

## El tópico literario de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España*<sup>1</sup>

Mónica M. Martínez Sariego<sup>2</sup>; Gabriel Laguna Mariscal<sup>3</sup>; Juan Antonio Gómez Luque<sup>4</sup>

Recibido: 5 de diciembre de 2019 / Aceptado: 15 de abril de 2020

**Resumen.** El tópico literario de la Travesía de amor (*navigium amoris*) puede definirse como la asimilación figurada entre navegación y relación amorosa. Consta de un conjunto de seis submotifs: doble faceta de Afrodita-Venus, la relación sexual comparada con el acto de navegar o remar, comparación de la mujer o del amor con el mar, la tempestad del amor, la arribada a puerto y la ofrenda votiva. La presencia de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España* (1605) es relevante, ya que 15 poemas de la antología desarrollan el motivo. El tópico funciona como un guiño de intertextualidad (a la poesía petrarquista) y como una seña de identidad de la naturaleza programática de la colección.

**Palabras clave:** tópico, Travesía de amor, *Flores de poetas ilustres*, recepción clásica.

### [en] The Literary *Topos* of Love Seafaring in *Flores de poetas ilustres de España*

**Abstract.** The literary *topos* of love seafaring (*navigium amoris*) can be defined as the identification or comparison between love and seafaring. It includes a set of six submotifs: double quality of Aphrodite-Venus, comparison of sexual relationship to sailing or rowing, comparison of woman and/or love to sea, the love tempest, arrival to harbor and votive offering. In this paper the presence of the love seafaring *topos* in *Flores de poetas ilustres de España* (1605) is surveyed. Up to 15 poems in the anthology develop the *topos*. It works as a contract of intertextuality (pointing to Petrarchan poetry), and as an identifier of the programmatic nature of the collection.

**Keywords:** *topos*, love seafaring, *Flores de poetas ilustres*, Classical reception.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. El tópico literario de la Travesía de amor (*navigium amoris*) en la literatura clásica grecolatina; 3. Transmisión y difusión del tópico; 3.1. Transmisión de los textos clásicos; 3.2. Petrarca como correa de transmisión; 4. El tópico en la antología *Flores de poetas ilustres de España*; 4.1. Introducción: el editor y su tiempo; 4.2. Principios programáticos de las *Flores*; 4.3. El tópico en *Flores de poetas ilustres*; 5. Conclusiones.

**Cómo citar:** Martínez Sariego, Mónica María, Gabriel Laguna Mariscal, Juan Antonio Gómez Luque (2021). El tópico literario de la Travesía de amor en *Flores de poetas ilustres de España*, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 37-57

## 1. Introducción

El presente trabajo estudia el tópico de la Travesía de amor (*navigium amoris*) en la primera parte de *Flores de poetas ilustres de España*. Presentamos parte de los resultados alcanzados en una investigación más extensa sobre el motivo, que hemos llevado a cabo en la Universidad de Córdoba para elaborar una Tesis Doctoral que lleva por título *El tópico de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española*<sup>5</sup>.

Cuando escuchamos expresiones como “relaciones tempestuosas”, seguramente no reparamos en que se está recurriendo coloquialmente a un lenguaje figurado que ha tenido una rica y larga tradición en la poesía clásica (greco-

<sup>1</sup> Los autores desean hacer constar su sincero agradecimiento a los tres revisores anónimos por sus sugerencias críticas, que han sido debidamente incorporadas en la redacción final del artículo.

<sup>2</sup> Universidad de las Palmas de Gran Canaria  
[monica.martinezsariego@ulpgc.es](mailto:monica.martinezsariego@ulpgc.es)

<sup>3</sup> Universidad de Córdoba  
[glaguna@uco.es](mailto:glaguna@uco.es)

<sup>4</sup> Universidad de Córdoba  
[jagomez@uco.es](mailto:jagomez@uco.es)

<sup>5</sup> Gómez Luque (2018). Directores: Gabriel Laguna Mariscal, Mónica M. Martínez Sariego, Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez. En este trabajo retomamos las conclusiones alcanzadas en la tesis, que se irá citando debidamente como Gómez Luque (2018) en cada sección. En otros artículos hemos ofrecido los resultados de nuestra investigación respecto a otros poetas: sobre Góngora en Gómez Luque, Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2016) y sobre la poesía goliárdica en Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego (2017).

latina) y en la literatura europea. Se trata de un tema literario consistente en la identificación figurada de amor y mar. El tópico puede recibir la etiqueta de “Travesía de amor” (o la denominación latina de *navigium amoris*<sup>6</sup>). Consiste en la expresión literaria de la asociación y comparación entre la navegación marina y la relación amorosa. Constituye un tópico literario porque se manifiesta en bastantes textos de la literatura occidental, cumpliendo unos determinados requisitos de contenido semántico, forma literaria y recurrencia histórica (Pulega, 1989; Laguna Mariscal, 1999 y 2011b; Sarmati, 2009; Gómez Luque, 2018: 50-56).

Hemos dedicado parte 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* (en adelante, *Flores*), editada por Pedro de Espinosa y publicada en 1605, por cuatro razones (Gómez Luque, 2018: 266-267). En primer lugar, el despojo heurístico de esta antología proporcionaba un complemento de poetas menores a 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) muestra 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 publicadas mediante prensa, en contraste con la abundancia de manuscritos misceláneos (cartapacios) y de *Cancioneros* y *Romanceros* impresos<sup>7</sup>. Una última razón para la realización de este artículo es que *Flores*, como antología que es, constituye un documento sobre el estado de canonización de los diferentes poetas incluidos<sup>8</sup>, desde una perspectiva a un mismo tiempo retrospectiva y prospectiva. En sentido retrospectivo, la antología es un reflejo de los gustos e intereses del público (lector u oyente) de la época inmediatamente anterior. En su dimensión prospectiva, la antología funciona como factor de canonización, pues confiere prestigio a los autores incluidos.

## 2. El tópico literario de la Travesía de amor (*navigium amoris*) en la literatura clásica grecolatina

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<sup>9</sup>. Particularmente, alcanzó un desarrollo especial en la epigramática griega de época helenística y en la poesía latina augustea.

