

FARIA E SOUSA (ED.):
MEDIACIÓN EDITORIAL Y OSTENTACIÓN DE AUTORÍA

Faria e Sousa (ed.):
Editorial Mediation and Ostentation of Authorship

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA

Universidade de Huelva

vnrivera@uhu.es

RESUMEN: Faria e Sousa se presenta como uno de los autores del Siglo de Oro que más estrategias de figuración autorial lleva a cabo a lo largo de su carrera literaria: por ejemplo, el ejercicio de una importante función autobiográfica, la implementación de autocomentarios a su obra, la disposición de retratos, la configuración de un catálogo, o la contienda en varias polémicas. Esto por lo que respecta a su obra original, pero en un corpus que no deja de ser periférico, donde Faria ya no es autor principal sino mediador de los textos, controla la representación de su imagen, operación mediante la que llega a descentrar al verdadero autor, usurpando sus funciones.

PALABRAS CLAVE: Faria e Sousa, ostentación autorial, editor, carrera literaria, autorrepresentación.

ABSTRACT: Faria e Sousa is one of the authors of the Golden Age who carries out the most authorial figuration strategies throughout his literary career. For example, the exercise of an important autobiographical function, the implementation of self-comments to his work, the arrangement of portraits, the configuration of a catalog, or the contest in various controversies. This is the case in his original work, but in a peripheral corpus, where Faria is no longer the main author but mediator of the texts, he controls the representation of his image, operation through the one that gets to decentralize the true author, usurping his functions.

KEYWORDS: Faria e Sousa, ostentation of authorship, editor, literary career, self-representation.

FARIA e Sousa¹ se presenta como uno de los autores del Siglo de Oro más interesados en mostrar una determinada imagen autorial a lo largo de su carrera literaria, a través de una variada serie de estrategias editoriales,² que muchas veces actúan de modo conjunto.³ Entre los mecanismos de autorrepresentación asimilados (Pereira 2018) destaca en primer lugar el autorretrato, interesado y al sesgo, que supone su autobiografía manuscrita o *Fortuna* (Glaser 1975),⁴ la primera, quizá, de todas las pergeñadas en España. Esta función autobiográfica se extiende además a otros textos menores, pero sobre todo se impone, porque se trata de un *biografismo dirigido*, puesto que son biografías consultadas, a los elogios de Lope (1639) y de Moreno Porcel en su *Retrato* póstumo, de 1650 (Núñez Rivera 2020). Otro rasgo de distinción autorial radica en el autocomentario que realiza de sus poemas mayores editados (la *Fuente de Aganipe*, 1644-1646), unos *Discursos* de poética que reelabora para comentar asimismo las *Rimas* de Camoens,⁵ ejercitando un importante modo de equiparación con su Poeta. Fundamentalmente son, en efecto, estos comentarios de las *Lusíadas* de Camoens,⁶ los que insertan la figura de Faria en el centro de la polémica literaria (Núñez Rivera 2020: 38-41; 169-171), dado que generan un debate inquisitorial, a causa de sus interpretaciones tenidas por heterodoxas.⁷ Además de la faceta más conocida de controversia gongorina (Plagnard 2017), también difundida por esos comentarios y contestada por Espinosa y Medrano en el *Apologético* de 1666.⁸ Sobre todo esta polémica resulta ser una forma de ocupar un espacio en el campo literario, equiparándose, con la máxima ostentación, a Camoens, frente a un Góngora condenable en su dimensión cultista.

¹ Este trabajo forma parte del proyecto I+D+i *Vida y escritura II* (PID2019-104069GB-I00), así como del CIPHCN (Universidad de Huelva). Una primera versión del mismo se expuso en el *VI col·loqui internacional Mimesi Construcció d'autor(itat) a la poètica: Renaixement, Barroc, Il·lustració*, Universitat de Barcelona, 2/3 octubre, 2019.

² Véase para mayor precisión, *infra*, *Representaciones*.

³ Para gran parte de la fundamentación de este trabajo véase Núñez Rivera (2020), donde se ofrece completa y con mayor pormenor.

⁴ Además: Maldonado (1976); Asensio (1978); Pires 1996; Curto (2006).

⁵ Véanse Núñez Rivera (2011); Vitali (2010); Pulsoni (2009). Asimismo: LEMOS (1966); Núñez Cáceres (1980); Leyva Martín (1989); Fraga (1990).

⁶ Véanse Glaser (1960); Rodríguez Cepeda (1980); Flasche (1973).

⁷ Por ejemplo, Piva (1971); Glaser (1976); Anselmo (1981); Alves (2000); Massahiro Nishihata (2014).

⁸ Véanse Cisneros (1987, 2005); Ruiz (2016, 2017).

FIGURACIONES

La operación, con todo, que mejor define el interés de Faria por dejar patente la vastedad de su producción literaria es la confección de un *Catálogo* de obras, impresas y manuscritas, un listado, símbolo o cifra de sí mismo, que también retomarán sus biógrafos, poniéndolo al día (Núñez Rivera 2020: 142-162).⁹ En fin, un aspecto esencial en la autorrepresentación autorial radica además en la inserción de retratos¹⁰ y de otro material gráfico, como las portadas (Núñez Rivera 2020: 205-210),¹¹ en sus ediciones propias y ajenas. La ostentación autorial de Faria surge, pues, del anhelo de una realización literaria cabal, la que le habrá de otorgar la fama y el reconocimiento social merecido, frente a una existencia vital penosa, e infortunada, al servicio de señores que no reconocerán su valía. Sus lemas serán, así, los de «en vano se trabajará» y «como el gusano de seda» (Núñez Rivera 2020: 204-205). De ahí su empeño por mostrar una imagen de cabalidad literaria por la variedad, volumen, erudición y trascendencia de la obra. El diseño, entonces, de un poeta científico, dotado para toda suerte de ejercicios literarios, y profundo, como Camoens, susceptible de comentario, y no como el mero versificador que es Góngora (Núñez Rivera 2020: 89-117). Y de otra parte, como veremos, Faria se afana en brindar señas de lusitanismo, o *portugalidad* (Wade 2009, 2012, 2020), con que pretende desmentir las acusaciones de antipatriotismo, a partir sobre todo de 1640 (Núñez Rivera 2021).

