

Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal)¹

AUDE PLAGNARD

Université Paul Valéry

Título: Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal).

Title: Manuel de Faria e Sousa and the Quinta From Santa Cruz (Maia, Portugal).

Resumen: Este artículo propone una primera aproximación a la *Descripción de la Quinta de Santa Cruz* de Manuel de Faria e Sousa, larga composición en 157 sextinas dedicada a Manuel Severim de Faria y publicada en la *Fuente de Aganipe* (1644). Para esta ocasión, Faria e Sousa retomaba la pluma para reelaborar un poema anteriormente publicado en su colección lírica de 1624, las *Divinas y humanas flores*, ampliándolo con el fin de elogiar, décadas después de sus respectivas muertes, al obispo fundador de la Quinta, Rodrigo Pinheiro, y al obispo restaurador de la misma, Gonçalo de Moraes. En las páginas que siguen, nos centramos en dos aspectos sobresalientes de la composición de Faria e Sousa: por un lado, las estrategias descriptivas y narrativas que le permiten ilustrar esta joya del patrimonio rural portugués; por otro, la promoción del mismo poeta en cuanto actor de la historia del lugar y detentor de unas artes de poeta pintor, cultivadas al amparo de la amistad de Lope de Vega.

Abstract: This article offers a first approach to Manuel de Faria e Sousa's *Descripción de la Quinta de Santa Cruz*, a long composition in 157 sextinas dedicated to Manuel Severim de Faria and published in the *Fuente de Aganipe* (1644). For this occasion, Faria e Sousa took up his pen again to rework a poem previously published in his lyric collection of 1624, the *Divinas e humanas flores*; he expanded it in order to praise, decades after their respective deaths, the founder of the Quinta, bishop Rodrigo Pinheiro, and the restorer of that same church, bishop Gonçalo de Moraes. In the following pages, we focus on two outstanding aspects of the composition: on the one hand, the descriptive and narrative strategies that allow Faria e Sousa to illustrate this jewel of Portuguese rural heritage; on the other, the promotion of the poet himself as an actor in the history of the place and capable of the art of a painter-poet, cultivated under the protection of Lope de Vega's friendship.

Palabras clave: Manuel de Faria e Sousa, Quinta de Santa Cruz da Maia (Oporto), Lope de Vega, panegírico.

Key words: Manuel de Faria e Sousa, Quinta de Santa Cruz da Maia (Oporto), Lope de Vega, Panegyric.

Fecha de recepción: 9/4/2021.

Date of Receipt: 9/4/2021.

Fecha de aceptación: 2/8/2021.

Date of Approval: 2/8/2021.

1 Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación HELEA, "Hibridismo y Elogio en la España Áurea", PGC2018-095206-B-I00, dirigido por Jesús Ponce Cárdenas (UCM), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

La *Descripción de la Quinta de Santa Cruz* podría contemplarse como una de las bisagras que engarzan la vertiente lusa y la vertiente castellana de la trayectoria poética de Manuel de Faria e Sousa, conocido ingenio de la Monarquía Dual que se formó en Oporto como secretario del obispo y posteriormente trabajó en la corte madrileña al servicio de altos dignatarios de origen portugués². El propio Faria e Sousa, siempre tan explícito en lo que atañe a sí mismo, nos proporciona todas las claves para situar esta composición en su obra. La primera de las veinte advertencias que glosan la composición en su estado más avanzado, publicada en el segundo tomo de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, Juan Sánchez, 1644), resume su historia textual:

1. En la primera impresión de nuestras *Rimas*, hubo este Poema mucho más breve y algo confuso, porque no traté de decir las cosas de aquella Quinta con división, sino por mayor, y también en el estilo; porque entonces, o para mejor decirlo, mucho antes, que fue cuando la escribí, estaba verde, y luego andaba tocado de la peste que llaman cultura algunos Idiotas de España³.

Faria e Sousa se refiere aquí a una primera versión de este texto, incluida en su primera colección de poesías, las *Divinas y humanas flores*, que había dado a la estampa en 1624 (Madrid, Diego Flamenco), el año en que salieron a la luz sus cuatro primeras obras impresas. Esta primera composición, de 54 sextinas reales, sirvió en efecto de punto de partida para el poema en 159 sextinas, sobriamente intitulado *Quinta de Santa Cruz*, que figura como octava de las doce composiciones en sextinas del segundo tomo de la *Fuente de Aganipe*. Que Faria e Sousa retomara este texto en la versión final de sus rimas varias que son los siete tomos de la *Fuente de Aganipe*, parcialmente publicados entre 1644 y 1646, no tiene por qué sorprendernos⁴. En efecto, fue un proceder común en la composición de

2 Mi gratitud va a Jesús Ponce Cárdenas y Antonio Sánchez Jiménez por acoger esta reflexión en el seminario sobre “El jardín áureo” que se celebró el 5 de octubre de 2020, a Jesús Ponce Cárdenas y Mercedes Blanco por su atenta y estimulante lectura del original, y a Héctor Ruiz Soto por el *tip* que me dio sobre los pinceles de Apeles. A todos agradezco su decisiva colaboración en la reflexión que sigue.

3 Manuel de Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, en Madrid, por Juan Sánchez, 1644, f. 137r.

4 La *Fuente de Aganipe* es una colección de poesías en siete volúmenes, caracterizada

la *Fuente de Aganipe* echar mano de las publicaciones anteriores. Por otra parte, revisar y ampliar eran actividades perfectamente coherentes con la práctica acumulativa y compilatoria de Faria⁵.

Nuestro poeta sintió, con todo, la necesidad de justificar que volviera a este texto con tantos años de distancia. Al contrario de lo que había alegado para la corrección de otra de sus obras de juventud, el diálogo filosófico titulado *Noches claras*, Faria e Sousa no se amparó en la necesidad de enmendar el estilo culto en el que él mismo había incurrido y luego censurado como un error juvenil (“cuando [...] estaba verde y [...] andaba tocado de la peste que llaman cultura algunos Idiotas de España”)⁶. La justificación aquí alegada le permitía sin embargo ponerse bajo el amparo

por su amplitud destacable a la par que por su compleja historia textual. A la espera de la síntesis que Joseph Roussiès está preparando sobre esta cuestión (“Constitución de las *Rimas varias* (1624 — h. 1648)”, en *Un polígrafo portugués en la Monarquía hispánica. Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*, dirs. Aude Plagnard y Joseph Roussiès, Valencia, Calambur, en prensa), pueden consultarse los estudios de Arthur Lee-Francis Askins, “Manuel de Faria e Sousa’s ‘Fuente de Aganipe’: the Unprinted Seventh Part”, *Florilegium hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, dir. John S. Geary, Charles Faulhaber y Dwayne E. Carpenter, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 247-277; Ana Hatherly, “Labirintos da parte VII da ‘Fuente de Aganipe’ de Manuel de Faria e Sousa”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, XXI, 1985, pp. 439-467; y Valentín Núñez Rivera, “Sobre géneros poéticos e historia de la poesía. Los discursos de Faria e Sousa (de la fuente de *Aganipe* a las rimas de Camoens)”, *Edad de Oro*, 30 (2011), pp. 179-206; y del mismo autor *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria e Sousa*, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2020, pp. 117-119.

- 5 No en vano se burlaba Juan de Espinosa Medrano, empleando justamente el mismo término: “Pudiéramos *compilar* un libro entero de sus desaciertos...” (*Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, caballero portugués [1662], ed. de Héctor Ruiz Soto, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2017, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1662_apologetico?q=compilar#mark1 [consultado el 31/10/2021]).
- 6 Véase Aude Plagnard, “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania*, 27 (2017), 27, s. p.; y Aude Plagnard (ed.), *Noches claras [fragmento]*, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2019 (3.2. “en este tiempo andaba en los cuernos de la luna...”: la conversión de Faria e Sousa al antigongorismo, <https://journals.openedition.org/e-spania/26742#tocto1n2> [consultado el 31/10/2021]).

del gran rival de Góngora en las disputas literarias del primer siglo XVII, Lope de Vega:

2. No por eso volví a esto de que ya no hacía caso, sino porque habiendo Lope de Vega (sin duda gran hombre en lo que profesó) leído aquellos versos, me preguntó si aquella Quinta era considerable. Díjele lo que era, y mostrándose con eso deseoso de verla mejor pintada, llegó a pedirme que volviese a la pintura.

3. Esto fue la causa de poner este poema en el estado que ahora tiene⁷.

Mediante el tópico de la *maiestas tua*⁸, Faria solicitaba al admirado Lope de Vega, cuyo respaldo anheló constantemente desde sus primeros escritos y cuyo magisterio reivindicó de forma obsesiva contra los presuntos excesos de la nueva poesía de Luis de Góngora. Lope de Vega era, en efecto, una autoridad en materia de descripciones de jardines y un buen conocedor del patrimonio portugués, como lo había mostrado, entre otras cosas, en su *Descripción de la Tapada de Vila-Viçosa*⁹. Sea auténtica o no esta anécdota, veremos que se ajusta con el programa trazado por Faria e Sousa en estas breves líneas: ilustrar los héroes del patrimonio portugués a ojos del público lector de Castilla, a través de un ejercicio ecfrástico tan potente que eleve al poeta al rango de pintor.

