de la literatura clásica a la poesía española contemporánea.”, en M. M. Delgado Serrano, J. C. Gómez Villamandos (coords.), *Actas del I Congreso Científico de Investigadores en Formación*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 390-392.

Gómez Luque, J. A. (2016), “El tópico literario de la Travesía de amor. De la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro. (Ejemplo en los autores Luis de Góngora y Francisco de Quevedo).”, en A. F. Chica Pérez, J. Mérida García (coords.), *Creando Redes Doctorales. Vol. V*, Córdoba, UCOPress, Editorial de la Universidad de Córdoba, 43-46.

GÓMEZ LUQUE, J. A. (en prensa), “El tópico amatorio de la ‘Nao de amor’ (*navigium amoris*) en la poesía cancioneril hispánica del siglo XV”, en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Actas del III Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena (Córdoba): Ayuntamiento de Baena.

Los siguientes dos trabajos son reseñas ya publicadas, que tienen una relación indirecta con la temática de la Tesis, en la medida en que tratan cuestiones de Tradición clásica y de tematología:

GÓMEZ LUQUE, J. A., Reseña de MARTÍNEZ SARRIEGO M., *El paisaje en las Crónicas de la conquista de Canarias. Del tópico literario a la irrupción de la realidad*. En *Fortunatae* 24 (2013), 157-158.

GÓMEZ LUQUE, J. A., Reseña de MARTÍNEZ SARRIEGO M., *Crítica literaria: comentario de textos narrativos y poéticos*. En *Philologica Canariensia* 20 (2014), 155-157.

Por todo lo escrito en este informe, los directores de la Tesis consideran que el trabajo reúne sobradamente las condiciones para su presentación, y consiguientemente se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, 9 de abril de 2018

Firma del/de los director/es



Fdo.: Gabriel Laguna Mariscal



Fdo: Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez



Fdo.: Mónica María Martínez Sariego

# EL TÓPICO LITERARIO DE LA TRAVESÍA DE AMOR: DE LA LITERATURA CLÁSICA A LA POESÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO

Tesis Doctoral presentada por Juan Antonio Gómez Luque

Directores:

Dr. Gabriel Laguna Mariscal

Dr. Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez

Dra. Mónica María Martínez Sariego

## ÍNDICE

CONVENCIONES Y ABREVIATURAS.....	10
I. PRESENTACIÓN.....	11
II. INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL Y METODOLÓGICA.....	16
1. Objetivos.....	16
2. Hipótesis de trabajo.....	17
3. Metodología y estado de la cuestión.....	18
III. LA NOCIÓN DE TÓPICO LITERARIO.....	26
1. La tematología y su objeto de estudio: las unidades temáticas.....	26
2. Tópico como fórmula de investigación en la Retórica antigua.....	30
a. Aristóteles.....	30
b. Quintiliano.....	32
3. El lugar común en la Retórica antigua y en la instrucción retórica.....	34
a. En la Retórica antigua.....	34
b. En la instrucción retórica.....	36
4. El tópico en la Crítica Literaria moderna.....	39

IV. ORIGEN Y DESARROLLO HISTÓRICO DEL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DE AMOR.....	50
1. El tópico literario de la Travesía de amor: introducción.....	50
a. Denominación metaliteraria.....	50
b. Contenido conceptual.....	52
c. Forma literaria.....	55
d. Recurrencia histórica.....	55
2. El tópico en la literatura clásica grecolatina: análisis tematólogo.....	57
a. Doble función de Venus.....	57
b. La relación sexual se asimila a la navegación.....	60
c. La amada como el mar.....	60
d. La tempestad del amor.....	65
e. El final de la relación es como la arribada a puerto.....	67
f. La ofrenda votiva.....	69
3. Transmisión y difusión del tópico de la Edad Media al Renacimiento.....	72
a. El tópico durante la Edad Media.....	72
i. Introducción.....	72
ii. El tópico en la poesía escrita en lenguas vernaculares.....	73
iii. El tópico en la poesía latina goliardesca.....	75
iv. El tópico en la poesía ibérica.....	94
b. La mediación cultural de Petrarca.....	98
c. El tópico en el Prerrenacimiento (1430-1500).....	110
i. La poesía de cancionero.....	110
ii. Las “Naos de amor” .....	115
1. Introducción.....	115
2. La “Nao de amor” de Juan de Dueñas.....	116
3. La “Nao de amor” del Comendador Escrivá.....	121
4. La <i>Nao de amor</i> de Gil Vicente.....	124
5. La “Nao de amor” inserta en el <i>Felixmarte de Hircania</i> .....	128

V.	EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DEL AMOR EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO: ANÁLISIS DIACRÓNICO.....	131
	1. Transmisión del tópico en el Renacimiento.....	131
	2. Primera generación petrarquista (1500-1540).....	141
	a. Garcilaso de la Vega.....	141
	b. Juan Boscán.....	147
	c. Reacción conservadora: Cristóbal de Castillejo.....	153
	3. Segunda generación petrarquista (1540-1580).....	158
	a. Diego Hurtado de Mendoza.....	158
	b. Gutierre de Cetina.....	164
	c. Fernando de Herrera.....	178
	4. La lírica del Barroco (1580-1640).....	193
	a. Luis de Góngora.....	193
	b. Lope de Vega.....	208
	c. Francisco de Medrano.....	226
	d. Francisco de Quevedo.....	233
	e. Conde de Villamediana.....	241
	f. Luis Carrillo y Sotomayor.....	248
	g. Poetas incluidos en <i>Flores de poetas ilustres</i> (1605).....	266
	h. Poesía erótica anónima.....	294
VI.	EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DEL AMOR EN LA LÍRICA ESPAÑOLA AURISECULAR: SÍNTESIS TEMÁTICA.....	302
	1. Doble naturaleza de Afrodita-Venus.....	305
	2. Aplicación sexual del tópico.....	306
	3. La amada como el mar.....	307
	4. La tempestad del amor.....	311
	5. La arribada a puerto.....	316
	6. Ofrenda votiva.....	322
VII.	CONCLUSIONES.....	328



VIII.	BIBLIOGRAFÍA.....	338
	1. Fuentes primarias.....	338
	2. Estudios.....	342

## AGRADECIMIENTOS

No quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer a mis directores su aliento, apreciaciones, puntualizaciones y recomendaciones. Todas ellas han sido convenientemente atendidas y recogidas en esta tesis.

En primer lugar, al Dr. Gabriel Laguna Mariscal, profesor y amigo, que ha sido el alma mater de esta tesis. A él le traslado mi más sincero agradecimiento por su aliento infatigable en los momentos en los que el desánimo de este doctorando ha sido más evidente. No es fácil conciliar la vida profesional e investigadora, máxime cuando aquella se encuentra un tanto alejada de esta. En esos momentos en los que el rumbo investigador se alejaba de la singladura que nos debía llevar a buen puerto, el Dr. Laguna Mariscal ha sostenido el timón con firmeza, guiando a este doctorando, a veces con vientos desfavorables, por los piélagos más hostiles. A él quiero agradecer públicamente la idea original de esta tesis, sus aportaciones científicas y metodológicas, así como la guía seguida en el período de formación, alentándome a la publicación en revistas de impacto y a la presentación de comunicaciones en congresos y jornadas, documentos en los que anticipo parte de los resultados de este trabajo.

Al Dr. Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez quiero agradecerle su generosidad y disponibilidad para sumarse a este proyecto de cultura clásica. Sus acertadas apreciaciones han contribuido con rigurosidad científica a mejorar todo lo relativo al mundo clásico que este trabajo refleja. Aquellas clases que recibí de su apreciada maestría han dado sus frutos en esta humilde aportación científica.

Por último, quiero destacar la aportación de la Dra. Mónica Martínez Sariego, que ha sido capital en sus apreciaciones sobre los aspectos de filología hispánica y literatura comparada. Le agradezco sus puntualizaciones y aliento, sobre todo en los importantes y difíciles momentos personales por los que ha pasado.

En definitiva, los directores de este trabajo son responsables de los aciertos y atinadas aportaciones. Las limitaciones y errores que persisten son responsabilidad exclusiva de este aprendiz de investigador.

## CONVENCIONES Y ABREVIATURAS

Con el objeto de facilitar la lectura de este trabajo a un rango amplio de lectores, pertenecientes a diferentes especialidades o simplemente no especializados, procuramos prescindir de abreviaturas. Las referencias de obras clásicas se dan de pleno (por ejemplo: Horacio, *Odas* I 5). En la bibliografía nos referimos a los títulos de revista igualmente sin abreviar (ejemplo: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, en lugar de *CFC-ELat*). Hemos procurado no usar “cf.” Para las cifras numéricas, deletreamos las cifras de la primera decena (“uno, dos... diez”), pero para las cifras superiores a diez usamos números arábigos, en la convicción de que 228 (el número de poemas contenidos en *Carmina Burana*) es más directamente legible que “doscientos veintiocho”. Para las referencias bibliográficas, usamos el sistema de apellido, año, página(s). Con el objeto de agilizar la lectura y al mismo tiempo minimizar las notas a pie de página, cuando aportamos una única referencia, queda en cuerpo de texto; en cambio, dos o más referencias van normalmente a nota. Todas las referencias bibliográficas se pueden dilucidar en la Bibliografía final, que también sirve a estos efectos como Lista de Referencias. Los textos primarios citados conservan la grafía y puntuación de las respectivas ediciones manejadas (indicadas cumplidamente en el apartado “1. Fuentes primarias” de la Bibliografía), por lo que algunos presentan una grafía arcaica (por ejemplo, Fernando de Herrera y los textos de *Flores de poetas ilustres*) y otros una grafía modernizada (por ejemplo, Lope de Vega, Conde de Villamediana y Góngora). Hemos proporcionado traducciones selectivamente de textos latinos o italianos, cuando dichos textos eran especialmente relevantes en la transmisión del tópico o cuando no había traducciones disponibles: las traducciones son nuestras (elaboradas con la supervisión y corrección de los directores del trabajo), salvo cuando se indica lo contrario. Para transmitir la información y los resultados obtenidos de la manera más efectiva y clara, no hemos escatimado en Tablas resumen.

# I. PRESENTACIÓN

La imagen de la navegación como correlato figurado es muy antigua y conoce muchas aplicaciones. En principio, puede aplicarse a la existencia humana en general: LA VIDA HUMANA ES LA NAVEGACIÓN<sup>1</sup>. Más particularmente, es muy famosa la imagen de que EL ESTADO ES LA NAVE, ya presente en un cuento folclórico del antiguo Egipto de finales del tercer milenio y que en la cultura clásica fue desarrollada por Alceo, Platón y Horacio<sup>2</sup>, por citar unos pocos autores cimeros. Conviene recordar que “gobernar”, “gouverner” y “to govern” proceden del verbo latino *gubernare*, que a su vez es una adaptación del griego κυβερνᾶν, “pilotar (una nave)”. Igualmente, la imagen de la navegación se ha aplicado figuradamente a la escritura o erudición: es lo que Dante llamó “navicella del ingegno” y la lingüística cognitiva formularía como LA ESCRITURA ES LA NAVEGACIÓN. Incluso la moderna ciencia de la informática recurre a léxico de la navegación. En 1948 Norbert Wiener acuñó el término “cybernetics” (en español “cibernética”) sobre el lexema griego κυβερνήτης, que significa “piloto” o “timonel”. A explorar la red de Internet, a través de diferentes vericuetos y conexiones, no se lo llama “transitar”, “recorrer” o “rastrear”, como cabría esperar, sino “navegar por la red” (en inglés, “to surf in the internet”): CONSULTAR INTERNET ES NAVEGAR. El usuario que consulta Internet es un “cibernauta” (compuesto híbrido griego-latín, construido sobre el griego κυβερνήτης, ya citado, y sobre el latín *nauta*, “marinero”). Un establecimiento que proporciona a sus clientes conexión a Internet es un “cibercafé” o un “ciber” a secas. Otros neologismos

---

<sup>1</sup> Seguimos la convención académica, propia de la lingüística cognitiva, de marcar en VERSALITAS las etiquetas que designan “metáforas cotidianas”, en el sentido de Lakoff – Johnson 1995.

<sup>2</sup> Para las variadas aplicaciones de la imagen náutica, en general, véase Péron 1974: 9-18, Laguna Mariscal 1992: 113 y Escobar Borrego 2009: 22-23. Para la metáfora o alegoría de la nave del Estado puede consultarse Nisbet – Hubbard 1970: 178-182. Las referencias concretas citadas son Alceo, frag. 46 Diehl; Platón, *República* 488; y Horacio, *Odas* I 14. Se da noticia del cuento egipcio en un artículo de prensa de Padró-Colomé (2014). Para la “navicella del ingegno” (Dante, *Divina Comedia*, “Purgatorio” I 1-2) puede consultarse el panorama expuesto por Curtius 1955: 189-193. Sobre la navegación de la poesía en Ovidio, véase Almirall Sardà 1995.

acuñados sobre esa misma raíz son “ciberespacio”, “ciberacoso”, “ciberseguridad” o “cibercrimen”.

Centrando la materia, cuando escuchamos expresiones como “amores tormentosos” o “relaciones tempestuosas”, u oímos que un matrimonio conocido “hace aguas”, seguramente no reparamos en que estamos usando la metáfora cotidiana (en el sentido de Lakoff – Johnson 2005) de que EL AMOR ES EL MAR. Se trata, en efecto, del uso literario de la correlación figurada que se establece entre el amor (que funciona como término real) y el mar (que sería el término figurado). Este tópico del mar del amor (EL AMOR ES EL MAR) puede entenderse como una modalidad concreta de la metáfora (o alegoría) general de la navegación existencial (LA VIDA HUMANA ES LA NAVEGACIÓN).

El mar se ha interpretado como un símbolo del inconsciente colectivo, que, en consecuencia, es capaz de generar mitos y tópicos comunes a la humanidad<sup>3</sup>. Pero, a partir de ese origen antropológico y psicológico, es indudable que ha conocido una rica y larga tradición literaria. Esta correlación figurada toma su origen en la poesía clásica (grecolatina) y conoce un amplio desarrollo en la literatura europea. Como muestra representativa y amena, y casi a título anecdótico, recordaremos tres hitos muy distantes en el tiempo. El primer tratamiento claro se documenta en la poesía lírica griega de época arcaica. El yambógrafo Semónides de Amorgos (siglos VII-VI a. C.) tocó el tema en su famoso *Yambo de las mujeres* (frag. 7 Diehl). Semónides establecía diez caracteres de mujeres, dependientes de su origen (nueve negativos y sólo uno positivo). La quinta especie de mujer (vv. 27-42), procedente del mar, tiene como rasgo principal de carácter la mutabilidad (Nápoli 2008). Es sorprendente que seis siglos antes de la era cristiana un poeta griego anticipara tan nítidamente el apotegma virgiliano *varium et mutabile semper femina*, “la mujer es una cosa variable y mudable” (Virgilio, *Eneida* IV 569) o la celeberrima aria “La donna è mobile” de la opera *Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi<sup>4</sup>:

---

<sup>3</sup> Jung 1962: 231, Péron 1974: 9-18, Carlos Rovira 1992: 21.

<sup>4</sup> El tópico de la mujer voluble e inconstante era proverbial en el mundo clásico y medieval: además de en Semónides de Amorgos, frag. 7 Diehl 27-42, se documenta en Sófocles, frag. 741 Nauck; Platón, *Fedro* 276c; Catulo LXX 3-4; Virgilio, *Eneida* 569-570; Horacio, *Odas* I 5, 4 (alusión indirecta); pseudo-Séneca, *De remediis fortunae* XVI 3; Calpurnio Sículo III 10 (“Mobilior ventis

Otra vino del mar. Esta presenta dos aspectos.  
 Un día ríe y está radiante de gozo.  
 Cualquiera de fuera que la vea en su hogar la elogia:  
 “No hay otra mujer más agradable que ésta                                 30  
 ni más hermosa en toda la tierra.”  
 Al otro día está insoportable y no deja que la vean  
 ni que se acerque nadie; sino que está enloquecida  
 e inabordable entonces, como una perra con cachorros.  
 Es áspera con todos y motivo de disgusto                                 35  
 resulta tanto a enemigos como a íntimos.  
 Como el mar que muchas veces sereno  
 y sin peligro se presenta, alegría grande a los marinos,  
 en época de verano, y muchas veces enloquece  
 revolviéndose en olas de sordo retumbar.                                 40  
 A éste es a lo que más se parece tal mujer  
 en su carácter: al mar que es de índole inestable.

(traducción de García Gual 1980: 34)

---

o feminal!"); *Antología Latina* 914, 21; *Carmina Rhipullensia* 18; Petrarca, *Canzoniere* 183, 12-14; *Favola d' Orfeo* de Poliziano, 338-345. En la poesía hispánica el tema fue favorito de Lope de Vega, que lo trató en sus Sonetos 20, 27, 60 y 132 de *Rimas* (1609). También se documenta en el Soneto CCVII, “Soneto aplicado la condición de la mujer a los cuatro elementos” (“Quien su felicidad pone en el viento”), atribuido a Diego Hurtado de Mendoza (Díez Fernández 1989: 382-383). Juan Meléndez Valdés desarrolla el motivo en su comedia pastoral *Las bodas de Camacho el rico* (1783), Acto I, Escena III, vv. 306-315. En la poesía inglesa se documenta el apotegma en W. Shakespeare, soneto XX 4; en el poema “Inconstancy” de James Harrington (1611-1677): “He who at first a womans mind / Compar'd to the inconstant wind, / Did it in gratitude, not spleen,”. El tópico llega a la celeberrima aria cantada por el Duque de Mantua en el Acto III de la opera *Rigoletto* (estrenada en 1851) de Giuseppe Verdi, con libreto de F. M. Piave. Para el tópico de la volubilidad de la mujer, léanse Otto 1962: 231 § 1153 s.v. *mulier*; Tosi 1991: 626-626 § 1383; Laguna Mariscal 1994b: 286; 2000b: 248-250. La asociación entre el tópico de la amada voluble y el de la Travesía de amor solo se documenta en los pasajes citados de Semónides, Horacio y Lope de Vega (Soneto 27).

En *El Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes el motivo se documenta como argumento de una coplilla popular de origen sefardí, bellísima, puesta en boca de Don Luis, disfrazado de mozo de mulas por amor:

- Marinero soy de amor,  
y en su piélago profundo  
navego sin esperanza  
de llegar a puerto alguno.

Siguiendo voy a una estrella      5  
que desde lejos descubro,  
más bella y resplandeciente  
que cuantas vio Palinuro.

Yo no sé adónde me guía,  
y así, navego confuso,      10  
el alma a mirarla atenta,  
cuidadosa y con descuido.

Recatos impertinentes,  
honestidad contra el uso,  
son nubes que me la encubren      15  
cuando más verla procuro.

¡Oh clara y luciente estrella,  
en cuya lumbre me apuro!;  
al punto que te me encubras,  
será de mi muerte el punto.      20

(Cervantes 2011: Parte I, cap. 43)

Y todavía Pablo Neruda desarrolla por extenso la imagen (incluso con un claro carácter sexual) en el Poema 9 de *Veinte de poemas de amor y una canción desesperada* (1924), que comienza y acaba así (vv. 1-4, 17-20):

Ebrio de trementina y largos besos,  
estival, el velero de las rosas dirijo,  
torcido hacia la muerte del delgado día,  
cimentado en el sólido frenesí marino. [...]

Aguas arriba, en medio de las olas externas,  
tu paralelo cuerpo se sujeta en mis brazos  
como un pez infinitamente pegado a mi alma  
rápido y lento en la energía subceleste. 20

(Neruda 2003: 33)

El objeto del presente trabajo de investigación es el de rastrear este motivo literario (al que denominaremos “Travesía de amor”) en la literatura occidental, partiendo de su base clásica grecolatina y con especial atención a la poesía hispánica escrita en la franja cronológica que va aproximadamente del 1430 al 1640, que incluye las etapas del Prerrenacimiento (1430-1500), el Renacimiento (1500-1580) y el Barroco (1580-1640).

Como primer acercamiento, el contenido del tópico de la Travesía de amor puede resumirse así: se trata de la expresión literaria de la asociación, asimilación y comparación entre la navegación marina y la relación amorosa (incluyendo la relación sexual). En realidad, no se trata de una imagen, metáfora o símil, sino de un conjunto temático o universo conceptual que puede manifestarse literariamente mediante un abanico amplio de recursos, como metáforas, comparaciones, alegorías, alusiones, bisemias y asociaciones. Constituye un tópico literario porque, como postularemos con más detalle (IV 1), cumple unos determinados requisitos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica.



## II. INTRODUCCIÓN CONCEPTUAL Y METODOLÓGICA

### 1. OBJETIVOS

En la presente investigación proyectamos alcanzar los siguientes objetivos científicos:

- 1) Rastrear la historia de la categoría de tópico literario, desde sus antecedentes en Aristóteles hasta los críticos contemporáneos, pasando señaladamente por Curtius; y caracterizar conceptual y epistemológicamente esta categoría según criterios de contenido, forma y desarrollo histórico, con la finalidad operativa de estudiar un tópico literario concreto.
- 2) Definir como tópico literario el universo conceptual de la Travesía de amor, estableciendo sus requisitos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica.
- 3) Realizar un análisis componencial del contenido del tópico de la Travesía de amor, con vistas a distinguir los principales submotivos del mismo.
- 4) Estudiar el origen y desarrollo del tópico de la Travesía del amor en la poesía clásica grecolatina, exponiendo temáticamente el desarrollo de la imagen por submotivos.
- 5) Rastrear y estudiar diacrónicamente la transmisión y difusión del tópico clásico de la travesía de amor en la Edad Media y el Renacimiento, con atención a la edición de los textos clásicos, la publicación de florilegios y antologías, el tratamiento literario del tópico (con especial atención a la poesía provenzal, goliárdica y de cancionero) y la posición de Petrarca como agente de tradición clásica.

- 6) Estudiar diacrónicamente el desarrollo del tópico de la Travesía de amor en la poesía española de los siglos de oro, procediendo cronológicamente por las etapas de Renacimiento (dividido, a su vez, en Primera y Segunda generación petrarquista) y Barroco.
- 7) Sintetizar los datos hallados en el objetivo anterior, agrupando por submotivos las manifestaciones del tópico en la poesía española.
- 8) Alcanzar conclusiones sobre los procedimientos de explotación y adaptación del tópico clásico de la travesía de amor como vehículo de expresión de sentimientos e ideas.

## 2. HIPÓTESIS DE TRABAJO

Nos proponemos desarrollar una investigación en el campo humanístico y literario, por lo que no es posible plantear hipótesis científicas *stricto sensu*, que puedan probarse empíricamente mediante el diseño, realización y evaluación de experimentos en laboratorio. Ahora bien, sí es posible partir de unos *supuestos conceptuales*, sugeridos por los directores de la presente tesis, recabados de la bibliografía disponible y en algún caso intuados por nosotros. No se trata de demostrar las hipótesis en laboratorio, pero sí de verificar o invalidar los supuestos conceptuales de la investigación: estos supuestos se revelarán como válidos si contribuyen a “salvar las apariencias”, es decir, a explicar e interpretar mejor los hechos literarios observados.

Las hipótesis de trabajo de las que partimos son las cinco siguientes:

- 1) Es posible plantear la definición de una categoría de tópico literario, con unos determinados requisitos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica, en la que se pueden encuadrar hechos literarios observados. Es decir, el tópico literario funcionaría, según esta hipótesis, como pauta de poética (como un molde genérico para que los poetas escriban sus textos), como factor de sentido (un procedimiento que sirva de vehículo de expresión del poeta y de dotación del significado al texto) y como clave de comprensión (la adscripción de un texto a un tópico contribuye a la

correcta comprensión e interpretación de dicho texto por parte del lector, oyente o investigador).

- 2) El universo conceptual de la Travesía de amor constituye un tópico literario, en el sentido apuntado, que se ha desarrollado en la cultura occidental desde la época clásica grecolatina hasta el mundo contemporáneo, y que cumple los requisitos exigidos a un tópico (contenido conceptual, forma literaria y recurrencia histórica).
- 3) El tópico literario de la Travesía de amor consta de unos submotivos determinados, que se documentan tanto en los tratamientos clásicos como en los modernos.
- 4) Este tópico literario, surgido en la literatura clásica, se ha transmitido y difundido en el mundo moderno tanto por medios directos e indirectos.
- 5) El tópico se ha incorporado como pauta de poética, factor de sentido y clave de comprensión en la poesía española de los siglos de oro. La motivación básica de esta incorporación es expresar poéticamente una concepción negativa sobre el amor y sobre la mujer, presente tanto en la cultura clásica como en la poesía española aurisecular de tenor petrarquista.

### **3. METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

Describiremos en este apartado conjuntamente la metodología que aplicaremos y el estado de la cuestión del que partimos. Seguiremos este procedimiento, porque una investigación en el campo de la filología y de la literatura debe seguir la metodología básica de la lectura crítica de fuentes documentales, tanto primarias como secundarias. Pues bien, tanto las fuentes primarias (cuando han sido editadas) como las secundarias constituyen el estado de la cuestión. Por tanto, la metodología deriva directamente del uso de la bibliografía disponible.

Como primer acercamiento, la metodología que vamos a seguir es sencilla. En principio, y tras resolver algunas cuestiones previas (como el concepto de tópico), se trata de investigar la historia de un tema literario o universo conceptual que

consideramos tópico, rastreando y analizando los textos en que se documenta. Los textos han sido localizados en bastantes casos por lecturas propias de primera mano (es decir, después de haber realizado una labor heurística sistemática), si bien esta acción de rastreo se ha completado con las referencias obtenidas en la literatura secundaria leída sobre el tópico y con las indicaciones de los directores. El objetivo era realizar una investigación filológica en estricto sentido, en la línea del objetivo que se marcaba el profesor José Luis Moralejo, cuando se disponía a estudiar un tópico distinto:

“Voy, pues, a ocuparme de una cuestión filológica en el más llano de los sentidos: del seguimiento y comentario de un tema recurrente en las literaturas griega y latinas, a través de los textos en que, según mis noticias, aparece.” (Moralejo 1991: 131)

Pero, a diferencia de la investigación de Moralejo, la nuestra abarca igualmente el rastreo del tópico en la tradición clásica, en concreto en la literatura española desde el Prerrenacimiento y hasta el Barroco, inclusive. En principio, quedan fuera de nuestro ámbito de estudio otras literaturas europeas, salvo referencias puntuales a efectos de ilustración (trataremos, aunque sea someramente, a los poetas petrarquistas italianos, por la importancia que tienen en la transmisión del tópico de la Travesía de amor). Sí se tendrá en cuenta con especial atención, en cambio, a Petrarca, porque postulamos que funcionó como una correa de transmisión esencial del tópico, de la literatura antigua a la literatura occidental moderna, como un auténtico agente de tradición clásica.

El tópico no ha recibido un tratamiento monográfico sistemático que lo rastree desde sus orígenes grecolatinos hasta su tradición en la literatura occidental moderna<sup>5</sup>, a diferencia de otros tópicos que sí han recibido tal atención, como el del *carpe diem* (González de Escandón 1938; Martínez Sariego 2007; 2008; Laguna Mariscal – Martínez Sariego 2011), el denuesto de la navegación (Heydenreich 1970), la Fama como rumor

---

<sup>5</sup> Puede verse un panorama sintético en Laguna Mariscal 1999a: 435-442 y en 2011c. Para los tratamientos del tópico en la propia poesía europea (sobre todo española), véanse Bistué Guardiola (1996), Ramajo Caño (2001) y Sarmati (2009).

deificado (Tupet 1978: 497-505; Kraft, 1986: 22-35), el pequeño mundo del hombre (Rico 1987), el gran teatro del mundo (Ciot 1941; Vilanova 1950; Curtius 1955: 203-211; Ritter 1953; Elizalde 1977; Moralejo Álvarez 1997), el *beatus ille* (Agrait 1971), la Edad de Oro (Levin 1969; Stagg 1985), la flor tronchada como imagen funeral (Cristóbal López 1992) y la invectiva contra la riqueza (Traver Vera 1996), por poner sólo algunos ejemplos ilustrativos. Ni siquiera es mencionado el tópico en repertorios generales como el de Curtius (1955), quien sí estudia la imagen de la navegación con una aplicación literaria, pero no erótica; o el de Frenzel (1980). Una excelente monografía sobre el tópico es Sarmati (2009), que apareció después de que nosotros lleváramos mediada nuestra investigación, aunque no trata sistemáticamente la cuestión de los orígenes clásicos en su estudio del desarrollo del tópico. Lo que nos proponemos es, pues, llenar esa laguna, ofreciendo una investigación complexiva y monográfica sobre la tradición clásica del tópico de la Travesía de amor, en la línea de las mencionadas sobre otros tópicos.

Para comentar la metodología específica de cada apartado y el estado de la cuestión detallado sobre cada aspecto, seguiremos los mismos apartados establecidos como Objetivos en el apartado II 1:

- 1) Se trata en primer lugar de delimitar teóricamente la categoría de tópico, en su evolución desde una categoría retórica a otra literaria, pasando por fases intermedias. Será necesario, en primer lugar, pasar revista al concepto de tópico en el ámbito retórico, tal como aparece en las discusiones retóricas antiguas (Aristóteles, Cicerón y Quintiliano). Con tal objeto, recurriremos a las herramientas exegéticas modernas. La categoría de tópico como categoría de la retórica antigua ha sido estudiada por Kennedy (1963: 100-3; 1989: 192; 1994: 58-61), Lausberg (1966: vol. I §§ 373-399, pp. 312-339), Barthes (1970: 206-10), Pernot (1986: 253-284) y Azaustre (1997: 25-39), que sigue y resume a Lausberg.

Por su parte, el concepto de tópico como categoría de la literatura se difunde sustancialmente (aunque no nace) a partir de Curtius (1955), porque había sido anticipado por autores menos conocidos, como Fiske (1920). Curtius publicó un denso libro en que trazaba la historia de numerosos

tópicos literarios, especialmente en su desarrollo durante la Edad Media, sin ofrecer una definición clara de lo que entendía por tópico literario. Autores posteriores han intentado perfilar teóricamente la práctica de Curtius, delimitando la categoría de tópico literario: Aguiar e Silva (1972: 108-9), Greene (1982: 50), Leeman (1982: 189), Laguna Mariscal (1999b: 201-2).

Los trabajos que constituyen tratamientos globales sobre la evolución de la categoría de tópico literario no son numerosos. Most y Conte (1996) trazan un breve panorama sobre esta evolución en su entrada “Topos”, incluida en *The Oxford Classical Dictionary*. Escobar Chico estudia la historia de la categoría de tópico en dos densos y documentados artículos (2000, 2006), en que postula una definición lingüística del mismo; ambos trabajos de Escobar Chico son muy ricos desde el punto de vista epistemológico, aunque no demasiado operativos para su aplicación práctica al estudio del desarrollo de un tópico concreto, como es el caso de la presente investigación. López Martínez (2007) dedica una monografía al tópico literario “moderno”, aunque apenas examina los antecedentes clásicos de la categoría retórica.

Por nuestra parte, intentaremos justamente trazar un recorrido histórico por la evolución del concepto de tópico, desde un ámbito retórico a otro literario, apuntando las razones que, en nuestra opinión, propiciaron dicha evolución. Por otro lado, respecto a los requisitos exigibles a un tema literario para que pueda ser considerado tópico, seguimos, por su mayor aplicabilidad metodológica, la propuesta establecida por Laguna Mariscal en varios trabajos (1999b, 2014a). Este autor distingue requisitos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica, desarrollando y ampliando una sugerencia que se hallaba *in nuce* en un artículo de Leeman (1982), quien había definido el tópico literario como “a literary treatment of a certain idea in such a way that the cultured reader discerns a certain tradition pattern” (1982: 89).

A su vez, dentro del apartado de contenido semántico, Laguna Mariscal (2014a: 30) distingue entre tema principal, submotivos y substrato

antropológico o ideológico del tópico. En la parte de forma literaria, este autor postula el estudio de la estructura, la imaginería léxica y el estilo. Como tercer estadio, se ha de rastrear el desarrollo histórico del tópico, por tradición directa o indirecta y precisamente con esas características de contenido semántico y de forma literaria, en la literatura occidental: es justamente lo que hacemos en este trabajo.

- 2) A continuación, se trata de aplicar esa estructura del tópico (en general) al tópico de la Travesía de amor. Como se ha apuntado, seguimos la propuesta de Laguna Mariscal (1999a, 2011c), que distingue en el tópico de la travesía de amor los apartados básicos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica.
- 3) A su vez, dentro del apartado de contenido, habrá que distinguir los principales submotivos o elementos componenciales del tópico concreto de la travesía de amor. Para ello seguiremos la propuesta que ofrece el mismo autor en los trabajos citados (1999a, 2011c).
- 4) Para el desarrollo del tópico de la travesía del amor en la poesía clásica grecolatina contamos con numerosos estudios, de extensión muy variable. Ya Pichon en 1902, en su famoso y útil "Index verborum amatoriorum" del libro *De sermone amatorio apud Latinos elegiarum scriptores*, incluyó algunas entradas relativas al tópico, como *Aestus* (1966: 81), *Portus* (1966: 236) o *Vndarum* (1966: 300). Una disertación (en latín) de 1914 del alemán Bruno Lier, dedicada a motivos amatorios en la poesía clásica, reserva un apartado al tópico de la Travesía de amor, abordando especialmente la doble naturaleza de Afrodita-Venus (1914: § 19 en pp. 34-35). Pero fue La Penna el primero que incluyó un apartado expreso de cierta extensión a la navegación del amor, en su artículo dedicado al lenguaje erótico en la elegía latina (1951: 202-5). Encontramos también documentación útil en comentarios filológicos como el de Fedeli, al hilo de Propecio III 24, 15-16 (Fedeli 1985: 684-685), y de Syndicus, sobre Horacio, *Odas* I 5 (Syndicus 1990: 82). Otros tratamientos de carácter ideológico, como Heydenreich 1970: 61-62, Taran 1979: 108-112, 165 y Thornton 1997: 35-37, caracterizan desde la topicología la concepción

que griegos y romanos tenían sobre el amor. Uno de los directores de esta investigación ha dedicado tres trabajos al motivo: en el primero (Laguna Mariscal 1989) acuña la etiqueta *navigium amoris* y comenta sobre el desarrollo del tópico en la poesía latina como base para resolver una dificultad textual en Ovidio, *Amores* II 10, 9; el segundo (1999a) constituye una exposición bastante completa del tópico, con análisis componencial de sus elementos temáticos o submotivos; el tercer trabajo (2011c) es la entrada correspondiente a “TRAVESÍA DE AMOR”, incluida en el *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina*, y aporta un resumen organizado sobre la cuestión. Quizá el tratamiento más detallado sea el de Murgatroyd (1995), quien expone el desarrollo del motivo por orden cronológico. Seguiremos básicamente, por su utilidad práctica, los estudios de Laguna Mariscal (1999a, 2011c).

- 5) Para rastrear la publicación en época moderna de algunos poetas latinos como Horacio, Propertio y Ovidio, partimos de los datos aportados por Sandys (1903-8: II 103). La posición mediadora de Petrarca como “agente de Tradición Clásica” es postulada por Laguna Mariscal (2000b: 245). Para rastrear el tratamiento del tópico en Petrarca seguimos una metodología doble: en primer lugar, desarrollamos una labor heurística sobre la base de una lectura sistemática y de primera mano de la fuente primaria (su *Canzoniere*); en segundo lugar, tomaremos en consideración los estudios sobre el tópico en Petrarca: ya Manero Sorolla dedicó un extenso apartado a la imagen náutica en Petrarca en su completo manual de referencia *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio* (1990: 200-250); y recientemente Sarmati ha incluido un amplio capítulo en su libro (2009: 19-53) sobre la presencia del motivo en el *Canzoniere*. En el estudio general de Navarro González sobre el tema del mar en la poesía medieval castellana, se dedica un apartado al motivo del mar del amor en la poesía de Cancionero (1995: 393-402).
- 6) Para estudiar diacrónicamente el desarrollo del tópico de la Travesía de amor en la poesía española de los siglos de oro, procediendo por etapas



cronológicas y por poetas individuales, aplicaremos igualmente una doble metodología. En primer lugar, hemos realizado una lectura de primera mano de las fuentes primarias con propósito heurístico: no hemos realizado estudios ni investigaciones sobre la transmisión del texto, ya que la naturaleza de nuestra investigación es primariamente tematólogica y no textual. Por tanto, hemos dado por buenos los textos de las ediciones modernas usadas, publicadas en acreditadas editoriales como Cátedra, Crítica, Planeta o Castalia. Por la misma razón apuntada, no regularizamos ni modernizamos la ortografía, sino que reproducimos el texto de las ediciones manejadas. En segundo lugar, también consideramos las referencias incluidas en los repertorios disponibles. En dos trabajos de Laguna Mariscal (1999a, 2011c) se ofrecen algunas referencias al desarrollo del tópico en la poesía hispánica, como ya se ha dicho. En el repertorio citado de Manero Sorolla (1990: 220-250) se estudia el tópico en poetas españoles petrarquistas como Diego Hurtado de Mendoza o Fernando de Herrera. Los artículos casi coetáneos de Bistué Guardiola (1996) y de Ramajo Caño (2001) presentan un panorama de la presencia del tópico en varios poetas españoles auriseculares. El trabajo de Rovira Soler (1992) sobre el tópico en Ausiàs March trata también sus antecedentes y desarrollos posteriores. La monografía que más ampliamente cubre este campo es la reciente de Sarmati (2009), que dedica sendos capítulos a Ausiàs March, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza-Gutierre de Cetina-Fernando de Herrera y Góngora-Lope-Quevedo. La investigación de Sarmati es la más cercana a nuestro tema en propósito general, con la salvedad de que no considera el tratamiento del tópico en las fuentes clásicas ni la recepción de estas en la poesía española; además, nosotros incorporamos el estudio de textos y poetas no tratados por Sarmati, como un estudio sistemático de las “Naos de amor”, e igualmente Cristóbal de Castillejo, Francisco de Medrano, el Conde de Villamediana, Luis Carrillo y Sotomayor, la antología *Flores de poetas ilustres* y la poesía erótica anónima de los siglos de oro. También tendremos en consideración los trabajos monográficos dedicados al tratamiento del tópico en autores individuales, como el de

Carreño (1979: 254-267) sobre el ciclo de las “barquillas” de Lope de Vega; Herrera Montero (1998: 63-72) sobre Fernando de Herrera; Ravasini (2008: 71-77) sobre la “Nao de amor” del Comendador Escrivá; Martínez Navarro (2015) sobre Cristóbal de Castillejo; y Arcaz Pozo (2015) sobre Francisco de Medrano.

- 7) Para implementar el objetivo de sintetizar los datos hallados, seguiremos la clasificación de submotivos distinguida por Laguna Mariscal (1999a, 2011c), con alguna modificación nuestra, y aplicaremos metodología propia de la tematólogía.
- 8) Elaboraremos las conclusiones personalmente, como síntesis y organización de los resultados alcanzados en la investigación, especialmente en relación con los procedimientos de explotación y adaptación del tópico clásico de la travesía de amor a las necesidades expresivas de los poetas receptores. Aplicaremos metodología propia de los estudios de Tradición Clásica o de la Recepción Clásica, partiendo de la orientación general de Highet (1952), de carácter historicista y positivista, pero incorporando igualmente sugerencias metodológicas, más estructurales, de Laguna Mariscal (1994b, 2000a, 2004), González Rolán – Saquero – López Fonseca (2002), Cristóbal López (2005b, 2009, 2013) y Martín Rodríguez (2010, 2012, 2014a, 2014b).

### III. LA NOCIÓN DE TÓPICO LITERARIO<sup>6</sup>

#### 1. LA TEMATOLOGÍA Y SU OBJETO DE ESTUDIO: LAS UNIDADES TEMÁTICAS

La tematología es un subcampo de la literatura comparada cuya meta es el análisis, predominantemente diacrónico, de la función de elementos temáticos que operan como conectores intertextuales por encima de fronteras nacionales y lingüísticas, es decir, de elementos de contenido que constituyen cadenas de recurrencias a través de diversos textos literarios en diferentes tradiciones culturales. La tematología se ocupa del sustrato temático común a un marco cultural, interesándose por los temas y motivos recurrentes y por el porqué de esta pervivencia de unos pocos argumentos y figuras universales. Por ello, considera tanto la connotación cultural de la recurrencia en sí, como sus diversas plasmaciones formales, que desembocan en cada texto en nuevas funciones estructurales y posibilidades de significado. En palabras de Naupert (2001: 129):

“el objetivo primordial no puede consistir en el diseño de un catálogo de los elementos temáticos posibles o reales de la literatura, sino en la filtración de los elementos que funcionan realmente como conectores intertextuales, como “polen de ideas”, como constante fuente de inspiración poética, y que por eso han sido capaces de permanecer en el tiempo, formando estos ecos culturales enlazados en recurrencias imitativas y creativas.”

---

<sup>6</sup> No conocemos ningún estudio global de la evolución de la noción de tópico desde la Retórica antigua hasta la Crítica Literaria moderna. Puede leerse, no obstante, el breve panorama de Most – Conte (1996: 1534). Los trabajos de Escobar Chico (2000a, 2000b) son muy útiles desde el punto de vista epistemológico.

Estos ecos representan en última instancia los ecos culturales en los que ubicamos nuestra memoria e identidad como seres humanos.

Procede, antes de pasar al estudio del concepto tópico, detallar los principales elementos o unidades temáticas básicas de la tematología, con las que el tópico inevitablemente se relaciona: tema, argumento o *Stoff* y motivo (en sus dos acepciones, microtextual y macrotextual).

Acotar las nociones de *tema* y *Stoff* en su función de conceptos básicos de la tematología resulta sumamente dificultoso. En primer lugar, habría que subrayar cómo el término alemán *Stoff* (argumento) ha sido paulatinamente sustituido por *tema* en el proceso de internacionalización de la antigua *Stoffgeschichte* (historia de temas y motivos) hacia la moderna tematología<sup>7</sup>. *Tema* hereda la acepción de argumento inherente a *Stoff* y suele utilizarse en el campo de la tematología también predominantemente dentro de este marco semántico reducido. Pero, frente a los numerosos defensores de la equiparación entre ambos términos, hay investigadores, como Beller (1970, 1981), que defienden el uso exclusivo de *tema* como hiperónimo para designar el conjunto de los objetos de estudio de la tematología. A diferencia de la interpretación restringida de *tema* como argumento narrativo (o dramático) culturalmente compartido, este planteamiento más amplio serviría no sólo para fijar *tema* como término que engloba los jerárquicamente inferiores, sino también para acoger dentro de esta designación conceptos abstractos como ideas, problemas y sentimientos tan generales e inabarcables como el amor, la amistad, el odio o la angustia ante la irremediable finitud de la vida. Sin embargo, para evitar la confusión que traería consigo una acepción de *tema* como algo ilimitado debemos recordar que la tematología se aplica al estudio de temas histórica y culturalmente recurrentes, lo que conlleva el

---

<sup>7</sup> En realidad, la denominación “argumento”, cuyo alcance quedaba circunscrito al antiguo término aristotélico “fábula” o materia narrable / dramatizable, ofrecía ciertas ventajas frente al polisémico “tema”, pues lo que se estudiaba en la práctica comparatista eran los argumentos que, suministrados por la historia cultural, se reorganizaban en diversas tramas para llegar a formar una tradición literaria supranacional (Frenzel 1963).

inmediato estrechamiento del círculo de temas que pueden constituir objeto de un estudio tematólogo.

Para *motivo* caben, como para *tema*, delimitaciones de diferentes alcances. La acepción más importante de *motivo* es la macrotectual, que equivaldría a considerar el *motivo* como una constelación o situación profundamente enraizada en la condición humana, esto es, una constante antropológica. Sería el caso, por ejemplo, del triángulo amoroso. Esta interpretación de *motivo* en sentido amplio se acerca peligrosamente a la acepción de *tema* como idea, problema o sentimiento general, pero, si acentuamos el factor dinámico de 'constelación' frente al contenido reflexivo de 'idea o problema abstracto', podemos trazar aún, al menos en opinión de Naupert (2001: 97-99), una fina línea divisoria entre sendos conceptos. Cabría decir también que, aunque, por lo general, la práctica tematólogo se ha decantado por utilizar *motivo* en su acepción macrotectual, es decir, por el análisis de constelaciones y situaciones recurrentes y decisivas en la idiosincrasia de los seres humanos, existen también estudios sobre motivos microtextuales, que, por contraposición a los primeros - aplicables, especialmente, a los géneros narrativos y dramáticos - aparecen, por regla general, como constituyentes del entramado poético del discurso lírico<sup>8</sup>.

Aparte de los dos términos principales –*tema* y *motivo*– y su conflictiva interrelación no exenta de fricciones, se podría aludir a diferentes nociones próximas que tienen cabida en el ámbito de los estudios tematólogicos: *images / mirages*, *motivos líricos*, *leitmotiv*, *icono*... El estudio de estos elementos no puede ser dominio exclusivo de la tematólogo, pues, aun privilegiando la faceta temática, habría que tener presente en todo momento el indisoluble vínculo que en estos casos se establece entre tematólogo, morfología y genología (Guillén, 1985), y concebir el estudio de algunos de ellos, en especial de los motivos líricos, más que como estudio tematólogo propiamente dicho, como ejercicio de una peculiar estilística comparada. Los tópicos presentan rasgos comunes con algunos de estos conceptos, pero podemos aislarlos

---

<sup>8</sup> Se trata de una cuestión espinosa, pues muchas veces el término *motivo lírico* sirve como sinónimo de imagen poética, metáfora o símbolo.

como unidad temática independiente por razones que iremos detallando a continuación.

Definir históricamente la noción de tópico resulta una tarea extremadamente ardua y compleja. La complejidad y confusión del panorama vienen dadas por el hecho de que la noción ha sufrido cambios profundos en la historia y por la dificultad de que en la propia obra de algunos autores (como Aristóteles, Cicerón y Quintiliano) encontramos varias nociones de tópico, diferentes y contradictorias entre sí. El cambio que ha experimentado el concepto de tópico ha sido doble:

1) Por un lado, ha pasado de designar una categoría (lugar, casilla) vacía (véase apartado III 2) a designar una forma llena (III 4).

2) En segundo lugar, ha pasado de pertenecer al ámbito de la Retórica antigua (III 2), como estrategia de búsqueda de argumentos, a ser una categoría de análisis literario de la Crítica Literaria moderna (III 4).

En la discusión que sigue intentamos dilucidar cuál ha sido el proceso histórico que ha propiciado ese doble cambio. Nuestra mayor aportación, aparte de presentar sintéticamente un panorama del conjunto del proceso, ha sido postular la noción de “lugar común”, que surgió ya en la instrucción retórica antigua, como fase intermedia y fundamental de esa evolución (III 3).

## 2. TÓPICO COMO FÓRMULA DE INVESTIGACIÓN EN LA RETÓRICA ANTIGUA<sup>9</sup>

### a. Aristóteles<sup>10</sup>

Al objeto de simplificar el panorama, no nos detendremos en una primera categoría de tópicos, concebido como mero método dialéctico, o estrategia de argumentación. Esta es la posición de Aristóteles en sus *Topica* (obra anterior a la *Retórica*) y en el capítulo II 23 de *Retórica*. También es la visión de Cicerón en sus *Topica*, escritos sobre el modelo de la obra homónima aristotélica. Esta primera noción de tópicos apenas es pertinente para nuestros intereses.

Pero Aristóteles, en la misma *Retórica*, delinea igualmente otra noción de tópicos que sí nos interesa. Con ello, Aristóteles identifica por primera vez una categoría retórica que va a ser esencial durante siglos, hasta que fuera rechazada ya en el siglo XVIII. Aristóteles introduce su noción de tópicos en relación con su teoría general de la retórica como la “habilidad, en cada caso, para ver los medios disponibles de persuasión”, según su famosa definición (*Rh.* I 2). Para él, los tópicos son lugares o fórmulas de investigación a los que el orador debe pasar revista para buscar argumentos de persuasión, temas y materiales que usar en su causa. Presentaremos someramente una explicación de su teoría retórica, al objeto de insertar en el marco general de la misma la noción de tópicos.

Para Aristóteles, las pruebas, o medios posibles de persuasión (πίστεις), se dividen en dos clases: atécnicas y técnicas. Las atécnicas son formas de prueba que el

---

<sup>9</sup> La bibliografía es abundante. Nos han sido de especial utilidad, sobre la categoría retórica, antigua, de tópicos, los siguientes estudios: Lausberg (1966: I §§ 373-399, 312-339), Barthes (1970: 206-210) y Pernot (1986: 253-284). En un manual como el de Azaustre y Casas (1997: 25-39) se aplica la teoría de Lausberg a ejemplos españoles.

<sup>10</sup> Sobre la (difícil) categorización de tópicos en Aristóteles, seguimos especialmente la discusión de Kennedy (1963: 100-103; 1989: 192; 1994: 58-61). Es útil la síntesis de Barthes (1970: 205-206).

orador aduce y usa, pero no crea: leyes, testimonios, declaraciones bajo tortura, contratos y juramentos. En cambio, las pruebas técnicas son construidas por el arte del orador y se dividen, a su vez, en tres tipos: la presentación del carácter (*ethos*) del orador como fiable; suscitar la emoción (*pathos*) del auditorio; y la argumentación (*lógos*) sobre el asunto mismo. La argumentación es el procedimiento más importante; se divide en dos formas: inductiva, basada sobre todo en ejemplos, ilustraciones, precedentes; y deductiva, consistente en el uso del silogismo lógico o *entimema*. El silogismo, por su parte, se construye mediante proposiciones o premisas. Pues bien, Aristóteles introduce la categoría de tópicos como medios para buscar el contenido de tales premisas o proposiciones. Y distingue dos tipos de tópicos: los especiales o particulares, propios de cada modalidad de discurso (deliberativo, judicial y demostrativo) y que son datos pertenecientes a ciencias ajenas a la Retórica, como la política, la ética o la física; y los comunes o generales, aplicables a cualquier tipo de discurso y creados por la Retórica misma. Como ejemplos de tópicos especiales, aplicables a un discurso deliberativo, Aristóteles aduce los relativos al modo y medio, guerra y paz, defensa, exportación e importación, y legislación. Como ejemplos de tópicos generales, aplicables a cualquier tipo de discurso, Aristóteles menciona cuatro: lo posible e imposible, lo que ha pasado y lo que no, lo que pasará y lo que no pasará, grandeza y pequeñez.

Detalles aparte, lo importante de Aristóteles es que concibe los tópicos como fórmulas de investigación retórica, como lugares para hallar los datos, argumentos y medios de persuasión que el orador usará en su discurso.



## b. Quintiliano<sup>11</sup>

Esta noción continúa sustancialmente igual en los teóricos latinos, concretamente en Cicerón (*de inu.* I 34-43) y en Quintiliano (V 10, 23-32), si bien ambos autores, partiendo de una concepción general común, proporcionan listas distintas de tópicos. Nosotros, por razones de síntesis y claridad, nos limitaremos al análisis del sistema de Quintiliano. Para Quintiliano, los tópicos (*loci*) son las casillas vacías, las categorías a las que el orador debe pasar revista para recabar sus argumentos, en el contexto de la *inuentio* o búsqueda y hallazgo de argumentos: *locos appello.... sedes argumentorum, in quibus latent, ex quibus sunt petenda*: (V 10, 20), “llamo tópicos a las moradas de los argumentos, en las que [los argumentos] se esconden, de las que [los argumentos] han de recabarse”.

La enumeración de la lista de posibles tópicos o *loci* nunca podrá ser completa, como el propio Quintiliano ya apuntó (V 10, 103). Para el teórico, cualquier retórico que pretenda dar una lista completa incurrirá en el doble defecto de proporcionar un elenco enorme y, además, resultar incompleto (V 10, 100). Por ello, Quintiliano proporciona una lista meramente tentativa, en la que los tópicos se dividen en dos grupos: relativos a la persona (*argumenta a persona*) y relativos al asunto (*a re*) (Cicerón había usado igualmente esa división bipartita en *de inu.* I 34). Según Quintiliano (V 10, 23), los *argumenta a persona* son los catorce siguientes:

- 1) linaje (*genus*),
- 2) nación (*natio*),
- 3) lugar de nacimiento (*patria*),
- 4) sexo (*sexus*),
- 5) edad (*aetas*),
- 6) formación y estudios (*educatio et disciplina*),

---

<sup>11</sup> Sobre la noción de tópico de Quintiliano, véase especialmente Lausberg 1966: I § 373, 312-314.

- 7) rasgos corporales (*habitus corporis*),
- 8) posición económica o bien suerte inherente (*fortuna*),
- 9) estatus social (*condicionis... distantia*),
- 10) perfil psicológico (*animi natura*),
- 11) ocupación laboral (*studia*),
- 12) apariencia (*quid affectet*),
- 13) antecedentes de palabra y obra (*ante acta dictaque*) y
- 14) nombre (*nomen*).

Por su parte, los tópicos relativos al asunto serían cinco: causa, lugar, tiempo, modo y medio (V 10, 32). Dada la brevedad de la lista de Quintiliano en el caso de los tópicos relativos a asunto, los retóricos antiguos y estudiosos modernos completan sustancialmente la misma, pero la clasificación de Quintiliano es válida como muestra de su noción de tópico.

Como resumen sobre la aportación de Quintiliano: esta parte del concepto básico de Aristóteles para tópico, si bien para el rétor hispano el tópico es una categoría aún más vacía, más desprovista de contenido propio de lo que era para Aristóteles. Para Quintiliano, el tópico (*locus*) es meramente la fórmula, categoría o casilla de búsqueda tradicional cuyo objeto es buscar argumentos. Como observación colateral, es necesario apuntar que Quintiliano también concibe la categoría de tópico como ejercicio retórico preparatorio, según veremos en el próximo apartado.

### 3. EL LUGAR COMÚN<sup>12</sup> EN LA RETÓRICA ANTIGUA Y EN LA INSTRUCCIÓN RETÓRICA

#### a. En la Retórica antigua

En la Retórica antigua (especialmente latina) se desarrolló igualmente un concepto, denominado “lugar común” (κοινὸς τόπος, *communis locus*), que parece anticipar ya más claramente la noción moderna de tópico, en la medida en que empieza a designar un cierto contenido concreto. Desde ese punto de vista, la noción de lugar común puede entenderse como conceptual e históricamente intermedia entre el tópico retórico antiguo (estudiado en III 2) y el tópico literario moderno (que examinaremos en III 4). Aristóteles dividía sus tópicos en especiales y comunes, y entendía que los comunes eran aplicables a cualquiera de los tres tipos de discurso (deliberativo, judicial y demostrativo). En este apartado no nos interesa la visión que de los lugares comunes tiene Aristóteles, pues maneja todavía una noción de lugar común como categoría vacía, desprovista de contenido concreto, aunque aplicable, por ser común, a distintos tipos de discurso.

Cicerón acepta de Aristóteles la división de los tópicos en específicos y comunes, pero aporta una innovación interesante, al subdividir los comunes. Entiende que hay argumentos específicos de cada causa concreta y argumentos comunes a causas diferentes, llamados estos últimos lugares comunes (*loci communes*): *haec ergo argumenta, quae transferri in multas causas possunt, locos communes nominamus (de inu. II 48)*, “por tanto, a estos argumentos que pueden ser aplicados a muchas causas diferentes, los denominamos lugares comunes”. Cicerón divide a su vez sus lugares comunes en dos tipos: relativos a un asunto universalmente reconocido (*locus communis... certae rei o certus locus*), y relativos a un asunto dudoso (*locus communis... dubiae [rei]*). Tanto uno como otro se caracterizan por el recargamiento retórico

---

<sup>12</sup> Sobre el concepto de lugar común, en general, puede consultarse Lausberg (1966: I §§ 407-409, 345-349), Pernot (1986) y la entrada de Winterbottom, “*communes loci*” (1996: 375).

(*amplificatio*) pero, mientras que el segundo exige un tratamiento argumentativo y racional, con la finalidad retórica de convencer (*docere*), el lugar común sobre asunto reconocido tiende al tratamiento emocional, con el fin de conmover (*mouere*).

El lugar común sobre asunto reconocido es definido así por Cicerón en el *De inventione*:

locus communis... certae rei quandam continet amplificationem, ut si quis hoc uelit ostendere, eum qui parentem necarit supplicio esse dignum, quo loco nisi perorata causa non est utendum; (*de inu.* II 48):

“el lugar común consiste en una especie de expansión retórica (*amplificationem*) de un tema seguro, como por ejemplo que alguien pretenda mostrar que quien ha matado a su padre es merecedor del mayor castigo; no se ha de tratar dicho lugar hasta que no se haya perorado la causa”.

Más adelante (II 51) Cicerón propone cuatro ejemplos más de lugares comunes sobre asunto reconocido (*certus locus*): cuando el fiscal pondera (*auget*) la atrocidad del hecho o niega que se pueda sentir compasión por los malvados; cuando el abogado muestra con indignación la calumnia de los acusadores; y cuando, con su queja, busca compasión.

Como el lugar común sobre asunto seguro (*locus communis certae rei*, *locus certus*) versa sobre un tema concreto (*res*) que, además, es universalmente reconocido (*res certa*), no es necesaria la demostración racional, argumentativa, sino la mera expansión retórica (*amplificatio*, *auget*), con énfasis en el tratamiento emocional. Este tratamiento emocional, a su vez, se logra sobre todo mediante la expresión de indignación (*cum indignatione*) y de queja (*cum conquestione*).

En conclusión, cuando Cicerón distingue la categoría de lugar común sobre asunto reconocido (*locus communis certae rei*), está introduciendo claramente la noción que nos interesa, porque se trata ya de un tópico (*locus*) dotado de contenido (*res*) propio y, además, al ser este contenido reconocido y seguro (*res certa*), su tratamiento es susceptible de convertirse en cliché, esto es, en propiamente tópico.

## b. En la instrucción retórica

El anterior concepto ciceroniano de lugar común sobre asunto seguro inaugura y anticipa el concepto de lugar común que se documenta en la instrucción retórica, tanto de nivel inferior (ejercicios preparatorios) como de nivel superior (declamaciones). Pero vayamos por partes. En el nivel superior de la instrucción retórica se practicaba con discursos ficticios llamados declamaciones<sup>13</sup>, tanto de la rama deliberativa (suasorias) como de la rama judicial (controversias). Nuestra fuente principal sobre tales declamaciones romanas es Séneca el Rétor, de quien se han conservado unas *Controversias* y *Suasorias*. Séneca el Rétor identifica algunos temas, a los que llama *loci* o *traslaticiae sententiae*, que no son específicos de ninguna controversia concreta, sino que son aplicables a varias: *quae nihil habent cum ipsa controversia implicitum, sed satis apte et alio transferuntur* (*Contr. I Praef.* 23). Dicha definición de tópico coincide con la del lugar común propuesta por Cicerón (*de inu.* II 48), citada antes. Séneca el Rétor (*Contr. I praef.* 23) aduce los siguientes ejemplos de tales tópicos: la mutabilidad de la fortuna (*de fortuna*), la crueldad de los hombres (*de crudelitate*), el denuesto del tiempo presente y alabanza del pasado (*de saeculo*), y el denuesto de la riqueza (*de divitiis*). Es evidente que encontramos aquí el tratamiento estereotipado de temas concretos. Por ello, esta noción<sup>14</sup>, aunque aún inscrita en el ámbito de la Retórica, anticipa plenamente la noción moderna de tópico literario. De hecho, en algunos de los temas de tópicos señalados es posible identificar temas que la crítica moderna ha entendido inequívocamente como tópicos literarios y que, además, han sido desarrollados por autores modernos: el denuesto de la riqueza (silva “A la riqueza” de Francisco de Rioja)<sup>15</sup>, el “cualquiera tiempo pasado fue mejor” (las “Coplas a la muerte de su padre”

---

<sup>13</sup> Sobre las declamaciones, léase Bonner 1969; 1984: 361-374.

<sup>14</sup> El lugar común en las declamaciones es tratado por Bonner 1969: 60-61.

<sup>15</sup> Sobre este tópico traza un completo recorrido Traver Vera 1996.

de Jorge Manrique)<sup>16</sup>. Es relevante igualmente que Séneca se refiera a estos temas estereotipados con denominación de *loci* sin más (como, modernamente, “tópicos”), en lugar de la denominación más completa y precisa de *loci communes*, o la denominación ciceroniana, más extensa y exacta todavía, de *loci communes certae rei*.

Es necesario recordar que Quintiliano distingue nítidamente entre estos *loci communes* y los *loci* retóricos normales, sede de los argumentos, que hemos estudiado en III 2. b):

locos appello non, ut uulgo intelleguntur, “in luxuriam et adulterium” et similia, sed sedes argumentorum, in quibus latent, ex quibus sunt petenda (V 10, 20)

“entiendo el concepto de lugares, no como comúnmente se entiende, “contra el lujo y el adulterio”, y por el estilo, sino como sedes de los argumentos, en las que se alojan y de donde se han de recabar”.

Los *loci* que Quintiliano rechaza, y que ejemplifica en los temas “contra el lujo y el adulterio, y similares”, son los *loci* de la instrucción retórica. Adviértase que el tema *in luxuriam* que Quintiliano aduce vendría a coincidir con el *de divitiis* de Séneca el Rétor. Similar es la noción de tópico que encontramos en los autores de *progymnasmata*<sup>17</sup>. La instrucción retórica del nivel educativo inferior incluía (como paso previo a la práctica de las declamaciones, citadas antes) una serie de ejercicios preparatorios de dificultad creciente conocidos como *progymnasmata*. Conocemos tales ejercicios por los manuales de rétores de época imperial como Teón (contemporáneo de Quintiliano), el propio Quintiliano (35-100 d.C.), Hermógenes (finales del siglo II d.C.), Libanio (s. IV),

---

<sup>16</sup> Curtius (1995: I 143-144, n. 31) ha identificado el tópico de la “queja contra el tiempo presente” (143) y cita abundante bibliografía crítica sobre el mismo.

<sup>17</sup> Estos ejercicios, en general, y el lugar común en particular, han sido estudiados por Reichel (1909: 69-71 [Teón] y 121 [Quintiliano]), Marrou (1965<sup>2</sup>: 259-264), Bonner (1984: 328-360, lugar común en 345-346), Kennedy (1983: 54-73, lugar común en 62-63; 1994: 202-208, lugar común en 205). Están traducidos al castellano los ejercicios preparatorios de Teón, Hermógenes y Aftonio, todos los cuales abordan el ejercicio del lugar común (Reche Martínez 1991).

Aftonio (finales del s. IV) y Nicolao (s. V). Uno de tales ejercicios (14, según la lista de Aftonio) es precisamente el “lugar común” (κοινὸς τόπος). La definición que proporcionan estos rétores para este ejercicio es bastante coincidente con la definición que propuso Cicerón para el lugar común de asunto seguro: *locus communis... certae rei quandam continet amplificationem, ut si quis hoc uelit ostendere, eum qui parentem necarit supplicio esse dignum (de inu. II 48)*. Así, para Teón (los demás rétores ofrecen definiciones similares) “Un lugar común es una composición amplificadora de un hecho reconocido ya como delito, ya como acto noble”<sup>18</sup>. Y aduce los siguientes ejemplos de posibles temas de lugar común: “Es, pues, doble el lugar común: uno, contra los que han actuado de forma malvada, por ejemplo, contra un tirano, un homicida, un libertino...; otro, en alabanza de quienes han llevado a cabo una acción útil, por ejemplo, en alabanza de un tiranicida, de un hombre distinguido por su valor, de un legislador, etc.”. Quintiliano, por su parte, que también habla del lugar común como de un ejercicio retórico preparatorio, propone como temas de lugar común la invectiva contra un adúltero, un jugador y un disoluto (II 4, 22).

Aunque, en teoría, Teón y Hermógenes conciben el lugar común como vituperio y como encomio (si bien Aftonio y Nicolao lo entienden exclusivamente como vituperio), en la práctica el ejercicio se especializó en el denuesto de males o malvados reconocidos (ya Cicerón había anticipado la tendencia). Aftonio presenta en su tratado un ejemplo desarrollado de lugar común: el lugar común contra un tirano.

Con esto hemos llegado al fin de la evolución del concepto de tópico en la Retórica antigua. El tópico ha adquirido contenido semántico propio y carácter estereotipado. Así la categoría se aproxima mucho a la noción moderna de tópico literario, que pasamos a considerar a continuación.

---

<sup>18</sup> Teón, *Ejercicios Retóricos (Progymnasmata)* 106, “Acerca del lugar común”. Traducción de Reche Martínez 1991: 119.

#### 4. EL TÓPICO EN LA CRÍTICA LITERARIA MODERNA<sup>19</sup>

Suele apuntarse<sup>20</sup> que la noción de tópico, como categoría de análisis de la Crítica Literaria moderna, se funda en la celeberrima obra de Ernst Robert Curtius *Literatura europea y Edad Media latina*, cuya edición original alemana se publicó en 1948 y su traducción castellana (por cuyas páginas citaremos) en 1955. Tal afirmación, aunque tiene una razón de ser, no es completamente cierta. Estimamos que, en el ámbito de la Filología Clásica, en el siglo XIX y principios del XX se manejaba la noción de tópico, a veces con el nombre de “lugar común” (*lieu commun*, *commonplace*), como categoría de análisis literario y referida a una idea o imagen con un tratamiento literario estereotipado. Pocos recuerdan que 28 años antes que Curtius, en 1920, G. C. Fiske publicó un brillante volumen sobre la influencia de Lucilio en Horacio, en el que manejaba la categoría de tópico y en el que precisamente incluía un capítulo titulado “The literary commonplace” (1920: 52-58).

Dicho lo cual, podemos pasar a comentar la aportación de Curtius, pues sí es cierto que con su libro contribuyó decisivamente a auspiciar y difundir el concepto. Este autor no define muy precisamente lo que entiende por tópico, pero sí proporciona una especie de semblanza de su noción y un panorama sobre la génesis del nuevo concepto (en pp. 108-109). Según Curtius, la pérdida de las libertades democráticas bajo el Principado romano trajo consigo dos consecuencias: la decadencia de la retórica de las ramas deliberativa y judicial (cobrando auge, en compensación, la rama demostrativa); y el traspaso a la literatura de las técnicas propias de la retórica, incluyendo el uso de tópicos. De esta forma, estas unidades emigraron del ámbito de la Retórica al de la Literatura; y, abandonando la cualidad de fórmulas vacías de investigación retórica,

---

<sup>19</sup> Léanse las caracterizaciones de Curtius (1955: 108-109 y *passim*), Aguiar e Silva (1972: 390-391), Greene (1982, 50), Leeman (1982: 189) y Laguna Mariscal (1999b: 201).

<sup>20</sup> Por ejemplo, Aguiar e Silva (1972: 390) conecta la categoría literaria de tópico con Curtius; e igualmente. Most - Conte, en su artículo “Topos” (1996: 1534), y Azaustre - Casas (1997: 24 y n. 12).



adquirieron la nueva función de ser “clichés literarios aplicables a todos los casos” (108). El propósito declarado de Curtius era postular la unidad cultural de Europa, argumentando que ésta se basaba en la retórica grecolatina, transmitida durante la Edad Media (de ahí el título de la obra) (17-35).

Algunos de los temas que Curtius propone y estudia como tópicos literarios tenían ya antecedentes retóricos: el tópico de la brevedad (682-691); imágenes náuticas aplicadas a la obra literaria (189-193), lo que nos interesa especialmente para esta investigación por proximidad temática; fórmulas de falsa modestia y la insistencia en la propia incapacidad para hablar dignamente sobre un tema (127-131, 231-235); o el tópico exordial de “ofrezco cosas nunca antes dichas” (131-132). Otros tópicos, en cambio, son puramente literarios, porque no tienen un origen retórico (frecuentemente no surgen en la época clásica antigua, sino en el período tardoantiguo o medieval): “todos debemos morir” (123-126), el mono como metáfora (750-52), el *locus amoenus* (280-86), *puer senex* (149-153), el mundo al revés (143-144), el gran teatro del mundo (203-11). A estos tópicos no retóricos, y a veces de nueva creación, Curtius los llama tópicos históricos (126-127), aunque quizá debería haberlos llamado “literarios”.

Los defectos que cabe achacar a Curtius son los siguientes<sup>21</sup>: su obra es un tesoro de referencias, pero muestra bastante desorganización y parece estar compuesta como por aluvión y compendio de textos y motivos; por otro lado, el estudioso no define precisamente cuáles son los requisitos mínimos de un tópico; además, ignora completamente la noción de lugar común que antes hemos examinado como precedente muy relevante de la moderna noción de tópico literario; igualmente, el autor presta más atención a los autores medievales que a los antiguos y modernos, y especialmente muestra querencia por autores de segunda y tercera fila; finalmente, cuando Curtius aduce textos que, en su opinión, comparten tópico, no analiza casi nunca

---

<sup>21</sup> Puede verse un panorama de la influencia del libro de Curtius y de las críticas que se le han dirigido en Rubio Tovar (1997: 154-166). Véase igualmente la extensa reseña crítica de Lida de Malkiel (1975: 341-397).

si la coincidencia temática se debe a la tradición (derivación imitativa) o a mera poligénesis (creación independiente)<sup>22</sup>.

De lo que no cabe duda es de que la obra de Curtius ha tenido un carácter seminal: ha inaugurado la topicología como parcela de la crítica literaria, esto es, el estudio de la literatura desde el punto de vista de los tópicos literarios. Posteriormente, numerosos autores modernos manejan la categoría de tópico de manera similar y compatible con el enfoque de Curtius. Veremos algunas concepciones de tópico en la medida en que anticipan y configuran nuestra propia visión. Por ejemplo, V. M. Aguiar e Silva (en *Teoría de la Literatura*, de 1972) y Thomas M. Greene (*The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance poetry*, de 1982, p. 50) ofrecen caracterizaciones compatibles con Curtius. He aquí la de V. M. Aguiar e Silva (1972: 390):

Una forma particular del estudio de fuentes la constituye el análisis de los *tópicos*, es decir, de los esquemas de pensamiento, de sensibilidad, de argumentación, etc., que pasan de una literatura a otra y de generación en generación, y que tienden a cristalizar en *estereotipo* o *cliché*.

En esta definición hay implícitos para la categoría de tópico unos requisitos de *contenido* (“esquemas de pensamiento, de sensibilidad”), *forma* (“argumentación”, “tienden a cristalizar en *estereotipo* o *cliché*”) y *tradición* (“pasan de una literatura a otra y de generación en generación”).

Por su parte, A. D. Leeman, en un artículo de 1982 (“The lonely vigil -- A 'topos' in ancient literature”), define igualmente su concepto de tópico como presentación de un estudio que va a versar sobre el tópico del insomnio. El autor, tras especificar que va a usar la categoría de tópico no en el sentido antiguo, retórico, sino en el sentido de la moderna teoría de la literatura, define *topos* como “a literary treatment of a certain idea

---

<sup>22</sup> Es la objeción que plantea D. Alonso sobre el libro de Curtius en “Tradition or polygenesis?” (Alonso 1960; 1963). Sobre la distinción, léanse Laguna Mariscal 1994b: 284-286; Cristóbal López 2005b; 2013: 19-20; García Jurado 2014.

in such a way that the cultured reader discerns a certain tradition pattern” (1982: 189). Esta definición, a pesar de su brevedad, proporciona elementos preciosos para nuestra propia configuración del concepto: debe incluir un contenido semántico (“a certain idea”), que se expresa mediante una forma literaria determinada (“literary treatment”, “pattern”) y que, además, goza de una tradición histórica (“traditional”) reconocible por el lector culto y capaz, por tanto, de suscitar “reconocimiento” o anagnórisis en el mismo (“in such a way that the cultured reader discerns a certain traditional pattern”).

Curtius no se ocupó de definir con precisión el concepto de tópico literario, como ya se ha apuntado en este trabajo. Otros investigadores han tratado de delimitar más precisamente esa definición, pero, en realidad el término *tópico* ha venido utilizándose desde sus orígenes con bastante libertad, al igual que sucede, como hemos visto, con *tema*, *motivo* o *Stoff*. Sea como fuere, lo cierto es que los tópicos tienden a configurarse como sistema en el seno de una obra, a reflejar el pensamiento de un autor concreto o el mayoritario de una época; y se caracterizan, por lo general, por su disposición entramada, ordenada y coherente. Bornscheuer (1987), por ejemplo, basa su definición sobre cuatro rasgos: *Habitualität*, *Potentialität*, *Intentionalität* y *Symbolizität*. Para Escobar Chico (2000, 2006), por su parte, a quien seguimos en la redacción de este apartado, el tópico se define, básicamente, por una serie de rasgos generales: es anónimo, universal y tradicional, presenta una extensión variable, se caracteriza por su carácter conceptual y tiene una función retórica.

- *Anónimo*. Un tópico literario no pertenece a ningún autor concreto ni comienza a existir en una determinada producción artística. Es más, ni siquiera interesa la identidad de su inventor o receptor, completamente inaccesible en lo que toca a los largos y oscuros períodos de la transmisión oral (Scott 1974: 189). Que, como en el caso del *carpe diem*, existan versos bautismales (*Odas* I 11), no implica que su artífice, en este caso Horacio, tenga una especial autoridad literaria sobre el tópico.
- *Universal*. El tópico entraña siempre una cierta densidad conceptual y, por lo general, una clara adscripción cultural, la de la literatura en la que se inserta, lo que no excluye que pueda surgir poligenéticamente. Los tópicos, pues, han de

considerarse propiamente como “universales”, aunque en ocasiones se plasmen bajo aparentes discrepancias culturales.