Ese año de 1640 supone, precisamente, un importante punto de inflexión en la carrera literaria de Faria, que se desarrolla durante treinta años (1619-1649),¹² divididos en tres *etapas* sucesivas (Núñez Rivera 2020: 17-25). Una primera, cuyos frutos editoriales se centran entre 1623 y 1628, y que se desarrolla aún entre Portugal y Madrid. Una segunda (1629-1639), a la que denominaré década del *silencio editorial* (Núñez Rivera 2020: 43-57), que coincide con su servicio al marqués de Castelo.¹³ Y un año muy importante, el de 1635 en que se libera de él, con unas relaciones siempre conflictivas, y puede comenzar a escribir y revisar la obra en ciernes. La tercera etapa es la más importante y en la que me centra-

⁹ Además, ténganse en cuenta los textos editados en Núñez Rivera (2020: 264-267, 313-314, 348-350, 393-398).

¹⁰ Véanse Núñez Rivera (2020: 196-205); Cayuela (2019).

¹¹ Véase asimismo *infra*.

¹² Me atenderé fundamentalmente a los resultados de la obra impresa, puesto que el material manuscrito resulta ingente y de cronología evolutiva.

¹³ Véase Martínez Hernández (2009, 2010, 2011a, 2011b, 2012, 2013, 2018a, 2018b).

ré especialmente. La podemos llamar década de la *autoconciencia y editorial*, y se inicia con la base y clave de toda su obra posterior, esto es los comentarios a las *Lusíadas* de Camoens (1639). En este período Faria vive casi de limosna en casa del marqués de Montebelo (Núñez Rivera 2020: 37-38) y a partir de 1646 entra en contacto con Lanuza, un importante mecenas para él (Núñez Rivera 2020: 135-141). Precisamente ese trecho de 1646 a su muerte (1649) es el que más me interesa destacar aquí, como ahora se verá.

De las tres facetas autoriales de Faria, según Moreno Porcel y los catálogos (Núñez Rivera 2020: 131), la Historia, la más importante (Oliveira y Megiani 2008), la Poética y la Erudición, las obras que llegan a publicarse en vida son muy escasas en comparación con todo el material que quedó manuscrito. La primera manifestación impresa la constituyen las *Noches claras* (1624), diálogo misceláneo de varia erudición (Pereira 2015). Entre 1624 y 1627 se publica en Madrid en varios volúmenes, con un complicado proceso editorial, la primera versión de su colección poética, la *Fuente de Aganipe*, cuyos poemas endecasílabos se reeditan en cuatro partes entre 1644 y 1646 (Núñez Rivera 2020: 117-129). Ahora bien, de su producción histórica solo conoce las prensas en vida el famoso *Epítome de las historias portuguesas* (1628), piedra angular de todo el cuerpo histórico, un corpus que, en realidad, es un desarrollo ulterior de este libro, publicado casi en su integridad de forma póstuma en Lisboa en la década de los setenta, a instancias del heredero textual, su hijo Pedro, en una historia de legado editorial apasionante (Núñez Rivera 2020: 188-202).

Esto por lo que respecta a los impresos, porque la vertiente manuscrita constituye el verdadero meollo literario de Faria. Tanto la poesía como la historia se reescriben en varias copias siempre en transformación, con añadidos y supresiones, y revisión, copias muchas de las cuales han llegado hasta nosotros. Lo significativo y lo que distingue a Faria es que estos manuscritos no son simples copias de trabajo o borradores sino textos monumentales, perfectos, acabados, infinitos, textos que además circulan para la censura de amigos. Unos manuscritos que siempre habrá que tener en cuenta, como advertía Askins (1986) y ahora ha estudiado Aude Plagnard (2019),¹⁴ para comprender su proceso creativo: y de ahí la complejidad enorme para estudiar certeramente al autor. La obra de Faria, así pues, queda conformada por los libros impresos, pero también por los manuscritos, unos textos con afán de perduración literaria. Un caso significativo es la última versión de la *Fuente de Aganipe*, de hacia 1648, después entonces de publicada la

¹⁴ Además, Park (2020).

edición de 1644-1646, texto que, al cuidado de su hijo Pedro, tal como se comprueba en el ms. cod. 13137-13142 de la Biblioteca Nacional de Lisboa, sería la base para la edición portuguesa de h. 1678-7679, que nunca verá la luz.¹⁵ Para muestra un botón. La Historia y la Poesía conforman, así pues, la obra nuclear de Faria, su labor como creador, como autor original. Una obra abierta, en proceso, donde la impresión resulta ser una anomalía, una utopía. Y en esos impresos, precisamente, la autoconciencia de la figuración autorial, por más que Faria sea el creador literario, es todavía, paradójicamente, escasa y poco contundente.

MEDIACIONES

Frente a este núcleo central, la obra propia, perfectamente diseñada, completa, coexiste una obra periférica, en la que Faria ya no es el autor creador, sino en la que interviene de modo indirecto y secundario, pues ejerce como mediador textual, editando, comentando o traduciendo los textos de otros. Sin embargo, y he ahí el contrapunto, esta función editorial queda realizada de modo muy patente, de tal forma que pasa a ocupar el lugar editorial primordial, descentrando o anulando en parte la imagen del autor principal. Y frente a la obra original, muchas veces postergada, estos textos mediados alcanzan las prensas de modo inmediato, sin progreso manuscrito, con marcas definidas de autoconciencia de autor. Se trata, por tanto, de una operación de usurpación autorial del verdadero creador, en favor del editor de los textos. Precisamente es entre 1646 y 1649 cuando ejercita esta función editorial que difumina incluso, al menos en el plano de la difusión impresa, el ejercicio de un Faria poeta e historiador. Este aspecto segundo, la movilidad de creador a mediador, resulta excepcional en el panorama del siglo de Oro, dando lugar a un escritor que entraña, con orgullo de su tarea proto-filológica, una condición de editor o cuidador, compilador, o traductor de los textos de autores de su interés o relacionados con él. Un poeta editor de poetas, como Herrera o Quevedo, por ejemplo, y también como a veces Lope (Núñez Rivera 2018), pero superándolos a todos en la vastedad de su producción.