Pudo estar relacionada con el origen del tópico la doble naturaleza que se atribuía a la diosa Afrodita (o Venus): diosa del amor y del sexo por antonomasia; y patrona de la navegación y de los puertos (como correlato antiguo de las cualidades atribuidas a la Virgen del Carmen en la cultura católica). Además, es pertinente recordar que tanto griegos como romanos tenían una concepción negativa o, al menos, ambivalente sobre el amor<sup>10</sup>: de ahí que lo compararan literariamente con las dos actividades que se reputaban como más peligrosas en la época, la guerra (tópico de la *militia amoris*) y la navegación (*navigium amoris*).

En la literatura clásica, el tópico de la Travesía de amor podía presentar los siguientes seis submotivos (Laguna Mariscal, 1999; 2011b; Gómez Luque, 2018: 57-71), que recordamos aquí porque luego detectaremos su aparición en la antología *Flores*:

1. Se establece un juego conceptual basado en la doble naturaleza de Afrodita-Venus (antes apuntada), como diosa del amor y diosa de la navegación: anónimo, *Antología Palatina* V 11<sup>11</sup>.
2. La relación sexual se compara con el acto de navegar o de remar<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> Etiqueta acuñada por Laguna Mariscal (1989) y usada como *vox propria* para designar el tópico por González Rincón (1996: 36), Ramajo Caño (2001), Arcaz Pozo (2015) y Cabello Pino (2018: 19), entre otros estudiosos.

<sup>7</sup> Todo esto lo recuerda J. M. Bleuca (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” (Bleuca, 1946: ix).

<sup>8</sup> Sobre los procesos de canonización de los poetas hispánicos clásicos, véase Escobar Borrego (2009).

<sup>9</sup> Para conocer la importancia de la imagen de la travesía marina con aplicación amorosa en la literatura grecolatina, léanse Laguna Mariscal (1989, 1999, 2011b), Murgatroyd (1995), Nápoli (2008) y Gómez Luque (2018: 57-71). Para la recepción del tópico en la literatura hispánica, pueden consultarse Pulega (1989), Bustié Guardiola (1996), Laguna Mariscal (1999, 2011b), Ramajo (2001), Sarmati (2009), Gómez Luque, Laguna Mariscal y Martínez Sariego (2016), Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego (2017) y Gómez Luque (2018). El trabajo de Martínez Navarro (2015) examina también el motivo amatorio en la poesía de Castillejo, pero aplicado a la sátira anti-áulica.

<sup>10</sup> Como postulan Garrison (1978: 16-72), Thornton (1997: 35-36) y Laguna Mariscal (1998: 93-121).

<sup>11</sup> Afrodita-Venus como diosa del mar y de los puertos: *Inscriptiones Graecae*<sup>2</sup> 2872, Pausanias I 1, 3; II 34, 11; Horacio, *Odas* I 3, 1-7; *Antología Palatina* IX 143 (Antipatro de Sidón); IX 144 (Anite). Doble función de Afrodita-Venus: *Antología Palatina* V 11 (anónimo); V 7, 3 (Getúlico); IX 143 (Antipatro de Tesalónica); X 21, 5 (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).

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

3. Se equipara a la amada, con su carácter voluble y cambiante, con la peligrosidad del mar. La amada (o el amor, en general) es como el mar, engañosamente tranquilo y aparentemente atractivo, pero en realidad peligroso<sup>13</sup>. A veces las mujeres avariciosas son comparadas con los monstruos marinos Escila y Caribdis o con las Sirenas<sup>14</sup>.
4. Se propone un correlato entre los males y desgracias inherentes al amor y una tempestad marina: 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: Catulo, LXIV 62; Virgilio, *Eneida* IV 532; y Ovidio, *Amores* II 9, 31-34 (Laguna Mariscal, 1989; 2011b).
5. Como estadio final de la travesía amorosa, la ruptura de los miembros que componen la pareja o, en su caso, el éxito en el amor pueden compararse a la acción del marinero de tocar puerto, tras haber sido salvado de una peligrosa travesía<sup>15</sup>.
6. Finalmente, el amante, como un marinero que se jubila, cuelga ofrendas votivas a una divinidad tutelar (Neptuno o Venus) (Laguna Mariscal, 2011a). En la poesía latina un ejemplo célebre de este motivo se documenta en la *Oda* I 5 de Horacio, la famosa *Oda a Pirra*; e igualmente fue tratado por Propercio (III 24, 11-17) 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”.

### 3. Transmisión y difusión del tópico

#### 3.1. Transmisión de los textos clásicos

A la hora de rastrear la recepción de un autor o de un tópico, si postulamos que un autor B imitó a un autor A, es necesario estudiar los medios de difusión de A en el contexto de B, así como los intermediarios culturales entre A y B. Claudio Guillén (1985: 67-74) ha insistido en la necesidad de rastrear esos intermediarios entre punto de partida y punto de llegada.

Con respecto a la difusión del tópico en la literatura europea, hay indicios para pensar que el motivo se sintió como tópico, es decir, como tema literario susceptible de imitación y elaboración, ya en la literatura clásica (Gómez Luque, 2018: 55-56). Si trazamos un rápido recorrido histórico, se remonta a la lírica griega arcaica (siglo VII a.C.) y alcanza un desarrollo más sistemático en la poesía griega de época helenística (siglos III y II a.C.) y en la poesía latina de época augustea (28 a. C.- 14 d. C.). En concreto, poetas latinos como Horacio (especialmente con su *Oda* I 5, la famosa *Oda a Pirra*), Propercio y Ovidio contribuyen decisivamente al establecimiento del tema como tópico literario. En la Edad Media, los textos clásicos se transmiten de forma manuscrita y, además, el tópico tiene cultivo literario en la poesía provenzal (siglo XII) y en la poesía latina goliárdica (siglos X-XIII)<sup>16</sup>. 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 cultivado por la poesía de cancionero y por poemas pertenecientes al subgénero “Nao de amor”. Algunos poetas italianos de los siglos XV y XVI, petrarquistas, contribuyen al desarrollo del tópico, como Ludovico Ariosto (1474-1533); Luigi Tansillo (1510-1568), con su soneto “Qual’ huom che trasse il grave remo, e spinse” (Ruscelli, 1558: 490); o Torquato Tasso (1544-1595), con el soneto “Ben veggio avvinta al lido ornata nave” (Tasso, 1898: 305-6); se incluyeron poesías de los tres en diferentes antologías, que se difundieron por Europa a mediados del XVI<sup>17</sup>. Ya en el Renacimiento, la edición impresa de Horacio (desde 1471) y de Propercio (desde 1472) constituye un factor decisivo en la difusión del motivo. Por lo que respecta a Horacio concretamente, autor del poema emblemático para el tópico que es la *Oda* I 5, fue uno de los poetas latinos más leídos en el Renacimiento como modelo de lírica amorosa<sup>18</sup>. Además, los pasajes clásicos que tratan el motivo 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.

