



La *portugalidad* de Faria e Sousa en los cronotopos de *Gelia y Flaminio*: construcción de un imaginario mítico (1624-1644)*

Faria e Sousa's *Portugueseness* in the Chronotopes of *Gelia and Flaminio*: Construction of a Mythical Imaginary (1624-1644)

Esther MÁRQUEZ MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla, España

Resumen: El objetivo de este artículo es llevar a cabo un primer acercamiento al epilio *Gelia y Flaminio* de Manuel de Faria e Sousa para analizar la relación entre sus cronotopos y las reivindicaciones nacionales del autor. Para ello, en primer lugar, vamos a trazar un recorrido por el tratamiento de las écfrasis topográficas en los epilios del siglo XVII. A continuación, examinaremos la evolución de los epilios de Faria. En tercer lugar, cotejaremos las variantes que hay entre las dos versiones conservadas: la primera publicada en *Divinas y humanas flores* (1624) y la segunda recogida en la *Fuente de Aganipe* (1644). De este modo, y finalmente, podremos analizar cómo aflora la *portugalidad* en *Gelia y Flaminio*.

Palabras clave: Manuel de Faria e Sousa; epilios; mitología; Edad Moderna; Restauración portuguesa.

Abstract: The aim of this article is to carry out a first approach of *Gelia and Flaminio* by Manuel de Faria e Sousa in order to analyze the relationship between its chronotopes and the author's national claims. To do so, we will first trace the treatment of topographical *ekphrasis* in the epilios of the 17th century. Next, we will examine the evolution of Faria's *epyllia*. Thirdly, we will compare the variants between the two preserved versions: the first one published in *Divinas y humanas flores* (1624) and the second one collected in the *Fuente de Aganipe* (1644). In this way, and finally, we will be able to analyze how *Portugueseness* emerges in *Gelia and Flaminio*.

Keywords: Manuel de Faria e Sousa; Epyllion; Mythology; Modern Age; Portuguese Restoration.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco de las Ayudas de recualificación del sistema universitario español Margarita Salas de la Universidad de Sevilla. Agradezco a Mercedes Blanco su atenta lectura y sus sabios consejos.



Introducción

Jonathan Wade en *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature (1580-1640)* analizaba la situación de los escritores portugueses durante el periodo de la Unión ibérica a la luz de unas reflexiones de Benedict Anderson sobre el concepto de simultaneidad. Anderson había argumentado que uno de los presupuestos básicos para el desarrollo del nacionalismo era que los miembros de una misma comunidad compartiesen la creencia de que todos ellos se movían *a la vez* a través de un “tiempo homogéneo y vacío”¹ (2006: 24). Esta simultaneidad —entendida como la coincidencia temporal, es decir, como la coexistencia de todos los individuos en un mismo momento, medido por el calendario y el reloj— era un aspecto clave para la creación de una comunidad imaginada². De este modo, cada uno de los miembros de estas sociedades podía imaginar la existencia de otros ciudadanos —a los que no tenía necesariamente que conocer— junto con los que avanzaba a través del tiempo y con los que compartía las mismas *ceremonias* (2006: 60).

En esta misma línea, Wade consideraba que el hecho de que la generación de autores portugueses de finales del XVI y principios del XVII —entre los que se encontraba Manuel de Faria e Sousa³— hubiese presentado simultáneamente a sus lectores un relato cohesionado sobre las claves de la identidad portuguesa, había favorecido la creación de una comunidad imaginada (Wade, 2020: 2). Así pues, todos ellos habían tratado de (re)construir el pasado de Portugal —ya fuese histórico, literario o lingüístico— por medio de un presente textual, en un intento de promover su autonomía en el futuro (2020: 21). Ahondaban, de esta manera, en la difusión de la idea de *portugalidad*, concepto que engloba las cuestiones fundamentales —como la etimología del nombre “Portugal”, sus fronteras, sus triunfos bélicos, sus conquistas marítimas o el desarrollo de su lengua— para la construcción de la identidad portuguesa premoderna (Wade, 2020: 24).

Este nuevo relato trataba de disputar la hegemonía (Gramsci, 1973: 35) que había tratado de imponer la Monarquía hispánica, por medio de la colonización cultural, para legitimar la anexión portuguesa de 1580 (Fouto y Weiss, 2016: 1243). A la manera de los intelectuales tradicionales (Gramsci, 1973: 32), estos autores trataron de promover un nuevo sentido común, que respaldase la independencia, si no política, al menos cultural y literaria de Portugal.

En el caso de Manuel de Faria e Sousa (1590-1646), esta cuestión ha sido, precisamente, uno de los aspectos que más interés ha despertado entre la crítica.

¹ Anderson tomó la idea, a su vez, de W. Benjamin quien, en “Sobre el concepto de historia”, contraponía el “tiempo homogéneo y vacío” al “tiempo-ahora” (2008: 314-315). Mientras que el tiempo homogéneo y vacío enlaza los acontecimientos históricos por medio de la causalidad, el tiempo-ahora es un modelo de tiempo mesiánico que tiene la capacidad de conectar épocas del pasado olvidadas hasta entonces con el instante presente (2008: 316-317).

² Junto a otros elementos, como el desarrollo de la imprenta o el empleo de las lenguas vernáculas.

³ Asimismo, resulta necesario destacar a Jacinto Cordeiro, Ângela de Azevedo, António de Sousa de Macedo, Violante do Céu y Francisco Manuel de Melo, entre otros (Wade, 2020: 2).

Oriundo de la región de Oporto, se trasladó muy pronto a Madrid, donde pasó gran parte de su vida⁴. Aunque escribió en ambas lenguas a lo largo de su carrera literaria, tras su llegada a Castilla optó casi siempre por el español ya que, al ser la lengua vehicular del Imperio, le permitía dominar un mercado editorial más amplio. De este modo, podía utilizar el castellano como herramienta para la “divulgación restaurativa” de la identidad portuguesa (Núñez Rivera, 2020: 82). A pesar de ello, Faria sintió la necesidad de justificarse con asiduidad en los paratextos de sus obras y explicar que no utilizaba el portugués “(...) porque no imprimo en la patria que, a imprimir en ella, nunca dejara mi lengua por otra” (Faria e Sousa, 1644: 34r).

Este concepto de patria requiere, sin embargo, cierta contextualización, ya que los testimonios que se conservan parecen apuntar a que los autores áureos concebían el campo literario ibérico como un espacio común, a pesar de las diferencias lingüísticas (Fouto y Weiss, 2016; Plagnard, 2017; Wade, 2020: 102). Portugal formaba parte, por tanto, de una sola república literaria bilingüe, cuyos poetas estaban unidos por una densa red de colaboración y rivalidad (Elliott, 1992; Blanco, 2010b). En este contexto de *intercultural* (Jorge, 1921), la defensa de Portugal de Faria es una reivindicación de la mejor parte de esta unidad peninsular.

Por ello, en su faceta de crítico literario priorizó la *portugalidad* sobre “todos los parámetros críticos establecidos hasta ese momento” (Núñez Rivera, 2020: 58). Como han demostrado diferentes estudios, la exaltación lusa está presente en sus comentarios a Camões (Bass, 2011; Fouto y Weiss, 2016; Wade, 2020), en sus críticas estéticas y literarias (Plagnard, 2021a), en sus obras en prosa (Plagnard, 2019), en sus propuestas teóricas sobre los géneros literarios (Núñez Rivera, 2011), en sus textos autobiográficos (Núñez Rivera, 2020) o en sus textos ficcionales⁵. En este sentido, el artículo de Plagnard (2021b) sobre su poema a la *Descripción de la Quinta de Santa Cruz* resulta muy revelador porque muestra que Faria también utilizó su práctica poética para encumbrar el “patrimonio portugués” (2021b: 168).