La labor mediadora de Faria obtiene, desde luego, una tipología amplia y variada, conformada, mediante, por ejemplo, la edición y comentario de textos, pasando por la traducción, la presentación, la aprobación, la recopilación, o la intervención en obras de conjunto. Qué duda cabe que la labor editorial de Faria

¹⁵ Véanse Askins (1983); Núñez Rivera (2020: 126-129).

más conocida e influyente es la edición y comentario monumental que realiza de Camoens, tanto de la épica, como más tarde de las *Rimas*, en edición póstuma (Núñez Rivera 2010). En estos dos últimos y monumentales tomos, por ejemplo, aplica a los poemas camonianos los comentarios paratextuales, con algunas variaciones debidas al nuevo contexto, que previamente había destinado su poesía original, según adelantamos, con lo que lleva a cabo una auto-equiparación con su poeta de referencia, expandiendo de tal modo la mera imposición de unos escolios explicativos para establecer vasos comunicantes y redes de sentido mutuo, es decir dejándose asomar como autor suplementario por entre las páginas dedicadas a Camoens. Por su parte, en las *Lusíadas*, aunque es un aspecto muy tratado,¹⁶ se pueden señalar dos elementos paratextuales que muestran ese *descen-tramiento* del poeta a favor del editor, que asimismo señalaba antes. Por un lado, la Vida de Faria que le pergeña Lope (Núñez Rivera 2020: 169-185), es decir una biografía del comentador, nada menos, en paralelo a la del autor que hace el propio Faria. Y en evidente correlación con las vidas contiguas dos retratos en sendas columnas enfrentadas (*Figura 1*), imagen simbólica, por ejemplo, de la utilización de los escolios genéricos en doble dirección.

Me quiero centrar, sin embargo, en otras cuantas obras menos conocidas, pero en las que Faria expresa su imagen autorial de ostentación, siendo en realidad el mero conductor editorial de los textos. Desde este punto de vista de la figuración autorial impostada, otro texto tan importante como el de 1639 resulta ser el *Nobiliario de don Pedro Conde de Barcelos*, 1646,¹⁷ por medio de cuya edición Faria confirma su maniobra de ratificación de la identidad autorial, consolidada ya con Camoens. La obra consiste en la traducción y edición en Madrid, con revisión textual y amplio aparato de notas, del famoso texto portugués de Lavaña, editado en Roma en 1640. Esta edición se produce bajo el patronazgo de Montebelo, a quien va dedicada. El marqués era un experto genealogista y él también participa como anotador. El caso es que Castelo, como amante de genealogías asimismo, estaba detrás de la edición romana, por lo que la reedición revisada de Faria suponía un pulso contra él (Núñez Rivera 2020: 133-135). Faria sacando pecho, pues, inserta un elogio de sí mismo, que acompaña con un retrato, el mismo que dispone en la *Fuente de Aganipe* (Núñez Rivera 2020: 212), a los que une el catálogo de su producción, incrementando el hecho por Lope para la edición de 1639 (Núñez Rivera 2020: 393-398). Moreno Porcel lo ampliará en 1650. Pero,

¹⁶ Véanse Bass (2011); Souto y Weiss (2016).

¹⁷ Véanse Mattoso (1977), Ferreira (2011), Resende de Oliveira (2011).

además, en las notas del *Nobiliario* Faria integra el árbol genealógico de su apellido, ya adelantado por Lope (Núñez Rivera 2020: 25-26), que debió de disponer de sus notas, en el que de sí mismo pergeña un resumen biográfico. Así pues, en relación con el dibujo autorial, de comentador, en realidad, los mecanismos empleados por Faria superan aquí a los del libro de 1639, si cabe.

De 1646 pasamos a 1649 con la última obra de Faria publicada en vida, la edición de las *Epístolas del reverendo Padre Juan Eusebio Nieremberg*, que contiene 76 cartas del jesuita, más unas cuantiosas notas finales con las autoridades latinas en ellas citadas (Núñez Rivera 2020: 135-140). Aunque la función de Faria se limita a la de editor, desde el inicio del volumen la obra del portugués cobra protagonismo, al sostener que da a la luz esta colección de misivas en tanto que pueda satisfacer la petición previa de Lanuza, amigo de ambos, solicitándole que reúna e imprima las suyas. El escritor se lamenta, no obstante, del estado textual en que se encuentra el conjunto manuscrito y la demora que supondría una clarificación de los borradores. A su vez, el propio Lanuza, dedicatario del libro, participa activamente en la conformación preliminar, confeccionando un interesante prólogo, donde diserta sobre la poética epistolar. Esta recopilación, como luego se constatará en el *Retrato*, evidencia, por relación analógica, la importancia que le otorgan a las Cartas de Faria sus amigos biógrafos, por su alto contenido documental. El que dice tener más de ellas es Moreno Porcel, más de cien, de contenido variado y algunas festivas. Lo describe como un consumado maestro en su escritura y subraya que piensa realizar la edición de la colección, como le prometió al amigo (Núñez Rivera 2020: 135-140).

Así pues, la edición de las epístolas del religioso supone una suerte de proyección autorial, un encauzamiento de su propia epistolaridad, en tanto se produce el momento de la edición de las suyas. Esta obra, como la biografía del tío de Miguel de Lanuza, *El gran justicia de Aragón don Martín Baptista de Lanuza*, su texto postrero, pero aparecido *póstumo* en 1650, al igual que el retrato biográfico de Moreno Porcel, se sitúan bajo la protección y a instancias de Lanuza (Gascón Pérez 2014), mediante el cual se integra Faria en el importante grupo aragonés.¹⁸ Muchos de estos aragoneses (San José, Pellicer) participan como el propio Faria en los preliminares de la *Vida del venerable D. Jerónimo Batista de Lanuza*, de Jerónimo de Fuser (1647), siendo el caso que, según Moreno, Faria tenía en ciernes también una biografía de este tío obispo.¹⁹ A pesar de todo, Moreno Porcel no

¹⁸ Véase Marín Pina (2007); Núñez Rivera (2020: 135-140).