1. EL ELOGIO DESINTERESADO DE LOS OBISPOS DE OPORTO

La Quinta de Santa Cruz, también llamada “do Bispo” (del Obispo) es uno de los monumentos más destacados del patrimonio rural del distrito de Matosinhos, en la región de Oporto. En términos arquitectónicos, se aprecia sobre todo por conservar las marcas de la restauración que allí efectuó, bajo encargo del Obispo don José Maria da Fonseca e Évora, el

7 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 137r.

8 Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México/Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 129-130.

9 Lope de Vega, *Descripción de la Tapada*, ed. Alberto Fadón, Madrid, Plural Mayestático, 2020. El texto se publicó en *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Barcelona, Sebastián Cormellas, 1621, f. 99r-114r.

famoso escultor italiano Niccolò Nasoni (1691-1773)¹⁰. En efecto, “el conjunto de elementos arquitectónicos debidos a su autoría, en especial aquellos de la portada principal”, justifican que el edificio haya sido declarado de interés público en 1977¹¹. Sin embargo, la historia del lugar se remonta al siglo XII y se vincula estrechamente al episcopado de Oporto desde el siglo siguiente, cuando la propiedad, ya habitada por los eremitas de San Agustín, fue cedida por la hija del rey Sancho I al obispo de Oporto. La apelación de la Quinta “de Santa Cruz do Bispo” se debe en cambio a la intervención más tardía del obispo Rodrigo Pinheiro (1482-1572), quien reformó el edificio a partir de su nombramiento, en 1552, y hasta la fecha de su muerte. Bajo la pluma de Faria e Sousa, la Quinta se vuelve “dos Bispos”, en plural, no por haber sido lugar de residencia de los muchos obispos de la ciudad porteña, sino por la referencia explícita y concreta a otro obispo ligeramente más tardío, Gonçalo de Moraes. En efecto, el título dado por Faria a la primera versión de su composición, la que se publicó en 1624 en las *Divinas y humanas rimas*, relaciona a los dos obispos respectivamente en cuanto fundador y restaurador de la Quinta: “Descripción de la insigne quinta de Santa Cruz, fundada por don Rodrigo Pinheiro, y restaurada por don fray Gonçalo de Moraes, ilustrísimos obispos de Oporto”¹².

A la sombra de estas dos figuras tutelares está amparada la descripción, según dos sextetos que fueron añadidos en la versión de 1644 e inauguran la descripción del lugar ameno de la Quinta:

Poco distante un Sitio se descubre,
capaz Teatro de la Estancia hermosa
que nunca espera Abril, ni teme Octubre,

10 Annalisa Pezzo, “Nasoni, Niccolò”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2012, 77, [https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-nasoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-nasoni_(Dizionario-Biografico)/) [consultado el 31/10/2021].

11 Esta información está disponible en la página descriptiva de la quinta en el SIPA (“Sistema de Informação para o Património Arquitectónico”): http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4975 [consultado el 31/10/2021]. La Quinta aparece ahí como Inmueble de Interés Público, con el identificador IIP.00004975.

12 Manuel de Faria e Sousa, *Divinas y humanas flores*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, f. 58v-65r.

para gozar jazmín, mosqueta y rosa,
que es Primavera en el rigor del hielo
y por la Primavera el mismo Cielo.

Asunto del que ilustra generoso
el árbol en quien Atis se transforma,
por gloria del de Tisbe, que pomposo
con él en obrar grande se conforma.
Porque Fama, que en obras más se aumenta,
es igual del que funda al que sustenta (8-9)¹³.

La Quinta goza de una eterna primavera por la sombra que recibe de dos ilustres árboles que designan, en clave mitológica y heráldica, a los dos obispos anteriormente mencionados: el duro pino en que se transformó Atis, el amante de Cibeles, y el moral, colorado por la sangre de los amantes Píramo y Tisbe¹⁴, adornaban en efecto los respectivos escudos de Pinheiro y de Moraes, como bien elucida Faria e Sousa en la correspondiente glosa¹⁵. Existe, entre los dos, una relación de continuidad y sucesión, pues

13 Todas las citas del poema se corresponden con la versión de 1644 indicando solamente el número de las sextinas que allí figuran. Tanto en las citas en verso como en aquellas en prosa que remiten a las advertencias finales, modernizo la grafía y la puntuación, respetando sin embargo el uso original de las mayúsculas.

14 Las *Metamorfosis* de Ovidio son la fuente más común para estos episodios mitológicos (respectivamente x, vv. 103-104 y iv, vv. 55-166).

15 “Un Pino a cuyo tronco se arroja un León de oro en campo de púrpura, era el Blasón del Obispo D. Rodrigo Piñeiro, Fundador de esta Quinta por los años 1560 hasta 70 [...]. El escudo de los Morales, es un moral en campo de plata. De esta Familia era D. Fr. Gonçalo de Morales, General que fue en la Religión de san Benito, y Obispo aquí, y Reparador de esta Quinta, y Autor de otras obras mayores”, *Fuente de Aganipe. Parte segunda (op. cit.)*, f. 137v. Faria tuvo otra ocasión de usar la metáfora emblemática del moral para elogiar el apellido Morales en las *Noches claras* (1624), refiriéndose al autor de *Palmerin de Inglaterra*, Francisco de Morraís. Con esta imagen, coincide con el elogio que Góngora dedicó, en el soneto “Árbol de cuyos ramos fortunados” (1593), a Cristóbal de Moura, marqués de Castelo Rodrigo y padre de Manuel de Moura Corte-Real, de quien fue secretario nuestro poeta entre 1624 y 1634. Véase Manuel de Faria e Sousa, *Noches claras [fragmentos]*, Aude Plagnard (ed.), París, Sorbonne Université — OBVIL, 2019, n. 186 (https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1624_nochesclaras#note188 [consultado el 31/10/2021]).

el segundo aumentó y sustentó las obras del fundador. Este motivo es el concepto clave de la común alabanza que Faria dedicó a ambos obispos en la *Oda XVII*, recogida en la tercera parte de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, Carlos Sánchez Bravo, 1646), donde aparecen también, con más insistencia, las metáforas vegetales y mitológicas para remitir a los obispos (estrofas 7 a 11, f. 80r-v).

Faria e Sousa presta así a Gonzalo de Moraes una iniciativa en la restauración de la Quinta que no parece haber llamado la atención de sus contemporáneos; por lo menos, no encontramos en el *Catálogo dos bispos do Porto*, compuesto por su sucesor Rodrigo da Cunha, mención alguna de obras en la Quinta de Santa Cruz, aunque sí en la Sé de Oporto¹⁶. Más probable es que Faria insistiera en este papel y en la imagen del restaurador porque le permitía emular un concepto de Camões en *Os Lusíadas*, originariamente aplicado a la sucesión de los virreyes de la India y al caso concreto de la sucesión de João de Castro a Martim Afonso de Sousa:

Conforme sucessor ao sucedido,
que um ergue Deus, outro o defende erguido (*Lusíadas*, X, 57, vv. 7-8)¹⁷

De la misma manera que João de Castro defendió con las armas la fortaleza de Diu que Martim Afonso de Sousa había ganado por la vía diplomática, Gonçalo de Morães restauró la quinta que Rodrigo Pinheiro había edificado, destacando ambos como dignos sucesores de modelos igualmente admirables. Creo probable que esta analogía, que dignifica al sucesor, evocara, en la mente de Faria y en clave metapoética, su propio mérito en cuanto comentador y continuador de la obra camoniana.

Por otra parte, el paralelo permitía, aunque con cierta discreción, elogiar la relación que el poeta había tenido en su juventud con el obispado

16 Rodrigo de Cunha, *Catálogo e historia dos bispos do Porto. Offerecida a Diogo Lopes de Souza*, no Porto, por Ioao Rodriguez, 1623, segunda parte, capítulo 41, pp. 349-363. Quizás otras fuentes sobre el obispo o sobre la quinta de Santa Cruz permitan documentar este aspecto del poema: queda de momento como una cuestión pendiente de investigación.

17 En sus *Lusíadas comentadas*, vol. 2, t. IV, col. 408, Faria e Sousa cita, a propósito de estos versos de Camões, los suyos propios (9, vv. 7-8). He aquí la prueba de que este añadido, y probablemente gran parte de la segunda versión, ya estaban redactados a finales del decenio de 1630.

de Oporto. Gonçalo de Moraes jugó, en efecto, un papel decisivo en la trayectoria profesional de Faria e Sousa¹⁸. Este dejó sobrados indicios de su estrecho vínculo con el quincuagésimo sexto obispo de Oporto y con el personal eclesiástico que le rodeaba. La versión de 1624 de la descripción estaba dedicada “Al licenciado Baltasar de Sousa, abad en la misma ciudad [de Oporto]”, que Faria conoció, con toda probabilidad, cuanto todavía residía allí. Por otra parte, esta primera versión se publicó a continuación de un “panegírico portugués” en octavas, en forma de égloga dedicada al “fallecimiento del ilustrísimo obispo de Oporto don fray Gonçalo de Moraes”¹⁹ y redactada en portugués a pesar del encabezamiento en castellano. La escenificación del difunto obispo de Oporto en las *Rimas* es coherente con los elogios que no escatima el poeta a la hora de contar sus memorias en uno de los textos más singulares del Siglo de Oro: la *Fortuna de Manuel de Faria e Sousa*. En este relato en primera persona, el poeta recuerda cómo, siendo aprendiz de secretario, se benefició desde su entrada a su servicio con trece años de edad de “notable gracia en los ojos de aquel prelado excelente”²⁰. Prueba de ello fue que cuando sufrió, durante la adolescencia, una peligrosa “esquinencia” —o angina—: el obispo le dedicó unos cuidados específicos, admitiéndole a su mesa y compartiendo con él las humildes y piadosas comidas con las que solía regalarse. Con una ironía característica de la vena picaresca que Faria sigue en esta autobiografía, insinúa sin embargo que compartir la mesa del obispo le llevó a pasar más hambre que nunca en su vida:

Era bueno, pero era poco, y aunque fuese lo que me convenía, como yo tenía lobos en el estómago, más lo quisiera mucho aunque malo.