- *Tradicional*. El tópico literario se basa en la recurrencia, que no excluye la originalidad de cada autor concreto<sup>23</sup>. Escobar Chico (2000:139, 2006: 83) considera sorprendente la afirmación de Curtius según la cual hay tópicos literarios “que no se encuentran en la Antigüedad”<sup>24</sup>. En su opinión lo que sucede es que determinados tópicos antiguos pueden cobrar, con el correr del tiempo, formulaciones aparentemente novedosas, algo que viene determinado por la existencia de una cronología necesaria de las imágenes. Garcilaso, por ejemplo, desarrolló el tópico del *carpe diem*, pero no pudo recurrir, para incitar a su blanca y rubia dama, a formulaciones modernas, como “pisar el acelerador” o “gastar las ruedas” mientras tuviera gasolina su motor, como hará en pleno siglo XX Joaquín Sabina.
- *Extensión variable*. Lo que cabe aislar en el decurso como “unidad tópica”, que suele designarse metaliterariamente a través de una expresión más o menos general y con frecuencia en latín (ejemplos: *carpe diem*, *beatus ille*, *locus amoenus*, *ubi sunt*, *aurea aetas*, *recusatio*, *theatrum mundi*, *renuntiatio amoris*, *militia amoris*, *exclusus amator*, *munera amoris*), es de extensión variable, aunque la unidad tópica propiamente dicha tiende a la brevedad. Veremos las

---

<sup>23</sup> Debe tenerse en cuenta, con todo, que el concepto de originalidad literaria ha variado de manera importante en el transcurso de la historia, pues si al principio, como su propio nombre parece indicar, ésta implicaba un cierto ajuste necesario a los orígenes, a los modelos del género o del tópico, pero aportando un rasgo original y novedoso, a partir del Romanticismo, que la impone como criterio literario máximo, empieza a exigir como condición *sine qua non* una novedad sustancial y, en consecuencia, una ruptura con lo establecido, muchas veces más supuesta que real.

<sup>24</sup> Sería el caso, según Curtius, del tópico del *senex puer* (1955: 127), que, según Escobar Chico (2000a: 139, 2000b: 83), asomaba ya, sin embargo, en el Tago de Cicerón, *De divinatione* II 50: *puerili specie dicitur visus sed senili fuisse prudentia*, por no mencionar otros precedentes. La opinión de Curtius la comparte, con todo, Jost (1974), que habla, por ejemplo, de la tópica del petrarquismo, y amplía, por tanto, el repertorio de tópicos clásicos con algunos creados con posterioridad.

etiquetas metaliterarias que forjan para designar el tópicos de la Travesía de amor tanto los poetas como los críticos literarios (IV 1.a). Esta característica brevedad la comparte con otras formas literarias, como los proverbios, que, no obstante, por pertenecer al ámbito de lo oral y por su concreción semántica, se salen del terreno específico del tópicos literario.

- *Carácter conceptual.* Aunque unos tópicos parecen afectar prioritariamente a la forma y otros al contenido, Escobar Chico considera que se trata de esquemas conceptuales más o menos formalizados en la tradición (2000a: 140, 2000b: 84). Pueden apuntar en cualquier género literario, sin límite alguno de frecuencia – de forma aislada o jalonando continuamente el texto-, y en cualquier lugar de la obra (aunque algunos aparecen primordialmente en posiciones determinadas, como la *captatio benevolentiae*, al principio de la obra).
- *Función retórica.* Los tópicos presentan una función retórica (en el sentido de conativa o impresiva), con frecuencia de persuasión o de incitación a la acción, es decir, psicagógica, por emplear la expresión de Bornscheuer (1987: 472a), lo que determina a menudo una formulación imperativa. Y es que, en consonancia con su antiguo valor retórico-filosófico, la función del verdadero tópicos es argumentativa: “el autor recurre a él como instrumento adecuado –a veces insustituible– para resolver una determinada aporía literaria” (2000a: 142; 2000b: 86). Como factor de persuasión, el tópicos suele encerrar una intencionalidad muy precisa.

En los dos interesantes artículos que venimos citando, especialmente en el segundo de ellos, que constituye una versión ampliada del anterior, Escobar Chico esboza los prolegómenos para una definición lingüística del tópicos literario (2000a: 152-160; 2000b: 97-110), entendiendo que una posible manera de abordar la definición lingüística del mismo consistiría en considerarlo como un tipo específico de “tropo” o “figura”. Ofrecer una caracterización tropológica más precisa del tópicos, debido a la heterogeneidad y a la complejidad de usos del elemento retórico en cuestión, resulta sumamente arriesgado, pero Escobar Chico, no sin acierto, apunta que éste actuaría en el plano del paradigma, en cuanto que su comportamiento sería más próximo al de la metáfora que al de la metonimia (2000a: 160; 2000b: 105):

“Entraña una sustitución – en el marco del “universal verosímil” – y establece una relación *in absentia*. El tópico suele operar mediante una referencia, en cierto modo simbólica, que, desde su función cognitiva, actúa como “modelo” explicativo (paradójicamente o *per contrarium* en el caso del antitópico), es decir, como “figura” o *déjà vu* respecto al texto original en que se inserta.”

Para Escobar Chico la definición precisa del carácter lingüístico del tópico ha de pasar por una aplicación prudente del método jakobsoniano, consistente en diferenciar entre eje paradigmático y eje sintagmático dentro del ámbito de los tropos o figuras. Y, en su opinión, aunque el tópico se comporta en cuanto tropo en el ámbito del paradigma, funciona también sintagmáticamente por oposición a otros, en el seno de cada producción considerada autónomamente.

En definitiva, partiendo particularmente de la noción de Leeman, que ampliamos y explicamos, y acogiendo también algunos de los rasgos postulados por Escobar Chico (2000, 2006) antes comentados, el de ser tradicional y el carácter conceptual, entenderemos en este trabajo que en un tópico literario deben concurrir tres requisitos mínimos:

a) Que desarrolle un *contenido semántico* de concreción intermedia (ni muy general ni muy particular), de interés humano. Por ejemplo, el contenido del tópico del *carpe diem* es la invitación a gozar de la juventud, del placer y del sexo mientras se está a tiempo, y antes de que lo impida la pérdida de la juventud, y la llegada de la enfermedad, la vejez y la muerte. Por requerirse un contenido semántico concreto, no constituyen tópicos literarios ideas generales como el amor, la vida, la muerte, la pasión, los celos (temas de este estilo son los que constituyen las entradas del *Diccionario de temas de literatura española* de P. González de Mendoza [1980]). Ni siquiera pueden considerarse tópicos los argumentos míticos, como el de Orfeo, Prometeo, Don Juan, Ulises o Antígona; o los motivos literarios generales como los incluidos por E. Frenzel en su *Diccionario de motivos de la literatura universal* (1980): *Adulterio, Adversario desconocido, Aliado del diablo, Amazona, Añoranza de países lejanos, Arcadia, Autómata*. Por la razón opuesta no son tópicos literarios los enunciados lingüísticos o literarios que, aun gozando de tradición, carecen de la debida

generalidad semántica y universalidad humana, por ser demasiado concretos: “¿Los servicios, por favor?”, “Te invito a tomar una copa”. Por esa misma razón (excesiva concreción semántica) no consideramos tópicos, a pesar de su carácter muy tradicional, a los refranes, apotegmas o sentencias: “año de nieves, año de bienes”, “quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”.

Por otro lado, podemos distinguir, en este apartado de contenido semántico, además del *tema principal* (que hemos considerado hasta ahora), la *motivación ideológica* del tópico literario, así como sus constituyentes esenciales o *submotivos*.

b) Que dicho contenido se exprese mediante una *forma literaria* determinada, perceptible y definible, en lo que respecta, por ejemplo, a la estructura, línea de argumentación, forma retórica, imaginería estilística, léxico, etc<sup>25</sup>. Por ejemplo, el tópico del *carpe diem* suele presentar una estructura tripartita, de acuerdo con las fases temporales distinguidas: 1) invitación hedonista (en el presente); 2) mientras aún se está a tiempo (presente y futuro inmediato); 3) antes de que llegue la vejez y la muerte (futuro más lejano). Predomina la imaginería vegetal (“corta la flor del día”); etc.

c) Que el motivo, y precisamente con esas características de contenido (semántico) y forma (literaria), se documente con *tradición histórica* y recurrencia en la literatura occidental, normalmente desde la literatura clásica, y alcanzando al menos la época del Renacimiento (a veces el tópico llega a la literatura contemporánea). El uso tradicional del tópico hace que el lector culto

---

<sup>25</sup> D. Alonso insistió en que, para poder dictaminar un fenómeno de tradición literaria, es necesaria la coincidencia formal, que él llama *troquelación literaria*: “Para que exista un tópico no basta que un concepto se parezca a otros de épocas distintas: será necesario algo más: que una cadena de juicios (por lo menos dos) se parezca a otras cadenas de juicios; o si no, que un juicio se parezca a otros, no sólo en el concepto sino en la troquelación literaria” (1963: 5-27). Por su parte, Laguna Mariscal apunta que la similitud de forma (conjuntamente con la de contenido) es un requisito para la diagnosis de un fenómeno de tradición clásica (1994: 286-287).

experimente un sentimiento de reconocimiento (*anagnórisis*)<sup>26</sup> de material literario tradicional.

Como consideración tangencial, es necesario recordar que un tratamiento de un tópico literario puede surgir por tradición (esto es, el autor imita un tratamiento previo) o por creación independiente, o *poligénesis*<sup>27</sup>. Lo ha expresado tajantemente el profesor Vicente Cristóbal López:

Es de rigor igualmente distinguir, siempre que sea posible, entre tradición y poligénesis. Tradición es dependencia; poligénesis es coincidencia fortuita. Esto último concierne a la Literatura Comparada, aquello a la Tradición Clásica, a pesar de que la ciencia de la Tradición Clásica debe entenderse también, naturalmente, como una parcela concreta de la Literatura Comparada. Y hay que esforzarse por hacer tal distinción, a pesar de que a veces sea muy difícil fijar los límites entre ambos fenómenos, sobre todo cuando sucede que un elemento de rancia antigüedad ha tenido una transmisión parcial o total por vía folclórica; en cuyo caso puede ocurrir que aflore como ingrediente de una obra más reciente y que ese su remoto origen común y dependiente (tradicional) quede en ella desdibujado por efecto de las continuas mediaciones; la percepción y valoración equivocada de ese ingrediente como fruto de poligénesis es un riesgo que ha de asumir el estudioso, y del que ha de defenderse. (Cristóbal López 2013: 19-20)

En aplicación de la reflexión anterior, el crítico literario puede intentar discernir, en cada caso concreto, si se halla ante un caso de poligénesis o de tradición (y, en este segundo caso, cuál es el modelo o modelos seguidos). Ahora bien, siguiendo y extendiendo el planteamiento de García Jurado (2014, 2016: 96-100), no somos

---

<sup>26</sup> Según Aristóteles (*Poet.* 1448 b 13), el gozo estético se basa en el placer del reconocimiento, que es de orden intelectual. Esta importancia del “reconocimiento” literario en la Antigüedad es comentada por Thill (1979: 5) y por Cupaiuolo (1976<sup>2</sup>: 10).

<sup>27</sup> Alonso 1960; 1963; Laguna Mariscal 1994b: 284-286; Cristóbal López 2005b; 2013: 19-20; García Jurado 2014.



partidarios de una aplicación rígida de tal distinción, por dos razones. En primer lugar, porque la distinción tradición / poligénesis no es una oposición privativa, de modo que lo que no es tradición sea poligénesis, y viceversa; al contrario, tradición y poligénesis serían los dos extremos de un *continuum*. En segundo lugar, estimamos que en muchos casos, aun no pudiendo demostrarse fehacientemente la línea de tradición o influencia (es decir, que el autor B manejara o leyera a A), sin embargo se manifiesta en la práctica que el texto A halla reflejo en el texto B, porque hay coincidencias de contenido conceptual y de troquelación formal, y que los textos A y B se inscriben en un mismo “sistema cultural” (por ejemplo, en la cultura europea)<sup>28</sup>; en este caso, que posiblemente no sea una tradición inmediata y directa, sino un fenómeno de tradición mediada e indirecta, no debemos hablar de poligénesis, sino de tradición cultural genérica o de recepción. En similares términos, Martín Rodríguez en varios trabajos rechaza una distinción tajante entre tradición y poligénesis, sino que, al contrario, insiste en que las dos modalidades básicas de la recepción clásica serían la aprehensión consciente y la aprehensión inconsciente: la tradición inconsciente no es poligénesis (ya que el eco clásico no ha surgido por casualidad ni independientemente), sino que es producto del parentesco cultural<sup>29</sup>. Como aplicación de este enfoque a nuestra investigación, estimamos que la tradición *stricto sensu* no es un requisito para que un tratamiento literario pueda considerarse tópico. Esto es así porque, en cierto modo, la categoría de tópico es a-histórica, abstracta, intemporal: pertenece por tradición y convención a todo el “inconsciente colectivo”<sup>30</sup> de una cultura dada. Desde ese punto de vista, es relativamente irrelevante si un autor ha tenido en cuenta, para su imitación, un modelo o no; y si un lector, cuando reconoce el tópico en un texto dado, conoce o no los textos que previamente han desarrollado el mismo tópico.

---

<sup>28</sup> Un crítico y poeta de la finura de Pedro Salinas había destacado el valor de la tradición literaria general, frente a influencias concretas, como contexto de la creación poética (1981: IV, 103-118).

<sup>29</sup> Martín Rodríguez 2010: 131-137; 2012: 523-529.

<sup>30</sup> Es la opinión de Greene (1982: 50): “Where one is indubitably dealing with a topos, the etiological itinerary is far more jagged than fully knowable. It is also to some degree dehistoricized: if the topos has been everywhere, then it derives specifically from nowhere”.

Para resumir el presente capítulo relativo a los requisitos de un tópico, exponemos una síntesis de lo dicho en una Tabla:

<b>REQUISITOS DE UN TÓPICO LITERARIO</b>	
a) CONTENIDO SEMÁNTICO	1. Tema principal
	2. Submotivos
	3. Motivación ideológica
b) FORMA LITERARIA	1. Estructura
	2. Léxico
	3. Recursos estilísticos
c) RECURRENCIA HISTÓRICA	1. Por aprehensión inconsciente
	2. Por aprehensión consciente

## **IV. ORIGEN Y DESARROLLO HISTÓRICO DEL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DE AMOR**

### **1. EL TÓPICO LITERARIO DE LA TRAVESÍA DE AMOR: INTRODUCCIÓN**

Una vez trazada la historia del concepto de tópico, desde la Retórica antigua hasta la crítica literaria moderna, es obvio que entendemos que el motivo que vamos a estudiar es un tópico literario, en el sentido que a la noción concede la crítica literaria moderna. Habíamos establecido que los tres requisitos que deben exigirse para asignar la categoría de tópico a un tema dado son el contenido semántico concreto, la forma literaria y la recurrencia en la historia literaria. Tras dedicar un primer apartado a la nomenclatura del tópico, abordaremos por partes cada uno de los tres requisitos.

#### **a. Denominación metaliteraria**

Para referirnos a la nomenclatura del tópico, es relevante recordar que varios de los poetas mismos que cultivan el motivo acuñan etiquetas metaliterarias para denominarlo. Es decir, los poetas consideran la imagen como una unidad tópica susceptible de ser identificada mediante una etiqueta, con lo cual se cumple uno de los requisitos que estableció Escobar Chico (del que discutimos arriba).

Desde el punto de vista lingüístico, estas etiquetas metaliterarias son sintagmas nominales, en los que el núcleo está constituido por un lexema alusivo al elemento marino del tópico (por ejemplo: “mar”, “borrasca”, “nao”), mientras que el adyacente, en forma de adjetivo o de sintagma preposicional, alude a la naturaleza amorosa (“amoroso”, “de amor”, “de Cupido”, “de una mujer”, “de tus engaños”, “de cuidados”,

“de hermosos ojos”). En la siguiente Tabla se muestran las combinaciones detectadas en los textos, durante una franja cronológica amplia de casi dos siglos (1460-1648):

<i>Etiqueta metaliteraria</i>		<i>Autor</i>	<i>Fecha aproximada</i>	<i>Referencia</i>
1	Nao de amor	Juan de Dueñas	1460-1463	Título de poema
		Comendador Escrivá	1514	Título de poema
		Gil Vicente	1527	Título de drama
		Melchor de Ortega	1556	<i>Felixmarte de Hircania</i>
2	mar de Amor	Juan Boscán	1542	Título de “Mar de amor de Boscán”
		Luis de Góngora	1585	<i>Soneto LXXVIII</i> , v. 11
		Lope de Vega	1634	<i>Rimas humanas y divinas</i> de Tome de Burguillos, Soneto “A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil”, v. 1.
3	amorosa tormenta	Diego Hurtado de Mendoza	1550	Canción III, “Tiempo bien empleado”, v. 33
4	golfo de Cupido	Fernando de Herrera	1582	Soneto XLVIII de <i>Algunas obras de Fernando de Herrera</i> , v. 12
5	mar de una mujer	Lope de Vega	1602	Soneto 27 de <i>Rimas</i> , v. 14
6	golfo del amor	Luis Martín de la Plaza	1605	Poema 25 de <i>Flores de poetas ilustres</i> , “En rota nave, sin timón ni antena”, v. 2.
7	mar de tus engaños	Bartolomé Martínez	1605	Poema 105 de <i>Flores de poetas ilustres</i> , “¿Qué lascivo moçuelo”, v. 32
8	tormenta de cuidados	Luis Martín de la Plaza	1605	Poema 25 de <i>Flores de poetas ilustres</i> , v. 13
9	hermoso mar de hermosos ojos	Luis Carrillo	1611	Canción Cuarta, v. 31
10	piélagos de amor	Conde de Villamediana	1629	Sonetos amorosos LXXVIII, v. 13
11	borrasca de amor	Francisco de Quevedo	1648	Soneto 454 Blecua, “Náufrago amante entre desdenes”, v. 13

Contando las coincidencias, hemos documentado 16 usos de etiquetas; contando solo los sintagmas únicos, tenemos 11 etiquetas. El núcleo del sintagma nominal más frecuente es “mar” (6 casos de 16), seguido de “nave” (4 casos de 16). El adyacente más frecuente, con diferencia, es “de[l] amor” (10 casos sobre 16), si bien hemos de considerar como aproximadamente sinónimos los adyacentes “amoroso” (un caso) y “de Cupido” (1), en cuyo caso tendríamos 12 ejemplos sobre 16. Otros adyacentes documentados son “de una mujer”, “de tus engaños”, “de cuidados” y “de hermosos ojos”.

La etiquetas metaliterarias forjadas por los investigadores modernos siguen la misma línea semántica y sintáctica de las etiquetas antiguas. La crítica anglófona ha llamado al tópico “the sea of love” (Murgatroyd 1995). Los estudiosos italianos hablan de “nave d’ amore” (Pulega 1989) y de “tempesta d’amore” (Sarmati 2009, La Penna 1951: 202). En el ámbito español, la etiqueta latina *navigium amoris*, acuñada por Laguna Mariscal (1989), ha conocido cierta prevalencia como *vox propria* para designar el tópico (González Rincón 1996: 36, López Cañete 2000: 126 n. 29, Ramajo Caño 2001, Ramírez de Verger 2005: 2014 [en el Índice de Motivos y términos amatorios], Arcaz Pozo 2015), a veces sin reconocimiento explícito de la acuñación. Otros autores han preferido la etiqueta de “nave de amor” (Manero Sorolla 1990: 220, Romano Martín 1994: 91, Lozano Renieblas 2004) o “navegación de amor” (Rovira Soler 1992, Lozano Renieblas 2004). Frente a las numerosas alternativas disponibles, nosotros hemos optado por denominar el tópico con la etiqueta castellana, más precisa y técnica, de “Travesía de amor”, siguiendo la denominación de la entrada de Laguna Mariscal (2011c) en el *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina*, que a su vez puede considerarse traducción de la denominación latina *navigium amoris*.

## **b. Contenido conceptual**

El tópico en cuestión (TRAVESÍA DE AMOR) desarrolla un *contenido semántico* de cierta concreción: la comparación o asimilación entre una travesía marina y la relación amorosa. Ese es el *tema general*, pero pueden especificarse ciertos ingredientes más

concretos, a los que llamaremos constituyentes esenciales o *submotivos*. Son los siguientes:

a.	El juego conceptual basado en la <b>doble naturaleza de Afrodita-Venus</b> (antes apuntada) como diosa del amor y diosa de la navegación. Esta anfibología en la caracterización de Venus da pie a juegos literarios.
b.	El tópico puede tener un <b>carácter sexual</b> , especialmente en la poesía griega: la relación sexual se compara con el acto de navegar o de remar.
c.	También se puede <b>equiparar a la amada</b> , con su carácter voluble y cambiante, <b>con el mar</b> ; la amada (o el amor, en general) es como el mar, engañosamente tranquilo y aparentemente atractivo, pero en realidad peligroso y potencialmente mortal.
d.	Por su parte (y éste es uno de los ingredientes más significativos del tópico), se suele establecer <b>paralelismos entre los males inherentes al amor y una tempestad marina</b> : los contratiempos en la relación amorosa son como el oleaje, la marea, la tempestad o una peligrosa travesía; y el amante en su desgracia se presenta como un marinero sufriendo naufragio.
e.	Como estadio final de la travesía amorosa, <b>la ruptura</b> de los miembros que componen la pareja o, en su caso, el éxito en el amor, <b>se compara a la acción del marinero de tocar puerto</b> , tras haber sido salvado de una peligrosa travesía.
f.	Finalmente, el amante, como un marinero que se jubila de su oficio, puede colgar <b>ofrendas votivas</b> a una divinidad tutelar (Neptuno o Venus, Amor o la propia amada divinizada).

También dentro del apartado conceptual del tópico, podemos reflexionar sobre su *motivación ideológica*. En el mundo occidental contemporáneo parece primar un optimismo ingenuo sobre el amor, derivado en gran medida del Romanticismo, aunque con raíces claras en el amor provenzal y antes en la misma cultura clásica: el amor es lo mejor de la existencia humana, el amor da sentido a la vida, el amor lo puede todo (*omnia vincit amor*: Virgilio, *Égloga X* 69), todo puede y debe hacerse por amor, el amor dignifica y justifica cualquier acción, el amor incita al sacrificio y al heroísmo, en el amor y en la guerra todo vale, contigo pan y cebolla, contigo al fin del mundo, “all you need is love”. En cambio, los antiguos griegos y romanos tenían una concepción bastante negativa (o, como mínimo, ambivalente y agrisulce) sobre el amor<sup>31</sup>: el amor se concebía como un sentimiento, una pulsión y una actividad negativas, prácticamente como una enfermedad y una locura, potencialmente nocivos y factor de sufrimiento para el sujeto enamorado, acicate de transgresiones morales, legales y sociales. Esa convicción, que se manifiesta desde la poesía griega arcaica, es compartida significativamente por las tres grandes sectas filosóficas de época helenística: el estoicismo, el cinismo y el epicureísmo (Garrison 1978, 16-72). En la cultura romana, bastará recordar la extensa diatriba que Lucrecio, apóstol de la secta epicúrea en Roma, elaboró contra el amor y el sexo<sup>32</sup>. Esta concepción negativa explica fácilmente que, en la literatura, el amor se comparara figuradamente con las ocupaciones que se reputaban más peligrosas en la época: la guerra y la navegación. En el primer caso (comparación del amor con la guerra), tenemos el consabido tópico o género de la *militia amoris* (para el cual puede leerse Estévez Sola 2011b, con bibliografía). En el segundo caso

---

<sup>31</sup> Como documentan Garrison 1978: 16-72, Thornton 1997: 35-36, Laguna Mariscal 1994: 268-269, 1998: 93-121, esp. 101, West 1995: 24, Rodríguez Adrados 1995: 48-51, Calderón Dorda 1997: 5-10, Calame 1999: 155-161, 2002: 152-158 y González Vázquez 2005: 146-147. Sobre la concepción positiva del amor en la cultura clásica hablan pasajes como Mimnermo, frag. 1; Safo de Lesbos, frag. 16 Lobel-Page; Asclepiades de Samos, *Antología Palatina* V 169; Nónside, *Antología Palatina* V 170; Catulo LXVIII 51-69; véanse Laguna Mariscal 1994: 97-100 y Rodríguez Adrados 1995: 281-286.

<sup>32</sup> Lucrecio IV 1045-1191, estudiado por Socas 1985; Laguna Mariscal 1998: 107-108; 2014d: 124; Traver Vera 2009: 991-997.

(comparación del amor con la navegación), tendríamos el tópico del *navigium amoris* o Travesía de amor, que nos va a ocupar en esta investigación.

En segundo lugar, también pudo contribuir a explicar la génesis ideológica del tópico el hecho de que la diosa griega Afrodita y su equivalente romana Venus tenían una doble función: la de divinidad patrocinadora, instigadora y propiciadora del amor y del sexo, de la seducción y de la fertilidad femenina; y la de diosa protectora de la navegación y de los puertos, así como patrona de los marineros.

### **c. Forma literaria**

En el aspecto de la *forma literaria*, se busca establecer un paralelismo entre dos niveles semánticos distintos: por un lado, el nivel figurado, relativo a la navegación marina; y un nivel real, referido a la relación amorosa, en todas sus fases y facetas. Pues bien, se logra sugerir este paralelismo mediante procedimientos como la metáfora (identificación expresa y directa) y la comparación (identificación mediante una partícula conectiva comparativa). Un procedimiento relacionado con la metáfora es el símbolo, que aflorará en las *Soledades* de Góngora, por ejemplo, así como en textos que versan sobre el mito de Hero y Leandro. Y una forma de comparación extendida es la alegoría. A veces también se recurre a la anfibología, basada en la bisemia de una palabra o expresión. En general, todos los tratamientos literarios del tópico de la travesía de amor recurren a uno o varios de los procedimientos formales señalados: comparación, metáfora, alegoría, anfibología y símbolo.

### **d. Recurrencia histórica**

Con respecto a la *recurrencia en la historia de la literatura europea*, hay indicios suficientes para pensar que el motivo se sintió como tópico, susceptible de imitación y elaboración, ya en la literatura clásica. Si pretendemos hacer un rápido recorrido histórico, el tópico se remonta a la lírica griega arcaica (siglo VII a.C.), pero cuando



alcanza un desarrollo más sistemático es en la poesía griega de época helenística (siglos III y II a.C.) y en la poesía latina de época augústea (28 a. C.- 14 d. C.). En concreto, poetas latinos como Horacio (especialmente con su *Oda I 5*), Propercio y Ovidio contribuyen decisivamente al establecimiento del tema como tópico literario. Durante la Edad Media, parte de los textos clásicos se transmiten por copia manuscrita. Además, el motivo es cultivado notablemente en la poesía provenzal (siglo XII) y en la poesía latina goliárdica (siglos X-XIII). Una cadena transmisora importante en el Prerrenacimiento italiano es Petrarca (siglo XIV), que funciona como “agente de tradición clásica” e impone toda una tendencia poética en Europa durante al menos tres siglos. En el Prerrenacimiento hispánico del siglo XV, el tópico es favorito de la poesía de cancionero. Algunos poetas italianos, petrarquistas, de los siglos XV y XVI contribuyen igualmente a su difusión. Ya en el Renacimiento, la edición impresa de Horacio y de Propercio constituye un factor decisivo en la difusión del motivo. Además, los pasajes clásicos que lo tratan se incluyen en diferentes antologías del Renacimiento. Todo esto sienta las bases para el conocimiento y el tratamiento literario del tópico en poetas europeos del Renacimiento y del Barroco, frecuentemente bajo la influencia tanto de los hipotextos antiguos como petrarquistas.

Conviene advertir que la caracterización del motivo que hemos propuesto, tanto temática como formal, es una especie de abstracción general y sintética. Hemos tratado de reflejar sus elementos esenciales, y los que se documentan más frecuentemente, como si de un “retrato robot” se tratase. Obviamente, ello no es óbice para que cada tratamiento concreto constituya una elaboración o variación particular del esquema general que hemos presentando. Cada autor introducirá su impronta personal. Trataremos de ir analizando y explicando las variaciones o innovaciones de cada autor sobre el tópico.

Con esta investigación esperamos igualmente arrojar luz no sólo sobre el tópico concreto estudiado (investigación que, por otro lado, estaba sin hacer), sino sobre algunas cuestiones anejas, como la noción misma de tópico y su historia, la metodología aplicable al estudio de cualquier tópico literario en la tradición literaria o la posición de Petrarca como “agente de tradición clásica”.

## 2. EL TÓPICO EN LA LITERATURA CLÁSICA GRECOLATINA: ANÁLISIS TEMATOLÓGICO

La imaginería literaria relativa a la identificación entre la travesía marina y la relación amorosa fue usada ampliamente en la literatura clásica, en varios géneros en verso (con alguna aparición también en la prosa), desde la literatura griega arcaica hasta la época romana tardía. Particularmente, la imagen alcanzó un desarrollo especial en la epigramática griega de época helenística y en la poesía latina augustea. Es difícil establecer cuál pudo ser el origen del tópico. Por un lado, pudo estar relacionada con la génesis del tópico la doble naturaleza de la diosa Afrodita (o Venus): de una parte, es por supuesto en la mitología clásica la diosa del amor y del sexo por antonomasia; de otra, tiene importantes conexiones con el mar y la navegación (como explicamos más abajo). También puede entenderse simplemente que tanto griegos como romanos tenían una concepción negativa (o, al menos ambivalente) sobre el amor, como ya se ha recordado: de ahí que lo compararan literariamente con las dos actividades que se reputaban como más peligrosas en la época, la milicia y la navegación, como igualmente hemos discutido.

En el estudio que presentaremos a continuación, siguiendo básicamente a Laguna Mariscal (2014b), aplicaremos una metodología tematológica, pasando revista a los principales submotivos o componentes temáticos que presenta el tópico de la travesía del amor en la literatura clásica grecolatina, según presentamos en una Tabla anterior.

### a. Doble función de Venus

Afrodita (Venus para los romanos) asume una doble función en las fuentes clásicas: diosa del amor; y diosa del mar y de la navegación. Por un lado, Afrodita-Venus es por antonomasia la diosa del amor, del sexo, de la fertilidad femenina y de la seducción erótica (algo que es tan consabido que no necesitamos documentar aquí). Por otra

parte, como diosa del mar, según la genealogía propuesta por Hesíodo (*Teogonía* 188-206), confirmada por varias otras fuentes<sup>33</sup>, había nacido de la espuma marina cuando los genitales de Urano, cortados por su hijo Crono, fueron arrojados al mar; usaba una concha a manera de bajel para navegar; y recibía culto como diosa patrona de la navegación, de los marineros y de los puertos<sup>34</sup>. Esta advocación “marina” de Afrodita-Venus (*Venus marina*) se constata en representaciones pictóricas, tanto antiguas como modernas. En un fresco romano del siglo I d. C., procedente de la Casa de Venus de Pompeya, Venus aparece tendida en una concha, escoltada por dos Cupidos, navegando por el mar y valiéndose de su manto como vela:

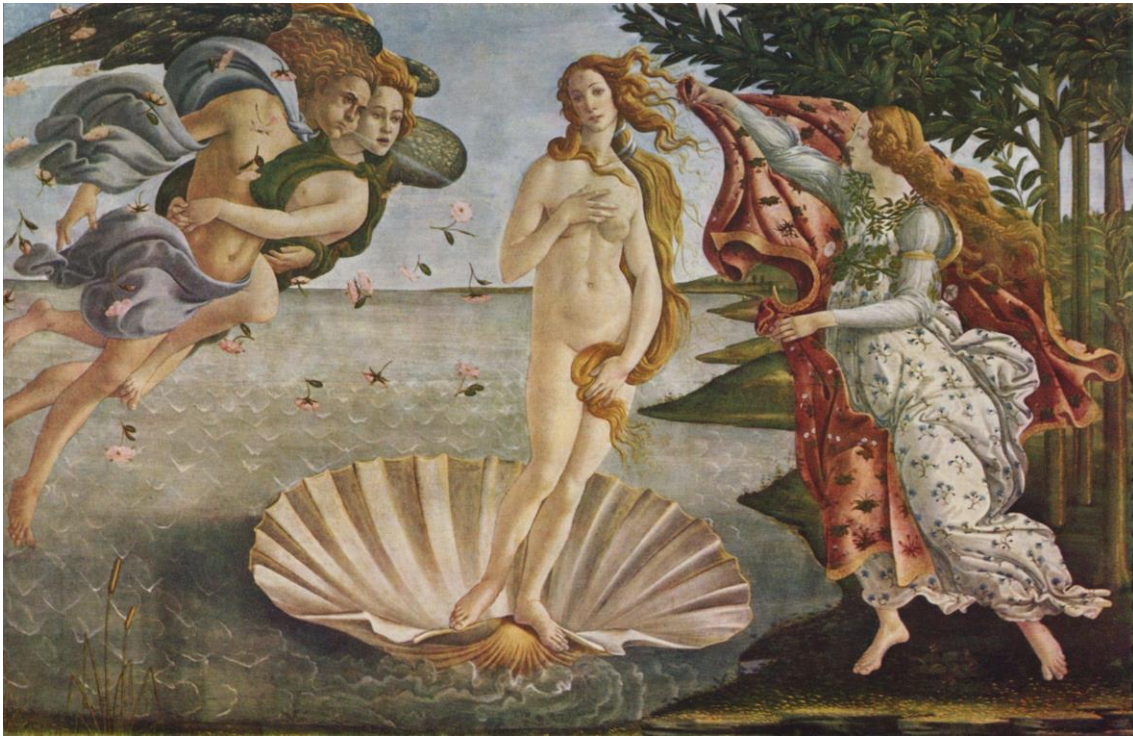


---

<sup>33</sup> Fulgencio, *Mitología* II 1, 72; [Tibulo] III 3, 34; Estacio, *Silvas* I 2, 117-118; III 4, 3; véase Ruiz de Elvira (1975: 51) y, del mismo autor, “La concha de Venus y la manzana de la discordia” (2001: 237-240).

<sup>34</sup> *Inscriptiones Graecae*<sup>2</sup> 2872, Pausanias I 1, 3; II 34, 11; Horacio, *Odas* I 3, 1-7; *Antología Palatina* IX 143 (Antípatro de Sidón); IX 144 (Anite).

La caracterización llega por supuesto hasta el famoso cuadro “El nacimiento de Venus” de Sandro Botticelli, realizado entre 1482 y 1484, en el que la diosa aparece de pie sobre una concha, llegando a la costa impulsada por el viento Céfiro y siendo recibida por la Primavera personificada:



Varios poetas clásicos, especialmente epigramatistas griegos de época helenística, explotan literariamente esta ambivalencia en la naturaleza de Afrodita-Venus<sup>35</sup>. Puede considerarse un ejemplo ilustrativo el siguiente epigrama helenístico (anónimo), procedente de la *Antología Palatina* (V 11):

Εἰ τοὺς ἐν πελάγει σώζεις, Κύπρι, κάμῃ τὸν ἐν γᾶ  
ναυαγόν, φίλῃ, σῶσον ἀπολλύμενον.

---

<sup>35</sup> *Antología Palatina* V 11 (anónimo); V 7, 3-6 (Getúlico); IX 143 (Antípatro de Tesalónica); X 21, 5-8 (Filodemo); Horacio, *Odas* III 26, 5 *marinae... Veneris*; IV 11, 15 *Veneris marinae*; Ovidio, *Epístolas* XVI 23-26 (La Penna 1951: 204-205; Nisbet- Hubbard 1970: 79).

“Cipris, si salvas a los que están en la mar, también a mí sálvame,  
querida, pues perezco como un náufrago en tierra.”

### **b. La relación sexual se asimila a la navegación**

La coyunda se compara en los comediógrafos griegos con la acción de remar o de navegar en general<sup>36</sup>. Dioscórides, un epigramatista griego de época helenística, saca punta al chiste, equiparando el coito con una embarazada a una travesía en mar “gruesa” (*Antología Palatina* V 54). La alegoría sexual continúa en Ovidio (*Ars* II 725-726, 731), que aconseja que en la fase final del coito el hombre lleve el mismo ritmo que la mujer, sin adelantarla con las velas, ni quedarse atrás con los remos.

Se contaba una picante anécdota sobre Julia (la hija del emperador Augusto). Cuando fue preguntada por qué siempre tenía hijos parecidos a su esposo Agripa, a pesar de su notoria promiscuidad sexual, contestó: *numquam enim nisi navi plena tollo vectorem*, “porque nunca subo a bordo a otro marinero a no ser que la nave esté ya cargada” (Macrobio, *Saturnales* II 5, 9).

### **c. La amada como el mar**

Se asemeja la amada (o el amor, más en general) con el mar, sobre todo tomando en consideración rasgos morales que constituyen el *tertium comparationis*. Es decir, la amada es como el mar porque es mudable, infiel, inesperada y peligrosa. El yambógrafo Semónides de Amorgos, del siglo VII a. C., introdujo el motivo. En su famoso *Yambo contra las mujeres* (frag. 7 Diehl) establecía diez tipos de mujeres, según su origen. La quinta mujer es la procedente del mar (vv. 27-42) y se caracteriza por su volubilidad. Hemos aportado la traducción en la Presentación de este trabajo (I).

---

<sup>36</sup> Asociación del sexo con la acción de remar: Aristófanes, *Asambleístas* 37-39; Platón, frag. 3 K.; con la navegación en general: Aristófanes, *Lisístrata* 671-679. Véase Murgatroyd 1995: 10-12 y Laguna Mariscal 2011c: 425.

En época helenística, un epigramatista anónimo retoma el tema (*Antología Palatina* XII 156, 1-4):

Εἰαρινῷ χειμῶνι πανεῖκελος, ὦ Διόδωρε,  
οὐμὸς ἔρωσ, ἀσαφεῖ κρινόμενος πελάγει  
καὶ ποτὲ μὲν φαίνεις πολὺν ὑετόν, ἄλλοτε δ' αὔτε  
εὖδιος, ἀβρὰ γελῶν δ' ὄμμασιν ἐκκέχυσαι.

“Semejante a borrasca en primavera, oh Diodoro,  
es mi amor, al arbitrio de un inseguro mar.  
Pues a veces exhibes copiosa lluvia, mientras que otras,  
sereno, riendo dulcemente se derriten tus ojos.”

A veces las mujeres avariciosas son comparadas con los monstruos marinos Escila y Caribdis o con las Sirenas<sup>37</sup>. Escila y Caribdis eran los monstruos femeninos que se situaban a ambos lados del estrecho de Mesina (entre Italia y Sicilia) y absorbían grandes cantidades de agua, de modo que se tragaban de paso los navíos, haciéndolos naufragar. Las mujeres son comparadas con ambos monstruos por su avaricia y rapacidad. En época helenística se compara a la mujer con una tormenta (*Antología Palatina* XII 156 [anónimo]). En la *Asinaria* de Plauto, vv. 134-135, el joven Argiripo reconoce que las cortesanas del burdel son peores que el mar en ocasionar pérdidas: *nam mare haud est mare, vos mare acerrimum; / nam in mari repperi, hic elavi bonis*. (“pues el mar no es mar [comparado con vosotras], vosotras sois el mar más aciago; / pues en el mar gané bienes, aquí he quedado limpio de ellos”). Y, en *Báquides*, caracteriza a la ramera avariciosa como si fuera una tormentosa Caribdis, sin mencionar al monstruo expresamente: *meretricem indigne deperit... / acerrume aestuosam: absorbet ubi quemque attigit* (“muere de amor indignamente por una ramera...

---

<sup>37</sup> Con Caribdis: Anaxilas, frg. 22, vv. 8 y sigs; Alcifrón I 6, 2; Plauto, *Báquides* 470-471; Horacio, *Odas* I 27, 18-19; Sidonio, *epist.* IX 6, 2; Filóstrato, *epist.* 50 (49). Con las Sirenas: *Antología Palatina* V 161 [atribuido a Hédilo]. Veáse Nisbet – Hubbard 1970: 315-316.

fieramente tormentosa: lo sorberá allá donde lo atrape”). Ya en época clásica, Horacio compara igualmente a la amada cruel con el monstruo Caribdis (*Odas* I 27, 18-19).

El mismo Horacio habla de la “engañosa brisa” (*aurae / fallacis*) de su ex-amada Pirra, en una oda fundamental que comentaremos con más detalle enseguida (*Odas* I 5, 11-12). En la *Oda* I 33 compara en furia a su amada Mirtale, una liberta, con el oleaje del mar Adriático (un mar temido por su peligrosidad): *fretis acrior Hadriae / curvantis Calabros sinus*, “más salvaje que las olas del Adriático que azota las calas de Calabria”<sup>38</sup>.

El submotivo tiene un desarrollo extendido en el tiempo, pues en época tardo-antigua un epigrama latino de Pentadio (posiblemente datable en el siglo IV d.C.), recogido en la *Antología Latina*, desarrolla el mismo motivo (vv. 1-2 del nº. 268 de Buecheler-Riese 1894: 215):

Crede ratem ventis, animum ne crede puellis;  
namque est feminea tutior unda fide.

“Confía tu nave a los vientos, no confíes tu corazón a las chicas;  
pues el oleaje es más seguro que la lealtad de las mujeres.”

Un motivo relacionado con éste es que la amada o el amado, al igual que el mar, engaña con un atractivo falso y con una calma aparente, encubriendo el peligro que conlleva<sup>39</sup>. Este motivo, con precedentes claros en el epigrama griego helenístico, se desarrolla en la poesía latina y reaparecerá con profusión en la castellana de los Siglos de Oro. El tratamiento de Horacio en su famosa *Oda* a Pirra (I 5) se convertirá en la referencia por excelencia, en el *locus classicus* para tratamientos posteriores (texto de Klingner 1959: 7-8):

Quis multa gracilis te puer in rosa  
perfusus liquidis urget odoribus

---

<sup>38</sup> Para estas imágenes en Horacio, véase Romano Martín 1994: 91.

<sup>39</sup> *Antología Palatina* V 156 [Meleagro]; XII 156, 3-4 [anónimo]; Alcifrón I 11, 2; Horacio, *Odas* I 5; Ovidio, *Epístolas* XVI 25; *Arte de amar* III 259.

grato, Pyrrha, sub antro?  
cui flavam religas comam

simplex munditiis? heu quotiens fidem 5  
mutatosque deos flebit et aspera  
nigris aequora ventis  
emirabitur insolens,

qui nunc te fruitur credulus aurea,  
qui semper vacuum, semper amabilem 10  
sperat, nescius aurae  
fallacis. miseri, quibus

intemptata nites: me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti 15  
vestimenta maris deo.

“¿Quién es ese agraciado chico que a ti, entre rosas,  
te corteja, impregnado de líquidos perfumes,  
bajo una agradable gruta, Pirra?  
¿Para quién te recoges el rubio cabello,

sencilla en tu elegancia? ¡Ay, cuántas veces lamentará 5  
el cambio de lealtad y de los dioses, y ante mares  
erizados por negros vientos  
se pasmará, desacostumbrado,

ese que ahora, crédulo, disfruta de tu esplendor,  
quien espera que siempre estarás disponible 10  
y siempre acogedora, desconocedor de la brisa



falaz! ¡Desdichados aquellos para quienes

brillas sin que te conozcan!: en mi caso, la pared sagrada

indica, mediante un cuadro votivo, que mis mojadas

ropas he colgado a la deidad

15

que extiende su dominio sobre el mar.”

Aportamos a continuación algunas notas sobre la métrica de esta oda, como referencia para el comentario métrico comparativo de las traducciones e imitaciones que examinaremos posteriormente en este trabajo. Consiste en cuatro estrofas tetrásticas, según el sistema asclepiadeo tercero<sup>40</sup>. Esta estrofa, usada por Horacio en nueve odas, consta de cuatro versos: el primero y segundo son dodecasílabos asclepiadeos, el tercero un heptasílabo ferecracio y el cuarto un octosílabo glicónico. Así pues, cada estrofa tiene 39 sílabas (12+12+7+8=39). Su esquema de distribución de sílabas largas y breves es el siguiente:

---υυ- || -υυ-υx  
---υυ- || -υυ-υx  
---υυ- x  
---υυ- υx

Desde el punto de vista del contenido<sup>41</sup>, las tres primeras estrofas (vv. 1-12) presentan a una Pirra comparada con un mar aparentemente bonancible: capaz, por tanto, de engañar con su brisa engañosa (11-12 *aurae / fallacis*) a cualquier incauto jovencito. En contraste Horacio, escarmentado de Pirra, renuncia en la última estrofa (13-16) en forma de *renuntiatio amoris* a cualquier "travesía" con la muchacha y, por extensión, es de suponer que también a cualquier relación amorosa con mujeres. El filólogo inglés David West, sin embargo, entiende que Horacio no está renunciando al amor, en general, sino al tipo de amor que representa Pirra y el género de la elegía latina

---

<sup>40</sup> Información métrica en Klingner 1959: 318 y Nisbet – Hubbard 1970: xxxviii-xxxix.

<sup>41</sup> Nisbet – Hubbard 1970: 72-73; Dettmer 1983: 153-155; Romano Martín 1994: 91-92; West 1995: 22-27.

(que estaba en boga en el momento de composición de esta *Oda*): un amor que aliena y destruye al sujeto enamorado:

This life does not appeal to him. The greatest possible misunderstanding of this poem is to think of it as a farewell to love. It is a farewell to Pyrrha, to love fouled up with tantrums and silliness and misery. (West 1995: 24)

En esta postura, Horacio estaría siguiendo las recomendaciones de la filosofía epicúrea, divulgada en Roma por Lucrecio con su poema didáctico *De rerum natura*. En el libro IV de este poema, Lucrecio presentó una diatriba contra el enamoramiento con implicación emocional, como ya se ha discutido en este trabajo.

Eso es lo que dice la *Oda* sobre la identificación de la mujer con el mar en su cualidad mudable, imprevisible y engañosa. Pero la *Oda* también aborda otros submotivos del tópico, que consideraremos en su debido apartado, como el de la tempestad (6-7) o el de la ofrenda votiva que sanciona la jubilación de la actividad amoroso-náutica (13-16).

#### **d. La tempestad del amor**

Éste es quizá el ingrediente temático más importante del tópico, por significativo y frecuente. En efecto, dentro del marco general de la travesía de amor, las desgracias, contratiempos, contrariedades y cuitas inherentes al amor se parangonan con la marejada propia de una tempestad. Tales cuitas responden a muy variados motivos: el desdén de la amada (*amor ingratus*), los celos, la ausencia de la amada o la imposibilidad de reunirse con ella<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> *Antología Palatina* V 190; XII 84, 1-2 (Meleagro); XII 157; XII 167, 3-3 (Meleagro); XII 156, 7-8 (anónimo); X 21 (Filodemo); V 235, 5 (Macedonio); Catulo LXIV 62; LXCIII 63-69; Virgilio, *Eneida* IV 531-32; Estacio, *Silvas* I 2, 91.

El amante compara la desazón amorosa con el oleaje marino (*aestus, turbo, unda*)<sup>43</sup> o bien equipara su arrebató amoroso con un vendaval (Ovidio, *Amores* II 9, 31-34). Por su parte, Catulo compara mediante un símil o comparación la ayuda que le prestó su amigo Manlio, al cederle su casa para que pudiera citarse con Lesbia, con el viento bonancible que salva de la tormenta a unos navegantes (LXVIII 63-66):

ac velut in nigro iactatis turbine nautis  
lenius aspirans aura secunda venit  
iam prece Pollucis, iam Castoris implorata:           65  
tale fuit nobis Allius auxilium.

“Y al igual que a los marinos zarandeados por un negro tornado  
les viene una brisa que sopla propicia,  
tras haber invocado la mediación de Pólux y Cástor:  
tal fue para mí la ayuda de Manlio.”

En el libro IV de la *Eneida*, Dido, despechada al saber de la marcha de Eneas, mezcla su sentimientos amorosos (*amor*) con una rabia e ira (*saevit, irarum*) comparables a una marejada marina: *ingeminant curae rursusque resurgens / saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu* (IV 531-532), “se doblan sus cuitas y su amor, regresando una y otra vez, se enfurece y oscila en la enorme oleada de su rabia”. En la *Oda* a Pirra de Horacio (I 5), antes comentada, la tempestad marina representa el cambio de actitud de Pirra, quien en un primer momento engañó con su calma aparente, pero que finalmente evoluciona a una tempestad marina: *aspera / nigris aequora ventis* (6-7).

---

<sup>43</sup> *Antología Palatina* X 116, 1; V 190, 1-2; V 235, 4; XII 157, 3; XII 167, 3; Catulo, LXIV 62 *magnis curarum fluctuat undis* (sobre Ariadna); LXVIII 63; Virgilio, *Eneida* IV 532 *magnoque irarum fluctuat aestu*; 564; Estacio, *Silvas* I 2, 91. Véase Pichon 1902: 81, s.v. *aestus*; 1966: 300 s.v. *Vndarum*.

En otros casos, la imagen náutica de la nave zarandeada de aquí para allá sirve como correlato de los sentimientos de incertidumbre, duda o angustia del amante: Plauto, *Cistalaria* 221-22 *maritumis moribu' mecum expetitur: / ita meum frangit amantem animum*, “me ataca a la manera del mar: / hasta tal punto doblega mi enamorado espíritu”. En Ovidio, *Amores* II 4, 8, el sujeto lírico duda entre muchas que le gustan; en II 10, 9-10 Ovidio duda entre dos; en *Metamorfosis* VIII 470-73 Altea duda, como la nave arrastrada por el viento y una marea contraria.

Otras veces, el amante en su sentimiento de fracaso se identifica expresamente con un naufrago: Catulo LXVIII 3 *naufragum... eiectum spumantibus aequoris undis*, “como un naufrago, arrojado a las espumosas olas del mar”. El fracaso amoroso equivale al encallamiento de la nave en Propercio (II 14, 30). El mismo Propercio compara su sufrimiento amoroso con la desgracia de un naufrago, en un pasaje que enseguida examinaremos con más detalle (III 24, 11-12). En la *Heroida* XVIII de Ovidio (de Leandro a Hero), el joven Leandro se siente un naufrago en su viaje de vuelta: *cum redeo, videor naufragus esse mihi* (XVIII 120), “cuando estoy de vuelta, me parezco ser un naufrago”.

#### e. El final de la relación como la arribada a puerto

Como último estadio de la travesía de amor, el amante que renuncia al amor (motivo de la *renuntiatio amoris*) se compara con el marinero que, salvado a duras penas de un naufrago, arriba a puerto (*portus*) seguro<sup>44</sup>. En las elegías III 24 y 25 de Propercio, el sujeto proclama su renuncia al amor, pero antes, en un pasaje de cierta extensión (III 24, 9-18), rememora las contrariedades pasadas durante su relación con Cintia mediante una sarta de imágenes figuradas (abrasamiento, esclavitud, herida), en las que se incluye la travesía tempestuosa y peligrosa; como corolario, la renuncia al amor se presenta como una feliz arribada a puerto. Se trata de uno de los pasajes latinos de mayor

---

<sup>44</sup> *Antología Palatina* XII 84, 1-2 (Meleagro); XII 167, 3-4 (Meleagro); XII 156, 7-8 (anónimo); V 235, 5-6 (Macedónico); Tibulo I 9, 83-84; Propercio III 24, 11-17 *ecce coronatae portum tetigere carinae, / traiectae Syrtes, ancora iacta mihi* (vv. 15-16); Ovidio, *Amores* II 9, 21-24; III 11, 29-30. Véanse Fedeli 1985, 684-85, Laguna Mariscal 1989: 311-312 y 1999a: 440.

extensión de los que desarrollan el tópico (conjuntamente con la *Oda* I 5 de Horacio).

Por ello el texto fue susceptible de ser tenido en cuenta como hipotexto básico:

Quod mihi non patrii poterant avertere amici,  
                  eludere aut vasto Thessala saga mari,           10  
hoc ego non ferro, non igne coactus, at ipsa  
                  naufragus Aegaea (vera fatebor) aqua.  
Correptus saevo Veneris torrear aeno;  
                  vinctus eram versas in mea terga manus.  
Ecce coronatae portum tetigere carinae,           15  
                  traiectae Syrtes, ancora iacta mihist.

Nunc demum vasto resipiscimus aestu,  
                  vulneraque ad sanum nunc coiere mea.

“El espejismo del que no me podían librar ni los amigos familiares,  
ni una bruja tesalia lavar, con toda la inmensidad del mar,  
éste lo he superado yo mismo, no obligado a hierro y fuego, sino  
(diré la verdad) tras haber naufragado en el mismo mar Egeo.  
Me abrasaba, apresado en el cruel caldero de Venus;  
era un prisionero, con las manos atadas a la espalda.  
Pero he aquí que mi nave arribó a puerto,  
tras haber atravesado los bajíos, he largado el ancla.

Ahora por fin, agotado del inmenso oleaje, he recobrado la salud,  
y mis heridas ya se han cerrado y curado.”

Aunque es menos frecuente, también puede parangonarse el final feliz de una relación amorosa con la arribada a puerto. Caben dos posibilidades: la primera es que el amante haya obtenido los favores sexuales o la correspondencia de la persona amada (*Antología Palatina* V 235, 5-6; X 21, 7-8; XII 167, 3-4; Propercio II 14, 29-30). La otra

posibilidad es que los enamorados hayan contraído matrimonio. El poeta latino Estacio, hacia el final de su extenso *Epitalamio* en honor de sus patronos Estela y Violentila (*Silvas* I 2), apostrofa al novio y le felicita por haber arribado al buen puerto del matrimonio después de la dura travesía del cortejo:

macte toris, Latios inter placidissime uates,  
quod durum permensus iter coeptique labores  
prendisti portus (*Silvas* I 2, 201-203a)

“¡Enhorabuena por el lecho nupcial, el más afable de los vates romanos!,  
porque, habiendo recorrido el duro camino y los sufrimientos de la empresa,  
alcanzaste puerto.”

#### f. La ofrenda votiva

La poesía latina (pues el detalle no se documenta en la poesía griega) añade un detalle pintoresco: el marinero-amante que, salvado del naufragio, se jubila de la actividad marinero-amorosa, consagra diferentes ofrendas o sus ropas mojadas a Venus (en su doble vertiente de diosa del mar y del amor) o a otra divinidad competente, al igual que un profesional retirado ofrendaba los instrumentos de su oficio a una divinidad tutelar<sup>45</sup>; puede indicar su desgracia con un cuadro votivo (*tabula votiva*), como ya hemos señalado en la *Oda* I 5 de Horacio: *me tabula sacer / votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo* (vv. 13-16). En este pasaje de Horacio, el destinatario de la ofrenda votiva es una divinidad que tiene potestad o patrocinio sobre el mar (*potenti /... maris deo*): quizá se refiera a Neptuno, como dios del mar, o más probablemente a Venus, en su doble condición de patrona del mar y del amor. El pasaje ha suscitado discusiones textuales (en las que no podemos entrar aquí), pues los

---

<sup>45</sup> Para esta práctica en la realidad folclórica y en la literatura, véase Nisbet – Hubbard 1970: 78, West 1995: 22-23, Davis 2004, Laguna Mariscal 2011b y Fisher 2013.

testimonios manuscritos ofrecen *deo*, pero *deae* es una conjetura bastante aceptada (Nisbet – Hubbard 1970: 79-80).

En otra oda de Horacio, la III 26, el sujeto lírico proclama formalmente su renuncia al amor (*renuntiatio amoris*), después de haber militado al servicio del amor con gloria, y sanciona esta resolución mediante la dedicación de sus armas y de su lira al templo de una Venus marina (5 *marinae... Veneris*) (vv. 1-6):

Vixi puellis nuper idoneus  
et militavi non sine gloria:  
nunc arma defunctumque bello  
barbiton hic paries habebit,

laevom marinae qui Veneris latus                    5  
custodit:

Viví recientemente idóneo para las muchachas  
y presté servicio militar no sin gloria:  
ahora sostendrá mis armas y la lira  
licenciada de la guerra esta pared,                    5

que el costado izquierdo de la marina Venus  
protege:

Otros pasajes que insisten en el mismo motivo de la tabla votiva son Propertio III 24, 29-30; y Ovidio, *Amores* III 11, 29-30 *iam mea votiva puppis redimita corona / lenta tumescentes aequoris audit aquas*, “Ya mi nave, engalanada con una guirnalda votiva, oye tranquilamente las tormentosas aguas del mar”.

Este submotivo, en buena medida por imitación directa o indirecta de la última estrofa de la *Oda* a Pirra de Horacio (*Odas* I 5), alcanzó un amplísimo eco en la poesía española de los Siglos de Oro<sup>46</sup>, como examinaremos.

---

<sup>46</sup> Véanse Bistué Guardiola 1996, Laguna Mariscal 1999a: 441; 2000a y Ramajo Caño 2001: 507-528.



### 3. TRANSMISIÓN Y DIFUSIÓN DEL TÓPICO DE LA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

#### a. El tópico durante la Edad Media

##### i. Introducción

Como dato previo, conviene recordar que durante la Edad Media se transmitieron parte de los textos clásicos grecolatinos (Reynolds – Wilson 1995). Este es el caso, pues, de la transmisión de la obra de Catulo, Horacio, Propertio y Ovidio, los poetas que nos interesan especialmente por haber tratado el tópico con cierto detalle. La transmisión, lectura y traducción de estos textos latinos pudo contribuir obviamente al desarrollo creativo del tópico.

Un autor como Curtius (1955: 189-193) ha estudiado el tratamiento de las metáforas náuticas durante la Edad Media, aunque no estudia las apariciones del tópico con sentido amoroso. Para paliar esa laguna, en este apartado abordaremos la cuestión, si bien no podremos desarrollar un estudio exhaustivo sobre el tópico de la Travesía de amor durante la Edad Media, ya que la materia es demasiado extensa y además queda en los márgenes de los objetivos principales de este trabajo. No obstante, hemos efectuado lecturas sistemáticas tanto de los *corpora* de textos primarios como de las monografías que estudian la literatura europea medieval, con el fin de mostrar algunos hitos de la transmisión y pervivencia del tópico durante el período medieval, en varias literaturas nacionales y lenguas<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Señalamos a continuación las fuentes de nuestra investigación en este apartado. Hemos despojado las antologías de lírica medieval de Gaselee 1928, Brittain 1951, Dronke 1968: II 333-519, Oroz Reta - Marcos Casquero 1995, Bourgain 2000, Martínez Gázquez- Florio 2006. Hemos leído completas las colecciones de *Carmina Burana* (por la edición de Hilka – Schumann 1979 y por la traducción selecta de Montero Cartelle 2001) y de *Carmina Rhipullensia* (por la edición de Moralejo 1986). Igualmente, hemos manejado las monografías sobre lírica medieval de Raby

El tópico ha sido cultivado y desarrollado de manera discreta durante el Medievo, en la poesía de amor escrita tanto en lenguas vernaculares (incluyendo especialmente la poesía provenzal) como en latín (y aquí prestaremos especial atención a la poesía goliárdica, recogida en cancioneros latinos). Documentamos el tópico ya desde el siglo X, con un especial desarrollo desde el siglo XII. Por tanto, estamos hablando de un notable éxito de la imagen en el período bajo-medieval.

## ii. El tópico en la poesía escrita en lenguas vernaculares

En la lírica europea medieval, escrita en diferentes lenguas vernaculares, documentamos el tópico. Encontramos un ejemplo curioso y significativo en la poesía islandesa del siglo X. En la obra del poeta Kormákr, titulada *Kormáks Saga*, que se ha considerado un precedente de la poesía cortés, se canta a la dama Steingerðr, a la que se diviniza. En el poema 56 se identifica a Steingerðr con la mar, que produce una tempestad emocional en el sujeto lírico. El sujeto se describe desvelado por el intenso deseo que siente por ella, y en la segunda mitad de la estrofa se dirige a su rival Þorgils (texto y traducción inglesa en Dronke 1968: I 41):

Brim gnýr, brattir hamrars

blálands Haka strandar,

allt gjalfr eyja þjalfa

út líðr í stað víðis.

Mér kveðk heldr of Hildi

hrannbliks an þér miklu

svefhfátt; sörva Gefnar

sakna mank, ef ek vakna.

---

1934 y Dronke 1996<sup>3</sup>, que incluyen también amplias selecciones de textos.

El océano ruge, las olas como escarpadas montañas sobre la costa del dios marino. Todo el bramido del mar retrocede a alto mar. Confieso que estoy mucho más desvelado que tú por la dama del brillo marino; añoro a la diosa de las gemas cada vez que despierto.

El pasaje nos recuerda la descripción del insomnio ansioso de Dido, también motivado por el amor (Virgilio, *Eneida* IV 529-532). Asimismo, la alusión al brillo marino de la amada (“la dama del brillo marino”, “diosa de las gemas”) es comparable con la descripción de Pirra por Horacio: *Miseri quibus / intemptata nites* (Horacio, *Odas* I 5, 12-13).

Rovira Soler (1992) ha rastreado la aparición notable de la imagen de la navegación del amor en los trovadores provenzales del siglo XII, incluyendo a Gaucelm Faidit, Ponç d’Ortafa, Giraut de Bornelh, Bertran de Born y Bernat de Ventadorn<sup>48</sup>. Valga como muestra un pasaje de Ponç d’ Ortafa (ca. 1170 - 1246?), quien se compara ante la amada con una nave combatida por la tempestad:

Aissi cum la naus en la mar  
destrecha d’ondas e de vens,  
que s’i sent fort perillar  
que selhs de dins an gran turments...,

---

<sup>48</sup> El motivo en los poetas provenzales ha sido estudiado igualmente por Pulega 1989: 69-96.

### iii. El t3pico en la poes3a latina goliardesca

Tenemos noticia sobre la actividad desde el siglo X de unos cl3rigos menores (*clerici vagantes*) que circulaban por Europa central (especialmente Alemania, Francia y el norte de Italia y de Espa3a), ofreci3ndose como escribas, docentes o asistentes, mendigando o delinquiendo. Compon3an un tipo especial de poes3a, de m3trica acentual o cualitativa y de tem3tica variada. A estos poetas se los conoce como goliardos y a su poes3a como poes3a goli3rdica o goliardesca<sup>49</sup>. La mayor3a de estos poetas son an3nimos, aunque conocemos el nombre o apodo de algunos destacados: Pedro Abelardo<sup>50</sup>, Hilario de Orleans, Hugo de Orleans, el Archipoeta de Colonia, Gualtero de Ch3tillon, Pedro de Blois y Serlon de Wilton. Por su formaci3n acad3mica y eclesi3stica, recogen tres grandes herencias culturales: la b3blico-cristiana, la cl3sica y la de las Artes liberales medievales<sup>51</sup>. En el apartado de influencia cl3sica, asimilan especialmente la poes3a de Ovidio (que es su poeta favorito), de Horacio y de Virgilio. Se recopilaron varias antolog3as de poes3a goli3rdica entre los siglos XI-XIII, las m3s importantes de las cuales son los *Carmina Cantabrigensia* (siglo XI), los *Carmina Rhipullensia* (3ltimo tercio del siglo XII) y los *Carmina Burana* (ca. 1230). De estas tres colecciones la m3s importante por la cantidad y calidad de poes3as incluidas es la de *Carmina Burana* (en adelante, *CB*)<sup>52</sup>. Ha sido considerada “la recopilaci3n de poes3a l3rica secular m3s rica de la Edad

---

<sup>49</sup> Pueden leerse las introducciones a esta poes3a de Raby 1934: II 171-341, Arias y Arias 1970, Bischoff 1979, Oroz Reta – Marcos Casquero 1995: 28-71, Montero Cartelle 2001: 15-40, Luque Moreno 2009, Mor3n Saus-Garc3a Lagos-Cano G3mez 2003: 31-35 y S3nchez Salor 2015: 133-182.

<sup>50</sup> La mayor3a de los estudiosos consideran a Pedro Abelardo un poeta goliardo, si bien con una altura intelectual superior a la del resto. El mismo Abelardo reconoce en su *Historia Calamitatum* que escribi3 en su juventud *carmina amatoria* (que, sin embargo, no han llegado hasta nosotros bajo su nombre). Dronke (1968: 313-318) ha postulado la autor3a de Pedro Abelardo para el poema 169 de *CB*. Para esta cuesti3n, v3ase tambi3n Montero Cartelle 2001: 22 y 306.

<sup>51</sup> S3nchez Salor 2015: 182-288.

<sup>52</sup> V3anse los estudios sobre esta colecci3n de Dronke 1968: I 300-331, Montero Cartelle 2001:

Media” (Martínez Gázquez - Florío 2006: 101). Los *CB* se conservan en un manuscrito copiado en el siglo XIII, que fue modernamente descubierto en 1803 por Johann Christoph von Aretin en la abadía de Bura Sancti Benedicti (Benediktbeuern), en la región alemana de Baviera y editado por primera vez por J. A. Schmeller en 1847.

Las tres principales líneas temáticas de la poesía goliárdica son la satírico-moral, la erótica y la convivial. Por ejemplo, los *Carmina Burana*, que incluyen 228 poemas, se dividen en tres extensas secciones: 1) Los poemas 1-55, de tema moral y satírico; 2) Poemas 56-186, que en su mayor parte son de temática amorosa; y 3) Poemas 187-288, que son mayoritariamente poemas conviviales (o más precisamente “tabernarios”), en los que se exalta el vino, el juego y la taberna. Como bien recuerda Montero Cartelle en la Introducción a su traducción de los *Carmina Burana* (2001: 7), el conocimiento y difusión en época contemporánea de esta colección ha contribuido decisivamente a reavivar el interés por la Edad Media entre el gran público, ya que la poesía goliárdica, al exaltar el amor sensual y la autonomía personal, muestra una cara del período medieval muy distinta a la que el público moderno estaba acostumbrado a imaginar.

En la poesía goliardesca de contenido amatorio encontramos una invitación festiva y hedonista a gozar de los placeres del amor, frecuentemente en conexión con la llegada de la primavera. Para articular esta invitación, los goliardos recurren a tópicos más concretos de raigambre clásica, como el *carpe diem* (Rodríguez-Pantoja Márquez 2000), la *militia amoris* (Pejenaute Rubio 1978) y el *navigium amoris*, que nos ocupa. En efecto, documentamos con cierta frecuencia en la poesía goliárdica imágenes relacionadas con el tópico de la Travesía de amor<sup>53</sup>, si bien rara vez constituye el tema principal de un poema entero (salvo *CB* 108, 110 y 128), sino que se documenta en forma de alusión puntual (*allusio*). Comentaremos los poemas según un orden de menor presencia del tópico en el conjunto del poema a una mayor relevancia, intentando agrupar además los poemas por submotivos afines. Citaremos siempre el texto de *CB* por la edición de Hilka – Schumann 1979.

---

15-4, Quirós 2007 y Vollman 2011: 897-1414.

<sup>53</sup> Hemos publicado los resultados de esta apartado en Laguna Mariscal – Gómez Luque – Martínez Sariago 2017.

A veces se usan imágenes marinas como simple término figurado de una noción banal. Traemos estos pasajes aquí a colación como manifestaciones del tópico de la Travesía de amor, aunque no alberguen un especial interés desde el punto de vista de la expresión literaria, porque al fin y al cabo se propone una correlación entre un término figurado, perteneciente al campo semántico del mar, y un término real, relativo a la esfera del amor. La poesía CR 11, “Ad Comitissam Frantię”, en que se cantan las loas de una condesa de Francia, arranca con un abigarrado saludo, comparado con el número de peces del mar:

#### AD COMITISSAM FRANTIĘ

Quot tenet astra polus, aqua pisces, pondera tellus

Tot tibi uel plura uerba salutis habe.

En la misma línea, en CB 119 el sujeto compara el número de las penas de amor con el número de peces en el mar (13-16):

4. Quot sunt apes in Hyble vallibus,  
quot vestitur Dodona frondibus  
et quos natant pisces equoribus, 15  
tot abundat amor doloribus.

En un poema libertino (CB 76), en que se describe por extenso un burdel en 22 estrofas, se compara a las prostitutas con las Sirenas, que se está dando continuidad a un símil antiguo, que parangonaba a las mujeres *in malam partem* con Sirenas (vv. 7-8):

Intus erat sonitus dulcis cantilene;  
estimabam, plurime quod essent Sirene.



iocus est amabilis dulciorque favis.  
 quicquid Venus imperat, labor est suavis, 15  
 que numquam in cordibus habitat ignavis.

En la poesía CR 15, vv. 1-5, el sujeto llama a la amada “perla de las chicas” (1 *Gemma puellarum*) y pondera su belleza mediante una comparación marinera (vv. 2-4). El rasgo que se individualiza de la belleza de la chica es su brillantez (4 *forma nitens*), en probable evocación de la descripción de Pirra en Horacio (carm. 1, 5, 13 *nites*). Además, quizá debamos detectar un juego de palabras buscado entre *Vt mare* (v. 2) y *amare* (v. 5):

AD AMICAM  
 Gemma puellarum, ualeas; hoc mandat amicus.  
 Vt mare uincit aquas inmenso gurgite cunctas,  
 Lucifer utque suo constringit sydere stellas,  
 Sic tua forma nitens alias superare puellas  
 Cernitur, et quare uolo te, mea dulcis, amare. 5

El sujeto de CB 60a construye un *adýnaton* para caracterizar su determinación de elogiar a la amada: antes se sumergiría el monte Etna (ubicado en occidente) en la tormenta del Ponto (mar oriental) que él dejaría de cantar a su amada (vv. 41-47):

7. Si Menalus fatidicus  
 virginibus  
 michi det omne fari,  
 Etna, mons occiduus,  
 Ponto ferat minas prius, 45



quam desinat, virgo, tuus

honor laudari.

Dos poemas de *Carmina Burana* (57, 88) tratan el motivo bien conocido del poder del Amor, que se extiende por todas las esferas de la naturaleza, incluyendo los tres reinos del universo (cielo, mar, tierra), hombres, animales y dioses<sup>55</sup>. Los dos poemas de *CB* nos conciernen aquí porque los ámbitos concernidos incluyen el océano o a divinidades marinas. En *CB 57* se describe la llegada de la primavera como época de florecimiento del amor en todos los ámbitos (7-8 *Omnis nexus elementorum / legem blandam sentit amorum*), entre ellos el Océano, representado por Tetis por metonimia mitológica (vv. 26-28):

5. Optat Tetis

auram quietis

ut celo caput exerat

suosque fructus proferat.

En la misma línea, en *CB 88* se presenta el poder del amor sobre los dioses (1 *Amor habet superos*), incluyendo a Neptuno (1-4):

Amor habet superos:

lovem amat luno;

motus premens efferos

imperat Neptuno;

---

<sup>55</sup> Este motivo se documenta en Sófocles, *Antígona* 781-790; Eurípides, *Hipólito* 1268-1281; Virgilio, *Geórgicas* III 242-283; Séneca, *Fedra* 274-357, 435-482; Estacio, *Silvas* I 2, 183-193; y *Pervigilium Veneris*. Léase el estudio de Laguna Mariscal 1994: 275-283.

El poema que empieza “Parce continuis” es anterior al siglo XII, no pertenece al corpus de *CB* y se ha transmitido en varias versiones. Canta similarmente el poder del amor y se aducen como *exempla mythologica* los episodios de Píramo y Tisbe, y de Orfeo. En una de las dos estrofas añadidas en la versión transmitida por el manuscrito F<sup>56</sup>, se presenta el motivo de que el enamorado es capaz de hacer cualquier cosa por amor, incluyendo atravesar mares y fuego: se trata de una implementación del tópico del “contigo al fin del mundo”<sup>57</sup>. Como prueba y *exemplum* de esa disposición, se aduce el precedente de Leandro, quien surca a nado el Bósforo y finalmente muere en el empeño (vv. 17-28):

Sevus amor ultima	
urget in discrimina—	
non ignis incendia,	
Bosfori non aspera	20
perorrescit equora,	
quas dum sepe salebras	
iuvenis temeritas	
superasset, vincitur	
tandem maris estibus:	25
operitur Sestias,	
Sestias in speculis	
ponto perit iuvenis.	

---

<sup>56</sup> Firenze. Laurenziana Edil. 197, fol. 131v., copiado en Francia a comienzos del siglo XIII. Seguimos el texto de Dronke (1968) 344; la numeración de versos del texto corresponde a las dos estrofas añadidas en F, no al conjunto del poema.

<sup>57</sup> Laguna Mariscal (2011a).

El episodio de Hero y Leandro seguramente tiene raíces en la poesía griega helenística, aunque solo han quedado restos papiráceos mínimos. El primer tratamiento en latín, que no menciona nominalmente a sus protagonistas, se documenta en las *Geórgicas* de Virgilio (3, 258-263), precisamente en el contexto de una descripción del poder del amor sobre la naturaleza:

quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem  
durus amor? nempe abruptis turbata procellis  
nocte natat caeca serus freta, quem super ingens                    260  
porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant  
aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,  
nec moritura super crudeli funere uirgo.

Luego fue desarrollado por Ovidio en dos *Heroidas* (18 y 19); Marcial compuso dos epigramas sobre el episodio (*Liber de spectaculis* 25 y 25b); y en el siglo III d. C. Museo el gramático escribió un epilio en griego. Desde el Renacimiento será tratado por varios poetas en España (Garcilaso, Juan Boscán, Gutierre de Cetina, Góngora)<sup>58</sup> y en otros países de Europa (Booth 1997), como manifestación de entrega amorosa en el contexto del tópico de la Travesía de amor.

El sintagma que designa la tormenta (20-21 *aspera / ... equora*) en el texto goliárdico evoca literalmente a Horacio (carm. 1, 5, 6-7 *aspera / nigris aequora ventis*). En el poema medieval no se nombra expresamente ni a Hero ni a Leandro, como tampoco en Virgilio, pero se identifica la historia mediante la mención del Bósforo y la

---

<sup>58</sup> Referencias: soneto XXIX de Garcilaso de la Vega (“Pasando el mar Leandro el animoso”); *Carmina Burana* 63; Juan Boscán, Fábula mitológica *Historia de Hero y Leandro*; y Gutierre de Cetina, quien le dedicó todo un ciclo en los Sonetos 115, 116 y 117. Para el mito en la literatura española, véase Moya del Baño (1967).

calificación de la muchacha como “la de Sestos” (26 y 27 *Sestias*). Además, a Leandro se lo llama dos veces *iuvenis* (vv. 23-28) en evocación de la misma denominación, que Virgilio aplicó por antonomasia a Leandro (georg. 3, 258). Otros lexemas y sintagmas del texto medieval (*sevus Amor, ignis, perit*) parecen igualmente deudores de Virgilio.