¹⁹ Un biografiado, pues, biógrafo de otros (Camoens, Semedo, Lanuza) y autobiógrafo de sí

nombra esta edición de Faria en el catálogo final de su obra. Una omisión nominal que casa con una especie de cesión o pérdida de la identidad autorial, de modo completamente paradójico y contrario con la usurpación ya comentada, que se observa asimismo en parte de la obra de Faria. Moreno Porcel, por ejemplo, se hace eco de algunas obras desconocidas o no identificadas y sin título, ni mención autorial. Así, hace una referencia muy velada a: «Tres *Historias* (las dos genealógicas) de que se callan los títulos, años y lugar de la impresión, por haber salido en nombre ajeno» (Núñez Rivera 2020: 265, § XXXVII, [9]). Y lo confirma el propio Faria: «Escribí un libro genealógico a instancia de una persona, en cuyo nombre había de salir y salió después»; «Escribí también este año un libro de historia, a pedimiento de un caballero que le quiere sacar en su nombre, y es de 120 pliegos» (Glaser 1975: 379–380).

Asimismo, acontece un problema con respecto a la identidad autorial con la traducción que hace Faria del *Imperio de la China* del padre Semedo (1542), que, según él mismo, y lo confirma Moreno Porcel, fue un encargo del jesuita (Núñez Rivera 2020: 148–149). En la portada se hace responsable a Faria de la edición, aunque la autoría se le asigna inequívocamente a Semedo. Sería pues un caso de doble autoría o de responsabilidad compartida. Lo que sí queda patente es el papel activo de Faria en la producción de la obra, más allá de la labor de mero traductor, con una intervención en la organización y estructura del conjunto. Y también la resolución editorial por parte de Coello y Sánchez. El caso es que en la redacción de Roma en italiano, de 1643, ya no aparece el nombre de Faria; y quizá por eso en el Catálogo de 1646, el del *Nobiliario*, reivindica su papel, notando que Semedo solo le proporcionó noticias e información informe (Pina 2018). Esa misma defensa de autoría la abandera el biógrafo Moreno Porcel: «A quien conoce estilos no era necesaria la advertencia, de ser de nuestro Faria este libro. Pero helo dicho aquí, porque él lo dijo en varias partes y singularmente en la lista de sus obras, que precede al *Nobiliario del Conde Don Pedro*, traducido y anotado por él» (Núñez Rivera, 2020: 163).

Aparte de estas varias obras comentadas se pueden traer a colación otras cuantas operaciones textuales, relativas asimismo a la amplia función editora de Faria. Por ejemplo, por indicación de Pedro Coello, se encarga de redactar la Dedicatoria a Domingo de Terán y Castañeda de la Parte XXIII de Lope de Vega (Rodríguez Cepeda 1980). Según dice Nicolás Antonio «Recopiló estas Manuel de Faria y Sousa y las publicó» (Núñez Rivera 2020: 21). De este modo, Faria respondía

mismo.

en esa pieza preliminar a su admirado Lope, que le había dedicado por su lado a él la *Parte XX*, en 1624, haciendo una encendida defensa del *Arte nuevo de hacer comedias* y valorando críticamente al escritor, como ha estudiado Glaser (1960). Faria ejerce además una actividad de recopilador poético, como sabemos por la existencia de dos célebres manuscritos, el *Cancionero de Manuel Faria*, BNE, Ms. 3992 (Glaser 1968) y las *Obras de don Luis de Góngora*, BNE, Ms. 2892 (Núñez Rivera 2020: 132). Pero también contamos con su participación en un famoso encuentro poético por las exequias oficiales de la reina Isabel, en 1644, la *Pompa funeral, honras y exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora doña Isabel de Borbón* (1645), hecho que muestra su interés en incardinarse en las redes de sociabilidad literaria del Madrid de su tiempo. Faria había compuesto y publicado el año antes su *Nenia* (Núñez Rivera 2020: 132-133). *Poema acróstico a la clarísima reina de España, doña Isabel de Borbón* (1644), sin nombre del autor en la portada y con Dedicatoria a Felipe IV por parte de Manuel Cortizos de Villasante, quien afirma habérselo encargado al poeta. Desde luego, es el poeta más representado en el libro, pudiéndose incluso llegar a pensar que se encargara de la recopilación, al menos de la sección poética (*Poesías latinas, castellanas, italianas y portuguesas a la muerte de la reina nuestra señora*), su tercera parte, después de la relación de las honras fúnebres y del sermón pronunciado para el caso. Aporta dos sonetos, más uno en portugués, una canción acróstica (VI), como la *Nenia*, en portugués, un largo poema de 79 octavas, liras, décima, endecha, etc., textos que no van incluidos en la *Fuente de Aganipe*. Faria, además, dio su apoyo, mediante una carta impresa, sita en los preliminares del libro, a la poeta María Nieto de Aragón (Romero-Díaz 2010) asimismo participante en el grupo aragonés y en los actos fúnebres de la *Pompa*, para que se decidiera a publicar ese mismo año las *Lágrimas a la muerte de Isabel de Borbón*.²⁰

REPRESENTACIONES

Como otra estrategia más de figuración autorial, Faria e Sousa parece controlar cuidadosamente la *enunciación editorial* de algunas de estas obras mediadas antes referidas, imponiendo su representación, su marca o firma personal, a través de diseños gráficos relativos a la imagen que pretende transmitir. En esta modalidad más evidente de plasmación autorial habrán de ser sobre todo significativos

²⁰ Por ejemplo, Mattza (2017), Vega Torres (2017).

los retratos insertos y también las portadas (Núñez Rivera 2020: 196–205). Más específicamente, en cuanto a los retratos, el primero en tener lugar es el debido a Pedro Villafranca incluso en la edición de Camoens (*Figura 1*), que aparece retratado junto a él. Este Modelo 1 será retomado por el hijo Pedro de Faria para ilustrar en su momento el *Asia portuguesa* (Núñez Rivera 2020: 214). Aunque la *Fuente de Aganipe* salió también de las prensas de Juan Sánchez, como las *Lusíadas*, el retrato implementado aquí mantiene ciertas variaciones de detalle con respecto al modelo primero (Núñez Rivera 2020: 212). Además, este dechado segundo es el que elige Faria para presidir el *Nobiliario* (*Figura 2*). Así pues, Faria se autorretrata no solo en las obras de su cosecha, lo más acostumbrado, como en la *Fuente de Aganipe*, sino que también lo hace en las obras de otros, comentadas o editadas por él, como subrayado de su función editorial, por tanto, incluso mediante dos modelos distintos de diseño gráfico según qué caso. Por su parte, el grabado sito en los preliminares del *Justicia* obedece a una factura y traza distintas, ahora obra de De Noort (Núñez Rivera 2020: 215–216), por más que Díaz de la Carrera, el impresor, el mismo que con del *Retrato*,²¹ también trabajara con Villafranca en algunos proyectos.