Partiendo, por tanto, de esta corriente de estudios críticos, el objetivo de este artículo es llevar a cabo un primer acercamiento a *Gelia* y *Flaminio* de Faria e Sou-

⁴ El ambiente literario de Portugal pudo motivar su traslado a la corte madrileña. Aunque no hay suficientes datos para confirmar esta hipótesis, el hecho de que Manuel Pires de Almeida, Manuel de Galhegos y Agostinho Manuel de Vasconcelos denunciaran sus comentarios de *Os Lusíadas* ante las Inquisiciones española y portuguesa parece sugerir que no fue bien recibido en los círculos literarios lusos (Almeida, 2018: 12; Wade, 2020: 83).

⁵ Sus argumentos tuvieron cierta resonancia pues su reconstrucción del canon literario portugués fue aceptada por parte del movimiento de la Restauración (Alves, 2009: 95). Como pequeña muestra de algunas de estas posturas críticas, merece la pena señalar su relato sobre los orígenes y la adaptación peninsular del endecasílabo, que Faria vincula a las letras portuguesas (Núñez Rivera, 2020: 65-68); su defensa del papel que tuvo la literatura lusa en el desarrollo de la octava real, de los géneros octosilábicos y de la sextina (2020: 70); o su posición en la polémica gongorina, pues, aunque en sus primeros años en Madrid, Faria había sido un poeta extremadamente culto, a la altura de 1624 su propuesta poética había desembocado en un declarado antigongorismo (Fouto y Weiss, 2016; Plagnard, 2017; 2021a). Su censura del estilo culto servía tanto para criticar a los poetas castellanos como para “(...) alabar, a manera de contraejemplo el estilo claro y llano de la prosa portuguesa” (Plagnard, 2021a).

sa. De este modo, podremos analizar la presencia simultánea de dos cronotopos diferentes, el de camino y el del idilio, y su relación con las reivindicaciones nacionales del autor. Para ello, en primer lugar, vamos a trazar un recorrido por el tratamiento de las écfrasis topográficas en los epilios del siglo XVII. A continuación, examinaremos la evolución de los epilios de Faria. En tercer lugar, cotejaremos las variantes que hay entre las dos versiones conservadas: la primera publicada en *Divinas y humanas flores* (1624) y la segunda recogida en la *Fuente de Aganipe* (1644). De este modo, y finalmente, podremos analizar cómo aflora la *portugalidad* en *Gelia y Flaminio*.

Los epilios barrocos y las descripciones paisajísticas

Los epilios constituyeron uno de los subgéneros épicos más importantes de la literatura áurea, como demuestran las más de doscientas composiciones, entre serias y cómicas, de las que tenemos noticias. Son poemas con un marcado carácter descriptivo, centrado, en gran medida, en la pintura de los paisajes que sirven de trasfondo a la trama narrativa (Jackson, 1913: 38), hasta el punto de que Cossío llegó a argumentar que “lo menos importante [era] la novedad e interés de lo narrado y lo más los aderezos poéticos añadidos a la narración” (1952: 20). Aunque desde sus orígenes, los epilios inciden en el aspecto visual y en los valores plásticos (Ponce Cárdenas, 2022: 24), la predominancia del paisaje en el *Polifemo* de Góngora (Blanco, 2010a: 63), influyó en la evolución del género durante el siglo XVII.

El espacio elegido para ubicar las tramas narrativas de los epilios suele coincidir con las regiones asociadas a los distintos mitos. Por esta razón, Góngora elige Sicilia como escenario del *Polifemo* y Lope, en la primera parte de la *Filomena*, sitúa la acción entre Atenas y Tracia. Sin embargo, no todos los epilios utilizaron materiales mitológicos clásicos para sus tramas⁶. De los 213 epilios del siglo XVII de los que tenemos constancia, un 96,24 % desarrolla un tema de la mitología clásica, inspirado, en muchas ocasiones en las *Metamorfosis* de Ovidio. Frente a esta amplia mayoría, solo el 3,7 % de las composiciones analizadas narra un tema inventado.

Este segundo grupo, muy minoritario, está formado por siete obras: la *Fábula del Genil* (1605) de Pedro Espinosa; *Tamira y las musas*, *Gelia y Flaminio* y *Venus y sus gracias* de Faria e Sousa, compuestas entre 1619 y 1621; la *Fábula de la Naya* de Pedro Soto de Rojas, que se encuentra en *Desengaño de Amor* (1623); *El peñasco de las lágrimas* (1624) de Francisco de Francia y Acosta, recogida en el *Jardín de Apolo* (Madrid, 1624); y, finalmente, *De la gata de Venus* y la *Fábula del nacimiento de Vul-*

⁶ A lo largo de la Edad Moderna, en la literatura europea encontramos muchas obras que optan por inventar o desarrollar nuevos mitos. Así, podemos citar el uso del mito partenopeo por parte de los autores napolitanos del *Quattrocento*. Por ejemplo, en las obras de Pontano el mito partenopeo sirve como punto de intersección de elementos tan variados como la creación de una identidad cultura común, el esplendor económico del Nápoles de aquellos años, la belleza del paisaje o la reivindicación de su pasado histórico, entre otros factores (Gargano, 2017). En el caso de la lírica renacentista hispánica, abundan, sobre todo, los ejemplos de fábulas dedicadas a presentar el origen de algún río (Cossío, 1952: 311).

cano y su crianza por las monas en la isla de Lemnos de Alonso del Castillo y Solórzano, publicadas ambas en *Donaires del Parnaso II* (1625). Cabe preguntarse, por tanto, qué criterios utilizaron estos autores para elegir la ubicación geográfica de estos textos y cómo afectó esta decisión al tratamiento de sus éfrasis topográficas.

En primer lugar, la localización de los epilios de Alonso del Castillo y Solórzano contribuye a acentuar el elemento paródico de sus poemas. Por un lado, en el romance *De la gata de Venus*⁷, las menciones a una “calle de Getafe” (1625: 33r) y a las “montañas de Jaca” (1625: 33v) parecen situar la acción en la península ibérica y en una época contemporánea al autor. Esta elección permite contextualizar el tema del epilio —el escarnio de las mujeres aprovechadas— en las mismas coordenadas espacio-temporales de sus lectores, lo que refuerza su crítica social. Por otro lado, en la *Fábula del nacimiento de Vulcano*, escrita en octavas, la ubicación se basa, parcialmente, en un mito clásico: la expulsión de Vulcano del Olimpo y su caída en la isla de Lemnos. En este caso, las descripciones son imitaciones de carácter burlesco de textos clásicos. Así sucede, por ejemplo, en el fragmento dedicado a la procesión de criaturas marinas que acompaña a Vulcano a la isla, que se inspira en un pasaje de Luciano de Samosata (López Gutiérrez, 2002: 210).

El tratamiento del espacio en el caso de Pedro Espinosa ha provocado más debate entre la crítica literaria. Cossío afirmaba que se trata de una fábula de corte ovidiano, hipótesis que ha rechazado Molina Huete porque “(...) más allá de la opulencia colorista y el miniaturismo técnico de las descripciones, [Espinosa] mostraría la conciencia de una modalidad literaria distinta (...)” (2005: 106). En todo caso, ambos críticos coinciden en la importancia de la pintura paisajística. Cossío llegó a afirmar que la singularidad de la obra de Espinosa radicaba precisamente en haber sido capaz de “inventar una naturaleza” (1952: 319). Así, el espacio de la *Fábula del Genil* tiene la particularidad de ser, principalmente, subacuático. Por ello, y aunque la fábula fuese concebida como una alabanza a la vega del Genil, “un trasunto a lo literario del *laus urbis natalis* (siempre concretado en el símbolo fluvial)” para honrar “a la ciudad de Granada en paralelo proceso a la veneración de Sevilla por su río” (López Bueno, 1987: 162), el paisaje no trata de mitificar las características concretas de la vega granadina.