#### 3.2. Petrarca como correa de transmisión

Francesco Petrarca (1304-74 se declaró consciente de ser puente entre dos épocas: “como si estuviera situado en la linde entre dos pueblos, mirando al mismo tiempo hacia delante y hacia atrás”<sup>19</sup>). En el ámbito de la creación literaria,

<sup>13</sup> Semónides de Amorgos, *Yambo contra las mujeres* (frag. 7 Diehl), vv. 27-42 (Nápoli, 2008); Plauto, *Asinaria* 134-135; *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; Pentadio, *Anthologia Latina* 268 Buecheler-Riese.

<sup>14</sup> Escila y Caribdis: Anaxilas, frag. 22 K. v. 4. Sirenas: *Antología Palatina* V 161 (atribuido a Hétilo).

<sup>15</sup> *Antología Palatina* XII 84, 1-2; 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: 684-685) y Laguna Mariscal (1989: 311-312; 1999: 440).

<sup>16</sup> El desarrollo del motivo en la poesía goliárdica ha sido estudiado en Laguna Mariscal, Gómez Luque y Martínez Sariego (2017) y en Gómez Luque (2018: 75-91).

<sup>17</sup> Giolito (1547) y Ruscelli (1558).

<sup>18</sup> Las versiones de la *Oda* horaciana I 5 en distintas culturas europeas han sido recopiladas por Storrs (1959).

<sup>19</sup> *Rerum Memorandum* I, p. 398 (ed. 1581): “uelut in confinio duorum populorum constitutus, ac simul ante retroque prospiciens” (dato en Sandys (1958), II, p. 4). Para la posición de Petrarca como “prehumanista” o padre del Humanismo, cf. Rico (1993), Mann (1996: 8-14) y Burke (2000: 29-31).



caso, este soneto y el resto de textos de Petrarca que desarrollan el tópico serán tomados como referencia por una serie de poetas europeos de sesgo petrarquista, entre ellos algunos incluidos en la antología *Flores*, como veremos en este trabajo.

#### 4. El tópico en la antología *Flores de poetas ilustres de España*

##### 4.1. Introducción: el editor y su tiempo

Las *Flores de poetas ilustres*, editadas por el antequerano Pedro de Espinosa (1578-1650), salieron impresas en 1605, cuando el compilador tenía 27 años<sup>22</sup>. En la misma Antequera se había relacionado 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, donde frecuentó a Juan de Arguijo, de vida escandalosa y que reunía en torno a sí a un círculo de intelectuales y escritores. También asistió a la famosa Academia poética granadina<sup>23</sup>, liderada por Pedro de Granada Venegas y en la que conoció también a Gonzalo Mateo de Berrío. En sus viajes iba contactando con poetas, a los que pedía colaboración para su futura antología. Como poeta lírico cantó bajo el pseudónimo poético de Crisalda a la 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*). A partir de 1603 se encuentra en Valladolid, sede de la Corte desde 1603 a 1609 y donde tuvo ocasión de contactar con más poetas, como Góngora, Quevedo o Lope. Su antología salió impresa de manera descuidada, con multitud de erratas y de problemas de maquetación. Pedro de Espinosa, quizá desengañado del amor o de su labor editora, o bien afectado por una crisis religiosa, comenzó una etapa de retiro, dedicado a la poesía sacra: primero, como ermitaño en la ermita de la Magdalena en Antequera, tomando el nombre de Pedro de Jesús; 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, con un carácter religioso y encomiástico. Cuando su protector falleció en 1536, Espinosa se retiró de la vida pública y de la creación literaria, hasta que él mismo murió en 1560.

##### 4.2. Principios programáticos de las *Flores*

La antología lleva el título de *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*<sup>24</sup> (Valladolid 1605). El sintagma “Primera parte” alude a la intención del autor, confirmada en el prefacio “Al lector”, de editar una segunda parte si la primera tenía éxito: “Si os contenta, le daremos al libro vn padre compañero” (Pepe Sarno y Reyes Cano, 2006: 159). No llegó a realizar esta esperanza. Recoge 248 composiciones de unos 63 autores nombrados y algunos anónimos. Se dividió en dos libros: el primero, bastante amplio (con 224 composiciones), de poesía profana; y un segundo, mucho más reducido (24 poemas), de poesía sacra. Bastantes de los poetas recogidos pertenecen a la escuela que se ha llamado 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 Luis Carrillo de Sotomayor, probablemente porque Carrillo (1585-1610), más joven que todos los autores recogidos en *Flores*, no sería un poeta prestigioso en el momento de preparación de la antología y su obra poética no se publicó sino póstumamente, en 1610. A otros poetas 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” (Pepe Sarno y Reyes Cano, 2006: 159). 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 y Reyes Cano, 2006: 31).

Para su selección, Espinosa aplicó criterios subjetivos, como la amistad, la ocasión y disponibilidad, la coyuntura, el origen geográfico andaluz o simplemente el gusto personal. Quizá así se explique que el segundo poeta más representado, con 27 composiciones, sea Luis Martín de la Plaza, que no se considera hoy generalmente un poeta de primera fila, aunque modernamente se ha reivindicado su calidad poética (Morata, 1995). Asimismo, el propio Pedro

<sup>22</sup> Para su trayectoria vital y poética, resumimos el estudio clásico, que es Rodríguez Marín (1907), al que deben añadirse la introducción de Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 28-32) y la aportación reciente de Romero Dorado (2016).

<sup>23</sup> Sobre la Academia poética granadina, véase Osuna (2003: 19-58).

<sup>24</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 M.DCV.* Hay dos ediciones modernas casi coetáneas, de Molina Huete (2005) y de Pepe Sarno y Reyes Cano (2006). Citaremos siempre por la segunda.

Espinosa se reserva el cuarto puesto con 19 poemas, *ex aequo* con Juan de Arguijo (lo que nos recuerda el apotegma coloquial de que “quien parte y reparte se queda con la mejor parte”).