Mucho menos estudiado hasta ahora ha sido el diseño de las Portadas, en las cuales se disponen igualmente algunos rasgos pictográficos y textuales, que añaden significado suplementario a su proyecto de autorrepresentación autorial. Pues bien, específicamente en las obras comentadas Faria impone el criterio utilizado en sus libros originales, en paralelo a lo que ocurre asimismo en los retratos. El eje de todo el programa iconográfico de las portadas, cuando existe, lo constituye un diseño primero, basado en el escudo de armas de Portugal, con los cinco escudos de azur dispuestos en cruz, cada uno con cinco dineros de oro en forma de aspa, situado en un lugar más o menos relevante de la página. Faria ya usó de este trazado en su primera obra histórica impresa, el *Epítome* de 1628, un esquema que se repitió igualmente en la edición de Lisboa de 1673 (*Figura 3*) y se retoma con variaciones, según veremos, como pauta identificativa de su faceta histórica (Núñez Rivera 2020: 19–22). Acaso por influencia de Pedro Coello, costeador del *Epítome* y luego también de las *Lusíadas*, el escudo portugués ocupa asimismo la parte inferior de la portada de los *Comentarios* (*Figura 4*), donde ya se recoge, por repetido desde 1628, como una identidad del autor. El diseño, obra de Pedro Villafranca y Malagón, como el retrato, ha sido mejorado, pero se mantiene en lo esencial.

²¹ Aunque no aparezca el nombre del impresor.

Este escudo central adquiere un gran protagonismo, que viene a simbolizar no solo la nacionalidad portuguesa de su autor, su *portugalidad*, con hábito y escudo nobiliario él mismo en el retrato (*Figura 1*), sino también la temática lusa del libro, dedicado a narrar la historia del reino. Así pues, Faria pretende dejar patente su patriotismo luso y a la vez su condición aristocrática en el contexto de la corte madrileña, donde se publicará esa obra histórica y donde este texto le va a servir de carta de presentación literaria. En el escudo han de destacarse las dos cintas pendientes de las trompetas cruzadas, que recogen un versículo bíblico (*In omnem terram / Exivit sonus eorum*, «A toda la tierra alcanza su pregón», Ps. 18, 5), muy explícitas del deseo de fama y de proyección autorial (Núñez Rivera 2020: 206). Ahora bien, ahora, aunque el sujeto del libro igualmente es portugués, tratándose de la edición de la empresa lusa por antonomasia escrita nada menos que por Camoens, se produce una clara discordancia entre la exaltación patriota, una línea continuada en el interior de los comentarios, y la dedicatoria triple, a Felipe IV, al Conde Duque y a Villanueva, en orden escalonado descendente, los tres garantes de la monarquía española. En efecto, parece que habría estado más acorde con el conjunto integrar el escudo de Felipe IV en la portada, como principal receptor de la obra, como, de hecho, lo hizo Faria, por ejemplo, en las *Humanas y divinas flores* (1624), que dirige al Duque de Alcalá, una consonancia entre portada y dedicatario (Núñez Rivera 2020: 224) que ya no se producirá en adelante.

A este modelo 1 exento del escudo, le sucede en el *Nobiliario*, el segundo texto editado por Faria, que venimos analizando, un diseño segundo de portada (*Figura 5*) mucho más elaborado, de carácter frontispicio, fábrica también de Pedro Villanueva, cuya batería de marcas proporciona un claro afianzamiento de identidad literaria y notoriedad autorial. Es decir, que como había acontecido con el retrato en este libro de 1646, Faria se decanta por un prototipo segundo de portada, distinto al de 1639. Aquí, como con Camoens, Faria ejerce solo como mediador textual, pero queda claro que, además, la materia del libro y sus otros colaboradores son igualmente portugueses. Descendiendo a los detalles pictóricos, las figuras que se anteponen a cada columna del pórtico parten claramente de la *Iconología* de Ripa, la Virtud y la Nobleza (Núñez Rivera 2020: 207). *En correspondencia, en los pedestales se leen dos versos 19-20 de la Sátira 8 de Juvenal* («Aunque viejos bustos de cera adornen por doquier el atrio / entero, la sola y única nobleza es la virtud», Núñez Rivera 2020: 207), que insisten sobre el valor del esfuerzo ético personal sobre la herencia de los ancestros. Un programa iconográfico afín, sin duda, con el contenido del libro, dedicado a la genealogía de las familias más ilustres del reino, pero que también podría aplicarse a su propia persona y a la figuración

autorial que pretende proporcionar de nobleza y virtud moral. Parece probable que Villafranca, aunque llevando a cabo una reelaboración de las imágenes, se basara en los rasgos de la portada de la edición romana del *Nobiliario*, de 1640, una calcografía de Valerien Regnard (Núñez Rivera 2020: 207), donde, además del escudo portugués coronando el conjunto, aparece la representación de la Nobleza y la Victoria en el acto de trasladar las hazañas militares en un escudo, una de las manifestaciones pictográficas de la diosa (Núñez Rivera 2020: 227-228). En este caso no se muestran como meros elementos decorativos del frontispicio, sino animadas e integradas en un escenario paisajístico. Este mismo esquema gráfico del *Nobiliario*, y no el primero de 1639, como hizo con el retrato, con el refuerzo del escudo por medio del remarque simbólico del frontispicio en la portada será recogido por su hijo en las ediciones póstumas de las diferentes Historias (*Asia portuguesa y Europa*),²² donde los elementos simbólicos siguen teniendo la misma vigencia, pero relacionados al presente con las acciones épicas de los portugueses en el mundo, aunque también se extrapola a una obra poética, la *Parte VII* de la *Fuente de Aganipe*, que quedó manuscrita (Figura 6).