En numerosas poesías goliárdicas se compara la pasión amorosa e incluso procazmente la pulsión sexual con una tempestad marina. En un poema típico de amor goliardesco (CB 77), el sujeto confiesa que sufrirá un auténtico naufragio y perecerá si la muchacha no le concede sus favores:

23. “Quod quidem si feceris, in te gloriabor,  
 tamquam cedrus Libani florens exaltabor. 90  
 sed si, quod non vereor, in te defraudabor,  
 patiar naufragium et periclitabor”

En CB 108 el poeta duda entre la pasión y la razón, y se compara dos veces con una nave a merced del oleaje (vv. 1-12, 25-36):

1ª. Vacillantis trutine  
 libramine  
 mens suspensa fluctuat  
 et estuat  
 in tumultus anxios, 5  
 dum se vertit  
 et bipertit  
 motus in contrarios.  
*Refl.* O languedo!  
 Causam languoris video 10  
 nec caveo,  
 vivens et prudens pereo. [...]

2ª. Sicut in arbore 25

frons tremula,  
 navicula  
 levis in equore,  
 dum caret ancore  
 subsidio,                      30  
 contrario  
 flatu concussa fluitat:  
 sic agitat,  
 sic turbine sollicitat  
 me dubio                      36  
 hinc Amor, inde Ratio.

Es de notar en este poema que la juntura entre *fluctuat* y *estuat* (vv. 3-4) retoma la yuxtaposición muy similar de lexemas *fluctuat* / *aestu* en el famoso pasaje de Virgilio, ya citado, en que se comparaba el insomnio amoroso de Dido con una marejada (*Eneida* IV 529-532):

at non infelix animi Phoenissa, neque umquam  
 solvitur in somnos oculisve aut pectore noctem                      530  
 accipit: ingeminant curae rursusque resurgens  
 saevit amor magnoque irarum *fluctuat aestu*.

En *CB* 109 el enamorado carece del favor de Venus y de su amada, quien se decanta por el rival, por lo que se siente como un marinero arrebatado por un viento proceloso, sumergido en la “cruel Escila de las preocupaciones” (vv. 1-12):

#### 1. Multiformi succedente

Veneris scintilla  
 vagor mente  
 discurrente,  
 me mergente                      5  
 curarum seva Scylla.

Nam ad velle meum,  
quod speravi melius,  
votum Dioneum  
cedit in contrarium.            10

Refl. Sic sic amans rapior  
pendulus in varium.

En *CR 20*, el sujeto lírico añora la relación con su amada, ahora rota, y anhela un reencuentro. Justo al final del poema (y, por tanto, en una posición clave) designa la relación como “nuestra nave” (31-32 *nostra.../ navis*) y la separación como una tempestad marina (32 *freta mota*). En consecuencia, pide a la amada que, a su vez, ruegue a Dios que sople un viento favorable (*secundo / ... uento*), que simboliza la reconciliación (vv. 31-32):

Supplex ergo Deum rogites ut nostra secundo

Navis eat uento que freta mota timet.

En la misma línea se mueve la poesía *CB 110*, que desarrolla en su integridad el tópico de la Travesía de amor. El sujeto, ajeno a cuitas amorosas (9 *curis non imbutum*), siente de nuevo la pasión del amor (1 *furor... in amore*), en la línea de la confesión de Horacio (carm. 4, 1). Se siente que va a merced del oleaje (5 *fluctuantis more*) y compara su deseo erótico con una nueva tormenta marina (19-20 *procellam /... in novellam*):

1. Quis furor est in amore!

corde, simul ore

cogor innovari;

cordis agente dolore

fluctuantis more            5

videor mutari

Veneris ad nutum,

corque prius tutum,  
 curis non imbutum  
                   sentio                               10  
 Veneris officio  
                   turbari.

2. Ad Dryades ego veni,  
                   iamque visu leni  
                   cepi speculari                               15  
 quasque decoris ameni;  
                   sed unam inveni  
                   pulchram absque pari.  
                   subito procellam  
                   volvor in novellam,                               20  
                   cepitque puellam  
                                   oculus  
                   cordis hanc preambulus  
                                   venari.

En *CB* 165 el goliardo suplica ayuda a Venus, para no caer en la tormenta del deseo por la chica (vv. 1-8):

1. Amor telum est insignis Veneris.  
 voluntates mentis gyrans celeris,  
                   amantum afflictio,  
 cordis fibras elicis et conteris.  
 vultu clarior sereno ceteris,                               5  
                   me tibi subicio:  
 defende, ne involvat me procella,  
 quo versatur clauso cordis pessulo in dulci puella!

Muy parecido es el sentimiento expresado en *CB 175*: por la persecución del Amor, la muchacha se resiste a conceder sus favores al sujeto apasionado, de modo que éste experimenta una tormenta de deseo, combinada con fuego amoroso. Esta tormenta se menciona al principio (3-4) y al final del poema (20 *procella*), enmarcando, por tanto, el lamento del sujeto. Además, se habla del aura de la chica (5 *Aura spirans gratie*) y de su belleza resplandeciente (6-7 *facie / rutilans decora*), lo que evoca nítidamente, casi a modo de contrato de intertextualidad, la descripción de Pirra por Horacio en la *Oda I 5* (11 *aurae*, 13 *nites*).

1. Pre amoris tedio

vulneror remedio

cordis mei, telo;

patior naufragium quassa rate, velo.

2. Aura spirans gratie,

5

† o puella, facie

rutilans decora,

me amantem respice non tardanti mora! [...]

5. Virgo tu dulcissima,

cum sis formosissima,

adhuc in hac cella

me egenum eripe de ferventi procella! 20

El poema *CB 62* es una compleja composición de cierta extensión, que recorre variados motivos sin una trabazón clara. Montero Cartelle comenta que “describe la armonía entre cuerpo y alma, sobre todo en la relación feliz entre sueño y amor”<sup>59</sup>, aunque nos inclinamos por pensar que el objetivo principal del texto es describir la llegada de la noche, así como la relajación del sueño que sucede al ejercicio amatorio.

---

<sup>59</sup> Montero Cartelle (2001) 75.





sic Veneris militia.

Hemos dejado para el final el análisis de *CB 128*, cuya interpretación concreta está “completamente abierta”<sup>60</sup>. Como primera aproximación, parece claro que el poema tiene un sentido figurado y que se desarrolla como una alegoría marina<sup>61</sup>. De hecho, consideramos que es uno de los pocos poemas de la colección de *CB* dedicado íntegramente al motivo de la Travesía de amor. En un nivel literal, se describe en tercera persona la situación de un náufrago, que rema en una barquilla: en la primera estrofa no puede arribar a puerto, sufre la tempestad y nadie le ofrece ayuda desde la costa; en la segunda estrofa dos misteriosos jóvenes le indican el camino directo al puerto, y le salvan de la muerte:

1. Remigabat naufragus  
    olim sine portu;  
vertebatur pelagus  
    Aquilonis ortu.  
dum navis ab equore       5  
    diu quassaretur,  
non fuit in litore,  
    qui compateretur.

2. Tandem duo pueri

---

<sup>60</sup> Montero Cartelle (2001) 247. Véanse también los comentarios de Bernt (1997) 932-933 y de Vollmann (2011) 1115-1116.

<sup>61</sup> Como afirma Vollmann (2011) 1115: “Der erzählte Vorgang ist sicher allegorisch zu verstehen: Schiffahrt als Metapher für das menschliche Leben”.

portum innuere

10

fatigato pauperi

vitam reddidere.

iuvenum discretio

signat ei portum;

cedit huic compendio,

15

quicquid est distortum

Intentaremos una interpretación. Los dos jóvenes (9 *duo pueri*, 13 *iuvenum*) podrían aludir a los Dióscuros (Cástor y Pólux), que eran salvadores de los marineros en dificultades<sup>62</sup> y que en latín se podían denominar *Gemini* o *Fratres* por antonomasia<sup>63</sup>. Ahora bien, en yuxtaposición a esta identificación, cabe una interpretación amorio-sexual del poema, teniendo en cuenta también otros paralelos en la misma poesía goliárdica, en aplicación de un método similar al de “explicar a Homero a partir del propio Homero” (Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν). Es probable que el naufragio (1 *naufragus*) represente a un enamorado. Está pasando apuros, ya que el mar encrespado azota su barquilla. Cabe proponer que esta descripción del naufragio y de la tempestad representa su frustración por no tener acceso a los favores de la amada. Como apoyo a esta interpretación, hemos visto que el deseo erótico se comparaba con una tempestad en *CB* 110 y 165; y que la frustración por no poder consumir ese deseo se equipara con una tormenta en *CR* 20 y en *CB* 77, 109 y 175. También hemos documentado en los poemas de *CB* 77, 109 y 175 a muchachas reticentes o refractarias a conceder sus

---

<sup>62</sup> Es una de las posibilidades que contempla Vollmann (2011) 1115. Los Dióscuros aparecen como protectores de la navegación y salvadores de los marineros desde el *Himno Homérico* XXXIII (vv. 6-17); y luego figuran con dicha función en Eurípides (*Electra* 988-993, *Helena* 1664-1665), Catulo IV 26-27, LXVIII 63-66; Horacio, *Odas* I 3, 2; I 12, 28-32; III 29, 62-64; Propertio I 17, 18; II 26, 9-10; Ovidio, *Tristia* I 10, 45-50; Valerio Flaco, *Argonáuticas* I 568-573; Estacio, *Silvas* III 2, 8-11. Léanse Nisbet – Hubbard 1970: 46, 153-154 y Laguna Mariscal 1992: 202-204.

<sup>63</sup> Ovidio, *Heroidas* XVII 252 *geminos fratres*; Estacio, *Silvas* III 2, 10 *Oebalios fratres*.

favores al sujeto. La costa (*7 litore*) y el puerto (*portum*, mencionado dos veces en 10 y 14) pueden referirse a la amada en su dimensión sexual (o incluso apuntar obscenamente a su órgano sexual)<sup>64</sup>. En un primer momento, no hay nadie en la costa que preste ayuda al amante-navegante (vv. 7-8), pero, finalmente, con ayuda de los dos hermanos consigue adentrarse en ese puerto por la vía directa, lo que parece sugerir la realización del coito. Si identificamos a los dos jóvenes como los Dióscuros, pueden representar perfectamente a la divinidad que ayuda al enamorado en sus pretensiones eróticas (como Venus en *CB 109* o Amor en *CB 175*).

La siguiente Tabla muestra un resumen de los resultados obtenidos en el despojo y análisis del tópico en la poesía goliárdica:

---

<sup>64</sup> Se podía usar *sinus* en latín y κόλπος en griego para designar la vagina (Adams 1982: 90-91). “Puerto” designa el órgano genital femenino en el v. 22 del Romance 42, “Por los montes de Coñares”, recogido en Alzieu-Jammes-Lissorgues 1984: 296-298.

		Poesía goliárdica						
REFERENCIA		SUBMOTIVOS						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
CR 11					X 1-2			
CB 119				X 15-16				
CB 76				X 7-8 Sirene				
CR 15				X 2 Vt mare uincit aquas				
CB 60a						X Ponto... minas		
CB 57				X 26-28				
CB 88				X 1-4				
"Parce continuis" (Firenze Edil. 197, fol. 131v.)						X aspera equora maris estibus		
CB 77		X				X 92 naufragium		
CB 108						X 5 tumultus 35 turbine		
CB 109				X 6 curarum seva Scylla		X 3 vagor 5 me mergente 11 rapior		
CR 20						X 32 freta mota		
CB 110		X				X 19 procellam		
CB 165		X				X 7 procella		
CB 175		X				X 5 patior naufragium quassa rate 20 ferventi procella		
CB 63						X 68 vaga ratis per equora 70 fluctuat		
CB 128		X				X 1 naufragus 3 vertebatur pelagus 5-6 navis... quassaretur	X 10, 14 portum	
Total	17	0	5	7		11	1	0

Se aprecia que en el género goliárdico hay una presencia destacable del tópico de la Travesía de amor. Hemos detectado 17 poemas o textos que tocan el motivo, frecuentemente de manera puntual, pero en tres ocasiones con dedicación del poema

entero al tema (CB 110, 108, 128). El submotivo más documentado, con creces, es la representación del sentimiento amoroso o del deseo sexual como una tempestad, causada por la hostilidad de la divinidad o por la actitud refractaria de la amada: encontramos este aspecto en 11 de los 14 textos. También documentamos en siete casos algún tipo de correlación entre la amada o el amor y un elemento marino, con objeto de caracterizar a la muchacha o al amor mismo: los saludos que dirige el sujeto a la amada se parangonan con el número de peces (CR 11), los dolores inherentes al amor igualmente se comparan en número a los peces (CB 119), la pasión amorosa también afecta a Tetis (CB 57) y a Neptuno (CB 88), se compara a las prostitutas con Sirenas (CB 76) y las cuitas amorosas con una cruel Escila (CB 109). Asimismo, llama la atención el número de casos que presentan la imaginería relativa al mar con una implicación sexual: en CB 77, 110, 165 y 175 se compara la pulsión sexual con la tempestad; y, si se acepta nuestra interpretación alegórica, en el poema de CB 128 se caracteriza el deseo sexual como tempestad (en la línea de los cuatro poemas apuntados) y luego se identifica la culminación del acto con la arribada a puerto.

Son de notar las conexiones intertextuales de muchos de estos poemas tanto con la literatura clásica anterior como con la poesía europea posterior. Hemos señalado evocaciones muy claras en contenido e incluso en fraseología de poetas latinos como Virgilio y Horacio, que funcionan como guiños de intertextualidad. Es de subrayar la presencia preponderante de la *Oda* I 5 de Horacio (que podríamos considerar el *locus classicus* del motivo). Por otra parte, en algunos poemas goliárdicos se anticipan motivos y procedimientos que alcanzarán desarrollo en la poesía posterior: el símil de las Sirenas para calificar a la mujer (CB 76), que ya fue tratado en el epigrama griego y reaparecerá en diferentes poetas europeos del Renacimiento y Barroco; el tratamiento en CB 63 del mito de Hero y Leandro como correlato objetivo de las penalidades que conlleva el amor (que se manifestará en Garcilaso, Cetina y Góngora); el desdoblamiento en CB 62 entre la tormenta del día y el puerto de la noche (que reaparecerá en el soneto 234 de Petrarca); y la alegoría marina con implicación sexual (CB 128), que encontraremos en la poesía erótica anónima de los siglos de oro<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Recogida por Alzieu-Robert-Lissorgues (1984).

Compartimos con Montero Cartelle que la colección de los *CB qua* tal colección no tuvo repercusión hasta la época contemporánea, ya que no fue descubierta hasta 1803 ni publicada hasta 1847. De hecho, la influencia cultural más clara de los *CB*, que además ha contribuido decisivamente a la popularidad moderna de la colección ya en pleno siglo XX, no se manifiesta hasta 1934, año en que el compositor Carl Off (1895-1982) tomó una selección de los *CB* como libreto de su cantata escénica del mismo título<sup>66</sup>. Ahora bien, muchas de las poesías individuales de la compilación pudieron circular formando parte de otras colecciones y, de ese modo, ejercer influencia literaria como fuente de motivos y procedimientos<sup>67</sup>.

#### iv. El tópico en la poesía ibérica

La investigadora Sarmati (2009: 55-56) ha estudiado la cuestión de la presencia del motivo en la lírica ibérica. Nos recuerda que en las cántigas galaico-portuguesas (siglo XII) de temática amorosa figura conspicuamente el mar (olas, orillas, barcas, viento) como contexto con un cierto valor connotativo, aunque no tanto como término figurado de una comparación o metáfora. En efecto, es habitual encontrar una voz femenina, situada “orillas del mar”, que se lamenta de la ausencia del amigo y profiere su queja en diálogo con las olas, con el mar, con los vientos y con las naves. En un conocido cantar de amigo de Martín Códax oímos al sujeto lírico femenino apostrofar al mar para que le retorne al amado:

Ondas do mar de Vigo,  
se vistes meu amigo?  
e, ai Desús! se verrà cedo?  
Ondas do mar levado,  
se vistes meu amado?

---

<sup>66</sup> Para esta musicalización, véanse Quirós (2007) y Herrera Zapién (2012).

<sup>67</sup> Montero Cartelle (2001) 38.

e, ai Deus! se verrà cedo?,..

Aunque no encontramos aquí la imaginería de la Travesía de amor usada como correlato objetivo, sí es cierto que documentamos una ambientación marina que connota un estado de ánimo de “saudade” amorosa, de modo que, en cierta medida, los elementos marinos ambientan y caracterizan el sentimiento amoroso, como en el tópico de la Travesía de amor. En esa misma línea, Rovira Soler (1992: 316) había matizado que el Atlántico adquiere una dimensión metafórica en estas cántigas, aunque nosotros creemos que sería más exacto hablar de dimensión simbólica.

Otro hermoso ejemplo de cántiga con dimensión simbólica es una de las “barcarolas” de João Zorro (fl. 1250), “Per ribeira do rio”, citada por Brittain 1951<sup>2</sup>: 205:

Per ribeira do rio  
Vi remar o navio,  
*E sabor ei da ribeira.*

Vi remar o barco:  
I vai o meu amado,                   5  
*E sabor ei da ribeira.*

Per ribeira do alto  
Vi remar o barco,  
*E sabor ei da ribeira.*

I vai o meu amigo:                   10  
Quer-me levar consigo,  
*E sabor ei da ribeira.*

Vi remar o navio:  
I vai o meu amigo,  
*E sabor ei da ribeira.*                   15



I vai o meu amado:  
Quer-me levar de grado,  
*E sabor ei da ribeira.*

El sujeto lírico, femenino, contempla desde la orilla un barco que navega por el río y por el mar. Sabe que su amado navega en ese barco y le gustaría acompañarlo. Mientras ocurre todo esto, ella siente el sabor de la orilla. No es difícil interpretar que los elementos marinos adquieren una cualidad de símbolo: el sabor de la orilla representa el sentimiento amoroso (incluso el deseo erótico) y el sentimiento de “saudade” o añoranza del amado ausente; la navegación representaría la relación sentimental o sexual. Cuando la chica proclama insistentemente, como estribillo, que siente el sabor de la orilla, está sugiriendo su sentimiento vehemente de enamoramiento y añoranza. Cuando desea navegar con el amado, quiere decir que le gustaría estar o hacer el amor con él. Por tanto, los diferentes elementos marinos (río, mar, barco, ribera) simbolizan diferentes aspectos de su sentimiento amoroso.

En un única cantiga encontramos una comparación expresa entre los peligros del amor y los peligros de la navegación. Es obra de Paay Gomes Charinho (citada por Rovira Soler 1992: xx):

Quantos oj'andan eno mar aquí  
cuidan que coita no mundo non à  
se non do mar, nen outro mal ja:  
mais d'outra guisa contece age a mi:  
coita d'amor me faz escaecer  
a muy gran coita do mar, e teer  
Pola mayor coita de cuantas son,  
coita d'amor, a que'-a Deus quer  
dar...

Volviendo al trabajo de Sarmati (2009), esta estudiosa no encuentra huellas de la metáfora en la poesía castellana de los siglos XIII-XIV, con la excepción de un par de alusiones en el *Libro de Buen Amor* (1330-1343) de Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. En un pasaje de *erotodidaxis*, el Arcipreste usa la metáfora del mar tempestuoso como correlato de la tenacidad con que aconseja cortejar a la dama (estrofa 614):

614   »Si la primera onda del mar airada  
      »espantase al marinero, quando viene turbada,  
      »nunca en la mar entraríe con su nave ferrada:  
      »non te espante la dueña la primera vegada.

En otro momento, Juan Ruiz habla en general de la dificultad requerida para conseguir una conquista amorosa, y la compara con la situación de un marinero en aprietos (estrofas 650-651):

650   Amigos, vo a grand pena, et só puesto en la fonda,  
      vo a hablar con la dueña, quiera Dios que bien me responda,  
      púsome el marinero ayna en la mar fonda,  
      dexome solo e señoero sin remos con la blava onda.

651   ¡Coytado! ¿si escaparé? grand miedo e de ser muerto,  
      oteo a todas partes, e non puedo fallar puerto,

Por su parte, la estudiosa Manero Sorolla nos informa de que la imagen de la “nave de amor” conoce “muchas e importantes manifestaciones en la lírica medieval castellana” (1990: 220) y dedica una densa nota a la enumeración de tales “manifestaciones” (n. 241 en 1990: 220). Sin embargo, todos los pasajes aducidos, o bien presentan una metáfora náutica sin aplicación erótica (por ejemplo, el *Dezir* VIII del Marqués de Santillana); o bien pertenecen cronológicamente ya al siglo XV, es decir, a un período que nosotros consideramos prerrenacentista (por ejemplo, “La nao de amor” de Juan de Dueñas, que estudiaremos debidamente en su lugar).

A continuación, presentamos un resumen sobre el recorrido del tópico en la Edad Media. Durante el período medieval, el tópico de la Travesía del amor tuvo un desarrollo estimable desde el siglo XII, en la poesía provenzal. Aparece también en la poesía goliardesca, escrita en latín. Luego el motivo se documenta puntualmente en el *Libro del Buen Amor* (siglo XIV). Hemos de esperar al *Canzoniere* de Petrarca (siglo XIV), del que daremos cumplida cuenta en el apartado siguiente, para hallar un tratamiento sistemático de la imagen. Y ya en la fase final de la Edad Media o Prerrenacimiento (siglo XV) el tópico conoce gran predicamento en la poesía de cancionero, seguramente por la doble influencia de la poesía provenzal y de Petrarca.

### **b. La mediación cultural de Petrarca**

Francesco de Petrarca (1304-1374) perteneció a una familia acomodada, pues su padre era notario. Recibió una formación humanística completa, en gran medida autodidacta, ya que fue un ávido lector de textos clásicos: cuando el maestro de primeras letras enseñaba a sus condiscípulos las fábulas de Esopo (seguramente en versión latina) el niño Francesco prefería la obra de Cicerón. Pasó su infancia y primera juventud en Provenza, donde, como era esperable, debió de entrar en contacto con la poesía provenzal. Siguió estudios de Derecho en las Universidades de Montpellier y de Bolonia, por imposición paterna, pero su vocación y la influencia clásica lo dirigieron al cultivo de las letras humanas. Desde su adolescencia sus autores latinos favoritos fueron Cicerón, Virgilio y Agustín de Hipona. Petrarca consideró a Cicerón no solo un -autor clásico, digno de imitar, sino un auténtico *alter ego*, con el que conversaba e intercambiaba correspondencia.

En el ámbito del *negotium* ejerció funciones de escribano, secretario y embajador, al servicio de nobles y papas; detentó diferentes beneficios eclesiásticos, que le proporcionaron bienestar material; también fue un viajero incansable y ejerció funciones diplomáticas y políticas. Pero fue al *otium* literario, al cultivo de las letras, al que consagró lo mejor de su tiempo y energía, tanto en sus aspectos de lectura como de escritura, aprovechando la protección y apoyo del papado y de la noble familia de los

Colonna. Fue un experto latinista, crítico textual y comentador de textos latinos, e incluso se esforzó en su edad madura por aprender el griego antiguo, con discreto éxito. Su interés por la cultura clásica también se manifestó en su bibliofilia, en la práctica de turismo histórico y arqueológico, y en el coleccionismo de antigüedades (especialmente, monedas). Su propuesta cultural era aprovechar la vigencia de la cultura clásica y aplicarla al mundo contemporáneo, es decir, construir una civilización avanzada sobre los fundamentos clásicos (Rico 1993).

Según él mismo cuenta, un hecho que marcó su vida fue el enamoramiento a primera vista de Laura, a la que vio en misa en Avignon en 1327. Esta relación platónica se extendió durante 21 años, hasta que Laura murió en 1348, y fue la fuente principal de inspiración de su *Canzoniere*. Otro hecho importante de la vida de Petrarca es que consiguió ser coronado como poeta laureado en Roma, el 6 de abril de 1341. Esta distinción, de carácter oficial y público, no se había concedido a ningún poeta desde que fuera coronado Silio Itálico a principios del siglo II d. C.

Petrarca puede entenderse como una figura clave en la transición entre la Edad Media y el Renacimiento (Rico 1993). Él mismo, en un hermoso aserto, se manifestó consciente de ser puente entre dos épocas: *uelut in confinio duorum populorum constitutus, ac simul ante retroque prospiciens* (“como ubicado en la frontera de dos naciones y mirando al mismo tiempo para adelante y para atrás”)<sup>68</sup>. La interpretación obvia de esta afirmación es que Petrarca sentía la premonición de ser una bisagra cultural entre la Edad Media y un nuevo período cultural y, por tanto, que contribuyó a construir los conceptos mismos de “Edad Media” (como etapa “intermedia” entre la Antigüedad clásica y la época “moderna”, coetánea de Petrarca) y de “Renacimiento” (como época en que se superaba la incultura de la Edad Media, mediante la restauración de la cultura clásica antigua). Fue en efecto el último gran intelectual medieval y el primer humanista renacentista (o, al menos, un auspiciador claro del humanismo), entendiendo por humanista renacentista el que estudia, edita y comenta los textos grecolatinos<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> *Rerum Memorandarum* I, p. 398 (ed. 1581) (referencia en Sandys 1903-8: II 4).

<sup>69</sup> Para la posición de Petrarca como “prehumanista” o padre del Humanismo, tenemos, entre

En efecto, en gran medida Petrarca construyó su vida y su producción literaria sobre el estudio de la cultura clásica. Como recuerda Cortines: “Desde los mismos comienzos de su carrera como escritor, la influencia formativa de los modelos clásicos es evidente” (1984: 33). Aunque moderna y popularmente sea más conocido como amante platónico de Laura y como autor del *Cancionero* a ella dedicado, escrito en vernáculo, lo cierto es que nueve décimas partes de la obra preservada de Petrarca están escritas en latín y que Petrarca despreciaba, aunque fuera en forma de pose, sus textos escritos en italiano, mientras que valoraba como más prestigiosa su obra en latín (Cortines 1984: 115): las dos únicas obras importantes escritas en vernáculo por Petrarca son sus *Triunfi* y su *Canzoniere*. Un somero repaso a sus principales obras, escritas tanto en latín como en vulgar, revela una deuda esencial con las fuentes latinas. El estudio de Tito Livio lo animó a emprender la composición de su obra *De viris illustribus*. Sus *Rerum memorandarum libri* siguen el género y la temática marcados por el escritor romano Valerio Máximo en su compilación de anécdotas históricas *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*. Las *Églogas* de Virgilio le inspiraron su *Bucolicum carmen*, que consta de doce églogas en latín. Petrarca compiló para la edición pública dos colecciones de cartas (*Rerum familiarium libri* y *Rerum senilium libri*), modeladas sobre la correspondencia preservada de Cicerón, especialmente sus *Cartas a Ático*. Francesco compuso su epopeya *Africa* en latín, para narrar las hazañas de Escipión el Africano, aplicando las convenciones épicas de la epopeya clásica y especialmente de la *Eneida* de Virgilio. Petrarca también se inspiró en las *Confesiones* de Agustín de Hipona para la redacción de su *Secretum*. Una obra fundamental de Petrarca es el *De remediis utriusque fortune*, auténtica enciclopedia sobre temas morales escrita en forma de diálogos, que evoca el título del tratado *De remediis fortunae* atribuido a Séneca (véase *supra* p. 12, n. 4) y en su contenido sintetiza muchísimos textos clásicos, especialmente las *Tusculanas* de Cicerón. El mismo *Canzoniere* de Petrarca sigue el plan y estructura de un libro de elegías latinas como los escritos por Propertio, Tibulo y Ovidio, inaugurando para la posteridad la estructura de “cancionero petrarquista” o secuencia, que sería adoptada por poetas petrarquistas en toda Europa (Italia, España, Francia, Inglaterra);

---

otras, las discusiones de Cortines 1984: 114-116; Rico 1993; Mann 1996: 8-14; y Burke 2000: 29-31.

es también significativo que el autor denominara su *Canzoniere*, aunque escrito en toscano, con el título latino de *Rerum vulgarium fragmenta*; por último, esta colección elabora multitud de tópicos y temas provenientes de la literatura clásica, especialmente de Virgilio, Cicerón, Ovidio y de Horacio lírico (Cortines 1984: 74). La impronta horaciana es especialmente relevante para nuestro estudio, ya que el tópico de la Travesía de amor figura conspicuamente tanto en las *Odas* de Horacio como en el *Canzoniere* de Petrarca.

Conviene en este punto proporcionar algunas notas sobre la estructura y temática del *Canzoniere*. Como acabamos de mencionar, Petrarca asignó a la colección el título latino de *Rerum vulgarium fragmenta*. Esta obra fue redactada a lo largo de un período extenso de tiempo de medio siglo, desde que Petrarca tenía veinte años (1324) hasta su muerte (1374), y aun entonces el poeta sintió que la obra no estaba perfilada (como le ocurrió a Virgilio respecto a la *Eneida*). La colección consta de 366 poemas, la mayoría de los cuales son sonetos (317) o formas más breves (seis baladas y cuatro madrigales), aunque también hay piezas más largas intercaladas: nueve sextinas y 29 canciones (Cortines 1984: 67). Parece que la colección está estructurada en dos partes: una primera sección, dedicada a Laura viva (poemas 1-263); y una segunda parte que versa sobre la rememoración de Laura fallecida (poemas 264-366). La temática más frecuente es la amorosa: el poeta presenta diferentes fases, motivos y episodios del sentimiento amoroso, nunca realizado, que sintió por Laura:

“estos poemas [...] no constituyen una narración continuada, aunque sí pretenden reflejar una cadena de acontecimientos y sus consecuencias: el primer encuentro del poeta con Laura en 1327, la larga historia de sus sufrimientos amorosos, la muerte de su amada veintiún años después de aquel día, y su prolongada devoción por ella, cada vez más matizada por el arrepentimiento y el deseo de salvación. (Cortines 1984: 68)

Este sentimiento, que produce más desazón que felicidad al poeta, explica que el tópico de la Travesía de amor se documente muy frecuentemente en la colección, como un medio para caracterizar la insatisfacción y contrariedad inherentes al amor.

Volviendo a la cuestión de la posición mediadora de Petrarca entre la cultura clásica y el mundo renacentista, Petrarca se ha considerado como un gran “agente de Tradición Clásica”, entendiendo por tal un vehículo de difusión de la literatura clásica en la poesía europea ulterior<sup>70</sup>. A manera de correa de transmisión recoge y asimila, por un lado, la herencia latina<sup>71</sup>; por otro lado, se convierte a su vez en modelo de referencia.

Esta posición mediata de Petrarca se puede demostrar y ejemplificar en el caso de varios tópicos literarios<sup>72</sup>, como precisamente en el tópico de la Travesía de amor que nos ocupa. Petrarca desarrolló el tópico literario de la travesía de amor en un ramillete de poemas de su *Canzoniere*, redactado durante medio siglo (1324-1374), aunque no impreso hasta 1470. Los poemas en cuestión son el 80, 189, 234, 235, 272 y 317<sup>73</sup>. En todos estos poemas el autor recurre a la imaginería náutica y marina para caracterizar, a manera de correlato objetivo, sus sentimientos amorosos hacia Laura y los avatares de su relación. Predomina el procedimiento metafórico y la alegoría

---

<sup>70</sup> Laguna Mariscal 2000b: 245. Schwartz (2004) lo llama igualmente “el gran intermediario”.

<sup>71</sup> Para los estudios clásicos de Petrarca puede leerse Sandys 1903-8: II 3-11, Highet 1954: 135-145 y Reynolds – Wilson 1995: 126-130.

<sup>72</sup> Cabe recordar el tópico literario que podría definirse semánticamente como “me pongas donde me pongas (en cualquier circunstancia), me mantendré fiel en el amor”, que se caracteriza formalmente como una estructura de dos partes: la primera de exposición de destinos posibles, con anáfora de un verbo en imperativo de suposición (en latín, *pone me*); la segunda, de afirmación de la devoción al amor, con el verbo en futuro. Dicho tópico aparece en las dos últimas estrofas de la *Oda* I 22 de Horacio (vv. 17-24). Petrarca lo desarrolló en el Soneto CXLV de su *Canzoniere* (“Ponmi ove ‘l sol occide i fiori et l’erba...”). A partir de ahí, Petrarca (ya no Horacio) se toma como modelo para el Soneto XLIII de Juan Boscán (“Ponme en la vida más brava, importuna,...”), para el soneto XXXVI (“Llevarme puede bien la suerte mía...”) de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), para una canción de *El Bernardo* de Balbuena (libro IV: “Ponme al sol que la seca arena abrasa...”) o para Henry Howard (“Set me whereas the sun doth parch the green,...”). El propio Fernando de Herrera detectó el tópico y trazó su historia en su comentario a Garcilaso, al hilo de la Canción I de éste (*Obras de Garcilaso de la Vega con Anotaciones de Fernando de Herrera*, Sevilla: por Alonso de la Barrera, 1580, 371-74). Sobre este soneto de Petrarca y su recepción, léase Prieto 1984: 67-80.

<sup>73</sup> Para el tratamiento del tópico en Petrarca, pueden consultarse los análisis detallados de Manero Sorolla 1990: 200-250 y Sarmati 2009: 19-53.

extendida. El sentimiento amoroso no correspondido se asimila a una travesía tempestuosa; se anhela llegar al puerto del sosiego. Así, en la extensa canción 80, Petrarca imagina su sentimiento amoroso (8 “amorosa vita”) como una agónica travesía entre las aguas y los escollos (2), abocada a la muerte (4 “non pó molto lontan esser dal fine:”), y sin esperanza de puerto (5, 9). De modo que solicita al Señor (o también podría entenderse como su señora, la dama) arribar a buen puerto (vv. 1-12, 37-39):

Chi è fermato di menar sua vita  
su per l’onde fallaci et per li scogli  
scero da morte con un picciol legno,  
non pó molto lontan esser dal fine:  
però sarrebbe da ritrarsi in porto                    5  
mentre al governo anchor crede la vela.

L’aura soave a cui governo et vela  
commisi entrando a l’amorosa vita  
et sperando venire a miglior porto,  
poi mi condusse in piú di mille scogli;                    10  
et le cagion’ del mio doglioso fine  
non pur d’intorno avea, ma dentro al legno. [...]

Signor de la mia fine et de la vita,  
prima ch’i’ fiacchi il legno tra li scogli  
driza a buon porto l’afflannata vela.                    39

Las imágenes relativas a la ardua navegación, debido a la tempestad, y al anhelo irrealizable de un puerto seguro continúan en 189, 234, 235 y 272. Sirva como un ejemplo más de la contribución decisiva de Petrarca al tópico de la Travesía de amor el Soneto 189 de su *Canzoniere*<sup>74</sup>:

---

<sup>74</sup> Texto y traducción de la edición de Cortines 1984: II 608-609.



Passa la nave mia colma d'oblio  
per aspro mare, a mezza notte il verno,  
enfra Scilla et Caribdi, et al governo  
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.

A ciascun remo un penser pronto et rio                    5  
che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherzo;  
la vela rompe un vento humido eterno  
di sospir', di speranze et di desio.

Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni  
bagna et rallenta le già stanche sarte,                    10  
che son d'error con ignorantia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;  
morta fra l'onde è la ragion et l'arte,  
tal ch'incomincio a desperar del porto.

Pasa la nave mía con olvido  
por encrespado mar a media noche,  
entre Escila y Caribdis, y la gobierna  
mi señor que más bien es mi enemigo.

En cada remo un pensamiento impío                    5  
que se burla del fin y la tormenta;  
la vela rompe un viento húmedo, eterno,  
de suspiros, deseos y esperanzas.

Lluvia de llanto, nieblas de desdenes  
mojan y aflojan las cansadas jarcias                    10  
con error e ignorancia antes trenzadas.

Ocúltanse mis dos dulces señales;  
el arte y la razón van por las aguas,  
y empiezo a no creer que llegue a puerto.

El texto se desarrolla como una metáfora extendida o alegoría. La “nave mia” (v. 1) representa al poeta. Debe cruzar entre Escila y Caribdis (esto es, el estrecho de Mesina) en noche cerrada (1-3a). El timonel es la amada (lo que significa que la amada dirige y domina los destinos del sujeto), que es a la vez señora y enemiga, en la estela de las convenciones propias de la poesía provenzal (que Petrarca asimiló en su juventud): “et al governo / siede ‘l signore, anzi ‘l nimico mio” (3b-4). La travesía tempestuosa (2 “aspro mare”, 6 “tempesta”) representa alegóricamente las diferentes amarguras de su relación amorosa con Laura. “Aspro mare” (2) evoca léxicamente *aspera... /... aeguora* de Horacio (*Oda* I 5, 6-7). Los remos son los pensamientos contradictorios del sujeto lírico (5-6). El viento y lluvia son los suspiros y llanto del sujeto (7-11). Los ojos de la amada son las estrellas que guían la navegación y cuyo ocultamiento provoca riesgo (12-13). Al final, duda mucho de que la relación arribe a buen puerto (es decir, que alcance consumación o correspondencia por parte de la amada). La enumeración alegórica de elementos no está lejos de las alegorías de la poesía provenzal y de las “Naos de amor” tardo-medievales. Por otro lado, varios de los submotivos analizados con respecto al tópico en la poesía clásica se recopilan aquí y están presentes en este poema de Petrarca. El soneto funciona así como una especie de compendio del tópico. Es difícil establecer las fuentes clásicas concretas del texto, pero no es descabellado postular que Petrarca usara como hipotextos básicos los pasajes de Propertio (III 24, 9-18) y de Horacio (*Odas* I 5), ya comentados en este trabajo.

En el poema 234 encontramos una alusión puntual al motivo. Petrarca llama a su alcoba un puerto nocturno para los sufrimientos amorosos del día, concebidos expresamente como tempestad (2: “le gravi tempeste mie diürne”):

O cameretta que già fosti un porto  
a le gravi tempeste mie diürne,

fonte se' or di lagrime nocturne,  
che 'l di celtae per vergogna porto.

O letticiuol che requie eri et conforto      5  
in tanti affanni, di che dogliose urne  
ti bagna Amor, con quelle mani eburne,  
solo ver' me crudeli a sí gran torto!

Né pur il mio secreto e 'l mio riposo  
fuggo, ma più me stesso e 'l mio pensiero,    10  
che, seguendol, talor levommi a volo;

e 'l vulgo a me nemico et odioso  
(chi 'l pensò mai?) per mio refugio chero:  
tal paura ò di ritrovarmi solo.

El soneto 235, por su parte, desarrolla una alegoría bastante completa, de manera similar al 189: el sujeto es una barca (7 "debile mia barcha") y también su piloto (5-8), su amor es el mar (11), el orgullo de la amada es la tormenta (8 "percosse del suo duro orgoglio"), los suspiros y lágrimas son el viento y lluvia (9-10):

Lasso, Amor mi trasporta ov'io non voglio,  
et ben m'accorgo che 'l dever si varcha,  
onde, a chi nel mio cor siede monarcha,  
sono importuno assai piú ch'i' non soglio;

né mai saggio nocchier guardò da scoglio      5  
nave di merci preciose carcha,  
quant'io sempre la debile mia barcha  
da le percosse del suo duro orgoglio.

Ma lagrimosa pioggia et fieri vènti  
d'infiniti sospiri or l'anno spinta, 10  
ch'è nel mio mare horribil notte et verno,

ov'altrui noie, a sé doglie et tormenti  
porta, et non altro, già da l'onde vinta,  
disarmata di vele et di governo.

El soneto 272 nos habla en un tono emocional muy abatido, pues este texto pertenece a la sección "in morte" de Laura: el sujeto alude a la "morte" (2) y a las bellas luces apagadas de la amada (14). Petrarca reflexiona sobre la fugacidad de la vida y la inminencia de la muerte, y rememora la travesía sufrida, que todavía continúa (1-4); solo un hilo de esperanza lo salva de darse muerte (5-8); entre el pasado y el futuro (9-11), desespera de alcanzar feliz puerto, pues tiene la nave desarbolada y se han extinguido las luces que le guiaban (12-14):

La vita fugge, et non s'arresta una hora,  
et la morte vien dietro a gran giornate,  
et le cose presenti et le passate  
mi dànno guerra, et le future anchora;

e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora, 5  
or quinci or quindi, sí che 'n veritate,  
se non ch'i' ò di me stesso pietate,  
i' sarei già di questi penser' fòra.

Tornami avanti, s'alcun dolce mai  
ebbe 'l cor tristo; et poi da l'altra parte 10  
veggio al mio navigar turbati i vènti;

veggio fortuna in porto, et stanco omai



Francesco de Petrarca							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
<i>Canzoniere</i> 80			X 2 per l' onde fallaci		X 2 per l' onde fallaci et per li scogli	X 5, 9, 39	
<i>Canzoniere</i> 189			X 4 siede 'l signore, anzi 'l nimico mio.		X 2 aspro mare 6 tempesta	X 14 porto	
<i>Canzoniere</i> 234					X 2 le gravi tempeste mie diurne"	X 1 porto	
<i>Canzoniere</i> 235			X 8 percosse del suo duro orgoglio.		X 8 percosse del suo duro orgoglio. 9-11		
<i>Canzoniere</i> 272					X 11	X 12 veggio fortuna in porto	
<i>Canzoniere</i> 317					X 2 lunga et torbida tempesta	X 1 Tranquillo porto	
<b>Total</b>	<b>6</b>		3		6	5	

En todo caso, los textos de Petrarca que desarrollan el t3pico funcionan a manera de correa de transmisi3n del mismo, porque a su vez ser3n imitados y tomados como modelo por una serie de poetas europeos de sesgo petrarquista, incluyendo los espa1oles que vamos a estudiar en este trabajo. Cortines, en su estudio sobre la recepci3n de Petrarca (1984: 112-120), recuerda que, aunque la obra en lat3n del poeta tuvo m3s difusi3n en toda Europa, "la imitaci3n [del *Canzoniere*], conocida hoy como Petrarquismo, se convirti3n en un fen3meno po3tico de gran importancia, especialmente en Italia y luego en toda Europa" (1984: 117). Y como afirma taxativamente Manero Sorolla, la huella (consciente o inconsciente, directa o indirecta, literal o modificada) de Petrarca en toda la l3rica europea fue intensa y duradera. De ah3 la necesidad de considerar muy seriamente el *Canzoniere* de Petrarca como veh3culo de difusi3n de t3picos de ascendencia cl3sica:

“Seguramente toda la lírica europea, hasta el triunfo del Romanticismo, conserva de forma visible la impronta del petrarquismo, al menos como intrasistema, manteniéndose este movimiento hasta nuestros días. Pero es evidente que [...] el movimiento, considerado en sentido estricto, es el que se circunscribe en los límites cronológicos de los siglos XV al XVIII y aun, dentro de estos límites temporales, es en el Quinientos cuando destaca preponderantemente por el casi total servilismo de poeta menores y mínimos hacia las formas petrarquescas,” (Manero Sorolla 1990: 13-14)

### c. El tópico en el Prerrenacimiento (1430-1500)

#### i. La poesía de Cancionero

Tras haber rastreado los antecedentes principales del tópico en la cultura clásica y en la Edad Media, pasamos a documentarlo en la poesía cancioneril del siglo XV. En este siglo se compilaron los primeros cancioneros. Se trataba de antologías de poesía, que recopilaban un tipo de poesía culta que estaba de moda en los ambientes cortesanos. El *Cancionero de Baena* fue compilado hacia 1430 y es la primera y más completa de dichas colecciones. Luego siguieron el *Cancionero de Estúñiga* (reunido en Nápoles sobre 1460-1463), el *Cancionero de Palacio* (hacia 1470) y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (impreso en Valencia en 1511). La tabla muestra este recorrido gráficamente:

<i>Siglo</i>	<i>Cancionero</i>	<i>Año</i>	<i>Recopilador</i>	<i>Formato</i>
XV	<i>Cancionero de Baena</i>	1430	Juan Alfonso de Baena	Manuscrito
	<i>Cancionero de Estúñiga</i>	1460-1463	Varios anónimos	Manuscrito
	<i>Cancionero de Palacio</i>	1470	Varios anónimos	Manuscrito
XVI	<i>Cancionero General</i>	1511	Hernando del Castillo	Impreso

El origen de la poesía de cancionero hay que buscarlo en el siglo XII, concretamente en la región francesa de Provenza, donde se desarrolló un tipo de lírica de carácter culto y cortesano, conocida como poesía provenzal, en que se idealizaba la relación con la mujer, lo que se conoce con la etiqueta de “amor cortés”. En las formas de expresar este sentimiento amoroso por la amada se recurre a un léxico culto, que se solapa con el religioso. Son muy conocidos los motivos principales del amor cortés y han sido estudiados precisamente como ingredientes de la poesía de cancionero<sup>75</sup>: la relación amorosa se plantea en términos de desigualdad entre una amada superior, distante y cruel, y un enamorado inferior; el enamorado está sometido como un esclavo; el amor le causa a la vez sufrimiento y placer; debe desarrollar su sentimiento con cortesía, devoción y lealtad hacia la dama; siente que vive en una cárcel de amor y que padece un auténtico tormento; su amor no es correspondido ni, por tanto, le cabe esperanza de realización o culminación; su vida está abocada a la perdición y a la muerte. Si tuviéramos que destacar un solo motivo de entre los citados, sería sin duda la construcción del enamorado cortés como servidor: hasta la acción misma de amar se denomina por antonomasia con el verbo “servir”. Y ya hemos visto cómo concretamente el tópico de la navegación del amor se documenta en la poesía provenzal, como un elemento más de ese universo conceptual del amor cortés.

Se sostiene que el amor romántico moderno se remonta al amor cortés: “El amor es un invento del siglo XII”<sup>76</sup>. Sin embargo, lo cierto es que este concepto del amor cortés tiene sus antecedentes claros en la poesía latina: sin ir más lejos, la elegía de Ovidio *Amores* I 3 puede entenderse perfectamente como un manifiesto de amor cortés. Más en concreto, numerosos submotivos del amor cortés tienen antecedentes claros en la literatura grecolatina, significadamente en el género de la elegía amorosa latina<sup>77</sup>. La concepción del enamorado cortés como servidor se remonta al tópico clásico del *servitium amoris* o “esclavitud de amor” (Estévez Sola 2011a). El amor en la elegía latina

---

<sup>75</sup> Green 1949, Fernández Jiménez 2001, Gómez Luque (en prensa).

<sup>76</sup> García Gual 1997: 5. En la misma idea insisten Fernández Jiménez 2001: 146 y López-Ríos Moreno 2010: 208-9.

<sup>77</sup> Calleja 1998, Armstrong 2005: 6.



se presenta como devoción exclusiva e incondicional<sup>78</sup>. El sentimiento amoroso se vive como una sensación agridulce, mezcla de felicidad y de amargura (Librán Moreno 2011a). La amada es denominada *domina* en latín, especialmente en el género de la elegía amorosa latina (Pichon 1902: 134), y *domina* es el étimo y equivalente exacto de “dueña” y de “donna”. Ella se muestra refractaria a las pretensiones del enamorado, lo que produce tormento a este y, ocasionalmente, su perdición y muerte.

Pues bien, en la poesía cancioneril documentamos un recurso frecuente a la imagen de la Travesía de amor, como componente de ese universo temático al que llamamos “amor cortés”. En parte, esta imaginería puede depender de fuentes clásicas grecolatinas; más frecuentemente acusa la influencia de referencias más cercanas, como la poesía provenzal y Petrarca, quien actúa así como un “agente de Tradición Clásica”, transmisor y difusor del motivo. Fuentes aparte, la motivación para el uso frecuente del tópico no es la búsqueda de ornato o el alarde de erudición, sino que el tópico es un medio para vehicular las necesidades expresivas del poeta, dentro de las convenciones del amor cortés. El amor cortés se concibe como una experiencia dificultosa, arriesgada y dolorosa, de modo que puede compararse con la actividad náutica, que también tenía connotaciones negativas en la época bajo-medieval. Es exactamente la misma motivación que habíamos propuesto para el mundo clásico: los antiguos griegos y romanos tenían una visión negativa del amor y por eso lo comparaban con actividades que juzgaban peligrosas, como la guerra (es el tópico de la *militia amoris*: Estévez Sola 2011b) y la navegación (tópico del *navigium amoris*, que nos ocupa en esta investigación).

Para aportar datos concretos, Sarmati (2009: 57), a partir de las investigaciones de Navarro González (1962: 393-402), Rovira (1990: 99-100), Casas Rigall (1975: 79 y 87) y Pressotto (1997: 20), ha compilado la aparición de alusiones al tópico en 25 poemas pertenecientes a diferentes cancioneros, sin contar los poemas específicamente dedicados a “naos de amor” (que luego examinaremos). He aquí el listado:

---

<sup>78</sup> Para este tópico, véanse Laguna Mariscal, 1992: 390; 1994: 273, n. 35; 2011c; Librán Moreno, 2007 y 2011c: 186, “– Devoción exclusiva hasta la muerte”.

1. Álvarez Gato J., *Si este triste amador*
2. Álvarez Gato J., *Pues no sufren mis porfías*
3. Badajoz, Garci Sánchez de, *Lamentaciones de amor*
4. Carrós Pardo F., *Cargado de pensamientos*
5. Carvajal A. de, *El velo de la ignorancia*
6. Fenollete F., *Los aires que son corruptos*
7. Fenollete F., *¡Oh qué gozosa partida!*
8. Guevara, *El seso turvio pensando*
9. Guevara, *¡Oh desastrada ventura!*
10. Manrique J., *Ve discreto mensajero*
11. Mena J. de, *El fuego más engañoso*
12. Pérez Patiño G., *Del todo no es curada*
13. Pérez de Vivero A., Vizconde de Altamira, *¡Abrid corazón, abrid!*
14. Pérez de Vivero A., Vizconde de Altamira, *El contrario es el querer*
15. Puerto Carrero, *Como el temor sin medida*
16. Puerto Carrero, *En las ondas que navego*
17. Quirós, *No sé qué llame ventura*
18. Santa Fe P. de, *Contrast d' amor*
19. Santillana, Marqués de, *Gentil Dueña, cuyo nombre*
20. Tapia, *Yo estava por mi ventura*
21. Vega, H. de, *A unas ondas de mar*

Encontramos en estos textos un alto grado de convención literaria y de repetición, con frecuentes alusiones al “mar de males”, la “tormenta” y el deseado “puerto”. Será suficiente citar y comentar algunos significativos (Gómez Luque, en prensa). En el *Cancionero de Baena*, el primero castellano que se compiló hacia 1430<sup>79</sup>, encontramos un apartado de Cántigas del Arcediano de Toro. En una de ellas, la titulada “Esta cantiga fiso e ordenó el dicho arçidicano de Toro á su sseñora” (*Cancionero de Baena* 313), se trata el tópico:

---

<sup>79</sup> Edición y estudio de Dutton - González Cuenca 1993, por cuyo texto citamos.

¿Quién sería que sobejo  
meu coração atormenta,  
e o corpo con dessejo  
sufrió e sofre tormenta?  
Cando eu fui en tormenta 25  
de Amor, nunca çeséi  
de loar á quien loéi  
todavía. (CB 313, 21-28)

Puede observarse que el sujeto lírico compara su sufrimiento de amor con una tempestad marina, y así la califica literalmente: “tormenta / de Amor” (vv. 25-26). En este pasaje encontramos dos temas que ya hemos examinado: la amada como tormenta (primera parte de la estrofa) y la tempestad de amor (al final). Nótese el juego de palabras *atormentar / tormenta*, propio del estilo conceptista de la poesía cancioneril: “meu corazón atormenta” (v. 22), “sufrió e sofre tormenta” (24), “Cando eu fui en tormenta / de Amor” (25-26). Volveremos a ver este juego verbal en Gil Vicente, Juan Boscán, el Conde de Villamediana y Luis Martín de la Plaza. Termina la estrofa con cierto fatalismo emocional, un tanto masoquista, que es propio del amor cortés: a pesar de que la navegación amorosa causa dolor al sujeto, éste continúa elogiando a su dama.

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo, publicado en Valencia en 1511, recoge, sobre todo, la obra de poetas menores de la corte de los Reyes Católicos. Uno de los más interesantes es Garci Sánchez de Badajoz, nacido en Écija. Enloqueció al no ser correspondido en el enamoramiento de una prima suya, por lo que su figura se hizo muy popular como un segundo Macías enamorado y muerto por amor. Muchos de sus poemas circulaban impresos en pliegos sueltos. Este es el caso precisamente de sus “Lamentaciones de amores”, escritas en coplas de pie quebrado, en que se queja de sus sufrimientos de amor a base de una ristra de comparaciones. En una copla compara el trastorno de una tormenta marina con su malestar de amor:

¡O fortuna de la mar  
que trastornas mil navios



como una detallada alegoría, de forma que el autor propone correspondencias entre las partes y elementos de la nave y aspectos o actitudes del amor.

## 2. La “Nao de amor” de Juan de Dueñas

El ejemplo más importante y modélico que podemos destacar lo encontramos en un poema de Juan de Dueñas publicado en el *Cancionero de Estúñiga* (1460-1463), titulado “La nao de amor que fiso Mose Johan de Dueñas”. Dueñas fue un trovador activo en la primera mitad del siglo XV, asiduo tanto de la corte castellana de Juan II (1426-1454) como de la aragonesa de Alfonso V el Magnánimo (1416-1458). Su poema más destacado es el conceptuoso *dezir* alegórico “Nao de amor”, escrito en 22 novenas de versos octosílabos, más un “Fyn” de cinco versos, hasta un total de 203 versos<sup>82</sup>. Este poema recoge varios motivos a los que hemos pasado revista, tanto en la poesía clásica grecolatina como en Petrarca y en la lírica hispana cancioneril. En particular, el famoso Soneto 189 de Petrarca, tantas veces citado en este trabajo, es un hipotexto claro, sobre el cual Dueñas va a aplicar un procedimiento sistemático de amplificación y alegorización. Como señala Sarmati (2009: 78), la innovación de Dueñas sobre las coplas de cancionero, siguiendo el precedente del Soneto 189 de Petrarca, es que suprime los nexos comparativos. Dicho de otra manera, convierte los símiles en metáforas. Y cuando las metáforas aparecen en serie y constituyendo un sistema, se logra una alegoría extensa, que desarrolla los siguientes motivos:

- 1) Construcción de la nave y navegación placentera (vv. 1–63)
- 2) Transmutación de la amada en tempestad (64–90)
- 3) Navegación tormentosa que termina en naufragio (91–117)
- 4) El naufragio queda a merced del oleaje (118–135)
- 5) El naufragio retirado implora a su Soberano no volver a la navegación amorosa (136–202)

---

<sup>82</sup> Edición de Presotto 1997 y estudios de Caravaggi 1988 y Sarmati 2009: 78-84.

En realidad, también podría distinguirse una estructura tripartita, como ha propuesto Ravasini (2008: 74). La sección 1) presenta la construcción de la nave; las secciones 2) a 4) la Travesía de amor contrariada; y finalmente, la sección 5) supone el retiro del amante-marinero.

#### 1) Construcción de la nave y navegación placentera (vv. 1-63)

Ya desde la primera estrofa el autor anticipa que el final de la travesía no va a ser feliz. No obstante, el navegante con “humildança” comienza la construcción de la nave con gran cuidado y esperanza:

Nave de grande humildança	10
Fiz por compas e velando,	
En amor fortificando	
Su camino de esperança,	
Las tablas de lealtança	
Yunctadas con discrecion,	15
Empegadas de rason:	
En la casa de temprança	
Servando justo el timon. (vv. 10-18)	

En todo este proceso de construcción de la nao de amor se identifica a la amada con la nave y el destino de la navegación será “al templo del dios amor”. Es en este punto donde este poema se relaciona más con los orígenes clásicos del tópico y se aleja de la poesía cancioneril, en la que se envuelve a la amada de valores religiosos. Estamos por tanto, en este punto, más cercanos a la tradición petrarquista que a la tradición cancioneril castellana.

## 2) Transmutación de la amada en tempestad (64-90)

Tras el gozoso proceso de la construcción de la nave, el navegante empieza a comprobar que el objeto final de su navegación se transmuta y se convierte en un proceloso mar:

E mi nave toda una  
Rompiendo las aguas vivas                      65  
Con defensiones pasivas  
A contrastar la fortuna,  
Como quien va por laguna  
Contento del navegar,  
En un punto vi la mar                              70  
Sin obediencia ninguna  
En rebelión singular. (vv. 64-72)

## 3) Navegación tormentosa que termina en naufragio (91-117)

Definitivamente lo que se prometía como una travesía feliz, se ha convertido en un suplicio. La amada, tras los requiebros del amado, se ha transmutado definitivamente en tormenta, imposibilitando toda consumación amorosa con su desdén. Nos recuerda a la actitud desdeñosa de Pirra en la *Oda* I 5 de Horacio:

A las horas yo me velo  
Con servicio en fil de roda,  
Comportando la mar toda,                              75  
Desdeñosa por el cielo,  
Avisando con recelo  
De las ondas desiguales,

Vientos e grupos mortales  
Vi cubiertos con el velo 80  
De los bravos temporales. (vv. 73-81)

4) El naufrago queda a merced del oleaje (118-135)

Tras la tormenta no puede venir nada más que el fracaso. Se destruye toda la nave que con tanta ilusión se ha construido y que en la alegoría simboliza la esperanza del amado. Se termina “engolfado” (108), alejado de los mares y por tanto fracasado en la travesía de amor:

Llevóme los marineros 100  
Armados de mi sin arte,  
Otrosi la mayor parte  
De mis polidos aperos;  
Desclavóme los maderos  
Del gobierno temperado, 105  
Dejóme desamparado,  
En los desiertos más fieros  
De los mares engolfado. (vv. 100-108)

5) El naufrago retirado implora a su Soberano no volver a la navegación amorosa (136–202)

Este motivo nos recuerda al elemento de la jubilación de la navegación y la ofrenda votiva, si bien de alguna manera se sustituye a la divinidad marina por el monarca (vv. 172-203):

Yo, mirando como cio,  
Mientras más cuito la boga,



Que se rompe ya la sogá  
Del más noble tiempo mio,           175  
Rey de summo poderío,  
Querria mudar de posta  
Navegando por la costa  
En otro firme navío,  
Do me valga de la osta.           180

El qual tengo comendado,  
Non de madera de roble,  
Mas de aquel cimientto noble  
Que en España es fundado,  
Enpero, Señor loado,           185  
De las tablas que se sobran  
Nin de aquellas que se cobran  
Non puede ser acabado  
Si vestras manos non obran.

Porque os pido por merced           190  
En merced que me ayudeis  
Defendais e ampareis  
Tras una firme pared;  
Porque los lasos e red  
Do la fortuna me guía           195  
Rompa vuestra señoría,  
Mi Señor; si non, sabed  
Que la playa se desvia.

Fyn

Si mi lengua desvaría  
Con la grand necesidat,           200

La vuestra serenitat  
Perdone la culpa mia  
Con discrecion e bondat.

La “Nao de amor” de Juan de Dueñas tuvo un enorme éxito en su época, como demuestra el alto número de manuscritos que la transmiten (Ravasini 2008: 74-75). Enseguida veremos que el Comendador Escrivá la usó como referente básico para la composición de su propia “Nao de amor”. Incluso modernamente goza de cierto favor entre los críticos, pues es incluida en antologías (por ejemplo, en Díaz-Plaja 1958: 751).

### 3. La “Nao de amor” del Comendador Escrivá

Resultan bastante huidizas la carrera y personalidad de este Comendador Escrivá, de patria valenciana, que vivió en la corte de Nápoles (perteneciente a la corona de Aragón) durante el reinado de los Reyes Católicos (1474-1516). Su obra poética, de carácter cancioneril, es variada: consta de una treintena de composiciones, entre canciones, glosas, coplas, quejas, etc. Se difundió en cancioneros y en pliegos sueltos, sobre todo en sucesivas ediciones del *Cancionero General*, desde 1511. Una de sus coplas, “Ven, muerte, tan escondida”, alcanzó una inmensa popularidad en la época:

Ven, muerte, tan escondida  
que no te sienta conmigo,  
porqu’ el gozo de contigo  
no me torne a dar la vida.  
Ven como rayo que hiere,                   5  
que hasta que ha herido  
no se siente su ruydo,  
por mejor herir do quiere.  
Assí sea tu venida,  
si no, desde aquí te obligo                   10

qu' el gozo que auré contigo  
me dará de nuevo vida.

(Texto de Balenchana en *Cancionero General* 1882: I 517)

Lope de Vega glosa detalladamente la copla de Escrivá en una composición de *Rimas Sacras* (1614), "Muerte, si mi esposo muerto" (Blecua 1989: 372-373) y también la elogia en la "Introducción" a su *Justa poética en honor del bienaventurado Isidro*, publicada en 1620: "¿Qué cosa se pudo decir más altamente en cuatro versos?". Cervantes la cita en el capítulo 38 de la Segunda Parte del *El Quijote* (1615), puesta en boca de Trifaldi para demostrar y ejemplificar precisamente que algunas canciones penetran profundamente en el alma (Querol Gavaldá 2005: 82-83). Se considera, asimismo, que la copla de Escrivá sirvió de inspiración de la célebre poesía de Teresa de Jesús "Vivo sin vivir en mí".

El poema "Nao de amor"<sup>83</sup> vio la luz inserto en el *Cancionero General* desde la edición de 1514. Consta de ocho estrofas de pie quebrado (manriqueñas), de 12 versos cada una; seguidas de un *Cabo* final (especie de coda o envío), de seis versos. El total de la composición asciende, pues, a 102 versos. Esta "Nao de amor" toma como modelos el Soneto 189 de Petrarca ("Passa la nave mia colma d'oblio"), así como la "Nao de amor" de Juan de Dueñas. Siguiendo los pasos de Petrarca y de Dueñas, el Comendador Escrivá no usa nexos comparativos, y además dilata y amplifica las correlaciones presentes en el soneto de Petrarca, aplicando sistemáticamente el procedimiento retórico-literario de la *amplificatio*. La diferencia de Escrivá con Dueñas, según nos recuerda Ravasini (2008: 75), estriba en que el Comendador reduce el elemento narrativo para acentuar la descripción de sentimientos; es decir, incrementa la abstracción del discurso. Con ello se aproxima al tono lírico de Petrarca. La citada investigadora (Ravasini 2008: 75) ha distinguido una estructura tripartita:

1) En las tres primeras estrofas, se presenta la situación anímica angustiosa en que se encuentra el sujeto amante. Valga como ejemplo la estrofa inicial:

---

<sup>83</sup> Seguimos el texto y estudio de Ravasini 2008; pueden verse igualmente las consideraciones de Sarmati 2009: 84-87.

I De vida desamparado  
 pues no me quiere la muerte,  
 ¿qué haré?  
 Lleno de tanto cuidado,  
 con tan desdichada suerte, 5  
 ¿dónde iré?  
 ¿Qué haré, sin veros, yo?  
 ¿Adónde podré llegar  
 que no suspire?  
 Pues, no viend' os, el que os vio 10  
 ¿qué verá sino pesar  
 doquier que mire?

2) En las cinco estrofas siguientes se desarrolla la alegoría náutica de forma detallada, apuntando las correspondencias entre partes del navío y aspectos del amor:

IV Voy por marinas riberas  
 que, llorando, haré crecer  
 con gemido,  
 dando quejas verdaderas 40  
 de vuestro desgradecer  
 no merecido.  
 La nao, señora, será  
 d'un contino pensamiento  
 muy guerrero; 45  
 y el árbol qu' ella terná  
 de leño de sufrimiento  
 todo entero.

V Cuyas entenas serán

d' estas tres piezas juntadas                    50  
sin engaño:  
de fe, memoria y afán  
que jamás fueron quebradas  
por mi daño.

Las velas de dessear,                                55  
que d' aire de mis suspiros  
irán llenas,  
mal se podrán amainar,  
pues las subió mi serviros  
con mis penas.                                            60

3) Finalmente, en el *Cabo* se concluye con una última reflexión sobre el estado de ánimo del amante, que retoma y aclara lo dicho en la primera parte:

#### *Cabo*

IX        Y pues parto por mi suerte  
donde el' alma, vida y gloria  
se m' esquivá,  
siendo en vos mi vida y muerte,                100  
biva yo en vuestra memoria  
porque viva.

#### **4. La *Nao de amor* de Gil Vicente**

Pocos datos se conocen sobre la vida de Gil Vicente. Nació en alguna ciudad de Portugal y su vida transcurrió aproximadamente entre el 1465 y el 1537. Su *floruit* artístico se sitúa entre 1502 y 1536. Fue un autor bilingüe castellano-portugués, que cultivó el drama y la poesía lírica.

Su drama *Nao de amores* es una obra cortesana en verso, con pasajes en portugués y castellano. Es imprescindible conocer la ocasión histórica para la que se compuso la obra. Catalina de Austria<sup>84</sup> (hija de Juana I de Castilla y hermana del emperador Carlos I) se había casado en Salamanca en 1525 con el rey Juan III de Portugal. Gil Vicente escribió la *Nao* para que su representación formara parte de los fastos organizados para la entrada de Doña Catalina en Lisboa en 1527 (Menéndez Pelayo 1944: 384). Tiene algo de Auto Sacramental, porque aparecen dos abstracciones personificadas: la Ciudad de Lisboa y Amor. El personaje femenino de Lisboa, ricamente ataviado, recibe a los nobles invitados que asisten a los fastos. El Príncipe de Normandía solicita a Lisboa una nave, pero, ante la negativa de ésta, decide él construirse una, la Nao de Amores (“Toda de amores, señora”), con el propósito de embarcarse en una aventura para conquistar la Fama. Siguiendo la tradición del género, la descripción de la nave presenta una serie detallada de correlatos entre elementos de la nave y actitudes o sentimientos de amor: “Ha de ser de esta manera / para navegar segura: / La voluntad de madera, / Y la razón plegadura, / Dorada toda de fuera”, etc. En el siguiente pasaje, presentado como una “cantiga” en la acotación dramática, los hidalgos (a manera de marineros de la nave) invitan a los ciudadanos a embarcarse en la nao. Citamos por la edición de José Camões (Vicente 2002)<sup>85</sup>:

FIDALGOS:

Muy serena está la mar

---

<sup>84</sup> Catalina de Austria fue muy querida en Portugal por su inteligencia y dotes de gobierno. Ejerció la regencia (1557–1562), pero ninguno de sus nueve hijos llegó a reinar en Portugal porque perecieron antes. Fue mujer culta y gran coleccionista de arte. Para la relevancia política y cultural de esta reina en la corte de Portugal durante la primera mitad del S. XVI, puede consultarse la reciente biografía de Annemarie Jordan (2017).

<sup>85</sup> Esta edición de José Camões es la más reciente de las obras completas de Gil Vicente. La *Nao d’ Amores* se encuentra en el Vol. I, pp. 615–639. La edición está basada, como la de María Leonor (Vicente 1983), en la *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, publicada en Lisboa en 1562. Todas estas ediciones han sido examinadas por el doctorando en la propia Universidad de Lisboa, con motivo de la estancia de investigación realizada en enero de 2017.

a los remos remadores 285

ésta es la Nave d' Amores.

Al compás que las serenas

cantarán nuevos cantares

remaréis con tristes penas

vuesos remos de pesares. 290

Ternéis suspiros a pares

y a pares los dolores

ésta es la Nave d' Amores.

Y remando atormentados

hallaréis otras tormentas 295

con mares desesperados

y desestradas afrentas.

Ternéis las vidas contentas

con los dolores mayores

ésta es la Nave d' Amores. 300

De remar y trabajar

llevaréis el cuerpo muerto

y al cabo del navegar

se empieza a perder el puerto.

Aunqu'el mal sea tan cierto 305

a los remos remadores

ésta es la Nave d' Amores.

En términos generales, es de notar la caracterización tan negativa de la Travesía de amor, en la estela de la posición adoptada habitualmente en los códigos del amor provenzal y cancioneril. Tras una aparente calma del mar, los hidalgos prometen a los marineros-galeotes tristes penas, pesares, suspiros y dolores. Se acabará por perder la esperanza y el puerto. Respecto a la forma, no se usan nexos comparativos (como

tampoco en Petrarca 189 y en la *Naos* anteriores), por lo que domina la técnica alegórica, con distribución de metáforas: “nave d’amores”, “remos de pesares”, “mares desesperados”. El estribillo “A los remos, remadores: / esta es la nave d’amores” nos sugiere que se trata de una canción de trabajo. Es propio del estilo de cancionero el recurso a los juegos de palabras, basados en la paronomasia o en la *figura etymologica*, y en este corto pasaje encontramos al menos dos: “atormentados” / “tormentas”, y “Muy serena está la mar” / “al compás que las serenas”. De hecho, el juego entre “atormentar” y “tormenta” ya apareció en el Arcediano de Toro, un trovador de cancionero; luego reaparecerá un juego similar “tormenta” / “tormento” en Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Luis Martín de Plaza. Por su parte, las “serenas” (por “sirenas”) son un elemento más, reminiscente de la cultura clásica.

Es necesario plantear la cuestión de por qué Gil Vicente concede tanta importancia al motivo de la “Nao de amor” como elemento central de un drama cuyo propósito es la celebración institucional de un acontecimiento cortesano. El Príncipe de Normandía (y Gil Vicente) podría haber optado por una “Nao del Reino”, una “Nao de la Sabiduría” o una “Nao de la Valentía”, para exaltar los valores de la nación lusa o las virtudes de sus Monarcas. Esta cuestión no ha sido tratada satisfactoriamente y su resolución no es fácil. Como primera respuesta, obvia, hay que señalar que el género de la “Nao de amor” tenía tradición literaria, mientras que el de la “Nao de la valentía” no. Además, se puede argumentar que el amor ha sido tradicionalmente una motivación o móvil para que el sujeto enamorado emprenda aventuras heroicas y sufra vicisitudes y desgracias, que le reporten prestigio y fama, y lo hagan digno merecedor del amor de su dama. El tema es propio de los romances y de las novelas de caballería, por ejemplo (lo veremos enseguida en la “Nao de amor” inserta en el *Felixmarte de Hircania*). Adviértase que la motivación declarada del Príncipe de Normandía para construir su amoroso navío es alcanzar éxito y Fama: “Que se me la deis prestada, / yo cobraré la ventura / y mi Fama deseada”. Siendo así, la “Nao de amor” del drama de Gil Vicente serviría para ponderar los afanes heroicos del reino de Portugal en la realización de hazañas, tanto en el descubrimiento y colonización de nuevas tierras, como en empresas bélicas, con el objetivo último de ganar gloria o Fama para el reino y sus monarcas.



## 5. La “Nao de amor” inserta en el *Felixmarte de Hircania*

El *Felixmarte de Hircania* es una novela de caballería escrita por Melchor de Ortega (1520-1556), publicada en 1556 en Valladolid. La novela, imitación cercana del *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, relata las hazañas caballerescas de un héroe, el Doncel de la Aventura, mediante las cuales pretende hacerse digno del amor de su dama Claribea. Incluimos aquí su estudio, aunque cronológicamente el libro cae fuera del siglo XV, porque la “Nao de amor” inserta en esta novela sigue de cerca la tradición de las “Naos” del siglo XV y principios del siglo XVI.

Como Aguilar Perdomo (2001: 9-12) recuerda, era habitual insertar pasajes líricos en las novelas de caballería, con el doble propósito de conferir amenidad a la narración y de contribuir a la caracterización de personajes y situaciones. En el caso que nos ocupa, el Doncel entona un lamento en forma de “Nao de amor”, escuchado casualmente por la princesa Claribea, quien se enamora en secreto del Doncel por la dulzura conmovedora de su canto. Por tanto, la “Nao” tiene en la novela una función descriptiva del carácter del protagonista y también una función argumental, pues el canto de la “Nao” suscitará el enamoramiento de Claribea.

Como es preceptivo en el género de las “Naos de amor”, el canto del Doncel va desgranando una correlación alegórica, mediante acumulación de metáforas, entre diferentes partes de la nave o elementos de la navegación (puerto, nave, velas, remos, viento) y sus sentimientos amorosos (deseo-alegría, afición, porfía, pensamiento, agonía). De este modo, el canto sirve para caracterizar la situación emocional y los sentimientos del sujeto lírico, como amplificación del soneto 189 de Petrarca y siguiendo el precedente de la “Nao” del Comendador Escrivá. Citamos por Aguilar Perdomo 2001: 14:

Navegando va el desseo  
al puerto del alegría,  
en la nave de afición

con las velas de porfía.  
 Los remos del pensamiento                    5  
 que los mueve el agonía;  
 al viento de los suspiros,  
 no falta noche ni día.  
 El sufrimiento va en popa,  
 que muy flaco se sentía;                    10  
 la voluntad animosa,  
 el gobernalle regía.  
 La pena va por maestro,  
 el amor es el que guía;  
 el tormento y la pasión,                    15  
 por defensa los tenía.  
 El cuidado siempre vela  
 porque cossarios temía;  
 el temor no fue sin causa,  
 porque el alma ya sentía                    20  
 las bozes del esperança  
 que, ¡al arma!, ¡al arma!, decía.  
 Levántase el dessamor,  
 el rezelo y la porfía,  
 combatan aquella nao                    25  
 que un mal cossario traía,  
 no le dejen tomar puerto  
 sin que muestre su valía.  
 Dan priessa en el combatir,  
 y como no resistía,                    30  
 en el golfo del dolor,  
 la nave desfallecía.  
 Salió la fe de través  
 y en defensa se ponía,  
 hincó el áncora en el puerto,                    35

y fue puesta por tal vía,  
 que no se podrá anegar  
 ni llegar al alegría.

Aguilar Perdomo (2009: 19) distingue dos partes en el canto:

1) En la primera, que abarca los versos 1 al 22, se describen los sentimientos del sujeto, poniéndolos en correlación con elementos de la nave.

2) En la segunda parte (vv. 23-38) se caracteriza la virtud de la esperanza y se insta a los sentimientos negativos del sujeto a que la ataquen (a la esperanza), para que ésta muestre su valía en la lid. El texto acaba de manera no conclusiva, algo típico en la poesía cancioneril, porque la esperanza del sujeto hace que éste no desfallezca, y sin embargo no alcanza el añorado puerto de la realización amorosa.