A su vez, la *Fábula de Naya* de Soto de Rojas⁸ también se ubica en la región de Granada, aunque, en este caso, la acción transcurre “cerca del Dauro en un ameno prado” (1623: 80r). Se trata de un espacio pastoril, con ciertos tintes arcádicos, pero que, de nuevo, carece de una descripción localista del paisaje. Los personajes se sitúan en un *locus amoenus* de carácter universal y solo la presencia del río Darro vincula las éfrasis topográficas con esta zona de Andalucía. Al

⁷ Se trata de una adaptación de la fábula de Esopo “La comadreja y Afrodita” (Gidi, 2020).

⁸ La trama narrativa se centra en los amores de la ninfa Naya y en el desdén del pastor Fenixardo. La propuesta literaria de Soto de Rojas se ha analizado como una respuesta al *Poli-femo* de Góngora, ya que presenta las quejas amorosas a través de una voz femenina (Holloway, 2013: 20).

igual que el de Espinosa, este epilio se centra en la mitificación del río para exaltar, metonímicamente, la región natal del poeta.

Finalmente, *El peñasco de las lágrimas* (1624) de Francisco de Francia y Acosta⁹ es un epilio bastante singular, puesto que retoma el tema de *Gelia y Flaminio* de Faria e Sousa, aunque sin reconocer su fuente. A pesar de la similitud de la trama, el tratamiento literario es distinto en ambos autores. Además de la divergencia en algunos detalles —como el cambio de nombre de los protagonistas: Flaminio pasa a llamarse Eliso y la protagonista carece de nombre—, hay cambios significativos en la estructura y en la caracterización de los personajes. Por ejemplo, la persecución amorosa se inicia porque Eliso no puede resistir la visión de la ninfa y no por la confusión que ocasiona Eco en el epilio de Faria. Con respecto a la recreación del paisaje, las referencias locales se limitan a la vista *à vol d'oiseau* típica de los epilos escritos tras la difusión del *Polifemo*, aunque no hace referencia a la ciudad de Oporto. En general, y aunque se afirma que la acción sucede en la desembocadura del Duero, Francia y Acosta reduce los elementos identificativos de esta zona y opta por la universalización del paisaje, al representar, de nuevo, un *locus amoenus* ideal.

Los epilos de Manuel de Faria e Sousa

El género del epilio, que, como veremos, Faria denominó “fábula en verso vulgar” (1644: 34v), despertó el interés del autor portugués, tanto a nivel teórico como práctico. Como crítico literario, en los paratextos de la *Fuente de Aganipe*, propuso una genealogía de los principales escritores que cultivaron este género en la península (1644: 34v). Para Faria, el primer autor de la península que compuso este tipo de poemas fue Boscán con su *Leandro*; después de este primer hito, vino Diego de Mendoza con su *Adonis*. Tras estas composiciones, situó a Cristóbal de Castillejo con su *Píramo*, al que le siguió Gregorio Silvestre con un poema del mismo título. Finalmente, la cumbre del género sería la obra de Jorge de Montemayor¹⁰, pues “(...) hasta hoy no hay fábula tan felizmente escrita” (1644: 34v).¹¹

Si analizamos los rasgos formales que comparten estas obras, llegamos a la conclusión de que el término “fábula” coincide con nuestra definición de “epilio”, pues engloba textos narrativos, en verso, con un narrador heterodiegético, relativamente breves¹¹, que pueden incluir monólogos o diálogos. Dado que utiliza la palabra “fábulas” para definir tanto a su *Eco y Narciso* como a *Gelia y Flaminio*, parece evidente que en su definición del género no era necesario que la

⁹ El poema está compuesto en 44 octavas y está dedicado a doña Ana Sande, menina de la reina. Faria expresó el desagrado que le produjo la publicación de este poema, que consideraba muy inferior al suyo (1644: 83v).

¹⁰ No da indicaciones de a qué obra se refiere, pero lo más probable es que se trate de su *Fábula de Píramo y Tisbe*.

¹¹ El *Leandro* de Boscán, traducción del poema de Museo, tiene 2793 versos; el *Adonis* de Diego de Mendoza está escrito en 103 octavas; el *Píramo* de Castillejo está formado por 52 quintillas dobles mientras que el de Gregorio Silvestre es un poco más extenso, pues son 104 quintillas.

fuelle fuese un mito grecolatino. De hecho, el término “fábula” —que procede del teatro— está condicionado, para muchos autores de la época, por la *Poética* aristotélica, ya que presenta la elaboración más avanzada del concepto. Aristóteles, al analizar la fábula trágica, argumentaba que las fábulas podían estar basadas en una historia conocida de héroes ilustres o ser el fruto de la invención del poeta (*Poet.* 1452a). Todo ello apunta, por tanto, a que tanto en la comedia española —tragicomedia, comedia heroica o tragedia—, como en el marco narrativo del epilio, pueden coexistir historias tradicionales y ficciones nacidas de la fantasía de un creador.

En cuanto a su producción poética, sabemos que Faria compuso varios epilios a lo largo de su carrera, aunque, desgraciadamente, no se han conservado todos¹². La primera composición de este género de la que tenemos noticias es la *Fábula de Narciso e Echo* (Lisboa, 1623), que imprimió como suelta. Al año siguiente, en *Divinas y humanas flores* (Madrid, 1624), publicó otros tres epilios: la *Fábula de Dafne y Apolo*; *Venus en Madrid*; y la *Fábula de Gelia y Flaminio*. Finalmente, en la *Fuente de Aganipe II* (1644), volumen en el que agrupó los poemas en octavas, sextetos y silvas, recogió seis epilios: *Dafne y Apolo*; *Narciso y Eco*; *Pan y Apolo*; *Tamira y las musas*; *Gelia y Flaminio*; y *Venus y sus gracias*.

Sabemos, gracias a sus comentarios, que, aunque fueron publicados con posterioridad, Faria compuso todos sus epilios entre 1619 y 1621¹³, justo al comienzo de su etapa madrileña¹⁴. En estos pocos años, experimentó un cambio radical en su concepción del género. Los primeros textos, la *Fábula de Dafne y Apolo* y la *Fábula de Narciso y Eco*, estaban muy influidos por Góngora, a pesar de que admitió haberlos retocado antes de su publicación en 1644¹⁵. Tras la redacción de estos dos epilios, Faria comenzó a alejarse de la estética cultista, a preocuparse por la originalidad de sus temas¹⁶ y a interesarse por la enseñanza, generalmente moral, de sus poemas. Así pues, este segundo bloque, formado por *Pan y Apolo* y *Tamira y las musas*, se centraba en “(...) templar a los que por abortos de versos quieren

¹² Según su propio testimonio, habría escrito epilios dedicados a Dafne, a Narciso, a Polifemo, a Adonis, a Filomena, a Jacintos, a Ariadna y a Cipariso (1644: 35r). Todos fueron destruidos porque los temas ya habían sido tratados por otros muchos autores (1644: 50r).

¹³ Los datos que aporta Faria sobre su cronología son los siguientes: 1) el primer epilio que redactó, el de *Narciso y Eco*, lo escribió en sus “primeros años de estudios en Madrid” (1644: 16v); 2) la *Fábula de Narciso y Eco* la escribió en 1620 en portugués, pero posteriormente la tradujo y amplió (1644: 34r); y 3) empezó a escribir *Venus y sus gracias* en 1621. Proponemos, por tanto, este arco cronológico para la composición de los epilios partiendo de estas afirmaciones y del hecho de que Faria llegó a Madrid en 1619.

¹⁴ Núñez Rivera (2020) ha establecido varias etapas en su carrera literaria. En primer lugar, tenemos una prehistoria literaria, formada por las obras escritas en Portugal, que acabó destruyendo; la etapa madrileña (1619-1628), a la que siguieron diez años de sequía editorial y en los que trabajó para el marqués de Castelo; y finalmente la etapa de autoconciencia editorial (1639-1649).

¹⁵ Sirva de ejemplo la afirmación de que el principal problema que tuvo a la hora de retocar las estrofas de *Dafne y Apolo* había sido: “volverlas a claridad” porque estaban escritas según el “estilo moderno” y tenían muchos “términos y voces extrañas” (1644: 17r).

