Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 69 (2022)

Heft: 3: Fascículo español. Versos ibéricos : intercambios y confluencias en la poesía áurea entre España y Portugal

Artikel: Portugueses ilustres en los paratextos de Lope de Vega : las dedicatorias a Ferreira y Sampayo (1620), Rodrigo Mascareñas (1623) y Faria y Sousa (1625)

Autor: García Aguilar, Ignacio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1005931

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 08.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

versants

Portugueses ilustres en los paratextos de Lope de Vega: las dedicatorias a Ferreira y Sampayo (1620), Rodrigo Mascareñas (1623) y Faria y Sousa (1625)

Ignacio García Aguilar
Universidad de Córdoba
Orcid: 0000-0003-2894-9798

Abstract: En el período 1620-1625 Lope de Vega introduce y desarrolla una innovación paratextual en sus recopilaciones de comedias adocenadas, consistente en la inclusión de una dedicatoria al frente de cada una de las doce obras teatrales compendiadas en sus volúmenes. Con esta multiplicación de los dedicatarios persigue obtener ventajosos réditos por parte de importantes agentes del sistema literario de su época. Del casi centenar de dedicatorias teatrales que redactó durante este lustro, únicamente tres se dirigen a ingenios portugueses. El presente trabajo examina esos paratextos y los interpreta atendiendo a las estrategias que desarrolla el Lope *de senecute* en el marco de su complejo contexto histórico-literario.

Keywords: Lope de Vega, dedicatorias, paratextos, Partes de comedias.

1. Introducción: funciones y sentidos de las dedicatorias lopescas

En el presente trabajo[1] analizaremos las dedicatorias dirigidas por Lope de Vega a tres portugueses de su época: el historiador Cristóbal Ferreira y Sampayo, el obispo Rodrigo Mascareñas y el polígrafo Manuel de Faria y Sousa, los cuales contaban con una notable relevancia en su contexto histórico en virtud de razones bien diversas. Los paratextos que merecerán nuestra atención fueron publicados, respectivamente, en 1620, 1623 y 1625. Que vean la luz en estas fechas y que lo hagan dentro de recopilaciones de comedias de Lope convierten a estas composiciones en objetos particularmente relevantes para comprender las estrategias editoriales y de posicionamiento autorial del Lope de Vega de madurez[2].

Es necesario indicar al respecto que, durante este quinquenio de la primera mitad de los años veinte, el escritor madrileño había emprendido una vanguardista estrategia de multiplicación de los dedicatarios en las *Partes de comedias* que difundió a través del mercado editorial. Conforme a ello, en las

1 Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega* (FEDER UCO-1262510).

2 Sánchez Jiménez (2018: 277-344) ha establecido la cronología del Lope *de senectute* en el período comprendido entre 1621-1635.

DOI 10.22015/V.RSLR/69.3.9 *Versants 69:3, fascículo español, 2022, pp. 123-137.*

recopilaciones teatrales que se estampan entre los años 1620 y 1625, a la habitual dedicatoria general del libro se comenzaron a unir doce dedicatorias más: una al frente de cada obra teatral recopilada en el volumen.

Un estudio reciente de las 96 dedicatorias impresas en las *Partes de comedias* permite extraer dos hipótesis que sirven para enmarcar el presente análisis[3]. En primer lugar, el estudio de las casi cien dedicatorias estampadas durante este lustro permite conjeturar que es posible definir y establecer una tipología para este conjunto de paratextos. A la luz de la mencionada clasificación, se comprueba que las argumentaciones desarrolladas en las dedicatorias impresas del Fénix durante estos años se modulan atendiendo al dedicatario al que se dirige cada obra teatral[4].

En segundo lugar, y estrechamente ligado a lo anterior, se ha comprobado que las dedicatorias se formalizan mediante patrones compositivos y motivos recurrentes que son escogidos por Lope y cuya función obedece a un doble propósito: encomiar al destinatario interno de la obra teatral y crear, paralelamente y de manera especular, una imagen positiva del propio Lope en tanto que autor literario y de mercado (García Aguilar 2019: 608-609).