Como resumen de las cuatro *Naos de amor*, la siguiente Tabla recoge los submotivos documentados en las mismas:

		Naos de amor						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Juan de Dueñas				X 13 camino de esperanza 56 la mar calma		X 64-90 91-117 81 bravos temporales 118-135	X 55 puerto deleitoso 178 costa 198 la playa	X 181-198
Comendador Escrivá						X 37 marinas riberas		
Gil Vicente				X Muy serena está la mar		X otras tormentas	X el puerto	
Melchor de Ortega, <i>Felixmarte de Hicarnia</i>						X 31-32 golfo del dolor, / la nave desfallecía	X 2 al puerto de la alegría 27 tomar puerto 35 hincó el áncora en el puerto	
<b>Total</b>	<b>4</b>			2		4	3	1

v. **EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DEL AMOR EN LA  
LÍRICA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO:  
ANÁLISIS DIACRÓNICO**

**1. TRANSMISIÓN DEL TÓPICO EN EL RENACIMIENTO**

A la hora de rastrear la Tradición Clásica de un autor o de un tópico, es importante señalar las vías principales de su difusión y conocimiento. Si postulamos que un autor B imitó a un autor A, es necesario estudiar los medios culturales de difusión de A en el contexto histórico de B, así como los intermediarios culturales entre A y B. Un crítico como Claudio Guillén (1985: 67-74) ha insistido en la necesidad de identificar esos intermediarios culturales entre punto de partida (A) y punto de llegada (B).

Eso no es difícil de establecer con respecto a la difusión de Horacio y de Propercio en Europa desde el siglo XV. Pero la cuestión es tan amplia que sólo podemos apuntar algunas pinceladas. La edición príncipe de Horacio tuvo lugar tempranamente, hacia 1471 (en Venecia); y la de Propercio, en edición conjunta con Tibulo, Catulo y las *Silvas* de Estacio, en 1472 (también en Venecia)<sup>86</sup>. A partir de ahí numerosas ediciones se sucedieron, y no sólo en Italia, sino también en Francia y en los Países Bajos. Por lo que respecta a Horacio concretamente, fue el poeta latino más leído, traducido e imitado en el Renacimiento como modelo de poesía lírica de temática amorosa<sup>87</sup>. Por ejemplo, Francisco de Medrano realizó un conjunto de imitaciones y traducciones de Horacio, incluyendo, en lo que nos interesa, la traducción de la *Oda* I 5 en la Ode XV de Medrano (Alonso 1988: 246-247). También Lupercio Leonardo de Argensola compuso una

---

<sup>86</sup> La difusión de Propercio en el Renacimiento ha sido estudiada por Schwartz 2004.

<sup>87</sup> Highet 1954: I 385-312. La recepción de Horacio en España es examinada por Menéndez Pelayo 1953 en una famosa monografía-compilación. Para la difusión de las *Odas* de Horacio en la cultura inglesa, véanse Haynes 1996 y Lentin 1997.

meritoria traducción libre de la *Oda* I 5 de Horacio, condensando el original en los catorce versos de su Soneto VI, “¿Quién es el tierno mozo que entre rosas...”. Asimismo, es relevante recordar que dentro de la importante antología de poesía *Flores de poetas ilustres de España*, editada por Pedro Espinosa en 1605, se incluyen 18 traducciones poéticas de Horacio, una de las cuales, realizada por Bartolomé Martínez<sup>88</sup>, es precisamente de la *Oda* I 5<sup>89</sup>.

Hemos de mencionar aquí la cuestión de la difusión y conocimiento del *Canzoniere* de Petrarca en España. La introducción del petrarquismo en España se remonta al siglo XIV, como ha recordado Manero Sorolla (1990: 17), y se inicia por Cataluña. El virreinato de Nápoles pertenecía entonces a la Corona de Aragón, y es a través de esa vía político-cultural por la que se difunde primeramente en los reinos ibéricos la literatura italiana en general y el petrarquismo en particular. Así, ya es posible documentar claramente influencia temática del *Canzoniere* de Petrarca en los cancioneros hispanos del siglo XV, si bien el momento de mayor difusión e impronta es el siglo XVI: en 1470 se publica el *Canzoniere*, nada más instalarse la imprenta en Italia, y en 1496 aparece en Basilea la edición de la obra conjunta de Petrarca; desde entonces se asiste a la masiva difusión del *Canzoniere* por toda Europa e incluso a la publicación de comentarios exegéticos, que conferían a esta colección un estatus de clásico.

Como aspecto particular de la difusión del Petrarquismo en Europa, hemos de destacar la actividad de una legión de poetas italianos que siguen los pasos del propio Petrarca durante los siglos XV-XVI, como Jacopo Sannazaro (1456-1530), Pietro Bembo (1470-1547), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Bernardo Tasso (1493-1569), Luigi Tansillo (1510-1568) o Torquato Tasso (1544-1595). Muchos textos de los principales petrarquistas italianos se divulgaron en antologías de poesía, publicadas hacia la mitad del siglo XVI, que conocieron gran difusión y éxito en toda Europa, especialmente en España, dada la similitud de los idiomas castellano y toscano (más o menos mutuamente

---

<sup>88</sup> Poema 105 de *Flores de poetas ilustres* (edición de Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 420-421).

<sup>89</sup> Una amplia compilación de traducciones e imitaciones de la *Oda* I 5 de Horacio en todas las lenguas europeas se encuentra en Storrs 1959.

inteligibles): a estas compilaciones se las ha considerado de “Petrarchismo mediato” (Quondam 1974). De ellas, vamos a individualizar tres por su importancia:

1) *Rime diuerse di molti eccellentiss. auttori nuouamente raccolte. Libro primo* (Venecia: Gabriel Giolito di Ferrarii, 1545). El compilador era Ludovico Domenichi y el impresor Gabriel Giolito. Esta antología conoció sucesivas ediciones ampliadas entre 1545 y 1560, con ligeros cambios de título<sup>90</sup>.

2) *Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo* (Venecia: Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547). Se trata, en realidad, de una nueva versión muy ampliada de la antología anterior. En este caso, Giolito es tanto compilador como impresor (Laguna Mariscal 2014b: 144).

3) *I fiori delle rime de' poeti illustri, nueuamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli* (Venecia: Sessa Fratelli, 1558). Este libro es considerado “l’archetipo della forma antología” (Quondam 1974: 195) y fue un modelo claro para las *Flores* (1605) de Pedro de Espinosa, como discutiremos en su debido lugar.

Estos petrarquistas italianos, cuya obra se difundió en parte en las citadas antologías y en otras, tuvieron relevancia como vehículos de transmisión del universo poético de Petrarca en el resto de Europa, y muy destacadamente en España, por la ya citada razón de la cercanía de los idiomas español e italiano, y la relación cultural que unía ambos países. Con respecto al tema concreto que nos ocupa, alguno de estos poetas desarrolló de hecho el motivo de la Travesía de amor. Recordaremos dos ejemplos relevantes por su influencia en poetas españoles.

Luigi Tansillo (1510-1568) trata en un soneto<sup>91</sup> el motivo del desengaño amoroso, compara el desengaño del enamorado con un galeote salvado de la servidumbre y presenta el submotivo de la ofrenda votiva, en la estela de Horacio, *Odas* I 5:

---

<sup>90</sup> Dato mencionado por Micheli 2007; edición crítica moderna de Franco Tomasi y Paolo Zaja (Domenichi 2001).

<sup>91</sup> Impreso en algunas ediciones de las *Rime diuerse* (1552, 1555), así como en *I fiori delle rime de' poeti illustri* (1558), p. 490, cuyo texto seguimos.

Qual' huom che trasse il grave remo, e spinse  
gran tempo in forza altrui, poi che da l'empio  
tiranno scampa, lieto appende al Tempio  
il duro ferro, onde il pie nudo cinse.

Tal'io da la prigion, dove mi strinse 5  
Amor duo lustri, sciolto, il voto adempio  
e per memoria del mio lungo scempio  
qui sacro la catena, che m'avinse.

O' santo sdegno, la cui forte mano  
in un di sprezò'l nodo, che'n tant'anni, 10  
non bastò rallentar valore umano.

Per mostrar le tue gratie, e gli altrui inganni  
in vece di tabella ecco il cor sano  
dove è scritta l'istoria de' miei danni.

Dada la importancia de este texto en la transmisión del tópicó y la inexistencia de traducciones al castellano, aportamos una traducción nuestra<sup>92</sup>:

Como el hombre que manejó el grave remo, y empujó  
gran tiempo bajo poder ajeno, después que del impío  
tirano escapa, contento cuelga en el Templo  
el duro hierro, en que ciñó su pie desnudo.

Así yo, libre de la prisión donde me apresó 5  
Amor durante dos lustros, cumpla el voto

---

<sup>92</sup> Agradecemos la ayuda y revisión de Giulia Fasano, tanto para esta traducción como para la siguiente, de Torquato Tasso.

y en memoria de mi larga ruina  
aquí dedico la cadena que me ató.

¡Oh santo desdén, cuya fuerte mano  
un día despreció el nudo, que durante tantos años 10  
no bastó para retardar el valor humano!

Para mostrar tus gracias y los ajenos engaños  
en vez de cuadro, he aquí el corazón sano,  
donde está escrita la historia de mis daños.

El sujeto amante se compara no con un náufrago sino con un galeote que logra escapar de la servidumbre, y ofrenda el grillo a un templo. Gracias al desdén o desengaño, el sujeto ha logrado romper las cadenas. Al templo de este santo Desdén (9 “O’ santo sdegno”) el sujeto consagra no una tabla (13 “tabella”) como Horacio, sino su propio corazón, ya curado, donde consta escrita la historia de sus sufrimientos de amor. Es muy significativo que el detalle del Desengaño divinizado, a cuyo templo el poeta hace una ofrenda votiva, reaparecerá en Juan Morales, Diego de Benavides, Góngora, Lope de Vega, el Conde de Villamediana y Luis Carrillo y Sotomayor, muy posiblemente por evocación, en última instancia, de esta composición de Tansillo (como ha señalado Bistué Guardiola 1996).

El segundo ejemplo es un soneto de Torquato Tasso (1544-1595), el hijo de Bernardo Tasso, el número 209 de sus *Rime*, dentro de la sección III *Rime amorose stravaganti*, según la edición y división de Solerti (Tasso 1898)<sup>93</sup>:

---

<sup>93</sup> La tradición textual de las *Rime* de Torquato Tasso es una cuestión extremadamente compleja, cuya discusión detallada es imposible abordar aquí (véase Brand 1965: 134-136). Diferentes ediciones que contenían algunos de sus poemas aparecieron en 1567 (*Rime degli Accademici Etereí*), en 1584-86 (*Rime e prose*, sin adecuada supervisión del autor), en 1591 (*Parte prima delle Rime di Torquato Tasso*, con participación editora del poeta) y en 1593 (*Seconda Parte*, de nuevo sin control del autor). Seguimos la edición de Solerti (Tasso 1898: 305-6).



DICE D'ESSER INVITATO DA AMORE, MA SPAVENTATO DA L'ESEMPIO DE  
GL'INFELICI AMANTI

Ben veggio avvinta al lido ornata nave  
E 'l nocchier che m'alletta e 'l mar che giace  
Senz' onda, e 'l freddo Borea ed Austro tace,  
E sol dolce l'increspa aura soave;

Ma l'aria e 'l vento e 'l mar fede non have:                    5  
Altri, seguendo il lusingar fallace,  
Per notturno seren già sciolse audace,  
Ch'ora è sommerso o va perduto e pave.

Veggio, trofei del mar, rotte le vele,  
Tronche le sarte e biancheggiar le arene                    10  
D'ossa insepolti e intorno errar gli spirti:

Pur, se convien che quest' Egeo crudele  
Per donna solchi, almen fra le sirene  
Trove la morte e non fra scogli e sirti.

Por las mismas razones que en el ejemplo anterior, proporcionamos nuestra  
propia traducción<sup>94</sup>:

DECLARA SER INVITADO POR EL AMOR, PERO ASUSTADO DA EJEMPLO A  
AMANTES INFELICES

Contemplo la equipada nave, amarrada a la costa,

---

<sup>94</sup> No hay disponible traducción castellana, pero hemos manejado las traducciones o paráfrasis  
en inglés incluidas en Foscolo (1822: 377) y en el *Specimen of Sonnets* (1827: 68-6).

y el barquero que me tienta y el mar que yace  
sin olas, y el frío Bóreas y Austro callan,  
y solo lo riza dulcemente la brisa suave.

Pero el aire, el viento, el mar no conocen lealtad: 5  
otro, siguiendo la lisonja falaz,  
en la nocturna bonanza ya embarcó, audaz,  
que ahora está hundido, o va perdido y teme.

Veo, trofeos del mar, rotas las velas,  
cortadas las cuerdas y blanquear las arenas 10  
por huesos insepultos, y alrededor vagar los espíritus:

sin embargo, si conviene que este cruel Egeo  
por la dama surque, al menos que entre sirenas  
encuentre la muerte, y no entre escollos y sirtes.

El soneto comienza con la descripción de la aparente bonanza del mar (1-4), pero los elementos marinos no son de fiar (5), por lo que se desencadena una tempestad (5-8). El sujeto ve los cadáveres de los naufragos en la orilla (9-11) y prefiere ser presa de las Sirenas<sup>95</sup> que naufragar entre escollos y bajíos (12-14). El poema parte de la *Oda* I 5 de Horacio, sobre todo, en el paso de la bonanza engañosa a la tempestad: adviértase que se presenta el “aura soave” (4) y se advierte de que el aire y otros elementos marinos no tienen fiabilidad, sino que son falaces (5-6; 6 “lusingar fallace”), de la misma manera que Horacio advirtió de la *aurae fallacis* de Pirra con los mismos lexemas. A su vez (y esta es la razón principal por lo que hemos citado aquí), este soneto de Tasso se

---

<sup>95</sup> Las Sirenas como motivo para caracterizar la peligrosidad de la amada o del amor ya se documentaban en la poesía griega. En la Edad Media se mencionan en la poesía goliárdica, para caracterizar la avaricia de la mujer. En la estela de Torquato Tasso, aparecen en Fernando de Herrera y Villamediana. Son el motivo principal del Emblema 94 de la Centuria I de los *Emblemas Morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias (véase De la Flor 2002: 382).

ha considerado hipotexto de algunas de las composiciones que estudiamos en este trabajo como exponentes del t3pico (Ciplijauskait3 1969: 143), como el Soneto VI de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), “Al mar desierto, en el profundo estrecho”; y el Soneto 78 de G3ngora (de 1585), “Aunque a roca de fe ligada vea”. Los analizaremos en su debido lugar.

Por ahora, sirva como resumen de los submotivos tratados por estos dos poetas petrarquistas la siguiente Tabla:

Poetas petrarquistas							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicaci3n sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos f3sicos			
Luigi Tansillo, “Qual’ huom che trasse il grave remo”			X 12 inganni				X 3-4 6-8 13 tabella
Torquato Tasso, “Ben veggio avvinta al lido ornata nave”			X 1-8 2-3 mar qui giace / senza onda 4 aura soave 5 ‘l vento e ‘l mar fede non have 6 lusingar fallace 13 sirene		X 9-13 9 rotte le vele 12 Egeo crudele		
<b>Total</b>	<b>2</b>		<b>2</b>		<b>1</b>		<b>1</b>

Los dos poetas, Tansillo y Torquato Tasso, advierten sobre el car3cter enga3oso del mar, desarrollando la advertencia de Horacio. La diferencia de enfoques es que Tansillo elabora el motivo de la ofrenda votiva al Desd3n o Desenga3o divinizado, mientras que Torquato Tasso incide en la cualidad enga3osa del mar y en la tempestad y naufragio amorosos. Los tres submotivos (mar enga3oso, tempestad y ofrenda) estaban igualmente en la *Oda* I 5 de Horacio.

Sobre esa plataforma de la difusi3n de Petrarca y de los petrarquistas italianos, “el advenimiento efectivo del Petrarca vulgar en la l3rica castellana se realiza, indudablemente, en el siglo XVI a trav3s de la obra de Bosc3n y Garcilaso” (Manero Sorolla 1990: 21). En lo que hemos llamado “Primera generaci3n de Petrarquismo” del Renacimiento (1500-1540), se considera que la colecci3n de poes3a de Garcilaso es un

cancionero petrarquista (Navarrete 1994: 90-125), así como el libro II de Boscán (Navarrete 1994: 74-90). Pero el influjo de Petrarca continúa en la Segunda generación de petrarquistas (1540-1580): se ha categorizado como auténtico cancionero petrarquista el conjunto de poemas amorosos de Fernando de Herrera (aunque el autor no tuviera ocasión de imprimirlos con esa estructura):

Admitiendo, pues, el carácter petrarquista de los poemas de Herrera, éstos se nos presentan como un conjunto de materiales poéticos destinados a integrarse en un cancionero del estilo del que celebra a Laura –la edición de 1582 sería el comienzo del mismo, a falta del desenlace y de los poemas *in morte*. [...] Fiel a esta pautas, Herrera concibe su poemario como la relación aparentemente histórica de un proceso amoroso que arranca del encuentro con la amada, y avanza dialécticamente en tensiones íntimas, provocadas por anécdotas que se fijan espacio-temporalmente en relación con acontecimientos no amorosos,” (Cuevas 1985: 28-29)

Esta estructuración de cancionero alcanza sorprendentemente al Barroco (1580-1640). En el período barroco, son cancioneros petrarquistas las *Rimas* (1602) de Lope de Vega; o la sección de libro *Canta sola a Lisi y a la amorosa pasión de su amante* (1648) de Francisco de Quevedo, quien sigue cultivando la poesía petrarquista tres siglos después de Petrarca<sup>96</sup>.

No está de más recordar, aunque escape de la franja cronológica de esta investigación, que el código amatorio petrarquista ha influido también en la literatura moderna y contemporánea, incluso en ámbitos de cultura popular (por ejemplo, en las letras de canciones pop). Recordamos la apreciación de Manero Sorolla: “toda la lírica

---

<sup>96</sup> El propio González de Salas, que editó *El Parnaso Español* (1648), reconoce en la dedicatoria de la parte *Canta sola a Lisi* que se trata de un cancionero petrarquista. Esta sección *Canta sola a Lisi* es analizada como cancionero petrarquista rezagado por Fernández Mosquera 1990 y Navarrete 1994: 205-233.

europea... conserva de forma visible la impronta del petrarquismo, al menos como intrasistema, manteniéndose este movimiento hasta nuestros días” (Manero Sorolla 1990: 13-14). En efecto, la estructura de cancionero petrarquista y la temática general perviven en famosos poemarios modernos, como las *Rimas* (1871) de Gustavo Adolfo Bécquer o los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1927) de Pablo Neruda.

## 2. PRIMERA GENERACIÓN PETRARQUISTA (1500-1540)

### a. Garcilaso de la Vega

Se ha reconocido que la poesía italianizante, en general, y la influencia de Petrarca, en particular, se manifestaron en España de la mano de Juan Boscán y de Garcilaso de la Vega (Manero Sorolla 1990: 21). Garcilaso (1501-1536) fue un autor que ha pasado a la historia como prototipo de caballero renacentista, porque aunó los ámbitos de la creación poética y de la milicia. Nacido en una noble familia, recibió una amplia formación humanística, acusa una influencia destacable de los clásicos latinos e incluso escribió algunas composiciones en latín<sup>97</sup>. Debido a su condición militar a las órdenes del emperador Carlos I, tuvo que viajar frecuentemente, lo que le pondrá en contacto con los poetas más representativos del renacimiento italiano.

En la poesía de Garcilaso, el tópico de la Travesía de amor se documenta plenamente en su Soneto VII, aunque encontramos alusiones parciales o simbólicas en otros textos. En el famoso soneto XXIII, “En tanto que de rosa y de azucena”, que Garcilaso dedicó al tópico del *carpe diem*, encontramos en el v. 4 una alusión puntual a la capacidad de la dama de calmar la tempestad marina (texto en Morros 1995: 43):

En tanto que de rosa y d'azucena  
se muestra la color en vuestro gesto,  
y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
con clara luz la tempestad serena;

---

<sup>97</sup> Sobre la formación humanística y los estudios clásicos de Garcilaso de la Vega, véase Laguna Mariscal 2012.

Ese detalle de Garcilaso se erigirá en modelo para dos poetas del círculo antequerano-granadino, incluidos en *Flores de poetas ilustres*, que ampliarán el motivo, como examinaremos: Luis Martín de la Plaza (poema 118 de *Flores*) y Don Juan Téllez Girón (*Flores* 215).

También hemos de considerar el soneto XXIX de Garcilaso, “Passando el mar Leandro el animoso,” en que aborda como correlato objetivo el mito de Hero y Leandro, de similar manera a cómo trató el mito de Dafne en el soneto XIII. Como es conocido, el mito cuenta la historia de los amantes Hero y Leandro, que estaban separados por el estrecho del Helesponto (hoy, Dardanelos, entre Europa y Asia), ella en Sesto (parte europea) y él en Abido (Asia) (Ruiz de Elvira 1975: 489-491). Se conocen en una festividad religiosa y deciden mantener su relación en secreto. El chico, Leandro, tenía que cruzar el estrecho a nado para ver a su amada. Una noche, la lámpara que Hero fijaba en una torre para guiar a Leandro a manera de faro se apagó por la lluvia, y el mozo se ahogó en medio de una tempestad marina. Antes que por Garcilaso, la historia fue tratada en una estrofa de poesía goliárdica y luego con gran detalle por su amigo Juan Boscán, en la fábula mitológica *Historia de Hero y Leandro*, la primera fábula mitológica de la literatura española<sup>98</sup>. Será un mito favorito de Gutierre de Cetina, al que dedicará todo un ciclo de sonetos con dimensión simbólica. Luego sería también abordado paródicamente por Góngora en dos romances, como veremos. Lo importante es que en el relato mitológico están implicados íntimamente el amor y el mar, ya que por amor el muchacho tiene que realizar una travesía a nado regularmente (es decir, de alguna manera se trata de una Travesía de amor); y en una ocasión durante dicha travesía sufre una tempestad marina que le ocasiona una cierta modalidad de naufragio. Por tanto, el tratamiento de Garcilaso, con independencia de que nace como una traducción libre del epigrama de Marcial, *De spectaculis* XXV, funciona como correlato objetivo de los sentimientos del sujeto lírico, quien está convencido de que hay que arrostrar riesgos en la relación amorosa y que el final trágico es probable (texto en Morros 1995: 53):

---

<sup>98</sup> Para el mito en la literatura española, véase Moya del Baño 1967; para la *Fábula* de Boscán, puede leerse Cossío 1998: 97-102.





de mis mojas ropas y adornado,  
como acontece a quien ha ya escapado  
libre de la tormenta en que se vido.

Yo había jurado nunca más meterme,  
a poder mio y a mi consentimiento,           10  
en otro tal peligro como vano.

Mas del que viene no podré valerme  
y en esto no voy contra el juramento,  
que ni es como los otros ni en mi mano.

El tema del soneto es el contraste paradójico entre la determinación del sujeto a no caer en el enamoramiento (*renuntiatio amoris*), después de haber escapado de una relación ingrata, y la recaída en un nuevo enamoramiento (*novus amor*). El motivo de la recaída en el amor parece deudor de la *Oda* IV 1 de Horacio (en la que el sujeto, después de haber declarado solemnemente a Venus que ya no es apto para el amor, recae enamorado de Ligurino). En cambio, la imagen que subraya poéticamente la renuncia al amor, que es la ofrenda votiva de un náufrago (vv. 5-8), evoca claramente el motivo de la ofrenda que se documentaba en la *Oda* a Pirra de Horacio (l 5).

Es significativo que tanto el Brocense (1570) como Fernando de Herrera (1580) reconocieron el eco en sus respectivos comentarios a Garcilaso<sup>99</sup>. El Brocense apunta sucintamente como fuentes a Horacio y también a la canción “Lelio qui dove” de Bernardo Tasso (texto en Gallego Morel 1972: 267). Por su parte, Herrera en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (de 1580) señaló asimismo los paralelos del motivo en Bernardo Tasso y Diego Hurtado de Mendoza (texto de la edición de Pepe – Reyes 2001: 329-330):

---

<sup>99</sup> Véase el estudio de Merino Jerez 2005.

Oracio, en la *Oda 5*, del *Libro 2*: [sic]

...me tabula sacer  
votiva paries indicat uvida  
suspendisse potenti  
vestimenta maris deo.

Que traducido por Gerónimo de los Cobos<sup>100</sup> suena d' este modo:

Yo por aver salido  
libre d' este naufragio peligroso,  
el voto prometido  
ofrecí temeroso,  
i el vestido mojado  
al poderoso rei del mar salado.

Bernardo Tasso, en una oda a Lelio Capiluppo:

Nocchiero accorto, e saggio  
c' ha guardata la nave  
da tempesta atra, e grave;  
giunto al fin del viaggio  
appende su le sponde  
l' humilde vesti al dio delle sals' onde.

El marinerero sage

---

<sup>100</sup> En nota de esta edición se recoge que este autor es desconocido. Herrera le dedica el soneto "Tú, qu'en la tierna flor d'edad Luziente;" (Soneto LXII de *Obras de Fernando de Herrera*), llorando su muerte por naufragio.

qu' á guardado la nave  
de la tempestad grave;  
junto al fin del viage  
consagra en la ribera  
la úmida vesta al dios de l' onda fiera.

Don Diego de Mendoça trató así este lugar escribiendo a Filis:

En fin, lo que el ombre quiere  
es no vers' en otra afrenta  
i escapar de la tormenta  
a nado o como pudiere.  
Fuera del inconveniente,  
colgar las mojadas prendas,  
donde las veas i entiendas  
qu' ai alguno, qu' escarmiente.

Dentro de los elementos componenciales que hemos distinguido en el tópic, este soneto lo podemos encuadrar en lo que hemos denominado ofrenda votiva a la divinidad. Concretamente, en este soneto el fin de la travesía no es satisfactorio para el sujeto poético, aunque ya apuntamos que esta llegada a puerto podía ser satisfactoria, incluso con el final en matrimonio, en la poesía grecolatina. Sin embargo en el Renacimiento se da con menor frecuencia este “final feliz”, por las características del amor cortés y del amor petrarquista, que atribuyen al objeto amoroso un carácter inalcanzable. Bistué recuerda que “la costumbre de colgar votos en un templo como agradecimiento por haber sobrevivido a un naufragio era ya práctica común en la antigüedad” (1996: 177). En el soneto de Garcilaso (vv. 5-8) encontramos la misma alusión al templo, a la colocación de votos en las paredes para general conocimiento y a las “ropas mojadas”, sintagma que recoge literalmente la expresión *uvida... vestimenta* del original horaciano, lo que vendría a funcionar como contrato de intertextualidad para señalar la evocación.

Garcilaso, con la colocación de estos votos, pretende advertir a otros “navegantes” de la dificultad y acaso imposibilidad de la “travesía amorosa” feliz. Esta advertencia también se recogía en Horacio, pero en el poeta latino quedaba claro que el amante no volverá a caer en las redes de Pirra, mientras que en Garcilaso existe un fatalismo, al reconocer (en la estela de la *Oda IV 1* de Horacio) que ha recaído en la trampa del amor.

La siguiente Tabla recoge un resumen de los resultados obtenidos en Garcilaso:

		Garcilaso de la Vega						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto XIII	En tanto que de rosa y azucena					X 4 tempestad serena		
Soneto XXIX	Pasando el mar Leandro el animoso					X 3-4 enbraveciendo el agua	X 13 dejadme allá llegar	
Soneto VII	No pierda más quien ha tanto perdido					X 8 libre de la tormenta	X 7 escapado	X 5-6 Tu templo [...] he vestido de mis mojudas ropas
<b>Total</b>	<b>3</b>					<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>

## b. Juan Boscán

Juan Boscán y Garcilaso fueron amigos muy allegados. Entre los dos contribuyeron decisivamente a introducir en España la lírica italianizante, como hemos señalado. Boscán (1492-1542), perteneciente a una familia noble, recibió una exquisita educación humanística que lo hizo muy familiar con las culturas griega y latina<sup>101</sup>.

Boscán cultiva con bastante profusión el tópico de la Travesía de amor, según ha demostrado Sarmati (2009: 109-35). Esta investigadora ha rastreado el motivo hasta en

<sup>101</sup> Clavería 1999: 18-21, Rodríguez-Pantoja Márquez 2015.

doce poemas. El poeta barcelonés produjo dos tipos de poesía: una de género más tradicionalista, de arte menor y cercana al estilo del cancionero; y otra de arte mayor, más moderna e italianizante. Lo interesante es que Boscán desarrolla el motivo en los dos grupos, si bien en la poesía de arte menor el tópico no es tan abundante. En la sección de arte menor encontramos un extenso poema de 520 versos, titulado “Mar de amor de Boscán”. Como precisa Sarmati (2009: 113), el poema no desarrolla sistemáticamente la alegoría de la navegación del amor a manera de “nao de amor”, en contra de lo que el título podría hacer suponer, sino que se articula como una yuxtaposición de metáforas amorosas, no necesariamente de carácter náutico. Solo ocasionalmente surge la temática marina a lo largo del poema. En el arranque se parangona el sentimiento amoroso con la navegación (texto por Boscán 1999):

1        El sentir de mi sentido  
          tan profundo ha navegado,  
          que me tiene ya engolfado  
          donde bivo despedido  
          de salir a pie ni a nado.                    5  
          Las honduras penetró  
          con sobra de atrevimiento;  
          tanto en fin se aventuró  
          que do se perdió halló  
          ser justo su perdimiento.

En las estrofas 31-33 se muestra que la naturaleza contradictoria del amor produce la alineación del amante, muy en la línea del pensamiento cancioneril. El amante, separado de la amada, sufre por la distancia, pero en su presencia se siente herido por la pasión:

31       Cuando viene algún tormento  
          a quererse combatir,

yo lo salgo a recibir  
con el alma y pensamiento  
que lo acostumbran sentir. 305

Y el cuerpo de muy quexoso,  
de que queda por indino,  
muéstrase muy enojoso,  
tan corrido y embidioso,  
que saca el alma de tino. 310

32       Aquésta como es ligera  
ándase en el mar a nado,  
mas el cuerpo que es pesado  
húndela de tal manera  
que queda della vengado. 315

Y ella, viendo, como digo,  
su fortuna tan siniestra,  
por sentir algún abrigo  
échale como a enemigo  
con la señal de ser vuestra. 320

33       Y así está la vida mía  
del todo desconsolada,  
del cuerpo desmamparada  
y fuera del alegría,  
pues es de vos apartada. 325

No sabe qué se dezir;  
está con tanto despecho  
que ravia por vos servir,  
y el servir dale morir  
y esto es todo su provecho. 330

En la estrofa 38 aparece la tempestad de amor para el amante incauto que se engolfa en la navegación amorosa:

38     Antes fue muy atrevido  
          mi atrevido atrevimiento,  
          pues se entró con poco tiento  
          por la mar de mi sentido  
          sin esperar el buen viento.     375  
          Y así va, con la tormenta,  
          a la muerte tan cercano  
          que esto sólo la sustenta:  
          saber que de tal afrenta  
          espera morir temprano.     380

La presencia de la imaginería náutica se intensifica en la parte de producción boscaniana de arte mayor, de carácter italianizante y petrarquista. Es obligado citar su soneto C, que constituye una *imitatio cum variatione* del famoso soneto 189 de Petrarca (“Passa la nave mia colma di oblio”), ya examinado, pero introduciendo en los tercetos sutiles variaciones de intención y sentido:

En alta mar ronpido’stá el navío  
con tempestad y temeroso viento,  
pero la luz que ya’manecer siento,  
y aun el cielo, me hazen que confío.

La’strella con la cual mi noche guío,     5  
a bueltas de mi triste lasamiento,  
alço los ojos por miralla atento,  
y dize que, si alargo, el puerto es mío.

Da luego un viento que nos da por popa;  
a manera de nubes vemos tierra;                    10  
y á rato ya que dizen que la vimos.

Ya començamos a enxugar la ropa,  
y a encarecer del mar la brava guerra,  
y a recontar los votos que hezimos.

En el texto anterior Boscán ofrece una visión de la navegación amorosa algo menos contrariada que en Petrarca. Al final sugiere un final feliz para la navegación, completamente ausente del original. El optimismo burgués de Boscán está aflorando. Y en el soneto CXVI profundiza en la misma línea optimista:

Amor m'embía un dulce sentimiento  
diziendo que's su mensajero cierto.  
Las nuevas son que'stroy dentro en el puerto,  
seguro de tormenta y de tormento.

Haze desto fiança el pensamiento,                    5  
mostrando, en mi pasado desconcierto,  
que Amor me levantó de frío y muerto,  
haziéndome quedar bivo y contento.

El milagro fue hecho'strañamente,  
porque resucitando el mortal velo,                    10  
resucitó también la inmortal alma.

Celebrado seré en toda la gente,  
llevando en mi triumpho para'l cielo,  
con el verde laurel la blanca palma.



En este bellísimo soneto se remata la línea que estaba siguiendo Boscán. Como detalle interesante, el poeta juega con la paronomasia “tormenta” / “tormento” (v. 4: “seguro de tormenta y de tormento”), recurriendo a un procedimiento anticipado por el poeta de cancionero Arcediano de Toro y por Gil Vicente en su *Nao de amores*; y que explotará posteriormente Diego Hurtado de Mendoza. El universo amoroso que solo comporta sufrimiento (de tradición provenzal, cancioneril y petrarquista) no era congenial al poeta. Es cierto que Boscán compone poesía de sesgo petrarquista, en que el sufrimiento amoroso se pondera mediante la imagería de la tempestad, pero le interesa subrayar la feliz arribada a puerto después de esa travesía: “Las nuevas son que’stoy dentro en el puerto, / seguro de tormenta y de tormento” (vv. 3-4). El submotivo de la feliz llegada a puerto evoca la imagen que Estacio insertó en su epitalamio (*Silvas* I 2, 201-3). Y, tras esta propicia arribada a puerto, Boscán pretende vivir según los ideales horacianos de la *aurea mediocritas* y del *beatus ille*. Su motivación biográfica es clara: siendo cincuentón, se casó con una joven y bella mujer, llamada Ana Girón de Rebolledo, que se convirtió en su colaboradora y acabó siendo su albacea y editora. La felicidad conyugal que le proporcionó la esposa se refleja en la poesía de Boscán, destacadamente en su epístola “Respuesta de Boscán a don Diego de Mendoza”, cuyos versos 124-132 conviene reproducir aquí, aunque no incluyan imagen náutica alguna:

El estado mejor de los estados  
es alcanzar la buena medianía,      125  
con la cual se remedian los cuidados.

Y así yo, por seguir aquesta vía,  
éme casado con una muger  
que’s principio y fin del alma mía.

Ésta m’á dado luego un nuevo ser,      130  
con tal felicidad, que me sostiene  
llena la voluntad y el entender.

No está de más recordar que, tras la muerte de Juan Boscán (1542), su viuda se encargó de publicar póstumamente en 1543 la edición *princeps* de su poesía, en un volumen conjunto con la de Garcilaso.

En la Tabla siguiente mostramos gráficamente un resumen de los resultados obtenidos en Boscán:

		Juan Boscán						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Mar de amor de Boscán				X 2 navegado 312 mar a nado		X 371-380 376 tormenta		
Soneto C, "En alta mar rompido' stá el navío"					X 1 En alta mar	X 1 rompido... navío 2 tempestad y temeroso viento	X 8 puerto mío 10 vemos tierra	X 14 votos
Soneto CXVI, "Amor m'embía un dulce sentimiento"						X 4 tormenta y tormento	X 3 que'stoy dentro en el puerto	
<b>Total</b>	<b>3</b>			<b>2</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>

### c. Reacción conservadora: Cristóbal de Castillejo

Cristóbal de Castillejo (1490-1550) es conocido convencionalmente por ser, durante la primera fase del Renacimiento español, el representante máximo de la reacción tradicionalista frente a las corrientes italianizantes seguidas por Garcilaso de la Vega, Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza. Lo incluimos en esta sección de primera generación de petrarquistas porque es coetáneo de Garcilaso y de Boscán, aunque atacara la estética petrarquista y el estilo italianizante. Por contrario, escribe poesía de arte menor, predominantemente en octosílabos, a veces combinados con tetrasílabos; y en el contenido depende mucho del ideario cancioneril. No obstante, se ha matizado

que su talante y espíritu no están tan lejos de ser renacentistas (Martínez Navarro 2009). No es de extrañar, por este motivo, que también en él documentemos el tópico de la Travesía de amor, aunque sea por influencia de la poesía cancioneril del siglo XV<sup>102</sup>.

El submotivo de que la amada engaña con su calma aparente aparece reflejado, por ejemplo, en la glosa del romance “Tiempo bueno”, en forma de añoranza de un pasado venturoso (vv. 85-96):

Qu’el mayor mal que ay aquí           85  
es que sólo sé que peno;  
y pues se tiene por bueno,  
bien puedo dezir assí:  
Tiempo bienaventurado,  
en tiempo no conocido,           90  
antes de tiempo perdido  
y en todo tiempo llorado:  
yo navegava por ti  
con viento manso, sereno;  
tiempo bueno, tiempo bueno,       95  
¿quién te me apartó de mí?

Constituye aviso para navegantes una sección concreta de la Farsa de la Costanza, un drama l *Sermón de amores*, una de las obras cumbres de la producción de Castillejo y de la literatura antipetrarquista del primer Renacimiento. En ella se equipara a los enamorados con las gentes de mar, que, incluso cuando soplan buenos vientos, sufren temiendo futuros males y experimentan una enorme tristeza cada vez que se pone el sol (vv. 2652-2665):

---

<sup>102</sup> Martínez Navarro (2012) ha estudiado la imaginería náutica de Castillejo, pero aplicada al denuesto de la corte.

Pues los que andan en la mar,  
 aunque levan esperança,  
 viento en popa e mar bonança,  
 no dexan de revessar,                    2655  
 sin comer;  
 quando más a su plazer  
 navegan a velas llenas,  
 van temiendo las ajenas,  
 suspirando por se ver                    2660  
 en la tierra;  
 quando la noche encierra  
 ved qué tristeza les viene.  
 Dezidme ¿qué vida tiene  
 el gentilhombre de guerra,                2665  
 tan segura?

Dentro de la obra de Castillejo el ejemplo más claro del tópico lo constituye, con todo, la glosa a “Por el trabajo navego / sin le poder ver el fin”, donde el sujeto lírico da cuenta de una travesía amorosa, tempestuosa como el mar:

*Por el trabajo navego*  
*sin le poder ver el fin*  
 A bien ninguno me allego  
 que no salga al gallarín.  
 Pensando hallar sosiego,                    5  
*por el trabajo navego*  
*sin le poder ver el fin.*  
 Confiando en la bonanza,  
 yo mismo me hize guerra;  
 embarquéme en speranza,                10  
 y en asomando la tierra,

dentro del golfo me lanza.  
 A cada paso me anego,  
 por ser la barca tan ruin;  
 que sperando surgir luego                    15  
*por el trabajo navego*  
*sin le poder ver el fin.*

Aunque la ilusión anime su espíritu (v. 10: “embarquéme en speranza”), como los buenos vientos animan al navegante, el malestar arroja al poeta a un “golfo” (v. 12) y la debilidad de su barca lo conduce al hundimiento inexorable. Pese a que la esperanza lo sostiene, no avista aún puerto para su navegación de amor (“...navego / sin le poder ver el fin”).

La siguiente Tabla muestra un resumen de los resultados obtenidos en la poesía de Castillejo:

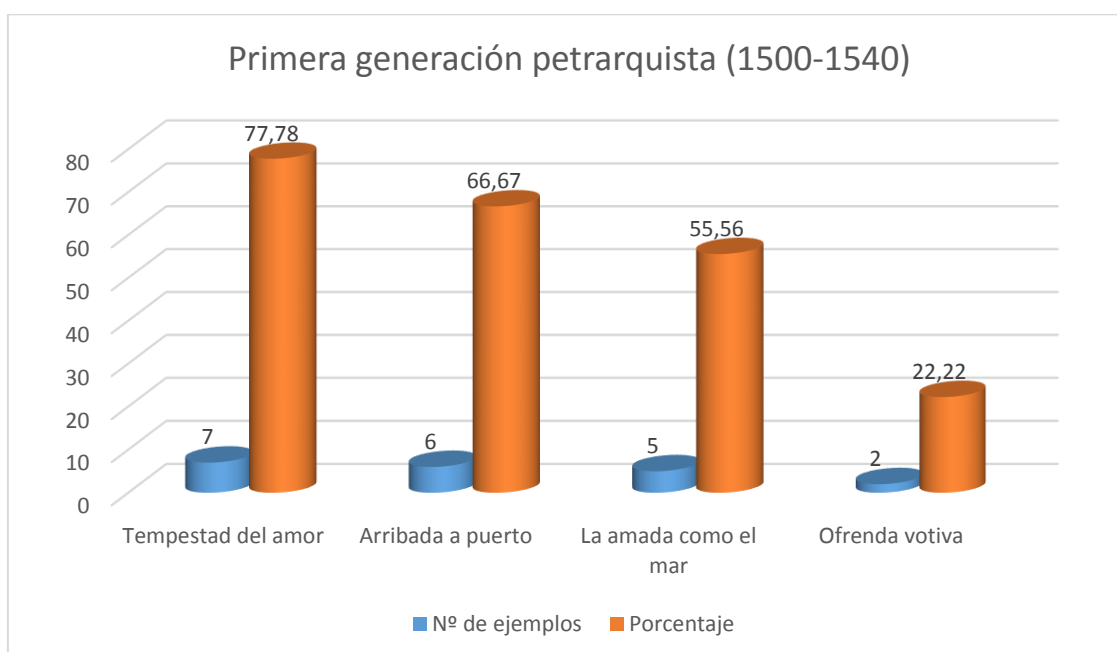
		Cristóbal de Castillejo						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Glosa “Tiempo bueno”				X 85-96				
<i>Sermón de amores</i>				X 2652-2663			X 2661 en la tierra	
Glosa “Por el trabajo navego”				X 9-12		X 1 y <i>passim</i> trabajo	X 2, 7, 17 sin le poder ver el fin 5 hallar sosiego 9 asomando la tierra	
<b>Total</b>	<b>3</b>			<b>3</b>		<b>1</b>	<b>2</b>	

En Cristóbal de Castillejo, abanderado del espíritu reaccionario opuesto a la introducción de los metros y modos italianos, no faltan, por tanto, muestras de desarrollo del tópico, aunque no cabe señalar en ellas ecos de los textos clásicos más relevantes. La familiarización del poeta con el tópico remite, probablemente, a su conocimiento de la tradición tardomedieval del motivo, especialmente en la poesía de cancionero.

Todos los datos recogidos en las Tablas individuales, por autor, correspondientes a la primera generación petrarquista, se resumen en la siguiente Tabla general sobre la primera generación petrarquista:

Tabla general de los poetas primera generación petrarquista								
	Poeta o <i>corpus</i>	Núm. de textos	Submotivos					
			Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar	Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
1	Garcilaso de la Vega	3				3	2	1
2	Juan Boscán	3			2	3	2	1
3	Cristóbal de Castillejo	3			3	1	2	
	<b>Total</b>	<b>3</b>			<b>5</b>	<b>7</b>	<b>6</b>	<b>2</b>
	<b>Porcentaje</b>				<b>55,6%</b>	<b>77,8%</b>	<b>66,7%</b>	<b>22,2%</b>

En este gráfico se representan los mismos datos:



### 3. SEGUNDA GENERACIÓN PETRARQUISTA (1540-1580)

#### a. Diego Hurtado de Mendoza

Este autor (1503-1575), seguidor de Garcilaso, pertenece a la segunda generación petrarquista. La crítica es unánime en concederle el mérito de haber mantenido viva la llama petrarquista e italianizante en España, desde Garcilaso hasta la llegada de otro gran poeta (Fernando de Herrera). Comenta Cossío que si Boscán y Garcilaso fueron los introductores de la métrica y estilo italianos en la poesía española, Don Diego fue “consolidador de la nueva conquista métrica” (Cossío 1998: I 106). Las opiniones sobre el valor intrínseco de su poesía son más dispares: y, de hecho, prima el juicio de que es un poeta menor (Sarmati 2009: 189). Fue amigo íntimo de Boscán, quien le dedicó la emotiva Epístola que acabamos de comentar. Fue diplomático y militar además de humanista: estaba imbuido de una profunda cultura clásica, era un bibliófilo poseedor de una envidiable biblioteca, así como coleccionista de antigüedades y piezas artísticas. En sus aficiones por los libros y las antigüedades siguió los pasos del propio Petrarca. Por tanto, aúna como Garcilaso el manejo de las armas con el cultivo de las letras: en esto fue también modelo de caballero renacentista. Además, su prestigio socio-político confería una enorme influencia a su actividad literaria. Fue un prolífico escritor, conocido como historiador por su *Guerra de Granada* (no publicada hasta 1627), en que contó su intervención militar contra los moriscos en la Rebelión de las Alpujarras (1568-1572). En poesía cultivó tanto la modalidad tradicional castellana (villancicos, quintillas, redondillas, romances) como el modo itálico (sonetos, canciones, epístolas y sátiras en tercetos encadenados)<sup>103</sup>. Es prueba de su profundo conocimiento de la literatura latina el hecho de que entre su amplia obra encontramos imitaciones o adaptaciones de poemas latinos: en la poesía VI, “Elegía fúnebre por doña Marina de Aragón”, evoca pasajes de Catulo, Horacio y Virgilio, como ha demostrado Cristóbal

---

<sup>103</sup> Véanse los estudios de Bermejo Jiménez 1989, Díez González 1989 y Sarmati 2009: 149-158.





con nuevo disfavor, nuevo tormento,           40  
escogílo por bueno  
cuando crié la víbora en mi seno.

En los tercetos del Soneto XXXI (“Tibio en amores no sea yo jamás”) continúa parangonando la tribulación del enamorado, en su vehemencia amorosa, con el “temporal” (10) marino que sufre una nave igualmente osada (Díez Fernández 1989: 80):

Tibio en amores no sea yo jamás,  
frío o caliente, en fuego todo ardido;  
cuando el seso va fuera de compás  
ni el mal es bien, ni el bien es conocido.

Poco ama el que no pierde el sentido,           5  
el seso y la paciencia deja atrás,  
y no muera de amor, sino de olvido,  
el que en amores piensa saber más.

Como nave que corre en noche oscura  
por brava playa en recio temporal,           10  
déchase al viento y métese al mar,

así yo, en el peligro del penar,  
añadiendo más males a mi mal,  
en desesperación busco ventura.

En la extensa Canción XVI (“Ya el sol revuelve con dorado freno”) el poeta va desgranando una serie de situaciones dichosas de la naturaleza, que contrastan con su malestar anímico constante. Arcaz Pozo (1998) ha detectado referencias, en forma de *contaminatio*, a las odas I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio, especialmente en la descripción de

los elementos naturales. Por nuestra parte, creemos que el motivo es una imitación, con *amplificatio* y repetición, de un pasaje de Virgilio donde la idea aparecía *in nuce* (*Églogas* II 66-68):

Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuveni  
et sol crescentis decedens duplicat umbras.  
me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?

Mira, los bueyes traen de vuelta los arados colgados del yugo  
y el sol, al ponerse, alarga las sombras que van creciendo.  
A mí sin embargo me abrasa el amor; pues ¿qué límite podría tener el amor?

Similar contraste se documenta en un pasaje de la *Égloga* I (vv. 71-84) de Garcilaso, que bien pudo funcionar como correa de transmisión entre Virgilio y Hurtado de Mendoza:

El sol tiende los rayos de su lumbre  
por montes y por valles, despertando  
las aves y animales y la gente:  
cuál por el aire claro va volando,  
cuál por el verde valle o alta cumbre                    75  
paciendo va segura y libremente,  
cuál con el sol presente  
va de nuevo al oficio,  
y al usado ejercicio  
do su natura o menester le inclina,                    80  
siempre está en llanto esta ánima mezquina,  
cuando la sombra el mundo va cubriendo,  
o la luz se avecina.  
Salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

Volviendo a la Canción XVI de Hurtado de Mendoza, trata el motivo de la tempestad amorosa *a contrario*, al contrastar la tranquilidad del marinero después de pasada una “tormenta” (45) con su vicisitud amorosa, constantemente afectada por el desasosiego (vv. 42-53; Díez Fernández 1989: 66):

En el mar sosegado al manso viento tiende la vela, alegre el marinero, seguro ya de la cruel tormenta;	45
en alta popa con navío ligero corta el agua espumosa y va contento, sin tener con las ciegas nubes cuenta, ni esperar más afrenta.	
Y en mi vida importuna	50
cualquier tiempo es fortuna; siempre me veo cubierto de cuidados que en lágrimas quebrantan sus nublados.	

Ese tópico del contraste entre la naturaleza plácida y el sujeto ansioso lo tratará también Gutierre de Cetina (soneto 157). Igualmente, Quevedo en su soneto 466 (Blecua 1990: 476), titulado con tino por González de Salas “Goza el campo de primavera templada y no el corazón enamorado”.

Hurtado de Mendoza también tocó el submotivo de la ofrenda votiva que un marinero ofrece tras haber escapado de un naufragio o tempestad, en su Carta LXIII (“Gloria y descanso perdido”), si es que la atribución a don Diego es correcta<sup>104</sup>. La imitación había sido detectada por Fernando de Herrera en su nota al soneto VII de Garcilaso, como se ha señalado. El submotivo sirve para confirmar la determinación del

---

<sup>104</sup> Aceptan la paternidad de Hurtado de Mendoza tanto Fernando de Herrera como Díez Fernández (1989: 137) en su edición, por cuyo texto citamos, y Sarmati (2009: 153) en su estudio.



## b. Gutierre de Cetina

En Gutierre de Cetina (1520-1557) se aúnan la condición de guerrero y poeta, ideal que hemos encontrado en otros poetas de la época, como Garcilaso de la Vega y Hurtado de Mendoza. Vivió largo tiempo en Valencia, donde sirvió en la tropa de Carlos I (participó en 1541 en la Jornada de Argel). Posteriormente reside en Italia, donde trató y leyó a los autores italianos contemporáneos, entre ellos Luigi Tansillo, Ludovico Ariosto y Pietro Bembo. Pero será el poeta Francesco Petrarca quien más influirá en su obra. En Italia vive en un ambiente refinado, cultivando la amistad del Príncipe de Ascoli, Luis de Leyva y el poeta y humanista Diego Hurtado de Mendoza, estudiado en el anterior epígrafe. En aquel ambiente escribió un cancionero de claro tenor petrarquista que le dio fama. En dicho cancionero adopta el sobrenombre pastoril de Vandalio. Sus composiciones fueron inspiradas por la dama Laura Gonzaga, a quien está dedicado un famoso madrigal que ha pasado a todas las antologías de la poesía en castellano y que arranca así:

Ojos claros, serenos,  
si de un dulce mirar sois alabados,  
¿por qué si me miráis, miráis airados?

En 1554 vuelve a España y dos años después parte a México, en donde ya había estado entre 1546 y 1548, acompañando a su tío Gonzalo López, que había sido nombrado Procurador General. Los datos que se poseen de esta época son más propios de la leyenda. En México se enamora de una nueva dama llamada doña Leonor de Osma. A consecuencia de estos amores, es herido de muerte bajo su balcón, por el rival amoroso Hernando de Nava. A partir de 1557 no se tienen noticias suyas, por lo que cabe suponer que murió por las heridas producidas en esta pendencia.

De su propia biografía se deducen las influencias de su poesía. En primer lugar tenemos los poetas italianos citados, con Francesco de Petrarca a la cabeza. Durante su estancia en Valencia también recibe influencias del poeta Ausiàs March.

Por influencia de Petrarca y de Ausiàs March, Cetina cultiva con cierta profusión el tópico de la Travesía de amor, siempre en sonetos. Comencemos por el soneto 157. Este soneto refleja muy bien el tema de la Tempestad de amor, expuesto en forma de comparación extendida (texto en López Bueno 1990):

#### Soneto 157

Golfo de mar con gran fortuna airado  
se puede comparar la vida mía:  
van las ondas do el viento las envía  
y las de mi vivir doquier el hado;

no hallan suelo el golfo, ni hallado           5  
será cabo jamás en mi porfía;  
en el golfo hay mil monstruos que el mar cría,  
mi recelo mil monstruos ha criado;

en el mar guía el norte, a mí una estrella;  
nadie se fía del mar, de nada fío;           10  
vase allí con temor, yo temeroso;

por mi cuidado van naves por ella.  
Y si en algo difiere el vivir mío,  
es que se aplaca el mar, yo no reposo.

En este poema el golfo no hay que entenderlo como refugio, sino como extensión en mar abierto que se encuentra a merced de los vientos: “van las ondas do el viento las envía” (3). De esta forma el amante se encuentra a mar abierto, a merced de los vaivenes amorosos y no halla ningún cabo en el que poder tomar puerto, donde dejar de sufrir las penalidades que conlleva la Travesía de amor: “no hallan suelo al golfo, ni hallado / será cabo jamás en mi porfía” (5-6). En el verso 7 aparece el submotivo de







anteriormente van a tener un correlato subjetivo en el devenir del yo poético. La composición guarda un paralelismo entre los cuartetos y los tercetos, recogándose cada una de las imágenes de los cuartetos en el terceto correspondiente.

Ahora bien, el soneto 159 presenta algunas diferencias. En los dos cuartetos aparece el motivo de la tormenta amorosa, en la que el marinero (enamorado) intenta conducir su nave a puerto cierto (consumación amorosa), pero las vicisitudes le impiden alcanzar su objetivo. En el verso 9 oímos una interpelación directa a la amada, que hasta el momento no había aparecido. En el último terceto se plasma el tema que podríamos denominar fatalismo emocional y que es muy propio de amor cortés, ya estudiado como fundamento de la poesía de cancionero: el enamorado, aunque sabe que va a sufrir y que seguramente no alcanzará su objetivo, porfía en el intento, porque el remedio de sus penas sólo puede encontrarse en la consumación amorosa (“¿De quién sino de vos puedo valerme?” 14).

En los sonetos 160 a 162 se reflejan las imágenes del soneto 189 de Petrarca: la nave, la tempestad, la niebla, el naufrago, el faro que guía. Cabe destacar que estos tres sonetos comparten la esperanza de conseguir el objeto amoroso (Sarmati 2009: 164). En el soneto 160 aparece la galera (de remos) en lugar de la nave a vela. Recordemos que el remar era uno de los submotivos del tópico de la travesía de amor con antecedentes en la poesía grecolatina, aunque con implicación sexual:

#### Soneto 160

Cercado de terror, lleno de espanto,  
en la barca del triste pensamiento,  
los remos en las manos del tormento,  
por las ondas del mar del propio llanto,

navegaba Vandalio; y si algún tanto  
la esperanza le da propicio el viento,  
la imposibilidad en un momento  
le cubre el corazón de obscuro manto.

5



Amor me trae en la mar de su tormento  
al placer de las ondas de mudanzas,  
mil fortunas tal vez, tal vez mudanzas  
traen acá y allá mi sentimiento.

Sígueme alguna vez próspero viento, 5  
meten velas entonces esperanzas,  
mas salen de través desconfianzas  
y acobardan al triste pensamiento.

Siéntome alguna vez alzar al cielo,  
y otras mil atajar hazte el abismo; 10  
ya me esfuerzo, ya temo, ya me atrevo.

Ora huyo, ora espero, ora recelo,  
y en tanta variedad no sé yo mismo  
qué quiero, aunque sé bien que querer debo.

El soneto 162, que es una traducción-imitación de otro de Francesco Coccio (fl. 1525)<sup>105</sup>, se puede encuadrar en la línea alegórica propia de las “Naos de amor”. La composición muestra su eficacia al recoger en los tercetos, con estructura binaria, la concreción propia de la poesía alegórica, encontrando cada elemento su correlato correspondiente. Culmina con el último verso que, con cinco sustantivos abstractos, recopila todos los sentimientos que el poeta ha expuesto anteriormente, en forma de diseminación :

---

<sup>105</sup> “Deh porgi mano a la mia fragil barca”, incluido como núm. 4 del apartado LXXIX de *Rime Diverse* (1545) de Giolito. Seguimos la edición de Domenichi (2001: 324). “Sdegno regge il timon, furor la vela, / Travaglio i remi e gelosia le sarte, / Le lagrime fanno onde e i sospiri venti. / Oscuro nembo di superbia cела / Sua stella, e solo scorge in ogni parte / Pene, affanni, martir, fiamme e tormenti” (vv. 9-14).

## Soneto 162

Si no socorre amor la frágil nave,  
combatida de vientos orgullosos,  
que entre bravos peñascos peligrosos  
la hizo entrar un fresco aire süave.

tal carga de dolor lleva y tan grave           5  
de pensamientos tristes, congojosos,  
que no pueden durar tan enojosos  
días sin que el morir me desagrave.

Desdén rige el timón, furor la vela,  
trabajo el mástil, y la escolta el celo;           10  
lágrimas hacer mar, suspiros viento.

Nublado oscuro de soberbia cela  
el norte mío, y sólo veo en el cielo  
pena, dolor, afán, rabia y tormento.

En el elegante Soneto 163, se plantea también un sentimiento de duda, de ascendencia cancioneril. En los cuartetos duda entre si quiere saber de la amada o no. En los tercetos compara esta duda con la posición de un marinero que, en medio de una batalla naval, ve que está ardiendo su nave: duda qué decisión tomar, si lanzarse al agua o permanecer en el barco:

## Soneto 163

Sabe Dios si saber de vos deseo,  
y témolo saber más que la muerte:

ved, señora, cuál es mi mala suerte,  
de qué contrarios tormentar me veo.

De no saber de vos tan mal poseo  
que en fiera rabia el desear convierte;  
y por no saber nueva en que no acierte,  
el triste desear huyo y rodeo.

Así el que ve la nave irse abassando,  
estando dentro en ella en la batalla,  
modo para salvarse anda buscando;

mas doquiera que va su muerte halla:  
el enemigo, el contrastar nadando;  
y en la nave ella viene sin buscarla.

Los sonetos 115 al 117 recogen el mito de Hero y Leandro, que ya examinamos a propósito del soneto XXIX de Garcilaso. El mito tiene una serie de elementos que rozan tangencialmente el tópico de la travesía de amor:

- 1) Los amantes están separados por un brazo de mar, por lo que la travesía marítima es inevitable si quieren encontrarse.
- 2) Aparece el tema de la tempestad.
- 3) El amado llega a puerto, gozosamente todas las noches fructíferas y la última de forma fatal.

Pero estudiemos los tres sonetos e iremos desgranando las divergencias del mito con el tópico de la Travesía de amor:

Soneto 115

Leandro que de amor en fuego ardía,  
puesto que a su deseo contrastaba  
el fortunoso mar que no cesaba,  
nadando a su pesar, pasar quería.

Mas viendo ya que el fin de su osadía           5  
a la rabiosa muerte lo tiraba,  
mirando aquella torre donde estaba  
Hero, a las fieras ondas se volvía;

a las cuales, con ansia enamorada  
dijo: “Pues aplacar furor divino           10  
enamorado ardor no puede nada,

dejadme al fin llegar de este camino  
pues poco ha de tardar, y a la tornada  
secutad vuestra saña y mi destino”

Este soneto está íntimamente racionado con el soneto XXIX de Garcilaso de la Vega, “Pasando el mar Leandro el animoso” (Sarmati 2009: 169). Si comparamos los dos poemas se pueden encontrar similitudes sintácticas: “Pasando el mar Leandro el animoso, / en amoroso fuego todo ardiendo,” se corresponde con el primer verso del soneto de 115 de Gutierrez de Cetina: “Leandro que de amor en fuego ardía”. Y, sobre todo, la equivalencia la encontramos en la plegaria final (12-14) de Leandro. En ambos casos, Leandro demanda a la tempestad poder concluir su viaje para poder gozar de la cita con su amada Hero y solo ser rendido por el mar tempestuoso a la vuelta. Es como si pidiera ser náufrago en diferido. Este mismo juego había sido recogido en el epigrama XXVb de *De spectaculis* de Marcial, probable fuente de Garcilaso. En el mito de Hero y Leandro figura la mar y la tempestad consiguiente como fenómenos físicos que impiden

al amado conseguir los placeres de su amada, pero no como metáfora de los sufrimientos causados por la dama.

En cambio, Gutierrez de Cetina desarrolla dos tratamientos más del mito de Hero y Leandro (sonetos 116 y 117), con un tono que podríamos considerar simbólico: la figura de Leandro, sucumbiendo, parece funcionar como correlato objetivo de la tragedia que supone rendirse al sentimiento amoroso. En el soneto 116, Leandro se despide de su amada, al tomar conciencia de que no puede llegar felizmente:

#### Soneto 116

Al tiempo que Leandro vio la estrella,  
dulce farol del alma suya y muerte,  
que Hero puesto había por la suerte  
para él tan desdichada y para ella,

el pecho puso al agua, que era vella           5  
espanto, en su tormenta tanto fuerte.  
"No quieras -dice-, ¡oh mar!, embravecerte.  
Aplaca, ¡oh dios Neptuno!, el furor della".

Mas poco rato va su luz siguiendo,  
y siempre con las ondas peleando,           10  
alzó su flaca voz, triste, muriendo.

"¡Oh Hero y alma mía! - iba diciendo-,  
no canses tu deseo, y despertando,  
despídome de ti, para ti yendo".

En cambio, en el soneto 117 Hero espera ansiosa a Leandro, y cuando descubre su cadáver en la playa, se suicida, arrojándose al vacío. Podemos concluir que el

conjunto de los tres sonetos (115, 116, 117) presenta tres escenas sucesivas de un mismo episodio:

#### Soneto 117

Con aquel recelar que amor nos muestra,  
mezclado el desear con gran cuidado,  
viendo soberbio el mar, el cielo airado,  
Hero estaba esperando a la fenestra;

cuando fortuna, que hacer siniestra           5  
quiso la fin de un bien tan deseado,  
al pie de la torre, y ahogado,  
del mísero Leandro el cuerpo adiestra.

Ciega, pues, del dolor extraño, esquivo,  
de la fenestra con furor se lanza           10  
sobre Leandro, en el caer diciendo:

"Pues a mis brazos que llegase vivo  
no quiso el hado, ¡oh sola mi esperanza!,  
espera, que a do vas te voy siguiendo".

El soneto 234 es una *rara avis* por contener ciertos tientes autobiográficos. En primer lugar el poeta lo dedica a una amada concreta, Cecilia Millás; en segundo lugar refleja algunos hechos biográficos, como su viaje a Italia. En lo relativo al tema de la Travesía de amor, el poema incide en el submotivo de la llegada a puerto, que en este caso se presume venturosa:

#### Soneto 234



A DOÑA CECILA MILLÁS

El amoroso piélago corría  
la nave del curioso entendimiento,  
y no sin ocasión miraba atento  
las islas más hermosas que en él vía.

Al fin del navegar arribé un día,                   5  
cansado ya de ver islas sin cuento,  
en la bella Cicilia, do contento  
quedé de aquel deseo que tenía.

Y visto todo el bien que puede verse,  
exclamaba diciendo: “¡Oh soberano                   10  
aquél que habrá de ti la alta corona!

“Si por milagro, Amor, puede hacerse,  
haz que sea una hora siciliano,  
ya que no puede ser de Barcelona”.

Comprobamos que Cetina, partiendo de una orientación petrarquista, desarrolla profusamente el tópico de la Travesía de amor, y especialmente el submotivo de la tempestad, para caracterizar las penalidades y sufrimientos inherentes al amor no correspondido. Para desplegar este programa, se basa sobre todo en Ausiàs March, Petrarca y Garcilaso. Frecuentemente adopta una línea alegórica, como en la poesía de cancionero, en Ausiàs March y en Petrarca. En otras ocasiones predomina el tópico con un tratamiento metafórico, como en Petrarca. Finalmente, Cetina desarrolla como un *leit-motiv* el mito de Hero y Leandro, siguiendo la estela de un famoso soneto de Garcilaso y como correlato objetivo de carácter simbólico, cercano al tópico de la Travesía de amor, de la vivencia amorosa.

		Gutierre de Cetina					
Referencia		Submotivos					
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto 115			X 3 fortunoso mar		X 8 fieras ondas 10 furor divino 14 saña	X 12 al fin	
Soneto 116					X 6 tormenta tanto fuerte 7 embravecerte 8 furor 10 con las ondas peleando	X 2 dulce farol del alma suya	
Soneto 117					X 3 soberbio el mar, el cielo airado	X 6 torre	
Soneto 157			X 10 nadie se fia del mar 14 se aplaca el mar, yo no reposo		X 1 mar... airado	X 5-6 ni hallado / será cabo jamás en mi porfia	
Soneto 158					X 1 tempestad furiosa y fuerte 7 viento cruel 13 contrario viento	X 3 deseado puerto 10 puerto mío	
Soneto 159					X 1 airado mar 2 tormenta fiera	X 7 volviendo a puerto 11 vine a perderme	
Soneto 160					X 3 manos del tormento 4 ondas del mar del propio llanto	X 10 estrella 14 vióla ante los nublados ir más bella	
Soneto 161					X 1 mar de su tormento 2 ondas de mudanzas		
Soneto 162			X 11 lágrimas hacer mar		X 2 vientos orgullosos 9 rige... furor la vela		
Soneto 163					X 4 contrarios tormentar		
Soneto 234						X 5 al fin del navegar arribé un día	
<b>Total</b>	11		3		10	8	

### c. Fernando de Herrera

Fernando de Herrera (1534-1597), nacido en Sevilla de una familia modesta, vivió en el reinado de Felipe II. A pesar de su humilde origen, recibió una profunda formación humanística. Se ordenó de menores y accedió a un beneficio eclesiástico en la iglesia de San Andrés, lo que le proporcionó una estabilidad material, aunque humilde. De espíritu solitario, orgulloso y huraño, consagró toda su vida a la erudición y a la literatura. Altivo con los ignorantes, recibió por parte de sus amigos los sobrenombres de “el Poeta” y “el Divino”, aunque no escapó a la crítica de algunos enemigos. Se relacionó con los Condes de Gelves, cuya quinta en la vega del Guadalquivir frecuentaba. Se dice que el amor platónico que sintió por la condesa de Gelves, doña Leonor, inspiró su poesía amatoria, aunque es más fácil suponer que fingió ese amor, por la sencilla razón de que un poeta petrarquista debe tener una amada a la que dedicar su poesía (Cueva 1985: 27-28).

De la semblanza anterior se infiere que Herrera no fue un hombre típicamente renacentista, que alternara la pluma y la espada, como Garcilaso, Hurtado de Mendoza o Gutierre de Cetina; tampoco tuvo el encanto y la cordialidad burgueses de Juan Boscán; ni la facilidad poética de un Lope; ni la agudeza y el humor acre de un Quevedo; ni dominó el preciosismo barroco de un Góngora (aunque anticipara la mayor parte de los procedimientos estilísticos de éste) ni compartió con el cordobés su hedonismo y espíritu mundano. Pero los superó a todos ellos en dedicación intelectual y erudición. Él mismo reconoció en la Dedicatoria de su libro *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), el único de poesía propia cuya edición cuidó personalmente y con gran esmero, que su propósito era alcanzar “el crédito de recatado i escrupuloso en este estudio”. Fue un humanista, en el sentido de que, además de practicar la creación poética, dedicó mucho tiempo y energía al estudio de los clásicos grecolatinos e italianos, así como a las fuentes secundarias de erudición (tratados, enciclopedias, diccionarios), con el objeto de enriquecer con referencias intertextuales su poesía original y poder redactar su propia obra de comentario: su monumental edición comentada de Garcilaso, de la que enseguida trataremos. Buscó conscientemente ser émulo de Petrarca en su dedicación absoluta a los estudios de humanidades: veía en Petrarca un *alter ego*, al igual que el

propio Petrarca se había identificado como Cicerón. Si tuviéramos que sugerir un paralelismo, podríamos comparar la figura de Fernando de Herrera, además de con Petrarca, con los poetas-filólogos griegos de época helenística (siglo III a. C.), como Calímaco de Cirene, Filetas de Cos o Apolonio de Rodas, que alternaron la creación poética con la erudición. Se puede concluir que Fernando de Herrera es uno de los poetas más cultos y cercanos a las fuentes clásicas del Renacimiento. Como afirma su editor moderno, Cuevas (1985: 13):

“Es un hombre del Renacimiento que ha llevado a sus últimas consecuencias el individualismo de la época. De ahí su ansia de afirmación personal, que le lleva, desde el rasgo un poco infantil de ocultar sus fuentes capitales, confesando las secundarias...”

Publicó una edición de la poesía de Garcilaso, a la que acompañó con un extenso comentario: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera* (Sevilla 1580)<sup>106</sup>. En este comentario reconoció en el soneto VII de Garcilaso el submotivo de la ofrenda votiva, dentro del tópico más general de la Tempestad del amor. Publicó en vida una cuidada y breve antología de sus poesías, con el título *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582). Ya a título póstumo el pintor Francisco Pacheco publicó sus poesías en tres libros con bastante descuido, bajo el título de *Versos de Fernando de Herrera* (1619).

Su poesía es manierista en la forma (un estilo de transición entre el clasicismo renacentista y el barroco); y en el contenido, partiendo de Petrarca, Garcilaso y Hurtado de Mendoza, está imbuida de amor cortés, neoplatónico y petrarquista, llevado a un grado radical. A su vez, fue un claro modelo y referente de Góngora, quien lo emuló con intención de superarlo.

---

<sup>106</sup> Pueden consultarse los estudios de Montero Delgado 1983, López Bueno – Montero Delgado 1991, Montero Delgado 1997 y 2009.

El t3pico de la Tempestad de amor encajaba a las mil maravillas en el estilo manierista y en la ideolog3a ultra-petrarquista de Herrera. Consiguientemente, cultiva con profusi3n el t3pico, abordando sistem3ticamente varios de sus elementos. Para el an3lisis de su caso, podemos proceder por submotivos, ya que trata el t3pico con m3s detalle y variaci3n que ning3n otro de los poetas estudiados.

Uno de los submotivos del t3pico era que la amada, como el mar, engaña con una falsa bonanza, que puede devenir en tempestad desaforada. Esta visi3n del mar pervive hoy entre los marineros que comparan, con un punto de vista bastante machista, al mar y sus incertidumbres con la volubilidad de las mujeres. En el *Soneto XLVIII de Algunas obras de Fernando de Herrera* (Cuevas 1985: 418), el poeta, escarmentado, muestra su desconfianza en el mar del amor o “en el golfo de Cupido” (12):

#### SONETO XLVIII

Rompi3 la prora, en dura roca abierta,  
mi fr3gil nave, que con viento lleno  
veloz cortava el pi3lago sereno,  
i appena escapo de la muerte cierta.

Afirme el pie yo en tierra, que la incierta     5  
onda del mar no me tendr3 en su seno,  
ni de m3 me podr3 traer ageno  
vana esperan3a, de salud desierta.

Si la sombra del daño padecido  
puede mover, Filipino, vuestro pecho,     10  
huid sulcar del ponto la llanura;

i creed qu’ en el golfo de Cupido  
ninguno naveg3 qu’ al fin, deshecho,  
no se perudiesse falto de ventura.

En la *Elegía IV* de *Algunas obras de F. de H.* reconoce que está engañado y estupefacto por el amor, lo que le lleva a abandonar el puerto y arriesgarse con la travesía: “Assí digo, i en esto embevecido, / con dulce engaño desamparo el puerto,” (247-248) (Cuevas 1985: 408).

En la *Elegía V* del mismo libro, vv. 70-75, compara la actitud de la amada querida en amores con la fiereza del mar tormentoso (Cuevas 1985: 425):

No tiene el alto mar cuando s’ensaña                    70

igual furor, ni el ímpetu fragoso

del rayo tanto estraga i tanto daña,

cuanto en un tierno pecho i amoroso

s’embravece tu furia, cuando siente

firme valor i corazón brioso.                                    75

Y en el Soneto XXXIX de *Versos de Fernando de Herrera* expone en los cuartetos su desconfianza del mar y su anhelo de ver la tormenta desde tierra (en la línea del prefacio de Lucrecio al libro II del *De rerum natura*, vv. 1-7<sup>107</sup>), aunque, en flagrante contradicción con esa cautela, en los tercetos el amor lo insta a embarcarse (Cuevas 1985: 530):

Del mar las ondas quebrantarse vía

en las desnudas peñas desde el puerto;

i en conflicto las naves qu’ el desierto

Bóreas, bramando con furor, batía,

cuando gozoso de la suerte mía,                                    5

---

<sup>107</sup> Para este eco de Lucrecio en Herrera, véase el pormenorizado estudio de Traver Vera 2009: 355-359.

aunque afligido d'el naufragio cierto,  
dije: "No cortará d'el ponto incierto  
jamás mi nave la temida vía".

¡Mas, ¡ai, triste!, que apena se presenta  
de mi fingido bien una esperança,                    10  
cuando las velas tiendo sin recelo.

Vuelo cual rayo, y súbita tormenta  
me niega la salud y la bonança,  
i en negra sombra cubre todo el cielo.

El submotivo que más reflejo tiene en la poesía de Herrera es el de la tempestad del amor<sup>108</sup>. Recordamos que en la navegación amorosa se parangonan las cuitas, las ilusiones, las desesperanzas, con vaivenes del oleaje o directamente con la tempestad. Es lo que vemos en el *Soneto VI de Algunas obras de F. de H.* (Cuevas 1985: 359):

#### SONETO VI

Al mar desierto, en el profundo estrecho,  
entre las duras rocas, con mi nave  
desnuda, tras el canto voi suäve  
que forçado me lleva a mi despecho.

Temerario desseo, incauto pecho,                    5  
a quien rendí de mi poder la llave,  
al peligro m'entregan fiero i grave,  
sin que pueda apartarme del mal hecho.

---

<sup>108</sup> Han estudiado este submotivo, en Herrera, Herrera Montero 1998: 67-72 y Sarmati 2009: 170-177.

Veo los uessos blanquear, i siento  
el triste son de la engañada gente,                   10  
i crecer de las ondas el bramido.

Huir no puedo ya mi perdimiento,  
que no me da lugar el mal presente,  
ni osar me vale en el temor perdido.