18 Sobre la biografía de Faria e Sousa (y las varias biografías publicadas al respecto), véase la monografía ya citada de Núñez Rivera, *Escrituras del yo*, así como el artículo de Diogo Ramada Curto, “Uma autobiografia de Seiscentos: a ‘Fortuna’ de Faria e Sousa”, *Cultura escrita: séculos XV a XVIII*, Lisboa, Imprensa de Ciências sociais, 2007, pp. 145-188.

19 Faria e Sousa, *Divinas y humanas flores*, f. 52. Otro elogio póstumo al mismo Gonçalo de Moraes se encuentra en la décima égloga que la cuarta parte de la *Fuente de Aganipe*, Madrid, Juan Sánchez, 1644, titulada “Souto” (f. 127r-138r), lugar del nacimiento de Faria e Sousa, en la que Menalio y Lucelio, “que habían sido secretarios del obispo” (f. 138v), celebran las virtudes del difunto.

20 *Ibidem*, p. 138.

No había en casa remedio para matar mi hambre, por cuya muerte no me acordaba de la otra de que el obispo me quería librar. Echar ruegos al despensero para que me diese algún panecillo era como echar caperuzas a la tarasca, porque mi enfermero le había esconjurado [...] ²¹.

Aunque no hubiese coincidido nunca con el fundador de la Quinta de Santa Cruz (Rodrigo Pinheiro), Faria e Sousa podía —en su relación amablemente burlesca— presumir de haberse criado con su sucesor. La relación de servicio y de mutuo aprecio con Gonzalo de Moraes le autorizaba por lo tanto a incluirse en la continuidad de los autores —algunos de ellos famosos— que habían alabado la fundación de la Quinta medio siglo antes.

En efecto, aunque Rodrigo Pinheiro ostentaba ya la respetable edad de setenta años cuando accedió, en 1552, a la dignidad de obispo de Oporto, supo valerse de los poetas para promocionar la construcción de la Quinta de Santa Cruz. Su labor de mecenazgo le hizo merecedor del título de “Padre de los Poetas” (*Grande magne pater vatum*), según João Rodrigues de Sá de Meneses, alcalde mayor de la ciudad ²². La empresa arquitectónica tuvo en efecto una repercusión importante en el mundo de las letras de la época. Guilherme Felgueiras, folclorista y etnógrafo portugués que se interesó por esta región, cita a varios autores que produjeron, inmediatamente después de la conclusión de las obras, elogios al obispo y a su conjunto de arquitectura eclesiástica ²³: el poeta neolatino Cadabal Gravio, el gran Luís de Camões y los más locales João Rodrigues de Sá de Meneses (fallecido en 1579) y Fray Bartolomeu dos Mártires (fallecido en 1590). Aunque con un retraso de unos cincuenta años, Faria e Sousa pretendía inscribirse en la estela de estos autores.

Llama la atención el anacronismo de los elogios póstumos que resultan de esta pretensión: aunque es síntoma de la posición marginal de Faria e Sousa, que en su carrera nunca consiguió acercarse al poder tanto como hubiese deseado, está claro que nuestro autor sacó partido de esta situa-

21 *Ibidem*, p. 139.

22 João Rodrigues de Sá de Meneses, “Disertissimi viri Ioannis Roderici de Sa Portugallensis arcis preafecti carmen, in Religiosissimi doctoris Roderici Pinarii dei gratia Portugallensis Episcopi encomium”, en Cadabal Gravio Calidónio, *Pityographia*, Lisboa, António Gonçalves, 1568, f. 3r.

23 Guilherme Felgueiras, *Monografia de Matosinhos*, Matosinhos, 1958, pp. 143-144.

ción, haciendo del desfase cronológico una de las garantías del carácter desinteresado y, por tanto, sincero de su elogio. Según aclara el propio poeta en la penúltima de sus glosas, las suyas son

... alabanzas sin sospechas, porque nadie adula, ni lisonjea a los difuntos, a lo menos a aquellos que no dejaron acá hijos, ni parientes útiles para algo, como sucedió a este²⁴.

Esta glosa retoma, literalmente, el razonamiento de la ya mencionada *Oda XVII* en elogio a los dos obispos:

Si muertos sois, a Apolo
ruego me haga viviente en el Caistro
para cantaros solo,
que nunca para ser torpe Ministro
de la Adulación cauta,
puse a los labios la sonora flauta.

Para mí, del indigno
dinasta, áureo palacio es tumba triste.
Muerto un Moral, un Pino
de Apolineo Laurel mi Musa viste,
porque mi libre Musa, solo con el Valor Elogios usa.

Si muertos sois al mundo,
yo soy la muerte de intereses viles;
toda mi gloria fundo
en hacer de ellos lo de Ilio Aquiles,
en no entrar las soberbias
puertas por ellos a adular protervias²⁵.

Entre la primera y la segunda versión de la descripción de la Quinta, Faria e Sousa persistió en su idea, hasta el punto de transformar un elogio oportunista, que le beneficiaba al presentarle como una figura cercana al personal eclesiástico portugués, en una declaración neutra de méritos mediante la que se elevaba a la altura de un juez moral de las grandes figuras del pasado portugués.

24 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 139v.

25 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte tercera*, f. 79v-80r.

Desde esta posición magnánima y desinteresada pretendía Faria entablar una relación de emulación con el poeta que mayor partido había sacado de sus elogios a la Quinta: Cadabal Gravio Calidónio²⁶, autor de una descripción de la Quinta en latín, en forma de fábula mitológica²⁷. Con él se compara a la hora de dirigir el poema a su dedicatario, el famoso Manuel Severim de Faria, en las últimas sextinas de la descripción:

Si en Poemas cultísimos, el Gravio
Cadabal, del Autor de tantas
obras canta elegante con Latino labio,
yo, pues, a Ti, que a todo el Mundo sobras,
claro Atlante de máquinas supremas,
no faltaré en métricos Poemas (155).

El elogio de Faria e Sousa a Severim de Faria pretende emular el que Gravio dedicó a Pinheiro, pero también la dedicatoria por Garcilaso de la Vega de su égloga primera al virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, mientras estaba a su servicio²⁸. Si tanto Toledo como Severim de Faria, por sus virtudes, “a todo el mundo sobra[n]”, la pluma garcilasiana se ejercita faltándole humildemente a la alta dignidad del dedicatario, mientras que Faria promete, al contrario, no faltarle a Severim de Faria en sus “métricos poemas”. La diferencia aquí exhibida entre una y otra postura se explica quizás por el hecho de que Faria e Sousa renuncia a dirigir su poema a un noble mecenas que pudiera favorecer su carrera, como había hecho Garcilaso en dicha égloga. En efecto, volviendo al caso de Gravio, lo que mayormente despertó la atención de Faria fue la rentable relación de mecenazgo que unía al poeta neolatino con el obispo. Lo comenta con detalle en la glosa asociada a este sexteto:

155. Un hombre, que pienso era natural de Braga y se llamaba Cadabal Gravio, escribió un libro de varios Poemas Latinos, muchos

26 Respeto la grafía de la base de datos de la Biblioteca Nacional de Portugal.

27 Gravio Calidónio, *op. cit.*

28 Garcilaso de la Vega, *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 2001, p. 128: “luego verás ejercitar mi pluma / por la infinita, innumerable suma / de tus virtudes y famosas obras, / antes que me consuma, / faltando a ti, que a todo el mundo sobras” (“Égloga primera”, vv. 24-27).

y muy buenos, todo elogios y descripciones de esta Quinta y de su fundador el Obispo D. Rodrigo Piñeiro. Hízolo imprimir este gran Prelado, que supo estimar a este Hombre y honrarle y mantenerle con abundancia (¡oh Mundo que dices estás hoy muy culto y no se ven en ti estas culturas hoy!) que al fin era Héroe famoso este Obispo. Del mismo hay cartas Latinas para el Poeta en el propio libro, tan elegantes, que bien mostró que solo quien entiende la Arte la estima; con que en buen lenguaje, quien no la estima (digo en los que lo merecen) es tonto²⁹.

En comparación con el de Cadabal Gravio, el elogio de Faria renuncia a engendrar fruto, por disociar —mediante el irremediable criterio de la muerte— el dedicatario del poema de su héroe. Así, cultiva un *ethos* desgraciado y desengañado que imita el que le presta al propio Camões. En efecto, Manuel de Faria e Sousa desempeñó un papel importante en la construcción del topos de la desgraciada y miserable muerte que sufrió Luis de Camões y en la que se ve la inequívoca marca de la ingratitud con la que la patria portuguesa pagó su máximo poeta —desgracia en la que él y Lope de Vega vieron el espejo de la suya propia³⁰—. Los versos finales de *Os Lusíadas* se prestaban a esta lectura (“O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não...”, X, 146, vv. 5-6), que Faria extiende a otras composiciones, y en especial al soneto camoniano sobre la transformación de Atis en pino (“Depois que viu Cibele o corpo humano”). El poema concluye con la apóstrofe a un dedicatario llamado “Pinheiro”, cuya protección anhela el poeta:

Oh, ditoso Pinheiro! Oh, mais ditoso
Quem se vir coroar da rama vossa,
Cantando à vossa sombra verso eterno!³¹

29 Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda (op. cit.)*, f. 139r.