Si tuviéramos que señalar algún criterio objetivo<sup>25</sup>, sería que el compilador escogió poesía reciente, de una estética post-manierista o barroca, escrita aproximadamente en la horquilla que va del 1580 al 1603 (fecha de la Aprobación del original para imprenta). 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, el auspiciador del Manierismo, aunque este poeta se mantiene como una referencia implícita, una especie de “vaca sagrada” o “numen tutelar” de muchos de los poetas recogidos, como han sugerido plausiblemente Pepe Sarno y Reyes Cano<sup>26</sup>. Otro criterio que se ha distinguido (y que afecta particularmente a nuestro propósito) es la tendencia post-petrarquista o de petrarquismo rezagado de muchas composiciones<sup>27</sup>. Hablamos de petrarquismo tanto por el contenido de los poemas (convenciones amorosas de tenor petrarquista) como por estilo (por ejemplo, uso de la correlación) y las formas métricas predominantes: el soneto, la canción en estancias, la oda y el madrigal<sup>28</sup>. Además, otro rasgo petrarquista, macro-estructural, es que las *Flores* como antología emulan las antologías italianas de poesía petrarquista, a las que nos hemos referimos en el apartado anterior de este artículo, tanto en la naturaleza de los poemas recogidos, como en las formas métricas más representadas y hasta en el título de la antología. De entre estas antologías italianas, quizá el modelo que se tuvo más directamente en cuenta fueron *I fiori delle rime de' poeti illustri* (1558) (Pepe Sarno y 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%). La siguiente lista muestra por orden los veintitrés poetas que tienen más representación en el primer libro de *Flores* (dedicado a poesía profana), con la condición de un mínimo de dos piezas por autor. Añadimos el porcentaje sobre el total de poemas del primer libro (224):

Orden	Nombre del poeta	Piezas en libro I	Porcentaje sobre libro 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	Anónimo	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 Rianza	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>	<b>187</b>	<b>83,48%</b>

<sup>25</sup> Pueden verse otras discusiones sobre la intención programática de Espinosa en Davis (2004: 115-123), Molina Huete (2005: XXXVI-XLIII y XL-LXIII) y Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 66-97).

<sup>26</sup> Davis (2004: 119-120) y Pepe Sarno y Reyes Cano (2005: 68-72).

<sup>27</sup> Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 83) y Davis (2004).

<sup>28</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%.

### 4.3. El tópico en *Flores de poetas ilustres*<sup>29</sup>

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 muy frecuente en la antología. El siguiente cuadro muestra en resumen los datos principales:

	Núm. en Flores	Poeta	Verso 1	Forma métrica	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	Iamás 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	
			<b>Sonetos:</b>	<b>10</b>	<b>Puntual:</b>	<b>4</b>	
			<b>Canciones y odas:</b>	<b>4</b>	<b>Global:</b>	<b>11</b>	
			<b>Estrofas tradicionales:</b>	<b>1</b>			

Se advierten los siguientes rasgos generales. En 11 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 cuatro 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,

<sup>29</sup> Toda esta sección del artículo recoge los datos obtenidos y el análisis propuesto por Gómez Luque (2018: 266-294).

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 solo una sigue una forma castellana tradicionalista, la copla en redondillas (173). Tanto las canciones (33, 178) como las odas (105, 215) tienen estructura métrica de sextetos alirados, con la diferencia de que las canciones van concluidas por un envío, mientras que las odas no. Así pues, se aprecia que las estrofas italianizantes predominan 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 Lupericio Leonardo de Argensola (172, 186). Una composición (la número 105, de Bartolomé Martínez) es en realidad una traducción poética y libre (*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 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>30</sup>, a pesar de que en el título se indica por errata que se trata de 16 traducciones y en la “Tabla” se indexan 14 (Pepe Sarno y Reyes Cano, 2006: 45). La mayoría de estas traducciones (7 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 prefacio “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 las critica como 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 mejores adolecen de notables desigualdades, y sólo pueden citarse por estrofas sueltas; así el *Jám satis terris* de Aguilar, el *Quem virum* de Bartolomé Martínez, y el *Vides ut alta* de don Diego Ponce de León. Casi todos los traductores, coleccionados por Espinosa, especialmente los antequeranos, eran fáciles versificadores (algunos, como Luis Martín, se dan la mano con la escuela de Góngora); pero esta misma facilidad los arrastra a la parafrasis. (Menéndez Pelayo, 1953: 90).

Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 45) adoptan una posición crítica intermedia, al entender que tienen una calidad discreta, explicando, además, que las traducciones de Bartolomé Martínez tienen un propósito didáctico y divulgativo, lo que explicaría la *amplificatio* parafrástica presente en las mismas. Coincidimos en lo sustancial con esta valoración.

El poema 105 de *Flores* es la traducción de la *Oda I 5* de Horacio, realizada por Bartolomé Martínez. Previamente, conviene presentar el contenido<sup>31</sup> de la oda original de Horacio (*Odas I 5*). Las tres primeras estrofas (vv. 1-12) presentan a una Pirra comparada con un mar aparentemente bonancible, capaz de engañar con su brisa engañosa (11-12 *aurae / fallacis*) a cualquier incauto jovencito, pero que finalmente evoluciona a una tempestad marina: *aspera / nigris aequora ventis* (6-7). 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, a cualquier relación amorosa con mujeres. El filólogo inglés David West (1995: 24), sin embargo, entiende que Horacio no está renunciando al amor en general, sino al tipo de amor que representa Pirra: un amor que aliena y envilece al enamorado. Como símbolo de su renuncia al amor, el sujeto lírico se identifica con un marinero que, salvado de un naufragio, ofrenda su mojada vestimenta a una divinidad protectora de la navegación.

Es útil presentar también la métrica de la oda horaciana: consta de cuatro estrofas tetrásticas, según el sistema asclepiadeo tercero. Cada estrofa asclepiadea tercera tiene 39 sílabas y, por tanto, la oda entera 156 sílabas.

Bartolomé Martínez (¿?-1599), no muy conocido hoy, perteneció al círculo antequerano-granadino y sucedió en 1593 a Juan de Mora en la preceptoría del Cabildo Colegial de Antequera. Su traducción dice así:

DE HORACIO. ODA 5, LIBRO I  
LICENCIADO BARTOLOMÉ MARTÍNEZ  
[*Quis multa gracilis*]

¿Qvé lasciuo moçuelo,  
blando i con mil olores rociado,  
jó Pirra!, sin rezelo  
te tiene con sus braços anudado  
el cuello estrechamente  
en tu agradable gruta y lecho ardiente?