¹⁶ Así, reivindica que, a pesar de que *Pan y Apolo* es de procedencia ovidiana, no había sido “escrita hasta hoy en vulgar” (1644: 50r); el tema del segundo epilio, *Tamira y las musas*, es de creación propia.

competir con los grandes hombres” (1644: 50r)¹⁷. Siguiendo esta estela, el tercer grupo de epilios mantuvo el uso de temas de su propia imaginación y el contenido aleccionador, pero presentaban una perspectiva contemporánea¹⁸ y situaban la acción en espacios cercanos al autor y a sus lectores.

Las motivaciones que llevaron a Faria a elegir temas de su propia fantasía se apoyaron, por tanto, en tres ideas clave. En primer lugar, el escritor portugués intentó evitar los mitos que ya habían sido tratados literariamente para “(...) huir la vulgaridad, que siempre se emplea en las más notorias y por eso lo advierte la proporción” (1644: 50r)¹⁹. Seguía, en este sentido, además, el ejemplo de Camões:

(...) su idea [de Camões] fue hacer lo propio que los grandes poetas hicieron, como Homero, Virgilio y Ovidio, que si bien hallaron ya inventadas tantas fábulas, de que usaron en sus poemas con gran felicidad, no contentándose con eso, tejieron otras de nuevo con maestría superior, queriendo así igualarse a los célebres inventores de las pasadas y colocar entre ellas las suyas (II, 539-540).

La segunda razón que justificaba este cambio de rumbo literario era su afán doctrinal. Como explicaba en el prólogo a los comentarios de *Os Lusíadas*, Faria defendió que el mensaje alegórico debía preceder a la composición del poema (1639: 9-10). En estos epilios, sobre todo los de la segunda y tercera etapa, se aprecia este interés, como cuando anima a los poetas a “que escriban siempre con la mira a enseñar algo de lo útil” (1644: 65v). La creación de nuevos temas, probablemente, facilitó esta tarea, pues le daba mayor laxitud para elaborar su trama en función de las ideas que deseaba comunicar.

Por último, conviene detenerse en el examen de la perspectiva contemporánea y la localización de las tramas en espacios peninsulares del tercer grupo de epilios. Siguiendo las ideas de Núñez Rivera, creemos que forma parte de las estrategias que, desde la corte madrileña, Faria había puesto en práctica para “(...) subrayar su condición patriótica y el gran servicio brindado a Portugal, por medio de la narración de sus hazañas” (2020: 21-22).

¹⁷ Ambos epilios tienen un importante componente metaliterario y narran la historia de un poeta que, cegado por la *hybris*, se enfrenta a una divinidad en una contienda poética y acaba perdiendo. La importancia que Faria le concede a la enseñanza moral le lleva a desviarse de la tradición ovidiana en *Pan y Apolo*: “En la estancia última nos apartamos de Ovidio, restituyendo a Midas sus orejas y quitándole las de asno, porque le fingimos enmendado y quien se enmienda de sus errores, límpiase de sus oprobios” (1644: 52v).

¹⁸ Faria vuelve a poner mayor énfasis en el aspecto doctrinal y, en concreto, en el comportamiento amoroso-sexual para los jóvenes. De este modo, mientras que en *Gelia y Flaminio*, como veremos, se ofrece una perspectiva positiva del amor, al presentar a dos jóvenes castos; en *Venus y las gracias* se plantea una crítica a la sexualidad indecente que prospera en la corte madrileña.

¹⁹ Esta defensa de la originalidad es una idea que aparece también en el prólogo de los comentarios a Camões (1639: 1), por lo que parece que se trata de una cuestión importante para la poética de Faria, por lo menos a partir de su etapa de autoconciencia editorial.

Gelia y Flaminio: historia textual

Sinopsis

El poema²⁰ narra los amores de Flaminio, hijo del Duero, y la bella ninfa Gelia, que lo rechaza. La trama se localiza en las playas y bosques cercanos a la desembocadura del río, en los alrededores de la ciudad de Oporto. Un día, mientras la joven teje una corona de flores, Flaminio se queja amargamente del desdén de su amada y el eco de los montes le hace creer que la ninfa ha cambiado de parecer. Este hecho provoca que Flaminio la persiga y que ella, para preservar su honor, salte de un acantilado, suplicando a las nereidas que la socorran. Las deidades fluviales escuchan su petición y la transforman en peña. Flaminio, entonces, se da cuenta de su error y pide que lo conviertan en fuente para poder pasar la eternidad cerca de Gelia y llorar para siempre su destino. Imitando a los autores clásicos, Faria compuso este epilio inspirado por la rareza del lugar que imagina que es hogar de “invisibles espíritus” (1644: 83r)²¹.

Las dos versiones

Las primeras menciones a esta historia aparecieron, según Faria, en su obra *Albania. Poema lírico portugués*²²; sin embargo, la primera versión publicada del epilio se encuentra en *Divinas y humanas flores* (Madrid, 1624: §6r). El texto fue retocado y alargado en los siguientes años para, posteriormente, volver a salir impreso en la segunda parte de la *Fuente de Aganipe* (Madrid, 1644), en consonancia con la “práctica acumulativa y compilatoria” de Faria (Plagnard, 2021b: 167). Si cotejamos ambas versiones, se aprecian múltiples diferencias, tanto a nivel formal como de contenido.

Mientras que la versión de 1624 está compuesta por 410 versos, divididos en 18 silvas, la de 1644 consta de 901, repartidos a lo largo de 41 silvas. A pesar de la diferencia de longitud, la ampliación del texto de la *Fuente de Aganipe* no cam-

²⁰ Se trata del quinto epilio que compuso Faria. La fecha de redacción tuvo que ser 1620, dado que le dedica este poema en silvas a Jorge de Mascareñas por la ocasión de la llegada del gobierno de Mazagan a Madrid (Faria e Sousa, 1644: 84v).

²¹ No hemos encontrado la localización exacta del emplazamiento. Sabemos, no obstante, que el nombre del lugar, *Penedo das lagrimas*, fue conocido hasta, al menos, principios del XVIII como atestigua el poema anónimo *Égloga dos Pastores Gil e Torcato. Silva burlesca* (Topa, 2017: 187), que parece hacer referencia a este epilio, pues remite al desdén de la ninfa.

²² Faria empezó a escribir esta obra en 1612, por lo que es probable que estuviese escrita en portugués. A pesar de que no llegó a ser publicada, circuló en algunos ambientes literarios de Madrid, como atestigua el elogio que le dedica Lope de Vega en sus comentarios a Camões (1639: †7r-††3v). Debió tener mucha importancia para Faria y su entorno pues fue uno de los textos elegidos para adornar el retrato que antecede la *Vida de Morel* (Cayuela, 2019: 90) y de acuerdo con su estrategia editorial, iba a ser “(...) lo que imprimirá postrero” (Lope de Vega, 1639: †8r). La obra parece haber sido una novela en la que se mezclaban la prosa y el verso. Con respecto a su género, sabemos que “(...) sin ser de príncipes, ni pastores, imita dichosamente a todos los que escribieron con más acierto en este género de poemas, como Heliodoro, Boecio, Boccaccio, Sannazaro y otros” (Lope de Vega, 1639: †8r). Faria en los preliminares del *Nobiliario de don Pedro, conde de Barcelos* también comentó que: “Ni es de príncipes, como Teagenes; ni es de pastores, como los que hay casi infinitos deste argumento. Entre gente noble en sus quintas y nadie sale dellas a padecer miserias por el mundo” (1646: §5r).

bia significativamente la estructura de la fábula, como se observa al comparar las dos *partitiones*.