Por lo demás, digamos, aunque se trate de una obra ahora original, que en la reedición bruselense del *Epítome*, por Francisco Foppens, 1677 (Núñez Rivera 2020: 233-234), antecede al escudo de Portugal que antes hemos referido un grabado simbólico que metaforiza la totalidad de la obra histórica de Faria, dividida en las cuatro secciones históricas, según los continentes donde Portugal ha extendido su imperio. En realidad, la figura de Lusitania, asentada sobre la bola del mundo, que también la sostiene en su mano, y flanqueada por la Fe y la *Fortitudo* en forma de matronas, entraña una simbología paralela a la del frontispicio anterior, donde el escudo de armas quedaba dispuesto en un plano central. De hecho, en la edición de la *Historia del reino de Portugal* (Núñez Rivera 2020: 234) ampliación del *Epítome* a partir de la *Europa portuguesa*, también salida de las prensas de Foppens, *Lusitania* tiene decorada la saya con las armas portuguesas, con lo que, por tanto, se manifiesta a las claras esta igualación iconográfica.

Así pues, aunque ya en el *Epítome* se incorpora el escudo portugués por vez primera, es en las *Lusíadas*, libro central para el desarrollo de la carrera literaria de Faria y clave para su configuración autorial, donde este queda mejor perfilado y unido al retrato, con ostentación de armas y hábito. Es más tarde en el *Nobiliario* donde aparece la portada frontispicia, a partir de la reinterpretación de la edición romana. En este libro se recupera el retrato de 1639 y se añade un catálogo y la

²² Véase Núñez Rivera (2020: 230-231).

genealogía del apellido. Sin embargo, los textos que se sitúan en la órbita editorial de Lanuza adoptan otro modelo, configurado por un grabador distinto, en que prima la casa del patrón. Esto por lo que se refiere a las obras en vida, porque su hijo Pedro reitera el modelo del *Nobiliario*, reincorporándolo en las ediciones portuguesas, no solo en las históricas, como había venido ocurriendo hasta ahora, sino, por el testimonio con el que contamos, también de la *Fuente de Aganipe*, que no disponía en 1644-46 de una portada con el escudo de armas portugués y hacía uso de un retrato menos marcado desde el punto de vista del orgullo aristocrático. Si la decisión de admitir ese escudo marcaba el talante patriótico de Faria y sus obras, la actualización por parte del hijo, eligiendo el modelo de 1646 como marca propia del autor, no hace más que subrayar después de la muerte del poeta y todos los cuestionamientos habidos la firme adhesión a la patria lusa (Núñez Rivera 2021).

En definitiva, la enunciación editorial de los libros de Faria, de los controlados por él tanto como de los editados póstumamente al cuidado de su hijo Pedro, incorpora diversos elementos para afianzar su imagen autorial, ya sea como creador o ya se trate de su intervención como mediador textual, que tanto monta en cuanto al relieve de la autorrepresentación, marcas textuales y pictográficas, dispuestas en los preliminares, en el cuerpo del texto o en las portadas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alves, Hélio J. S. (2000): «Manuel de Faria e Sousa e Manuel Pires de Almeida: uma contenda fundamental em torno de Camões», en Francisco Martins Ramos, Alberto da Silva y Maria Noémi Marujo (ed.), *Homenagem ao professor Augusto da Silva*, Évora, Departamento de Sociologia da Universidade, pp. 283-300.
- Anselmo, Artur (1981): «Camões e a censura inquisitorial», *Arquivos do Centro Cultural Português*, xvi, pp. 513-567.
- Asensio, Eugenio (1978): «La autobiografía de Manuel de Faria y Sousa», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 13, pp. 629-637.
- Askins, Arthur Lee-Francis (1983): «Manuel de Faria e Sousa's *Fuente de Aganipe*: the Unprinted Seventh Part», en *Florilegium Hispanicum, Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 245-277.
- (1986): «Os inéditos camonianos de Manuel Faria e Sousa», en *Actes du Colloque Critique Textuel Portugaise*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centro Cultural de Paris, pp. 219-226.
- Bass, Laura R. (2011): «Poética, imperio y la idea de España en época de Olivares: las *Lusíadas* comentadas de Manuel de Faria e Sousa», en Oliver Noble Wood, Jeremy Roe y Jeremy Lawrance (ed.), *Poder y saber: bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 183-205.
- Bouza Álvarez, Fernando (2000): «A nobreza portuguesa e a corte de Madrid. Nobres e luta política no Portugal de Olivares», en *Portugal no Tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações (1580-1640)*, Lisboa, Cosmos, pp. 209-256.
- (2001): «El suplicio de Manuel de Faria: autores y escritores», en *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, pp. 27-31.
- Cátedra, Pedro M. (2014): «Biografía, altrobiografía y reivindicación autobiográfica», en Matteo Residori, Hélène Tropé, Danielle Boillet y Marie-Madeleine Fragonard (ed.), *Vies d'écrivains, vies d'artistes. Espagne, France, Italie, XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 37-53.
- 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, pp. 71-94.
- Cisneros, Luis Jaime (1987): «La polémica Faria-Espinosa Medrano: planteamiento crítico», *Lexis*, 11, 1, pp. 1-62.
- (ed.) (2005): *Juan de Espinosa Medrano, Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, Lima, Academia Peruana de la Lengua, Universidad de San Martín de Porres.
- Costa, Joaquim Luís (2012): *Faria e Sousa. Cidadão do mundo e das letras ao serviço de Portugal*, Lousada, Rota do Românico.
- (2016): «A violência literária contra Manuel de Faria e Sousa», en Paula Hernández Rodríguez et al. (ed.), *Las Violencias y la Historia*, Salamanca, AJHIS, pp. 511-525.
- (2017): «Novo contributo para a compreensão da vida e obra de Manuel de Faria e Sousa», *e-Revista de Estudos Inter-culturais do CEI*, 5, <https://www.iscap.pt/cei/E-REI%20Site/5Artigos/Artigos/>