30 Valentín Núñez Rivera, “Un último testimonio del desengaño de senectute: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)”, *Criticón*, 134 (2018), pp. 141-157.

31 Las tres primeras estrofas del soneto rezan: “Depois que viu Cibele o corpo humano / Do fermoso Atis seu verde pinheiro, / Em piedade o vão furor primeiro / Convertido, choraba o grave dano. // E à su dor fazendo ilustre engano, / A Jupiter pediu que o verdadeiro / Preço da nobre Palma, e do Loureiro, / Ao seu Pinheiro

¿Sería el mencionado “Pinheiro” don Rodrigo Pinheiro, obispo de Oporto, o don António Pinheiro, obispo de Miranda, “que fue llamado el Cicerón de la lengua portuguesa”? Si Faria e Sousa se decantó en su comentario —del modo tajante que bien le conocemos— por el primero, fue por la paradójica comparación que le permitía establecer entre Cadabal Gravio, Luís de Camões y él mismo. Faria e Sousa emuló a Cadabal Gravio al describir la Quinta de Santa Cruz; sin embargo, al contrario que este³², no recibió la justa recompensa por sus elogios, coincidiendo así con lo que también había acontecido para el admirado Camões quien, cantando a la sobra de dicho pino y apelando a su benevolencia, no recibió de él merced ni protección alguna:

conforme a esto escribió este Soneto, incitado de haber visto los Poemas de Gravio a ellas y de saber él cómo este Obispo le había honrado por ellos. Y esto le movió a decir lo que dice aquí, y aun a codiciar que le hubiese cabido en suerte el poetizar a la sombra de este Pino y ser coronado de él, viendo que sobre haber cantado a tantos Príncipes y Señores, de todos ellos juntos, y tenidos por Palmas y Laureles, no había sacado lo que de un solo Pino sacó el Gravio³³.

Es evidente que el ejemplo de Camões —cuyo poema, según dice, descubrió entre la primera y la segunda redacción de la descripción de la Quinta— debió de confortar a Faria e Sousa en su proyecto. Así, la descripción de la Quinta de Santa Cruz, por la que Faria enseñaba a la República de las Letras madrileña su familiaridad no solo con el patrimonio portugués,

desse, soberano. // Mais lhe concedeu o Filho poderoso, / que crescendo as Estrellas tocar possa, / Vendo os segredos là do Céu superno” (Faria e Sousa, *Rimas comentadas de Luis de Camoens*, t. II, “Segunda centuria de sonetos”, soneto 90, p. 304).

32 “Dichoso mil veces Cadabal Gravio (que de esto habla mi P.), pues encontró con un Pino que se supo hacer Palma y Laurel para coronarle. Entre los árboles son Señoriles los Pinos, pero son robustos, crespos, rústicos, intratables, como los más de los Señores. Pero don Rodrigo, aunque era Pino señoril, viendo que también son Señoriles las Palmas y los Laureles, con la mejor calidad de ser generosos, honoríficos y tratables, dejó el ser Pino y fue Laurel y Palma, para honrar y hacer merced de un Ingenio famoso” (*Ibidem*, p. 305).

33 *Ibidem*.

sino con los más eminentes representantes de su élite eclesiástica, revestía el disfraz de una humilde declaración de desinterés, con el propósito, quizás, de disimular la falta de mecenas de la que se quejó durante toda su vida.

2. ILUSTRAR EL PATRIMONIO PORTUGUÉS

Este no fue, sin embargo, el único propósito de Faria cuando decidió publicar por segunda vez su descripción de la Quinta. El carácter más visible de la rescritura a la que sometió su texto, entre 1624 y 1644, es la ampliación: triplicó la cantidad textual, pasando de 54 a 159 sextinas. Aunque tan solo una edición crítica del poema y un atento escrutinio sustentado en firmes cimientos ecdóticos permitiría establecer con toda precisión el alcance y funcionamiento de la rescritura, una rápida ojeada al conjunto permite sacar unas primeras conclusiones³⁴.

2.1. *La écfrasis topográfica de la Quinta de Santa Cruz*

Los umbrales del texto —es decir, la proposición y la dedicatoria iniciales, por una parte, y el elogio y la dedicatoria final por otra— se repiten, aunque con variantes significativas, en ambas versiones³⁵. En cambio, tan solo una pequeña parte de las sextinas descriptivas de la versión de 1624, aquellas que forman el cuerpo del poema, fueron aprovechadas por Faria en dos secciones de la segunda versión: para la introducción de la descripción de la finca (1624: 11-18; 1644: 8-15) y para una sección que el mismo poeta califica como “gratisima desorden” (1624: 20, 23-24, 37,

34 Este estudio detallado debería también tomar en cuenta las dos versiones manuscritas de la *Fuente de Aganipe*, previas a la impresión, que se conservan en la Torre do Tombo y en la Biblioteca Nacional de Portugal. El cotejo de las versiones manuscritas —que no hemos podido llevar a cabo para la redacción de este artículo, por las restricciones debidas a la pandemia de coronavirus— permitiría sin duda precisar la fecha en la que Faria procedió a la ampliación de su poema.

35 Compárense respectivamente, entre la primera y la segunda versión, los sextetos 3-5 y 1-3 para la proposición, 1-2, 7-9 y 4-7 para la dedicatoria, 50-51 y 152-154 para el elogio a Gonçalo de Moraes y 52-54 y 156-159 para la dedicatoria final.

44-46 y 41; 1644: 125-151). En efecto, esta impresión de desorden es la que caracteriza la versión de 1624. La versión completa, de 1644, se ordena al contrario en función de un recorrido topográfico, marcado por la presencia recurrente de los déicticos, que lleva al lector desde el portal exterior de la Quinta hasta las casas episcopales y el corazón del jardín, atravesado por el río Leça. Las glosas que el propio Faria añadió como apéndice de su composición refuerzan la legibilidad de esta topografía, pues en su mayoría señalan la coherencia de grupos de estrofas en torno a una parte concreta de la quinta. Indicamos, en el siguiente cuadro, aquellas secciones explícitamente señaladas por Faria en sus notas:

Sextinas	Lugar retórico	Notas de Faria e Sousa
1-3	Invocación	Notas sueltas sobre las circunstancias de composición del poema y comentario de algunos aspectos de las sextinas 1, 2, 3 y 10.
4-7	Dedicatoria	
8-10	Acercamiento al sitio y blasones de los dos obispos	
11-68	Descripción de las ermitas colocadas a lo largo del muro exterior de la Quinta	
11-18	Introducción	
19-22	Ermita de Nossa Senhora da Guia	19-31: “describe las ermitas”
23-29	Ermita de Nossa Senhora da Neve	
30	Ermita del “Santo Hispánico Isidoro” (30, v. 8)	
31	Ermitas de San Cosme y San Damián	
32-37	Ermitas de San Blas y de San Sebastián	32-37: “En otros dos montes, bien distantes al Norte, están otras dos ermitas, de san Blas y san Sebastián; entre ellas una fuente y la estatua de Hércules matando al León Nemeo”
36	Estatua de Hércules combatiendo el León de Nemeo	
37	Blasón de Pinheiro en una “clava”, y fuente	
38-46	Huerto de Cristo destruido	38-46: “otra ermita que se llamaba del Huerto de Cristo”

47-68	Festejos de las ermitas	47-67: “Describense los Ermitaños que hubo, y el concurso que hay en las Ermitas de gente en Romería” 68: comentario sobre las “Mayades”
69-107	Entrada al recinto de la Quinta	
71-76	Jardines	72: nota suelta sobre el “bastardo”, un tipo de uva.
77-82	Ermita de los arcángeles con retablo	73-84: “jardines, frutales, campos, viñas y fuentes, lagos de peces, sacas de fieras; ermita de los Ángeles Miguel, Gabriel y Rafael que con un buen Palacio está en medio de todo eso”
83-93	Jardines	85-94: “la famosa, larga y alta selva de robles notablemente espesos, sus entradas y salidas y fuentes y estancias varias hasta bajar al río Leça”
94-107	Río Leça	94-107: “el río Leça pasa por la Quinta”
108-124	Entrada a las casas episcopales	109-124: “las nobilísimas Casas Episcopales [...] y la ermita de nuestra Señora de los Ángeles”
112	Jardín	
119-124	Ermita de Nuestra Señora de los Ángeles	
125-151	Descripción sin orden	125-151: “Descríbese sin guardar orden lo que no la tiene, porque son varias casas de cosas diferentes”
152-154	Elogio de Gonçalo de Moraes	152-154: “Fray Gonçalo de Moraes, Reparador de esta Quinta, a toda Luz Varón magnífico y excelente”
155	Alusión a la descripción de Cadabal Gravio	155: nota sobre Cadabal Gravio
156-159	Dedicatoria a Manuel Severim de Faria	154-155: nota sobre el carácter desinteresado del elogio 157: alusión a los epigramas que Faria “fijaba en las puertas”

Tabla 1. Estructura retórica del poema

Topográficamente, la descripción sigue un recorrido centrípeto en cuatro etapas. La primera describe el muro exterior de la Quinta y las ermitas que lo adornan: se trata de la parte más desarrollada de la descripción, debido a la digresión sobre las romerías, como comentaremos en el próximo apartado. La segunda parte nos guía hasta el interior del recinto de la Quinta y se centra en la descripción de los exuberantes jardines, atravesados por el río Leça, joya del parque y piedra de toque del elogio³⁶. El tercer apartado está dedicado a la descripción del “Pontifical Palacio” (111, v. 4), siempre visto desde fuera, con sus jardines y la ermita que lo flanquea, en la que Faria se figura como pintor —lo comentaremos en el último apartado del artículo—. Finalmente, la cuarta sección responde a una “gratisima desorden”, en la que Faria describe varios aspectos de la Quinta —flores, animales, obras humanas— aprovechando buena parte del material de la primera versión publicada en 1624.