5

<sup>30</sup> Pueden leerse discusiones generales sobre estas traducciones en Menéndez Pelayo (1953: 90-110), Díez de Revenga (1971-1972) y Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 45, 93-94 y 799).

<sup>31</sup> Nisbet y Hubbard (1970: 72-73), Dettmer (1983: 153-155), Romano Martín (1994: 91-92), West (1995: 22-27), Davis (2004: 112-113) y Gómez Luque (2018: 62-65, 69-71).

Y tú, con tez sencilla,  
sin engañosa falsedad de afeyte,  
vna y otra mexilla  
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 el fácil y creýble  
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,  
naufragios en el mar de tus engaños;  
mas ya de la tormenta  
colgué los rotos y mojados paños,  
y al dios del mar amigo           35  
pinté una tabla, de mi mal testigo.  
(Texto de Pepe Sarno y Reyes Cano, 2006: 420-421)

Bartolomé Martínez 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, el traductor ha ejecutado una *amplificatio* cuantitativa notable, que en términos de versos pasa de los 16 versos del original a 36 en la traducción (incremento de 125%); y en términos de sílabas pasa de las 156 sílabas del original a 324 en la traducción (incremento de 107,7%). En nuestra opinión, se trata de una traducción (*interpretatio*) en verso típicamente renacentista o barroca, moderadamente correcta, aunque aquejada inevitablemente de paráfrasis y de amplificación<sup>32</sup>. Los numerosos rellenos, coletillas y ripios que conforman la amplificación tienen obviamente como fin completar el cómputo silábico de los versos y conseguir la rima de turno.

El Comendador Don Diego de Benavides, del que poco se sabe (Molina Huete, 2005: 251) 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 relevante que el compilador haya querido incorporar en su antología tanto una traducción (*interpretatio*) de la oda original de Horacio (la de Bartolomé Martínez) como una imitación (*imitatio*) de dicha oda. La conexión entre la traducción y la imitación se refuerza (y esto no había sido señalado) con el hecho de que Benavides, en su imitación de Horacio, recurre exactamente al mismo sintagma (“mojados paños”) que Bartolomé Martínez en su traducción de la misma oda de Horacio. Parecería que el compilador, al reconocer el tópico de la Travesía de amor como propio de la poesía petrarquista<sup>33</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 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.

<sup>32</sup> Molina Huete (2005: 251).

<sup>33</sup> Como así, en efecto, lo reconocen Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 71).







¿Qué fruto espera quien sembró en la arena? 5  
 ¿Qué bienes quien de tanto mal se paga?  
 ¿Qué luz quien de su sol la luz apaga?  
 ¿Qué puerto quien su naue al mar barrena?

Mas ¡ay!, que en mis razones me condeno,  
 pues sigo tan a ciegas tal derrota 10  
 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 (1554-1609) es otro poeta del círculo antequerano-granadino, además de abogado y comediógrafo. Oriundo 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* se construye mediante una correlación diseminativa recolectiva, que precisamente es una técnica típica de la poesía petrarquista (según estudió Alonso, 1970). En los cuartetos se presenta una sarta de términos figurados (bala, rayo, ábrego, fuego) para caracterizar el término real (aclarado en los tercetos): el sufrimiento del amante no correspondido, caracterizado como “infernado tormento” (11). Una de las comparaciones nos habla de los efectos del viento ábrego durante una tempestad marina (5-6 “ni el ábrego horrisono y valiente / en la flota del mar tempestuoso”), que causan un “naufragio” (14). Por tanto, en este texto encontramos una alusión parcial (*allusio*) al tópico de la Travesía de amor, concretamente con la inclusión del submotivo de la tempestad:

No estraga en batallón de armada gente  
 tanto la bala del cañón fogoso,  
 ni el rayo celestial que impetuoso  
 al suelo baxa de la nube ardiente,

ni el ábrego horrisono y valiente 5  
 en la flota del mar tempestuoso,  
 ni el fuego que con ímpetu furioso  
 del monte ciñe la seluaje 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 estilística 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, es relevante recordar que Lupercio compuso una traducción libre de la *Oda* I 5 de Horacio en su Soneto VI de *Rimas*, “¿Quién es el tierno mozo que entre rosas...”, no incluido en *Flores*. Se ha señalado en este trabajo que es habitual en una traducción libre renacentista (*interpretatio*) un incremento cuantitativo (*amplificatio*), debido a la adición de rellenos cuyo objetivo es conseguir el cómputo silábico y las rimas: es lo que hemos visto en la traducción de Bartolomé Martínez, incluida en *Flores*. Pero Lupercio escribe un soneto y, por tanto, condensa el original horaciano, ya que los 16 versos y 156 sílabas de la oda latina se vierten en los 14 versos y 154 sílabas del soneto castellano. Obviamente, esta condensación cuantitativa se logra mediante la síntesis y supresión de elementos, aunque el resultado está muy conseguido globalmente:

¿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  
promesas cuando el cielo esté mudado,  
con negro viento el fiero mar hinchado,  
y él atónito y nuevo en estas cosas!

5

Tiénete agora, y piensa que contino  
la misma le serás que le pareces,  
del mentiroso viento no advertido.

10

¡Ay de aquel á quien nueva resplandeces!  
Yo, pintado en el templo al dios marino,  
muestro haber dado el húmedo vestido.  
(Argensola, 1805: I 155)

Volviendo a los dos textos de Lupercio, recogidos en la antología, en el soneto 172 el sujeto lírico apostrofa a su “cuitada navecilla” (1), recordando “la mia nave” del soneto 189 de Petrarca. La navecilla sufre la tempestad del amor, que le produce “tormento” (13), y el sujeto afronta la situación con “esperanza” (10), aunque sin “arte” (7) ni “pensamiento” (11), de similar manera a cómo Petrarca se lamentaba de que le faltaba la razón y el arte. Prefiere seguir así hasta “morir” (13), antes que mudar de sentimientos (14):

Cvitada nauecilla, ¿quién creyera  
que estas olas osaran ofenderte,  
viéndolas otro tiempo obedecerte,  
como si tuyo el mar soberuio fuera?

Mis bienes les he dado, y perseuera  
su saña, y no sé ya cómo valerte;  
el arte dexo en manos de la suerte,  
para que ella te arroje donde quiera.

5

Bien sé que se aplacaran al momento  
si, como les he dado la esperança,  
entregara también el pensamiento.

10

Pero auéngase allá con su bonança:  
que más quiero morir en mi tormento  
que viuir con infamia en su mudança.