- [Joaquim%20Costa_Obra%20de%20Manuel%20de%20Faria%20e%20Sousa.pdf](#).
- Curto, Diogo Ramada (2006): «Por una historia de las formas de toma de conciencia de la cultura escrita: notas en torno a *Fortuna* de Manuel de Faria e Sousa», *Cultura escrita y sociedad*, 2, pp. 183-228.
- Ferreira, Maria do Rosário (2011): «A estratégia genealógica de D. Pedro, Conde de Barcelos, e as refundições do Livro de Linhagens», *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 11, <https://journals.openedition.org/e-spania/20273>.
- Fraga, Maria do Céu (1990): «“Muerome de Embidia!” Faria e Sousa, Camões e a interpretação das *Rimas Varias*», *Arquipélago*, pp. 7-66.
- Garcia de Oliveira, Marina y Torres Megiani, Ana Paula (2008): «A escrita da história de Portugal no século xvii: Manuel Faria e Sousa em *Europa Portuguesa*», en *XIX Encontro Regional de História: poder, violência e exclusão*, São Paulo, ANPUH/SP-USP.
- García-Martín, Ana-María (2008): «El bilingüismo luso-castellano en Portugal. Estado de la cuestión», en *Aula bilingüe. Investigación y archivo del castellano como lengua literaria en Portugal*, Salamanca, Luso-española de Ediciones, pp. 15-43.
- Gascón Pérez, Jesús (2014): «Los Lanuza en la sociedad aragonesa: servicio al rey, linaje y patrimonio», en Colás Latorre, Gregorio (ed.), *Estudios sobre la sociedad aragonesa en la Edad Moderna*, Zaragoza, Mira, pp. 117-140.
- Glaser, Edward, ed. (1960): «Lope de Vega e Manuel de Faria e Sousa: achegas para o estudo das relações literárias entre Portugal e Espanha», *Colóquio: revista de artes e letras*, 8, pp. 5759.
- ed. (1968): *The Cancionero «Manuel de Faria», a critical edition with introduction and notes*, Münster, Aschendorff.
- (1975): *The «Fortuna» of Manuel de Faria e Sousa: An Autobiography*, Munster, Aschendorff.
- (1976): «Mithology of os *Lusíadas*», *Portuguese Studies*, 135-157.
- Lemos, Esther de (1966): «Faria e Sousa comentador das *Rimas* de Camões», *Boletim da Academia Portuguesa de Ex-Libris*, XII, 35, pp. 1-17.
- Leyva Martín, Aurelia (1989): «La preceptiva de un comentador barroco. A propósito de Manuel de Faria e Sousa», en M.^a Concepción Argente del Castillo (coord.), *Homenaje a Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, II, pp. 201-212.
- Maldonado, Felipe C. R. (1976): «*Fortuna* de Manuel de Faria e Sousa: Crónica de un resentimiento», *La estafeta literaria*, 585, pp. 10-13.
- Marín Pina, M.^a Carmen (2007): «Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el parnaso femenino en Aragón», *Bulletin hispanique*, 109, 2, pp. 589-614.
- Martínez Hernández, Santiago (2009): «Os Marqueses de Castelo Rodrigo e a nobreza portuguesa na Monarquia Hispânica: estratégias de legitimação, redes familiares e interesses políticos entre a Agregação e a Restauração (1581-1651)», *Ler história*, 57, pp. 7-32.
- (2010): «Ya no hay Rey sin Privado: Cristóbal de Moura, un modelo de prianza en el Siglo de los Validos», *Libros de la Corte*, 2, 2, pp. 21-37.
- (2011a): «D. Cristóvão de Moura e a Casa dos Marqueses de Castelo Rodrigo. Proposta de investigação e linhas de análise sobre a figura do grande privado de D. Filipe I», en Santiago Martínez Hernández (ed.), *Governo, política e representações do poder no Portugal Habsburgo e nos seus territórios ultramarinos (1581-1640)*, Lisboa, CHAM, pp. 69-96.
- (2011b): «Don Manuel de Moura Corte

- Real, marqués de Castelo Rodrigo: propaganda, mecenazgo y representación en la Monarquía de Felipe IV», en Noble Wood, O., Roe, J. y Lawrance, J. (ed.), *Poder y Saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 97-120.
- (2012): «Aristocracia y antiolivarismo: el proceso al marqués de Castelo Rodrigo, embajador en Roma, por sodomía y traición», en Martínez Millán, J., Rivero Rodríguez, M. y Versteegen, G. (ed.), *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Ediciones Polifemo, III, pp. 1147-1196.
- (2018): «“En los maiores puestos de la Monarchia”: Don Manuel de Moura Corte Real, Marqués de Castelo Rodrigo, y la aristocracia portuguesa durante el reinado de Felipe IV. Entre la fidelidad y la obediencia (1621-1651)», en Pedro Cardim, Leonor Freire Costa y Mafalda Soares da Cunha (ed.), *Portugal na Monarquia Hispânica. Dinâmicas de intregação e conflito*, Lisboa, CHAM, CIDEHUS, GHES y Red Columnaria, 2013, pp. 435-492.
- (2018): «Heredar la privanza. Los marqueses de Castelo Rodrigo y la vindicación del valimiento de sangre», en Rafael Valladares (coord.), *Hijas e hijos de validos. Familia, género y política en la España del siglo XVII*, Valencia, Albatros Ediciones, pp. 27-59.
- Massahiro Nishihata, Mauricio (2014): *A defesa do camonista Manuel de Faria e Sousa no Tribunal do Santo Ofício de Lisboa (1640)*, Tese de mestrado orientada por Profa. Dra. Adma Fadul Muhana, São Paulo, Universidade de São Paulo.
- Mattoso, José (1977): «As fontes do Nobiliário do conde don Pedro», en *A historiografia portuguesa anterior a Herculano. Actas do colóquio*, Lisboa, Academia Portuguesa da História, pp. 21-66.
- Mattza, Carmela (2017): «Vida privada e imagen pública. Isabel de Borbón y la corte literaria de Felipe IV», en Bognolo, Anna et al. (ed.), *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Venecia, 14-18 de julio de 2014)*, Venecia, Edizioni Ca Foscari, pp. 633-644.
- Monteiro, Ofélia y Urbano, Carlota (2019): *Francisco Xavier de Meneses IV Conde da Ericeira: O raiair das «luzes» entre fastos barrocos*, Coimbra, Universidad de Coimbra.
- Núñez Cáceres, J. (1980): «Las anotaciones bilingües de Manuel de Faria e Sousa», *Boletín de la Real Academia Española*, 60, 220, pp. 261-298.
- (1983): «Propósito y originalidad del *Apologético* de Juan de Espinosa Medrano», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, pp. 170-175.
- 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, pp. 181-208.
- (2018): «Lope editor de poesía: la *dispositio* polémica de las *Rimas de Tomé de Burguillos*», en Juan Montero y Mercedes Blanco (ed.), *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora). XII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 291-320.
- (2020): *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Manuel de Faria y Sousa*, Huelva, Universidad de Huelva (col. Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español).
- (2021): «Para una poética del patriotismo. Faria e Sousa entre España y Portugal», Aude Plagnard y Joseph Roussiés (coord.), [*Monográfico sobre Faria e Sousa*], Madrid, Calambur (en prensa).
- Park, Simon (2020): «Authorship and Originality in Seventeenth-Century Iberia: Faria e Sousa's *Rimas Várias* de Luís de