2.2. *La Quinta de Santa Cruz como ficción arcádica*

Destaca, en la descripción de Faria e Sousa, el número elevado de ermitas descritas. Aparecen nueve en total, cada una de las cuales, además de ser identificada por el santo que celebra, se describe con cierto pormenor. Ahora bien, esta arquitectura de la Quinta, rica en tales ermitas por su historia votiva y por haber sido efectivamente lugar de retiro para los obispos de Oporto, coincidió oportunamente, en los años en que Faria e Sousa redactaba la segunda versión del poema, con la moda cortesana de las ermitas palaciegas y de las romerías que solían albergar. Entre los conjuntos arquitectónicos que influenciaron esta moda, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos señala el monasterio de Montserrat, visitado por Felipe IV en 1626 y que inspiró a este la construcción de las trece ermitas de los jar-

36 Notemos que la insistencia en los jardines, por una parte, y en el río Leça, por otra, podrían ser pistas fecundas para relacionar la descripción con la de Cadabal Gravio. En efecto, el segundo libro de su *Pityographia* está dedicado a la descripción de la Quinta y mayormente de sus jardines. Siguen además dos apartados finales: uno dedicado a las siete fuentes de la Quinta, descritas una por una, y una sección final dedicada al río Leça.

dines de Aranjuez³⁷. Tal moda culminó en la segunda parte del decenio de 1630, con el Palacio del Buen Retiro, construido por el Conde-Duque de Olivares para Felipe IV y donde se encontraban nada menos que seis ermitas. Allí, las ermitas sirvieron no solo de lugar de devoción para los reyes, sino también —quizás sobre todo— de lugar de recreo para banquetes y paseos para los cortesanos o algunos selectos invitados de la pareja regia³⁸.

La Quinta de Santa Cruz se prestaba sin duda, desde el siglo anterior, al ocio ameno y retirado en una campaña cuya fecundidad recalca Faria e Sousa en la descripción. A diferencia, sin embargo, del palacio de la villa y corte castellana, las ermitas albergaban una devoción popular que, lejos de aislar el jardín de la sociabilidad urbana y reservarlo para unos pocos íntimos del obispo, relacionaban la Quinta con los habitantes de toda la comarca. Quince sextetos describen en efecto

el concurso que hay en estas Ermitas de gente de Romería, principalmente las fiestas de las Nieves, s[an] Blas y san Sebastián, adonde ofrecen gargantas de cera y cabezas de puerco, que no hacía tanto mal a los Ermitaños como hizo a Adonis. Cada Ermita tenía una nobilísima vivienda. Descríbense los festejos de danzas, músicas y folías con que la gente va pasando su camino³⁹.

La descripción de estas celebraciones estaba prácticamente ausente de la primera versión del poema, donde tan solo se mencionaba en una sextina, sin relación narrativa con las anteriores y sucesivas, a las “Mayades Ninfas deliciosas” que poblaban en jardín, sin ningún tipo de explicación (sext. 46). Con sus 22 sextinas (47-68), este episodio se debe exclusivamente a la ampliación del poema entre la versión de 1624 y la de 1644 y constituye, por tanto, un aspecto decisivo de la versión última de esta composición. En efecto, la relación de los festejos populares se hace en clave mitológica, proyectando en la vida de la quinta una ficción arcádica que es uno de los aspectos más logrados del poema de Faria e Sousa, o en

37 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Velázquez y las ermitas del Buen Retiro: entre el eremitismo religioso y el refinamiento cortesano”, *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 15-16 (2010), pp. 135-148.

38 Jonathan Brown y John Huxtable Elliott, *Un palacio del rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe II*, Madrid, Taurus, 2005, p. 228.

39 Faria y Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 138r.

todo caso uno de los lugares que más claramente construye la posición que el poeta pretende adoptar respecto a la tradición poética.

Entre las muy variadas ceremonias religiosas celebradas en la quinta, el poeta elige la que más contribuye a ilustrarla y solemnizarla: las fiestas de la ermita de Nossa Senhora da Neve⁴⁰. Estas fiestas, marcadas por la variedad de instrumentos tocados en ellas —“aduses”, “cascabeles”, “plectros”, “rabeles”, “flautas”, “tamborines”, “sonajas” (62-63)—, que solicitan múltiples partes del cuerpo de los músicos —“Con ellas ya la tierra, ya el pie toca, / ya la rodilla, el codo, ya la frente” (66, vv. 1-2)—, destacan también por unir, en un mismo “concurso” (58, v. 1), “compañías” de ambos sexos, unas “Ninfas” y otros “Varones”, que “al camino / dan una y otra Imagen de Quirino” (58) —es decir una figura dual comparada al bicéfalo dios Jano bifronte—. La unión de las dos compañías recuerda el “concurso impaciente” de los coros de “vírgenes bellas, jóvenes lucidos”, “zagalejas” y “garzones” que, en la *Soledad primera*, celebraban con “sonoros instrumentos”, “en dos festivos coros”, el epitalamio de dos jóvenes pastores⁴¹. La alusión al poema gongorino se cifra en la imagen del “concurso” y en el reemplazo del término “zagalejas”, declinado por Faria en ambos géneros y luego variado mediante la figura mitológica de la sirena a través de la epífora en quiasmo que concluye los sextetos 59 y 60:

son otras compañías de ambos sexos,
de Zagalejas mil, mil Zagalejos⁴² (59, vv. 5-6).

Sirenos ellos son, ellas Sirenas (60, v. 6).

40 “Estos del Cielo fuertes Torreones / son visitados de inundante Plebe, / del Año por las varias estaciones. / Es singular aquella de la Nieve / que en el Monte Esquilino ha visto Agosto / hacer Augusto un sitio que era angosto” (sext. 54).

41 *Soledad primera*, vv. 765-765 y 751-752 (Luis de Góngora, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994, p. 351). El texto, sin notas, se encontrará también en la edición digital de Antonio Carreira: Luis de Góngora, *Poesía*, Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2016, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica#poem264B [consultado el 31/10/2021]).

42 Como sagazmente me comentó Antonio Sánchez Jiménez, estos dos versos no riman sino que juegan sobre el eco visual que une las dos palabras-rimas (“sexos”, “zagalejos”). Este interesante caso de rima gráfica nos recuerda el interés de Faria e Sousa por la poesía visual, que practicó en la *Séptima parte* de la *Fuente de Aganipe*.

Semejante simetría métrica se aleja, sin embargo, de la plasticidad de la silva gongorina y equipara al contrario la lectura binaria de los sexos con el dualismo sintáctico. Reconocemos en esta escena, como en la poesía de Góngora, la pretensión de unir “el orden festivo agrario y tradicional de su tiempo y el orden de lo festivo clásico; lo más docto, o sea, el mundo reflejado por las literaturas griega y latina, y lo más rudo, las costumbres rurales”, como demostró Mercedes Blanco mediante una elocuente comparación con la obra de Rubens⁴³. Evidentemente, Faria e Sousa no aplica esta unión paradójica al ámbito de la fiesta matrimonial ni al género del epitalamio, sino que, suavizando los aspectos más eróticos, se reserva para la pintura de la devoción popular, aplicada a las características concretas de la provincia del Duero.

La variación de la figura pastoril de la zagaleja en la mitológica y marítima de la sirena recuerda por otra parte al galán de *La Diana* de Montemayor, Sireno, y señala el carácter arcádico del episodio. También se inscribe, sin duda, en el léxico acuático motivado por la presencia del Río Leça en la quinta —elemento importante de su elogio por Faria—; lo cual sostiene a su vez el juego sonoro y conceptual mediante el cual Faria e Sousa eleva a las habitantes de la comarca de Maia, ciudad vecina de la Quinta de Santa Cruz, a la altura de divinas “Máyades” (62, v. 2), por analogía con las Náyades⁴⁴. La comparación llega explícitamente en la sextina que concluye la descripción y recurre de nuevo a la figura del sobrepujamiento:

Venciendo, pues, así Drías y Nayas,
van caminando en Coros y Coreas,
las que, si no de Atlantes, son de Mayas
hijas, a que un Gentil, de claras Deas,
sin Amor, diera Títulos mayores,
y también un Cristiano con amores (68).

43 Véase Mercedes Blanco, *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016, pp. 357-360.

44 “Derivamos el nombre de ‘Mayades’ a las doncellas que hacen estas Romerías, del mismo de aquella comarca que se llama de la Maia” (Faria e Sousa, *Fuente de Aganipe. Parte segunda*, f. 138r).