<i>DIVINAS Y HUMANAS FLORES</i> (1624)	<i>FUENTE DE AGANIPE</i> (1644)
1. Primer nivel diegético: 1 silva	1. Primer nivel diegético: 3 silvas 1.1 <i>Propositio</i> : 1 silva 1.2 <i>Dedicatoria</i> : 1 silva 1.3 <i>Captatio benevolentia</i> : 1 silva
2. Presentación: 2 silvas 2.1 Ubicación y descripción de Gelia: 1 estancia 2.2. Descripción de Flaminio: 1 estancia	2. Presentación: 3 silvas 2.1 Ubicación: 1 estancia 2.2 Descripción de Gelia: 1 estancia 2.3. Descripción de Flaminio: 1 estancia
3. Soliloquio argumentativo de Flaminio: 2 silvas 3.1. Firmeza de sus sentimientos: 1 silva 3.1. Linaje (descripción espacio temporal del Duero) y transición (llanto de Flaminio; caza de Gelia): 1 silva	3. Soliloquio argumentativo de Flaminio: 8 silvas 3.1. Firmeza de sus sentimientos: 2 silvas 3.2. Belleza propia: 2 silvas 3.3. Linaje (descripción espacio temporal del Duero): 4 silvas
4. Segundo soliloquio de Flaminio: 2 silvas 4.1. Quejas de amor y respuesta de Eco: 1 silva 4.2. Búsqueda de Gelia: 1 silva	4. Primer encuentro: 4 estancias 4.1. Transición (llanto de Flaminio; caza de Gelia): 1 silva 4.2. Fantasías de Flaminio: 1 silva 4.3 Primer encuentro y huida de Gelia: 2 silvas
5. Encuentro y persecución: 5 silvas 5.1. Encuentro: 2 silvas 5.2. Huida: de Gelia: 2 silvas 5.3. Incomprensión de Flaminio y persecución: 1 silva	5. Segundo soliloquio de Flaminio: 5 silvas 5.1. Quejas de amor y respuesta de Eco: 4 silvas 5.2. Búsqueda de Gelia: 1 silva
6. Metamorfosis de Gelia: 1 silva	6. Encuentro y persecución: 7 estancias 6.1. Encuentro: 2 silvas 6.2. Huida de Gelia: 2 silvas 6.3. Incomprensión de Flaminio y persecución: 3 silvas
7. Metamorfosis de Flaminio: 5 silvas 7.1. Descubrimiento de la verdad: 2 silvas 7.2. Metamorfosis de Flaminio: 3 silvas	7. Metamorfosis de Gelia: 5 silvas 7.1. Súplica a las nereidas: 2 silvas 7.2. Salto: 1 silva 7.3. Transformación: 1 silva
	8. Metamorfosis de Flaminio: 5 silvas 8.1. Descubrimiento de la verdad: 1 silvas 8.2. Decisión de Flaminio: 2 silvas 8.3. Súplica a Amor: 1 silva 8.4. Transformación: 1 silva
	9. Primer nivel diegético: 1 silva

Tabla 2. Estructura de las dos versiones

Las dos versiones mantienen, prácticamente, las mismas escenas, con la excepción de un primer encuentro entre los dos protagonistas, que solo aparece en la *Fuente de Aganipe*. Asimismo, se observa que el texto de 1644 tiende a extender los soliloquios de Flaminio y a ampliar las escenas que comparten Gelia y Flaminio. Conforme avanza el epilio, encontramos cada vez más cambios sintácticos que afectan al conjunto de los versos o incluso a silvas completas, como sucede con los añadidos de las silvas 16 hasta la 22 en el segundo estadio de redacción²³.

Estos cambios no solo afectan a la estructura del epilio sino también a muchos versos. Desde aquellas variantes sinonímicas —como, por ejemplo, en “donde fieras y *humanos* son despojos” que pasa a “*a* donde fieras y *hombres* son despojos”— hasta aquellas que incluyen pequeñas variaciones en el significado —como en la primera silva donde el “cuerdas *heridas* son de *bella* musa” pasa a ser “cuerdas *tocadas* son de *blanda* musa”—. Dentro de este último grupo, encontramos algunas que, probablemente, se expliquen por motivos estéticos —como el cambio de “oro y *perlas* presenta” a “oro y *plata* presenta”—; y otros casos se deban a la disminución del léxico cultista. Este sería el caso de las variantes: “*túmida* acción de imperios” que se transforma en “*hermoso* honor de imperios” o “que, siendo ninfa *bella*, / al *gémimo* crepúsculo es estrella” que pasa a ser “que, siendo ninfa, vino a ser estrella, / que el día una vez abre y otra sella”.

Finalmente, parece que no hay muchas variantes atribuibles al cambio del contexto sociopolítico entre ambas versiones. Cabe mencionar que, en la dedicatoria, en la versión de 1624 se hace mención explícita a Felipe IV: “en cuanto a hazañas vuestras fertilizan/ en agosto *Felipe* un premio digno” (1624: 100) que, en la versión de 1644, se transforma en: “mientras hazañas vuestras fertilizan/ en agosto *monarca* un premio digno”. Es probable que la guerra de la Restauración y la independencia del reino de Portugal de la Monarquía Hispánica y, por tanto, de la dinastía Habsburgo, expliquen esta variante, ya que en 1644 Felipe IV seguía siendo rey de España. En el segundo estadio de redacción también se limitan los términos que podían tener connotaciones castellanas. Así, por ejemplo, cuanto se rememora el cerco de Numancia, en la versión de 1624 se describe la ciudad como: “Troya de nuestra Hesperia/ *vestigio* de ardimientos españoles” (1624: 101); mientras que en la de 1644, indica que: “Troya de nuestra Hesperia/ y *vestigios* hispanos/ de los de Marte Soles veteranos” (1644: 69v). El cambio de “españoles”, vocablo que generalmente hace referencia al conjunto de la península ibérica, podría deberse a que, en ocasiones, podía limitar su significado a la zona castellana, como sucede, por ejemplo, en *Noches claras* (Plagnard, 2019).

²³ Para citar el texto, hemos procedido a modernizar las grafías, la acentuación y la puntuación. No obstante, hemos conservado todos aquellos rasgos de la lengua que respondan a usos morfológicos y léxicos admitidos en la época.

Los cronotopos en *Gelia y Flaminio* y su reivindicación de Portugal

Los cronotopos

Este rápido bosquejo del contenido narrativo de *Gelia y Flaminio*²⁴, nos permite adentrarnos en el análisis de sus cronotopos fundamentales. Si nos limitamos a la trama (omitiendo la *cornice* del relato)²⁵, el lector se encuentra con dos espacios diferenciados:

- 1) el curso del río Duero, desde su nacimiento en la laguna negra de Urbión hasta su desembocadura en la ciudad de Oporto.
- 2) las montañas y las playas de los alrededores de Oporto, donde transcurre la acción de la trama entre Gelia y Flaminio.

Estos dos espacios están marcados por la presencia de dos cronotopos distintos. Por un lado, tenemos el cronotopo del camino, que une distintas series de espacios, tiempos y clases sociales con el devenir de la vida humana (Bajtín, 1989: 394). Su presencia en el poema es una de sus principales innovaciones de Faria en un género que, como hemos visto, tiende a representar una naturaleza ideal y universalizada en un tiempo indeterminado. Por otro lado, surge el cronotopo del idilio del amor, que ha tenido, tradicionalmente, un papel esencial en la configuración de este género (Ponce Cárdenas, 2022: 98). Los rasgos formales que lo definen son una tendencia a representar un tiempo cíclico, marcado por los ritmos naturales y pastoriles, y un espacio delimitado, cerrado y muy estilizado (Bajtín, 1989: 256).

La coexistencia de estos dos cronotopos contribuye a la creación de un sistema simbólico que reivindica la idea de *portugalidad* y que supone una primera configuración del “nacionalismo cultural” (Hutchinson, 2013). Así pues, este entramado ideológico se apoya en dos ideas fundamentales: por un lado, la esencia portuguesa, encarnada en el cronotopo del idilio, que hunde sus raíces en una idealizada Edad de Oro en tierras portuguesas; y, por otro lado, los orígenes de la nación, marcados por el cronotopo del camino, que aporta una perspectiva histórica. La recuperación de este pasado auténtico propone, a su vez, un modelo de comportamiento que guía a esta nueva comunidad imaginada a avanzar a través de un tiempo homogéneo y vacío (Smith, 1998: 115). Esta identidad portuguesa, que encarna las *exempla virtutis*, conforma, así, el mapa moral que debe regir el destino de los portugueses.