El sujeto lírico presenta su sentimiento amoroso como una peligrosa travesía que realiza, pasando un “profundo estrecho” (1) y atraído por el canto de las Sirenas (1-4). Es evidente que se está evocando aquí en orden inverso (es decir, en quiasmo) dos episodios contiguos que leemos en el canto XII de la *Odisea*: el paso junto a las Sirenas, que causaban el naufragio de los navegantes (XII 166-200); y el paso del estrecho de Mesina, entre los dos monstruos Escila y Caribdis (XII 201-259). La nave está desvalida (2-3 “nave / desnuda”) ante los serios peligros del mar: “mar desierto, en el profundo estrecho” (1), “duras rocas” (2), “peligro... fiero i grave” (7). La determinación del sujeto fue osada e incauta (5-8). Viendo los precedentes de otros náufragos muertos (9-11), está convencido de que su travesía está abocada a la perdición (12-14). Vuelve a aparecer, como en el anterior soneto XLVIII, la navegación como correlato del amor; y los peligros marinos (escollos, Sirenas) representando el sufrimiento causado por la intransigencia de la amada. La percepción del final trágico es muy frecuente en Herrera y, en general, en los poetas españoles de los siglos de oro. El espíritu neoplatónico y ultrapetrarquista de Herrera le impide alcanzar la satisfacción amorosa. Desde el punto de vista de la génesis de este soneto, evoca lejanamente la *Oda* I 5 de Horacio; además, según Fucilla (1960: 146), puede interpretarse como una imitación de la poesía 80 del *Canzoniere* de Petrarca; sin embargo, más bien parece una imitación cercana del soneto de Torquato Tasso, 209 de *Rime*, “Ben veggio avinta al lido ornata nave”, como ya se ha apuntado: los elementos comunes son las Sirenas y los escollos, y sobre todo el detalle de los cadáveres de náufragos en la costa, incluyendo la imagen visual “Veo los uessos blanquear” (9), que evoca la frase de Tasso “biancheggjar le arene / d’ossa” (10-11).



Quizá sea un momento adecuado para trazar la historia del motivo de las Sirenas<sup>109</sup> como correlato objetivo para caracterizar negativamente a la amada o al amor. Ya se documentó en un epigrama griego atribuido a Hédilo e incluido en la *Antología Palatina*. Las Sirenas aparecen con sentido figurado frecuentemente en la Edad Media, representando “la luxure, l’attrait trompeur, et le détournement de la spiritualité” (Doudoumis 2002: 1716)<sup>110</sup>. Con esa acepción figuran con cierta profusión en la poesía goliárdica, como hemos examinado, así como en la *Divina Comedia* de Dante (*Purgatorio* XIX 1-33, XXI 43-46). En el Renacimiento, Fray Luis de León continuó con esta aplicación moral, al componer una Oda entera (“A Cherinto”) para aconsejar a su interlocutor que no caiga en la tentación de los deseos eróticos, y apoyó su admonición con el *exemplum* de las Sirenas, presentado por extenso (vv. 36-65). También hemos visto cómo en el Renacimiento las Sirenas se documentan en un soneto de Torquato Tasso (209 de *Rime*) que encontrará eco en la poesía española de tendencia manierista y barroca, concretamente en Herrera y Villamediana. Lope de Vega menciona el mito con aplicación erótica en su más famoso soneto (*Rimas* 61, vv. 3-4). El estudioso Fernando R. de la Flor, en su libro sobre la ideología y las representaciones del Barroco (De la Flor 2002: 382), considera que la imagen de las Sirenas fue favorita de la época para representar la atracción engañosa de la lujuria y de la mujer<sup>111</sup>. La imagen aparece con esa implicación en el Emblema 94 de la Centuria I de los *Emblemas morales* (1610) de Sebastián de Covarrubias, citado igualmente por De la Flor:

El vicio de la carne, es una dama,  
del medio cuerpo arriba muy hermosa,

---

<sup>109</sup> Sobre la trayectoria de la figura de las Sirenas, desde la Antigüedad al mundo moderno, pueden verse los tratamientos monográficos de Doudoumis 2002 y García Gual 2014.

<sup>110</sup> Véase también García Gual 2014: 97-108.

<sup>111</sup> López-Peláez Casellas (2007) menciona esta función de las Sirenas (engañosa belleza femenina) en la emblemática europea, si bien su estudio se centra en otros significados más esotéricos del motivo.



remediar el peligro que recela  
el corazón en su dolor indino. 255

Bien fuera tiempo de coger la vela  
con presta mano, i rebolver a tierra  
la prora, que cortando el ponto vuela.

Mas yo, para morir en esta guerra  
nacé inclinado, i sigo el furor mío 260  
por donde del sossiego me destierra.

El sujeto desearía poner el pie en tierra, es decir, renunciar a ese amor, pero reconoce que está en su naturaleza o destino sufrirlo. Este sentimiento contradictorio es propio del petrarquismo manierista y barroco. Lo volveremos a encontrar en el soneto 162 de *Rimas* de Lope de Vega y en el soneto 300 (Blecuca) de Quevedo.

En la *Elegía V* de *Algunas obras de F. de H.* el sujeto enamorado pronuncia un planto contra Amor. Como argumento, volvemos a constatar la zozobra en la que se ve inmerso el enamorado, quien nunca disfrutará de la tranquilidad del amor correspondido (v. 21: “que nunca tuve un breve estado cierto”), como si la frustración fuera inherente al sentimiento amoroso (16-21) (Cuevas 1985: 425):

#### ELEGÍA V

Tendí al próspero Zéfiro la vela  
de mi ligera nave en mar abierto,  
donde el peligro en vano se recela.

El cielo, el viento, el golfo siempre incierto  
cambiaron tantas vezes mi ventura 20  
que nunca tuve un breve estado cierto.

En otro fragmento de la *Elegía* IV antes citada (vv. 142-147) el sujeto enamorado, evocando el *Soneto* VII de Garcilaso del Vega, reconoce que, tras haber escapado recientemente de una relación ingrata (presentada figuradamente como una tempestad), ha recaído en otra (Cuevas 1985: 404):

#### ELEGÍA IV

que aún ya de la cruel tormenta i brava  
no estaba enxuto mi úmido vestido  
ni apena el pie en la tierra yo afirmava,

cuando Amor, que me trae perseguido,                   145  
en tempestad más áspera pretende  
que yo peligre en confusión perdido.

Y en el *Soneto* VI de *Versos de F. de H.* el sujeto está embarcado cuando sufre una repentina y violenta tempestad. La tempestad es detenida por el orto de una luz (representando a la amada) en Occidente, pero el navegante es incapaz de alcanzar feliz puerto (Cuevas 1985: 504):

Con el puro sereno, en campo abierto  
buela mi alado carro, i fresco llega  
el viento; arando el golfo, la paz niega  
cielo airado, aire adverso, fluxo incierto.

Desampara huyendo el mar desierto,                   5  
mas el miedo i orror lo aflige y ciega.  
Noto cruel, que su furor despliega,  
las velas rompe, impide entrar el puerto.

Cuando ríe una luz en Occidente,  
qu' alegra el orbe eterio, i desfallece 10  
el soplo austrino y cessa el ponto oscuro.

La prora buelvo, y lexos, tardamente,  
la tierra sola en puntas aparece,  
i nunca 'l puerto arribo, que procuro.

Fernando de Herrera trata igualmente el submotivo del puerto, aunque frecuentemente con sentido negativo: casi siempre se queja de la imposibilidad de arribar a buen puerto, en el contexto de la tormenta. Lo acabamos de ver en el Soneto VI, v. 14: "i nunca 'l puerto arribo, que procuro." En la Elegía IV, antes comentada, el sujeto abandona el "puerto" (248), engañado, y ya se siente incapaz de regresar: "rebolver a tierra / la prora," (257-258). Y en el Soneto XCIX, que vamos a considerar a continuación, igualmente se desespera de arribar a feliz puerto: "Pues el Amor m'olvida i cierra el puerto," (9).

Como último estadio de la ingrata navegación de amor, el amante, salvado de un naufragio, consagra una ofrenda votiva. Es el motivo de la *Oda* a Pirra de Horacio y del *Soneto* VII de Garcilaso, sobre cuyas fuentes el propio Herrera había disertado en su comentario<sup>112</sup>. Figura el submotivo en el *Soneto* XCIX (*sic* = nº 98) de *Versos de F. de H.* (Cuevas 1985: 608-9):

#### SONETO XCIX

Sola i en alto mar, sin luz alguna,  
con tempestad sañosa yaze i viento  
mi popa abierta, i no abre'l negro asiento  
d'el cielo la confusa, incierta luna.

---

<sup>112</sup> Para un completo estudio del submotivo de la ofrenda votiva en Herrera, en evocación de la *Oda* I 5 de Horacio, puede consultarse Herrera Montero 1998: 63-66.

Esperança, Arellano, ya ninguna 5  
procuro, ni se deve al pensamiento;  
fallecen fuerça i arte, i triste sientto  
la muerte apresurársem' importuna.

Pues el Amor m'olvida i cierra el puerto,  
i veo, en las reliquias de mi nave, 10  
qu'el ponto esparze i buelve, mis despojos,

la veste i armas d'este amante muerto  
colgad, que restan d'el naufragio grave,  
a l'ara de mis bellos, dulces ojos.

Este soneto, uno de los más logrados del poeta y que recopila a manera de síntesis bastentes submotivos del tópic, sigue la estela de Horacio (*Oda* I 5), de Petrarca (soneto 189) y de Garcilaso (soneto VII). El sujeto lírico describe la tempestad (1-4), en medio de la cual no tiene esperanza (5-8); a continuación viene el naufragio por instigación de Amor (9-11) y finalmente la ofrenda votiva, realizada a título póstumo (12-14). De Petrarca toma el submotivo de la tempestad, de la impotencia del sujeto y de la desesperanza de alcanzar puerto: pueden compararse una serie de correspondencias, que hemos señalado mediante diferentes atributos tipográficos, entre Petrarca (13-14)

**morta** fra l'onde è la ragon et l'arte,  
tal ch'incomincio a *desperar* DEL PORTO.

y Herrera (5-9):

*Esperança, Arellano, ya ninguna* 5

procuo, ni se deve al pensamiento;  
**fallecen fuerça i arte**, i triste siento  
 la **muerde** apresurársem' importuna.

Pues el Amor m'olvida i cierra EL PUERTO,

De Horacio y de Garcilaso, Fernando de Herrera ha tomado el motivo de la ofrenda votiva, con los detalles del templo y de la divinidad receptora, con dos diferencias significativas: 1) no es el amante, salvado vivo del naufragio, el que realiza la ofrenda votiva, sino que el amante ha muerto en el naufragio (v. 12: "este amante muerto") y encarga a un amigo albacea que realice la ofrenda póstuma; 2) por otro lado, la ofrenda no se deposita en el templo de una divinidad marina, sino ante el altar de la propia amada, que queda así divinizada (v. 14: "a la ara de mis bellos dulces ojos"). Herrera ha llevado a su culminación desastrosa el submotivo de la ofrenda votiva.

En la siguiente Tabla resumimos los datos obtenidos:

Fernando de Herrera							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto XLVIII, <i>Algunas obras de F. de H.</i>			X 5-8 5-6 incierta / onda del mar 12-13 en el golfo de Cupido ninguno navegó			X 5 Afirme el pie yo en tierra	
Elegía IV, <i>Algunas obras de F. de H.</i>			X 248 dulce engaño		X 142 de la cruel tormenta i brava 146 tempestad más áspera 251 torvellino 269 guerra	X 248 puerto 144 el pie en la tierra yo afirmava 257 rebolver a tierra	
Elegía V, <i>Algunas obras de F. de H.</i>			X 74 se embravece tu furia		X 70 s'ensaña 71 furor 74 s'embravece tu furia		
Soneto XXXIX,			X 7 ponto incierto		X 4 furor	X 2 puerto	

		Fernando de Herrera						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Versos de F. de H.				10 de mi fingido bien una esperanza		6 naufragio cierto 12 súbita tormenta 14 negra sombra		
Soneto VI, Algunas obras de F. de H.				X 1 Al mar desierto 3 tras el canto voi suáve		X 4 cielo airado, aire adverso, flujo incierto 7-8 su furor despliega, las velas rompe 11 i crecer de las ondas el bramido	X 14 i nunca 'l puerto arribo	
Soneto XCIIX, Versos de F. de H.						X 2 tempestad sañosa 13 naufragio grave	X 9 Amor... cierra el puerto	X 12-14 la veste i armas [...] colgad
<b>Total</b>	<b>6</b>			<b>5</b>		<b>5</b>	<b>5</b>	<b>1</b>

Las conclusiones que podemos extraer del tratamiento de Herrera son que el tópico de la Travesía de amor sintonizaba con su visión radical y ultra-petrarquista del amor y que por eso Herrera lo cultiva con tanta profusión (lo hemos documentado en no menos de seis poemas diferentes). Cuevas (1985: 409) ha subrayado el petrarquismo radical de su sentimiento amoroso: “Cada uno de estos poemas, en un tono de constante desolación, se configura también, en cierto modo, como un *fragmentum* petrarquista”. Por eso el poeta trata el tópico sistemáticamente y por extenso, desplegando con detalle varios de sus submotivos. Es decir Herrera, partiendo de los precedentes de Horacio, Petrarca y Garcilaso, lleva la imagen a sus últimas consecuencias: la amada es como el mar peligroso, la tempestad del amor trae consecuencias aciagas, y la ofrenda votiva debe realizarse a título póstumo, porque no cabe salvación tras el naufragio.

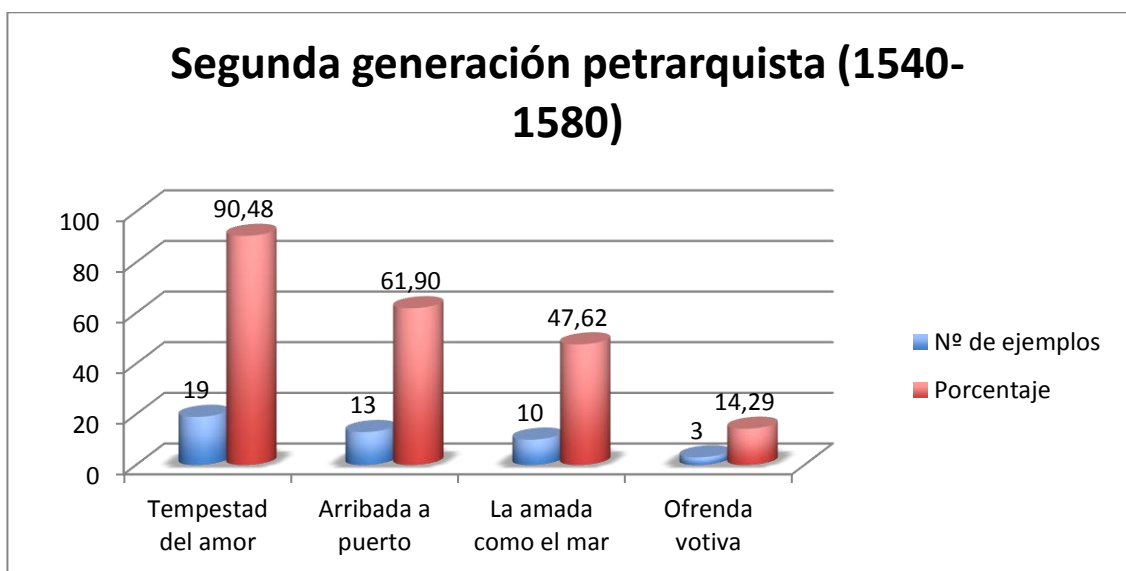
Tal y como hicimos en la anterior sección, resumimos en la siguiente Tabla general los datos recogidos en las Tablas individuales de los poetas de la segunda generación petrarquista:



### Tabla-resumen de los poetas de segunda generación petrarquista

	Poeta o corpus	Núm. de textos	Submotivos					
			Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar	Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
1	Hurtado de Mendoza	4			2	4		1
2	Gutierre de Cetina	11			3	10	8	
3	Fernando de Herrera	6			5	5	5	2
	<b>Total</b>	<b>3</b>			<b>10</b>	<b>19</b>	<b>13</b>	<b>3</b>
	<b>Porcentaje</b>				<b>47,6%</b>	<b>90,5%</b>	<b>61,9%</b>	<b>14,3%</b>

Todo ello se ve reflejado en el siguiente gráfico:



## 4. LA LÍRICA DEL BARROCO (1580-1640)

### a. Luis de Góngora

Poco podemos señalar sobre el genio vital y poético de Luis de Góngora y Argote (1561-1627) que no haya sido apuntado ya. Frecuentemente se ponen en la misma balanza a Góngora y a Quevedo, como grandes poetas barrocos y rivales entre sí por la polémica culteranista. Pero ni se pasaron la vida zahiriéndose mutuamente, ni sus personalidades son parecidas. Por el contrario, el espíritu vitalista y hedonista de Góngora contrasta vivamente con el carácter amargado y la ideología reaccionaria de Quevedo (Carreira 2014: 474-475). Góngora fue hijo de un acomodado juez de la Inquisición (Francisco de Argote) y de una dama de la nobleza (Leonor de Góngora). Estudió leyes en la Universidad de Salamanca, donde llamó la atención como poeta, pero no llegó a acabar los estudios. En 1575 tomó órdenes menores y heredó de su tío materno Francisco de Góngora el beneficio de racionero de la Catedral de Córdoba, lo que le proporcionó sustento material y la posibilidad de viajar desde 1589, formando parte de comisiones, por Navarra, León, Andalucía y las dos Castillas. En lo de ser un poeta-eclésiástico, que vive de los beneficios, recuerda a Petrarca y a Fernando de Herrera; Pedro de Espinosa seguirá la misma carrera.

Como canónigo de Córdoba, fue amonestado por el obispo Pacheco por no mantener la debida compostura en el coro y por frecuentar diversiones mundanas, lo que dice mucho sobre su personalidad e intereses. Durante su estancia en la corte de Valladolid se enemistó con Quevedo y proporcionó a Pedro de Espinosa los poemas que serían incluidos en *Flores de poetas ilustres*. A su regreso a Córdoba en 1609 empezó a incrementar el barroquismo de su obra. Siguió viviendo En Córdoba hasta que en 1617 fue nombrado Capellán del rey Felipe III, por recomendación del Duque de Lerma. Se trasladó a la Corte en Madrid, donde permaneció hasta 1626, con un tren de ostentación superior a sus posibilidades. Amante del lujo ostentoso y de vicios como el juego, el alcohol y las mujeres, contrajo deudas y pasó por dificultades económicas. Es decir, dispuso de muchos bienes, pero también de muchos gastos y compromisos (Paz 2014),

haciendo bueno el aserto popular de que “los dineros del sacristán, cantando se vienen y cantando se van”. Malgastó gran parte de su tiempo y energía en adular a nobles poderosos para recabar prebendas y protección, sin demasiado éxito y para su frustración (que incluso expresa en varios poemas); y en solicitar pensiones al rey. Regresó a Córdoba en 1626 con la cabeza ida y murió en la pobreza, de un ictus, en 1627.

Fue el impulsor de la estética barroca en la lírica española, desarrollando sugerencias de Fernando de Herrera, a quien pretendió emular y superar. Cultiva tanto los metros cultos, italianizantes (especialmente sonetos y la silva de las *Soledades*), como metros populares y tradicionales (romances y letrillas). Probablemente no se ha destacado lo suficiente su magia con las palabras, a partir de una sólida formación humanística y de un conocimiento amplio de los clásicos latinos, italianos y españoles (Laguna Mariscal 2014b). Sabe convertir en metáfora la impresión sensorial, el concepto y el sentimiento. No es baladí acierto sintetizar el tópico de las *rixae in amore* (riñas de enamorados) en el archifamoso verso “a batallas de amor, campos de pluma”; o describir con el verso “que a Vulcano tenían coronado” a unos cabreros sentados en torno a una hoguera. En su poesía amorosa culta desarrolla un programa de petrarquismo de orfebre, especialmente en su etapa temprana, de 1582 a 1585, como reconoce la editora de sus sonetos: “Como todo poeta del siglo XVI, pasó por un período petrarquizante, influido sobre todo por Torquato y Bernardo Tasso, Petrarca, Sannazaro, Luigi Groto” (Ciplijauskaité 1969: 15); “Góngora cultivó el soneto desde los principios de su carrera literaria. Los años 1582 a 1585 ven surgir varios, todos ellos bajo una fuerte influencia del petrarquismo. Repiten los tópicos usuales, pero nunca son imitaciones serviles” (1969: 19).

Varios textos de Góngora desarrollan directamente el tópico<sup>113</sup>. En su Soneto 71 (de 1584), “No destrozada nave en roca dura”, compara a la dama con tres términos figurados: la roca marina, contra la que naufraga una nave; la red que apresa un pajarillo; y el prado, donde una muchacha es picada por una víbora. El sujeto expresa su desconfianza en la mujer y su intención de huir de ella, porque es tan airada como el

---

<sup>113</sup> Hemos publicado los resultados de este epígrafe, sobre Góngora, en Gómez Luque - Laguna Mariscal - Martínez Sariegos (2016).

mar, tan resplandeciente en su cabello como la red y tan hermosa a la vista como el prado. Por tanto, Góngora está desarrollando en el primer símil el submotivo de que la amada es comparable con el escollo marino en su índole moral (texto en Ciplijauskaité 1969: 136):

No destrozada nave en roca dura  
tocó la playa más arrepentida,  
ni pajarillo de la red tendida  
voló más temeroso a la espesura;

bella ninfa la planta mal segura                    5  
no tan alborotada ni afligida  
hurtó del verde prado, que escondida  
víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,  
las rubias trenzas y la vista bella                    10  
huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.  
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,  
dura roca, red de oro, alegre prado.

En la misma línea, en el Soneto 78 (de 1585), “Aunque a rocas de fe ligada vea”, sin mencionar a la mujer, desconfía del “mar de Amor” (v. 11), que engaña con una calma aparente, descrita morosamente en los cuartetos (1-8), pero que luego se revela peligroso cuando el navegante-enamorado se ha engolfado en la travesía; ante la advertencia de los cadáveres de los naufragos en la costa (9-11), el sujeto decide no embarcarse (12-14) (texto en Ciplijauskaité 1969: 143):

Aunque a rocas de fe ligada vea

con lazos de oro la hermosa nave  
mientras en calma humilde, en paz süave  
sereno el mar la vista lisonjea;

y aunque el céfiro esté (porque le crea)      5  
tasando el viento que en las velas cabe,  
y el fin dichoso del camino grave  
en el aspecto celestial se lea,

he visto blanqueando las arenas  
de tantos nunca sepultados huesos,      10  
que el mar de Amor tuvieron por seguro,

que dél no fío, si sus flujos gruesos  
con el timón o con la voz no enfrenas,  
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

Parece razonable suponer que, para este soneto, Góngora se basó como hipotexto en el soneto ya comentado en este trabajo de Torquato Tasso “Ben veggio avinta al lido ornata nave”, como recordó Ciplijauskaité (1969: 143). Ambos sonetos empiezan con la descripción de una bonanza engañosa del mar; el primer terceto de los dos poemas alude a los esqueletos de marineros naufragados, que confiaron en el mar, con fraseología parecida: “he visto blanqueando las arenas / de tantos nunca sepultados huesos” (Góngora 9-10) ~ “Veggio, trofei del mar, rotte le vele, / Tronche le sarte e biancheggiar le arene / D’ossa insepolte” (T. Tasso 9-11). Como diferencia, Tasso ve inexorable su fin, y prefiere morir en las garras de las Sirenas que en los escollos. En cambio, Góngora no menciona las Sirenas y, ante el riesgo de la travesía, renuncia al amor.

Don Luis también toca el submotivo de la Tempestad de amor. En un poema que puede considerarse métricamente o bien un romance con estribillo o bien una letrilla, “Ciego que apuntas, y atinas” (núm. 1 en Carreño 1982: 87-89), el sujeto reclama al dios

Amor que lo deje en paz (estribillo: “*Déjame en paz, Amor tirano, déjame en paz*”), postulando así su retiro del amor (*renuntiatio amoris*), en la estela de Horacio, *Odas* III 26 y IV 1 o de Propertio III 24 y III 25. Pues bien, motiva ese deseo con la caracterización negativa del amor, y concretamente en varias ocasiones compara la relación amorosa con una travesía tormentosa (11-14, 35-38):

Baste el tiempo mal gastado  
que he seguido a mi pesar  
tus inquietas banderas,  
foragido capitán. [...]

Como aré y sembré, cogí;                      35  
aré un alterado mar,  
sembré en estéril arena,  
cogí vergüenza y afán.

En tres romances (33, 42, 72) Góngora compara el sufrimiento y las vicisitudes del enamorado con la servidumbre del galeote que está forzado a remar. Es lo que vemos en el romance 33, compuesto en 1590, “¡Qué necio era yo antaño”, vv. 9-12 (Carreño 1982: 228-232):

Serví al amor cuatro años,  
que sirviera mejor ocho                      10  
en las galeras de un turco  
o en las mazmorras de un moro.

La misma idea documentamos en el romance 42, “Despuntado he mil agujas”, escrito en 1595 (Carreño 1982: 263-266). El sujeto, en cierta medida identificado con el propio Góngora, tiene que ausentarse para dar la enhorabuena al nuevo obispo de Córdoba, y su amante aprovecha su ausencia para cometer infidelidades; él, para aviso

y escarmiento de enamorados (9-16), se compara en sus “desventuras” con un galeote (17-20):

Escuchad las desventuras  
del más triste galeote,  
que dio en la concha de Venus  
las espaldas al azote.                    20

Por fin, en el romance 72, “Contando estaban sus rayos”, también dotado de estribillo y escrito en 1614 (Carreño 1982: 375-378), se nos presenta a un pescador que sufre de males de amor y pronuncia su lamento entre las olas. El estribillo reza (9-14):

*¡Ay cómo gime, mas ay cómo suena,  
gime y suena  
el remo a que nos condena  
el niño Amor!  
Clarín que rompe el albor  
no suena mejor.*

Góngora toca también la última fase del tópico: el marinero, escapado a duras penas de un naufragio, realiza una ofrenda votiva y se retira de la navegación amorosa. El romance 15, “Noble desengaño” (Carreño 1982: 138-142), redactado en 1584, se divide en dos partes: en la primera el sujeto dedica la consabida ofrenda votiva al templo del Noble Desengaño, a quien agradece haberle desengañado (1-40); la segunda parte funciona como justificación o explicación de la renuncia: el sujeto despotrica de sus seis años de servicio a la amada (41-112). Por tanto, en este romance se toma al Desengaño como destinatario divinizado de la ofrenda, como hicieran Luigi Tansillo (quien seguramente introdujo el motivo en España), Juan Morales, Diego de Benavides, Góngora (aquí), Lope de Vega, el Conde de Villamediana y Luis Carrillo y Sotomayor (aproximadamente en este orden). Los 20 primeros versos de este romance dicen así:





del tempio sacro, con le rotte vele,  
ficaraon nas paredes penduradas.

Del tiempo las injurias perdonadas, 5  
et Orionis vi nimbosae stellae<sup>114</sup>,  
raccoglio le smarrite pecorelle  
nas ribeiras do Betis espalhadas.

Volveré a ser pastor, pues marinero  
quel dio non vuol, che col suo strale sprona 10  
do Austro os assopros e do Oceám as agoas,

haciendo al triste son, aunque grosero,  
di questa canna, già selvaggia donna,  
saudade a as feras, e aos penedos magoas.

Proponemos una traducción de las diferentes lenguas al español:

Las tablas del bajel despedazadas  
(señal piadosa y cruel del naufragio)  
del templo sagrado, con las rotas velas,  
quedarán colgadas en las paredes.

Del tiempo las injurias perdonadas 5  
y por la violencia de Orión, estrella lluviosa,  
recojo las perdidas ovejas,  
por las riberas del Betis esparcidas.

Volveré a ser pastor, pues marinero

---

<sup>114</sup> En el término *stellae*, la terminación *-ae* tiene la pronunciación vulgar o medieval /e/, según indica la rima.

no lo permite aquel dios, que con su saeta acribilla                    10  
los soplos del Austro y las aguas del océano;

haciendo al triste son, aunque grosero  
de esta caña, ya mujer silvestre,  
tristeza a las fieras y dolor a las rocas.

Hasta aquí hemos considerado los pasajes en que Góngora desarrolla expresamente el tópico de la Travesía de amor, como un universo conceptual para caracterizar de manera figurada el amor. Pero hay muchos poemas en que Góngora aborda otros temas, relacionados con la navegación y con el amor, aunque distintos del tópico de la Travesía de amor, que sin embargo presentan puntos de conexión con el tópico. Estos textos que podríamos llamar tangenciales giran en torno a tres temas principales: el mito de Hero y Leandro, los galeotes y las *Soledades*. Comentaremos los pasajes por partes.

Góngora trata el mito de Hero y Leandro en dos ocasiones (romances 27 y 64 de Carreño 1982), con tono jocosos y paródicos. El mito, que ya hemos repasado a propósito del soneto XXIX de Garcilaso de la Vega (“Pasando el mar Leandro el animoso”), había sido abordado antes en un poema goliárdico y luego igualmente por Juan Boscan (fábula mitológica *Historia de Hero y Leandro*) y por Gutierre de Cetina, que le dedicó todo un ciclo (Moya del Baño 1967). Recordemos que el muchacho tiene que realizar una travesía regularmente para ver a su amor, afrontando el riesgo de naufragio, por lo que el mito funciona como correlato objetivo de las vivencias del poeta y de alguna manera trata de una Travesía de amor. En el romance 27 de Góngora, “Arrojóse el mancebito”, redactado en 1589 (Carreño 1982: 205-209), se describen las dificultades de Leandro en medio de la tempestad (vv. 49-56):

El amador, en perdiendo  
el farol que le conduce,                    50  
menos nada y más trabaja,  
más teme y menos presume.

Ya tiene menos vigor,  
ya más veces se zambulle,  
ya ve en el agua la muerte,           55  
ya se acaba, ya se hunde.

Y en el romance 64, “Aunque entiendo poco griego”, compuesto en 1610 (Carreño 1982: 339-346), también se cuenta el mito con estilo todavía más culteranista. El poema está truncado, pero en unos versos Leandro se muestra dispuesto a seguir la señal de su amada, surcando el mar por amor, por lo que de alguna manera el Helesponto se convierte en un mar de amor; además, se compara con un galeote y menciona el riesgo de naufragio (205-216):

Leandro, en viendo la luz,           205  
la arena besa, y gallardo  
«¡Oh de la estrella de Venus,  
le dice, ilustre traslado!  
Norte eres ya de un bajel  
de cuatro remos por banco;           210  
si naufragare, serás  
santelmo de su naufragio.  
A tus rayos me encomiendo,  
que si me ayudan tus rayos,  
mal podrá un brazo de mar           215  
contrastar a mis dos brazos.»

En algunos romances aparecen galeotes o “forzados” (hombres obligados a remar por condena judicial o por servidumbre) que sufren de males de amor, especialmente causados por la ausencia de la amada. En el romance 11, “Amarrado al duro banco”, de 1583 (Carreño 1982: 123-125), el sujeto es un galeote cristiano apresado por los turcos, que lamenta su servidumbre que ha durado diez años, durante

los cuales añora a su amada. Es de notar que su sufrimiento está causado más por la ausencia de su amada que por la servidumbre de remar (33-36):

¡Pues he vivido diez años  
sin libertad y sin ella,  
siempre al remo condenado,           35  
a nadie matarán penas!»

En su magnífico poema *Soledades*, compuesto en 1613 y que quedó inacabado, no se documenta la imagen figurada de la travesía o del naufragio de amor, pero el protagonista es un joven enamorado que, desengañado del amor, sufre un naufragio real. Hacia el inicio del poema se describe con detalle la arribada del náufrago a la costa. El léxico y la imaginería son habituales en el tópico de la Travesía de amor: “leño” (v. 21), “escollo” (24), “rota nave” (29), “vestido” (34), “seguro” (56), “puerto” (61). Además, el náufrago realiza una ofrenda improvisada de los leños del naufragio a las rocas (29-33); e incluso se documenta el motivo característico<sup>115</sup> de las ropas mojadas por el naufragio (vv. 34-36), que evoca los *uvida... vestimenta* de Horacio y las “mojadas ropas” de Garcilaso:

Del siempre en la montaña opuesto pino   15  
al enemigo Noto,

---

<sup>115</sup> El detalle de las ropas mojadas se documenta en primer lugar en Horacio (*Odas* I 15, 14-16 *uvida... / vestimenta*), como hemos visto, y luego reaparece a manera de guiño de intertextualidad en Garcilaso (Soneto VII 6 “de mis mojadas ropas”), Hurtado de Mendoza (Carta LXIII 262 “colgar las mojadas prendas”), Fernando de Herrera (Elegía IV 143 “no estaba enxuto mi úmido vestido”), Góngora (*Soledades* I 34-35 “ya el vestido / Océano ha bebido”), Diego Benavides (*Flores* 16, v. 3 “mojados paños”), Bartolomé Martínez (*Flores* 105, v. 34 “mojados paños”), Luis Martín de la Plaza (*Flores* 181, v. 8 “mojadas faldas”), Luis Carrillo (Soneto XLVII 7 “aún destilas vestidos que has colgado”; Canción Cuarta 25-25 “Mi vestidura.../ humedecida”) y Quevedo (Soneto 300 Blecua, v. 4 “húmedas ropas y despojos”).

piadoso miembro roto,  
 breve tabla, delfín no fue pequeño  
 al inconsiderado peregrino,  
 que a una Libia de ondas su camino           20  
 fió, y su vida a un leño.  
 Del Océano pues antes sorbido,  
 y luego vomitado  
 no lejos de un escollo coronado  
 de secos juncos, de calientes plumas,       25  
 alga todo y espumas,  
 halló hospitalidad donde halló nido  
 de Júpiter el ave.  
 Besa la arena, y de la rota nave  
 aquella parte poca                               30  
 que le expuso en la playa dio a la roca;  
 que aun se dejan las peñas  
 lisonjear de agradecidas señas.  
 Desnudo el joven, cuanto ya el vestido  
 Océano ha bebido,                               35  
 restituir le hace a las arenas;  
 y al Sol lo extiende luego,  
 que, lamiéndolo apenas  
 su dulce lengua de templado fuego,  
 lento lo embiste, y con süave estilo       40  
 la menor onda chupa al menor hilo.

No bien pues de su luz los horizontes,  
 que hacían desigual, confusamente,  
 montes de agua y piélagos de montes,  
 desdorados los siente,                       45  
 cuando, entregado el mísero extranjero  
 en lo que ya del mar redimió fiero,

entre espinas crepúsculos pisando,  
 riscos que aun igualara mal volando  
 veloz, intrépida ala, 50  
 menos cansado que confuso, escala.  
 Vencida al fin la cumbre,  
 del mar siempre sonante,  
 de la muda campaña  
 árbitro igual e inexpugnable muro, 55  
 con pie ya más seguro  
 declina al vacilante  
 breve esplendor del mal distinta lumbre,  
 farol de una cabaña  
 que sobre el ferro está en aquel incierto 60  
 golfo de sombras anunciando el puerto.

Posteriormente el “mancebo” encuentra refugio con unos cabreros que están sentados en torno al fuego (v. 93: “que a Vulcano tenían coronado”). Al igual que el encuentro con los cabreros despertó en Don Quijote el deseo de elogiar la mítica Edad de Oro (cap. XI de la Primera Parte; véase Traver Vera 2001), aquí también la hospitalidad invita al náufrago a entonar una proclama de elogio (*beatus ille*) de la vida campestre y del paraje idílico, asimilable al de la Edad de Oro o al *locus amoenus* bucólico. Es de notar la fórmula de estribillo “¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora” (94-95, 106-7, 122-123, 134.135), que recuerda la de *beatus ille*. De hecho, la evocación expresa de la Edad de Oro se documenta en los versos 140-142. Documentamos, pues, un contraste entre lo indeseable de la navegación y la deseabilidad de la vida sosegada en tierra firme (es el tópico del denuesto de la navegación). Todas estas ideas y motivos formaban parte en alguna medida del tópico de la Travesía de amor desde Horacio:

El can ya vigilante  
 convoca, despidiendo al caminante, 85  
 y la que desviada

luz poca pareció, tanta es vecina,  
que yace en ella robusta encina,  
mariposa en cenizas desatada.

Llegó pues el mancebo, y saludado,                   90  
sin ambición, sin pompa de palabras,  
de los conductores fue de cabras,  
que a Vulcano tenían coronado.

«¡Oh bienaventurado  
albergue a cualquier hora,                               95  
templo de Pales, alquería de Flora!  
No moderno artificio  
borró designios, bosquejó modelos,  
al cóncavo ajustando de los cielos  
el sublime edificio;                                       100  
retamas sobre robre  
tu fábrica son pobre,  
do guarda, en vez de acero,  
la inocencia al cabrero  
más que el silbo al ganado.                           105

¡Oh bienaventurado  
albergue a cualquier hora!  
No en ti la ambición mora  
hidrópica de viento,  
ni la que su alimento                                   110  
el áspid es gitano;  
no la que, en vulto comenzando humano,  
acaba en mortal fiera,  
esfinge bachillera,  
que hace hoy a Narciso                               115  
ecos solicitar, desdeñar fuentes;

ni la que en salvas gasta impertinentes  
la pólvora del tiempo más preciso;  
ceremonia profana  
que la sinceridad burla villana 120  
sobre el corvo cayado.

¡Oh bienaventurado  
albergue a cualquier hora!  
Tus umbrales ignora  
la adulación, sirena 125  
de Reales Palacios, cuya arena  
besó ya tanto leño,  
trofeos dulces de un canoro sueño.

No a la soberbia está aquí la mentira  
dorándole los pies, en cuanto gira 130  
la esfera de sus plumas,  
ni de los rayos baja a las espumas  
favor de cera alado.

¡Oh bienaventurado  
albergue a cualquier hora!» 135

No pues de aquella sierra, engendradora  
más de fierezas que de cortesía,  
la gente parecía  
que hospedó al forastero  
con pecho igual de aquel candor primero 140  
que, en las selvas contento,  
tienda el fresno le dio, el roble alimento.

Concluimos que en las *Soledades* Góngora no trata el tópico mediante los procedimientos estilísticos habituales de la metáfora, el símil o la alegoría, pero sí alude al tópico mediante un procedimiento que podríamos considerar simbólico. Esta



dimensión simbólica podría recordarnos a la que adquiriría el mar en las cántigas galaico-portuguesas.

Para finalizar, en la siguiente Tabla resumimos los datos de Góngora:

		Luis de Góngora						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto 71 Ciplijikausté				X 9-14 9 condición airada 12 enemiga		X 1 destrozada nave		
Soneto 78 Ciplijikausté				X 1-8		X 12 flujos gruesos		
Romance 1 Carreño, "Ciego que apuntas, y atinas"						X 11-14, 35-38 36 alterado mar		
Romance 42 Carreño, "Despuntado he mil agujas"		X 19 concha de Venus						
Romance 15 Carreño, "Noble desengaño"							X 16 y ofrecí en el puerto	X 1-40
Soneto 84 Ciplijikausté						X 5-6		X 1-4
Romance 27 Carreño, "Arrojése el mancebito"						X 49-56		
Romance 64 Carreño, "Aunque entiendo poco griego"						X 211-212		
<i>Soledades</i>						X 1 29 rota nave		X 1 29-36
<b>Total</b>	<b>9</b>	<b>1</b>		<b>2</b>		<b>7</b>	<b>1</b>	<b>3</b>

## b. Lope de Vega

Lope de Vega (1562-1635) solo puede ser calificado como un prodigio de la naturaleza y de la cultura, por las peripecias vitales que vivió, y por la calidad y extensión de su obra literaria. Cuando se disfrutaban las 1500 páginas de su poesía lírica en la edición de Blecua (1989), hay que conceder la razón al apelativo "Fénix de los Ingenios" con que se conoció; en la misma línea, Miguel de Cervantes lo llamó "Monstruo de la naturaleza".

Es imposible resumir su vida aquí. Baste recordar que fue un niño prolífico de las letras, que vivió siempre una vida acelerada y desordenada, que tuvo numerosísimas amantes e hijos, y que chocó con la justicia en numerosas ocasiones, llegando a ser condenado y desterrado. En su madurez se ordenó sacerdote. Fue un autor increíblemente prolífico y genial: escribió en muchos géneros distintos, en verso y prosa, aunque destaca sobre todo por su producción dramática y lírica. Dentro del ámbito lírico, cultivó tanto la tendencia tradicional (en sus romances) como la italianizante. Fue un buen conocedor de la literatura clásica (que, en ocasiones, leyó extractada en florilegios, diccionarios y libros de erudición<sup>116</sup>), de la tradición hispánica y de la literatura italiana. Aunque insertó numerosísimas composiciones líricas en sus dramas, aquí atenderemos especialmente a su producción lírica impresa en dos libros: sus *Rimas* (del 1602) y las *Rimas humanas y divinas* (1634) de su heterónimo el licenciado Tomé de Burguillos. Citamos por la edición de Blecua (1989).

Lope de Vega abordó numerosos aspectos del tópico. No trata explícitamente el submotivo sexual del tópico (practicar sexo es como navegar o remar), pero lo insinúa en el Soneto 87 de *Rimas*. En este poema se narra el rapto de Europa por Júpiter y se sugiere que la travesía a lomos de Júpiter, metamorfoseado en toro, trajo como consecuencia directa la desfloración de la princesa: los versos “Cayéronsele a Europa de las faldas / las rosas al decirle el toro amores,” (9-10) pueden interpretarse como una delicada alusión al sangrado de Europa al ser desvirgada por Júpiter; y la propia doncella pronuncia la frase bisémica “«¡Ay triste yo!, ¡perdí las flores!»” (v. 14), que admite la interpretación literal (“perdí las flores que había que recolectado”) y la figurada, alusiva a la pérdida de la virginidad, al desfloramiento (“he perdido la flor de mi virginidad”). De esta manera, se está equiparando sutilmente navegación y coito:

Pasando el mar el engañoso toro,  
volviendo la cerviz, el pie besaba  
de la llorosa ninfa, que miraba

---

<sup>116</sup> Para la importancia de los florilegios en la formación de Lope de Vega, véase la aproximación de Laguna Mariscal 2004: 419-423.

perdido, de las ropas el decoro.

Entre las aguas y las hebras de oro,                   5  
ondas el fresco viento levantaba,  
a quien, con los suspiros ayudaba  
del mal guardado virginal tesoro.

Cayéronsele a Europa de las faldas  
las rosas al decirle el toro amores,                   10  
y ella, con el dolor de sus guirnaldas,

dicen que, lleno el rostro de colores,  
en perlas convirtió sus esmeraldas,  
y dijo: «¡Ay triste yo!, ¡perdí las flores!»

Otro motivo que trata en varias ocasiones es la equiparación entre mujer y mar (o navegación). El soneto 27 de *Rimas* se desarrolla, en principio, como un detallado denuesto de la navegación, para acabar en los dos últimos versos aplicando lo dicho a la mujer, que resulta comparada en su volubilidad e infidelidad con el mar tempestuoso. Según el tópico del denuesto de la navegación<sup>117</sup>, el hombre es un animal terrestre por naturaleza; la navegación es una actividad peligrosa; el móvil de dicha actividad suele ser innoble, como comerciar o guerrear; y, como corolario de esas premisas, se considera la navegación un acto moralmente condenable, por impío, audaz e inmoral. Los textos clásicos principales en los que se trató el motivo del denuesto de la navegación son Horacio, *Odas* I 3, 9-24; Propercio I 7, 13-14; Ovidio, *Amores* II 1, 1-6; Séneca, *Medea* 301-308; Estacio, *Silvas* III 2, 61-77; y Claudiano, *Rapto de Prosérpina* 1-12 (Laguna Mariscal 1994b: 287-293). El tema cobró vigencia durante los Siglos de Oro por razones obvias: los viajes marítimos a América, así como las acciones bélicas navales,

---

<sup>117</sup> Para este tópico en la tradición clásica, véanse Heydenreich 1970, Schwartz 1984, Laguna Mariscal 1994b y Ramajo Caño 2001: 207-208.

como la batalla de Lepanto contra los turcos (1571) o la empresa de la Armada invencible contra los ingleses (1588), por citar dos cruciales entre muchas, confirieron enorme actualidad al tópico. En ese contexto histórico, no es de extrañar que muchos escritores aborrezcan la navegación y postulen una vida tranquila en tierra firme: documentamos el tema en Fray Luis de León (1527-1591), “Oda a la vida retirada”, vv. 61-75; en Francisco de Quevedo (1580-1645), Sonetos “La voluntad de Dios por grillos tienes”, “Qué bien me parecéis, jarcias y entenas”, “Creces, y con desprecio disfrazada” y “Tyrano de Adria el Euro, acompañada”<sup>118</sup>; en Juan de Jáuregui (1583-1641), “Este bajel inútil, seco y roto”; y en Francisco de Rioja (1583-1569), Soneto “Yo acabaré infelice en el ondoso”, por citar algunos ejemplos significativos, con más intención de representatividad que de exhaustividad. Casi siempre los hipotextos en que se basaron los poetas hispánicos, de entre el abanico de textos clásicos citados, fueron la *Oda* I 3 de Horacio y el segundo coro de la tragedia *Medea* de Séneca (vv. 301-379).

El Soneto 27 de *Rimas* de Lope de Vega, como se ha apuntado, comienza con un denuesto tópico de la navegación (vv. 1-12), para concluir aplicando lo dicho a la mujer (estudio en Laguna Mariscal 2004: 421):

Bien fue de acero y bronce aquel primero  
que en cuatro tablas confió su vida  
al mar, a un lienzo y a una cuerda asida,  
y todo junto al viento lisonjero.

¿Quién no temió del Orión severo                    5  
la espada en agua de la mar teñida,  
el arca doble al Austro y la ceñida

---

<sup>118</sup> Referencias de Quevedo: “La voluntad de Dios por grillos tienes” (núm. 107 en Blecua 1990: 83; estudio especial en Laguna Mariscal 1994b), “Qué bien me parecéis, jarcias y entenas” (núm. 7 en Blecua 1990: 7), “Creces, y con desprecio disfrazada” (núm. 89 en Blecua 1990: 70), “Tyrano de Adria el Euro, acompañada” (núm. 112 en Blecua 1990: 86). Para el tópico del rechazo de la navegación en la poesía moral de Quevedo, léanse Schwartz 1984 y Rey 1995: 202-213.

obtusa luna, de nublado fiero?

El que fió mil vidas de una lengua  
de imán tocada, al Ártico mirando,           10  
y en líneas treinta y dos, tres mil mudanzas,

pero más duro fue para su lengua,  
quien puso (las que tienen contemplando)  
en mar de una mujer sus esperanza[s].

En los versos 1-12, Lope de Vega desarrolla el motivo del denuesto de la navegación: critica la osadía del primer navegante, frente a la inseguridad y riesgo de la navegación. Sin embargo, descubrimos que el tema principal del texto no es el denuesto de la navegación, porque en los dos últimos versos (13-14) el poeta aplica a la mujer los rasgos negativos que ha distinguido en el mar y en la navegación, y afirma que confiar “en mar de una mujer” (14) es una actitud más osada y arriesgada que embarcarse en una navegación real. En resumen, Lope desarrolla en este soneto un tópico denuesto de la navegación, pero solo como correlato figurado para caracterizar la relación amorosa con la amada voluble.

En la misma línea, en el soneto 132, Lope compara depositar la confianza en una mujer con pretender cosas imposibles o azarosas, como confiar en el viento y el mar (y otras acciones, como dominar una serpiente, convencer a peñas y rocas, confiar en los griegos, recabar consejos de un loco o curación de un enfermo, etc.), de modo que está equiparando a la mujer, en su carácter mudable e indigno de confianza, con el viento y el mar, como ya había hecho Semónides de Amorgos:

Al viento se encomienda, al mar se entrega,  
conjura un áspid, ablandar procura  
con tiernos ruegos una peña dura,  
o las rocas del mar donde navega;

pide seguridad a la fe griega, 5  
consejo al loco, y al enfermo cura,  
verdad al juego, sol en noche oscura,  
y fruta al polo donde el sol no llega.

Que juzgue de colores pide al ciego,  
desnudo y solo al salteador se atreve, 10  
licor precioso de las piedras saca;

fuego busca en el mar, agua en el fuego,  
en Libia flor, en Etiopía nieve,  
quien pone su esperanza en mujer flaca.

En el soneto 32 de *Rimas* se compara la dureza de la amada con la de varios elementos (indios, serpiente, hierro), incluyendo los escollos marinos (v. 1: “Si gasta el mar la endurecida roca”; v. 9: “rocas”):

Si gasta el mar la endurecida roca  
con el curso del agua tierna y blanda;  
si el español que entre los indios anda,  
con largo trato, a su amistad provoca;

si al ruego el áspid la fiereza apoca, 5  
si el fuego al hierro la fiereza ablanda,  
no yerra Amor cuando esperarle manda  
un imposible a mi esperanza loca.

Que el tiempo que las rocas entenece,  
indios, áspides, hierros, bien podría 10  
sirviendo, amando, cuanto Amor concede

(por más que mi desdicha os endurece),  
señora, enterneceros algún día:  
que un inmortal amor todo lo puede.

En el que probablemente sea su soneto más famoso, *Rimas* 61, “Ir y quedarse, y con quedar partirse”, Lope de Vega enumera una serie de imágenes variadas para caracterizar el amor. En una de estas imágenes compara el atractivo frustrante del amor con escuchar el canto de una sirena, sin poder alcanzarla (vv. 3-4). Ya hemos comentado la historia de la aplicación erótica del mito de las Sirenas.

Ir y quedarse, y con quedar partirse,  
partir sin alma, y ir con alma ajena,  
oír la dulce voz de una sirena  
y no poder del árbol desasirse;

arder como la vela y consumirse                   5  
haciendo torres sobre tierna arena;  
caer de un cielo, y ser demonio en pena,  
y de serlo jamás arrepentirse;

hablar entre las mudas soledades,  
pedir prestada, sobre fe, paciencia,                   10  
y lo que es temporal llamar eterno;

creer sospechas y negar verdades,  
es lo que llaman en el mundo ausencia,  
fuego en el alma y en la vida infierno.

Una innovación de Lope de Vega, que también documentaremos en un famoso soneto de Quevedo, es que no solo compara a la mujer con el mar en sus actitudes morales, como marcaba la tradición del tópico, sino también en su apariencia física. Ya

hemos considerado el soneto 82 de *Rimas*, en que se describe el rapto de Europa y se presenta al viento provocando ondas tanto en el mar como en el cabello de la princesa fenicia: “Entre las aguas y las hebras de oro, / ondas el fresco viento levantaba,” (vv. 5-6). En un soneto que insertó en su novela pastoril *Arcadia* (1598), titulado “Celso al peine de Clavelia”, Lope compara la acción de peinarse de Clavelia con una travesía. Se trata, pues, de una descripción física, pero adviértase que, al final del soneto, la intervención de Cupido hace que la labor de peinado suscite amor en el amante *voyeur*:

#### CELSE AL PEINE DE CLAVELIA

Por las ondas del mar de unos cabellos  
un barco de marfil pasaba un día  
que, humillando sus olas, deshacía  
los crespos lazos que formaban de ellos.

Iba el Amor en él cogiendo en ellos           5  
las hebras que del peine deshacía  
cuando el oro lustroso dividía,  
que éste era el barco de los rizos bellos.

Hizo de ellos Amor escota al barco,  
grillos al albedrío, al alma esposas,           10  
oro de Tíbar y del sol reflejos;

y puesta de un cabello cuerda al arco,  
así tiró las flechas amorosas  
que alcanzaban mejor cuanto más lejos.

En términos muy similares se mueve el Soneto “A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil”, incluido en las *Rimas* de Tomé de Burguillos (Blecua 1989:



1252). En este texto se califica incluso el cabello de la amada como “del mar de Amor las rubias ondas” (v. 1):

A UN PEINE, QUE NO SABIA EL POETA SI ERA DE BOJ U DE MARFIL

Sulca del mar de Amor las rubias ondas,  
barco de Barcelona y por los bellos  
lazos navega altivo, aunque por ellos,  
tal vez te muestres y tal vez te escondas.

Ya no flechas, Amor, doradas ondas           5  
teje de sus espléndidos cabellos;  
tú con los dientes no le quites dellos,  
para que a tanta dicha correspondas.

Desenvuelve los rizos con decoro,  
los paralelos de mi sol desata,           10  
boj o colmillo de elefante moro,

y en tanto que, esparcidos, los dilata,  
forma por la madeja sendas de oro,  
antes que el tiempo los convierta en plata.

Lope también trata un submotivo principal del tópico, el de tempestad. En el soneto 76 de *Rimas* el poeta contrasta la situación del amante sin esperanza con la del marinero que está sufriendo tormenta, pero que tiene esperanza de arribar felizmente a puerto (al igual que el soldado guerrea, anhelando el botín; y el labriego se esfuerza con la esperanza de la cosecha):

Sufre la tempestad el que navega,

el enojoso mar y el viento incierto  
con la esperanza del alegre puerto,  
mientras la vista a sus celajes llega.           5

En la Libia calor, hielo en Noruega,  
de sangre, de armas y sudor cubierto,  
sufre el soldado; el labrador, despierto  
al alba, el campo cava, siembra y riega.

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,  
en campo, al marinero y al soldado           10  
y al labrador anima y quita el sueño.

Pero triste de aquel que tanto yerra,  
que en mar y en tierra, helado y abrasado,  
sirve sin esperanza ingrato dueño.

En un plano más general, Lope de Vega escribió todo un ciclo de poemas dedicados a su “barquilla”<sup>119</sup>. Desarrolló, así, un universo conceptual que usó la nave y la navegación como términos figurados: la nave vendría a representar al propio Lope; la navegación, la vida; las tempestades, las contrariedades de la vida. El procedimiento alegórico, bastante desarrollado, vendría a recoger la tradición de las “Naos de amor”. La implicación semántica de este ciclo es más existencial que erótica: la barquilla representa al propio poeta, y la navegación tormentosa significa su vida azarosa. No obstante, las vicisitudes vitales de Lope de Vega también incluyeron muy destacadamente las de carácter amoroso, así que no es descartable cierta implicación erótica en alguna de estas “barquillas”. La más famosa composición de este ciclo es el romance heptasílabo “Pobre barquilla mía”, incluido por Lope en *La Dorotea* (de 1632). Aquí usa la alegoría de la navegación como correlato de la existencia: cuando el sujeto

---

<sup>119</sup> Sobre este ciclo, véase Carreño 1979: 254-267 y Sarmati 2009: 198.



y al fiero mar te arrojas.

Igual en las fortunas,  
mayor en las congojas,  
pequeña en las defensas,                    15  
incitas a las ondas.

Advierte que te llevan  
a dar entre las rocas  
de la soberbia envidia,  
nafragio de las honras.                    20

Cuando por las riberas  
andabas costa a costa,  
nunca del mar temiste  
las iras procelosas.                    25

Segura navegabas,  
que por la tierra propia  
nunca el peligro es mucho  
adonde el agua es poca.                    30

Verdad es que en la patria  
no es la virtud dichosa,  
ni se estima la perla  
hasta dejar la concha.

Dirás que muchas barcas                    35  
con el favor en popa,  
saliendo desdichadas,  
volvieron venturosas.

No mires los ejemplos  
de las que van y tornan,                    40  
que a muchas ha perdido  
la dicha de las otras.

Para los altos mares  
no llevas, cautelosa,  
ni velas de mentiras,                    45  
ni remos de lisonjas.

¿Quién te engañó, barquilla?  
Vuelve, vuelve la proa:  
que presumir de nave  
fortunas ocasiona.                    50

¿Qué jarcias te entretejen?  
¿Qué ricas banderolas  
azote son del viento  
y de las aguas sombra?

¿en qué gavia descubres,                    55  
del árbol alta copa,  
la tierra en perspectiva,  
del mar incultas orlas?

¿En qué celajes fundas  
que es bien echar la sonda,                    60  
cuando, perdido el rumbo,  
erraste la derrota?

Si te sepulta arena,  
¿qué sirve fama heroica?

Que nunca desdichados                    65  
sus pensamientos logran.

¿Qué importa que te ciñan  
ramas verdes o rojas,  
que en selvas de corales  
salados césped brota?                    70

Laureles de la orilla  
solamente coronan  
navíos de alto bordo  
que jarcias de oro adornan.

No quieras que yo sea,                    75  
por tu soberbia pompa,  
Faetonte de barqueros  
que los laureles lloran.

Pasaron ya los tiempos  
cuando, lamiendo rosas,                    80  
el céfiro bullía  
y suspiraba aromas.

Ya fieros huracanes  
tan arrogantes soplan  
que, salpicando estrellas,                    85  
del sol la frente mojan.

Ya los valientes rayos  
de la vulcana forja,  
en vez de torres altas,  
abrasan pobres chozas.                    90

Contenta con tus redes,  
a la playa arenosa  
mojado me sacabas;  
pero vivo, ¿qué importa?

Cuando de rojo nácar                    95  
se afeitaba la aurora,  
más peces te llenaban  
que ella lloraba aljófár.

Al bello sol que adoro                    100  
enjuta ya la ropa,  
nos daba una cabaña  
la cama de sus hojas.

Esposo me llamaba,  
yo la llamaba esposa,  
parándose de envidia                    105  
la celestial antorcha.

Sin pleito, sin disgusto,  
la muerte nos divorcia;  
¡ay de la pobre barca  
que en lágrima se ahoga!                    110

Quedad sobre la arena,  
inútiles escotas,  
que no ha menester velas  
quien a su bien torna.

Si con eternas plantas                    115

las fijas luces doras,  
¡oh dueño de mi barca!,  
y en dulce paz reposas.

Merezca que le pidas  
al bien que eterno gozas           120  
que adonde estás me lleve,  
más pura y más hermosa.

Mi honesto amor te obligue,  
que no es digna victoria  
para quejas humanas           125  
ser las deidades sordas.

Mas, ¡ay!, que no me escuchas.  
pero la vida es corta:  
viviendo, todo falta;  
muriendo, todo sobra.           130

Pero también trata el motivo en el Soneto 150 de *Rimas*. Algunos detalles, como la “rota barquilla” (también “rompida” y “quebrantada”), los “puertos”, las “esperanzas” y los “desengaños” han aflorado en otros tratamientos *stricto sensu* del tópico de la Travesía de amor, incluyendo en el propio Lope, lo que permite inferir una cierta significación erótica y no solo existencial en este poema:

Rota barquilla mía, que (arrojada  
de tanta envidia y amistad fingida,  
de mi paciencia por el mar regida  
con remos de mi pluma y de mi espada,  
una sin corte y otra mal cortada)           5



conservaste las fuerzas de la vida,  
entre los puertos del favor rompida  
y entre las esperanzas quebrantada;

sigue tu estrella en tantos desengaños,  
que quien no los creyó sin duda es loco, 10  
ni hay enemigo vil ni amigo cierto.

Pues has pasado los mejores años,  
ya para lo que queda, pues es poco,  
ni temas a la mar ni esperes puerto.

En este soneto Lope reconoce que su barquilla ha naufragado en los “puertos” mismos “del favor” (7) y al final entra en un estado de impasibilidad emocional ante la desgracia, a manera de ataraxia estoica, de modo que ni teme el mar (la muerte) ni espera el “puerto” del triunfo (14). Este sentimiento recuerda al que expresó Petrarca en su poema 317 de *Canzoniere*: la vejez le ha traído un puerto de serenidad emocional (aunque no de felicidad).

Por último, también consagró el Fénix poemas al retiro de la navegación amorosa, tras haber sufrido una dura travesía o una tempestad. Se trata del último estadio en la travesía del amor, como venimos examinando. Es el caso del soneto 162 de *Rimas*. Este retiro es sancionado con la consabida ofrenda votiva a la divinidad, en la línea de la *Oda* I 5 de Horacio y del *Soneto* VII de Garcilaso. Ahora bien, la divinidad receptora concreta es el Desengaño, en lo que Lope está siguiendo una estela que comenzó con Tansillo:

Ya vengo con el voto y la cadena,  
desengaño santísimo, a tu casa,  
porque de la mayor coluna y basa  
cuelgue de horror y de escarmiento llena.



		Lope de Vega						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
<i>Rimas</i> de Tomé de Burguillos								
Soneto 76 de <i>Rimas</i>						X	X 4, 9	
Romance “Pobre barquilla mía”, en <i>La Dorotea</i>						X 17-20 83 fieros huracanes		
Soneto 150 de <i>Rimas</i>						X	X 7 entre los puertos del favor 14 puerto	
Soneto 162 de <i>Rimas</i>								X 1 voto
<b>Total</b>	<b>10</b>		<b>1</b>	<b>6</b>		<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>

### c. Francisco de Medrano

Francisco de Medrano (1570-1607) es un poeta sevillano barroco de tendencia clasicista cuya obra se encuadra más bien, no obstante, en la de la Escuela de Salamanca. Compuesta de 34 odas y 52 sonetos, su obra tiene por eje el procedimiento de la *imitatio*, principalmente de su reverenciado Horacio, a quien imita –lógicamente– en sus *Odas*, pero de cuya obra encontramos ecos dispersos en toda su producción, aunque también de autores como Plinio el Viejo, Boecio, Bernardo Tasso o Ariosto (Alonso 1988)<sup>120</sup>. Junto a unos pocos poemas de temática ascética, encontramos en su obra primordialmente textos de temática amorosa y elegíaca. Su lírica amorosa está dirigida a varias mujeres, de entre las cuales destacan Flora (Inés de Quiñones), Amaranta (María de Esquivel), Catalina de Aguilar y Amarilis, cuya verdadera identidad se ignora, aunque

<sup>120</sup> En opinión de Arcaz, no obstante, “los ecos, pongamos por caso, de Lucrecio, Virgilio, raramente de algún elegíaco, Séneca, Plinio o Boecio se rinden ante el peso aplastante de la poesía del de Venusia, receptor muchas veces, y por tanto transmisor también, de algunos de los motivos presentes en esos otros autores” (2015: 52).

hay quien la identifica también con María de Esquivel. Es a Amarilis a quien se dedican dos de los textos que desarrollan nuestro tópico, como veremos a continuación.

Arcaz Pozo (2015) ha estudiado a fondo el tratamiento de la Travesía de amor por parte de Medrano, comentando hasta cinco sonetos diferentes. Antes de entrar en estos tratamientos, conviene recordar que Medrano compuso precisamente una traducción libre de la *Oda* I 5 de Horacio en su Ode XV, que pasamos a citar y a comentar (texto en Alonso 1988: 246-247):

#### ODE XV (II, iv)

¿Quién es, oh Pirra, el moço delicado  
que en ámbares vañado, y entre flores,  
oy goza tus amores?

¿Para quién 'as trençado

tus rubias hebras con senzillo aseo? 5

¡Ay, cuántas vezes, ay, tu fee y su hado  
ya llorará mudado!  
y admirará al Egeo,

con vientos negros áspero en la fiera  
tormenta, nuevo, el que te cree y te adora 10

por hecha de oro, ahora;  
el que siempre te espera

de otro cuydado agena, y siempre amable,  
no advertido deel viento mentiroso  
que le spira amoroso: 15

aquél –¡oh miserable! –

a quien tu faz de nuevo resplandece.

A mí, deel mar y la tormenta esquivá,  
una tabla votiva  
libre al templo me ofreçe.

20

Desde el punto métrico, recordaremos que la *Oda* I 5 de Horacio constaba de cuatro estrofas tetrásticas, según el sistema asclepiadeo tercero, con 39 sílabas por estrofa, y un total de 16 versos y 156 sílabas en el poema entero. Por su parte, Medrano usa cinco estrofas tetrásticas, especie de redondillas aliradas, con estructura *ABba*, con 36 sílabas por estrofa, hasta un total de 20 versos y 180 sílabas. Por tanto, Medrano ha aplicado una moderada amplificación cuantitativa, tanto en términos de número de versos como de número de sílabas.

Desde el punto de vista semántico y traductológico, la traducción de Medrano es bastante fiel, con pequeñas excepciones de elementos suprimidos del original o mal interpretados. Lo mejor es citar aquí la síntesis de Dámaso Alonso sobre este aspecto:

Las diferencias son muy ligeras. No se traduce *grato... sub antro. Simplex munditiis* –triumfo de Horacio, desesperación de traductores– se le evade algo a nuestro Medrano. En cambio, *nuevo*, como traducción de *insolens*, es excelente. Habiendo traducido *te... urget* (vv. 1-2) –no muy acertadamente– por *goza tus amores*, tiene que recurrir para *fruitur a adora*, bastante flojo. El v. 15 es ampliación. *Miseri quibus / intemptata nites* se convierte en referencia específica al nuevo amante, ligada sintácticamente a lo que precede, e *intemptata* se traduce algo ambiguamente por *de nuevo*. La parcial despaganización de los tres últimos versos de Horacio acarrea la pérdida de una imagen concreta (*uvida... vestimenta*) que remataba muy apropiadamente la sostenida metáfora del mar. [...] La distribución de la materia es muy semejante. (Alonso 1988: 246-247)

Concluimos que se trata de una traducción renacentista típica (*interpretatio*), acertada en líneas generales, aunque no literal, y que refleja el espíritu del original, introduciendo una moderada amplificación cuantitativa, así como pequeñas omisiones y errores.

Pasando a los tratamientos originales de Medrano del t3pico de la Travesía de amor, se detecta que la influencia de Horacio sobre Medrano es también patente en sus sonetos que desarrollan el t3pico. Esto se hace evidente, por ejemplo, en el soneto XIV de la edición de D3maso Alonso (1988: 209):

SONETO XIV (I, xvi)

Suelta la carta y brújula el piloto,  
 cansado de luchar con agua y viento;  
 açota de la nave el mar hambriento  
 este costado, abierto, y aqu3l, roto.

Deel impio marinero, ya devoto, 5  
 embuelto en voces sube el sentimiento  
 al çielo, que despreçia, malcontento,  
 deel pasajero humilde el casto voto.

Embiste el casco en un escollo duro,  
 y al más dichoso, en una tabla asido, 10  
 escupe el mar en las arenas, muerto.

Yo lucho con la ausencia, y, sostenido  
 de mi esperanza, ¿llegaré seguro,  
 Flora, a tus ojos? ¡Muera yo en tal puerto!

Si en una primera parte se presenta la pintura objetiva de la desazón del marinero zarandeado por la tormenta y víctima del naufragio (vv. 1-10), la conclusión del soneto, expresada en el terceto, nos muestra al sujeto lírico atormentado por sus cuitas de amor, causadas por la ausencia de la amada (vv. 11-14). También el poeta se halla embarcado en una travesía cuyo venturoso final son los ojos de la amada, a los que califica de puerto y en los que encuentra una muerte metaf3rica. El detalle de los ojos

de la amada como puerto o destino de la travesía amorosa ya lo habíamos documentado en Fernando de Herrera (*Soneto XCIIX de Versos de F. de H.*). Ahora bien, como señala Arcaz (2015: 54), lo más destacable en este poema es la articulación temática o argumental. Aunque la fuente clásica del soneto es difícil de determinar, lo cierto es que el texto sigue la estructura que habitualmente Horacio emplea para dar cabida a experiencias subjetivas, que encuentran acomodo en los últimos versos de la composición, como corolario a la pintura objetiva que recoge la primera parte del poema. Este procedimiento se documenta, por ejemplo, en la *Oda II 16* de Horacio, *Otium divos rogat in patenti*, que fue traducida libremente por Medrano en su Ode XXIV (Alonso 1988: 291-293), lo que pudo contribuir a que el poeta sevillano aprendiera o practicara el procedimiento estructural comentado.

Sobresalen entre los sonetos dedicados a la Travesía de amor los dos dedicados a Amarilis: XLIII y XLIV. El primero enlaza verosímilmente, como apunta Arcaz (2015: 56), con la elegía II 26 de Propercio. En ella se recoge la pesadilla del sujeto lírico sobre el viaje en barco de su amada Cintia: sueña el poeta que su barco naufraga y que es salvada, en el último momento, por un delfín, cuando él estaba a punto de lanzarse al mar en su rescate. La anécdota sirve a Propercio para declarar su amor por Cintia, precisando que, si es necesario, morirá junto a ella durante la travesía (II 26, 43-44; 58-59: *certe isdem nudi pariter iactabimur oris: / me licet unda ferat, te modo terra tegat... / quod mihi ponenda tuo sit corpore uita, / exitus hic nobis non inhonestus erit*). La misma idea sirve a Medrano como conclusión de su soneto, en el que se refiere a la necesidad de mantener la calma frente a las circunstancias adversas de la vida. La conexión de Medrano con Propercio se hace palmaria en el verso “que un’ola nos sepulte muertos” (13), donde resuenan las palabras del poeta latino a Cintia. Texto en Alonso 1988: 299:

#### SONETO XLIII (III, vii)

Otra vez, oh Amarili, el proceloso  
ivierno ensaña el mar y ciega el día;  
otra vez, flaca y rota nave mía,  
el cielo experimentas envidioso.

Él se ostenta en tu daño, poderoso 5  
(y ¿un cielo santo iras tamañas cría?).  
¡Oh, cómo no te basta la osadía!:  
piloto as menester sabio y no ocioso.

¿Tememos? No, Amarili, aunque veamos  
o embestir el baxel en los más yertos 10  
escollos, o sorberlo ya el abismo.

¿Qué temeré? Si juntos assí estamos,  
que un'ola misma nos sepulte muertos;  
o salvos nos dé al templo un voto mismo.

En el otro soneto a Amarilis, el XLIV, dedicado a Francisco de Rioja, el peligro se halla más bien en encallar en “mal seguros golfos, y apartados”, que metaforizan la *renuntiatio amoris*. Texto en Alonso 1988: 304:

SONETO XLIV (III, viii)

*Al Licenciado Francisco de Rioja*

La violencia, Leucido, de los hados  
(¿en qué los ofendí?) lleva mi vida  
(llévate, oh Amarilis) ofrecida  
a malseguros golfos, y apartados.

¿Cómo, pues, yo, de afanes y cuydados 5  
vatido, miro el mar con tan erguida  
frente y muda paciencia, no vencida  
deestos escollos yertos y callados?



Cedo a la fuerça, cuerdo, y cedo al día,  
la esperança alargando; y si no engaña                    10  
su arte al sabio, Amarilis será mía.

Assí de el pece es dueño, quando siente  
fuerças en él mayores que en la caña,  
si le da cuerda, el pescador prudente.

El objetivo del poeta es conseguir finalmente los favores de Amarilis gracias a la virtud de la paciencia. Resuenan en el texto, como ha visto Arcaz (2015: 58), los consejos del Ovidio amatorio, a quien parecen además referirse los versos 10 y 11 (“y si no engaña / su arte al sabio”). El ejemplo piscatorio incluido en versos 12-14, aunque no tomado directamente de Ovidio, es similar a los aducidos por el sulmonense en muchos pasajes de su *Ars*.

Adjuntamos una Tabla-resumen que recoge los submotivos del tópico tratados por Medrano:

Francisco de Medrano							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Ode XV			X 14-15 viento mentiroso / que le spira amoroso	X 17 tu faz... resplandece	X 8-10 9-10 fiera / tormenta 18 tormenta		X 19-20 19 tabla votiva
Soneto XIV			X 3 mar hambiriento		X 1-11	X 11 en las arenas muerto 14 Muera yo en tal puerto	X 8 el casto voto
Soneto XLIII					X 1-2 el proceloso / invierno ensaña el mar		X 14 o salvos nos de al templo un voto mismo.
Soneto XLIV			X 6 miro el mar		X 4 mal seguros golfos 6 vatido... el mar		
<b>Total</b>	<b>4</b>		3		4	1	3

En conclusión, el autor cuya influencia ha pesado más decisivamente en las formulaciones de la Travesía de amor por parte de Medrano parece haber sido Horacio. Aunque este sea un tema primordialmente elegíaco y documentemos, aquí y allá, ecos de Propertio y Ovidio, su fuente de inspiración fundamental es, como ya postuló Arcaz, el de Venusia: “el procedimiento de nuestro autor a la hora de dar cabida a la experiencia amorosa personal se [hace] con significativa similitud al proceder de Horacio, esto es, siempre en continuo contraste con otros motivos y con clara función clausular” (2015: 59).

#### d. Francisco de Quevedo

Compartimos con Jorge Luis Borges la feliz caracterización de que «Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura». Con esto Borges insinuaba que la producción literaria de Quevedo es un reflejo del arte y de la erudición, y no tanto de sus vivencias y sentimientos. Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)

había nacido en el seno de una familia de hidalgos. Creció cerca de la corte, porque sus padres ocupaban altos cargos en Palacio. Estuvo dotado de una inteligencia agudísima (hoy habría sido considerado un superdotado), pero su apariencia física deforme (era cojo, de escasa estatura y miope) le granjeó las burlas de sus coetáneos y fue configurando su carácter ácido y amargado.

Desarrolló una amplísima obra en prosa y en verso, cultivando numerosos géneros distintos. Supone el culmen de la evolución barroca: partiendo de Góngora, al que siguió en un principio, desarrolló el estilo conceptista. Fue asimismo un avezado conocedor de la literatura clásica grecolatina y se manejaba bien en las lenguas de cultura de su época (aparte del español, latín, griego, hebreo, francés e italiano)<sup>121</sup>. Su erudito amigo González de Salas, editor de su obra y primer biógrafo, lo declara fehacientemente: “No conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos y franceses, de cuyas lenguas tuvo buena noticia, y de donde a sus versos trujo excelentes imitaciones” (“Previsiones al lector” de *El Parnaso Español*). Además, sabemos que acudió a las fuentes clásicas directamente casi siempre, sin recurrir a obras de referencia y refritos tan a menudo como otros autores del Barroco. En efecto, poco a poco van aflorando volúmenes de su “biblioteca clásica”, profusamente anotados y trabajados por Quevedo<sup>122</sup>. En su obra poética se documenta una influencia decisiva de autores latinos como Marcial, Persio, Juvenal y Séneca (en la vertiente satírica y filosófica), y de Virgilio, Propercio, Ovidio y Estacio (en la vertiente más lírica).

Por otra parte, su concepción del amor es petrarquista, aunque con tres siglos de retraso. A pesar de que escribió muchos poemas y textos misóginos, también es un apasionado poeta erótico. Las raíces culturales de su posición amorosa son Petrarca, los petrarquistas italianos y los españoles, especialmente el eje Garcilaso-Herrera-Lope, al que quizá habría que añadir también Góngora, a pesar de la rivalidad que los enfrentó

---

<sup>121</sup> No es posible recordar toda la bibliografía dedicada al estudio de la base clásica de Quevedo, pero baste citar los panoramas, bastante extensos, de Sánchez Alonso (1924) y Moya (2005).

<sup>122</sup> Solo recordaremos los estudios de Ettinghausen 1972: 137-151, Kallendorf – Kallendorf 2000, Moya 2005 y 2013, que a su vez aportan bibliografía.