Teniendo en consideración este marco conceptual y de análisis, el presente artículo examina las tres dedicatorias que durante el período señalado dirige Lope de Vega a notables ingenios portugueses de su tiempo. Se pretende determinar así la función que cumplen estos dedicatarios lusos dentro de la estrategia paratextual del Fénix.

2. La dedicatoria a Ferreira y Sampayo (1620)

En la *Parte XIII de comedias*, publicada en 1620, se halla la primera de las dedicatorias que estudiaremos. Es la que se encuentra situada al frente de *Los españoles en Flandes*, obra teatral que versa sobre las campañas militares llevadas a cabo en ese enclave tan problemático de Europa Occidental. Forma parte, por tanto, de lo que la crítica ha denominado como *ciclo de Flandes*.

La comedia en cuestión se centra en los hechos acaecidos entre 1577 y 1578, que culminaron con la toma de Gembloux el 30 de enero de 1578. Tra-

3 Véase García Aguilar (2019: 593-612). Para otras consideraciones complementarias sobre el uso que hace Lope de sus dedicatorias, véase Cayuela (1995), Reyes Peña (2019) y Presotto (2020). Durante estos años el Fénix desarrolló similares estrategias paratextuales en el contexto de la polémica por la *Spongia* (García Aguilar 2021) y también en oposición a la nueva poesía cultista (García Aguilar 2009 y 2020).

4 Son seis los tipos de dedicatarios que formaliza Lope, y a los cuales se vinculan tópicos o argumentos retóricos específicos: 1) oligarquía nobiliaria; 2) consortes femeninas e hijas de la nobleza; 3) asalariados y asistentes de la nobleza; 4) agentes de la administración y la política del estado; 5) agentes del mercado literario y 6) familiares y amigos de Lope (García Aguilar 2019: 598-608).

tándose, por tanto, de un hecho histórico bien conocido y de notable resonancia en su época, es lógico considerar que la obra debió de ser escrita por el Fénix en fechas cercanas al suceso. En este sentido, existe consenso crítico en considerar que fue redactada entre 1597-1606 (Morley y Bruerton 1968: 322). Es claro, por tanto, que el escritor madrileño no tenía ni mucho menos en mente a Ferreira y Sampayo como dedicatario ideal de su obra cuando redactó la comedia quince años antes de su publicación definitiva.

Esto no supone en modo alguno un caso excepcional en la manera de proceder del Fénix, sino que es norma habitual en todas estas dedicatorias impresas entre 1620 y 1625. Es decir: Lope de Vega dirige las comedias que había escrito en el pasado a dedicatarios concretos de su presente más inmediato. Por esa razón, se ve obligado a hacer auténtico encaje de bolillos para justificar por qué escoge a uno u otro destinatario al frente de la comedia que le dirige; la cual, consecuentemente, pone bajo su amparo y protección simbólica. Así pues, analizando el modo en que Lope justifica los vínculos entre el texto literario y el nombre de prestigio que le asigna podemos explorar ciertos entresijos de las estrategias editoriales que despliega el autor durante estos últimos años de su carrera literaria.

Son varios los aspectos de interés que contiene *Los españoles en Flandes*. En la obra se dan la mano elementos propagandísticos con una cierta crítica a la dura vida de la milicia. Pero además, y esto es particularmente relevante, con esta comedia sobre lo acontecido en tierras flamencas «Lope de Vega inserta su obra dentro del conjunto de las producciones historiográficas de las guerras de Flandes» (Cortijo 2014: 911). Es decir, el Fénix entiende que sus versos pueden trascender lo estrictamente literario y alcanzar territorios discursivos lindantes con lo historiográfico. Según Cortijo, el escritor madrileño aspiraba a «rebatir una idea de España tal como se ofrece en publicaciones extranjeras, aunque ahora desde el género teatral y para consumo interno de España (911)». Desde esa perspectiva, Lope de Vega pretende reflexionar sobre «la legitimidad de la guerra de Flandes» y contraponer una imagen positiva del país a esa «durísima corriente de obras y panfletos que por Europa contribuyeron a crear la llamada *leyenda negra antiespañola* (914)». Desde este punto de vista, es posible entender *Los españoles en Flandes* como una obra en la que el Fénix estaría «*jugando* a hacer contrapropaganda (914)».