La discreta alusión al modelo gongorino —admirado por Faria en algunos aspectos, vituperado con vehemencia en otros⁴⁵— contribuye sin duda a dar al episodio matices pastorales que acercan la romería a los tintes arcádicos de la *Soledad primera*.

Sin embargo, la deuda poética de Faria e Sousa en este fragmento no termina ahí. Estas Máyades también están amparadas por el intertexto camoniano, aquí convocado por Faria mediante una cita casi literal:

Aquí se encuentra ya, si allí se siguen,
estas varias y alegres compañías,
cuales con dulces pláticas prosiguen,
cuales paran con plácidas folías.
De Títiro imitando las Camenas,
Sirenos ellos son, ellas Sirenas (60).

Estas sirenas, o Máyades, que emulan por sus cantos las Camenas, o sea, las Musas de Títiro, figuración poética del gran Virgilio, imitan a la vez las etíopes mujeres que recibieron en *Os Lusíadas* a Vasco de Gama y sus marineros, poco después de su encuentro con Adamastor, a lo largo de las costas de Suráfrica:

As mulheres queimadas vêm encima
Dos vagarosos bois, ali sentadas,
Animais que eles têm em mais estima
Que todo o outro gado das manadas;

45 La ambigua relación de Faria e Sousa con la poesía gongorina ha sido objeto de varios estudios en su vertiente teórica y, en menor medida, poética. Véanse mi edición de los fragmentos anti-cultos de las *Noches claras* [1624] (Paris, OBVIL — Sorbonne Université, 2019), la de Héctor Ruiz Soto de la réplica del peruano Juan de Espinosa Medrano (*Apoloético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España* [1662], OBVIL — Sorbonne Université, 2017) a las críticas contra Góngora lanzadas por Faria e Sousa en sus *Lusíadas comentadas* (1639), así como la síntesis recientemente ofrecida por Núñez Rivera, “En favor de Camões: el destronamiento de Góngora”, en *Escrituras del yo y carrera literaria*, pp. 89-117; y otra mía en curso de stampa: “‘Venga otro saltico de cabras’. Manuel de Faria e Sousa, ‘enemigo lector’ de Luis de Góngora”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura del siglo XVII*, dirs. Mercedes Blanco y Aude Plagnard, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, en prensa, 2021.

Cantigas pastoris, ou prosa, ou rima,
Na sua língua cantam concertadas,
Com o doce som das rústicas avenas,
Imitando de Tíro as Camenas (V, 63⁴⁶).

La escena es muy breve, en *Os Lusíadas*, pues apenas llegados los marineros a la costa, zarpan de nuevo (V, 61-64). El motivo de esta pronta salida es la incapacidad de entender la lengua de los indígenas, a pesar de la humanidad que estos demuestran:

Mas como nunca em fim meus companheiros
Palavra sua alguma lhe alcançaram
que desse algum sinal do que buscamos,
as velas dando, as âncoras levamos (V, 65, vv. 5-8).⁴⁷

Este fragmento sobre la ininteligibilidad de la lengua le proporciona a Faria e Sousa la ocasión para desahogarse, una vez más, contra la poesía oscura. Compara los cantos ininteligibles de las mujeres africanas con la poesía de los autores cultos y aprovecha para burlarse de estos últimos: “Debía ser como la poesía que ahora se usa, y si Gama llevara uno de sus Autores, si entonces los hubiera, quedaba todo facilitado, aunque ni ellos mismos entienden lo que escriben”⁴⁸. En las fiestas de la Quinta de Santa Cruz, ocurre todo lo contrario que en *Os Lusíadas*: los cantos rústicos, susceptibles de prestarse a una analogía literaria, garantizan la armonía sonora y convierten la escena en una verdadera y armoniosa Arcadia. Una vez más, Camões aparece como la clave poética para temperar y remediar la oscuridad gongorina⁴⁹.

La capacidad poética así alcanzada por los campesinos-indígenas permite incluso que el coro mixto de zagalejos y zagalejas, sirenos y sirenas, emule a otro poeta que Faria lee como paragón del estilo blando, claro y armónico —nada menos que Garcilaso de la Vega—:

46 Faria e Sousa, *Lusíadas comentadas de Luis de Camoens*, vol. 1, t. II, col. 584.

47 *Ibidem*, col. 587.

48 *Ibidem*.

49 Véanse Núñez Rivera, “En favor de Camões...”, Plagnard, “Venga otro saltico de cabras’...”, y “El portugués a la luz de la nueva poesía”, *El universo de una polémica...*, en prensa, 2021.

En una mano lira, en otra lanza,
ya de este, ya de aquel, tal vez se mira;
viene, mientras camina, o mientras danza,
tomando ora la lanza, ora la lira;
son otra compañía de ambos sexos,
de Zagalejas mil, mil Zagalejos (59).

El cuarto verso de la sextina imita aquel famoso de la Égloga *tercera* (“tomando ora la espada, ora la pluma”, v. 40)⁵⁰, cifra del *ethos* quinientista del poeta soldado, sustituyendo la espada por una lanza y la pluma del poeta por la lira. Este verso encuentra un eco en el primero, donde aparecen en el orden inverso los mismos atributos, siempre con un paralelo sintáctico. Este primer verso, al llevar la atención explícitamente a la “mano”, resuena además con otra apropiación anterior de la cifra garcilasiana: la de Alonso de Ercilla, quien escribió su *Araucana* “entre las mismas armas”, “la pluma ora en la mano, ora la lanza” (XX, 24, v. 8)⁵¹.

Aparece pues en estos versos, cuidadosamente cifrado, el propósito de Faria e Sousa de dar a esta ficción arcádica matices heroicos. El pueblo de la comarca de Maia se eleva, a la sombra de los dos obispos, a la altura de héroe colectivo de la descripción del lugar. En consecuencia, Faria brilla como el poeta capaz de trascender la escenificación gloriosa de los pastores de las *Soledades* en una heroica representación de los campesinos de la zona de Maia, reunidos en romería.

3. ÉCFRASIS Y AUTOFIGURACIÓN: EL ARTE DE LA PINTURA

3.1. *El repertorio anacoreta*

Las ermitas de la Quinta de Santa Cruz no se reducen, sin embargo, a un lugar de recreo en la descripción de Faria e Sousa: la devoción también desempeñaba un papel central. En efecto, las sextinas inmediatamente

50 Vega, *op. cit.*, p. 231.

51 Alonso de Ercilla, *La Araucana*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2021.

anteriores a las que acabamos de describir introducen la descripción de las romerías a través de la figura, claramente reconocible, del Anacoreta, bajo la forma de una figura alegórica evocada en singular, que guarda “cada puerta” (48, v. 2) de “cada Ermita” (47, v. 4) del recinto. La descripción de este personaje (sextinas 48 a 53) sigue los tópicos de la iconografía eremítica tal y como la encontramos, por ejemplo, en un cuadro como *San Pablo ermitaño* de José de Ribera que se pintó en los mismos años en que Faria elaboraba la versión de 1644⁵².

Cada sextina marca una etapa de la descripción. La primera (48) describe las características físicas del ermitaño (la “calva lisa frente rugosa”, v. 3; la “barba hirsuta, intonsa mas tendida”, v. 4), insistiendo en la inmovilidad de la silueta (“inmoto en su sayal”) que le asemeja a una “parda peña” (v. 6). La sextina 49 prosigue enumerando los atributos devotos del ermitaño: el “nudoso bastón” y las “gruesas cuentas de rústicas agallas”, humilde rosario que rodea la “pellicea zona”, o sea la cintura. Este sexteto inicia, por otra parte, la narración de un encuentro entre el lector-espectador —al que se dirige Faria e Sousa en segunda persona— y el propio anacoreta. El encuentro culmina con un abrazo en el que el visitante estrecha al anacoreta en sus huesos, comparando dichos huesos con los que dieron origen a la humanidad, recreada por Deucalión después del diluvio⁵³.

Las dos sextinas siguientes hacen hincapié en elementos periféricos que suelen rodear, en los cuadros de devoción, el retrato del ermitaño en sí. Primero, el cielo, de “culta policía” y “cultísimos olores” (vv. 3 y 4) en el que se percibe la presencia divina, y luego la “breve celda” (52, v. 1) donde se contempla el pobre tesoro del ermitaño:

52 El cuadro se puede ver en digitalización del Museo del Prado, donde se conserva: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-pablo-ermitaio/c3f5a01c-b02a-4cb1-860d-9dc042947c81> [consultado el 31/10/2021]. Recordemos que, según el catálogo de sus obras establecido por Francisco Moreno Porcel, Faria e Sousa tradujo al castellano unas “Vidas de san Pablo, primer ermitaño, San Hilarión y san Mateo, escritas por san Jerónimo”, señal de su interés por el tema anacoreta (*Retrato de Manuel de Faria e Sousa, ¿Madrid?, s.n., 1650, p. 36. Véase Núñez Rivera, Escrituras del yo y carrera literaria, op. cit., p. 267*). Esta obra no se ha identificado hasta la fecha.

53 “Los brazos le das tú, date él los brazos / sus miembros en los tuyos ves impresos, / porque, al fin, tocas solo en estos lazos / un compuesto mortal de mundos huesos. / Dirás que aún la materia observa dura, / de que hace Deucalión nuestra figura” (50).