(sobre esta influencia de Góngora en Quevedo ha investigado Carreira 2014). Poco se sabe de las amadas a las que llama con los pseudónimos poéticos Flora, Floralba, Fili o Aminta. No se sabe si la dama a la que llama Lisi (Lisis, Líside) existió en la realidad, aunque el propio Quevedo hace profesión de sinceridad (“jamás blasoné del amor con la lengua que no estuviese muy lastimado lo interior del ánimo”). Lo que sí está claro es que la sección *Canta solo a Lisi*, integrada en *El Parnaso Español* (1648), está concebida como un auténtico cancionero petrarquista. Así lo reconoció el propio González de Salas, editor del *El Parnaso Español*:

“Vine a persuadirme que mucho quiso nuestro poeta este su amor semejase al que habemos insinuado del Petrarca. El ocioso que con particularidad fuese confiriendo los sonetos aquí contenidos con los que en las rimas se leen del poeta toscano, grande paridad hallaría sin duda, que quiso Don Francisco imitar en esta expresión de sus afectos”

Dentro de este programa petrarquista, trató el tópico de la Travesía del amor con gran originalidad. En el arranque del soneto 292 (Blecua 1990: 215), “Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación”, compara su pasión en el amor, que resiste la ausencia de la amada, con la osadía o valentía necesarias para navegar:

AMANTE AUSENTE DEL SUJETO AMADO, DESPUÉS DE LARGA NAVEGACIÓN

Fuego a quien tanto Mar ha respetado  
y que, en desprecio de las ondas frías,  
pasó abrigado en las entrañas mías,  
después de haber mis ojos navegado,

En el soneto 445 (Blecua 1990: 463), “Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi”, el tópico de la Travesía de amor le sirve para caracterizar físicamente a su amada. A manera del procedimiento renacentista del blasón, va comparando la belleza de los

bienes procedentes del comercio marino o de mar mismo (oro, perlas, púrpura, flores, cielo y luz) con los encantos de su amada (cabello, dientes, labios, mejillas, ojos):

PROCURA CEBAR A LA CODICIA EN TESOROS DE LISI

Tú, que la paz del mar, ¡oh navegante!,  
molestas, codicioso y diligente,  
por sangrarle las venas al Oriente  
del más rubio metal, rico y flamante,

detente aquí; no pases adelante;                   5  
hártate de tesoros, brevemente,  
en donde Lisi peina de su frente  
hebras sutil en ondas fulminante.

Si buscas perlas, más descubre ufana  
su risa que Colón en el mar de ellas;           10  
si grana, a Tiro dan sus labios grana.

Si buscan flores, sus mejillas bellas  
vencen la primavera y la mañana;  
si cielo y luz, sus ojos son estrellas.

En la misma línea, en el soneto 449 (Blecua 1990: 465), “Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi”, compara la labor de *coiffure* de Lisi con la navegación marina:

AFFECTOS VARIOS DE SU CORAZÓN, FLUCTUANDO EN LAS ONDAS DE LOS CABELLOS DE LISI

En crespas tempestad del oro undoso,  
nada golfos de luz ardiente y pura

mi corazón, sediento de hermosura,  
si el cabello deslaza generoso.

Leandro en mar de fuego proceloso,                    5  
su amor ostenta, su vivir apura;  
Ícaro, en senda de oro mal segura,  
arde sus alas por morir glorioso.

Con pretensión de fénix, encendidas  
sus esperanzas, que difuntas lloro,                    10  
intenta que su muerte engendre vidas.

Avaro y rico y pobre, en el tesoro,  
el castigo y la hambre imita a Midas,  
Tántalo en fugitiva fuente de oro.

Hemos documentado este submotivo (comparar a la amada, en sus cualidades físicas, con el mar) ya en Lope de Vega. El sujeto se siente un navegante del mar del amor, naufragando en el cabello de Lisi. Compara, además, a su corazón enamorado con el naufrago mítico Leandro, además de con Ícaro (abocado a morir), el ave Fénix (que crea nueva vida a raíz de su muerte), Midas (que convertía en oro todo lo que tocaba, de igual manera que Quevedo convierte metafóricamente en oro el pelo de Lisi al describirlo) y Tántalo (que no puede gozar de los bienes que tiene al lado). La vuelta de tuerca de Quevedo es calificar los rizados y rubios cabellos de Lisi como “crespa tempestad del oro undoso” (v. 1).

El texto de Quevedo que trata más nítidamente el tópico de la Travesía de amor es el Soneto 454, “Náufrago amante entre desdenes” (Blecua 1990: 468), que se desarrolla en su totalidad como un elaborado símil, con término figurado (vv. 1-11) y término real (12-14):

NÁUFRAGO AMANTE ENTRE DESDENES

Molesta el Ponto Bóreas con tumultos  
cerúleos y espumosos; la llanura  
del pacífico mar se desfigura,  
despedazada en formidables bultos.

De la orilla amenaza los indultos                   5  
que, blanda, le prescribe cárcel dura;  
la luz del sol, titubeando obscura,  
recela temerosa sus insultos.

Déjase a la borrasca el marinero;  
a las almas de Tracia cede el lino;                   10  
gime la antena, y gime el pasajero.

Yo así, náufrago amante y peregrino,  
que en borrasca de amor por Lisis muero,  
sigo insano furor de alto destino.

La sección más extensa de este soneto es una descripción detallada de una tormenta (versos 1-11), como término figurado, incluyendo los elementos del vendaval (1-2a), marejada (2b-4), azote de la costa (5-6), oscuridad celeste (7-8) y apuro del marinero (9-11). Esta sección contiene un cierto espíritu o connotación de denuedo de la navegación, un tópico que es favorito de Quevedo y que ya hemos documentado en relación tangencial con el tópico de la Travesía de amor en las *Soledades* de Góngora y en el soneto 27 de Lope de Vega. En la segunda parte del soneto, que ocupa el último terceto (vv. 12-14), la descripción previa se compara explícitamente con el término real, mediante el adverbio comparativo expreso “así” (12): el sujeto lírico se compara con el marinero que sufre la tempestad y se presenta como un “náufrago amante” (12), naufragado en la “borrasca de amor” (13) y afectado por un “insano furor” (14). La razón por la que plausiblemente el sujeto compara su situación con una tempestad es el





“libertad” se la menciona dos veces (2, 13) y la servidumbre amorosa es caracterizada con reiteradas metáforas: “rendida”, “lazos”, “asida”, “cerrojos”, “lazo”, “prisión”. La idea principal es que el sujeto lírico desea con añoranza la libertad (5-11) pero al final se reconoce incapaz de aspirar a ella, si es a coste de renunciar al amor por Fili (12-14). Esta actitud de vaivén contradictorio ya la hemos visto en la *Elegía IV*, vv. 247-261, de Herrera y en el soneto 162 de *Rimas* de Lope. En principio, la ofrenda votiva, a la que se menciona también dos veces (2-4, 9-10), es un símbolo de renuncia al amor, e incluye el consabido detalle de las “húmedas ropas” (4), ya documentado como un cliché y como un contrato de intertextualidad en muchos poetas.

A continuación mostramos en una Tabla un resumen de los resultados obtenidos en Quevedo:

Francisco de Quevedo							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto 292					X 1 tanto Mar		
Soneto 445				X		X 5 detente aquí; no pases adelante	
Soneto 449				X	X 1 En crespa tempestad del oro undoso		
Soneto 454					X 1-11 1 tumultos 9 borrasca 12 náufrago amante 13 borrasca de amor 14 insano furor		
Soneto 300						X 1-2 los / dos ojos vuelvo al dulce lugar	X 3-4 vestida / de mis húmedas ropas y despojos 9-10 y de tu techo / las paredes vistiera
<b>Total</b>	<b>5</b>			<b>2</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>1</b>

### e. Conde de Villamediana

Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana (1582-1622), nacido de noble familia, recibió una esmerada formación en letras humanas, tenía un profundo conocimiento de los clásicos y escribió poemas en buen latín humanístico. Era un hombre mundano y cortesano, y alcanzó en la corte puestos importantes, como el de Correo Mayor del Reino o Gentilhombre de la Casa del rey Felipe III. Tenía hábitos indeseables, pues era pendenciero y muy aficionado al juego, la bebida y las mujeres. Además era homosexual (o más bien bisexual), por lo que lo acusaron del “pecado nefando”. Adolecía de un carácter mordaz, que se manifiesta en sus composiciones satíricas contra los ministros del gobierno y el propio rey. Sufrió destierro por parte del rey Felipe III, pero luego el sucesor Felipe IV lo rehabilitó. Se rumoreó que tuvo amores con la misma reina, Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV. Fue asesinado en la Plaza Mayor de Madrid, y en los mentideros de la corte corrió el rumor de que había sido por encargo del propio monarca. Hoy se piensa más bien que fue por instigación del Conde-Duque de Olivares (Ruestes 1992: XXIV). En todo caso, dejó una leyenda en torno a su vida y muerte, aún no esclarecida, a pesar de que Luis Rosales dedicó una monografía clásica a la cuestión<sup>123</sup>. De hecho, su figura sirvió como modelo real para el desarrollo del mito literario de Don Juan, según Marañón (1940).

Posiblemente el escándalo de su vida y muerte contribuyó a su éxito póstumo como poeta, pues se registran seis ediciones de su obra entre 1629 y 1648 (Ruestes 1992: XI). Es autor de una obra poética y amplia, que incluye poesía amorosa, sacra, lírica (mayormente de ocasión), funeraria y cuatro fábulas mitológicas (Faetón, Apolo y Dafne, Fénix y Europa). Se suele adscribir a la poética barroca culteranista, tomando como modelo a Góngora, si bien su estética es muy personal. En su visión del amor, de tenor claramente petrarquista, siguió a Petrarca, Ausiàs March, Jorge de Montemayor, Cetina y Garcilaso (Ruestes 1992: XXVI-XXXVI).

---

<sup>123</sup> Rosales 1969. Véase también la semblanza de Villamediana de Marañón 1940 y el “Prólogo” o estudio introductorio en la edición de Ruestes 1992: IX-XCV.

En el contexto de esta orientación poética, Juan de Tassis cultivó muy profusamente el tópico de la Travesía de amor. En la pormenorizada definición de amor de *Sonetos amorosos* XXVI, una de las formulaciones que encontramos es el sintagma oximórico “tempestad serena” (v. 9), que curiosamente recoge la cláusula homónima del soneto XXIII de Garcilaso, v. 4: “con clara luz la tempestad serena”. En el Soneto LXXVIII de *Sonetos amorosos* se compara la ambición amorosa con la aventura de Ícaro, quien finalmente cae a “piélagos de amor” (v. 13).

Siguiendo un motivo instaurado por Lope de Vega y luego cultivado por Quevedo, el Conde compuso dos versiones sobre el mismo tema de la comparación del peinado de la dama con una navegación (noticia en Valbuena Prat 1960: II 229). Los dos sonetos (*Sonetos amorosos* XVI y LXI) comparten el título de “A una dama que se peinaba”. La imagen del cabello de la amada como una red que atrapa al sujeto enamorado (que se documenta en ambos sonetos del Conde) es convencional desde Petrarca y reaparece en Góngora (Soneto 71) y en Lope de Vega (Ruestes 1992: 205-6), pero lo que encontramos aquí, además, es el tópico de la Travesía de amor para describir la labor de *coiffure*, que es algo distinto. En el primer soneto (XVI) comparó la acción de peinado de su dama con la navegación marina. Texto en Ruestes 1992: 159:

XVI

A UNA DAMA QUE SE PEINABA

En ondas de los mares no surcados  
navecilla de plata dividía;  
una cándida mano la regía  
con viento de suspiros y cuidados.

Los hilos que de frutos separados,                   5  
de abundancia pródiga esparcía,  
de ellos avaro, Amor los recogía,  
dulce prisión forzando a sus forzados.

Por este mismo proceloso Egeo,  
con naufragio feliz va navegando                    10  
mi corazón cuyo peligro adoro,

y las velas al viento desplegando,  
rico en la tempestad halla deseo  
escollo de diamante en golfos de oro.

El soneto globalmente supone una identificación de la amada con el mar en aspectos físicos, pues se identifica el pelo con el oleaje (1), el peine con la nave (2) y el peinado con la navegación (2). Se alude a la tempestad que sufre el sujeto (9 “proceloso Egeo”, 11 “peligro”, 13 “tempestad”), por instigación e intervención del dios Amor (7-8), y al hecho de que la visión del peinado hace que el sujeto enamorado naufrague en el mar del amor (10 “naufragio feliz”, 14 “escollo”).

El soneto LXI, que lleva el mismo título, es muy similar. También se compara el pelo con las olas marinas (1 “golfos bellos”), el peine con un “bajel” (2) y el peinado con la navegación (2). También interviene Amor en la operación (5-8), de modo que la labor de *coiffure* provoca una tempestad en el enamorado (13 “oro proceloso”), en la que éste naufraga. Texto en Ruestes 1992: 159:

LXI

A UNA DAMA QUE SE PEINABA

Al sol Nise surcaba golfos bellos  
con dorado bajel de metal cano,  
afrenta de la plata era su mano  
y afrenta de los rayos sus cabellos.

Cuerda el arco de Amor formaba en ellos                    5  
el pródigo despojo soberano,  
y el ciego dios, como heredero ufano,

lince era volador para cogellos.

Bello pincel, no menos bello el mapa  
en piélagos de rayos cielo undoso 10  
era, y su menor hebra mil anzuelos,

que en red que prende más al que se escapa  
cadenas son, y de oro proceloso,  
trémulas ondas, navegados cielos.

En *Sonetos amorosos* XXXII se describe la trayectoria amorosa del pasado, entre sirenas, afectada por la sinrazón, los engaños y las penas. La razón y los “desengaños” (v. 3) le llevan a renunciar al amor (es el tópico de la *renuntiatio amoris*) y se consagra la ofrenda de una tabla votiva, para ejemplo y aviso. La ofrenda se hace a la pared de un templo, como en Horacio (texto en Ruestes 1992: 144):

Voces mal admitidas de sirenas,  
letargo envejecido de mil años,  
torcer el rostro a vivos desengaños  
y sólo apetecer injustas penas,

ya no más: la razón abrió mis venas 5  
donde, convaleciente de sus daños,  
fuerza de agravios, sinrazón de engaños,  
muros pudo romper, abrir cadenas.

Costoso sí, mas advertido ejemplo,  
mi yerro ofrece a los atentos ojos, 10  
cuando a la luz de aviso me consagro,

la pared ilustrando al mejor templo,



son los pedazos hoy en las arenas  
de estas playas aviso y escarmiento.

Tal yo, logrado tarde advertimiento           5  
de falaces halagos de Sirenas,  
al costoso naufragio debo apenas  
aún de los daños arrepentimiento.

¡Oh tú!, que en largos siglos no terminas  
tu poder, tiempo, olvido no defraude           10  
de memoria ejemplar reliquias dinas

si en los milagros que fortuna aplaude  
quedaron insepultas mis rüinas,  
por aviso a sus piélagos defraude.

El número CI de *Sonetos amorosos* aborda a manera de compendio los principales submotivos del tópico (el amor como el mar, tempestad, puerto y ofrenda), aunque sea someramente y con alusiones puntuales. El poema puede entenderse como una imitación de la *Oda* I 5 de Horacio. El retiro del amor se presenta no como una realidad alcanzada tras haber superado el naufragio, sino como un deseo vehemente, enfatizado por la anáfora de “cuándo” al principio de cada estrofa (vv. 1, 5, 9 y 12). Se apunta a la naturaleza engañosa del mar (9-10 “incierto / mar de falsas sirenas adulado”), se insiste en la vehemencia de la tempestad (3 “borrascas”, 4 “mar furioso”, 5 “tiempo proceloso”, 9 “tanto escollo”), se alude al puerto como deseo (11 “seguro puerto”) y a la ofrenda votiva (2 “en tabla amiga dibujadas”). Texto en Ruestes 1992: 154:

DESENGAÑOS DEL AMOR

¿Cuándo al templo daré del peligroso

naufragio, en tabla amiga dibujadas,  
 borrascas con paciencia superadas,  
 suspendido el rigor del mar furioso?

¿Cuándo veré del tiempo proceloso                    5  
 negras nubes de ofensa concitadas,  
 por benéficos vientos separadas,  
 y sin oscuro velo al sol hermoso?

¿Cuándo de tanto escollo y del incierto  
 mar de falsas sirenas adulado                    10  
 me dará la razón seguro puerto?

¿Cuándo verá mi agravio porfiado  
 de estos grillos al yerro, si no abierto,  
 con lícito contraste forcejado?

Como recapitulación, a continuación se muestra una Tabla que resume los submotivos de la Travesía de amor recogidos por Villamediana:

Conde de Villamediana							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Sonetos amorosos XVI, A una dama que se peinaba				X	X 9 proceloso Egeo 10 naufragio feliz 11 peligro 13 tempestad		
Sonetos amorosos LXI, A una dama que se peinaba				X	X 13 oro proceloso		
Sonetos amorosos XXVI					X 9 tempestad		
Sonetos amorosos XXXII							X 11-14
Sonetos amorosos XXXIX			X 11 ondas inconstantes		X 9		



		Conde de Villamediana						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Sonetos amorosos LVI						X 7 costoso naufragio		
Sonetos Amorosos CI, Desengaños del amor				X 9-10 incierto / mar de falsas sirenas adulado		X 3 borrascas 4 mar furioso 5 tiempo proceloso 9 tanto escollo	X 11 seguro puerto	X 2 tabla amiga
Total	7			4		6	1	2

#### f. Luis Carrillo y Sotomayor

Sobre la fecha de nacimiento de Luis Carrillo y Sotomayor (ca. 1585-1610)<sup>124</sup> no tenemos más que conjeturas, todas ellas deducidas a partir de su expediente para ingresar en la orden de Santiago, fechado en 1604, que se conserva en el Archivo Histórico Nacional. Se deduce que su nacimiento debió de ocurrir entre 1584 y 1586. Por otro lado, según indica García Soriano (1941: 254-255), conocemos que el poeta debió de morir con una edad comprendida entre los veinticuatro y los veintisiete años. Había nacido en la localidad cordobesa de Baena y no en la propia capital como recoge la portada de las dos ediciones de sus *Obras*, publicadas en 1611 y 1613.

Por el propio poeta, en la dedicatoria a su hermano Alonso del *Libro de la Erudición Poética* (Carrillo y Sotomayor, 1987: 45) tenemos noticias de que estudia en Salamanca. Posteriormente consigue ingresar en la Armada Española, en la que alcanza el rango de cuatralbo<sup>125</sup> de galeras, dato biográfico relevante para nuestra investigación,

<sup>124</sup> Para la biografía de Luis Carrillo y Sotomayor hemos consultado las Notas Biográficas de Costa (1986) y la Introducción Biográfica y Crítica de la edición de Navarro Duran (1990: 9-90)

<sup>125</sup> Cuatralbo y dosalbo eran puestos de mando intermedio entre el Capital General y el Capitán de la Galera, que tenían a su mando parte de la escuadra (cuatro o dos galeras respectivamente). Véase Marchena Jiménez (2010: 139).

dado que su poesía está repleta de imágenes y términos relacionados con el mar. Como marino, participa en la campaña de los moriscos en la Sierra del Lagar en 1609, hecho que conocemos por el poema de Juan Méndez de Vascoceles, *Liga deshecha por expulsión de los moriscos de los reynos de España* (1612) (Costa, 1986: 14).

Perteneció al círculo íntimo de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno, Duque y Conde de Niebla y Capitán General del mar Océano y costas de Andalucía, a quien sirvió desde su puesto de cuatralbo. De esta relación de amistad da fe el hecho de que el Duque de Niebla ejerciera como albacea de los bienes del poeta y encargado de predicar sus honras fúnebres. También tenemos constancia de que perteneció al círculo de Quevedo, puesto que éste le dedica un *Epitaphium* en latín y una bella canción. Muere en el Puerto de Santa María el 22 de enero de 1610. Sus restos se encuentran en la capilla de San Pablo de la Mezquita-Catedral de Córdoba.

Carrillo y Sotomayor es un poeta a caballo entre los siglos XVI y XVII. Por tal motivo participa de los movimientos y ambientes literarios de su época: Renacimiento, Manierismo, Barroco (Costa, 1984: 19). Se le suele considerar uno de los primeros poetas barrocos. Para los textos de Carrillo, seguiremos la edición de Costa (1984), que toma como base las dos ediciones primeras, aunque póstumas, de la poesía de Carrillo (1611 y 1613). También se han consultado la edición y traducción de Fiorenza Randelli (1970) y la edición, más reciente, de Navarro Durán (1990).

## XVI

### A LA SUERTE DE LOS CELOS DE SU AMOR<sup>126</sup>

Lava el soberbio mar del sordo cielo

la ciega frente, cuando airado gime

---

<sup>126</sup> Este soneto fue titulado por D. Alonso *De los peligros del mar y de la pena de los celos*, lo que nos da pie a su inclusión en nuestro estudio.

agravios largos del bajel que oprime,  
bien que ya roto, su enojado velo;

hiere, no sólo nubes, mas al suelo, 5

porque su brazo tema y imperio estime,  
olas, no rayos, en su playa imprime.

Tiembla otro Deucalión su igual recelo.

Envidia –cuando, fuerte y espantosa,

la mar la rota nave ya presenta 10

ya el cielo, ya a la arena de su seno-

al rústico el piloto vida exenta.

Yo así en mis celos, libertad dichosa,

no cuando alegre, cuando en ellos peno.

La estructura del soneto es muy clara. Los versos 1-12 describen en detalle una peligrosa tempestad marina (1-8), así como su efecto en el marinero naufragado (9-12). En los dos versos finales (13-14) se comparan los estragos de la tempestad con los celos que siente el sujeto lírico. Nótese el paso de la tercera persona narrativa (1-12) a la primera persona del singular (13 “yo”) y la comparación, hecha expresa mediante el adverbio comparativo “así” (13). No es descartable que este poema tenga cierto componente autobiográfico, pues sabemos de los amores no correspondidos de Carrillo con tres damas, a quienes el poeta alude, a la moda petrarquista, con los pseudónimos poéticos de Laura, Celia o Lisi (Costa, 1984: 16). En este uso de la imaginaria marina para caracterizar a los celos debe de haber una conexión entre este texto de Carrillo y una

extensa letrilla en redondillas del Conde de Salinas (173 de *Flores*), sin que estemos en condiciones de aclarar la prioridad de uno u otro.

El detalle del marinero o piloto envidiando la vida tranquila del campesino (9-12) es deudor del arranque de dos poemas de Horacio. El *Epodo* II (el famoso *Beatus ille*) comienza con la alabanza o *makarismós* del campesino, que es contrapuesto precisamente con el navegante que sufre la tempestad (5-6):

## II

Beatus ille qui procul negotiis,  
ut prisca gens mortalium,  
paterna rura bubus exercet suis  
solutus omni faenore  
neque excitatur classico miles truci 5  
neque horret iratum mare

Dichoso aquel que, lejos de ocupaciones,  
como la primitiva raza de los mortales,  
labra los campos paternos con sus propios bueyes,  
libre de todo interés,  
y no se despierta, como el soldado, por el fiero clarín 5  
ni teme el airado mar.

Y la *Oda* II 16, dedicada a una alabanza de la vida sencilla, empieza con la añoranza sentida por el marinero por la tranquilidad (*otium*) (1-4):

XVI

Otium divos rogat in patienti  
prensus Aegaeo, simul atra nubes  
condidit lunam neque certa fulgent  
sidera nautis,

Tranquilidad a los dioses ruega el que  
es sorprendido en el pleno mar Egeo, tan pronto como una negra nube  
ocultó la luna y no lucen, seguros,  
los astros para los marineros,

Cabe asimismo destacar la alusión mitológica a Deucalión (8). Este personaje era hijo del titán Prometeo y esposo de Pirra (recordemos la importancia de la *Oda* I 5 de Horacio, cuya protagonista es homónima, para el tópico que nos ocupa). Deucalión, por consejo de su padre, construyó un arca en la que se embarca con su esposa para protegerse del diluvio que ha enviado Zeus para castigar a la Humanidad y poner fin a la Edad de Bronce. En contraste con la Humanidad corrompida, que Zeus castiga con el diluvio, Deucalión y el hombre “rústico” son personajes propios de la Edad de Oro (Costa, 1984: 73). Esta Edad de Oro (con lo que supone de vida tranquila, exenta de ansiedades y preocupaciones) es la que añora tanto el piloto, víctima de la tempestad, como el sujeto lírico, agobiado por los celos amorosos.

XLVII

AL DESENGAÑO DE LOS PELIGROS DE LA MAR

Osado en fin te atreves, pensamiento,

ayer burla del mar, dél anegado,  
viendo que, aún fiero del furor pasado,  
debe a la arena su robado asiento.

Segunda vez, con atrevido intento, 5  
la barca ofreces al licor salado;  
aún destilas vestidos que has colgado,  
pensamiento, ¡ay, cuán otro pensamiento!

Aquellas tablas de tu rota nave,  
con que el mar, aunque mudo, te habla tanto, 10  
te den lo que él, pues te aconseja, sabe.

Mas si tan fuera estás, cruel, de espanto,  
prevén escollo en que tu vida acabe,  
mientras prevengo a tus obsequias llanto.

Encontramos en este soneto una reconvención del sujeto lírico, dirigida a su “pensamiento” (es decir, a sí mismo), para que no vuelva a embarcarse, tras haberse salvado de un naufragio a duras penas. Cabe destacar que no aparecen las palabras amor ni amada, por lo que desde el principio somos conscientes de que debemos interpretar el texto como un desarrollo metafórico (no comparativo), en virtud del cual se está identificando al amor con la travesía amorosa. Sugieren esta implicación, sobre todo, los ecos de la *Oda* I 5 de Horacio, de la que este soneto puede considerarse una reelaboración. Ya propuso esta conexión con el tema erótico Dámaso Alonso, quien en 1936 tituló el poema con la expresión *De los peligros del mar (y del amor)* (Costa, 1984: 109).

El primer cuarteto (1-4) recuerda el naufragio sufrido. El segundo lamenta el intento del sujeto lírico de volver a las andadas, cuando aun sus ropas siguen húmedas (7 “aún destilas vestidos que has colgado”). Este submotivo de las ropas mojadas es habitual del tópico de la travesía de amor: aparece por supuesto en la *Oda* I 5 de Horacio (14-16 *uvida... vestimenta*), como ya hemos visto. Igualmente, la alusión a la ofrenda o cuelgue de las ropas (7 “colgado”) evoca nítidamente a Horacio (15 *suspendisse*).

En los tercetos, con un tono nihilista y desesperado (por tanto, muy en la estela barroca y gongorina, caracterizada por el desengaño), el sujeto lírico vislumbra su propia muerte. Podemos ver en este poema una *oppositio in imitando* de la *Oda* I 5 de Horacio. Carrillo toma los principales elementos de la oda horaciana (el recuerdo de la travesía amorosa fallida, la tempestad, las ropas mojadas, la ofrenda) pero, mientras que Horacio, desengañado, renuncia a toda nueva travesía amorosa, la inconsciencia del enamorado lo lleva a intentarlo de nuevo, con fatal desenlace (14 “obsequias”). La muerte que el sujeto lírico presagia para sí mismo puede ser entendida como una metáfora de un fracaso amoroso devastador.

De las dos églogas que compuso Carrillo, la primera desarrolla en algunos pasajes el tópico de la travesía de amor; mientras que la segunda es una imitación de la *Égloga* VIII de Virgilio. En la primera, dos pescadores (Delio y Fabio) se cuentan sus cuitas amorosas, a la manera de las églogas de Garcilaso y de Virgilio. La égloga I tiene un esquema muy similar a la primera de Garcilaso (Costa, 1984: 116). Tras una dedicatoria al Conde de Niebla, el poeta recita una “carta”, en la que expone el marco general en el que se va a desarrollar la composición poética (vv. 1-56). Ya en los dos primeros versos nos aclara la intención que va a tener su obra:

ÉGLOGA PRIMERA

EN LA CUAL HABLAN DOS PESCADORES

CARTA

Dos tiernos pescadores, dos amantes,  
dos pechos no igualmente agradecidos

A partir del canto de Delio (57-), documentamos el tratamiento de imágenes marinas. Al principio de su intervención, todavía no se aborda el tópico de la travesía de amor. Las tareas marinas de navegación y de pesca se posponen, y este aplazamiento se enfatiza mediante la anáfora de la conjunción “mientras” (57, 60, 63, 66). Tal aplazamiento concede al sujeto lírico, Delio, un contexto y momento de tranquilidad, idóneo como fondo de escenario para ejecutar el canto bucólico:

HABLA FABIO Y DELIO

DELIO

Mientras es puerto el mar, mientras no llama  
la quilla y vela la marea y viento,  
que blando abraza una y otra rama,  
mientras el brazo, de la caña exento, 60  
los moradores del licor salado  
no ceba dulce con doblado intento;  
mientras el sol ardiente y levantado,  
de aquesta haya nos defiende el cuello,  
de sus dorados rayos coronado; 65  
mientras la red en el marino vello  
de aquestas peñas se me enjuga, quiero  
cantar de mi Belisa el rostro bello; [...]



Pero es Fabio con su canto amoroso el que recoge todos los elementos del t3pico objeto de nuestro estudio (129-158):

#### CANTO DE FABIO Y DELIO

FABIO

Roba el sereno cielo  
al temeroso marinero airado, 130  
del mar el ancho velo,  
en iras de alg3n viento tan osado,  
que a las mismas estrellas  
apagan sus espumas las centellas.

La m3s vecina frente 135  
del monte que m3s alto se levanta,  
se le inclina obediente:  
tal es su imperio, airado, y furia tanta;  
y, despreciando al suelo,  
parece, airado, que se bebe el cielo. 140

Ya la afligida nave  
-de miedo, muerte y de sus olas llena -  
en 3l mismo no cabe;

y, tanto el viento y mar se desenfrena,  
que puede, levantada, 145  
quedarse con las nubes abrazada.

Lloran los marineros  
confirmando sus lágrimas sus votos;  
abrazan los maderos  
-desprecio un tiempo el mar y ya déj rotos- 150  
al escuchar que gime  
airado en ver que aún el bajel oprime.

¿No está soberbio, airado,  
el mar, con suelo y cielo embravecido?  
Pues burla es, comparado 155  
a Celia, ¡ah dueño ingrato, tan querido!  
a tu eterna aspereza,  
extrema en ti también cual tu belleza.

Dirige Fabio sus quejas a Celia, que sabemos que debió de ser alguna gaditana de la que pudo andar enamorado Carrillo (Costa, 1984: 16-17). El texto sigue la siguiente estructura:

- 1) Descripción de una tempestad marina (129-140)
- 2) Efecto en la nave y naufragio de los marineros (141-152)
- 3) Aplicación de lo dicho a Belisa: es más fiera que el mar tempestuoso (153-158)

Hasta esta tercera parte, conclusiva y más breve, no descubrimos que todas las alusiones a la tempestad marina y a los efectos de esta en la nave y los marineros son más un correlato objetivo del desdén de la amada, porque Fabio nos lo devela en esta estrofa. El símil es explícito (155-156 “comparado / a Celia”).

Como conclusión de la Égloga, acaba el canto de Delio, escuchado por el mar. Los interlocutores del canto se echan a la mar. Es decir, el canto de Delio está enmarcado por una descripción inicial de mar (que todavía no es surcado por los marineros) como oyente y una descripción final del mar (en el que finalmente entran los marineros) (249-256):

Esto Delio cantó y esto, amoroso,  
Fabio le respondió. Y el cristalino 250  
seno del mar gozó a su son reposo;  
son, por sujetos y por voz, divino.  
Mas, llamados del tiempo presuroso,  
en sus ligeros barcos el marino  
cristal rompieron con los largos remos, 255  
ciñéndose de espumas sus extremos.

En la CANCIÓN CUARTA de Carrillo encontramos el tratamiento más sistemático y completo del tópico estudiado:

#### CANCIÓN CUARTA

¡Oh tú, detén el paso presuroso!  
Ciego, cual yo me vi, deténle ruego,

antes que afirmes por tu mal lloroso  
y alimenten tus lagrimas tu fuego;  
acorta el paso, y sólo a questo advierte: 5  
te sobra tiempo de buscar tu muerte.

Antes que entregues ciego a un mar airado  
cuanto manso le ves, tu navecilla,  
y trueques de ti, ay triste, ay desdichado,  
por su engañoso golfo aquesta orilla, 10  
aconséjete ¡oh Mopso!, aquesta antena  
y aquesta quilla que aun le viste arena.

ira esta rota antena, que ofrecía  
en sus brazos desprecio al mayor viento,  
mira la fuerte proa, con que abría 15  
de su engañoso humor el elemento,  
vestir de ejemplo aquestas playas solas,  
y de desprecio y burla aquellas olas.

Mira la jarcia, freno con que pudo  
regirse mientras, cuerda, sufrió freno, 20  
atestiguar, aunque testigo mudo,  
lo que yo te aconsejo y lo que peno;  
mira esta tabla, deste ramo asida,  
ministro de mi muerte y de mi vida.

Mi vestidura apenas ha dejado, 25  
humedecida gracia a mi ventura,  
reliquias tristes del humor salado,  
aun de su bien y el mío no segura;  
colgar la ves y allí temblar su daño,  
opuesta al claro sol del desengaño. 30

Cual tú, hermoso mar de hermosos ojos  
hallé; dichosa se llamó mi suerte,  
vistieron su bonanza sus enojos;  
sus enojos también la misma muerte,  
y della y dellos escapó mi vida, 35  
amarga, apenas desta tabla asida.

Esta entena que ves, la coronada  
playa, de las astillas de mi leño;  
la jarcia, en esas peñas abrazada:  
testigo mío, ejemplo tuyo enseño; 40  
dichoso tú, si en desventura ajena,  
sabes joven, buscar la tuya buena.

Hija de noble selva, cual presume  
tu nave altiva y fuerte, fue la mía;  
mas este anciano tiempo que consume 45

cuanto miras, la trujo al prostrer día:  
y a ti, cual trujo a mí, si aquesta mudo  
ejemplo, a su poder no te es escudo.

Aunque mudo, te habla, y el violento  
enemigo, que buscas espantoso; 50  
en lenguas, te dirá del fuerte viento,  
mi verdad y tu engaño lastimoso:  
que poco servirá llorar la tierra  
a quien un sordo mar y cielo encierra.

Mi ejemplo, la razón, mi triste llanto 55  
cuanto saben te dicen y has oído.  
Sigue tu bien, tu mar, si bien es tanto,  
que, si en él entras, con razón perdido  
serás; ¡y, bien dichoso, si alguna haya  
rota concede beses esta playa! 60

El poema se distribuye en las siguientes partes:

Parte	Tema	Versos	Estrofas (total)
I	Apelación a Mopso	1-12	§§ 1-2 (2)
II	Argumentación: descripción de los restos del naufragio para escarmiento	13-48	§§ 3-8 (8)
III	Conclusión	49-60	§§ 9-10 (2)

El sujeto lírico, escarmentado del amor, advierte en segunda persona a un “joven” (42) llamado Mopso (11), mostrándose como un “ejemplo” (40, 48, 55) para desvelar el engaño del muchacho (10 “engañoso golfo”, 16 “engañoso humor”, 30 “desengaño”, 52 “engaño lastimoso”). Posiblemente este nombre de Mopso es utilizado por Carrillo y Sotomayor para designar a D. Juan Pedro Veneroso, quien se casó con D<sup>a</sup> Gabriela de Loayssa, dama de la que Carrillo mismo anduvo enamorado (Costa, 1984: 16). El tono es expresamente parenético: “aquesto advierte” (5), “aconsejéte” (11), “lo que yo te aconsejo” (22), “enseño” (40); y domina el modo verbal imperativo: “detén” (1), “deténle” (2), “acorta”, “advierte” (5), “Mira” (13), “mira” (15), “Mira” (19).

El sujeto lírico conmina a su interlocutor a no embarcarse en el mar del amor, presentado como “mar airado” (7), “engañoso golfo” (10), “engañoso humor” (16), “engaño lastimoso” (52); de hecho, se aclara expresamente la identificación metafórica mar-amor mediante la expresión clave “hermoso mar de hermosos ojos” (31). Para ello elabora una comparación extensa entre amor y navegación. Se insiste en la cualidad engañosamente bonancible del mar: “engañoso golfo” (10), “engañoso humor” (16), “hermoso mar de hermosos ojos” (31), “su bonanza” (33), “engaño” (12). Más concretamente, el grueso del poema se dedica a la descripción de los restos del naufragio, elemento por elemento (entena, jarcia, prora, tabla, nave); esta enumeración, que constituye una metáfora extendida o alegoría, nos recuerda el estilo de las Naos de amor.

Globalmente, la Canción puede considerarse una imitación expansiva (*amplificatio*) de la Oda I 5 de Horacio. Los elementos principales que Carrillo toma de la Oda horaciana son los siguientes: el sujeto como ejemplo de desengaño y aviso para navegantes; la calma aparente y engañosa del mar, que puede mudar en tormenta; la mención del destinatario como “joven” (42 ~ Hor. *carm.* I 5, 1 *puer*); la tempestad marina y el naufragio del marinero-amante; la conmiseración por el destinatario (10-12 *miseri quibus* ~ 6 “ay triste, ay desdichado,”); las ropas mojadas como efecto y símbolo del naufragio (25-25 “Mi vestidura.../ humedecida” ~ I 5, 14-16 *uvida... vestimenta*); y la ofrenda final votiva (29 “colgar la ves” ~ I 5, 15 *suspendisse*).

Las principales diferencias son la mayor extensión y detalle de la Canción de Carrillo (por eso hablamos de *amplificatio*) y el hecho de que el poeta español haya cambiado la persona gramatical. Horacio se dirigía en segunda persona a Pirra, la amada desleal de la que estaba ya escarmentado, mientras que aludía en tercera persona al joven, nuevo amante de Pirra. En Carrillo, el sujeto lírico (que también es un amante desengañado) se dirige en segunda persona al joven enamorado, para amonestarlo, mientras que apenas menciona a la dama, y cuando lo hace es en tercera persona (31 “hermoso mar de hermosos ojos”). La segunda diferencia es que en Horacio no se contempla la posibilidad de redención del joven, mientras que Carrillo vislumbra el escarmiento y salvación del joven Mopso, con la condición de que escarmiente en cabeza ajena y atienda los consejos del sujeto: “dichoso tú, si en desventura ajena, / sabes joven, buscar la tuya buena” (41-42). Es una novedad de Carrillo sobre Horacio el ofrendar las ropas mojadas al desengaño o Desengaño divinizado (30), en la tradición de Luigi Tansillo, Juan Morales, Diego de Benavides, Góngora, Lope de Vega y el Conde de Villamediana. Muy posiblemente un hipotexto concreto para Carrillo pudo ser un romance de Luis de Góngora, el 15 (Carreño), “Noble desengaño”.

De esta forma nos encontramos con un poeta que, recogiendo un tópico establecido, lo aplica a la expresión de su experiencia vital, quizá con mayor sinceridad que lo que encontramos en Horacio, en la poesía petrarquista, en la renacentista y en la barroca, como señaló Randelli Romano (1971: 73).

Termina el poema con un aviso fatalista que es fruto de la experiencia. Se advierte al interlocutor de que, si no escarmienta en la cabeza del sujeto lírico, está abocado a la perdición, a la muerte. La ominosa presencia de la muerte domina todo el poema, aunque se intensifica al final: “tu muerte” (6), “mi muerte” (24), “la misma muerte” (34), “desventura ajena” (41), “al postrer día” (46), “si en él entras, con razón perdido / serás” (58-59).

Como último texto de Carrillo, analizaremos los versos 29-42 de su Canción Novena. Estos versos son editados en algunas ediciones separados de la canción novena y bajo el título de ESTANCIA (Navarro Durán 1990: 271-272). En la edición de Costa (1984), que sigue a la de D. Alonso, aparecen dentro de esta canción, porque métrica y



temáticamente los consideran unidos. Para nuestro estudio es significativo este detalle, porque es en estos versos donde encontramos el tópico.

#### CANCIÓN NOVENA

Huye, enemiga mía;  
imita al presto viento, 30  
en su mudanza, al mar en su fiereza;  
pues nunca verá el día  
mi triste pensamiento  
que, aun olvidado, olvide tu belleza,  
y, entre aquesa aspereza 35  
de tu mirar airado,  
no viese, abrasado,  
ser indignos despojos  
de aquesos claros ojos  
el dar muerte a quien siempre te ha adorado. 40  
Pues pretendo obligarte  
cual tú con olvidarme, con amarte.

En el verso 29 la amada es considerada “enemiga”, dentro de las convenciones del amor cancioneril y petrarquista, porque no corresponde a los deseos del enamorado. El propio sujeto lírico insta a la amada a alejarse y a mostrar crueldad; para ello, introduce comparaciones marineras (30-31 “imita al presto viento, / en su mudanza, al mar en su fiereza”). Este submotivo de la deslealtad de la amada y de su identificación con la aspereza del mar, lo hemos constatado hasta la saciedad en nuestro estudio: por ejemplo, en la *Elegía V* de Fernando de Herrera (vv. 70-77).

Resumimos en la Tabla siguiente los resultados obtenidos:

		Luis Carrillo y Sotomayor						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
XVI A LA SUERTE DE LOS CELOS DE SU AMOR						X 1-8 1-2 soberbio mar... airado 9-12 10 rota nave		
XLVII AL DESENGAÑO DE LOS PELIGROS DE LA MAR						X 1-4, 9-10 9 rota nave 13 escollo		X 7 destilas vestidos que has colgado,
ÉGLOGA PRIMERA				X 155-158 155-157 comparado / ... a tu eterna aspereza	X 158 cual tu belleza	X 128-148 138 imperio, airado, y furia tanta 141 afligida nave 144 el viento y mar se desenfrena 149-150 maderos /... dél rotos 153-154 airado, / el mar		
CANCIÓN CUARTA				X 10 engañoso golfo 16 engañoso humor 18 de desprecio y burla aquellas olas	X 31 hermoso mar de hermosos ojos	X 7 mar airado 52 fuerte viento 54 a quien un sordo mar y cielo encierra 59-60 haya / rota	X 60 beses esta playa	X 25-26 Mi vestidura.../ humedecida 27-29 reliquias... colgar
CANCIÓN NOVENA				X 30-31 imita al presto viento, / en su mudanza, al mar en su fiereza 35 aqueza aspereza		X 31 al mar en su fiereza		
Total	5	0	0	3		5	0	2

De la familiaridad de Carrillo y Sotomayor con la cultura clásica da fe su *Libro de la erudición poética*, en el que encontramos múltiples citas en latín, acompañadas de su traducción. En este mismo libro rastreamos evidencias de la importancia para Carrillo

de Petrarca y de la poesía española inmediatamente anterior. También es muy consciente el poeta del papel de mediador de Garcilaso de la Vega en la introducción en España de los temas petrarquistas. Asimilando todas estas influencias, por el momento literario que le tocó vivir Luis Carrillo y Sotomayor contribuyó decisivamente al desarrollo de la poesía barroca en España y es un eslabón muy significativo del desarrollo del tópico de la Travesía de amor y de la imitación de la *Oda* I 5 de Horacio.

#### **g. Poetas incluidos en *Flores de poetas ilustres* (1605)**

Hemos considerado conveniente dedicar un apartado de nuestra investigación al rastreo y estudio del tópico en las poesías recogidas en la antología *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, que fue editada por Pedro de Espinosa y publicada en 1605, por cuatro razones. En primer lugar, el despojo heurístico de esta antología proporciona un complemento de poetas menores al estudio general de nuestra investigación, centrada en poetas mayores. Como segundo motivo, las *Flores* recopilan especialmente poetas de la escuela antequerano-granadina, que no habían tenido cabida en nuestro estudio. En tercer lugar, esta antología (como cualquier otra) mostraba una foto-fija relevante del panorama poético de España en la época (aproximadamente el último cuarto del siglo XVI y más concretamente de 1580 a 1603), teniendo en cuenta, además, que en los siglos XVI y XVII fueron muy escasas las antologías de poesía lírica culta difundidas mediante prensa, en contraste con la abundancia de manuscritos misceláneos (cartapacios) y de *Cancioneros* y *Romanceros* impresos. Todo esto lo recuerda J. M. Blecua (1946) en la introducción a su edición de las *Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por Josef Alfay*:

Nuestra poesía de los siglos XVI y XVII, que tan abundante se muestra en colecciones manuscritas, presenta, en cambio, un singular desdén por la antología impresa. Abundan los romanceros, casi siempre colecciones anónimas; pero son raras, contadísimas, las antologías poéticas de tipo culto. Faltó algo parecido al magnífico *Cancionero General* de Hernando del Castillo (tan leído en

ambos siglos), que recogiese las mejores composiciones de los poetas renacentistas y barrocos. Así queda señera, aislada en su raro valor, la célebre colección de Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, publicada en 1605, en la encrucijada de los dos siglos. (Blecua 1946: ix)

Una cuarta y última razón para la inclusión de las *Flores de poetas ilustres* en nuestro estudio es que este libro, como antología que es, constituye un documento sobre el estado de canonización de los diferentes poetas incluidos<sup>127</sup>. En efecto, una antología o florilegio de poesía aporta información documental sobre la canonización de los textos y poetas recogidos, en dos direcciones: retrospectiva y prospectiva. En sentido retrospectivo o anafórico, en una antología se tiende a recoger textos de autores que han gozado previamente de algún grado de popularidad, aceptación o interés público: en este sentido, la antología funciona como testimonio de canonización. En la “Aprobación” del libro, el revisor Tomás Gracián Dantisco alude a esta dimensión, al reconocer que el libro incluye “trabajos de tan excelentes autores, doctos e ingeniosos, que oy en nuestros tiempos viven y se estiman, así en nuestra patria como en las extranjeras, para que no queden algunas de sus obras en olvido” (cursiva nuestra).

En su dimensión prospectiva o catafórica, que es más importante, la antología funciona como factor de canonización, pues incrementa el prestigio y popularidad de los autores y textos incluidos: salir en la foto es un mérito y un factor de canonización. El mismo revisor también contempla este factor de futura canonización: “mereciendo, como he dicho, sus autores y ellas ser celebradas en eterna fama y memoria”.

La confección de una antología pone a prueba el sentido crítico del antólogo, tanto en la dimensión retrospectiva como prospectiva. Si tuviéramos que juzgar el sentido crítico de Pedro de Espinosa, el veredicto sería ambivalente: está claro que en algunos casos acertó plenamente, muy significadamente con Góngora y con Quevedo. Ni uno ni otro habían publicado nada de forma impresa cuando fueron recogidos en las *Flores* (es decir, que sus textos circulaban solo de forma manuscrita). En cambio, en

---

<sup>127</sup> Sobre los procesos de canonización de los poetas hispánicos clásicos, véase Escobar Borrego (2009).

otros casos su sentido crítico podría cuestionarse, cuando se dejó arrastrar por lazos de amistad y de paisanaje por encima de la calidad poética. Es difícil evaluar la calidad poética de Luis Martín de Plaza, segundo representado con 21 composiciones. Siendo un hecho que no ha pasado a la historia de la literatura española como uno de los poetas “grandes” o “canónicos”<sup>128</sup>, se considera modernamente que su poesía es más que destacable. Quizá lleven razón los críticos que han considerado que su valoración ha sufrido detrimento por la razón conyuntural de que no ha sido convenientemente editado (Morata 1995). Con algo más de seguridad podemos postular que Espinosa no acertó mucho con la inclusión en la antología de una serie de poetas con una única composición y que tampoco han pasado a la historia de la literatura: Diego de Benavides, Antonio de Caso, Baltasar de Cepeda.

El compilador (1578-1650)<sup>129</sup> coincidió en la misma Antequera con Bartolomé Martínez y con Juan de Aguilar, sucesivos directores de la Cátedra de Gramática de la Colegiata de Antequera. Estudió Cánones y Teología probablemente en Sevilla. En la capital andaluza se relacionó con Juan de Arguijo, de vida escandalosa y que reunía en torno a sí un círculo de intelectuales y escritores. También frecuentó la famosa Academia poética granadina (sobre la cual, véase Osuna 2003: 19-58), liderada por Pedro de Granada Venegas y en la que conoció también a Gonzalo García de Berrío. Como poeta lírico, cantó a su dama Cristobalina Fernández de Alarcón, que no le correspondió y que se casó con otro (doña Cristobalina, también poeta, está representada con dos poemas en *Flores*). En sus viajes iba contactando con poetas, a los que pedía colaboración para su futura antología. A partir de 1603 se encuentra en

---

<sup>128</sup> Para demostrar esto, basta con realizar el sencillo experimento de consultar algún manual de literatura española. En Valbuena Prat (1960) no se menciona a Luis Martín de Plaza. En el famoso “Pedraza” se le dedican tres párrafos, con un total de menos de 20 líneas, incluyendo las citas (Pedraza Jiménez – Rodríguez Sánchez 1980: 372-373), a pesar de que se reconoce el mérito poético del autor: “Martín de la Plaza es un poeta sensible en el que abundan los aciertos expresivos” (373). A efectos de comparación, recordaremos que el mismo manual dedica cinco páginas a Pedro de Espinosa, tres a Luis Carrillo y 68 a la producción lírica de Lope de Vega.

<sup>129</sup> Para su trayectoria vital y poética, puede consultarse Rodríguez Marín 1907 y Bonilla 2007 (con bibliografía).

Valladolid, donde la Corte permaneció desde 1603 a 1609 y donde tuvo ocasión de conocer a más poetas, como Góngora, Quevedo o Lope de Vega. Su antología sufrió retrasos por problemas de financiación y salió impresa en 1605, cuando el compilador solo tenía 27 años, de manera muy defectuosa, con multitud de erratas y problemas de maquetación. Pedro de Espinosa, quizá desengañado del amor o de su labor editora o afectado por una crisis espiritual, comenzó una etapa de retiro, dedicada a la poesía sacra (Bonilla 2007): primero, como ermitaño en la ermita de la Magdalena en Antequera; luego se ordenó sacerdote en Málaga; y desde 1611 vivió en la ermita de la Virgen de Gracia de Archidona. Este retiro fue interrumpido en 1615 por el encargo del duque de Niebla, que le concedió una capellanía en el Santuario de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda y lo hizo rector del Colegio de San Idelfonso de la misma localidad. Disfrutó de estos beneficios eclesiásticos treinta y cinco años (en este aspecto material fue émulo de Petrarca, de Herrera y de Góngora) y durante este período compuso el grueso de su obra, tanto en verso como en prosa.

La antología llevó el título de *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*<sup>130</sup> (Valladolid 1605). Recoge 248 composiciones de unos 63 autores identificados y unos pocos anónimos. Se dividió en dos libros: el primero, mucho más amplio de poesía profana (con 224 composiciones); y un segundo, mucho más reducido, de poesía sacra (24 poemas). Bastantes de los poetas recogidos pertenecen a la escuela antequerano-granadina, como el propio Pedro Espinosa, Luis Martín de la Plaza, Luis Barahona de Soto, Vicente Espinel, Juan de Aguilar o Gonzalo García de Berrío, aunque falta en la selección un notable del grupo como Luis Carrillo y Sotomayor (probablemente porque Carrillo, nacido en 1585, era más joven que todos los autores recogidos en *Flores*; además, no tenía obra poética publicada a la fecha de recopilación de *Flores* [1605], ya que su obra solo se publicó póstumamente, en 1611). Otros poetas

---

<sup>130</sup> El título completo es: *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, Dividida en dos Libros. Ordenada por Pedro Espinosa, natural de la ciudad de Antequera. Dirigida al Señor Duque de Béjar. Van escritas diez y seis Odas de Horacio, traducidas por diferentes y graves Autores, admirablemente. Con privilegio. En Valladolid, por Luys Sánchez. Año MDCV. Hay dos ediciones modernas casi coetáneas, de Molina Huete (2005) y de Pepe Sarno - Reyes Cano (2006). Citamos siempre por la segunda.*

incluidos, también andaluces, los conoció en su juventud, como a Juan de Arguijo (de Sevilla). Por último, parece que Espinosa contactó durante su estancia en Valladolid con poetas castellanos o procedentes de otras regiones españolas, como Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Francisco de Figueroa y Lupercio Leonardo de Argensola. También recabó por carta colaboraciones de poetas con los que no coincidió personalmente, como nos recuerda precisamente en su introducción “Al lector”: “escalar el mundo con cartas y... pagar el porte”. Como fruto de estos contactos variados y desvelos, las *Flores* recogen “el panorama de la poesía española, y no solamente de la antequerano-granadina, como se sostiene por diversos críticos, dado el número de autores ajenos al grupo estrictamente andaluz” (Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 31).

Obviamente, Espinosa aplicó criterios de selección más o menos subjetivos o parciales, como la amistad, el origen andaluz, la ocasión y disponibilidad, la coyuntura y el azar, o simplemente el gusto personal. Quizá así se explique que el segundo poeta más representado, con 27 composiciones, sea Luis Martín de la Plaza, aunque ya hemos comentado sobre las posibles razones que han impedido que este poeta se considere de primera fila. El propio Pedro Espinosa se reserva un airoso quinto puesto con 15 poemas. Si tuviéramos que distinguir algún criterio más objetivo<sup>131</sup>, sería que el compilador escogió poesía reciente, de una estética post-manierista o barroca, escrita aproximadamente en el período temporal que va de 1580 a 1603 (fecha de la Aprobación del original para imprenta). Es decir, se trataría de poesía compuesta en lo que hemos llamado época barroca (1580-1640). Así lo entienden también Pepe Sarno y Reyes Cano, para quienes la intención de la antología es “mostrar... la situación de la poesía a finales del siglo XVI, con sus vaivenes entre el tardío Renacimiento y los albores del Barroco” (2006: 66). No se recoge ninguna composición del propio Fernando de Herrera<sup>132</sup>, el auspiciador del Manierismo, aunque este poeta se mantiene como una

---

<sup>131</sup> Pueden verse otras discusiones sobre la intención programática de Espinosa en Ruiz Pérez (2003) y Davis (2004).

<sup>132</sup> Por dos veces J. M. Blecua afirma, en la introducción a su edición de las *Poesías varias* de Alfay (1654), que en *Flores* se recogen composiciones de Fernando de Herrera (Blecua 1946: ix, xi). *Aliquando bonus dormitat Homerus*.

referencia implícita, una especie de “vaca sagrada” o “numen tutelar” de muchos de los poetas recogidos, como han sugerido plausiblemente Pepe Sarno – Reyes Cano (2005: 68-72). Otro criterio que se ha distinguido (y que afecta particularmente a nuestro propósito) es la tendencia post-petrarquista o de petrarquismo renovado de muchas composiciones (Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 83). Hablamos de petrarquismo tanto por el contenido semántico de los poemas (amor petrarquista) como por las formas métricas más frecuentes, que son las petrarquistas e italianizantes: el soneto, la canción en estancias, la oda y el madrigal<sup>133</sup>. Además, otro rasgo petrarquista, macroestructural, es que las *Flores* como antología emulan las antologías italianas de poesía petrarquista, a las que ya nos hemos referido en este trabajo, tanto en la naturaleza de los poemas recogidos, como en las formas métricas más representadas y hasta en el título. De entre estas antologías italianas, quizá el modelo que se tuvo más directamente en cuenta fueron *I fiori delle rime de’ poeti illustri* (Venecia: Sessa Fratelli, 1558) (Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 21). Significativamente, el poeta más representado con diferencia es Góngora (poeta barroco, post-petrarquista y emulador de Herrera), con 37 composiciones sobre un total de 248 (lo que supone un 14,9%); y el tercero Quevedo, igualmente barroco y post-petrarquista, con 21 (8,4%). Para aportar datos más completos, la siguiente lista muestra por orden los veintitrés poetas que tienen más representación en el primer libro de *Flores* (dedicado a poesía profana), con el requisito de un mínimo de dos piezas por autor. Señalamos también el porcentaje sobre el total de poemas del primer libro (224):

---

<sup>133</sup> De las 248 poesías recogidas en las *Flores*, la forma métrica más representada es el soneto (con 149 ejemplos, lo que equivale al 60%), seguido de la canción en estancias (35=14,11%), la oda (14=5,6%) y el madrigal (11=4,4%). Entre estas cuatro formas métricas suman 209, equivalente al 84,27%. En cambio, de formas tradicionales castellanas están representadas las letrillas (tres), las quintillas (cuatro) y las redondillas (12): en total, 19, equivalente a un exiguo 7,6%.



<i>Orden</i>	<i>Nombre del poeta</i>	<i>Piezas en libro I</i>	<i>Porcentaje sobre libro I</i>
1	Luis de Góngora	34	15,18%
2	Luis Martín de la Plaza	27	12,05%
3	Lupercio Leonardo de Argensola	19	8,48%
4	Francisco de Quevedo	19	8,48%
5	Pedro Espinosa	15	6,70%
6	Lope de Vega	8	3,57%
7	Autor incierto	7	3,13%
8	Bartolomé Martínez	7	3,13%
9	Juan de Valdés y Meléndez	7	3,13%
10	Baltasar del Alcázar	6	2,68%
11	Juan de Arguijo	6	2,68%
12	Juan de Morales	4	1,79%
13	Hipólita de Narváez	4	1,79%
14	Adán Centurión, Marqués de Laula	3	1,34%
15	Baltasar de Escobar	3	1,34%
16	Juan Baptista de Mesa	3	1,34%
17	Agustín de Tejada	3	1,34%
18	Pedro de Liñán de Ríaza	2	0,89%
19	Diego de Mendoza	2	0,89%
20	Antonio Mohedano	2	0,89%
21	Francisco Pacheco	2	0,89%
22	Diego Ponce de León	2	0,89%
23	Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas	2	0,89%
	<b>Total</b>	187	83,48%

Para entrar en la materia que nos concierne, en 15 composiciones del libro I de *Flores de poetas ilustres* se documenta el tópico de la Travesía de amor, lo que supone un relevante 6,7% sobre el total de 224 composiciones de ese libro y nos permite alcanzar la impresión de que el tópico es bastante frecuente en la antología. La siguiente Tabla muestra en resumen los datos principales:

	Núm. en Flores	Poeta	Verso 1	Forma estrófica	Núm. de Versos del poema	Tratamiento global / puntual	Versos que tratan el tópico
1	16	Diego de Benavides	Amor, en tus altares he ofrecido	Soneto	14	G	
2	25	Luis Martín de la Plaza	En rota naue, sin timón ni antena,	Soneto	14	G	
3	33	Luis Martín de la Plaza	Bveluo de nueuo al llanto,	Canción en sextetos alirados	82	P	31-36
4	63	Incierto	Qval bate el viento en medio el golfo ayrado	Soneto	14	G	
5	88	Martín de Roa	De tan injusta culpa es justa pena	Soneto	14	G	
6	105	Bartolomé Martínez	¡Qve lasciuo moçuelo,	Oda en sextetos alirados	36	G	
7	118	Luis Martín de la Plaza	Cvbierto estaua el sol de vn negro velo,	Soneto	14	G	
8	144	Gonzalo Mateo de Berrío	No estraga en batallón de armada gente	Soneto	14	P	5-6, 9
9	172	Lupercio Leonardo de Argensola	Cvitada nauezilla, ¿quién creyera	Soneto	14	G	
10	173	Diego de Silva y Mendoza, Conde de Salinas	Son los zelos vna guerra	Copla en redondillas	56	P	33-34
11	178	Doña Cristobalina Fernández de Alarcón	Cansados ojos míos,	Canción en sextetos alirados	108	P	64-70
12	181	Luis Martín de la Plaza	Nereydas que con manos de esmeraldas	Soneto	14	G	
13	186	Lupercio Leonardo de Argensola	¿Qvándo podré besar la seca arena	Soneto	14	G	
14	211	Juan de Morales	lamás el cielo vio llegar piloto	Soneto	14	G	
15	215	Juan Téllez Girón, Duque de Osuna	Viene con passo ciego	Oda en sextetos alirados	30	G	
			Sonetos:	10 = 6,66%	Puntual:	4 = 26,66%	
			Canciones y odas:	4 = 26,66%	Global:	11 = 73,33%	
			Estrofas tradicionales:	1 = 0,66%			

Se advierten los siguientes rasgos generales. En once de las 15 composiciones el tópico de la Travesía de amor es el argumento básico de toda la composición (números 16, 25, 63, 88, 105, 118, 172, 181, 186, 211 y 215 de *Flores*); en cambio, en las cuatro restantes solo encontramos una alusión puntual al tópico en poemas que versan sobre otros temas (números 33, 144, 173, 178). De las 15 poesías, una mayoría de diez sigue la forma métrica del soneto (números 16, 25, 63, 88, 118, 144, 172, 181, 186 y 211); cuatro siguen formas estróficas italianas, como la canción y la oda, desarrolladas en

estrofas aliradas (33, 105, 178, 215); y una sigue una forma castellana tradicional, la copla en redondillas (173). Tanto las canciones (33, 178) como las odas (105, 215) comparten la estrofa de sextetos alirados, con la diferencia de que las canciones van concluidas por un envío, mientras que las odas no. Se aprecia, pues, que las estrofas petrarquistas e italianizantes dominan cuantitativamente. Hay implicados un total de diez autores de nombre conocido, más uno incierto; y cada poema es de un autor diferente, con la excepción de las cuatro composiciones de Luis Martín de la Plaza (25, 33, 118, 181) y las dos de Lupercio Leonardo de Argensola (172, 186). Una composición (la número 105, de Bartolomé Martínez) es en realidad una traducción poética (*interpretatio*) de la *Oda* I 5 de Horacio; mientras que las 14 restantes son elaboraciones literarias (*imitationes*) del tópico de la Travesía de amor. Pasamos a continuación al comentario literario de cada composición, procediendo por el número de orden en *Flores* y por autores, con la excepción de que comenzamos con la traducción de la *Oda* I 5 de Horacio.

En la antología *Flores de poetas ilustres* se recogen 18 traducciones poéticas de Horacio<sup>134</sup>, a pesar de que en el título se alude a 16 traducciones y que en la Tabla se elencan 14 (Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 45). La mayoría de estas traducciones (siete sobre 16) son obra de Bartolomé Martínez, mientras que hay dos de Luis Martín de la Plaza y otras dos de Diego Ponce de León. El compilador Pedro Espinosa declara en el prólogo “Al lector” que estas traducciones poéticas de Horacio son de extraordinaria calidad: “De passo, advertid que las odas de Horacio son tan felices que se auentajan a sí mismas en su lengua latina”. En cambio, Menéndez Pelayo (1953: 90) las critica, considerándolas excesivamente parafrásticas y sin nervio:

Nada más absurdo que este elogio aplicado a traducciones tan incorrectas, parafrásticas, y, digámoslo así, libérrimas, tan palabreras y poco horacianas en general, y recomendables sólo por cierto sello de vetustez que traen consigo, y por algunos pedazos candorosos, a la vez que poéticos, que contienen. Aun las

---

<sup>134</sup> Pueden leerse discusiones generales sobre estas traducciones en Menéndez Pelayo 1953: 90-110, Díez de Revenga 1971-1972 y Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 45, 93-94 y 799.



le muestras, con que enciendes su deleyte, 10  
y tus rubios cabellos  
destrenzas, y le tiendes red con ellos.

¡Quántas veces el necio  
moço imprudente llorará su daño,  
tu falsa fe y desprecio, 15  
los contrarios amores y el engaño,  
y temerá los vientos  
en el áspero mar de sus contentos!

Y él fácil y creíble  
que de tu hermosura goza agora 20  
seguro y apacible,  
piensa que nunca le has de ser traydora,  
y no ve el miserable  
que tu querer es viento deleznable.

¡Ó tristes, desdichados, 25  
aquéllos a quien tu lustrosa cara  
aplaze, no enseñados,  
a conocer tu fe mudable y cara,  
que en tus serenas calmas  
anegan los contentos de sus almas! 30

Yo sufrí con afrenta,  
nafragios en el mar de tus engaños;  
mas ya de la tormenta  
colgué los rotos y mojados paños,  
y al dios del mar amigo  
pinté una tabla, de mi mal testigo. 36

Ya examinamos en este trabajo la métrica de la Oda original de Horacio, que constaba de cuatro estrofas tetrásticas, según el sistema asclepiadeo tercero. Cada estrofa asclepiadea tercera tiene 39 sílabas y, por tanto, la oda entera 156 sílabas. Pues bien, el traductor necesitó seis estrofas de seis versos (sextetos alirados) con esquema *aBaBcC*. Es decir, cada estrofa de la traducción tiene 54 sílabas y el conjunto del poema 324 sílabas. Por tanto, Bartolomé Martínez ha ejecutado una *amplificatio* cuantitativa notable, que en términos de versos es de un 125%, pues pasa de los 16 versos del original a 36 versos en la traducción; y en términos de sílabas es de un 107,7%, pues pasa de las 156 sílabas del original a 324 sílabas en la traducción. En nuestra opinión la traducción es correcta y moderadamente acertada, una traducción (*interpretatio*) en verso, típicamente barroca, aquejada inevitablemente de paráfrasis y de amplificación. Según Molina Huete (2005: 251), la amplificación incide en la descripción de la belleza de Pirra, de la prisión y engaño sufridos por el sujeto enamorado, y de la metáfora náutica. Los numerosos rellenos, coletillas y ripios, que conforman la amplificación, que no es necesario enumerar con detalle, tienen obviamente como fin completar el cómputo silábico y conseguir la rima de turno.

El Comendador Don Diego de Benavides, del que poco se sabe y que no ha pasado a la historia de la literatura española, está representado por una sola composición en *Flores* (16), que precisamente es una imitación de la *Oda* I 5 de Horacio. Resulta extremadamente interesante que el compilador (Pedro de Espinosa) haya querido incorporar en su antología tanto una traducción (*interpretatio*) de la oda original de Horacio como una imitación (*imitatio*) de dicha oda. La conexión entre la traducción y la imitación se refuerza (y esto no había sido señalado hasta ahora) con el hecho de que Benavides, en su imitación de Horacio, recurre exactamente al mismo sintagma (“mojados paños”) que Bartolomé Martínez en su traducción. Parecería que el compilador, al reconocer el tópico de la Travesía de amor como propio de la poesía petrarquista<sup>135</sup>, quisiera marcar su antología como adaptación hispánica de las antologías petrarquistas italianas de mediados del siglo XVI. En la poesía de Don Diego el sujeto rememora sus años de enamorado, marcados por el sufrimiento y la

---

<sup>135</sup> Como así es, en efecto, y así lo reconocen Pepe Sarno – Reyes Cano 2006: 71.

frustración, y decide poner fin al amor (*renuntiatio amoris*), lo que sanciona con la ofrenda votiva a la divinidad Amor:

Amor, en tus altares he ofrecido  
el fruto amargo de mis desengaños,  
y en tus paredes los mojados paños  
con que de tus peligros he salido.

Ya en estos riscos ásperos de olvido,           5  
ya en los de zelos, por temor y engaños,  
las frescas flores de mis tiernos años  
y el juuenil tesoro he consumido.

Perdona el oro, bálsamo y encienso,  
y las primicias que de mis amores           10  
te suelo dar al año por tributo;

no esperes del que pobre has hecho censo,  
ni alegres frutas de las dulces flores,  
pues no me respondió a la flor el fruto.

Aunque la *Oda* I 5 de Horacio es una referencia para Benavides, hay bastantes diferencias. El sujeto lírico no interpela a la dama, como Horacio, sino a Amor; no menciona el aura falaz de la chica, como Horacio. Todo el discurso de Benavides está centrado en y va dirigido a Amor, y le reprocha especialmente no haber cumplido los términos de un pacto, como bien nos recuerda Davis (2004: 118). La motivación final que lleva al sujeto a la renuncia al amor (que es más una denuncia del pacto firmado con Amor, que renuncia al amor por una dama) es el desengaño (2 “el fruto amargo de mis desengaños”). Para Davis (2004: 118), este detalle apunta a la sensibilidad barroca de la que las *Flores* empiezan a ser reflejo. Compartimos la interpretación, además de que el submotivo responde a una tradición, que se remonta al “sdegno” de Luigi Tansillo, y que

hemos tenido ocasión de analizar en este trabajo. El desengaño como motivación de la ofrenda se documenta en dos ocasiones en las *Flores*, aquí y en el número 211, obra de Juan Morales, que veremos enseguida. Por tanto, la cadena de transmisión del motivo del desengaño recorrería los siguientes eslabones, en orden aproximado: Tansillo, Benavides, Juan Morales, Góngora, Lope de Vega y el Conde de Villamediana.

Luis Martín de la Plaza<sup>136</sup> (Antequerano 1577-1625) ocupa el segundo lugar en representación en la antología *Flores*, con 21 composiciones, como se ha indicado. Este poeta pertenece al círculo antequerano, se graduó en Cánones en la Universidad de Osuna y fue capellán y cura en la Colegiata de Antequera. Se conoce de él una producción poética cuantitativamente estimable, que consta de 104 sonetos, 26 poesías de arte mayor y seis de arte menor, y que fue recogida en antologías de la época (*Flores* y *Cancionero antequerano*). Las opiniones críticas consideran, en general, que por razones coyunturales este poeta no ha recibido la estimación que merece (Morata Pérez 1995).

No menos de cuatro de las poesías de Martín de la Plaza recogidas en *Flores* (25, 33, 118, 181) tratan el tópico de la Travesía de amor. En su soneto 25 hace una imitación del soneto 189 de Petrarca. Compara el sufrimiento de su sentimiento amoroso con una navegación procelosa: cuando cree que va a alcanzar “puerto” (12), de nuevo la preocupación (“grande tormenta de cuydados” 13) lo arrastra mar adentro:

En rota naue, sin timón ni antena,  
el ancho golfo del amor nauengo,  
en cuyo mar las olas son de fuego  
y en pechos se quebrantan, no en arena.

Aquí lloro, amarrado en la cadena                    5  
de vn pensamiento, para el bien tan ciego  
que pretende hallar algún sossiego

---

<sup>136</sup> Pueden verse sobre este poeta la edición con comentario de Morata Pérez (1995) y la semblanza de Pepe Sarno – Reyes Cano (2006: 185-186).



donde «fuego», dan voces, «fuego» suena.

En este mar, de mi derrota incierto,  
tiendo los ojos, de llorar cansados,                   10  
y muy lexos el puerto se me ofrece.

Y apenas, con placer, saludo el puerto,  
quando grande tormenta de cuydados  
atrás me buelve, y él se deparece.

Una pequeña novedad de este poeta es que sincretiza la imaginería de la Travesía de amor con la imagen del fuego amoroso (*flamma amoris*: Moreno Soldevila 2011b), quizá siguiendo la sugerencia de Garcilaso, en su Soneto XXIX, para caracterizar la pasión de Leandro: “Pasando el mar Leandro el animoso, / en amoroso fuego todo ardiendo,” (1-2). Con respecto a las fuentes de este soneto, Marasso (1921: 256) considera que son clásicas; en cambio, Lara Garrido (1988: 272), seguido por Morata (1995: ad loc.), postula que Martín de la Plaza está siguiendo de cerca el soneto 189 de Petrarca. Por último Pepe Sarno – Reyes Cano (2006: 71; 245) sostienen que la fuente es un conjunto de tres poemas de Herrera, ya estudiados en esta investigación:

- el Soneto VI, “Con el puro sereno, en campo abierto”, de *Versos de F. de H.* (Cuevas 1985: 504);
- y el Soneto XXXIX, “Del mar las ondas quebrantarse vía”, de *Versos de F. de H.* (Cuevas 1985: 530);
- el Soneto VI, “Al mar desierto, en el profundo estrecho” de *Algunas obras de F. de H.* (Cuevas 1985: 359).

Nos decantamos, dados los paralelismos estructurales y léxicos, por que la fuente inmediata sea el soneto herreriano VI, “Con el puro sereno, en campo abierto”, de *Versos de F. de H.* (Cuevas 1985: 504), aun aceptando la referencia en segundo plano



y él, en huecos peñascos quebrantado,  
con blanca espuma salpicaua el cielo;

el ronco trueno amenazaua el suelo,           5  
tocaua el rayo al monte leuantado,  
y pardas nubes de granizo elado  
el campo couijauan con su yelo.

Mas luego que su clara luz mostraron  
los bellos ojos que contento adoro           10  
y a quien el alua enbidia los colores,

calmó el mar, calló el viento y se ausentaron  
los truenos, pintó el sol las nubes de oro,  
vistióse el campo de olorosas flores.

En el soneto 181 de *Flores*, el último de Luis Martín de la Plaza que vamos a considerar aquí, la imaginería náutica sirve para caracterizar el físico de la amada a manera de blasón: el sujeto invoca a las Nereidas (ninfas marinas, hijas de Nereo) y les pregunta retóricamente si elementos marinos, como el coral, las perlas, el nácar y el oro, pueden rivalizar con los atributos de la amada: respectivamente cabellos, frente, boca y labios. Se ha señalado como fuente el soneto 82 de *Rime d'amore* de Torquato Tasso, "Cercate i fonti e le secrete vene"<sup>137</sup>. Asimismo, el procedimiento nos recuerda claramente al soneto 445 ("Procura cebar a la codicia en tesoros de Lisi") de Quevedo, sin que contemos con datos fehacientes para establecer la prioridad de uno sobre otro:

Nereydas que con manos de esmeraldas,  
para sangrarle las ocultas venas,  
de perlas, nácar y corales llenas

---

<sup>137</sup> Beall 1942; Molina Huate 2005: 416.

açotáis de Neptuno las espaldas,

y ceñidas las frentes con guirnaldas,           5  
sobre açules delfines y vallengas,  
oro puro cernéys de las arenas  
y lo guardáys en las mojudas faldas,

decidme, assí de nuestro alegre coro  
no os aparte aquel dios que en Eolia mora   10  
ni con valiente soplo os haze agrauios,

¿halláys corales, perlas, nácar, oro,  
tal como yo lo hallo en mi señora  
en cabellos, en frente, en boca, en labios?

El soneto 63 de *Flores*, de autor incierto, desarrolla un *conchetto*: el sujeto compara sus lágrimas y suspiros con el viento y lluvia de una tempestad. No se aclara expresamente que la motivación de su sufrimiento sea de carácter amoroso, aunque es posible suponerlo, especialmente si comparamos este soneto con el famoso soneto 189 de Petrarca, que había propuesto las mismas correlaciones entre los suspiros y lágrimas del sujeto enamorado, y los vientos y lluvia de la tempestad:

Qval bate el viento en medio el golfo ayrado  
las blancas alas de veloz nauío,  
assí el suspiro ardiente el pecho mío  
bate en mitad del llanto apresurado.