Esta visión del escritor como propagandista hay que entenderla de acuerdo con la consideraciones de García Hernán al respecto, quien razona que esa tarea de propaganda es indesligable de un proceso de estilización «que lleva consigo el ensalzamiento de los valores de la guerra y del soldado, con el heroísmo como virtud suprema» (García Hernán 2006: 61).

Así pues, y en consonancia con estos presupuestos, Lope de Vega comienza dirigiéndose a su dedicatario para estrechar vínculos y establecer

las pautas de una comunicación fluida basada en la existencia de ciertas complicidades:

> Creo que vuestra merced habrá ya juzgado mi queja, si es justo tenerla por esta parte de algunos hombres, cuya inclinación no he podido vencer, ni ellos se pueden vencer a sí mismos (2014: 926).

Seguidamente pasa a introducir en su dedicatoria los asuntos sobre los que quiere extenderse, los cuales tienen que ver con algunos aspectos de naturaleza literaria no exentos de importancia, como son los límites de la poesía y la historia. Para ello acude a Orígenes, quien le procura una representación gráfica de los poetas como ranas generadoras de poemas o discursos hinchados. Naturalmente, el Fénix se esfuerza por desmontar estas imágenes heredades de la tradición y se afana entonces por encontrar una definición del poeta más acorde con sus necesidades e intereses. Que haga esto dentro de una dedicatoria habla bien a las claras sobre el importante significado que otorga Lope a estos paratextos, más parecidos a un prólogo –por su función– que a un texto destinado a ofrecer la obra bajo el paraguas de una personalidad de prestigio. Por otro lado, y considerando las particularidades del texto que tenemos entre manos, se puede adivinar que la selección del destinatario no es azarosa, sino que está fuertemente relacionada con el sentido que se pretende conferir al paratexto.

> Orígenes Adamancio comparó los poetas a las ranas faraónicas con místico sentido, si bien Pierio Valeriano dice que «aspera quadam severitate commotus» ['motivado por cierta desabrida severidad'], y más adelante «miror vero tantae eruditionis virum haec de poetis sensi[s] se» ['me sorprende que un hombre de tamaña erudición pensase así sobre los poetas'], y que si se podían reprehender algunos versos eran los itifalicanos, fesceninos o titrocaicos de Baco. Pero yo quiero seguir la opinión de Adamancio y creer que hay poetas ranas en la figura y el estrépito, y sin estos otros muchos de diversas formas, que por haberlos pintado en una carta mía que anda impresa con mis *Rimas* no quiero reiterarlos ni referirlos (2014: 926-927).

El juicio de Orígenes da pie a Lope para que este refute con otras figuras de prestigio todo lo expuesto, al tiempo que razona sobre los distintos tipos de metros que resultan obscenos para la poesía («itifalicanos», «fesceninos» y «titrocaicos»). De paso, se incluye a sí mismo como autoridad y argumento del debate aduciendo un texto que había publicado en su *Segunda parte de las rimas* (1604). La pieza aludida es el poema «Apolo», en el que se establece un diálogo entre el dios de la poesía y Caronte que busca dilucidar quiénes son los buenos poetas y qué virtudes caracterizan a los versos que escriben. Naturalmente, lo que se ofrece no es sino un canon de modelos poéticos y

autores que encaja como anillo al dedo con los gustos y prácticas creativas del Fénix. Que Lope esgrima los postulados poéticos de sus *Rimas* en el marco de una dedicatoria resulta muy indicativo de la función que adquieren estos paratextos en la poética compositiva del escritor madrileño.

Después de expuestas todas estas consideraciones sobre poesía, el Fénix explicita la razón por la que escoge a su dedicatario:

> Dedico, pues, a vuestra merced esta comedia, intitulada *Los españoles en Flandes*, y justamente, pues por caballero le tocan las armas, y por tan gran estudiante –y de tanta erudición– las buenas letras, para que me honre y defienda de todo escritor malicioso y de los correctores de ajenos vicios y solapadores de los suyos propios, cuyos libros no se venden (2014: 928).

Se descubre así, sin embeleco alguno, el sentido utilitario de la dedicatoria. No se aspira a un mecenazgo a la manera clásica, pues de lo que se trata es de arrogarse un prestigio simbólico y una protección contra los críticos enemigos de Lope[5]. Llegados a este punto cabría preguntarse ¿qué características tenía este dedicatario que lo hacían especialmente útil para el propósito perseguido por el Fénix?