... solo miras,
en vez de lechos áureos, áureas pajas;
ya con vista legal, tesoro admiras
más rico en las pobrísimas alhajas. (52, vv. 1-4)

La descripción se cierra con la escena lacrimosa de la despedida, en la que el anacoreta y su visitante rivalizan en llanto a la hora de decirse adiós (53). Así, el carácter narrativo de la descripción no remite a la historia del santo, sino al encuentro entre el lector y visitante de la Quinta y el centinela que marca la entrada al territorio de la romería. Sin embargo, a pesar del interés dedicado por Faria a la mortificación del cuerpo, esta descripción no sigue la iconografía eremítica del yermo ni se inserta en un *locus horridus* destinado a provocar el horror sagrado propio de la descripción sublime que encontramos, por ejemplo, en el «mudo horror divino» de la *Soledad* gongorina⁵⁴. Al contrario, el encuentro con el ermitaño se inscribe en una iconografía devocional relacionada con el ámbito festivo.

3.2. Devoción y pintura

El palacio del Buen Retiro, del que Faria e Sousa conoció el importante repertorio iconográfico de la devoción, podía ser uno de los modelos que el poeta tuviera en mente. En efecto, la construcción de las ermitas del Buen Retiro, terminadas en 1636, corrió pareja con la composición de algunas escenas de devoción, pintadas expresamente para adornarlas. Parangón de tales obras es sin duda el *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* que Velázquez concluyó en 1634 y que se colgó en la ermita de San Pablo en el Buen Retiro, pero no fue el único⁵⁵. Por las mismas fechas, Felipe IV hizo un encargo específico de cuadros de pin-

54 Véase la elocuente demostración de Humberto Huergo Cardoso, «De una encina embebido en lo cóncavo». Las *Soledades* y la iconografía eremítica, *Creneida. Anuario de literaturas hispánicas*, 7 (2019), pp. 121-167.

55 De nuevo este cuadro, conservado en el Museo del Prado, se puede consultar en línea: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-antonio-abad-y-san-pablo-primer-ermitaño/8575d735-9d42-4762-b9f6-73cb11891c02> [consultado el 31/10/2021].

tores norteños afincados en Roma para la “Galería de paisajes” del Retiro, entre los cuales se encontraban una proporción notable de paisajes ermitaños⁵⁶. Ahora bien, el encargado de adquirir estas pinturas no fue otro que Manuel de Moura y Corte-Real, marqués de Castelo Rodrigo y embajador en Roma, al servicio del cual estuvo nuestro autor hasta su estrepitosa ruptura, precisamente en junio de 1634⁵⁷. El encargo de Felipe IV al embajador de Roma pudo hacerse, según Brown y Elliott, entre el 5 de diciembre de 1633, fecha de la inauguración del Palacio, y marzo de 1635, si bien las pinturas no se entregaron hasta finales de 1638 o inicios de 1639⁵⁸. Estas son fechas en las que, precisamente, Faria e Sousa dejaba de estar al servicio del marqués y se instalaba nuevamente en Madrid, tras su vuelta de la capital pontificia. No es imposible que escuchara alguna noticia del proyecto y secundara a su señor en sus contactos con los pintores de Roma a inicios de la década de 1630, antes de su ruptura. De forma concomitante, Faria e Sousa fue, en Madrid, uno de los testigos del potente atractivo que el palacio ejercía en los hombres de letras de la época: no pudo ignorar el tomo de elogios poéticos compilado en 1635 por Diego de Covarrubias y Leiva, guarda mayor del sitio real del Buen Retiro, donde se reunían composiciones de plumas tan famosas como las de José de Valdivieso, Luis Vélez de Guevara y el ya famoso aunque todavía joven José Pellicer de Salas y Tovar⁵⁹; y leyó con detenimiento y admiración la “Silva topográfica” y otros poemas líricos cortos que le dedicó, en 1637, el también portugués Manuel de Galhegos, pues firmó, al lado de Pedro Calderón de la Barca, una de las elogiosas autorizaciones

56 La lista de estas pinturas anacoretas, según el inventario del Palacio del Buen Retiro de 1701, se encuentra reproducida y comentada en el artículo de Jonathan Brown y John Huxtable Elliott, “The Marquis of Castel Rodrigo and the Landscape Paintings in the Buen Retiro”, *The Burlington Magazine*, CXXIX, 1007 (1987), pp. 104-107.

57 Santiago Martínez Hernández, “Aristocracia y anti-olivarismo: el proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición (1634-1635)”, en *La Corte en Europa: Política y Religión (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012, II, pp. 1147-1196.

58 Brown y Elliott, *op. cit.*, p. 105; argumentación retomada en el más accesible y divulgado volumen de los mismos autores, *Un palacio del rey*, pp. 127-137.

59 Diego de Covarrubias y Leiva, *Elogios al Palacio del Buen Retiro escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, Imprenta del Reino, 1935, f. Fr-Hr.

del volumen⁶⁰. En estas composiciones poéticas, la relación entre poesía y pintura era uno de los tópicos del elogio, como bien han mostrado los recientes estudios de Jesús Ponce Cárdenas⁶¹.

El vínculo entre la ermita y la ornamentación pictórica aparece también en el caso de las ermitas de la Quinta de Santa Cruz. En efecto, el poeta no pierde la ocasión de subrayar la calidad de las pinturas que adornan algunas de las piezas arquitectónicas de la Quinta, dotando su descripción de una dimensión efrástica notable. Es el caso, en especial, de la descripción de la ermita de los arcángeles (sext. 77-82): un “Panteón” (77, v. 2), un “Palacio” (82, v. 2) comparado con nada menos que el templo de la “Judaca Salem” (82, v. 8) fundado por Salomón, hijo del rey y poeta David. La arquitectura de la ermita no está descrita más allá de esta tópica comparación hiperbólica. El edificio se caracteriza más bien por su retablo, donde

la Poesía muda copia
con el pincel el estudio más profundo,
tres Ministros Olímpicos alados,
que más parecen vivos que pintados (77, vv. 3-6).

La descripción del retablo se extiende a lo largo de cuatro sextetos, en los cuales cada uno de los arcángeles ejemplifica un aspecto de la descripción viva: Miguel, el vigor de los colores (el oro, el ébano y la púrpura, colores característicos del retrato femenino y aquí asociados al retrato de Albania, la dama celebrada por Faria e Sousa en su poesía, sext. 79); Gabriel, el habla de la pintura muda (“presumo que moviendo / de boca celestial clavel süave⁶², / dice [...]: ‘Ave’”, 80, v. 4-6); Rafael, el movimiento (“La vista

60 Manuel de Galhegos, *Obras varias al Real Palacio del Buen Retiro*, Madrid, María de Quiñones, 1637, f. ¶2v-¶3r. Una de las composiciones está dedicada a la ermita de San Antonio de los Portugueses, aunque este no fue un santo ermitaño e ignoramos cuál fue la iconografía interior de esta ermita.

61 Jesús Ponce Cárdenas, “Pintura y panegírico. Usos de la éfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, III, 65 (2018), pp. 97-123; y del mismo autor, “*El Panegírico al Buen Retiro* de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania*, 35 (2020), s. p.

62 Con esta diéresis, obligatoria para el equilibrio del endecasílabo, Faria e Sousa se somete a la moda culta que, por otra parte, vituperó con tanta violencia. Este es un ejemplo entre los innumerables casos que se dan en su obra poética.

más fiel se determina / en que, si está parado, al fin camina”, 81). Esta *mise en abyme* del talento del artista, que repercute en el del propio poeta mediante la écfrasis, no era, sin embargo, suficiente para Faria: también quiso figurarse a sí mismo como aprendiz de pintor en la propia Quinta de Santa Cruz.

3.3. *Faria e Sousa, poeta y pintor de la Quinta*

Los frescos de la ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, la más íntimamente conectada con el palacio episcopal, son los que se prestan a la escenificación más espectacular del poeta. Están dedicados a la Virgen María, de la cual era especialmente devoto el obispo Gonçalo de Moraes, según refiere Rodrigo da Cunha en el ya citado *Catálogo de los obispos de Oporto*:

Era mui[to] grande a sua devoção [la de Gonçalo de Moraes], e em particular a tinha à Virgem nossa Senhora, a quem continuamente se encomendava, não faltando nunca nesta obrigação até a morte, rezando sempre o ofício da Virgem nossa Senhora em pé, com mui[to] grande devoção, e algumas vezes de joelhos. Continuou nestes virtuosos e Santos exercícios, até idade de catorze anos...⁶³

Esta misma edad de catorce años, poco más o menos, debía tener el propio Faria cuando aprendió a manejar el pincel y participó en la pintura de los frescos de la ermita. Este fragmento consiste casi todo en una evocación de la hazaña juvenil del poeta, y conviene citarla *in extenso*:

Allá más adelante un Templo encuentras,
de fábrica no grande mas galana.
Si el pórtico, que vuela en arcos, entras,
con Título verás la soberana
Imagen de la Madre del Mesías,
de celestes y aladas Jerarquías.

63 Cunha, *op. cit.*, pp. 349-350.

Aquí en mis años tiernos, no floridos,
porque nunca los tuve sin enojos,
la Poesía dejé de los oídos,
mientras ejercité la de los ojos.
Aquí con osadías pueriles,
de Apeles pelos competí sutiles.

El gran Reparador de las ruinas
que el Templo en estas máquinas usaba,
esta techumbre con colores finas,
por Artífice docto reparaba;
yo, que en artes no pocas me introduje,
a serle émulo en esta me reduje.