En el poema 186 el sujeto se presenta 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) y cumplir la correspondiente ofrenda votiva (3-4). Cuando se salve, reprimirá su “desseo” erótico (9) y se dejará guiar por la “razón” (10), para “exemplo” (6) y escarmiento de los demás; y finalmente 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,  
tendré para otros casos por exemplo?  
¿Qué gozo sentiré, si agora templo  
con la esperança sola tanta pena?

5

Entonces daré ley a mi desseo,  
y atado a la razón con fuertes lazos,  
le haré dexar las formas de Proteo.

10

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 alternaban espada y 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 extremo. 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 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 y conocida con el pseudónimo poético de Crisalda. Tenemos noticia de que fue amada por el compilador, Pedro de Espinosa, aunque ella no le correspondió y se casó con otro, Agustín de los Ríos. Hija natural del escribano de Antequera, recibió una esmerada educación humanística, que encontró terreno abonado en su prodigiosa memoria y dotes de improvisación. Escribió lírica y comedias. Hasta Lope de Vega la recuerda en su *Laurel de Apolo*. 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 su ausencia y desdén. 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 un similar uso de la imagen en Fernando de Herrera, en su Soneto XCIIX 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 ingratitud 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 texto 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), donde realiza su ofrenda votiva, consistente en 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 materia de la *Oda* I 5 de Horacio y del soneto 189 de Petrarca. El mensaje general del poema es que el sujeto toma el amor como una desgracia (9 “mar del llanto mío”, 10 “borrasca de mi pena”, 14 “mi daño”), dentro de las convenciones petrarquistas. Tras haber sufrido el amor, renuncia al él (*renuntiatio amoris*) y materializa esa renuncia mediante el símil marino, cuyo término figurado (la tempestad y la salvación) se expone en los cuartetos, y el término real (el amor) en los tercetos. Es de notar, además, que 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, como ya se ha apuntado:

Iamás el cielo vio llegar piloto  
 al desseado puerto tan contento,  
 de las furiosas olas y del viento  
 la nave sin timón y el árbol roto,  
 y, tomando la tierra, tan deuoto 5  
 correr al templo con piadoso intento,  
 y con él, por verse puesto en saluamento,  
 colgar las ropas y cumplir el voto,

qual yo escapé del mar del llanto mío,  
pasada la borrasca de mi pena, 10  
y en el puerto surgí del desengaño,

cuyo templo adorné de mi nauío,  
colgué mis esperanças y cadena,  
por ser mi bien el fruto de mi daño.

Don Juan Téllez-Girón de Guzmán (1554-1600), II Duque de Osuna, perteneció al círculo antequerano-granadino como patrón o mecenas; varios poetas, incluyendo Luis Barahona de Soto, le dedicaron sus libros. El compilador de *Flores* solo incluyó la poesía 215 del Duque de Osuna, una oda que consta de cinco sextetos alirados con estructura *aBaBcC*. En el poema se contrastan dos estadios del tiempo atmosférico: 1) durante la noche se desata una atroz tormenta, marcada por los rayos y los vientos (1-6); 2) al amanecer, con ocasión de la salida de la Aurora y del sol, una hermosa calma llena el paisaje (7-24). En la estrofa final (25-30) se aplica el contraste simbólicamente a la amada: su ausencia provoca una “tormenta” (26), mientras que con su presencia trae la “bonança” (30), porque ella es para el sujeto “sol, aurora y aura” (27). Para el motivo de la dama que calma la tormenta encontramos el precedente *in nuce* de Garcilaso (“con clara luz la tempestad serena”) y el paralelo con el poema 118 de *Flores*, obra de Luis Martín de la Plaza, ya examinado. Por otro lado, es interesante que se califique a la amada como “aura” (27), en contraste con “los bramadores y valientes vientos” (6) de la tempestad. También Horacio, 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 del amor:

Referencia	Flores de poetas ilustres						
	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 borascas 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 Berrio, <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 12 rompidas naues	X 1 besar la seca arena	X 3-4
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
Juan Téllez-Girón, <i>Flores</i> 215					X 1-6 26 tormenta de cualquier ausencia		
<b>Total</b>	<b>15</b>		<b>2</b>		<b>12</b>	<b>5</b>	<b>5</b>

## 5. Conclusiones

A modo de conclusión, realizamos un análisis e interpretación de los datos incluidos en la tabla con que concluye el apartado anterior. Dentro de la delimitación conceptual del tópico de la Travesía de amor, hemos distinguido seis constituyentes esenciales 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. Los dos primeros no aparecen documentados en *Flores*, como era esperable: una vez que la mitología clásica ha dejado de ser el código religioso vigente, se pierde la conciencia clara de la doble faceta de Venus (además, este submotivo tampoco era muy frecuente en la propia literatura clásica); por otro lado, no es esperable un tratamiento de la sexualidad en poemas de orientación petrarquista, en los que prima la idealización de la relación amorosa.

Los cuatro restantes constituyentes sí aparecen en el corpus estudiado, en diferentes grados. El submotivo de equiparar a la mujer amada o al amor con el mar, en aspectos físicos o de índole moral, encontró bastante predicamento en la poesía española, desde 1430 hasta 1640, y se documenta en *Flores* al menos dos veces. La composición 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 glamur físico (7-12, 26 “lustrosa cara”). Es significativo también, desde esta perspectiva, el uso del blasón en el soneto 181 de *Flores*, escrito por Luis Martín de Plaza, en que se comparan atributos físicos de la amada con elementos preciosos marinos.

El submotivo más tratado en las *Flores*, al igual que en el conjunto de la poesía española, es el de la tempestad del amor, que en la tradición se sintió como el componente esencial y distintivo del tópico de la Travesía de amor. Se desarrolla en la mayoría de los 15 poemas de *Flores* que tratan el motivo, hasta en 12 ocasiones: 105 (Bartolomé Martínez, traduciendo la *Oda* I 5 de Horacio); 25, 33, 118 (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); y 215 (Juan Téllez-Girón). Semánticamente el motivo 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. Por supuesto, este submotivo encaja perfectamente con la convención petrarquista, que considera el sentimiento amoroso una fuente de sufrimiento.