²⁴ Tomamos para nuestro análisis la versión de la *Fuente de Aganipe* (1644), ya que se trata del último estadio de redacción.

²⁵ Además de los espacios de la trama narrativa, en el epilio encontramos una tercera localización: la del primer nivel diegético. Aquí se produce la conversación entre el narrador y su dedicatario; es un coto de caza, agreste, surcado de breñas, pero no se indica ninguna ubicación concreta.

Cronotopo del camino

En *Gelia y Flaminio*, este cronotopo se circunscribe a la narración del recorrido del río Duero y a una serie de escenas de la vida cotidiana. Estos pasajes se caracterizan por ofrecer un punto de referencia y valoración a los lectores, al ubicar la trama en el territorio natal, en el transcurso de un tiempo histórico determinado (Bajtín, 1989: 395-396). Su presencia cumple tres funciones. Introduce, en primer lugar, una perspectiva teleológica, que presenta a Portugal como el destino último del devenir histórico peninsular. En segundo lugar, delimita el espacio portugués, contrapuesto a la otredad castellana. Finalmente, presenta un mundo conocido para los lectores que funciona como vía de aproximación a la verdadera esencia portuguesa. Así pues, la unión de todos estos elementos constituye una de las bases para la reivindicación portuguesa de Faria y el desarrollo de un *nacionalismo geográfico*, capaz de fomentar el orgullo patriótico entre sus lectores (Wade, 2020: 112).

Para ello, el epilio utiliza la metáfora de la vida como camino, que adopta, en esta ocasión, la variante del tiempo como un río para reforzar la perspectiva histórica. El empleo de este motivo permite vincular el avance espacial del Duero con el devenir histórico de la península ibérica. La construcción de este entramado simbólico se lleva a cabo por medio de la antropomorfización del Duero, que se transforma en un señor con múltiples “vasallos admitidos” (1644: 70r). A este proceso se suma el uso del campo semántico de los viajes, como muestra la identificación del río con un “mojado caminante” (1644: 70v), cuyas aguas “se deslizan por vías tortuosas/ caminos diferentes” (1644: 70r) y que “visita” (1644: 70v) las distintas regiones a su paso. Gracias a esta técnica, por un lado, se equipara el recorrido espacial del río y el desarrollo histórico de la península y, por otro lado, su movimiento constante se presenta como el camino de la vida del Duero, al transformar los acontecimientos históricos en recuerdos de este caminante.

De este modo y, en primer lugar, el nacimiento del río en la laguna negra de Urbión se relaciona con los orígenes de la península, en concreto, con la resistencia de la ciudad de Numancia, “Troya de nuestra Hesperia” (1644: 69v). En segundo lugar, la caracterización del Duero como “hermoso honor de imperios, / espumosos en ambos hemisferios” (1644: 69v) sitúa a los lectores en una época posterior al siglo XV, al hacer referencia, implícitamente, a la exploración geográfica de las potencias europeas de finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna. En tercer lugar, su recorrido a través de Portugal consolida su perspectiva histórica y teleológica. Así, su llegada a Portugal avala la idea del destino, al presentar a los portugueses como los herederos naturales de la valentía ibérica de los numantinos. De este modo, Lusitania es:

(...) siempre trono
de intrépido planeta,
que de gloriosa palma triunfos libra,
no tanto en escupido ardiente plomo
por la boca de bronce horrible, como
en los aceros que la mano vibra.
(1644: 70v)

La presencia del adjetivo “intrépido” junto a la mención del dios Marte solo aparece en dos ocasiones²⁶: la primera durante la descripción de Numancia y la segunda en este último fragmento. Junto a esta idea de valentía, se menciona el hecho de que los portugueses preferían la lucha con espadas, propias de los caballeros, frente al uso del “escupido ardiente plomo” del resto de comunidades. De este modo, en virtud de una interpretación teleológica de la historia peninsular, se subraya la idea de que los portugueses son los dignos sucesores de belicosidad numantina. Así, Portugal, que se ubica al final del curso del Duero, marca la culminación de la historia peninsular.

Además de esta perspectiva histórica, el cronotopo del camino delimita el espacio portugués. Por ello, el traspaso de la frontera entre Castilla y Portugal constituye un momento clave del epilio, que se alarga desde el final de silva undécima hasta el principio de la decimotercera. El fragmento, focalizado a través del río que llega por primera vez a Portugal, comienza cuando las ondas del Duero “montañas penetraron extranjeras” (1644: 70r) y marca las diferencias físicas del territorio que separa ambas regiones, en concreto, la zona montañosa de los arribes del Duero. El adjetivo “extranjeras”, asimismo, establece una delimitación natural y constituye una frontera simbólica y, por supuesto, política. De este modo, en *Gelia y Flaminio* el espacio histórico de Portugal como provincia se opone a otras comunidades, que quedan fuera de los límites simbólicos que Faria define como propiamente lusos.

Esta delimitación espacial también se refleja en el comportamiento del Duero. Así pues, en el epilio se muestra que el río solo se siente entre iguales en Portugal. De este modo, la cortesía que tiene con las “murallas ilustres” de Oporto, a las que su “cetro inclina” por ser “del universo emporio” (1644: 66v) y su trato con el océano Atlántico, al que “oro y plata presenta, / cortés, liberal sí, no tributario/ que son iguales mares” (1644: 71r) contrasta con la relación de esclavitud que establecía con los ríos castellanos, pues el Duero “hace presas de plata/ con Tormes, con Pisuerga y mil serpientes” (1644: 69v).

La presencia del cronotopo del camino también explica que asomen ciertas estampas de la vida cotidiana (Bajtín, 1989: 274), con personajes de muy diverso rango social. Así, en *Gelia y Flaminio* se suceden fragmentos en los que se describe la toma de una ciudad gracias al uso de artillería (1644: 72v); el recorrido hasta el cadalso de un condenado a muerte (1644: 74r); el sueño de un avaro que encuentra joyas en las ruinas de una torre (1644: 74v); el velo que oculta una escena luminosa (1644: 75v); o el frontispicio de un edificio urbano (1644: 79v). Aunque estas escenas no afectan al viaje de los protagonistas, porque se sitúan en niveles diegéticos diferentes, dejan entrever un mundo ajeno a la cosmovisión natural del epilio. Por ejemplo, cuando Flaminio oye las palabras de Eco, el narrador compara su estado con el de un condenado que sueña con salvarse:

¿Tan fácil lo difícil imagina?
Bien como el condenado,
que ya en la vida se bebió la muerte,

²⁶ También se utiliza para describir al dedicatario Jorge de Mascareñas.

camina al trance fuerte
 del golpe promulgado
 y todavía, en tanto que no sube,
 al teatro donde Átropos le espera
 con horrible tijera,
 entre una y otra nube
 de discursos fantásticos camina,
 y a creer se determina
 que le perdona la contraria parte (...).
 (1644: 74r)

El pasaje subraya la idea del engaño y anticipa el final desgraciado de Flaminio gracias a los campos semánticos de la ilusión (“imagina”, “discursos fantásticos”, “cree”) y la muerte (“condenado”, “trance”, “golpe”, “Átropos”, etc). De este modo, la escena refleja el mundo conocido de los lectores y organiza su modo de entender la trama. Así, la inclusión de estos atisbos de la vida cotidiana debe entenderse a la luz del concepto de *comunidad imaginada* de Anderson. Estas imágenes de la vida urbana y social apelan a un acervo cultural común que guía la lectura y contrasta con los lugares y las acciones de la trama mitológica. Su presencia en la narración sublima, todavía más, los espacios del idilio.