Allí pintamos, de común acuerdo,
en el fondo la misma Imagen santa;
en su hermosura absorto, el pincel pierdo,
del Maestro el pincel se me adelanta;
mas si en cantidad de obra me vencía,
vencile en los decoros de María.

Del artesón el resto dividimos,
con tarjas de invención, creo que airosa,
para los campos de ella elegimos
Sol, Luna, Estrella, Fuente, Olivo y Rosa,
símbolos suyos en la sacra Lista,
que informan de su Ser la mortal vista.

De lo que fácilmente se distingue
en este bello círculo te informo,
la vista en lo restante se me extingue,
y con su descripción no me conformo:
sería proceder en infinito
escribirla Pincel, pintarla Escrito (119-124).

Se trata, para Faria e Sousa, de un doble reto: el de figurarse como aprendiz de pintor, y el de igualar, en cuanto que autor, la calidad de su propia pintura. En cuanto que joven pintor, se pone en escena en una doble relación de emulación, compitiendo por una parte con los “pelos” de los

pinceles del mayor artista plástico de la Hélade, el inigualable Apeles, que superó a Protógenes en el trazo de la línea más sutil de la historia de la pintura⁶⁴, y, por otra, con el pincel “del maestro”, “Artífice docto” que parece obedecer las órdenes del “gran Reparador de las ruinas” que fue Gonçalo de Moraes —si no fue el mismo obispo el que pintó para tan devota ocasión—. La competición toma la forma de una carrera en la que el émulo cede la victoria al maestro, no sin vencerle en la parte ornamental y en la calidad de “los decoros de María”, presentados como la parte más íntimamente relacionada con la Virgen. Los atributos elegidos para rodear a la virgen en el artesón, “Sol, Luna, Estrella, Fuente, Olivo y Rosa”, procedentes del *Cántico de los Cánticos*, pertenecen a la iconografía de la Inmaculada. El reto del joven pintor encuentra un eco en el del poeta, que abandona la poesía de los oídos en pro de la de los ojos. La écfrasis se eleva, según el envío de la sextina 124, a un arte de describir el fresco, reversible en arte de pintar la Letra sacra: “Sería proceder en infinito, / escribirla Pincel, pintarla Escrito”.

Esta declaración ha de leerse a la luz de la postura de poeta-pintor que Manuel de Faria e Sousa construyó con paciencia y dedicación durante la última etapa de su carrera como autor: al recordar, en varios lugares de la *Fortuna*, sus dotes para el dibujo y la pintura demostrados en los tiempos de su formación en Oporto⁶⁵; al pintar de su propia pluma el retrato de Luís de Camões que luego se estampó en las *Lusiadas comentadas*; al colaborar con Pedro de Villafranca, uno de los mejores grabadores del XVII, para las ilustraciones de los diez cantos del mismo comentario; y al llevar a cabo un impresionante programa iconográfico de autorepresentación en dos de sus últimas obras —el *Nobiliario del conde de Barcelós* (1646) y el póstumo *Retrato* de Francisco Moreno Porcel (1650)—⁶⁶. Al

64 La anécdota de la amistosa contienda, de la que nace la creación de una línea de color que ‘no dejaba visible el trazo más sutil’ (“*nullum relinquens amplius subtilitati locum*”), se encuentra en la *Historia natural* de Plinio el Viejo (libro XXXV, capítulo XXXVI, 19-21).

65 *Fortuna*, *op. cit.*, p. 132.

66 Estos aspectos de la producción del polígrafo están siendo investigados en cuatro contribuciones que pronto verán la luz dentro del volumen *Un polígrafo portugués en la Monarquía hispánica*: las de Hélio Alves (“La poesía pintada: as gravuras de Pedro de Villafranca e o escólio impresso de Faria e Sousa a *Os Lusíadas*”), Valentín Núñez Rivera (“Para una poética del patriotismo. Faria e Sousa entre España

figurarse como pintor a la par que poeta, Faria e Sousa no sólo destacaba su habilidad con la pluma en un campo complementario a la caligrafía, indispensable para su oficio de secretario, sino que también emulaba a algunas figuras de artistas ambidiestros de la poesía contemporánea⁶⁷, como Jerónimo Corte-Real para el siglo XVI⁶⁸, o Juan de Jáuregui entre sus contemporáneos⁶⁹.

Este arte de la pintura determina, más allá de este fragmento, toda la concepción del arte descriptiva desarrollada en esta composición. La metáfora pictórica para designar la mimesis es en efecto la que emplea el poeta para designar su poema, “retrato, no ingenioso / [...] de aquel Original siempre famoso” que es la Quinta de Santa Cruz, ofrecido a Manuel Severim de Faria (157, vv. 1-3). Antes de introducir el lugar de la descripción, Faria e Sousa convoca la metáfora pictórica para examinar la claridad de su texto, virtud deseada y que tanto Severim de Faria, su dedicatario, como la calidad del lugar descrito, simbolizada por las diáfanas aguas del río Leça, deben ayudarle a conseguir. Al primero le apostrofa el poeta en una fingida declaración de humildad:

Dad en esta pintura claros puros,
que bien mi escuridad da los oscuros (5, vv. 5-6).

Del río Leça espera captar las luces y la transparencia (“De tu corriente vidro, o Leça claro / el estilo me da claro y corriente”, 6, vv. 1-2), aunque evitando el peligro de caer en la adulación de sí mismo, como le pasó a Narciso (6, v. 6). En efecto, de la misma manera que rehúye de la adulación de los vivos, Faria e Sousa pretende permanecer ajeno a la adulación propia:

y Portugal”), Pedro Ruiz Pérez (“Biografía y edición. El *Retrato* por Moreno Porcel y las estrategias de consagración de Faria y Sousa”) y Aude Plagnard (“Escritura y manuscrito en la obra de Manuel de Faria e Sousa, ‘El portugués que más ha escrito’”).

67 Véase el texto clásico de Emilio Orozco Díaz, “La muda poesía y la elocuente pintura (Notas a unas décimas de Bocángel)”, *Escorial*, x, t. iv (1941), pp. 282-290 (p. 284).

68 Aude Plagnard, “Épica e imagen: un análisis socio-poético de los manuscritos de Jerónimo Corte-Real (ca. 1569 y 1575)”, *Hipogrifo*, V, 2 (2017), pp. 215-239.

69 Juan Matas Caballero, “Juan de Jáuregui, perfil barroco de un poeta-pintor”, *e-Spania*, 35 (2020), s. p.

Jamás me enamoré de mis colores,
ni tuve mis pinceles por sutiles,
que siempre feos son propios amores.
Tú, pues, cuando el Sol bebes en veriles
de pausado cristal que al mar conduces,
dame en rayos pincel, en color luces (7).

En esto se conforma Faria e Sousa no solo con la ostensible humildad que afecta ante su dedicatario, sino también con el deseo de Lope de Vega de que “volviese a la pintura” (f. 137) de la Quinta de Santa Cruz.

A instancias de Lope de Vega y sin duda alentado por la intensa actividad poética en torno a la celebración del Palacio del Buen Retiro, Faria e Sousa retomó, a lo largo del decenio de 1630, una descripción de la Quinta de Santa Cruz que había compuesto unos tres lustros antes, durante los primeros años de su llegada a Madrid. En esta descripción, se dedicaba al singular ejercicio de alabar a dos obispos de Oporto, Rodrigo Pinheiro y Gonçalo de Moraes, respectivamente fundador y restaurador de la Quinta de Santa Cruz (residencia rural del obispado en la que él mismo se había criado) unos años después de la muerte del segundo. Faria se presentaba como sucesor de los grandes poetas que habían cantado el patrimonio portugués de la región de Oporto —en especial, de Cadabal Gravio Calidónio— sin caer en el defecto de un elogio interesado, pues los dos héroes de su poema ya habían fallecido sin dejar herederos. Para dar a conocer el patrimonio monumental de su región nativa y ofrecer ante los ojos de los lectores castellanos la alabanza de un culto prelado y su legado arquitectónico, Faria e Sousa amplificó considerablemente el poema de forma que en él se propone un verdadero *iter* topográfico por la quinta que evidencia las numerosas ermitas que albergaba el recinto, y celebra, en clave arcádica, la devoción de los campesinos de la comarca. Emulando el epitalamio de la *Soledad primera*, a la par que una escena de encuentro entre indígenas africanas y marineros portugueses en el quinto canto de *Os Lusíadas*, proporcionaba a la escena una dimensión heroica cifrada en la doble alusión a Garcilaso y Ercilla: las Máyades —o náyades de Maia—, con la lanza en una mano y la lira en otra, son así el segundo héroe del poema. El tercero no es otro que Faria e Sousa en persona, pintor de unos frescos de la Virgen Inmaculada albergados en una de

las ermitas y poeta capaz de pintar las bellezas de la Quinta tanto para su dedicatario, Manuel Severim de Faria, como para su lector ideal y el que le alentó a componer el poema, Lope de Vega. Entre las habilidades descriptivas de Faria, evocadas en clave pictórica, se encuentra el retrato de un Anacoreta, guardián de las fiestas de la romería que quizás emulaba la pintura de paisaje votivo que había merecido, en el Palacio del Buen Retiro, además de las ermitas, una galería que reunía obras de pintores tan prestigiosos como Nicolas Poussin o el mismo Claude Lorrain.