También está representado en *Flores* el submotivo de la arribada a puerto como metáfora del final de la navegación amorosa, con sentido positivo o negativo. Es tratado, concretamente, en 5 de los 15 poemas que desarrollan el tópico. En el soneto 25 de *Flores* Martín de la Plaza menciona el puerto como meta inalcanzable; en el 33 el único puerto al que aspira es ya el de la muerte; Martín de Roa reconoce en *Flores* 88 que quien sufre por gusto la tempestad del amor no puede esperar “puerto” feliz; Lupercio Leonardo de Argensola en el poema 186, en plena tempestad, anhela llegar al puerto de la renuncia al amor, sin conseguirlo; finalmente, el soneto 211 de Juan de Morales es un completo compendio del tópico: proclama que, tras la tempestad y el naufragio, ha alcanzado el “puerto del desengaño” (v. 11). Este sintagma es sintomático del sentimiento existencialista del Barroco. El submotivo de la arribada a puerto casi siempre adquiere un matiz negativo en *Flores*.

El último submotivo que documentamos en *Flores* es el de la ofrenda votiva que el marinero-amante consagra a la divinidad, tras haber sufrido naufragio o una peligrosa tempestad y haber arribado al puerto, a la playa o a tierra firme. Aparece cinco veces en *Flores*. Obviamente se recoge el elemento en la traducción de la *Oda* I 5 de Horacio, obra de Bartolomé Martínez. El soneto de *Flores* 16, de Diego de Benavides, como imitación libre de la oda horaciana 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 Lupercio 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 “esperanzas y cadena” al templo del Desengaño. Si bien en el origen del motivo (la *Oda* I 5 de Horacio), el destinatario de la ofrenda era un dios marino, en estos poemas neo-petrarquistas se proponen otros destinatarios, como el Amor, el Desengaño o la persona amada misma.

El tratamiento del tópico de la Travesía de amor en *Flores* conecta con los principios programáticos de la antología. Para empezar, es notable que se trata de un tópico muy cultivado en la colección, ya que se documenta en 15 composiciones de las 224 del libro I de *Flores*, es decir, en un 6,7%. El editor quiso compilar una antología de poemas redactados recientemente (entre 1580 y 1603) en lengua castellana, de métrica italianizante, de ideología post-petrarquista y de estilo manierista o prebarroco. Para cumplir esos objetivos, sintió que el tópico literario funcionaba como una seña de identidad de la poesía petrarquista. En efecto, se ha demostrado que las fuentes principales para el desarrollo del motivo, aparte del origen latino (la *Oda* I 5 de Horacio), fueron las composiciones que Petrarca dedicó al mismo en su *Canzoniere*, especialmente su Soneto 189, así como otros textos de poetas petrarquistas (Tansillo, Torquato Tasso, Ariosto y Fernando de Herrera); además, la estructura y hasta el título de *Flores* seguía el precedente de una antología italiana de carácter petrarquista; incluso un rasgo de estilo como la correlación es de raigambre petrarquista.

En el ámbito del ideario amoroso, al igual que en la poesía clásica e italianizante que se imita, estos textos nos ofrecen una visión negativa del amor como navegación, considerada como actividad peligrosa o arriesgada; de he-

cho, el pesimismo queda acentuado en estos poemas prebarrocos, en los que se introduce el sentimiento del desengaño como motivación de la renuncia al amor y como destinatario de la ofrenda. En definitiva, en la antología *Flores* el tópico de la Travesía de amor cobra tanta importancia porque funciona como un guiño de intertextualidad, apuntando a la poesía post-petrarquista, pero con la adición de un plus de desengaño barroco<sup>38</sup>.

Conocer la base clásica del tópico, que hemos desentrañado en los apartados introductorios de este artículo, contribuye a ponderar mejor su sentido en la lírica del seiscientos y, particularmente, en la antología *Flores*, al servicio de los principios programáticos y de la naturaleza poética de la colección.

## Obras citadas

- Alonso, Dámaso, “Un aspecto del petrarquismo: la correlación poética”, en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 75-107.
- Argensola, L. Leonardo de, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real, 1804.
- Beall, Chandler B., “A Spanish sonnet imitated from Tasso”, *Hispania* 15 (1942), pp. 423-424.
- Bistué Guardiola, Ana María, “«Vistiendo de naufragios los altares»: un motivo horaciano en algunos poetas del Siglo de Oro”, en Mercè Puig Rodríguez-Escalona (ed.), *Tradició Clàssica. Actes de l' XI Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Andorra la Vella, 1996, pp. 177-184.
- Blecua, José Manuel (ed.), *Poesías varias de grandes ingenios españoles recogidas por Josef Alfay*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1946.
- Buecheler, Franz y Alexander Riese (eds.), *Anthologia Latina*, Leipzig, Teubner, 1894.
- Burke, Peter, *El Renacimiento europeo. Centros y periferias*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Cabello Pino, Manuel, “El tópico del *navigium amoris* en *El amor en los tiempos del cólera*: de Propertio y Ovidio a Gabriel García Márquez”, en Paola Bellomi, Claudio Castro Filho, Elisa Sartor (eds.), *Desplazamientos de la tradición clásica en las culturas hispánicas*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2018, pp. 19-38.
- Cortines, Jacobo (ed.), *Francesco Petrarca. Cancionero*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1989.
- Dadson, Trevor J., *Diego de Silva y Mendoza, poeta y político en la Corte de Felipe III*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2011.
- Davis, Elizabeth B., “La promesa del naufragio: el motivo mariner del ex-voto, de Garcilaso a Quevedo”, en Lia Schwartz (ed.), *Studies in Honor of James O. Crosby*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 111-125.
- Dettmer, Helena, *Horace: A Study in Structure*, Hildesheim, Olms-Weidmann, 1983.
- Díez de Revenga, María Josefa, “Sobre dieciséis traducciones de Horacio incluidas en las «Flores» de Pedro de Espinosa”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras* 30 (1971-1972), pp. 123-140.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, “«Vivit post funera virtus»: fuentes y procesos de canonización en la poesía barroca tardía”, *Caliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 15.1 (2009), pp. 5-37.
- Fedeli, Paolo (ed.), *Propertio. Il Libro terzo delle Elegie*, Bari, Adriatica Editrice, 1985.
- Garrison, Daniel H., *Mild Frenzy. A Reading of Hellenistic Love Epigram*, Wiesbaden, Hermes Einzelschriften 41, 1978.
- Giolito, Gabriel, *Rime di diuersi nobili huomini et eccellenti poeti nella lingua thoscana. Libro secondo*, Venecia, Gabriel Giolito di Ferrarii, 1547.
- Gómez Luque, Juan Antonio, *El tópico de la Travesía de amor: de la literatura clásica a la poesía española*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2018. En línea [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020]: <http://hdl.handle.net/10396/16791>
- Gómez Luque, Juan Antonio, Gabriel Laguna Mariscal y 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), pp. 75-85.
- González Rincón, Manuel, *Estratón de Sardes. Epigramas. Introducción, edición revisada, traducción y comentario*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1996.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Herrera, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- Hight, Gilbert, *La Tradición Clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, F. C. E., 1954.
- Horacio, *Horatii opera*, ed. Friedrich Klingner, Leipzig, Teubner, 1956.
- Hurtado de Mendoza, Diego, *Poesía completa*, ed. José Ignacio Díez Fernández, Barcelona, Planeta, 1989.
- La Penna, Antonio, “Note sul linguaggio erotico dell' elegia latina”, *Maia* 4 (1951), pp. 187-209.
- Laguna Mariscal, Gabriel, “El texto de Ovidio, *Amores* II 10, 9 y el tópico del *navigium amoris*”, *Emerita*, 57 (1989), pp. 309-315.
- , “La poesía epigramática griega en su relación con la literatura romana: el tema amoroso”, en Máximo Briso y Francisco Javier González Ponce (eds.), *Actitudes literarias en la Grecia Romana*, Sevilla, Libros Pórtico, 1998, pp. 93-121.