Cronotopo del idilio

El cronotopo del idilio amoroso ofrece al lector un microcosmos limitado, autosuficiente y ajeno al resto del mundo. De este modo, Faria complementa la visión histórica, propia del cronotopo del camino, con la proyección de un paisaje vinculado a las ficciones arcádicas. Este tratamiento del espacio se asocia a una temporalidad concreta ya que las distintas fases de la vida de los individuos quedan restringidas a los grandes acontecimientos biográficos —amor, nacimiento, muerte, etc— que, además, se sincronizan con los fenómenos de la naturaleza. De este modo, el cronotopo del idilio avanza a partir de una “ritmicidad cíclica”²⁷ (Bajtín, 1989: 377).

En *Gelia y Flaminio* este cronotopo aparece vinculado al espacio de las montañas y las playas de la desembocadura del Duero, junto a la ciudad de Oporto. Se trata de un *locus amoenus*, compuesto por prados y frondosos bosques en las riberas del río (Curtius, 1985), vistos en el calor del mediodía²⁸:

¿Este verde lentisco
 que me está dando su patente sombra
 viste, acaso, abrasado de mi aliento
 y de su daño arguyes,
 con temor que te asombra

²⁷ Además, en el caso del idilio amoroso, la simplicidad de la vida queda todavía más limitada pues se reduce a la representación de un amor sublimado.

²⁸ El marco temporal propio del *locus amoenus* se sitúa entre el mediodía y el atardecer, como aparece en Teócrito, Virgilio y Garcilaso. Se trata, además, de un esquema que se remonta al *Fedro* (Márquez, 2016: 171-172). Es probable que Faria opte por el mediodía por tratarse de un momento propicio para la siesta y el abandono amoroso, como aparece en la égloga tercera de Garcilaso, con los primerizos epilios que tejen las ninfas y en el *Polifemo*.

que le puede pasar tu pensamiento?
 Es verdad que, abrasado
 está el lentisco todo y todo el prado,
 de tocarle mi aliento convertido
 en Amor encendido (...).
 (Faria e Sousa, 1644: 73r-73v)

La presencia del río —en este caso el Duero, aunque no aparezca descrito en este fragmento— junto al uso del adjetivo “abrasado” y la sombra del lentisco— que nos hace suponer que debe ser mediodía— constituyen los elementos clave de este espacio. La representación de este paisaje ideal se asimila explícitamente incluso con el paraíso bíblico. Así, en el primer encuentro entre Gelia y Flaminio —en la versión de 1644—, la ninfa confunde al hijo del Duero con una serpiente²⁹ lo que propicia el siguiente comentario del narrador: “(...) que al fin no hay sin serpiente paraíso/ en la mortal esfera” (1644: 72r).

Cabe destacar, no obstante, que frente a los *loca amoena* universalizados que hemos examinado en otros epilios, en *Gelia y Flaminio* el espacio natural está estrechamente vinculado con el territorio portugués. De esta manera, el epilio propone un *laus patriae* del entorno cercano a la ciudad de Oporto. Este encomio regional y paisajístico sigue de cerca el modelo propuesto por Menandro el rétor (1996: 115), al alabar su clima benigno (1644: 70r); las virtudes de sus gentes, simbolizadas en la unión del amor y de la guerra (1644: 70v); la importancia de sus ciudades y su comercio (1644: 66v); y su belleza natural (1644: 70v); y, por supuesto, la importancia del Duero.

Es, además, en este espacio sublimado, donde se suceden las dos etapas temporales definidas de la vida de los protagonistas, concebidas como fuerzas eternas y universales: el amor y la muerte-metamorfosis. La cotidianeidad de los personajes desaparece, al igual que sus relaciones familiares o de amistad, ya que solo importa el amor puro de Flaminio —que se contrapone a la castidad de Gelia— y la doble transformación final, que los funde, definitivamente, con el paisaje natural y revela su verdadera identidad.

La importancia de la representación ideal, tanto del paisaje como del amor, va en consonancia con la caracterización moralizante de los protagonistas. Por esta razón, Faria escoge nombres parlantes que muestran, por un lado, la intensidad del amor de Flaminio; y, por otro lado, la indiferencia de Gelia³⁰. Faria incide a lo largo de todo el epilio en estas características esenciales. Por un lado, encontramos a Flaminio y su “no vista firmeza” (1644: 69r), que llega a “tal punto de firmeza he conseguido,/ que solo de ti quiero/ a verdadero Amor premio fingido” (1644: 68v). Se trata, no obstante, de un sentimiento casto pues incluso cuando Gelia ya se ha convertido en peña evita tocarla: “Pero, como sentía/ sobre la dura peña, que aún bullía,/ que en ella estaba Gelia transformada,/ los pies, aun decoroso, atrás volvía” (1644: 80r). Su amor constante va incluso más allá de la

²⁹ Flaminio es el hijo de un río por lo que su forma se asimila a la de las serpientes.

³⁰ No es el único caso. En *Lusitânia* de Gil Vicente también encontramos un caso de amor no correspondido entre unos protagonistas ideales que simbolizan los orígenes de Portugal (Wade, 2020: 57).

muerte porque cuando descubre su error le suplica a Cupido, esperanzado, que lo transforme: “Quede aquí, pues, en agua convertido, / porque esperanza tenga / que un hielo de las llamas no vencido, / vencido de las aguas a ser venga, / cuando a ser piedra viene” (1644: 81r). Por otro lado, se alaba “la pureza / esmalte singular de la belleza” (1644: 79r) de *Gelia*, cuyos cabellos, finalmente, se convierten en laureles “y con ellos corona su pureza” (1644: 79v). El narrador llega a elogiar a la ninfa ya que “casta ha sido con ser bella” (1644: 82v). La doble metamorfosis integra, completamente, a los personajes en el cronotopo del idilio, en su temporalidad cíclica y en su paisaje idealizado.

Haciendo, pues, ensayo
de eternidades en Amor ardiente,
lo casto en ninfa, en joven lo constante
baña a la dura amada, blando amante.
Ya peña el hielo de la esquivada dama
en quien Amor no tuvo algún dominio,
líquido hielo ya también la llama,
lo que quiso ser *Gelia*, fue *Flaminio*.
(1644: 82r)

Resulta necesario detenerse en esta conciliación entre el material procedente de la mitología grecolatina y la cosmovisión cristiana del escritor portugués. Aunque no resulta sorprendente —Faria ya hizo una lectura moral y casta del episodio de la isla del canto IX de *Os Lusíadas* (Nascimento, 2017: 466)—, estos rasgos morales, que definen a personajes propios del idilio, reflejan las virtudes consideradas como esenciales para el imaginario nacional portugués y proyectan un ideal de comportamiento amoroso —y honesto— para los hombres y las mujeres futuros. Se trata, además, de un tema que se repite en la poética de Faria, que tendió a suavizar los componentes eróticos, tanto en su poesía (Plagnard, 2021b: 184) como en su interpretación de la obra de Camões (Nascimento, 2017: 467) o, incluso, a criticarlos, como hizo en su epilio *Venus y sus gracias*.

Este carácter ideal explica, asimismo, que el conflicto trágico surja de una equivocación con Eco y no de una pasión desmedida, como sucedía en la obra de Francisco de Francia. Precisamente, en la última silva del epilio de Faria, que supone una vuelta al primer nivel diegético, se indica que los jóvenes portugueses, coetáneos al autor y a sus lectores, acuden al *Penedo das lagrimas* para aprender las pautas sociales adecuadas a su género.

Gran copia, allí, de amantes es frecuente
para beber constancias en la fuente;
frecuentes hermosuras
rigor aprenden en las piedras duras.
Santuario es venerado
de cuanto ama o no quiere ser amado.
(1644: 82v)

De este modo, Faria, por medio del cronotopo del idilio, busca moldear el futuro de su comunidad a imagen de un pasado mítico, garante de las esencias portuguesas. Así, la desembocadura del Duero se convierte en un espacio de aprendizaje para las futuras generaciones.