- Camoens», *Renaissance Studies*, 34, 2, pp. 228-242.
- Pereira, Paulo Silva (2015): «Erudição, diálogo e instrução em *Noches claras* de Manuel de Faria e Sousa», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 3, 2, 25, pp. 203-229, <https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/116>.
- (2018): «Poesía, autorrepresentación autorial y práctica metaliteraria en la obra poética de Francisco Manuel de Melo y de Manuel de Faria e Sousa», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 6, 2, 30, pp. 17-161 (<https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/128>).
- Pires, Maria Lucília Gonçalves (1996): «Manuel de Faria e Sousa: Autobiografías e Retratos», en *Xadrés de Palavras: Estudos de Literatura Barroca*, Lisboa, Cosmos, pp. 159-172.
- Pina, Isabel Murta (2018): «Escrever sobre a China no século XVII: Álvaro Semedo e a obra *Imperio de la China*», en Carlos Morais et al. (ed.), *Diálogos Interculturais Portugal-China*, 1, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 99-119.
- Piva, Luis (1971): «Discurso apologético de Pires de Almeida sobre a proposição de *Os Lusíadas*», *Revista camoniana*, 3, pp. 235-285.
- Plagnard, Aude (2017): «A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano», en Aude Plagnard y Jaime Galbarro García(ed.), *Literatura áurea ibérica. La construcción de un campo literario peninsular en los siglos XVI y XVII*, monográfico de *e-Spania*, 27, <http://e-spania.revues.org/26742>.
- (2019): «Os *Lusíadas* comentados e o tempo longo da história manuscrita», en Aude Plagnard y Joseph Roussiés (coord.), *Séminaire LEMH, Stratégies d'un polygraphe dans les lettres luso-espagnoles Manuel de Faria e Sousa (1590-1649)*, 16 abril.
- Pulsoni, Carlo (2009): «Di un'antica lirica pre-trobadorica in lingua lusitana: Letteratura, falsi e politica nel Portogallo del '600», en Furio Brugnolo, y Francesca Gambino (ed.), *La lirica romanza del Medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della S.I.F.R.*, Padova, Unipress, pp. 625-672.
- Resende de Oliveira, António (2011): «O genealogista e as suas linhagens: D. Pedro, Conde de Barcelos», *e-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 11, <https://journals.openedition.org/e-spania/20374>.
- Rodríguez Cepeda, Enrique (1980): «La relación Camoens, Lope de Vega y Faria y Sousa: Notas a los comentarios camonianos de Faria», *Quaderni Portoghesi*, 7-8, pp. 207-222.
- Romero-Díaz, Nieves (2010): «Poesía femenil por las exequias de Isabel de Borbón: los casos de Leonor de la Cueva y Silva y María Nieto de Aragón», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 16, 2, pp. 9-44.
- Ruiz, Héctor (2016): «Leer a Góngora "sin corazón de misterio alguno": Juan de Espinosa Medrano y la definición de la poesía en su polémica con Manuel de Faria y Sousa», *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 83, pp. 37-59, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01613906>.
- Ruiz, Héctor, ed. (2017): Juan de Espinosa Medrano, 1662, *Apologético en favor de don Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa, caballero portugués*, en Mercedes Blanco (dir.), *Édition digitale et étude de la polémique autour de Góngora/Edición digital y estudio de la polémica gongorina*, París, Sorbonne Université, Labex OBVIL, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongo->

- ra/1662_apologetico.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006): *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Londres, Tamesis.
- Souto, Catarina y Weiss, Julian (2016): «Reimagining Imperialism in Faria e Sousa's *Lusíadas* comentadas», *Bulletin of Spanish Studies*, 93, 7-8, pp. 1243-1270.
- Vega Torres, José Alejandro (2017): «Tres emblemas con referencia a la muerte en un túmulo: el caso de la obra *Pompa funeral. Honras y exequias de la alta y católica señora doña Isabel de Borbón*, de 1645», *Vita brevis. Revista electrónica de estudios de la muerte*, 6, 11, pp. 96-122.
- Vitali, Marimilda (2010): «O discurso acerca de los versos de Faria y Sousa no prólogo do comentario das *Rimas várias* de Camões», *Humanitas*, 62, pp. 189-224.
- Wade, Jonathan William (2009): *Early Modern Iberian Landscapes: Language, Literature, and the Politics of Identity*. Nashville, Tennessee, Graduate School of Vanderbilt University.
- (2012): «Manuel de Faria e Sousa and Comedia Culture: Resituating Portugal on the Early Modern Spanish Stage», *Miríada Hispánica*, 4, pp. 109-121.
- (2020): *Being Portuguese in Spanish: Reimagining Early Modern Iberian Literature, 1580-1640*, West Lafayette, Indiana, Purdue UP.