<sup>38</sup> El desengaño ha sido detectado como motivo distintivo del Barroco: “Entre todos los temas, quizá el más significativo del espíritu de la época es el tema moral del desengaño” (Río, 1996: 619). Véase también Laguna Mariscal (1999b: 198).

- , “El tópico de la tormenta del amor de la poesía grecolatina a la tradición clásica”, en Miguel Ángel *et al.* (eds.), *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1999, pp. 435-442.
- , “«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (I)”, *Anuario de Estudios Filológicos* 22 (1999b), 197-213.
- , “«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»: historia de un tópico literario (II)”, *Anuario de Estudios Filológicos* 23 (2000), pp. 243-254.
- , “Ofrendas votivas”, en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C. – II D.C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011a, pp. 301-302.
- , “Travesía de amor”, en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C. – II D.C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011b, pp. 424-426.
- Laguna Mariscal, Gabriel, Juan Antonio Gómez Luque y Mónica María Martínez Sariego, “«Entre golfos anda el juego»: el tópico del *nauigium amoris* en la poesía goliárdica latina”, *Minerva* 30, 2017, pp. 123-152.
- Lara Garrido, José (ed.), *Cancionero Antequerano. I. Variedad de Sonetos*, Málaga, Diputación, 1988.
- Mann, Nicholas, “The origins of Humanism”, en Jill Kraye (ed.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Marasso Rocca, Arturo, “Luis Martín de la Plaza (Apuntes para un estudio)”, *Humanitas* (La Plata) 1 (1921), pp. 247-286.
- Martínez Navarro, María del Rosario, “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 (2015), pp. 137-149.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Bibliografía hispano-latina clásica. Vol. VI. Horacio en España*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1953. En línea en Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020]: <http://www.laramendi.es/menendezpelayo/i18n/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1000&idUnidad=100890&posicion=1>
- Molina Huete, Belén, *Pedro de Espinosa. Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- Morata Pérez, Jesús M., *Luis Martín de la Plaza. Poesías completas*, Málaga, Diputación, 1995.
- Moreno Soldevila, Rosario, “Llama de amor”, en Rosario Moreno Soldevila (ed.), *Diccionario de Motivos Amatorios en la Literatura Latina (Siglos III A.C. – II D.C.)*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2011, pp. 232-240.
- Moya del Baño, Francisca, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1967.
- Murgatroyd, Paul, “The Sea of Love”, *The Classical Quarterly* 45 (1995), pp. 9-25.
- Nápoli, Juan Tobías, “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 (2008), pp. 9-24.
- Nisbet, Robin G. M. y Margaret Hubbard, *A Commentary on Horace Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press, 1970.
- Osuna, Inmaculada, *Poesía y academia en Granada en torno a 1600: la Poética Silva*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla – Editorial Universidad de Granada, 2003.
- Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes Cano (eds.), *Pedro Espinosa. Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Madrid, Cátedra, 2006.
- Petrarca, Francesco, *Canzoniere. Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini, annotazioni di Daniele Ponchiroli*, Torino, Einaudi, 1964.
- Pulega, Andrea, *Da Argo alla nave d'amore: contributo alla storia di una metafora*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1990.
- Ramajo Caño, Antonio, “La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el Propempticón en la lírica aurea”, *Boletín de la Real Academia Española* 81 (2001), pp. 507-528.
- Reynolds, Leighton D. y Nigel G. Wilson, *Copistas y filólogos*, Madrid, Gredos, 1995 (= Oxford: University Press, 1974).
- Rico, Francisco, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza (Alianza Universidad 754), 1993.
- Río, Ángel del, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Ediciones B, 1996.
- Rodríguez Marín, Francisco, *Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid: R.A.E, 1907. Edición facsímil con introducción de Belén Molina Huete, Málaga: Universidad, 2004.
- Romano Martín, Sandra, “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., 1994, 87-98.
- Romero Dorado, Antonio, “Nuevos datos sobre Pedro Espinosa: ermitaño, presbítero y escritor de corte”, *Gárgoris* 9 (2016), pp. 9-15.
- Rosales, Luis, *Pasión y muerte del Conde de Villamediana*, Madrid, Gredos, 1969.
- Ruscelli, Girolamo, *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, per Gio. Battista & Melchior Sessa fratelli, 1558.
- Sandys, John Edwin, *A History of Classical Scholarship*, 3 vols., Cambridge, University Press, 1903-8 (reimp. New York, Hafner, 1958).
- Sarmati, Elisabetta, *Naufragi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.

- Storrs, Ronald, *Ad Pyrrham: A Polyglot Collection of Translations of Horace's Ode to Pyrrha (Book 1, Ode 5)*, London, Oxford University Press, 1959.
- Tasso, Torquato, *Le Rime di Torquato Tasso. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe. Volume II. Rime d'amore*, ed. Angelo Solerti, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1898.
- Thornton, Bruce S., *Eros. The Myth of Ancient Greek Sexuality*, Boulder (Colorado), Westview Press, 1997.
- West, David, *Horace Odes I. Carpe diem*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