Conclusión

Por todo ello, si retomamos las ideas Wade con las que empezamos el artículo, podemos comprobar cómo Faria innova en su epilio —al entremezclar los cronotopos del camino y del idilio— para reconstruir una imagen mítica del pasado de Portugal con la intención de promover una independencia en el futuro (2020: 21). Gracias a la aparición simultánea de estos cronotopos, *Gelia y Flaminio* construye un entramado simbólico que ayuda a difundir las reivindicaciones portuguesas de Faria. Supone, además, una alabanza a la esencia genuinamente portuguesa, explicada a partir de unos orígenes gloriosos y que, a su vez, plantea la creación de un proyecto futuro para la nación, centrado en un modelo de comportamiento para los jóvenes. De este modo, queda demostrado que Faria no solo exaltó Portugal en sus textos de crítica literaria, sino que también lo hizo en su quehacer poético.

En este sentido, *Gelia y Flaminio* es un ejemplo paradigmático de la tercera etapa de los epilios de Faria, en la que el escritor portugués ahonda en tres cuestiones poéticas clave en su interpretación del género: el empleo de temas de su propia imaginación, el contenido moralizante y el adopción de una perspectiva contemporánea.

En todo caso, este artículo constituye solo una primera aproximación al análisis del espacio en los epilios de Faria; aún quedan muchos elementos por estudiar, como la relación entre sus dos últimos epilios —*Gelia y Flaminio* y *Venus y las gracias*— que presentan, como hemos apuntado, modelos contrapuestos de comportamiento amoroso.

Bibliografía

- ALMEIDA, Isabel (2018). “Guerra e paz: leituras seiscentistas de Camões”. *Revista Colóquio/Letras*, 197: 9-23.
- ALVES, Hélio J. S. (2009). “Sem exclusões: leituras e poetas portugueses no Siglo de Oro”. *Limite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, 3: 93-111.
- ANDERSON, Benedict (2006). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económico.
- ARISTÓTELES (1992). *Poética*. Ed. de Valentín GARCÍA YEBRA. Madrid: Gredos.
- BAJTIN, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Trad. de de Helena S. KRIÚKOVA y Vicente CAZCARRA. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008). “Sobre el concepto de Historia”. En *Obras*. Libro I, vol. 2. Trad. de Alfredo BROTONS MUÑOZ. Madrid: Abada, 303-318.
- BLANCO, Mercedes (2010a). “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la estética barroca (1613-1624)”. *Lectura y Signo*, 5: 31-68.
- (2010b). “Góngora et la querelle de l’hyperbate”. *Bulletin Hispanique*, 112, 1: 169-217.
- CASTILLO Y SOLÓRZANO, Alonso (1625). *Donaires del Parnaso II*. Madrid: Diego Flamenco [<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000079416&page=1>].

- CAYUELA, Anne (2019). "El sujeto literario y el arte del retrato en el siglo XVII". En Pedro RUIZ PÉREZ (ed.). *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- COSSÍO, José María de (1952). *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CURTIUS, E. R. (1985). *Literatura Europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ELLIOTT, J. H. (1992). "A Europe of Composite Monarchies". *Past and Present*, 137: 48-71.
- ESPINOSA, Pedro (2005). *Fábula del Genil*. En Belén MOLINA HUETE (ed.). *Tras la estela del mito: texto y recepción de la Fábula del Genil de Pedro Espinosa*. Málaga: Universidad de Málaga, 13-20.
- FARIA E SOUSA, Manuel de (1623). *Fabula de Narciso y Echo*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.
- (1624). *Divinas y humanas flores*. Madrid: Diego Flamenco.
- (1624). *Noches claras*. Madrid: Diego Flamenco y otros.
- (1639). *Lusíadas de Luis de Camões, príncipe de los poetas de España. Comentadas por Manuel de Faria y Sousa*. Madrid: Juan Sánchez.
- (1644). *Fuente de Aganipe o rimas varias II*. Madrid: por Juan Sánchez.
- (1646). *Nobiliario del conde de Barcelos, D. Pedro, hijo del rey D. Dionis de Portugal (...)*. Madrid: Alonso de Paredes.
- FOUTO, Catarina y WEISS, Julian (2016). "Reimagining Imperialism in Faria e Sousa's *Lusíadas comentadas*". *Bulletin of Spanish Studies*, XCIII (7-8): 1243-1270.
- FRANCIA Y ACOSTA, Francisco de (1624). *Jardín de Apolo*. Madrid: Juan González.
- GARGANO, Antonio (2017). "El género bucólico en Nápoles. De la Arcadia de Sannazaro a la Égloga segunda de Garcilaso". *Bulletin Hispanique*, 119 (2): 573-590.
- GIDI, Claudia (2020). "Sonreírle a la muerte: los epitafios jocosos". *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 88: 73:95.
- GRAMSCI, Antonio (1973). *Cultura y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.
- HOLLOWAY, Anne (2013). "Sonoro cristal: Pedro Soto de Rojas and the Eloquent Galatea". *Bulletin of Spanish Studies* 90 (1): 19-40.
- HUTCHINSON, John (2013): "Cultural Nationalism". En John BREUILLY (ed.). *The Oxford Handbook of the History of Nationalism*. Oxford: Oxford University Press.
- JACKSON, Carl Newell (1913). "The Latin Epyllion". *Harvard Studies in Classical Philology*, 24: 37-50.
- JORGE, Ricardo d'Almeida (1921). *A intercultura de Portugal e Espanha no pasado e no futuro*. Oporto: Araujo y Sobrinho.

- LOPE DE VEGA (1639). "Elogio al comentador". En *Lusíadas de Luis de Camões, príncipe de los poetas de España (...) Comentadas*, de Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Juan Sánchez, †7r-††3v.
- LÓPEZ BUENO, Begoña (1987). *La poética cultista e Herrera a Góngora (estudios sobre la poesía barroca andaluza)*. Sevilla: Alfar.
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano (2002). "Posibles ecos de Luciano en Quevedo: la burla de los mitos paganos y las premáticas jocosas". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 20: 197-212.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2016). "Loca amoena en el Quijote. El arte de la transición en los episodios pastoriles". *Anales cervantinos*, XLVIII: 159-182.
- MENANDRO EL RÉTOR (1996). *Dos tratados de retórico epidíctica*. Introducción de Fernando GASCÓ, traducción y notas de Manuel GARCÍA GARCÍA y Joaquín GUTIÉRREZ CALDERÓN. Madrid: Gredos.
- MOLINA HUETE, Belén (2005). *Tras la estela del mito: texto y recepción de la Fábula del Genil de Pedro Espinosa*. Málaga: Universidad de Málaga.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2011). "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: 179-206.
- (2020). *Escrituras del yo y carrera literaria: las biografías del Faria e Sousa*. Huelva: Universidad de Huelva.
- PLAGNARD, Aude (2017). "A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastellano". *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* [<https://journals.openedition.org/e-spania/26742>].
- (2019). "Introducción". En FARIA E SOUSA. *Noches claras*. Sorbonne Université, LABEX OBVIL. [https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/html/1624_nochesclaras.html].
- (2021a). "«Venga otro saltico de cabras». Manuel de Faria e Sousa, «enemigo lector» de Luis de Góngora". En Mercedes BLANCO y Aude PLAGNARD (coords.). *El universo de una polémica: Góngora y la cultura española del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 287-301.
- (2021b). "Manuel de Faria e Sousa y la Quinta de Santa Cruz (Maia, Portugal)". *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 9: 165-197.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, ed. (2022). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Madrid: Cátedra.
- SMITH, Anthony D. (1998). *Nationalism and Modernism: a Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*. Londres y Nueva York: Routledge.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1623). *Desengaño de amor en rimas*. Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- TOPA, Francisco (2017). "Crime e castigo no Porto de setecentos: relato poético de um enforcamento falhado". *Histórica. Revista da FLUP*, 7 (2): 160-189.

WADE, Jonathan William (2020). *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature (1580-1640)*. West Lafayette: Purdue University Press.