Y antes que al rostro y pecho congoxado           5  
falte el fogoso aliento, y turbio río,  
al sutil elemento y licor frío  
faltará el raudo curso y soplo elado.



y a quien más me persigue pido ayuda.

Yo soy el que camino tan sin freno,  
herido, preso, ciego, en naue rota,  
a vistas de quien puede y no me ayuda.

Gonzalo Mateo de Berrío es otro poeta del círculo antequerano-granadino. De Granada, estudió leyes en su ciudad y fue un famoso jurisconsulto. Escribió obra dramática, hoy perdida, y fue amigo de Barahona de Soto. El soneto 144 de *Flores* comprende una sarta de comparaciones (bala, rayo, ábrego, fuego) para caracterizar el “tormento” (11) del enamorado. Una de las comparaciones nos habla de los efectos del viento ábrego durante una tempestad marina (5-6 “ni el ábrego horrísono y valiente / en la flota del mar tempestüoso”), que causan un “naufragio” (14). Por tanto, en este texto encontramos una alusión parcial (*allusio*) al tópico de la Tempestad de amor:

No estraga en batallón de armada gente  
tanto la bala del cañón fogoso,  
ni el rayo celestial que impetüoso  
al suelo baxa de la nube ardiente,

ni el ábrego horrísono y valiente                    5  
en la flota del mar tempestüoso,  
ni el fuego que con ímpetu furioso  
del monte ciñe la salvaje frente,

quanto estraga el amor el pecho amante  
amando en parte donde no es amado,            10  
que es vn linaje de infernal tormento.

Tanto, que es a la gloria semejante,  
con esta mortal furia comparado,

rayo, bala, naufragio, fuego y viento.

Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), uno de los grandes poetas del Barroco español, perteneció junto a su hermano Bartolomé al grupo aragonés, caracterizado por cierta contención clasicista (en lo que respecta a claridad y propiedad léxicas), por el horacianismo y por el didactismo moral, en contraste con el barroquismo de la poesía andaluza. Puso su escritura al servicio de la política, como secretario de nobles y cronista del reino de Aragón. Es el cuarto poeta más representado en las *Flores*, con 19 contribuciones (empatado con Pedro de Espinosa), lo que sugiere el aprecio en que lo tenía el compilador.

Dos de las composiciones de Lupercio incluidas en *Flores* (172, 186) tocan el tópico de la Travesía de amor. Pero, antes de estudiar esos dos textos, pensamos que es relevante recordar que Lupercio compuso una traducción libre de la *Oda* I 5 de Horacio en su Soneto VI, “¿Quién es el tierno mozo que entre rosas...”, no incluido en *Flores*. Es habitual que en una traducción libre renacentista (*interpretatio*) el original experimente incremento cuantitativo (*amplificatio*), mediante la adición de coletillas, rípios y rellenos cuyo objetivo es colmar el cómputo silábico y lograr la rima de turno: es lo que hemos visto claramente en la traducción de Bartolomé Martínez, incluida en *Flores*. Pero de hecho Lupercio escribe un soneto y, por tanto, condensa el original horaciano, ya que las 156 sílabas de la oda latina se vierten en las 151 sílabas del soneto castellano. Obviamente, esta condensación cuantitativa se logra mediante la síntesis y supresión de elementos. He aquí el texto de la traducción de Lupercio:

VI

¿Quién es el tierno mozo que entre rosas,  
y con olores líquidos bañado  
tienes, Pirra, en tu cueva regalado?  
¿Por quién trenzas las hebras de oro hermosas?

¡Ay, cómo llorará á las mentirosas

5





si, como les he dado la esperanza,                    10  
entregara también el pensamiento.

Pero auéngase allá con su bonanza:  
que más quiero morir en mi tormento  
que viuir con infamia en su mudanza.

En el poema 186 el sujeto, en plena tempestad del “fiero mar” (2), anhela llegar al puerto (“¿Qvándo podré besar la seca arena” 1) de la renuncia al amor (*renuntiatio amoris*) y de la “libertad” (3), realizando la correspondiente ofrenda votiva (3-4). Ese es su “desseo” (9) y “esperanza” (8), y entonces se dejará guiar por la “razón” (10), para “exemplo” (6) y escarmiento de los demás; y también podrá ver desde la costa los naufragios ajenos (12-14), como en los versos 1-4 del *Soneto XXXIX* de *Versos de Fernando de Herrera*, basados a su vez en el prefacio de Lucrecio al libro II del *De rerum natura*, vv. 1-7:

¿Qvándo podré besar la seca arena  
que agora desde el fiero mar contemplo,  
¡ó dulce libertad!, y al sacro templo  
daré, cumpliendo el voto, mi cadena?

¿Y mi passada vida, como agena,                    5  
tendré para otros casos por exemplo?  
¿Qué gozo sentiré, si agora templo  
con la esperanza sola tanta pena?

Entonces daré ley a mi desseo,  
y atado a la razón con fuertes lazos,                    10  
le haré dexar las formas de Proteo.

De la rompidas naues los pedazos

veré lleuar las ondas del Egeo,  
sin oponer a su furor mis brazos.

El poema número 173 es una extensa copla en redondillas, con 56 versos, del Conde de Salinas, Diego de Silva y Mendoza (1564-1630). Este autor ocupó puestos muy importantes, sobre todo de carácter militar, al servicio de Felipe II, Felipe III y Felipe IV, llegando a ser virrey y Capitán General de Portugal en 1616. Estamos, pues, ante un poeta-militar, de los que alterna la espada y la pluma, como Garcilaso, Gutierre de Cetina o Diego Hurtado de Mendoza. Dadson (2011) ha estudiado su trayectoria vital y poética. Como poeta es considerado uno de los grandes del siglo XVII y se caracteriza por su conceptismo, a veces exagerado. Tiene una extensa obra, que Luis Rosales (1998) editó en cinco volúmenes. En *Flores* está representado por dos poemas conceptuales en redondillas de cierta extensión: el 7, sobre la esperanza; y la copla 173 que nos ocupa, una diatriba contra los celos en el amor. Una de las imágenes parciales con que caracteriza a los celos es la comparación con el mar, que alterna la tormenta y la bonanza (33-36):

Son mar de tormenta y calma  
donde nadie nos defiende,  
y hierro que al alma prende            35  
y se arranca con el alma.

La composición 178 de *Flores* es una canción de Doña Cristobalina Fernández de Alarcón, nacida en Antequera hacia 1576. Tenemos noticia o rumor de que fue amada por el compilador, Pedro de Espinosa, aunque parece que ella no le correspondió, y fue conocida con el pseudónimo poético de Crisalda. Hija natural del escribano de Antequera, recibió una esmerada educación humanística, que encontró terreno abonado en su prodigiosa memoria y dotes de improvisación. Hasta Lope de Vega la elogia en su *Laurel de Apolo*, de 1630, por su belleza e ingenio (II 510-519). Pedro de Espinosa incluye dos poesías de Doña Cristobalina en su antología, esta y la 242 (un himno a la Virgen). En la canción 178 la autora se dirige a su amado en tono exaltado y

se queja de la ausencia y del desdén de este. Como alusión parcial, en los versos 64-70 elabora la imagen de la ofrenda votiva, pero declara que el amado mismo es la divinidad a la que ella va a dedicar sus despojos. Nos recuerda similar uso de la imagen en Fernando de Herrera, en su Soneto XCIIIX de *Versos de F. de H.*, versos 12-14, en que pedía al amigo que dedicara una ofrenda al altar de la amada:

Tuyos son mis despojos,  
adorna las paredes de tu templo;                    65  
que tus diuinos ojos  
vencedores del mundo los contemplo;  
ellos serán exemplo  
de ingratitude interna,  
como los míos de firmeza eterna.                    70

Juan de Morales también perteneció a la escuela antequerano-granadina. Nació en Andújar y estudió en Granada Cánones y Teología. El compilador incluye cuatro composiciones suyas en la antología (70, 121, 196 y 211). Su soneto 211 es un tratamiento nítido del tópico de la Travesía de amor. Todo el soneto se desarrolla como un símil. En los cuartetos se presenta el término figurado: el piloto que se alegra de llegar al “desseado puerto” (2), tras haber sufrido un serio naufragio causado por la tempestad marina, y, una vez salvado, efectúa la consabida ofrenda votiva (6-8). En los tercetos se presenta el término real: el sujeto lírico (“qual yo...” 9) que, una vez pasada la tormenta de amor (a la que llama 9 “mar del llanto mío” y 10 “la borrasca de mi pena”), arriba a “el puerto... del desengaño” (11) y también ofrenda sus esperanzas y su cadena (13). El soneto de Morales, como auténtico compendio del tópico, aborda varios de los submotivos principales (tempestad, puerto, ofrenda) y recoge la temática de la *Oda* I 5 de Horacio y del soneto 189 de Petrarca. La motivación alegada para renunciar al amor, el desengaño (11), nos retrotrae a Luigi Tansillo, y reaparecerá en Góngora, Lope de Vega y el Conde de Villamediana:



con “los bramadores y valientes vientos” (6) de la tempestad. Horacio también, en su *Oda I 5*, había calificado a Pirra de *aurae / fallacis* (11-12), en contraste con los vientos (*ventis* 7) de la tempestad. He aquí el texto de *Flores* 215:

Viene con passo ciego  
la noche entre relámpagos y espanto;  
vomita el cielo fuego,  
aumentanse las aguas con el llanto  
y embístense violentos 5  
los bramadores y valientes vientos.

Mas huye con el sueño  
la tormenta a las grutas donde mora  
quando sale risueño  
el rostro elado de la rubia aurora, 10  
y como vierte perlas,  
todas las flores se abren por cogerlas.

Escaques de açulejos  
parecen las coronas de la sierra  
miradas desde lexos, 15  
y lienço de pintura y el cielo y tierra,  
y aquestos montes minas  
de ricos jaspes y de piedras finas.

Por las puertas de oriente  
assoman los cauallos relinchando, 20  
del sol resplandeciente,  
que tras los de la aurora van volando,  
y alçadas las ceruizes,  
arrojan claridad por las narizes.

Eres assí, Rosaura, 25  
tras la tormenta de qualquiera ausencia,  
mi sol, aurora y aura;  
y gozo luego, estando en tu presencia,  
del aura, sol y aurora,  
con la bonança que en tus ojos mora. 30

Como resumen del análisis, presentamos los resultados obtenidos en la siguiente Tabla, donde se observa claramente que el submotivo más documentado en *Flores*, con diferencia, es el de la tempestad:

<i>Flores de poetas ilustres</i>							
Referencia	Submotivos						
	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
			Aspectos morales	Aspectos físicos			
Bartolomé Martínez, <i>Flores</i> 105			X 19-30, 32	X 7-12 26 lustrosa cara	X 17-18 32-33		X 33-36
Diego de Benavides, <i>Flores</i> 16							X 1-4
Luis Martín de la Plaza, <i>Flores</i> 25					X 1-8 13 tormenta	X 11 puerto 12 puerto	
Luis Martín de la Plaza, <i>Flores</i> 33					X 34 tormenta	X 36 puerto	
Luis Martín de la Plaza, <i>Flores</i> 118					X 1-8		
Luis Martín de la Plaza, <i>Flores</i> 181				X			
Incierto, <i>Flores</i> 63					X 12 mil borrascas y turbiones rojos		
Martín de Roa, <i>Flores</i> 88					X 12 camino tan sin freno 13 naue rota	X 8 puerto	
Gonzalo Mateo de Berrío, <i>Flores</i> 144					X 5-6 14 naufragio		
Lupercio Leonardo de Argensola, <i>Flores</i> 172					X 1-4 2 olas 4 mar soberuio		
Lupercio Leonardo de Argensola, <i>Flores</i> 186					X 2 fiero mar	X	X 3-4

		<i>Flores de poetas ilustres</i>						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
						12 rompidas naues	1 besar la seca arena	
Lupercio Leonardo de Argensola, <i>Flores</i> 186								
Conde de Salinas, <i>Flores</i> 173						X 33-36 33 tormenta		
Cristobalina Fernández de Alarcón, <i>Flores</i> 178								X 64-70
Juan Morales, <i>Flores</i> 211						X 9-10 10 borrasca de mi pena	X 2 desseado puerto 5 tomando la tierra 11 puerto... del desengaño	X 5-8 8 voto
Duque de Osuna, <i>Flores</i> 215						X 1-6 26 tormenta de cualquier ausencia		
<b>Total</b>	16			2		12	5	5

#### h. Poesía erótica anónima

Los poetas petrarquistas documentaron en sus cancioneros la historia sentimental de su amor por sus damas desde lo sensual a lo espiritual, por influjo de las teorías amorosas del platonismo. Es lógico, por tanto, que la variante de nuestro tópico de clara orientación sexual, la que compara el acto sexual con la acción de navegar o remar, no aparezca en el corpus estudiado, dominado por la orientación petrarquista. Ahora bien, aunque los tópicos petrarquistas tiendan a ser desmontados a partir del Barroco, incluso antes, en el seno de la poesía popular de carácter erótico-festivo es posible documentar el submotivo sexual de la Travesía de amor o *navigium amoris*.

Publicada por vez primera en 1975 y revisada en la década de los ochenta, la antología de Alzieu, Jammes y Lizorgues (1984) nos ha dado a conocer esta faceta poco conocida de la cultura áurea, suministrándonos hasta tres ejemplos del tópico del *navigium amoris* en su variante más atrevida. Los tres se localizan en la sección III de la compilación, la titulada "Ramillete de varia poesía". Se trata de un soneto (núm. 104) y dos romances (núms. 138 y 142).

El soneto 104 (1984: 214-215) es, de hecho, un soneto de tema clásico, pues narra la violación de Lucrecia por parte de Tarquino, célebre episodio de la historia romana que fue del agrado de los autores áureos por sus paralelismos con la historia de Rodrigo, el último rey godo. Lucrecia, como es sabido, al verse deshonrada, prefirió quitarse la vida, pero el poema socava los cimientos de su representación tradicional como encarnación de moralidad y virtud, al cuestionar sus sentimientos al ser forzada por Tarquino (vv. 9-14: “Ella se enoja, aprieta, aparta y muerde; / mas del gallardo mozo compelida, / con un lento gemir sufre la carga, / y en medio de la folla el rigor pierde, / que es mujer de razón y comedida, / y al fin, aunque lo escupe, no le amarga”). La metáfora náutica aparece, concretamente, en el primer cuarteto del soneto (1984: 214):

Sobre dos muslos de marfil Tarquino  
embarcó su deseo y, con tormenta,  
de la mar de Lucrecia el golfo tienta,  
que para todo un rey halla camino.

La comparación del acto sexual con la navegación es clara y patente en el léxico utilizado: “embarcó” (v. 2) –verbo cuyo objeto es “deseo”, lo que da cuenta de la naturaleza física de la pasión –, “tormenta” (2) –para aludir al carácter forzado del acto–, “mar” (3), “golfo” (3) y “camino” (4). El tópico del *navigium amoris* es usado, en suma, para describir un episodio de violación.

En el romance 138 (1984: 282- 285) (en realidad un romancillo, al estar escrito en versos hexasílabos) el sujeto lírico requiere los favores de la “hermosa Mencía” recurriendo al ofrecimiento de regalos: son los *munera amoris*, tópico estudiado por Laguna Mariscal 2014a. El sujeto, en su catálogo de ofrecimientos, recurre varias veces a las metáforas náuticas, empleadas con un sentido claramente sexual (vv. 37-64):

Si pobre me juzgas  
a fe que te engañes,  
que tengo riquezas  
que nadie las sabe:                   40



en mi bolsa rica  
tengo dos balajes  
que no los daría  
por cuatro ciudades,  
  
y un fino coral                      45  
que a dos mil corales  
excede en el precio,  
en bello y en grande;  
  
métele en tu mar  
para que se ablande,              50  
y daréte el medio  
para que le engastes.  
  
Mil granos de aljófara  
que en tu bolsa ensartes  
tengo en un cañuto              55  
que traje de Flandes.  
  
Haremos ensayos  
de guerras navales  
poniendo mi tiro,  
enfrente tu nave,                  60  
  
y cuando le encienda,  
para que le amparaes,  
tendremos a punto  
un agua suave.

Entre las riquezas que el poeta enumera se encuentra un “fino coral”, “bello” y “grande” que insta a la dama a meter en su “mar” para ablandarlo. Se trata de obvias

metáforas genitales. El acto sexual es descrito también como una sucesión de ensayos de batallas navales: los genitales femeninos son equiparados a una “nave” y el miembro masculino a un “tiro” que, llegado a su destino, propiciará una plácida travesía (“tendremos a punto / un agua suave”). Por tanto, se está identificando el coito con la navegación.

Más vulgar es el romance 142, llamado “romance trágico” (1984: 296-298), donde el autor compone una completa alegoría con personajes de resonantes y caballerescos nombres que son, en realidad, trasunto de distintas partes de los genitales masculinos y femeninos:

Por los montes de Coñares  
marcha el capitán Pijandro  
buscando al infante Virgo.  
Fénix no visto ni hallado,

con solos dos compañeros,                    5  
de la esperanza engañados  
que tienen los Portugueses  
de ver al rey Sebastiano.

Por los montes de Jodiembre  
al río Coñil llegaron,                    10  
deseosos de embarcarse  
y pasar al de Horados.

Pijandro, armado y valiente,  
dijo: "Amigos, pues no hay barco,  
esperad en esta orilla                    15  
mientras que yo pruebo el vado".

Quedáronse y él entró;  
mas a muy poquitos pasos

chapaleando les dijo:  
"¡Socorred, amigos caros!" 20

Acudieron diligentes  
al puerto que iban buscando:  
medio muerto y medio vivo  
entre los dos le sacaron.

Tendióse Pijandro entonces 25  
entre Pendulfa y Culantro,  
que envuelto en lama espumosa  
parecía lampreado.

Allí cerca un pastor vieron  
de mal gesto y carifarto: 30  
Culonio tenía por nombre,  
ojiporcuno y barbado.

.....  
y por Virgo preguntando,  
dijo arrojando un suspiro 35  
que derribara un peñasco:

"Los dos nos criamos juntos,  
y, aunque juntos nos criamos,  
no me acuerdo de su muerte,  
que ha mucho que le mataron". 40

Por gusto de amor matóle  
Carajales, un tirano,  
dejándole a puñaladas  
en su sangre revolcando.

Su madre, doña Papurra,                    45  
su muerte ha sentido tanto  
que es el río en que nadasteis  
en lo que se ha transformado".

Con esto dio otro suspiro  
y, de oírlo lastimados,                    50  
a la villa de Bragueta  
los tres amigos tornaron.

El objeto del viaje era la consecución de un virgo, pero hallar a la supuesta doncella no intacta supone al poeta una gran decepción y el fin del periplo. Son interesantes no solo los ya aludidos nombres de resonancias caballerescas (el capitán Pijandro y sus dos “compañones”, el infante Virgo, el pastor Culonio, la dolorida dueña Papurra, el tirano Carajales...), sino también la completa cartografía trazada (montes de Coñares, sierra de Jodiembre, el río Coñil y el de Horados, el puerto, Pendulía, Culantro y la villa de Bragueta), equivalente burlesco de la famosa *carte du tendre*. Ahora bien, los elementos que nos permiten considerar este poema un nuevo avatar del tópico de la Travesía de amor, en su modalidad más escabrosa y sexual, son las metáforas y el léxico de carácter náutico. La navegación tiene lugar a través del “río Coñil” (v. 10), en que el capitán Pijandro y sus dos compañeros sienten el deseo de embarcar. Mientras el capitán prueba “el vado” (v. 16), ordena a sus dos compañeros esperar, aunque por poco tiempo, pues enseguida se ve en la necesidad de recabar su auxilio: se ahoga en ese “puerto” (v. 22). El desenlace del viaje no es venturoso, pues Virgo, en cuya busca se iba, ha tiempo que murió, asesinado a puñadas y en un charco de sangre. El regreso al hogar, la villa de Bragueta, se realiza en una atmósfera de pesadumbre, pero enlaza como el submotivo tradicional de la arribada a puerto.

Resumimos en la siguiente Tabla los submotivos encontrados en el corpus de poesía erótica anónima:

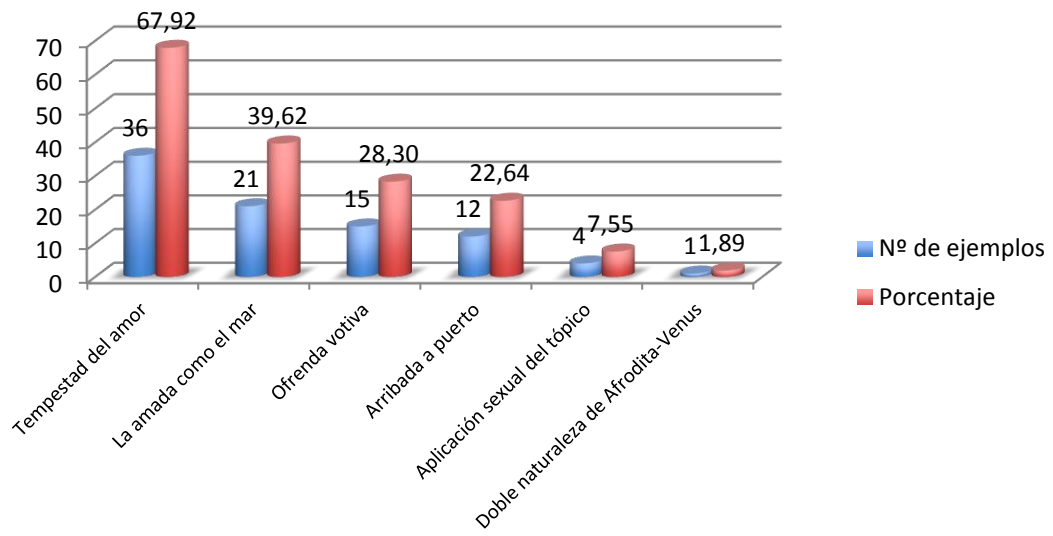
		Poesía erótica anónima						
Referencia		Submotivos						
		Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar		Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva
				Aspectos morales	Aspectos físicos			
Soneto 104 de Alzieu, Jammes y Lizorgues (1984)			X 2 embarcó su deseo		X 1-4	X 2 con tormenta		
Romance 138 de Alzieu, Jammes y Lizorgues (1984)			X		X 49 tu mar 60 tu nave			
Romance 142 de Alzieu, Jammes y Lizorgues (1984)			X 11 embarcarse		X 16 el vado 22 el puerto			
<b>Total</b>	<b>3</b>		<b>3</b>	<b>3</b>		<b>1</b>		

Como hemos hecho en los dos apartados anteriores, aunamos en la siguiente Tabla los datos arrojados por cada uno de los poetas de la lírica barroca:

Tabla-resumen de los poetas del Barroco									
Poeta o corpus		Núm. de textos	Submotivos						
			Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar	Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva	
1	Luis de Góngora	9	1		2	7	1	3	
2	Lope de Vega	10		1	6	3	2	1	
3	Francisco de Medrano	4			3	4	1	3	
4	Francisco de Quevedo	5			2	3	2	1	
5	Conde de Villamediana	7			4	6	1	2	
6	<i>Flores de poetas ilustres</i>	16			2	12	5	5	
7	Luis Carrillo y Sotomayor	5			3	4	1	2	
8	Poesía erótica anónima	3		3	3	1			
<b>Total</b>		<b>8</b>	<b>59</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>25</b>	<b>40</b>	<b>13</b>	<b>17</b>
<b>Porcentaje</b>			<b>1,69%</b>	<b>6,77%</b>	<b>43,37%</b>	<b>66,79%</b>	<b>22,03%</b>	<b>28,81%</b>	

Los datos de los poetas barrocos se reflejan en el siguiente gráfico:

## La lírica del Barroco (1580-1640)



## VI. EL TÓPICO DE LA TRAVESÍA DEL AMOR EN LA LÍRICA ESPAÑOLA AURISECULAR: SÍNTESIS TEMÁTICA

A continuación procederemos a integrar los datos observados en el análisis diacrónico en una síntesis temática, procediendo por los diferentes submotivos que distinguimos como elementos componenciales del tópic. Previamente, como presentación del material, ofrecemos una Tabla en que compilamos todos los datos obtenidos en las tablas individuales de cada poeta o *corpus*:

Tabla-resumen de los poetas analizados									
	Poeta o <i>corpus</i>	Núm. de textos	Submotivos						
			Doble naturaleza de Afrodita-Venus	Aplicación sexual de remar / navegar	La amada o el amor como el mar	Tempestad del amor	Arribada a puerto	Ofrenda votiva	
1	<i>Naves de amor</i>	4			2	4	3		
2	Garcilaso de la Vega	3				3	2	1	
3	Juan Boscán	3			2	3	2	1	
4	Cristóbal de Castillejo	3			3	1	2		
5	Hurtado de Mendoza	4			2	4		1	
6	Gutierre de Cetina	11			3	10	8		
7	Fernando de Herrera	6			5	5	5	2	
8	Luis de Góngora	9	1		2	7	1	3	
9	Lope de Vega	10		1	6	3	2	1	
10	Francisco de Medrano	4			3	4	1	3	
11	Francisco de Quevedo	5			2	3	2	1	
12	Conde de Villamediana	7			4	6	1	2	
13	Luis Carrillo y Sotomayor	5			3	5	1	2	
14	<i>Flores de poetas ilustres</i>	16			2	12	5	5	
15	Poesía erótica anónima	3		3	3	1			
	<b>Total</b>	<b>15</b>	<b>93</b>	<b>1</b>	<b>4</b>	<b>42</b>	<b>71</b>	<b>35</b>	<b>22</b>
	<b>Porcentaje</b>			<b>1,07%</b>	<b>4,3%</b>	<b>45,16%</b>	<b>76,34%</b>	<b>37,63%</b>	<b>23,65%</b>

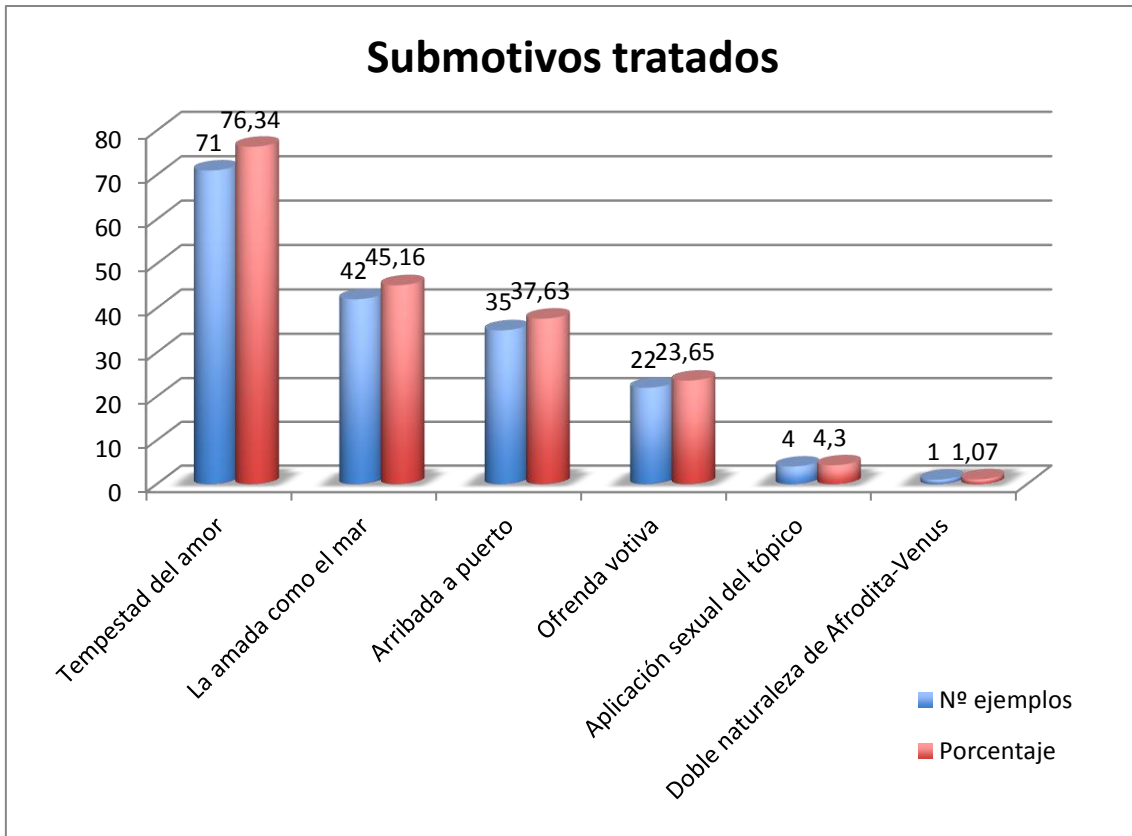
En la Tabla anterior destacan varios datos. En el curso de esta investigación hemos estudiado un núcleo de 15 autores o *corpora* diferentes, compuestos entre 1430 y 1640, con un total de 93 textos (poemas o pasajes) distintos, que han tratado o tocado

el t3pico de la Traves3a de amor. No se incluyen en este c3mputo, pues, los antecedentes de tratamiento del motivo en la literatura cl3sica, medieval, prerrenacentista, Petrarca y los petrarquistas italianos. Entre los textos estudiados, el submotivo m3s tratado con diferencia es el de la Tempestad de amor, con 71 casos entre 93 textos (que constituyen un 76,34% del total); el segundo submotivo es la caracterizaci3n del amor y de la amada, tanto en aspectos f3sicos como morales, como el mar, con 42 casos (45,16%); un tercer motivo es la menci3n de la arribada a puerto, con 35 pasajes (37,63%); m3s lejos queda el submotivo de la ofrenda votiva, con 22 casos (23,65%). Tienen una presencia testimonial los motivos de la aplicaci3n sexual de remar / navegar (cuatro ejemplos, con 4,3%) y el de la doble naturaleza de Afrodita-Venus (un solo caso, con 1,07%). En la siguiente Tabla volvemos a ofrecer estos datos, en esta ocasi3n por orden de frecuencia:

Orden de frecuencia	Submotivo	N3mero de ejemplos	Porcentaje
1º	Tempestad del amor	71	76,34
2º	La amada o el amor como el mar	42	45,16
3º	Arribada a puerto	35	37,63
4º	Ofrenda votiva	22	23,65
5º	Aplicaci3n sexual de remar / navegar	4	4,3
6º	Doble naturaleza de Afrodita-Venus	1	1,07

El siguiente gr3fico muestra los mismos datos:





En los apartados siguientes intentaremos analizar e interpretar estos resultados con más detalle.

## 1. DOBLE NATURALEZA DE AFRODITA-VENUS

No hemos documentado ejemplos claros de la expresión de la doble naturaleza de Afrodita-Venus, como diosa de la navegación y diosa del eros. Este submotivo fue explotado literariamente en la poesía griega de época helenística, pero, teniendo en cuenta la modificación de los códigos de creencias religioso-míticas en el paso de la Antigüedad pagana a la Edad Media cristiana, el motivo no encontró predicamento entre los poetas petrarquistas de los siglos de oro. Por ello, el motivo ocupa la última posición en frecuencia, y solo hemos considerado un posible caso (sobre 93 pasajes estudiados), lo que equivale a un exiguo 1,07%. Góngora menciona la cualidad marina de Venus con la expresión “concha de Venus” (romance 42, v. 19): por tanto, está aludiendo a la doble naturaleza de Afrodita-Venus, ya que las atribuciones eróticas de la diosa se dan por consabidas.

## 2. APLICACIÓN SEXUAL DEL TÓPICO

Este submotivo de la aplicación erótico-obscena del tópico de la Travesía de amor se explotó en la poesía griega y romana antiguas. Entonces se podía comparar la relación sexual con el acto de navegar o de remar. También el submotivo encuentra desarrollo en varias poesías goliárdicas. Sin embargo, la alusión sexual expresa está notablemente ausente, como no podía ser menos, en la poesía de cancionero y en la poesía italianizante de orientación petrarquista. Por ello, este submotivo ocupa la quinta posición (de seis) en frecuencia y solo hemos documentado cuatro casos (sobre 93 pasajes estudiados), lo que equivale a un 4,3% de los textos estudiados.

Lope de Vega en su soneto 87 de *Rimas* narra el rapto de Europa por parte de Júpiter y sugiere una sutil conexión entre la navegación y la desfloración de Europa, sugiriendo, por tanto, la implicación sexual del tópico.

Por su parte, en la antología de poesía erótica de Alzieu, Jammes y Lizorgues (1984), que recoge textos poéticos de los siglos de oro, mayoritariamente anónimos, hemos documentado algunas manifestaciones del tópico con aplicación sexual, como era esperable. En el soneto 104 la violación de Lucrecia se pinta con términos náuticos. En el romance 138 el sujeto quiere comprar los favores de la amada mediante regalos de amor que tienen un trasfondo obscuro: el léxico marino designa festivamente los órganos genitales de él y de ella. En este mismo romance a practicar el coito se lo denomina hacer maniobras de navegación: “Haremos ensayos / de guerras navales / poniendo mi tiro, / enfrente tu nave,” (67-68). Y en el romance 142 se pasa revista a una serie de nombres rimbombantes, aparentemente de carácter geográfico, que designan órganos sexuales.

### 3. LA AMADA COMO EL MAR

En la poesía clásica se usó frecuentemente el motivo de equiparar a la mujer amada o al amor con el mar, especialmente en aspectos negativos de índole moral. Este submotivo encontrará bastante predicamento en la poesía española, desde 1430 hasta 1640, hasta el punto de que el submotivo alcanza la segunda posición de seis, con 42 casos de un total de 93 poemas (45,16%). Aparece en todos los poetas estudiados, salvo en Garcilaso, si bien es cierto que en muchas ocasiones solo encontramos una sucinta alusión al carácter engañoso del mar o a una bonanza aparente, que hace que el enamorado-marinero se embarque imprudentemente en la travesía amorosa. También entraría dentro de este submotivo la mención de monstruos marinos como Escila o las Sirenas para caracterizar la actitud de la amada. Una innovación significativa de la poesía barroca es que se compara a la amada con el mar en sus aspectos físicos, en forma de blasón (se pasa revista a los atributos de la amada y se los va comparando con elementos marinos); y una modalidad muy curiosa de descripción física de la amada mediante referencias marinas es la comparación de la labor de peinado con la navegación.

Ya en la “Nao de amor” de Juan Dueñas encontramos alusiones a un mar aparentemente calmado, que resulta engañoso (vv. 13, 56). Igualmente en la comedia *Nao de amor* de Gil Vicente se denuncia la serenidad aparente de la mar.

En el Primer Renacimiento, Garcilaso de la Vega no toca el submotivo concreto, pero Juan Boscán compara en general el amor con la navegación, tanto en “Mar de amor de Boscán” como en su soneto C. Por su parte, Cristóbal de Castillejo en su glosa del romance “Tiempo bueno” recuerda con añoranza la navegación en una amada bonancible (93-94 “yo navegava por ti / con viento manso, sereno:”), en contraste con el presente tormentoso: por tanto, la amada le defraudó con su calma primera; en *Sermon de amores* encontramos una profunda desconfianza en la naturaleza cambiante del mar; y en la Glosa “Por el trabajo navego” (9-12), la calma del mar le da una “speranza” que finalmente queda defraudada.

Ya en la Segunda generación de petrarquistas españoles, Diego Hurtado de Mendoza en su Canción III se queja de las “mudables olas” (v. 32) y de la frecuente

“mudanza” (39) del mar. En su Canción XVI “el mar sosegado” (43) anima al marinero real a embarcarse, lo que contrasta con la tormenta amorosa que sufre el sujeto lírico.

Gutierre de Cetina también caracteriza el mar del amor como indigno de confianza. Es decir, el mar no sirve para caracterizar a la amada, sino al amor mismo. En el soneto 115 el deseo de Leandro contrasta con el “fortunoso mar” (3; en el sentido de desleal). En el soneto 157 se reconoce que “nadie se fía del mar” (10) y en el Soneto 162 se proclama que las lágrimas forman el mar: “lágrimas hacer mar” (11).

El submotivo es muy frecuente en Fernando de Herrera, quien se queja con tono tremendista del peligro del mar y de la inaccesibilidad de la amada. Su adjetivo preferido para describir el mar de amor es “incierto” (tres apariciones). En el soneto XLVIII de *Algunas obras de Fernando de Herrera* documentamos la queja sobre la “incierto / onda del mar” (5-6) y la profunda desconfianza en el “golfo de Cupido” (12): “i creed qu’en el golfo de Cupido / ninguno navegó qu’al fin, deshecho, / no se perdiessse falto de ventura.” (12-14). En la elegía IV del mismo poemario se reconoce que el “dulce engaño” (248) del mar hace al sujeto enamorado abandonar puerto. En la *Elegía V* compara a la amada en su actitud desabrida con un mar tempestuoso: “golfo siempre incierto” (19). En el Soneto XXXIX de *Versos de F. de H.* se habla del “ponto incierto” (7) y de la “esperança” (10) defraudada. En el *Soneto VI* de *Algunas obras de F. de H.* se pinta la insensatez del marinero-amante, “temerario... incauto” (5), que se deja llevar “al mar incierto” (1) en pos del “canto... süave” de las Sirenas, y hasta su “perdimiento” (12): es decir, se imagina el mar como peligroso y engañoso, y a la amada se la equipara con las Sirenas.

Con esto pasamos a los poetas del Barroco. Góngora también trata este submotivo. En su *Soneto 71* la imaginería marina le sirve para caracterizar a la dama en su dimensión moral. Manifiesta su desconfianza en la “condición airada” (9) de la mujer, a la que rehúye (11 “huyendo voy”), porque se parece a la roca marina contra la que naufraga una nave. En el Soneto 78, sin mencionar expresamente a la mujer, desconfía del “mar de Amor” (11), que con una calma aparente hace naufragar a los marineros que lo “tuvieron por seguro” (11).

Luis Carrillo y Sotomayor caracteriza con imaginería marina a la amada, tanto en aspectos físicos como morales. En su *Égloga I*, el pastor Fabio describe en una larga

tirada una tempestad marina (129-152), para acabar aplicando dicho relato dramático a la caracterización de la “aspereza” de Celia: “Pues burla es, comparado /... / a tu eterna aspereza” (155-157). Ya de paso, menciona también la belleza de la dama: “extrema en ti también cual tu belleza” (158). Es decir, equipara tempestad, aspereza y belleza de la amada. En su Canción cuarta compara el carácter engañoso del mar con la mujer: “engañoso golfo” (10), “engañoso humor” (16), “su bonanza” (33), “engaño” (12). Se mueve en la estela del *aurae fallacis* de Horacio (*Oda I 5*, 11-12). En esta misma canción identifica al mar con la belleza de la dama: “hermoso mar de hermosos ojos” (31).

Lope de Vega, con seis ejemplos, es uno de los poetas del *corpus* que más frecuentemente compara la mujer con el mar, al objeto de descalificar el carácter de esta o bien de describirla físicamente. En el soneto 27 de *Rimas* se condena la navegación y luego se aplica lo dicho a la mujer. En el soneto 132 se equipara implícitamente la mujer con el mar: “al mar se entrega, / [...] quien pone su esperanza en mujer flaca” (1, 14). En el soneto 32 compara la dureza de la mujer con rocas marinas. En el emblemático soneto 61 se compara el amor con el deseo frustrado por las Sirenas. Es importante recordar que en Lope documentamos la innovación de que compara a la mujer con el mar, en aspectos de apariencia física. En dos sonetos (“Celso al peine de Clavelia”, “A un peine, que no sabía el poeta si era de boj u de marfil”) se compara la labor de peinado de la mujer con una navegación por el mar. El procedimiento sería desarrollado también por Quevedo y el Conde de Villamediana.

Medrano aborda este submotivo, aunque de manera más bien tangencial. En su Oda XV, que es una traducción libre de la *Oda I 5* de Horacio, previene sobre el “viento mentiroso” (14) del mar de amor. En el soneto XIV advierte sobre el “mar hambriento” (3). Y en el soneto XLIV, aun conocedor de los “malseguros golfos”, mira el mar con esperanza y paciencia (5-10), lo que implica que se deja llevar por el engaño.

Quevedo trata el submotivo dos veces, con aplicación a la descripción física de la dama. En su soneto 445 compara los rasgos de su amada con bienes preciosos procedentes del comercio marítimo o del mar, introduciendo el recurso del blasón para describir a la amada. Luis Martín de la Plaza (*Flores* 181) trata exactamente el mismo recurso preciosista que el soneto 445 de Quevedo, al pasar revista en forma de blasón a los elementos y atributos de la amada, comparándolos con elementos marinos. No es

posible establecer prioridad de uno sobre otro. Volviendo a Quevedo, en su soneto 449 compara el peinado de Lisis con la navegación, en la que el sujeto se siente náufrago. Ya señalamos que el artificioso motivo fue instaurado por Lope de Vega.

También el conde de Villamediana trata en dos sonetos con el mismo título de “A una dama que se peinaba” el motivo consabido de la labor de peinado de la dama, comparado con una travesía en la que el sujeto naufraga (*Sonetos amorosos* XVI y LXI). Y en otros dos sonetos (XXXIX, CI) refleja el carácter mudable del mar del amor; en el segundo compara el amor con cantos de sirenas.

En la colección *Flores de poetas ilustres* se documenta el submotivo al menos dos veces. La oda número 105 de *Flores* es la traducción libre de la *Oda* I 5 de Horacio, obra de Bartolomé Martínez. Como en el original, el traductor compara a Pirra con el mar en su carácter mudable y desleal (vv. 19-32), así como en su *glamour* físico (7-12, 26 “lustrosa cara”). Ya hemos visto el uso del blasón en el soneto 181 de *Flores*, escrito por Luis Martín de Plaza.

Por último, entre la poesía erótica anónima de los siglos de oro, recogida en la antología de Alzieu, Jammes y Lizorgues 1984, leemos varios poemas festivos en que se designan los órganos genitales con léxico marino y náutico. En el soneto 104 las partes genitales de Lucrecia se llaman “de la mar de Lucrecia el golfo” (v. 3)<sup>138</sup>. En el romance 138 se insta a la amada a que se introduzca el miembro del sujeto en “tu mar” (49) y en “tu nave” (60). Estos procedimientos metafóricos son una forma de describir aspectos físicos de la mujer (y del hombre) con imaginería marina.

---

<sup>138</sup> Este uso obsceno de “golfo” para “vagina” nos recuerda la acepción genital de *sinus* en latín y de κόλπος en griego (de la misma raíz que “golfo”), para la cual, véase Adams 1982: 90-91.

## 4. LA TEMPESTAD DEL AMOR

La tempestad del amor, a la que Hurtado de Mendoza denominó con el sintagma metaliterario de “amorosa tormenta” (Canción III 33) y Quevedo con el de “borrasca de amor” (soneto 454 Blecua, v. 13), es el submotivo más tratado en todos los poetas estudiados, con diferencia, hasta el punto de que podemos concluir que es el motivo característico del tópico. Aparece en los 15 poetas y *corpora* estudiados y en 71 de los 93 poemas o textos, lo que equivale a un 76,34%. El significado concreto de la tempestad es variado, como pasamos a examinar.

En la transmisión del tópico durante la Edad Media se aprecia claramente que la Tempestad es un submotivo esencial. En la poesía goliárdica frecuentemente se alude a la tempestad amorosa: “aspera / ... equora” (del poema “Parce continuis”); la tempestad caracteriza la duda del enamorado (CB 108), la contrariedad por el amor no correspondido (CB 109) o las cuitas diurnas (CB 63); y es característico de la poesía goliárdica que la tormenta represente al deseo erótico, frecuentemente frustrado o defraudado: *procellam* (CB 110, v. 19), *procella* (CB 165, v. 7), *de ferventi procella* (CB 175, v. 20), *naufragus... navis / quassaretur* (CB 128, vv. 1-6). Por su parte, el Arcipreste de Hita habla de “la mar airada” y de “la brava onda”. La “tempesta” aparece también como elemento clave en el soneto 189 del *Canzoniere* de Petrarca.

Ya en el siglo XV, el motivo figura igualmente en todos los poetas cancioneriles que hemos considerado: el Arcediano de Toro juega con la paronomasia “tormenta” / “tormento”; y Garci Sánchez de Badajoz compara su amor con la tormenta que deshace los navíos. El motivo es central en las composiciones pertenecientes al género de la “Nao de amor” de Juan Dueñas y de Gil Vicente.

Pasando al período del Renacimiento, Garcilaso de la Vega menciona la tempestad que la amada es capaz de calmar (Soneto XIII 4); en su soneto sobre Leandro (XXIX) habla de la tempestad en que el protagonista se ahoga; y en el famoso soneto VII, que es una evocación libre de la *Oda* I 5 de Horacio, el naufragio y el retiro del marinero son causados por una “tormenta en que se vido” (8). Juan Boscán en este aspecto es también compañero de Garcilaso, pues alude al motivo de la tempestad en los tres



textos que hemos examinado. En el “Mar de amor de Boscán”, estrofa 38, surge la temible tempestad. En los sonetos C y CXVI del mismo Boscán se representan terribles tempestades, pero la resolución no es completamente negativa y en eso Boscán representa un caso particular. Es significativo el juego de palabras (de carácter cancioneril) entre “tormenta” y “tormento” que Boscán desarrolla en el Soneto CXVI, evocando el mismo juego practicado por el Arcediano de Toro y que reaparecerá en el Conde de Villamediana.

En este mismo período del Primer Renacimiento, en la copla “Por el trabajo navego” del tradicionalista Cristóbal de Castillejo el sujeto narra su travesía tempestuosa que no encuentra fin propicio: el estribillo insiste en que “*Por el trabajo navego / sin le poder ver el fin*” (1-2, 6-7, 17-18) y también señala que “a cada paso me anego” (13).

Ya en la Segunda generación de Petrarquistas, Diego Hurtado de Mendoza incide especialmente en el submotivo de la “amorosa tormenta” en los cuatro poemas que hemos recogido de él: en la canción III (33 “amorosa tormenta”), en el soneto XXXI (en el que menciona el “recio temporal” en v. 10), en la canción XVI (45 “cruel tormenta”) y en el poema LXIII (259 “escapar de la tormenta”). Básicamente, la imagen de la tormenta sirve a Don Diego para caracterizar el desasosiego inherente al sentimiento amoroso.

Gutierre de Cetina incluye el submotivo de la Tempestad en todos los textos que versan sobre la Travesía de amor, con una excepción (soneto 234). Casi siempre la tempestad sirve como correlato de las contrariedades asociadas con el amor. Cetina habla específicamente de “tormenta” (Sonetos 116, v. 6; 159, v. 2; 163, v. 4) o de “tempestad” (Soneto 158, v. 1); un adjetivo que le gusta especialmente para caracterizar el medio marino es “airado” (Sonetos 117, v. 3; 157, v. 1; 159, v. 1). A veces incluso elabora el juego de palabras entre “tormenta” y “tormento” (Sonetos 160, 161 y 163).

En Herrera el submotivo de la tempestad amorosa es frecuente, ya que se documenta en cinco de los seis poemas estudiados: en los sonetos VI y XLVIII, y en las Elegías IV y V de *Algunas obras de F. de H.*, así como en el Soneto XXXIX de *Versos de F. de H.* Si tuviéramos que individualizar alguna nota característica sería que este poeta describe con más vehemencia y horror los efectos devastadores de la tormenta: usa adjetivos como “cruel, brava, áspera, sañosa” y su sustantivo favorito para caracterizarla es “furor”. Para el ultra-petrarquismo de Herrera, la tormenta de amor tiene efectos

devastadores en el sujeto enamorado, pues conduce irremisiblemente a su naufragio y perdición. Es significativo que en el soneto XCIX el sujeto lírico vislumbre su propia muerte en naufragio, provocado por la “tempestad sañosa” (v. 2), de manera que encarga a un amigo que realice la consabida ofrenda votiva a título póstumo.

Ya en época barroca, Luis de Góngora presenta tempestades de amor en los sonetos 71, 78 (12 “flujos gruesos”) y 84; en el último caso, la tempestad provoca un naufragio y la consiguiente ofrenda votiva. En el romance 1 (Carreño) el sujeto exige al Amor que lo deje en paz, porque el amor es una travesía tormentosa (36 “alterado mar”). En dos romances que cuentan paródicamente la desventura de Leandro (27 y 64 Carreño) se describe la tempestad como factor desencadenante del naufragio. Y las *Soledades*, aunque no tratan el tópico de la Travesía de amor como correlato objetivo, lo cierto es que arrancan con un naufragio, provocado por una tempestad marina.

Luis Carrillo y Sotomayor desarrolla el motivo de la tempestad con mucho detalle, en cuatro de los cinco poemas estudiados de él. En su Soneto XVI, “A la suerte de los celos de su amor”, dedica 12 versos a una descripción de una terrible tempestad marina (1-2 “soberbio mar... airado”) que produce un naufragio (10 “rota nave”). No aclara hasta los últimos versos 13-14 que toda la descripción no es más que un correlato objetivo para caracterizar sus celos. En su Soneto XLVII “Al desengaño de los peligros de la mar” presenta el naufragio sufrido (9 “rota nave”) como un aviso para no volver a embarcarse en la travesía de amor. En la Égloga I, el marinero Fabio recita una extensa descripción de una tempestad marina (129-140), que causa un naufragio (141-152), para aclarar que se trata de un correlato objetivo, figurado, para caracterizar la “aspereza” de la dama (153-158). Numerosos términos aluden a la tempestad: “imperio, airado, y furia tanta” (138), “airado, / el mar” (153-154). En su Canción Cuarta, el sujeto lírico intenta convencer a su interlocutor, Mopso, de que no se embarque en la travesía del amor (1-2); y, con ese propósito, proporciona una descripción patética de los restos del naufragio (59-60 “haya rota”), causado por una tempestad marina (13-48: 7 “mar airado”, 52 “fuerte viento”, 54 “a quien un sordo mar y cielo encierra”). El epíteto “airado”, usado frecuentemente por Carrillo para calificar al mar tempestuoso, quizá fuera inspirado por Gutierre de Cetina. Por fin, en la Canción Novena, el sujeto lírico

compara a la amada con el mar tempestuoso: 30-31 “imita al presto viento, / en su mudanza, al mar en su fiereza”.

Lope de Vega también trata el motivo, aunque no es uno de sus favoritos. En el soneto 76 de *Rimas* compara la situación del marinero que “sufre la tempestad” (v. 1) con la esperanza de hallar puerto con su propia situación de enamorado sin esperanza. En el ciclo de las “barquillas” (Romance “Pobre barquilla mía” y Soneto 150 de *Rimas*, “Rota barquilla mía”<sup>1</sup> se describen momentos difíciles de tempestad, aunque la implicación es más existencial que amorosa: “iras procelosas” (Romance “Pobre barquilla mía”, v. 25) y “fieros huracanes” (v. 83).

Francisco de Medrano presenta tempestades amorosas en los cuatro textos estudiados. En su Ode XIV, que es traducción de Horacio, *Oda* I 5, menciona la “tormenta” dos veces (vv. 10 y 18). Igualmente describe tempestades en los sonetos XIV, XLIII (1-2 “el proceloso / invierno ensaña el mar”) y XLIV.

Por su parte, Francisco de Quevedo alude a una mar gruesa en su soneto 292 (1 “tanto Mar”). En el Soneto 454, “Náufrago amante entre desdenes”, que desarrolla por extenso el submotivo de la tempestad (vv. 1-11), presenta a un enamorado que ha naufragado en la “borrasca de amor” (13) causada por el desdén de Lisis. Finalmente, en el soneto 449, “Afectos varios de su corazón, fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi”, desarrolla el motivo barroco y preciosista de la *coiffure* de Lisis, comparada con una navegación: Quevedo llama al cabello de la dama “crespa tempestad del oro undoso” (1) y “mar de fuego proceloso” (5).

El Conde de Villamediana presenta alguna alusión a la tempestad en seis de los siete poemas estudiados. Como ya hemos señalado, en dos sonetos de igual título (XVI, LXI) compara el peinado de la amada con una travesía: en el primero, se considera el cabello un “proceloso Egeo” (9), azotado por la “tempestad” (13); en el segundo, el cabello se pinta como “oro proceloso” (13). Y en el soneto CI, que desarrolla nítidamente el tópico de la Travesía de amor, describe la ofrenda a la divinidad tras el “naufragio” (2) de un marinero que ha soportado previamente “borrascas con paciencia superadas” (3), “mar furioso” (4) y “tiempo proceloso” (5).

En la poesía declaradamente erótica de los siglos de oro se alude a la tempestad con sentido sexual: en el soneto 104 de la recopilación de Alzieu se presenta el coito (presumiblemente enérgico) como “tormenta” (4).

Prácticamente en todos los poemas sobre la Travesía de amor que se recogen en *Flores* se desarrolla el motivo de la tempestad: 105 (Bartolomé Martínez, traduciendo la *Oda* I 5 de Horacio); 25, 33 (Luis Martín de la Plaza); 63 (incierto); 88 (Martín de Roa); 144 (Gonzalo Mateo de Berrío); 172, 186 (Leonardo Lupercio de Argensola); 173 (Conde de Salinas); 211 (Juan Morales); 215 (Juan Téllez Girón).

Resulta evidente de esta síntesis que el submotivo de la tempestad es un componente esencial del tópico de la Travesía del amor y que de alguna manera se vio como un elemento distintivo. Como tal, fue muy explotado por los poetas. Cuantitativamente es el submotivo del tópico más representado. Cualitativamente sirve sobre todo para ponderar el sufrimiento causado por las contrariedades del amor y el desdén de la amada, pero también para caracterizar las dudas e incertidumbres, la comezón de los celos (Carrillo y Conde de Salinas), el deseo o relación sexual e incluso el aspecto del cabello de la dama.

## 5. LA ARRIBADA A PUERTO

El final de la navegación amorosa se representa en la poesía con la imagen de la arribada a puerto. Esta arribada puede ser positiva o negativa. Es negativa cuando la llegada a puerto implica que se pone fin a la relación amorosa por ruptura (*renuntitatio amoris*), después de que dicha relación se haya presentado como una travesía. Es positiva cuando significa la consumación (el sujeto llega a obtener los favores de la amada) o el matrimonio, tras una labor de cortejo que se ha comparado con una travesía. La llegada a puerto se documenta implícitamente en la *Oda* I 5 de Horacio, que se convirtió en un *locus classicus*; y expresamente en Propercio III 24, v. 15 y en Estacio, *Silvas* I 2, 203.

En el *corpus* analizado de poesía hispánica se documentan con frecuencia alusiones al puerto, concretamente en 35 de los 93 poemas estudiados, lo que equivale a un 37,63% de los casos. No obstante, conviene precisar, para ser escrupulosos con los datos, que el tratamiento del submotivo frecuentemente se reduce a una mera alusión al puerto como meta natural de la Travesía de amor. El puerto se presenta como una sede de la tranquilidad, en contraste con el mar abierto, sede de la tempestad, y todo ello en el contexto general de la Travesía figurada del amor. Siendo así, se menciona el puerto como meta deseable, pero frecuentemente inalcanzable, es decir más como *desideratum* que como una realidad alcanzada. Una novedad de la poesía moderna frente a la clásica es la relativa frecuencia con que se habla del puerto del Desengaño, en el contexto del sentimiento existencialista del Barroco.

En la poesía goliárdica solo encontramos la mención expresa del puerto en *CB* 128, probablemente con sentido sexual. El sujeto, náufrago en la tempestad del deseo, no puede alcanzar puerto en un primer momento (2 *olim sine portu*), pero luego dos hermanos le indican el camino para adentrarse en el mismo (9 *tandem*, 14 *portum*). Probablemente la acción de entrar en puerto vendría a significar gozar de los favores de la chica y el puerto mismo las partes pudendas de ella.

Petrarca usa la imagen del puerto en la mayoría de las composiciones que dedicó a la Travesía de amor. En la canción 80 menciona el “porto” (vv. 5, 9, 39) como meta

ideal, aunque un tanto inalcanzable, después de haber superado los “scogli” (2, 10, 38) de su travesía amorosa; en el envío de esta canción (37-39) ruega expresamente al Señor que lo lleve a dicho “buon porto” (39). En el soneto 189 anhela en mitad de la tormenta la arribada a feliz puerto, pero desespera: “tal ch’incomincio a desperar del porto” (14). En su poema 234 llama a su alcoba un puerto nocturno de la desazón amorosa del día: “un porto / a le gravi tempeste mie diürne” (1-2). En el soneto 235, tan inmerso en la tempestad, descrita alegóricamente, no hay ni atisbo del puerto. En cambio, en el soneto 272 desespera de arribar a buen puerto (12-14), como le ocurría en el 189. Por fin, en el soneto 317 reconoce que la vejez y la muerte de Laura le ha proporcionado un puerto de serenidad emocional (2 “Tranquillo porto”), si no de felicidad, para su sufrimiento amoroso.

En tres de las cuatro *Naos de amor* estudiadas encontramos el submotivo del puerto. En la “Nao” de Dueñas no se habla expresamente de “puerto”, pero el sujeto ruega al Monarca la protección de una “pared” (193) y de una “playa” (198). En la *Nao de amores* de Gil Vicente se pierde de vista el “puerto” de partida con la navegación dificultosa. En la “Nao de amor” incluida en el *Felixmarte de Hicarnia* el héroe se plantea como objetivo alcanzar “al puerto de la alegría” (2) y finalmente se imagina atracar con seguridad en feliz puerto gracias a su perseverancia y fe: “Salió la fe de través / y en defensa se ponía, / hincó el áncora en el puerto,” (33-35). Es decir, el puerto se imagina como un galardón que premia la actitud caballeresca del héroe.

Garcilaso (soneto VII) alude al retiro de la navegación (7-8 “quien ha ya escapado / libre de la tormenta”) y a la ofrenda votiva, de modo que la llegada a puerto se sobreentiende. En el soneto XXIX, dedicado a la hazaña de Leandro, tampoco se menciona el puerto, aunque el objetivo del muchacho es llegar al “puerto” de Hero (13 “dejadme allá llegar”).

Juan Boscán en su soneto C hace una imitación con variación (*imitatio cum variatione*) del soneto 189 de Petrarca, pero mencionando a una estrella que le guía a puerto: “alço los ojos por miralla atento, / y dize que, si alargo, el puerto es mío.” (7-8). En el soneto CXVI Boscán vislumbra la llegada a feliz puerto como una salida positiva para su travesía amorosa: “Las nuevas son que’ stoy dentro en el puerto, seguro de tormenta y de tormento” (3-4). Con esto innova sobre el sentimiento desesperanzado y



Gutierre de Cetina trata el submotivo en ocho de los 11 textos estudiados de él. Este poeta tiene la peculiaridad de que identifica al puerto con la dama. En el soneto 158 contempla el puerto como meta ideal de su dolorosa travesía, identificado con la amada, pero desespera de alcanzarla (vv. 3, 10). En el soneto 159 se considera igualmente a la amada el único puerto posible para la tempestad (7). En el soneto 160 no se menciona el puerto, pero el sujeto inmerso en la tempestad cegadora no atisba la estrella que le servía de guía, aunque finalmente la entrevé entre nubes. En el ciclo sobre Hero y Leandro (sonetos 115, 116, 117) no se menciona el puerto, sino a Hero como meta de Leandro, a la que se llama “fin” (soneto 115, v. 12), “luz” (soneto 116, v. 9) o “torre” (soneto 117, v. 6). Finalmente, en el soneto 234 se imagina arribar felizmente al puerto de la amada: “Al fin del navegar arribé un día” (5).

En Fernando de Herrera, desde una posición ultra-petrarquista, se visiona el puerto feliz como un imposible inalcanzable. En su poesía el submotivo aparece en cinco de los seis textos estudiados. En el soneto XLVIII de *Algunas obras de F. de H.* se proclama el desiderátum de afirmar el pie en “tierra” (5) en lugar de embarcarse. En la *Elegía IV* del mismo libro el sujeto abandona el “puerto” (248) para no ser capaz de regresar: “rebolver a tierra / la prora” (257-258). En el soneto VI de *Versos de F. de H.* el viento Noto le impide arribar a feliz puerto (8), a pesar de su esfuerzo: “i nunca ‘l puerto arribo, que procuro” (14). En el soneto XCIIIX de *Algunas obras de F. de H.* el dios Amor le impide el regreso a feliz puerto: “Pues el Amor m’ olvida i cierra el puerto,” (9). En el Soneto XXXIX de *Versos de F. de H.* se menciona el “puerto” (2) como baluarte seguro desde el que contemplar la tempestad, pero contradictoriamente el sujeto lo abandona para embarcarse. Es decir, en Herrera encontramos un tratamiento predominantemente negativo del submotivo: desde su pensamiento petrarquista radical, contempla el puerto como un desiderátum imposible de alcanzar; desespera de arribar a puerto, si por puerto entendemos una culminación feliz del sentimiento amoroso (por consumación sexual o matrimonio) o incluso una culminación infeliz de la relación (por ruptura).

Luis de Góngora solo trata el submotivo del puerto una vez en su *corpus*: en su romance 15, el sujeto escapa del naufragio y llega a puerto (v. 16), donde realiza la ofrenda. Luis Carrillo no alude nunca propiamente al puerto como final de la Travesía de



amor, pero en su Canción cuarta vislumbra que su interlocutor puede sentirse dichoso si, después del naufragio, logra arribar a la playa: “¡y, bien dichoso, si alguna haya / rota concede besos esta playa!” (59-60).

De los nueve textos de Lope de Vega que tratan el tópico, en dos se documenta el submotivo del puerto. En el soneto 76 describe la esperanza del marinero real de llegar a “puerto” (9) tras escapar de una tempestad, y la contrasta con la desesperanza que sufre él como enamorado: “Pero triste de aquel que tanto yerra, / que en mar y en tierra, helado y abrasado, / sirve sin esperanza ingrato dueño.” (12-14). En el soneto 150 de *Rimas*, tras el naufragio de su barquilla ha arribado a los “puertos” mismos “del favor” (7), entra en un estado de impasibilidad, de modo que ni teme el mar (la muerte) ni espera el “puerto” del triunfo (14). En resumen, para Lope el puerto feliz es una entelequia difícil de alcanzar.

Por su parte, Francisco de Medrano en su soneto XIV anhela llegar al “puerto” (14) de los ojos de Flora, tras sufrir una tempestad horrible, aunque sea para morir allí. Quevedo insiste tanto en la tempestad y en el naufragio que no contempla la posibilidad de arribar a puerto, ni en buen ni en mal sentido. No obstante, en el soneto 445 el sujeto interpela al mercader para que se no embarque, sino que busque todas sus mercaderías en la amada, a la que coloca “aquí” (5 “detente aquí”); y en el soneto 300 el sujeto añora el “dulce lugar” (2) que nunca debió abandonar, más o menos identificado con el puerto de la libertad, que contrasta con la tempestad de la servidumbre amorosa.

El elemento del puerto no es frecuente en el Conde de Villamediana, pero se documenta en el soneto CI, “Desengaños del amor”, donde se manifiesta el deseo vehemente de arribar al “templo” (1) y al “seguro puerto” (11).

En *Flores de poetas ilustres* cinco de los 16 poemas tratan el submotivo del puerto. En el soneto 25 de *Flores*, Martín de la Plaza menciona el puerto como meta inalcanzable (vv. 11-12); en el 33 el único puerto al que aspira es ya el de la muerte (v. 36). Martín de Roa reconoce en *Flores* 88 que quien sufre por gusto la tempestad del amor no puede esperar “puerto” feliz (v. 8). Lupercio Leonardo de Argensola en el poema 186, en plena tempestad, anhela llegar al puerto de la renuncia al amor, sin conseguirlo (1 “¿Qvándo podré besar la seca arena”). Finalmente, el soneto 211 de Juan

de Morales es un completo compendio del t3pico: proclama que, tras la tempestad y el naufragio, ha alcanzado el “puerto del desenga3o” (v. 11).

En los poemas de Traves3a figurada de la antolog3a de poes3a er3tica de Alzieu (1984) no se menciona expresamente el “puerto”, aunque un lexema cercano como el de “golfo” designa los genitales femeninos, de manera similar a c3mo el lexema *portus* parece designar la vagina en *CB 128* (vv. 2 y 14).

## 6. OFRENDA VOTIVA

Es un elemento paradigmático del tópico la ofrenda votiva que el marinero-amante consagra a una divinidad, tras haber sufrido naufragio o, al menos, una peligrosa tempestad, y haber arribado al puerto, a la playa o a tierra firme. El objetivo de la ofrenda es formalizar y sancionar el retiro de la actividad marinero-amatoria, de la misma manera que un profesional ofrendaba los útiles de su oficio a una divinidad tutelar cuando se retiraba. El motivo tiene un origen claro en la *Oda* I 5 de Horacio, en la *Oda* III 26 del propio Horacio y en la elegía III 24, 29-30 de Propertio. Particularmente, la oda horaciana I 5 tuvo un protagonismo especial en la recepción del submotivo. En los textos modernos que desarrollan el tópico de la Travesía de amor, el elemento ocupa la cuarta posición sobre seis submotivos. Aparece en 22 textos de los 93 estudiados, lo que equivale a un 23,65%.

En la poesía goliárdica no se documenta el submotivo por una razón obvia: la tempestad representa el deseo sexual no satisfecho, del que el sujeto goliardo no desea “jubilarse” mediante la ofrenda. Tampoco Petrarca trata expresamente el motivo de la ofrenda votiva, como si concibiera el amor como sacerdocio vitalicio del que no puede ni quiere retirarse. En la “Nao de amor” de Juan de Dueñas el náufrago retirado implora a su Soberano no volver a la navegación amorosa, aunque no hallamos ofrenda votiva propiamente dicha. Ahora bien, uno de los poetas petrarquistas italianos, Luigi Tansillo, escribió su soneto “Qual huom che trasse il grave remo, e spinse”, en que presenta su renuncia al amor con el submotivo de la ofrenda votiva a la divinidad del “santo sdegno” (9), es decir, al Desengaño divinizado. Es, pues, Tansillo quien cambia la identidad de la divinidad destinataria de la ofrenda, y en este punto hará escuela, pues será continuado por Lope de Vega, Góngora, Luis Carrillo y Sotomayor, y el Conde de Villamediana.

El pasaje que sirvió de modelo canónico para toda la poesía española de orientación petrarquista fue el soneto VII de Garcilaso, que Fernando de Herrera comentó: Garcilaso presenta la ofrenda votiva de las “mis mojadas ropas” (6), en imitación de Horacio. Boscán también toca el motivo de los “votos” (v. 14) en su soneto C, con una visión algo menos pesimista. Por su parte, Diego Hurtado de Mendoza trata

claramente el motivo en su soneto LXIII, y la ofrenda votiva (“colgar las mojadas prendas”) sirve para escarmiento de los demás.

Fernando de Herrera presenta el motivo, en imitación del soneto VII de Garcilaso, en su Elegía IV de *Algunas obras de F. de H.*, pero tras haber realizado la ofrenda (143 “no estava enxuto mi úmido vestido”) el marinero recae en otra travesía. Su soneto XCIIIX de *Versos de F. de H.* es característico de lo que podríamos llamar un petrarquismo manierista. El poeta trata el motivo, siguiendo a Horacio y Garcilaso, con dos diferencias notables: la ofrenda no la realiza el marinero-amante, sino un amigo albacea a título póstumo; y la destinataria de la ofrenda no es una deidad, sino la propia amada divinizada. Por tanto, el objetivo no es jubilarse del amor, sino todo lo contrario: Herrera concibe el amor como un culto vitalicio a la amada, del que no cabe más jubilación que la muerte.

El romance 15, “Noble desengaño”, de Góngora incluye una ofrenda votiva al Desengaño (vv. 9-20), en la estela del soneto de Tansillo. También aparece expresamente la ofrenda de tablas y velas rotas en el Soneto 84 cuatrilingüe. E incluso en las *Soledades*, el mancebo, tras salvarse del naufragio, hace una humilde ofrenda votiva de unos leños, salvados del naufragio, a unas rocas (I 29-33), lo cual funciona como indicio de que Góngora quiso sugerir en la *Soledad* I el tópico de la Travesía de amor. Confiere unidad al tratamiento del submotivo en Góngora el hecho de que los objetos ofrendados sean siempre materiales recuperados de la nave naufragada (velas, remos, tablas, leños).

Luis Carrillo alude en dos ocasiones a la ofrenda de los vestidos mojados por el naufragio: en su Soneto XLVII (7 “destilas vestidos que has colgado”) y en su Canción Cuarta, vv. 25-30, donde la “vestidura... humedecida” cuelga como ofrenda al Desengaño.

Francisco de Medrano tradujo la *Oda* I 5 de Horacio en su Ode XV, en la que incluye el motivo de la ofrenda votiva: “una tabla votiva / libre al templo me ofreçe.” (19-20). En la poesía original de Medrano no menciona la ofrenda propiamente dicha, pero sí el voto previo que realizan los marineros en apuros: “casto voto” (soneto XIV 8), “salvos no dé al templo un voto mismo” (soneto XLIII 14).

El Soneto 162 de *Rimas* de Lope de Vega está dedicado íntegramente al submotivo de la ofrenda: el dios destinatario es el “Desengaño santísimo” (2) y el sujeto ofrenda el “voto” (quizá un cuadro votivo), la cadena, la vela y la rota antena, para escarmiento de terceros. Lo interesante es que, paradójicamente, al final el sujeto se manifiesta arrepentido y cree que volverá a venerar los ojos de Lucinda.

Quevedo también trata expresamente el submotivo de la ofrenda en el soneto 300 (Blecua), como correlato de renuncia al amor para recobrar la libertad. Dentro del mismo período barroco, en *Sonetos amorosos XXXII* del conde de Villamediana el sujeto ofrenda a la pared de un templo una tabla votiva, como en Horacio, por desengaño, para aviso de terceros y como símbolo de renuncia al amor.

El elemento aparece cinco veces en *Flores de poetas ilustres*. Obviamente se recoge el elemento en la traducción de la *Oda I 5* de Horacio, obra de Bartolomé Martínez, versos 33-36. El soneto de *Flores 16*, de Diego de Benavides, es una imitación libre de la oda horaciana, y en ese sentido incluye el submotivo en el primer cuarteto, con el Amor como divinidad receptora de la ofrenda (siguiendo a Garcilaso, soneto VII). En *Flores 186* de Lupericio Leonardo de Argensola, el sujeto anhela llegar a tierra firme y alcanzar la libertad, dedicando la correspondiente ofrenda al “sacro templo” (3) de un dios no identificado, para ejemplo de terceros. En *Flores 178*, de Cristobalina Fernández de Alarcón, el sujeto femenino ofrenda sus despojos en las paredes del templo del amado mismo. Finalmente, en *Flores 211* de Juan de Morales, el sujeto ofrenda sus “esperanças y cadena” al templo del Desengaño. En términos generales, no encontramos gran novedad en los tratamientos incluidos en *Flores*, sino más bien continuación de la tradición post-petrarquista.

Podemos extraer algunas tendencias en el tratamiento del submotivo. Lo que se consagra más frecuentemente son las ropas mojadas y en menor medida otros objetos, como materiales salvados de la nave o un cuadro votivo. La divinidad receptora era en la literatura clásica un dios protector de la navegación (Neptuno o Venus), pero en la tradición posterior estos dioses solo se mantienen en las traducciones o imitaciones de la *Oda I 5* de Horacio, mientras que en las composiciones originales se introducen otros, como el Desengaño, la propia persona amada, Amor o el Soberano (por orden de

frecuencia). Intentamos sistematizar y mostrar gráficamente el reparto de semas en el submotivo, por autores y textos, en la siguiente Tabla:

## Ofrenda votiva

	Referencia		Semas		
			Contenido de la ofrenda	Localización de la ofrenda	Destinatario de la ofrenda
	Horacio, <i>Oda</i> I 5		13-14 tabula... / votiva 14-16 uvida / ... vestimenta	13-14 sacer /... paries	15-16 potenti / ... maris deo
	Juan de Dueñas, "Nao de amor"				Soberano
	Luigi Tansillo, "Qual huom che trasse"		4 duro ferro 8 catena 13 in vece di tabella... cor sano	3 Tempio	Santo sdegno
1	Garcilaso, Soneto VII		6 mis mojadas ropas	5 Tu templo y sus paredes	2 amor
2	Boscán, Soneto C		12 ropa 14 votos		
3	Diego Hurtado de Mendoza, Carta XLIII		262 colgar las mojadas ropas		
4	Fernando de Herrera	Elegía IV de <i>Algunas obras de F. de H.</i>	143 mi úmido vestido		
5		Soneto XCIX de <i>Versos de F. de H.</i>	12 la veste i armas d'este amante muerto	14 a l'ara	14 mis bellos, dulces ojos
6	Góngora	Romance 15	9-10 Las fuertes coyundas / del yugo de acero, 13-14 las húmidas velas / y los rotos remos	6 en tu templo 17 tus paredes	1 Noble desengaño
7		Soneto 84	1 Las tablas del bajel despedazadas 3 le rotte vele	3-4 del tempio sacro... nas paredes	
8		<i>Soledad</i> I	29-30 de la rota nave / aquella parte poca	31 a la roca	
9	Luis Carrillo	XLVII Al desengaño	7 destilas vestidos que has colgado		
10		Canción Cuarta	25-26 mi vestidura.../ humedecida 27 reliquias tristes 29 colgar	19 jarcia 23 ramo	30 opuesta al claro sol del desengaño
11	Francisco de Medrano	<i>Ode</i> XV	19 una tabla votiva	20 al templo	
12		Soneto XIV	8 el casto voto		
13		Soneto XLIII	14 un voto mismo	14 al templo	
14	Lope de Vega, <i>Rimas</i> 162		1 el voto y la cadena 5 la vela y la rompida entena	2 a tu casa 3 de la mayor coluna y basa	1 desengaño santísimo 9 desengaño
15	Quevedo, Soneto 300 Blecua		4 mis húmedas ropas y despojos 11 duro lazo	2 al dulce lugar 9-10 de tu techo / las paredes	
16	Conde de Villamediana	Sonetos amorosos XXXII	13 escarmentadas quejas por despojos 14 tabla	12 la pared ilustrando al mejor templo	
17		Sonetos amorosos CI	2 tabla amiga	1 al templo	
18	Bartolomé Martínez, <i>Flores</i> 16		34 los rotos y mojados paños 36 una tabla		35 al dios del mar amigo
19	Diego de Benavides, <i>Flores</i> 16		2 el fruto amargo de mis desengaños 3 los mojados paños	1 en tus altares 3 en tus paredes	1 Amor
20	Cristobalina Fernández de Alarcón, <i>Flores</i> 178		64 mis despojos	65 las paredes de tu templo	64 Tuyos 66 tus diunos ojos
21	Lupercio Leonardo de Argensola, <i>Flores</i> 186		4 mi cadena	3 al sacro templo	
22	Juan Morales, <i>Flores</i> 211		8 colgar las ropas y cumplir el voto	6 al templo	11 desengaño

		13 colgué mis esperanzas y cadena	11 en el puerto... del desengaño 12 cuyo templo	
	<b>Total</b>	<b>22</b>		



## VII. CONCLUSIONES

Este es el momento de exponer los resultados alcanzados, para evaluar hasta qué punto se han alcanzado los objetivos propuestos y se han demostrado las hipótesis, aplicando la metodología y los recursos previstos.

Como primer acercamiento, creemos que se ha demostrado que la categoría de tópico literario no es una invención moderna, aunque la obra de Curtius contribuyera decisivamente a su difusión en la época contemporánea, sino que como categoría literaria tiene antecedentes claros en la Antigüedad clásica. El tópico pasó de ser una categoría retórica (casilla vacía, formal, sede de la argumentación) a ser una categoría literaria (fórmula llena, conceptual, pauta de poética, factor de sentido y clave de comprensión), a través de las categorías intermedias del lugar común sobre un asunto seguro y del lugar común en la instrucción retórica. En sentido literario, la categoría de tópico debe cumplir unos requisitos de contenido, forma y recurrencia. Lo importante es que esta delimitación conceptual que hemos efectuado no tiene exclusivamente interés epistemológico, sino que es aplicable al rastreo y análisis de los tópicos literarios concretos. Con esto creemos haber alcanzado el Objetivo 1 y se confirma la Hipótesis o supuesto conceptual número 1.

Hemos aportado documentación y datos para demostrar que el universo conceptual de la Travesía de amor es un tópico literario, porque cumple los requisitos de contenido conceptual, forma literaria y recurrencia histórica. Con esto habríamos alcanzado el Objetivo 2 y confirmado la Hipótesis o supuesto conceptual 2. En el apartado de contenido debemos distinguir entre tema principal, submotivos y motivación ideológica. El tema principal del tópico es la comparación o asimilación entre una travesía marina y la relación amorosa. A su vez, en el apartado del contenido, se han distinguido hasta seis componentes constituyentes o submotivos. Finalmente, hemos estudiado la posible motivación ideológica para la génesis del tópico, que es pertinente igualmente para la cultura clásica y para la cultura hispánica de los siglos de oro: partiendo de una concepción negativa sobre el amor, se compara el sentimiento amoroso con una actividad reputada como peligrosa, la navegación. También pudo

contribuir a la génesis del tópico el hecho de que en la religión grecorromana la diosa Afrodita-Venus tuviera un doble patrocinio sobre el amor y sobre la actividad marinera.

Dentro de la delimitación conceptual del tópico, hemos distinguido los siguientes seis componentes constituyentes o submotivos: doble naturaleza de Venus, el sexo como navegación, la amada (o el amor) como el mar, la tempestad del amor, la arribada a puerto y la ofrenda votiva. Hemos presentado un panorama del cultivo del tópico en la literatura clásica, procediendo por estos submotivos. Con esto cumplimos con el Objetivo 4 y confirmamos parcialmente la Hipótesis 3. En la cultura española se produjo un proceso de selección y de adaptación, como no podía ser menos, de acuerdo al nuevo contexto cultural y a las necesidades expresivas de cada autor. Por ejemplo, apenas se documenta el submotivo de la doble naturaleza de Venus, ya que el código religioso había cambiado y Venus ya no era venerada como diosa patrona ni del amor ni del mar. Por su parte, la imagen sexual de la navegación (practicar el coito es como remar o navegar) no se documenta en la poesía culta, de orientación petrarquista, aunque sí, como era de esperar, en la poesía latina goliárdica y en la poesía erótica hispánica de autoría anónima. Con esto damos cumplimiento a los Objetivos 3 y 7, y acabamos de verificar la Hipótesis de trabajo 3.

El tópico se ha transmitido y difundido en la cultura hispánica tanto por vía directa como indirecta. La imagen figurada ha pasado por una larga y tupida expansión histórica: a partir de su origen grecolatino, ha conocido desarrollo durante la Edad Media, pues se documenta con cierta profusión en la poesía latina goliárdica, en la poesía provenzal, en Petrarca y en la poesía cancioneril. Hemos creído haber demostrado cómo Petrarca y los poetas italianos petrarquistas fueron un factor determinante en la difusión del tópico, a manera de agentes de tradición clásica. En los siglos de oro de la poesía española el motivo es muy cultivado, siguiendo el modelo de Petrarca, en cuatro etapas cronológicas: Prerrenacimiento (1430-1500), Primera generación petrarquista (1500-1540), Segunda generación petrarquista (1540-1580) y Barroco (1580-1640). Hemos documentado el tópico en 93 textos distintos, pertenecientes a 15 poetas o *corpora* diferentes, sin incluir en este cómputo los antecedentes clásicos, medievales, prerrenacentistas, Petrarca y los petrarquistas italianos. Con la documentación obtenida y el estudio del recorrido del tópico en la

literatura hispánica, con especial atención a las líneas de influencia, damos cumplimiento a los Objetivos 5 y 6, así como verificamos la bondad epistemológica de las Hipótesis 3, 4 y 5.

Podríamos distinguir dos líneas básicas de desarrollo del tópico de la Travesía de amor. Por un lado, se puede rastrear un recorrido medievalizante y tradicional, caracterizado por los metros de arte menor y por la tendencia a la alegoría, que aflora en la poesía provenzal, en la poesía de cancionero, en las “Naos de amor” del siglo XV, en Cristóbal de Castillejo y en la poesía erótica anónima de los siglos de oro. La segunda línea estaría constituida por la estética culta e italianizante: partiendo de las fuentes clásicas (Horacio, Ovidio, Propertio), a través de la poesía goliárdica, el tópico es transmitido por Petrarca y otros poetas petrarquistas italianos (Luigi Tansillo, Torquato Tasso), y es desarrollado en todos sus giros por los poetas españoles petrarquistas, durante prácticamente tres siglos, desde Garcilaso de la Vega a Quevedo, pasando por Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Luis de Góngora, Luis Carrillo, Lope de Vega, Francisco de Medrano, Francisco de Quevedo, el conde de Villamediana, y los poetas incluidos en la antología *Flores de poetas ilustres*. Petrarca constituyó una correa de transmisión esencial entre las fuentes clásicas y los poetas españoles aurisculares, sin olvidar la influencia de algunos poetas petrarquistas italianos (Tansillo, Torquato Tasso). Además, al menos para los poetas españoles, el soneto VII de Garcilaso fue una referencia importante. También contribuyó a la popularidad del tópico la redacción y difusión de traducciones poéticas de la *Oda* I 5 de Horacio (hemos documentado traducciones realizadas por Francisco de Medrano, Lupercio Leonardo de Argensola y Bartolomé Martínez). En la segunda línea documentamos una panoplia de recursos formales aplicados, como símiles, metáforas, alegoría y símbolo, por lo que la alegoría no es exclusiva de la primera línea.

En el cultivo del tópico encontramos tanto tradición como poligénesis. Parece que en la línea medievalizante predomina la poligénesis, mientras que en la línea italianizante prima la recepción creativa de los modelos clásicos (Horacio) e italianos (Petrarca, Tansillo, Torquato Tasso). De todas formas, documentamos una densa y compleja red de líneas de influencia, en ocasiones de difícil o imposible desenmarañamiento. Hemos intentando rastrear las líneas de desarrollo de algunos

elementos o detalles muy característicos, que en ocasiones funcionan a manera de guiños de intertextualidad, revelando las fuentes: el detalle de las “ropas mojadas” (Horacio, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera, Góngora, Luis Carrillo y Sotomayor Bartolomé Martínez, Luis Martín de la Plaza y Quevedo); el Desengaño como destinatario de la ofrenda votiva (innovación de la poesía moderna, que encontramos en Tansillo, Góngora, Luis Carrillo, Juan Morales, Diego de Benavides, Lope de Vega y el Conde de Villamediana); el juego de palabras cancioneril y conceptista entre “tormenta” y “tormento” (que tampoco tiene ascendencia clásica y que se documenta en el Arcediano de Toro, Gil Vicente, Boscán, Hurtado de Mendoza, Cetina y Luis Martín de Plaza); la mención de las Sirenas para caracterizar el amor o a la amada (poesía goliardesca, Tansillo, Herrera, Lope de Vega y Villamediana); el motivo barroco de comparar la *coiffure* de la amada con una navegación (Lope, Quevedo, Conde de Villamediana); y el blasón que compara los atributos de la amada con elementos marinos (Quevedo, Luis Martín de la Plaza). Creemos que es pertinente individualizar aquí algunos poemas “estrella” que desarrollan nítidamente el tópico y tocan a manera de compendio un mínimo de tres de los seis submotivos propios del mismo, y que, en consecuencia, han podido ejercer una especial influencia: en la literatura clásica, la *Oda* I 5 de Horacio, tantas veces citada, es emblemática; ya en la literatura europea moderna, es canónico el soneto 189 del *Canzoniere* de Petrarca; y en la literatura española, sin considerar las traducciones de la *Oda* I 5 de Horacio, funcionan como auténticos compendios del tópico y destacan por su calidad los siguientes siete poemas (enumerados en orden pretendidamente cronológico): el Soneto VII de Garcilaso de la Vega; el Soneto C de Juan Boscán; el Soneto XCIIIX de *Versos de Fernando de Herrera*; *Sonetos amorosos* CI, “Desengaños del amor”, del Conde de Villamediana; la Canción Cuarta de Luis Carrillo y Sotomayor; el Soneto de Lupercio Leonardo de Argensola, *Flores* 186; y el soneto de Juan de Morales, *Flores* 211.

En la poesía provenzal y en la cancioneril prevalece la poligénesis, sin que pueda descartarse algún fenómeno de evocación de los clásicos. La poesía goliardesca elabora las fuentes clásicas (Horacio, Virgilio, Ovidio) para desarrollar el tópico con un contenido erótico. En la poesía de las “Naos de amor” las fuentes son sobre todo medievales (destacadamente la poesía provenzal). Petrarca retoma la tradición latina (sin olvidar la

tradición provenzal en la que se educó) y se convierte a su vez en un agente de tradición clásica en lo que respecta a este y otros tópicos. En la poesía hispánica italianizante prima la tradición y se imita conjuntamente a los clásicos, a Petrarca y a Garcilaso. Llama la atención la presencia del tópico en la antología manierista (o pre-barroca) *Flores de poetas ilustres*, publicada en 1605, lo que vendría a demostrar que se sentía el tópico literario en cuestión como una seña de identidad de la poesía de orientación petrarquista y post-petrarquista.

Habría que considerar la motivación ideológica última que lleva a los poetas a desarrollar el tópico en épocas y contextos tan distantes y dispares como la época romana clásica y el Renacimiento español. Postulamos que ambas culturas (la clásica y la petrarquista) comparten una visión negativa sobre el amor. De ahí que lo comparen o lo ponderen en relación con la navegación, otra actividad que se reputaba peligrosa o arriesgada en ambas épocas. Solo Juan Boscán atenúa ese derrotismo, ofreciendo desde su concepción burguesa de la vida una posibilidad de una salida feliz (el matrimonio) a la travesía amorosa. En la corriente barroca, la visión negativa sobre el amor se acentúa y se introduce el sentimiento del desengaño como motivación de la renuncia y al Desengaño divinizado como destinatario de la ofrenda votiva. En cambio, en la poesía erótica anónima se hace una explotación festiva y hedonista del tópico, como era de esperar, revitalizando el submotivo de la caracterización de la relación sexual en términos náuticos (practicar el coito es como remar o navegar).

Prácticamente todos los elementos componenciales que hemos distinguido en el tópico en la literatura clásica greco-latina reaparecen en la poesía moderna, aunque con matices y con diferentes proporciones: la relación sexual presentada en términos marinos, la comparación de la amada con el mar, la relación amorosa como una travesía tormentosa, la arribada a puerto y la ofrenda votiva. Procederemos en nuestra revisión por orden de frecuencia. El submotivo más importante es el de la tempestad de amor (la relación amorosa, en diferentes aspectos ingratos, es comparada con una tempestad marina), que hemos documentado en 71 casos sobre 93 (es decir, en un 76,34% de los textos estudiados). La Tempestad aparece predominantemente, sobre todo en poetas de tendencia petrarquista, como correlato del sufrimiento causado por el desdén o ausencia de la amada (Petrarca, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Herrera, Cetina,

Carrillo, Quevedo): el Soneto 454 de Quevedo se titula característicamente “Náufrago amante entre desdenes”. La tempestad también puede representar las dudas (CB 63, 108; Cetina 161, 163), el deseo o la relación sexual (poesía goliárdica, poesía erótica anónima) o el aspecto físico del cabello de la dama.

En segunda posición por frecuencia hallamos el submotivo de la comparación de la amada con el mar, en sus aspectos morales de inconstancia, falta de fiabilidad y volubilidad. Aparece en 42 ejemplos, con un 45,16%. Entraría dentro de este apartado también la comparación de la amada con monstruos marinos como las sirenas (Torcuato Tasso, Herrera, Lope de Vega, Villamediana) o Escila (CB, Petrarca, Cetina, Herrera). La poesía española introduce la novedad de que la amada es comparada con el mar también en aspectos físicos. Dos poetas (Quevedo 445 y Luis Martín de la Plaza, *Flores* 181) desarrollan el curioso recurso barroco de correlacionar los atributos de la amada con una sarta de elementos, a manera de blasón. En esta línea, también es original de la poesía barroca comparar la labor de peinado de la amada con una navegación, que encandila y enamora al sujeto-testigo (lo encontramos en Quevedo, Lope de Vega y Villamediana).

En tercer lugar por orden de frecuencia vendría el elemento de la arribada a puerto, con 35 ejemplos y un 37,63%. Se aprecia que se menciona la arribada a puerto más como un anhelo o entelequia que como una realidad alcanzada: alcanzar feliz puerto se presenta como un *desideratum* imposible. El puerto designa a veces la renuncia al amor, otras veces la consumación amorosa (cosa que rara vez se consigue) o el matrimonio (que solo se da en Boscán); incluso a veces representa directamente la coyunda.

El submotivo de la ofrenda votiva a la divinidad también tuvo notable predicamento: ocupa la cuarta posición, con 22 casos y un 23,65%. Como innovación de la poesía española de los siglos de oro, se introducen nuevos destinatarios de la ofrenda, más o menos divinizados, como el Desengaño (Luigi Tansillo, Juan Morales, Góngora, Lope de Vega, Conde de Villamediana y Luis Carrillo), la propia persona amada (Herrera, Cristobalina Fernández de Aragón), Amor (Garcilaso, Diego de Benavides) y el Soberano (Juan de Dueñas). La inserción del Desengaño conecta con la mentalidad desencantada y existencialista “avant la lettre” del Barroco.

Por otro lado, no es sorprendente que el submotivo de la coyunda comparada con la acción de remar o navegar no se documente en textos de temática amorosa idealizada, sino solo, con los antecedentes de la poesía goliárdica, sutilmente en Lope de Vega y descaradamente en la poesía erótica popular.

Y el submotivo de la doble función de la diosa Venus (como diosa del amor y de la marinería) aparece en la última posición, pues solo encontramos una leve y dudosa alusión en Góngora (un caso, pues, equivalente a un 1,1%), lo que se explica obviamente por el cambio de códigos religiosos entre la cultura clásica pagana y la europea cristiana.

Todas estas innovaciones, cambios y preferencias demuestran que cada autor adapta el tópico a sus necesidades expresivas y a su intención comunicativa, mediante manipulación de las fuentes y siempre en diálogo y negociación con el contexto cultural y estético en que compone su obra. Con esto cumplimos el Objetivo 8 y confirmamos la Hipótesis 5.

En el aspecto formal, estilístico y retórico, los procedimientos más frecuentes son el símil y la metáfora, al igual que en la literatura clásica. Se documenta un símil expreso o comparación cuando el término figurado va introducido por conectores comparativos (“como, cual”) y el término real puede ir reforzado por el adverbio “así, tal”: por ejemplo, encontramos símil en Luigi Tansillo, Hurtado de Mendoza (Soneto XXXI), Cetina (158, 159, 163), Carrillo (XVI), incierto (*Flores* 63), Juan Morales (*Flores* 211), Téllez Girón (*Flores* 215), Quevedo (“Náufrago amante entre desdenes”), Góngora (“No destrozada nave en roca dura”). Cuando no hay conectores comparativos expresos, hablamos de metáfora: encontramos el procedimiento en Horacio y modernamente desde Petrarca. Ahora bien, rara vez aparece una metáfora aislada, sino una sarta sistemática de metáforas que constituyen una alegoría. La alegoría, que estaba presente en la poesía clásica, al menos *in nuce* (especialmente en la *Oda* I 5 de Horacio), se incrementa en la poesía española respecto a la grecolatina. Este recurso al procedimiento alegórico surge en alguna poesía goliárdica (*CB* 128), en varios poemas de Petrarca (destacadamente en los 189 y 235 de *Canzoniere*), continúa en las “Naos de amor” y destaca en Cetina y en el ciclo de las “barquillas” de Lope. Además, mediante el recurso a la alegoría, combinada con la extensión cuantitativa (*amplificatio*), se asiste al fenómeno cultural curioso de que se ha construido a partir del tópico todo un género

literario, el de las “Naos de amor”, con un desarrollo estimable en la poesía hispánica de los siglos XV y XVI. A veces no encontramos símil, metáfora ni alegoría, sino símbolo: hablamos de símbolo cuando en un texto se presenta una escena mítica o de ficción, que contiene elementos marinos, y ese episodio funciona como correlato objetivo de las vivencias amorosas del sujeto lírico, que de esta manera son presentadas implícitamente como si de una Travesía de amor se tratase. Encontramos implicaciones simbólicas en el uso del mito de Europa y Júpiter (en Lope de Vega), Hero y Leandro (poesía goliárdica, Garcilaso, Gutierre de Cetina y Góngora), así como en los relatos ficticios de las cántigas galaico-portuguesas, de las *Soledades* de Góngora o de los poemas protagonizados por galeotes y pescadores (en Lope de Vega y Góngora).

Siguiendo con el ámbito formal, son propios del estilo cancioneril los juegos de palabras conceptuales, como el propuesto entre “tormenta” / “tormento” (o “atormentar”), que se documenta en el Arcediano de Toro (trovador de cancionero), Gil Vicente (*Nao de amores*), Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Luis Martín de la Plaza. Y es propia de la poesía barroca la correlación (a veces, en forma de correlación diseminativa recolectiva): en 132 de *Rimas* de Lope de Vega documentamos una correlación entre elementos marinos que suscitan desconfianza y la mujer; en los sonetos 445 de Quevedo y 181 de *Flores* (Martín de la Plaza) vemos una correlación entre elementos marinos y atributos de la amada, en forma de blasón; en un soneto del padre Roa, en *Flores* 88, encontramos una correlación entre elementos figurados y reales; en el soneto 144 de *Flores*, obra de Berrío, leemos una correlación diseminativa recolectiva de cinco elementos, dos de los cuales (naufragio, viento) tienen que ver con el tópico de la Travesía de amor.

Como venimos postulando, un tópico literario cumple con la triple función de ser pauta de poética (desde el punto de vista del poeta-emisor), factor de sentido (del texto mismo) y clave de comprensión (para el lector-receptor). Las dos primeras funciones permiten que el poeta construya sobre material tradicional una versión creativa, combinando tradición y originalidad, y que dote al texto de un significado adaptado a sus necesidades expresivas y al contexto. En correspondencia, el conocimiento de la génesis, desarrollo y naturaleza de un tópico funciona como clave de comprensión. Aunque se pueda seguir entendiendo los textos sin tener en consideración sus modelos



clásicos o su carácter tópico, la consideración del tópico clásico es un factor de conocimiento más profundo y mayor disfrute del lector, quien mediante una operación de *anagnórisis* reconoce el material tradicional y contempla toda una tradición cultural que es fundamento de la cultura moderna. En definitiva, el conocimiento de la topicología puede propiciar un mayor conocimiento de nuestra cultura, como postuló Curtius.

En ese sentido, con este trabajo hemos pretendido contribuir a la conciencia de que el mundo occidental moderno es una continuación de Grecia y de Roma, en muchos ámbitos de la cultura y de la civilización (como defendió Highet 1954) y muy especialmente en la imaginería amorosa. Muchas veces se ha dicho que el amor moderno nació en la poesía provenzal o con el Romanticismo, pero este trabajo ha demostrado que se remonta a la cultura clásica grecolatina; y que la transmisión de la ideología e imaginería amorosas se ha efectuado a través de vías complejas, tanto directas como indirectas. En esta investigación hemos intentando distinguir entre corrientes de tradición y fenómenos de poligénesis, pero igualmente hemos advertido desde el principio que la tradición no es una condición imprescindible para considerar el desarrollo de un tópico literario. Es más rentable intentar discernir entre recepción consciente e inconsciente, teniendo en cuenta que ambas formas de asimilación son productos de la vigencia de la cultura clásica en el mundo occidental moderno. Igualmente, más que hablar de tradición o de herencia convendría aplicar las nociones metafóricas de digestión o de parentesco genético: digestión, porque la cultura moderna digiere y asimila la clásica; parentesco, porque la cultura clásica es madre y antecesora de la moderna (ya Highet afirmó que somos hijos de los romanos y nietos de los griegos). Sintetizando ambas metáforas (digestión y parentesco), quizá podríamos proponer la metáfora del crecimiento vegetal: la cultura occidental moderna ha crecido a manera de vegetación sobre el substrato de la tradición clásica, que aporta el soporte, la semilla y los nutrientes.

Así se explica que el tópico de la Travesía de amor, surgido en la cultura clásica y transmitido durante la Edad Media, generara una rica recepción, tanto consciente como inconsciente, en la poesía española desde el siglo XV. En esta investigación hemos estudiado ejemplos de dicha recepción creativa en el período de tiempo que abarca

desde el 1430 hasta el 1640 y que incluye las etapas de Prerrenacimiento, Renacimiento (dividido, a su vez, en las fases de Primera y Segunda generación de petrarquistas) y Barroco. Ahora bien, el tópico sigue vigente en el mundo contemporáneo, tanto en manifestaciones de cultura elevada como de cultura popular, como lo demuestran varios ejemplos con cuya mención vamos a concluir como prueba de la relevancia de estudios como este, aunque queden fuera del rango cronológico de esta investigación. Dentro de la cultura elevada, ya citamos en la Introducción el Poema 9 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) de Pablo Neruda; también Luis Cernuda desarrolló el tópico en el poema II del libro *Donde habite el olvido* (1932-1933): “Como una vela sobre el mar...”; así como Luis Alberto de Cuenca en el poema “Difícil travesía” de su libro *La vida en llamas* (2006): “Al borde del navío de tu cuerpo...” Y si proyectamos una mirada sobre la cultura audiovisual de consumo popular, una famosa serie de televisión americana que se emitió en los años 1977-1986 se titulaba *The Love Boat* (literalmente, “El barco del amor”), aunque en España se pasó con el nombre de *Vacaciones en el mar*: versaba sobre un crucero de vacaciones, donde ocurrían muchas peripecias amorosas. La cantante Remedios Amaya representó a España en el Festival de Eurovisión del año 1983 con una canción titulada “¿Quién maneja mi barca?”. Últimamente el cantante rock Fito ha popularizado una canción con el título de “Por la boca vive el pez” (perteneciente al álbum *Por la boca vive el pez*, de 2006), que incluye el verso “Este mar cada vez guarda más barcos hundidos”, en que se compara con un naufragio la tristeza por la ruptura amorosa.

En conclusión, postulamos que conocer la tradición clásica del tópico de la Travesía del amor y la tradición clásica en general constituye una herramienta para conocernos mejor a nosotros mismos y a nuestro mundo. Y viceversa: olvidar esa rica tradición equivale a incurrir en un error intelectual, porque se descontextualiza la propia cultura. Se ha podido afirmar: “to live intellectually only in one’s own time is as provincial and misleading as to live intellectually only in one’s own culture” (Parker 1964: 6). Compartimos el aserto: vivir intelectualmente solo en la propia época es tan provinciano y descaminado como vivir intelectualmente solo en la propia cultura. Conocer y estudiar la recepción clásica puede contribuir a evitar este riesgo.

## VIII. BIBLIOGRAFÍA

### 1. Fuentes primarias

*Antología del Cancionero de Baena* (2000), Baena: Ayuntamiento de Baena. Ed. J. L. Serrano Reyes.

BOSCÁN, Juan (1999), *Obra completa*, Madrid: Cátedra. Ed. C. Clavería.

BOURGAIN, Pascale (ed.) (2000), *Poésie lyrique latine du Moyen Âge*, Paris: Librairie Générale Française.

BRITAIN, F. (1951<sup>2</sup>), *The Medieval Latin and Romance Lyric*, Cambridge: University Press.

BUECHELER, F.- RIESE, A. (1894), *Anthologia Latina*, Leipzig: Teubner.

*Cancionero Antequerano. I. Variedad de Sonetos* (1988), Málaga: Diputación. Ed. J. Lara Garrido.

*Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (1993), Madrid: Visor Libros. Eds. B. Dutton - J. González Cuenca.

*Cancionero de Ripoll. Carmina Riuipullensia* (1986), Barcelona: Bosch. Ed. e intr. de José Luis Moralejo.

*Cancionero de Stúñiga* (1981), Zaragoza: Inst. Fernando el Católico. Eds. M. y E. Alvar.

*Cancionero General* (2004), Madrid: Castalia. Ed. J. González Cuenca.

*Cancionero General de Hernando del Castillo* (1882), Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles. Ed. José Antonio Balenchana.

*Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe* (1979), München: Deutsche Taschenbuch Verlag. Eds. A. Hilka - O. Schumann. Comentario y epílogo de G. Bernt.

*Carmina Burana. Texte und Übersetzungen* (2011). Berlin: Deutscher Klassiker Verlag. Ed. y trad. de B. K. Vollmann.

*Carmina Burana. Los poemas de amor* (2001), Madrid: Akal. Ed. Enrique Montero Cartelle.

- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1936), *Poesías Completas*, Madrid: Signo. Ed. D. Alonso.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1971), *Poesie i Sonetti*, Firenze: Università degli Studi di Firenze. Ed. y Trad. F. Randelli Romano.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1984), *Poesías completas*, Madrid: Cátedra. Ed. A. Costa.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1987), *Libro de la erudición poética*, Sevilla: Ediciones Alfar. Ed. A. Costa.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, Luis (1990), *Obras*, Madrid: Clásicos Castalia. Ed. R. Navarro Durán.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2001), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha--1/html/>
- CETINA, Gutierre de (1990), *Sonetos y madrigales completos*, Madrid: Cátedra. Ed. B. López Bueno.
- COMENDADOR ESCRIVÁ (2008), *Poesie*, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore. Introd., ed. crítica y comentario de I. Ravasini.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid: Luis Sánchez.
- DOMENICHI, Ludovico (2001), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori*, Venice: Gabriel Giolito, 1545. Padova: Edizioni Res. A cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, Oxford: Clarendon Press, Vol. 2.
- DUEÑAS, Juan de (1997), *La Nao de amor. Misa de amores*, Viareggio-Lucca: Baroni. Ed. Marco Presotto.
- ESPINOSA, Pedro (2005), *Flores de poetas ilustres*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara. Ed. Belén Molina Huete
- ESPINOSA, Pedro de (2006), *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Madrid: Cátedra. Ed. Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano.
- GASELEE, Stephen (1928), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse*, Oxford: Clarendon Press.

- GÓNGORA, Luis de (1961), *Obras completas*, Madrid: Aguilar. Ed. de Juan Millé y Giménez - Isabel Millé y Giménez.
- GÓNGORA, Luis de (1969), *Sonetos completos*, Madrid: Castalia. Ed. de B. Ciplijauskaité.
- GÓNGORA, Luis de (1982), *Romances*, Madrid: Cátedra. Ed. de Antonio Carreño.
- GÓNGORA, Luis de (1991), *Soledades*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de *Obras de Don Luis de Góngora* [Manuscrito Chacón] I, de la Biblioteca Nacional (España), Ms. Res. 45, ff. 193-260. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/soledades--0/html/>
- HERRERA, Fernando de (1985), *Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra. Ed. C. Cuevas.
- HERRERA, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid: Cátedra. Ed. I. Pepe – J. M. Reyes.
- HORACIO (1959), *Horatii opera*, Leipzig: Teubner. Ed. F. Klingner.
- HURTADO DE MENDOZA, D. (1989), *Poesía completa*, Barcelona: Planeta. Ed. J. I. Díez Fernández.
- I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli* (1558), In Venetia: per Gio. Battista & Melchior Sessa fratelli. Edición digital en ALI RASTA (Antologie della Lirica Italiana - Raccolte a stampa): [http://rasta.unipv.it/index.php?page=view\\_det\\_libro&idlibro=14](http://rasta.unipv.it/index.php?page=view_det_libro&idlibro=14)
- Lírica Latina Medieval I. Poesía profana* (1995), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Eds. José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero.
- MARTÍN DE LA PLAZA, Luis (1995), *Poesías completas*, Málaga: Diputación. Ed. Jesús M. Morata Pérez.
- MEDRANO, Francisco de (1988), *Poesía*, Madrid: Cátedra. Ed. D. Alonso.
- NERUDA, Pablo (2003), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, Barcelona: Debolsillo. Ed. y notas de Hernán Loyola.
- OVIDIO (2005), *Publio Ovidio Nasón. Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe. Ed. Antonio Ramírez de Verger.

- PÉREZ DE MOYA, J. (1995), *Philosophía secreta*, Madrid: Cátedra. Ed. C. Clavería.
- PETRARCA, Francesco (1989), *Cancionero*, 2 vols., Madrid: Cátedra (Letras Universales 121-122). Preliminares, traducción y notas de Jacobo Cortines.
- Poesía erótica del Siglo de Oro* (1984), Barcelona: Crítica. Eds. P. Alzieu, J. Robert e Y. Lissorgues.
- Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay* (1946), Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Ed. J. M. Blecua.
- QUEVEDO, Francisco de (1982), *Poesía varia*, Madrid: Cátedra. Ed. James O. Crosby.
- QUEVEDO, Francisco de (1990), *Poesía original completa*, Barcelona: Planeta. Ed. J. M. Blecua.
- Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo* (1547), In Vinetia: appresso Gabriel Giolito di Ferrarii. Edición digital en ALI RASTA (Antologie della Lirica Italiana - Raccolte a stampa): [http://rasta.unipv.it/index.php?page=view\\_det\\_libro&idlibro=4](http://rasta.unipv.it/index.php?page=view_det_libro&idlibro=4)
- Rime diuerse di molti eccellentiss. auttori nuouamente raccolte. Libro primo* (1545), In Vineti : appresso Gabriel Giolito di Ferrarii. Edición digital en ALI RASTA (Antologie della Lirica Italiana - Raccolte a stampa): [http://rasta.unipv.it/index.php?page=view\\_det\\_libro&idlibro=1](http://rasta.unipv.it/index.php?page=view_det_libro&idlibro=1)
- RIOJA, Francisco de (1975), *Versos*, Firenze: D'Anna. Ed. G. Chiappini.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (2000), *El Libro de Buen Amor*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/>
- SILVA Y MENDOZA, Diego de (1998), *Obras completas*, Madrid: Trotta. Ed. y estudio de Luis Rosales.
- Specimens of Sonnets from the most celebrated Italian poets; with translations* (1827), London: John Murray.

- TASSO, Torquato (1898), *Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe. Volume II. Rime d'amore*. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua. Ed. Angelo Solerti.
- VEGA, Garcilaso de la (1995), *Obra poética y textos en prosa*, Madrid: Crítica. Ed. B. Morros y estudio preliminar de R. Lapesa.
- VEGA, Lope de (1989), *Obras poéticas*, Barcelona: Planeta. Ed., introducción y notas de José Manuel Blecua.
- VEGA, Lope de (1999), *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica. Ed. y estudio de Antonio Carreño.
- VICENTE, Gil (1983), *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses. Ed., introducción y normalización del texto de Maria Leonor Carvalhào Buescu.
- VICENTE, Gil (2002), *As obras de Gil Vicente*, Lisboa: Centro de Estudos de Teatro. Ed. y dirección científica de José Camões.
- VILLAMEDIANA, Conde de (1992), *Poesía*, Barcelona: Planeta. Ed. M. T. Ruestes.

## 2. Estudios

- ADAMS, J.N. (1982), *The Latin sexual vocabulary*, London: Duckworth.
- AGRAIT, G. (1971), *El beatus ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1972), *Teoría de la Literatura*, Madrid: Gredos.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2001), "La nao de amor del *Felixmarte de Hircania* y otras composiciones líricas en los libros de caballerías peninsulares", *Revista de literatura medieval* 13.2, 9-28.
- ALMIRALL SARDÀ, Jaume (1995), "Amor i navegació. Transsumptes de la poesia en els *Amores d'Ovidi*", *Faventia* 17.1, 39-48.

- ALONSO, Dámaso (1960), "Tradition or polygenesis?", *Modern Humanities Research Association Bulletin* 32, 17-34.
- ALONSO, Dámaso (1963), "Tradición o poligénesis?", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 39, 5-27. También en *Obras Completas. VIII: Comentarios de textos*, Madrid: Gredos, 1985, 707-731.
- ALONSO, Dámaso (intr.) (1988), *Francisco de Medrano. Poesía*, Madrid: Cátedra.
- ALVAR, Manuel y Elena (eds.) (1981), *Cancionero de Stúñiga*, Zaragoza: Inst. Fernando el Católico.
- ALZIEU, Pierre – Jammes ROBERT – Yvan LISSORGUES (eds.) (1984), *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica.
- ARCAZ POZO, Juan Luis (1998), "Presencia de las *Odas* I 4, IV 7 y IV 12 de Horacio en la Canción XVI de Hurtado de Mendoza", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 17, 171-184.
- ARCAZ POZO, Juan Luis (2015), "El *navigium amoris* en los sonetos de Medrano", en J. Ángel y Espinós, J. M. Floristán Imízcoz, M. García Romero, M. López Salvá (eds.), *Υγίεια καὶ γελῶς. Homenaje a I. Rodríguez Alfageme*, Zaragoza: Libros Pórtico, 51-60.
- ARIAS Y ARIAS, Ricardo (1970), *La poesía de los Goliardos*, Madrid: Gredos.
- ARMSTRONG, Rebecca (2005), *Ovid and his Love Poetry*, London: Duckworth.
- AZAUSTRE, A. - J. CASAS (1997), *Manual de retórica española*, Madrid: Ariel.
- BARTHES, Roland (1970), "L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire", *Communications* 16, 172-229.
- BEALL, C. B. (1942), "A Spanish sonnet imitated from Tasso", *Hispania* 15, 423-424.
- BELLER, M. (1970), "Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Betrag zur komparatistischen Methodenlehre", *Arcadia* 5, 1-38. Traducción castellana: M. Beller, "De Stoffgeschichte a tematología. Reflexiones sobre el método comparatista", en C. Naupert (ed.) (2003), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco/Libros, 101-153.



- BELLER, M. (1981), "Tematología" en M. Schmeling (ed), *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Wiesbaden: Athenaion [traducción castellana: *Teoría y Praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona: Alfa, 1984: 101-133].
- BERMEJO JIMÉNEZ, Concepción (1989), *Obra lírica de Diego Hurtado de Mendoza. Edición y Estudio Literario. Tesis doctoral*, Murcia: Universidad de Murcia.
- BERNT, G. (1979), "Anhang", en A. Hilka - O. Schumann (eds.), *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift Zweisprachige Ausgabe*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 835-996.
- BISCHOFF, B. (1979) "Nachträge", en A. Hilka - O. Schumann (eds.), *Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Zweisprachige Ausgabe*, München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 701-833.
- BISTUÉ GUARDIOLA, A. M. (1996), "Vistiendo de naufragios los altares: un motivo horaciano en algunos poetas del Siglo de Oro", en M. Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició Clàssica. Actes de l' XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra la Vella, 177-184.
- BLECUA, J. M. (ed.) (1946), *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- BLECUA, J. M. (ed.) (1989), *Lope de Vega. Obras poéticas*, Barcelona: Planeta.
- BLECUA, J. M. (ed.) (1990), *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, Barcelona: Planeta.
- BONILLA CEREZO, Rafael (2007), "Góngora entre azahares: La *Epístola I a Heliodoro* de Pedro Espinosa", *Analecta Malacitana* 30.1, 53-100.
- BONNER, S. F. (1969), *Roman declamation in the late Republic and early Empire*, Liverpool: Liverpool University Press.
- BONNER, S. F. (1984), *La educación en la Roma antigua*, Barcelona: Herder.
- BOOTH, Roy (2007), "Hero's Afterlife: Hero and Leander and 'lewd unmannerly verse' in the late Seventeenth Century", *Early Modern Literary Studies* 12.3 (January 2007) 4.1-24 Disponible en <http://purl.oclc.org/emls/12-3/boother2.htm>

- BORNSCHEUER, L. (1984), "Topik", en K. Kanzog, A. Masser y D. Kanzog (eds), *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, IV : Sl-Z, 2ª edición, Berlin – New York, 454-475.
- BORNSCHEUER, L. (1987), "Neue Dimensionen und Desiderata der Topik-Forschung", *Mittellateinisches Jahrbuch* 22, 22-27.
- BRAND, C. P. (1965), *Torquato Tasso. A Study of the Poet and of his Contribution to English literature*, Cambridge: University Press.
- BRITAIN, F. (1951<sup>2</sup>), *The Medieval Latin and Romance Lyric*, Cambridge: University Press.
- BRUNEL, P. (2002), *Dictionnaire des mythes féminins*, París: Éditions du Rocher.
- BURKE, Peter (2000), *El renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona: Crítica.
- CAIRNS, F. (1972), *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edimburgh: F. Cairns.
- CALAME, Claude (1999), *The Poetics of Eros in Ancient Greece*, Princeton: Princeton University Press.
- CALAME, Claude (2002), *Eros en la Antigua Grecia*, Akal: Madrid.
- CALDERON DORDA, Esteban (1997), "Los tópicos eróticos en la elegía helenística", *Emerita* 65, 1-15.
- CALLEJA, Juan Pablo (1998), "La representación del amor en el ciclo de Delia", *Auster* 3, 57-73.
- CARAVAGGI, Giovanni (1988), "Nao de Amor di Juan de Dueñas", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza* XXX.1, 123-127.
- CARREIRA, Antonio (2014), "Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo", en *Roses* 2014: 473-494.
- CARREÑO, Antonio (1979), *El Romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid: Gredos.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (1982), *Luis de Góngora. Romances*, Madrid: Cátedra.
- CARREÑO, Antonio (ed.) (1999), *Lope de Vega. Rimas humanas y otros versos*, Barcelona: Crítica.
- CASAS RIGAL, J. (1995), *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de la poesía de Cancionero*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.

- CHIAPPINI, G. (ed.) (1975), *Francisco de Rioja. Versos*, Firenze: D'Anna.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B. (ed.) (1969), *Luis de Góngora. Sonetos completos*, Madrid: Castalia.
- CIROT, G. (1941), "El gran teatro del mundo", *Bulletin Hispanique* 43, 290-305.
- CLAVERÍA, C. (ed.) (1995), *Juan Pérez de Moya. Filosofía secreta*, Madrid: Cátedra (Letras Hispánicas 404).
- CLAVERÍA, C. (ed.) (1999), *Juan Boscán. Obra completa*, Madrid: Cátedra.
- CORTINES, J. (ed. y trad.) (1984), *Francesco Petrarca. Cancionero*, Madrid: Cátedra.
- COSSÍO, José María (1998), *Fábulas mitológicas en España*, 2 vols., Madrid: Istmo.
- COSTA PALACIOS, Angelina (ed.) (1984), *Luis Carrillo y Sotomayor. Poesías completas*, Madrid: Cátedra.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1992), "Una comparación de clásico abolenzo y larga fortuna", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2, 155-187.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2005a), "Tradición clásica: concepto y bibliografía", *Edad de Oro* 24, 27-46.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2005b), "Tradición Clásica. Tradición y poligénesis", en F. García Jurado (coord.), *Encuentros complejos entre literaturas antiguas y modernas*, Biblioteca E-Excellence, Liceus. Disponible en [http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id\\_area=18](http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/areas.asp?id_area=18)
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2009), "Tradición clásica: una constante en las letras de Occidente", *Nueva Revista* 125, 108-116.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (2013), "La tradición clásica en España: miradas desde la Filología Clásica", *Minerva: Revista de filología clásica* 26, 17-51.
- CUEVAS, C. (ed.) (1985), *Fernando de Herrera. Poesía castellana original completa*, Madrid: Cátedra.
- CUPAIUOLO, F. (1976<sup>2</sup>), *Lettura di Orazio lirico*, Napoli: Società Editrice Napoletana.
- CURTIUS, E. R. (1955), *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid-México: Fondo de Cultura Económica.

- DADSON, Trevor J. (2011), *Diego de Silva y Mendoza, poeta y político en la Corte de Felipe III*, Granada: Editorial Universidad de Granada.
- DAVIS, Elizabeth B. (2004), "La promesa del naufrago: el motivo marineró del ex-voto, de Garcilaso a Quevedo", en L. Schwart (ed.), *Studies in honor of James O. Crosby*, Newark: Juan de la Cuesta, 111-125.
- DETTMER, Helena (1983), *Horace: A Study in Structure*, Hildesheim: Olms-Weidmann.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1958), *Antología mayor de la Literatura Española*, Barcelona: Labor.
- DÍEZ DE REVENGA, María Josefa (1971-1972), "Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluidas en las «Flores» de Pedro de Espinosa", *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 30, 123-140.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (ed.) (1989), *Diego Hurtado de Mendoza. Poesía completa*, Barcelona: Planeta.
- DOUDOUIMIS, A. (2002), "Sirènes", en BRUNEL 2002: 1708-1717.
- DRONKE, Peter (1968), *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.
- DRONKE, Peter (1996<sup>3</sup>), *The Medieval Lyric*, Cambridge: D. S. Brewer.
- DUTTON, Brian - GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.) (1993), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor Libros.
- ELIZALDE, Ignacio (1977), "La metáfora senequista *Theatrum mundi*", *Letras de Deusto* 14, 23-41.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2009), "«Vivit post funera virtus»: fuentes y procesos de canonización en la poesía barroca tardía", *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 15.1, 5-37.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2010), "Erudición y canon poético en las letras españolas del siglo XVII: de bibliófilos, humanistas y crítica literaria", en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla: Servicio de Publicaciones, 151-192.

- ESCOBAR CHICO, Ángel (2000), "Hacia una definición lingüística del tópico literario", *Myrtia* 15, 123-160.
- ESCOBAR CHICO, Ángel (2006), "El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación" *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 26, 5-24.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan Antonio (2011a), "Esclavitud de amor", en Moreno Soldevila 2011: 164-169.
- ESTÉVEZ SOLA, Juan Antonio (2011b), "Milicia de amor", en Moreno Soldevila 2011: 275-286.
- ETTINGHAUSEN, Henry (1972), *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford: University Press.
- FEDLI, P. (1985), *Properzio. Il Libro terzo dell Elegie*, Bari: Adriatica Editrice.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Juan (2001), "Algunos aspectos de la temática amorosa en el *Cancionero de Baena*", en Jesús L. Serrano Reyes, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero*, Baena (Córdoba): Ayuntamiento de Baena, 145-152.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1993), "Canta sola a Lisi como cancionero petrarquista", en M. García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (eds.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II congreso de A.I.S.O.*, 2 vols., Salamanca-Valladolid: Ediciones de la Universidad de Salamanca, I 357-363.
- FISHER, Tyler (2013), "Nautical Votive Offerings and Imaginative Speculation in Góngora's *Soledad primera*", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America* 90.1, 1-18.
- FISKE, G. C. (1920), *Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*, Madison: University of Wisconsin.
- FLOR, Fernando R. de la (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*, Madrid: Cátedra.
- FOSCOLO, Ugo (1822), "The Lyric poetry of Tasso", *New Monthly Magazine* 5.22, 373-380.
- FRENZEL, E. (1963), *Stoff, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart: Metzler.

- FRENZEL, E. (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- FUCILLA, J. G. (1960), *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid: C. S. I. C.
- GALLEGO MORELL, A. (1972), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid: Gredos.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997), *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII. El amor cortés y el ciclo artúrico*, Madrid: Akal.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2014), *Sirenas: Seducciones y metamorfosis*, Madrid: Turner.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2014), "Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector", *IV Congreso Internacional de Estudios Clásicos*. UNAM (México). Disponible en: <http://eprints.ucm.es/27104/1/Congreso%20UNAM%202014.pdf>
- GARCÍA JURADO, Francisco (2016), *Teoría de la Tradición Clásica. Conceptos, historia y métodos*, Ciudad de México: UNAM.
- GARRISON, D. H. (1978), *Mild Frenzy. A Reading of Hellenistic Love Epigram*, Wiesbaden: Hermes Einzelschriften 41.
- GÓMEZ LUQUE, J. A. (2010), "El tópico de la Travesía de Amor: de la literatura clásica a la poesía española contemporánea", en M. M. Delgado Serrano, J. C. Gómez Villamandos (coords.), *Actas del I Congreso Científico de Investigadores en Formación*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 390-392.
- GÓMEZ LUQUE, J. A. (en prensa), "El tópico amatorio de la 'Nao de amor' (*navigium amoris*) en la poesía cancioneril hispánica del siglo XV", en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Actas del III Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena (Córdoba): Ayuntamiento de Baena.
- GÓMEZ LUQUE, J. A.- LAGUNA MARISCAL, G.- MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M. (2016), "'Córdoba tiene mar": el tópico literario de la *travesía de amor* en la poesía de Góngora", *Ámbitos* 36, 75-85.
- GÓMEZ LUQUE, J. A. (2016), "El tópico literario de la Travesía de amor. De la literatura clásica a la poesía española de los Siglos de Oro. (Ejemplo en los autores Luis de Góngora y Francisco de Quevedo)", en A. F. Chica Pérez, J. Mérida García

- (coords.), *Creando Redes Doctorales. Vol. V*, Córdoba, UCOPress, Editorial de la Universidad de Córdoba, 43-46.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (2004), *Cancionero General*, Madrid: Castalia.
- GONZÁLEZ DE ESCANDÓN, B. (1938), *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Universidad de Barcelona.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, P. (1990), *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid: Istmo.
- GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel – Eugenio MELE (1941-1943), *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, 3 vols., Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.
- GONZÁLEZ RINCÓN, Manuel (1996), *Estratón de Sardes. Epigramas. Introducción, edición revisada, traducción y comentario*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- GONZÁLEZ-ROLÁN, T. - P. SAQUERO y A. LÓPEZ FONSECA (2002), *La tradición clásica en España (siglos XIII-XV). Bases conceptuales y bibliográficas*, Madrid: Ediciones Clásicas.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen (2005), "Tópicos del amor en la comedia latina y su recepción en Calderón de la Barca, Lope de Vega y Tirso de Molina", *Edad de Oro* 24, 145-163.
- GREEN, Otis H. (1949), "Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*", *Proceedings of the Modern Language Association* 64, 247-301.
- GREEN, Otis H. (1955), *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza: Librería General.
- GARCÍA SORIANO, J. (1941), *Cartas Filológicas de F. Cascales*, Vol. II, Madrid: Clásicos Castellanos.
- GREENE, Thomas M. (1982), *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven - London: Yale University Press.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- HAYNES, Kenneth (1996), *Horace in English*, London: Penguin.

- HERRERA MONTERO, Rafael (1998), *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- HERRERA ZAPIÉN, Tarsicio (2012), “Los poderosos *Carmina Burana* de Carl Orff. Estudio y traducción rítmica castellana”, *Nova Tellus* 20.1, 217-237.
- HEYDENREICH T. (1970), *Tadel und Lob des Seefahrt*, Heidelberg: Carl Winter.
- HIGHET, G. (1949), *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford: Oxford University Press. Traducción española : HIGHET, G. (1954), *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, 2 vols., México: F. C. E.
- HODNETT, M. P. (1916), *The Sea in Roman Poetry*, M. A. Thesis, Illinois: University of Illinois.
- HODNETT, M. P. (1919), “The Sea in Roman Poetry”, *The Classical Journal* 15, 67-82.
- JORDAN, Annemarie. (2017), *Catarina de Áustria. “A Rainha colecionadora”*, Trad. Maria do Carmo e João Quina, Lisboa: Temas e Debates.
- JOST, F. (1974), “Grundbegriffe der Thematologie”, en S. Grunwald (ed), *Theorie und Kritik: zur vergleichenden und neuen deutschen Literatur. Festschrift für G.Loose*, Bern: Francke, 15-46.
- Jung, Carl Gustav (1962), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires: Paidós.
- KALLENDORF, Hillary – Craig KALLENDORF (2000), “Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 63, 131-168.
- KENNEDY, George A. (1963), *The Art of Persuasion in Greece*, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.
- KENNEDY, George A. (ed.) (1989), *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 1, Classical criticism*, Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- KENNEDY, George A. (1972), *The Art of Rhetoric in the Roman World. 300 B.C.-A.D. 300*, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.



- KENNEDY, George A. (1983), *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.
- KENNEDY, George A. (1994), *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press.
- KLINGNER, F. (ed.) (1959), *Horatii opera*, Leipzig: Teubner.
- KRAFT, M. (1986), "Die Gestalt der Fama bei Vergil, bei Ovid in der europäischen Literatur (mit Material)", *Die altsprachliche Unterricht* 29, 22-35.
- KRAYE, J., (ed.) (1996), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge: Univ. Press.
- LA PENNA, A. (1951), "Note sul linguaggio erotico dell' elegia latina", *Maia* 4, 187-209.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1989), "El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópico del *nauigium amoris*", *Emerita* 57, 309-315.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1992), *Estacio, Silvas III. Introducción, edición crítica, traducción y comentario*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1994a), "Invitación al matrimonio: en torno a un pasaje estaciano (*silu.* I 2, 161-200)", *Emerita* 62, 263-288.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1994b), "Literatura comparada y Tradición Clásica: Quevedo y sus fuentes clásicas", *Anuario de Estudios Filológicos* 17, 283-293.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1998), "La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso", en M. Brioso - F.J. González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia romana*, Sevilla, 93-121.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999a), "El tópico de la tormenta del amor de la poesía grecolatina a la Tradición Clásica", en M. Á. Márquez *et al.* (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva: Universidad de Huelva, 435-442.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999b), "«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (I)", *Anuario de Estudios Filológicos* 22, 197-213.

- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2000a), “La recepción de la poesía latina en la cultura humanística del Renacimiento: factores culturales y procedimientos imitativos”, en Marqués de la Encomienda *et al.* (eds.), *El humanismo extremeño*, Trujillo: Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 423-433.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2000b) “«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (II)”, *Anuario de Estudios Filológicos* 23, 243-254.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2002), *Estudio literario de la poesía 67 de Catulo*, Ámsterdam: Adolf M. Hakkert.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2004), “La literatura clásica como referencia para la moderna: algunas reflexiones y pautas metodológicas”, en J. M<sup>a</sup>. Candau Morón *et al.* (eds.), *Historia y mito. El pasado legendario como fuente de autoridad*, Málaga: Servicio de Publicaciones-Centro de Ediciones de la Universidad de Málaga, 409-426.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2011a), “Contigo, al fin del mundo”, en Moreno Soldevila 2011: 103-6.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2011b), “Ofrendas votivas”, en Moreno Soldevila 2011: 301-2.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2011c), “Travesía de amor”, en Moreno Soldevila 2011: 424-426.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel - Mónica María MARTÍNEZ SARRIEGO (2011d), “Invitación al disfrute vital”, en Moreno Soldevila 2011: 207-210.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2012), “Garcilaso de la Vega (1501-1536)”, en J. F. Domínguez, *Diccionario biográfico y bibliográfico del Humanismo español (siglos XV-XVII)*, Madrid: Ediciones Clásicas, 339–343.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2014a), “Regalos para enamorar (*munera amoris*): un tópico literario de ayer y de hoy” en J. Martos – R. Moreno (eds.), *Amor y sexo en la literatura latina*, Huelva: Universidad de Huelva, 25-55.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2014b), “Volviendo a las fuentes: El Soneto 54 de Góngora en su tradición literaria”, en Roses 2014: 135-152.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2014c), “Amor más allá de la muerte: o cómo imaginan los poetas a los enamorados en el Infierno”, en J. Redondo - R. Torné (eds.),

*Apocalipsi, catàbasi i mil.lenarisme a les literatures antigues i la seua recepció*, Amsterdam: Adolf M. Hakkert, 11-41.

LAGUNA MARISCAL, Gabriel (2014d), "La seducción en las *Sátiras* de Horacio: acercamiento temático y comparatista", en Patricia Cifre Wibrow – Manuel González de Ávila (eds.), *Culturas de la seducción*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 123-132.

LAGUNA MARISCAL, G. – GÓMEZ LUQUE, J. A. – MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M. (2017), ""Entre golfos anda el juego": el tópico del *naugium amoris* en la poesía goliárdica latina", *Minerva* 30, 123-152.

LAKOFF, George - Mark JOHNSON (2005), *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

LARA GARRIDO, J. (ed.) (1988), *Cancionero Antequerano. I. Variedad de Sonetos*, Málaga: Diputación.

LAUSBERG, H. (1966), *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid: Gredos.

LÁZARO CARRETER, F. (1979), "Imitación compuesta y diseño retórico en la Oda a Juan de Grial", *Anuario de Estudios Filológicos* 2, 89-119.

LEEMAN, A. D. (1982), "The lonely vigil. A topos in ancient literature", en J. den Boeft - A. H. M. Kessels (eds.), *Actus. Studies in honour of H. L. W. Nelson*, Utrecht: Instituut voor Klassieke Talen, 189-201 (reimpreso: A. D. Leeman, *Form und Sinn. Studien zur römischen Literatur*, Frankfurt 1985, 213-230).

LENTIN, Anthony (ed.) (1997), *Horace. The Odes in English Verse*, Ware: Wordsworth.

LEVIN, H. (1969), *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Bloomington: Indiana Univ. Press.

LIBRÁN MORENO, Miryam (2007), "*Pudicitia* y *fides* como tópicos amorosos en la poesía latina", *Emerita* 75.1, 3-18.

LIBRÁN MORENO, Miryam (2011), "Fidelidad", en Moreno Soldevila 2011: 186-189.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975), "La Tradición Clásica en España", en *La Tradición Clásica en España*, Barcelona: Ariel, 341-397.

- LIER, B. (1914), *Ad topica carminum amatoriorum symbolae*, Stettin: Herrcke & Lebeling (reimpresión facsímil en New York & London: Garland Publishing, Inc., 1978).
- LÓPEZ BUENO, Begoña – Juan MONTERO DELGADO (1991), “Las "Anotaciones" de Herrera: estética, humanismo y polémica”, en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 2, Tomo 2 (*Siglos de Oro, Renacimiento: primer suplemento*, coord. por Francisco López Estrada), Madrid: Crítica, 225-228
- LÓPEZ-CAÑETE QUILES, D. (2000), “ΕΡΩΤΟΣ ΜΕ ΕΠΙΠΝΕΥΣΑΝΤΟΣ (Horacio, *Carm.* 1.25)”, *Habis* 31, 137-155.
- LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS, M<sup>a</sup>. Paz (2007), “Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática”, *De Arte* 6, 139-150.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, Santiago (2010), “Ver la "grandeza de Dios" en *La Celestina*. Más allá del tópico de la hipérbole sagrada”, en “*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*”. *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Nueva York: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 206-225.
- LOZANO RENIEBLAS, I. (2004) “‘Mar sesgo, viento largo, estrella clara’ o la metáfora de la nave de amor en el *Persiles*”, *Anales Cervantinos* 36, 299-308.
- LUQUE MORENO, Jesús (2009), *Gaudeamus igitur. Historia y circunstancia*, Granada: Universidad de Granada.
- LYNE, R. O. A. M. (1987), *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford: Clarendon Press.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1990), *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona: PPU.
- MANN, N. (1996), “The origins of Humanism”, en J. Kraye, (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-19.
- MARAÑÓN, G. (1940), “Gloria y miseria del Conde de Villamediana”, en *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*, Madrid: Espasa Calpe, 67-116.
- MARASSO A. (1921), “Luis Martín de la Plaza (Apuntes para un studio)”, *Humanitas* (La Plata) 1, 247-286.

- MARCHENA GIMÉNEZ, JOSÉ MANUEL (2010), *La vida y los hombres de las galeras en España (Siglos XV – XVII)*, Madrid: Univ. Complutense.
- MARROU, H. I. (1965<sup>2</sup>), *Histoire de l'Éducation dans l'Antiquité*, Paris: Éditions du Seuil.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2001), *Dos claves en la poesía de Fernando González*, Telde: Ayuntamiento de Telde.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2010), “De la lírica a la canción: vino viejo en odres nuevos”, en G. Santana Henríquez – E. Padorno Navarro (eds.), *La palabra y la música*, Madrid: Ediciones Clásicas, 129-195.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2012), “Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas”, en R. López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza: Libros Pórtico, 523-554.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2014a), “Comidas de Acción de Gracias que articulan la vida. Una lectura de *Hannah y sus hermanas* (Woody Allen, 1986)”, en G. Santana (ed.), *Fueron felices y comieron perdices. Gastronomía y literatura*, Madrid: Ediciones Clásicas, 67-101.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Antonio María (2014b), “¿Pervive la cultura clásica en la literatura actual?”, en *Sobre la poesía española contemporánea y su crítica*, Las Palmas de Gran Canaria: Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 9-46.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2007), “De amor y otros males en la obra de Cristóbal de Castillejo”, en *Medicina y Literatura VI. Actas del VI Simposio Interdisciplinar de Medicina y Literatura (Real Colegio Oficial de Médicos de la Provincia de Sevilla, 4, 5 y 6 de abril de 2006)*, Sevilla: Padilla Libros Editores y Libreros, 243-25.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2009), “El antipetrarquismo en España: el caso de Cristóbal de Castillejo”, *Esfera* 2, 8.
- MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2012), “La Corte como *Mare Malorum*: tradición y fuentes para un tópico renacentista”, en Sònia Boadas, Félix Ernesto Chávez y

Daniel García Vicens (eds.), *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona: PPU, 35-50.

MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario (2015), "Amantes náufragos en el mar de la corte: la visión antiáulica del amor en la obra de Cristóbal de Castillejo", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33, 137-149 .

MARTINDALE, Charles & Michelle (1990), *Shakespeare and the Uses of Antiquity*, London-New York: Routledge.

MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José - Rubén FLORÍO (coords.) (2006), *Antología del Latín Cristiano y Medieval*, Bahía Blanca (Argentina): Universidad Nacional del Sur.

MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María (2007), "Los avatares del *carpe diem* de los siglos XVI al XVIII. Apuntes para el estudio diacrónico del tópico en las literaturas hispánicas (I)", en A. C. Morón Espinosa y J. Manuel Ruiz Martínez (eds.), *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso de la ALEPH*, Granada: Dauro, 198-205.

MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María. (2008). "Los avatares del *carpe diem* de los siglos XIX al XX. Apuntes para el estudio diacrónico del tópico en las literaturas hispánicas (II)", en *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica Jóvenes Investigadores 'Orientaciones metodológicas'*, Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 623-636.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944), *Antología de poetas líricos castellanos. Vol. III. Parte primera: La poesía en la Edad Media*, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Edición digital en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100286&posicion=1>

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1953), *Bibliografía hispano-latina clásica. Vol. VI. Horacio en España*, Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Edición digital en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo: <http://www.larramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100890&posicion=1>

- MERINO JÉREZ, Luis M. (2005), "En torno al soneto VII de Garcilaso, sus fuentes (Horacio, *carm.* 1, 5, y B. Tasso) y sus comentaristas (El Brocense y Fernando de Herrera)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 25.2, 101-122.
- MICHELÍ, Alfredo de (2007), "Acerca de las influencias petrarquistas en España y en la naciente poesía novohispana", *Literatura mexicana* 18.1, 109-116.
- MONTERO DELGADO, Juan (1983), "Algo más sobre las peripecias editoriales de las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera", *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 66.201, 157-172.
- MONTERO DELGADO, Juan (1997), "Las obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera (Sevilla, Alonso de Barrera, 1580) como problema bibliográfico", *Insula: Revista de letras y ciencias humanas* 610 (Ejemplar dedicado a Fernando de Herrera (1597-1997)), 19-21.
- MONTERO DELGADO, Juan (2009), "HERRERA, Fernando de: *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones*", en Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique (coord.); Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI*, Madrid: Castalia, 489-492.
- MONTERO DELGADO, Juan (2010), "Las antologías poéticas en el siglo XVII: la «Flor de diversa poesía» de Miguel de Madrigal (Valladolid, 1605)", en B. López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*, Sevilla: Servicio de Publicaciones, 215-240.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (1991), *El latín erótico: aspectos léxicos y literarios*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- MONTERO CARTELLE, Enrique (trad.) (2001), *Carmina Burana. Los poemas de amor*, Madrid: Akal.
- MORALEJO, J. L. (1991), "Cuando los dioses abandonan la ciudad", en *Homenaje a D. Antonio Holgado Redondo*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 131-147.
- MORALEJO, J. L. (1997), "El teatro de la vida: las raíces clásicas de un tema literario", en J. M<sup>a</sup> MAESTRE – J. PASCUAL – L. CHARLO (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al prof. Luis Gil*, Cádiz: Universidad de Cádiz, II.1, 191-220.

- MORÁN SAUS, Antonio Luis – José Manuel GARCÍA LAGOS – Emigdio CANO GÓMEZ (2003), *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil de la Edad Media al siglo XX*, Salamanca: Diputación Provincial de Cuenca-Ediciones Universidad de Salamanca.
- MORATA PÉREZ, Jesús M. (ed.) (1995), *Luis Martín de la Plaza. Poesías completas*, Málaga: Diputación.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario (ed.) (2011), *Diccionario de motivos amatorios en la literatura latina. Siglos III a.C.-II d.C.*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario (2011b), “Llama de amor”, en Moreno Soldevila 2011: 232-240.
- MORROS, B. (ed.) (1995), *Garcilaso de la Vega. Obra completa*, Madrid: Cátedra.
- MOST, G. W. - G. B. CONTE (1996), “Topos”, en S. Hornblower - A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 1534.
- MOYA, Francisca (1967), *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia: Universidad de Murcia.
- MOYA, Francisca (2005), “«Con pocos pero doctos»: Quevedo espejo de los clásicos”, en Antonio Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid: S.E.E.C., 345-418.
- MOYA, Francisca (2013), “Anotaciones de Quevedo en mi ejemplar de la edición de Virgilio de J. L. de la Cerda (1612)”, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 25, 16 págs. Disponible en: <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/39451/1/998-3207-1-PB%20%281%29.pdf>
- MURGATROYD, P. (1995), “The Sea of Love”, *The Classical Quarterly* 45, 9-25.
- NÁPOLI, Juan Tobías (2008), “El mar y la tempestad: un tópico literario desde el *Yambo de las mujeres* de Semónides de Amorgos a la *Andrómaca* de Eurípides”, *Letras Clásicas* 12, 9-24.



- NAUPERT, C. (2001), *La tematología comparatista entre teoría y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid: Arco Libros.
- NAUPERT, C. (comp) (2003), *Tematología y comparatismo literario*, Madrid: Arco Libros.
- NAVARRETE, Ignacio Enrique (1994), *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley – Los Angeles (CA): University of California Press.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (ed.) (1990), *Luis Carrillo y Sotomayor. Obras*, Madrid: Clásicos Castalia.
- NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (1962), *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna: Universidad de La Laguna.
- NISBET, R. G. M.-HUBBARD, M. (1970), *A Commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford: Oxford University Press.
- OROZ RETA, José - MARCOS CASQUERO, Manuel-A. (1995), *Lírica Latina Medieval I. Poesía profana*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- OSUNA, Inmaculada (2003), *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética Silva*, Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla - Editorial Universidad de Granada.
- OTTO, A. (1962), *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim: Georg Olms.
- PARKER, William Riley (1964), "The case for Latin", *Proceedings of the Modern Language Association* 79, 3-10.
- PAZ, Amelia de (2014), "Las cuentas de don Luis en 1619", en *Roses* 2014: 31-80.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1980a), *Manual de literatura española. II. Renacimiento*, Pamplona: Cenlit Ediciones.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. – Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1980b), *Manual de literatura española. III. Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Pamplona: Cenlit Ediciones.
- PEJENAUTE RUBIO, Francisco (1978), "La "militia amoris" en algunas colecciones de poesía medieval", *Helmantica: Revista de Filología Clásica y Hebrea* 29.89, 195-203.

- PEPE SARNO, Inoria – José-María REYES CANO (eds.) (2001), *Fernando de Herrera. Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Madrid: Cátedra.
- PEPE SARNO, Inoria – José María REYES CANO (eds.) (2006), *Pedro Espinosa. Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Madrid: Cátedra.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009), Reseña de Comendador Escrivá, *Poesie. Edizione critica, introduzione e commento a cura di Inés Ravasini*, Viareggio-Lucca: Mauro Baroni, 2008, *Cancionero General* 7, 137-142.
- PERNOT, L. (1986), “Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3, 253-284.
- PÉRON, Jacques (1974), *Les images maritimes de Pindare*, Paris: Klincksiek.
- PICHON, R. (1902), *Index verborum amatorium*, Paris (reimp. Hildesheim: G. Olms, 1966).
- POMER MONFERRER, Luis – Emilio SALES DASI (2010), *Antología de las más famosas historias de amor*, Madrid: Akal.
- PRESOTTO, Marco (ed.) (1997), *Juan de Dueñas. La Nao de amor. Misa de amores*, Viareggio-Lucca: Baroni.
- PRIETO, A., (1984), *La poesía española del Siglo XVI. I. Andáis tras mis escritos*, Madrid: Cátedra.
- PULEGA, Andrea (1989), *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze: Nuova Italia.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel (2005), *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- QUIRÓS, Manuel Antonio (2007), *La Edad Media, los «Carmina Burana» y Carl Orff*, San José (Costa Rica): Editorial Universidad de Costa Rica.
- QUONDAM, A. (1974), *Petrarchismo mediato (per una critica della forma “antología”)*, Roma: Bulzoni.
- RABY, F. J. E. (1934), *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, 2 vols., Oxford: Clarendon Press.

- RAMAJO CAÑO, A. (2001), "La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el *Propempticón* en la lírica aurea", *Boletín de la Real Academia Española* 81, 507-528.
- RAMÍREZ DE VERGER, Antonio (ed.) (2005), *Publio Ovidio Nasón. Obras completas*, Madrid: Espasa Calpe.
- RAVASINI, Inés (ed.) (2008), *Comendador Escrivá. Poesie*. Viareggio-Lucca: Mauro Baroni editore. Introducción, edición crítica y comentario.
- RECHE MARTÍNEZ, M. Dolores (1991), *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de retórica*, Madrid: Gredos.
- REICHEL, G. (1909), *Quaestiones progymnasmaticae*, Lipsiae: Typis Roberti Noske Bornensis.
- RESINA RODRÍGUES, M.I. (1991), "A nave que parte e a cidade que fica: a propósito de *Nao d'amores* de Gil Vicente", en E. Asensio et al. (ed.), *Estudos Portugueses: Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 411-434.
- REY, Alfonso (1995), *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid: Castalia.
- REYNOLDS, L. D. - Wilson, N. G. (1995), *Copistas y filólogos*, Madrid: Gredos (=Oxford: University Press, 1974).
- RICO, Francisco (1987), *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid: Alianza Editorial.
- RICO, Francisco (1993), *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza.
- RITTER, Federica (1953), "El gran teatro del mundo. La historia de una metáfora", *Panorama* (Washington) 2, 81-97.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1995), *Sociedad, amor y poesía en la Grecia antigua*, Madrid: Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1907), *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: R.A.E. Edición facsímil con introducción de Belén Molina Huete, Málaga: Universidad, 2004.

- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (2000), "*Carmina Burana y Gaudeamus igitur*", *Alfinge: Revista de filología* 12, 159-171.
- RODRÍGUEZ-PANTOJA MÁRQUEZ, Miguel (2015), "Juan Boscán y su manejo de los clásicos grecolatinos", *Calamus renascens: Revista de humanismo y tradición clásica* 16, 221-248.
- ROMANO MARTÍN, Sandra (1994), "El mar en la poesía de Horacio", en *6º. Coloquio de Estudiantes de Filología Clásica. Los mares de griegos y romanos (= Universidad Abierta. Revista de Estudios Superiores a Distancia* 12), Valdepeñas: Centro Provincial Asociado de la U.N.E.D., 87-98.
- ROSALES, Luis (1969), *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid: Gredos.
- ROSES, Joaquín (ed.) (2014), *El Universo de Góngora en su tradición literaria*, Córdoba: Diputación de Córdoba.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1990), *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- ROVIRA SOLER, José Carlos (1992), "*Fahent camins duptosos per la mar* (Acerca del 'topos' de la navegación de amor)", en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Vol. 3, Tomo 2, Madrid: Castalia, 311-323.
- RUBIO TOVAR, J. (1997), "Cincuenta años de *Literatura europea y Edad Media latina*, de E. R. Curtius (1948-1998)", *Revista de Occidente* 197, 154-166.
- RUESTES, M. T. (ed.) (1992), *Conde de Villamediana. Poesía*, Barcelona: Planeta.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1975), *Mitología clásica*, Madrid: Gredos.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2001), "La concha de Venus y la manzana de la discordia", en V. Cristóbal López *et al.* (eds.), *Antonio Ruiz de Elvira. Estudios mitográficos*, Madrid: Universidad Complutense, 237-245.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2003), "Renovación del orden genérico: las *Flores de poetas ilustres* (1605)", *Calíope* 9.1, 5-34.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2004), "En los inicios del canon lírico áureo", *Voz y letra: Revista de literatura* 15.1, 25-52.

- SALINAS, Pedro (1981), *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Barcelona: Seix Barral (1947).
- SÁNCHEZ ALONSO, B. (1924), “Los satíricos latinos y la Sátira de Quevedo”, *Revista de Filología Española* 11, 33-62 y 113-153.
- SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio (2015), *Los poetas goliárdicos del siglo XII*, Florencia: Sisme-Edizione del Galluzzo.
- SANDYS, J. E. (1903-1908), *A History of Classical Scholarship*, Cambridge: University Press, 3 vols. (reimp. New York: Hafner, 1958).
- SARMATI, Elisabetta (2009), *Naufrazi et tempeste d amor. Storia de una metáfora nella Spagna dei Secoli d’Oro*, Carocci: Roma.
- SCHWARTZ, Lía (1999), “El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores”, *Calíope* 5.1, 5-33.
- SCHWARTZ, Lía (1984), “Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico”, en L. Shwartz Lerner – Isaías Lerner (eds.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid: Castalia, 313-325.
- SCHWARTZ, Lía (2004), “Las elegías de Propertio y sus lectores áureos”, *Edad de Oro* 24, 323-350.
- SCOTT, W.C. (1974), *The Oral Nature of the Homeric simile*, Leiden: E. J. Brill.
- SERRANO REYES, Jesús L. (ed.) (2000), *Antología del Cancionero de Baena*, Baena: Ayuntamiento de Baena.
- SOCAS, Francisco (1985), “*Venus volgiva* o El amor tornadizo y plebeyo”, *Eranos* 2, 7-17.
- STAGG, Geoffrey L. (1985), “*Illo tempore*: Don Quixote’s discourse on the Golden Age and its Antecedents”, en J. B. Avalle-Arce (ed.), *La Galatea de Cervantes -- cuatrocientos años después (Cervantes y lo pastoril)*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 71-90.
- STORRS, Ronald (1959), *Ad Pyrrham: A Polyglot Collection of Translations of Horace's Ode to Pyrrha (Book 1, Ode 5)*, London: Oxford University Press.

- SYNDIKUS, H. P. (1989), *Die Lyrik des Horaz*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- TARAN, S. L. (1979), *The Art of Variation in the Hellenistic Epigram*, Leiden: Brill.
- THILL, A. (1979), *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, Paris: Les Belles Lettres.
- THORNTON, B. S. (1997), *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder (Colorado): Westview Press.
- TOSI, Renzo (1991), *Dizionario delle sentenze Latine e Greche*, Milano: Rizzoli.
- TRAVER VERA, Á. (1996), *El tópico del denuesto de la riqueza desde la tradición grecolatina hasta los Siglos de Oro en España*, Memoria de Licenciatura, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- TRAVER VERA, Á. J. (2001), "Las fuentes clásicas en el "Discurso de la Edad de Oro" del *Quijote*", en C. M. Cabanillas Núñez (ed.), *Actas de las II Jornadas de Humanidades Clásicas*, Almendralejo: IES Santiago Apóstol, 82-95.
- TRAVER VERA, Á. J. (2009), *Lucrecio en España*, Tesis de Doctorado, Cáceres: Universidad de Extremadura.
- TRAVER VERA, Á. J. (2011), "Ronda de amor", en Moreno Soldevila 2011: 371-374.
- TUPET, A. M. (1978), "La survie d'un thème virgilien: la «Fama»", en R. Chevalier (ed.), *Présence de Virgile*, Paris: Les Belles Lettres, 497-505.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1960), *Historia de la literatura española*, 4 vols., Barcelona: Gustavo Gili.
- VILANOVA, Antonio (1950), "El tema del gran teatro del mundo", *Boletín de la Real Academia Española* 23, 153-188.
- VOLLMANN, B. K. (ed.) (2011), *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag.
- WEST, D. (1995), *Horace Odes I. Carpe diem*, Oxford: Oxford University Press.
- WINTERBOTTOM, M. (1996), "Communes loci", en S. HORNBLOWER - A. SPAWFORTH (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press, 375.