Es poco lo que sabemos sobre el escritor luso Cristóbal de Ferreira y Sampayo, exceptuando que era amigo de Lope, que en Madrid vivía muy cerca de la casa de este y que ambos compartían una común afición por las faldas y por la escritura (véase Cortijo 2014: 925). En el caso del portugués, su inclinación letrada se orientaba fundamentalmente hacia la veta historiográfica. No en balde, es el autor de la *Vida y hechos del príncipe perfecto don Juan, rey de Portugal*, crónica del monarca del reino vecino. Así pues, Lope de Vega coloca a Ferreira y Sampayo al frente de su comedia por el halo de Historia que emanaba su nombre. De ese modo, lo adoptaba como modelo y paradigma, alertando implícitamente de que la comedia subsiguiente debía leerse no tanto como ficción sino, fundamentalmente, como discurso colmado de virtudes historiográficas.

Si pudiera haber alguna duda sobre esta instrumentalización del nombre y prestigio del escritor portugués, esta se disipa en otro paratexto: la aprobación que escribe y firma de su puño y letra el propio Lope para autorizar la impresión de la referida *Vida y hechos del príncipe perfecto, don Juan Rey de Portugal*, escrita por Sampayo. Dicha aprobación se imprime en los preliminares del libro, como era habitual. Y también como era práctica común, la censura favorable sirve no solo como sanción burocrática, sino fundamentalmente como espacio privilegiado en el que verter juicios literarios que avalen la propuesta que se somete a examen. También en este tipo de

5 Se trata, en suma, de la noción de «mecenazgo diferenciado» conceptualizada por Lefevere (1992).

paratextos demostró ser Lope de Vega un avezado especialista, pues no en balde se sabe que firmó aproximadamente una cuarentena de aprobaciones. Con ellas facilitó que se activasen y difundiesen en el mercado del libro productos editoriales que eran de su agrado o pertenecían a autores de su entorno. Naturalmente, en esas aprobaciones no escatimó juicios de carácter estético, retórico y literario que permiten entrever las líneas maestras de sus postulados compositivos[6].

Por tales razones, importa considerar aquí la aprobación que redactó Lope en 1626 para que se pudiera publicar la obra de Sampayo, a quien ya había cortejado con anterioridad en la dedicatoria de 1620, como se acaba de ver:

> [...] su autor muestra bien el buen juicio y elección que pide la variedad de materias políticas y militares de que consta, que tan notables hizo en sus años la fortuna de aquellos tiempos, y la cuerda elección que debe hacer los sucesos tratados de otros antes, quien después fía de su cuidado la mayor honra de los reyes. Enseña con brevedad y resuelve con prudencia, dando con el debido decoro lugar a la verdad, alma de la Historia, como ya segunda a la latina en el conocimiento de toda Europa, que este es mi parecer (1626: ¶^{8}r).

En el paratexto legal el Fénix pasa casi de puntillas por las cuestiones que, paradójicamente, exigían este tipo de trámites burocráticos y se centra en lo que verdaderamente le interesa a él como escritor: las características compositivas de la obra que está aprobando, la cual sobresale, a juicio de Lope, por sus intrínsecas cualidades historiográficas.

Los vínculos entre el paratexto de 1620 y 1626 se revelan con claridad. Se constata, entonces, que las preocupaciones de Lope por los problemas genéricos acerca de la Historia con mayúsculas no son algo anecdótico y esporádico, sino que forman parte de sus más hondas preocupaciones durante estos años en los que, no se olvide, aspiraba a obtener, nada más y nada menos, que el puesto de cronista real[7].

Considerando todo lo expuesto, creemos que la opción por un dedicatario como Sampayo –portugués e historiador de Juan II– al frente de una comedia sobre los sucesos de Flandes, servía como escaparate ideal en el que Lope podría reflejarse para ofrecer una faceta primordial de su perfil como autor: la dimensión historiográfica de sus escritos, cualidad imprescindible para optar con éxito al ansiado cargo de cronista real que tanto le importó en los años finales.

6 Para las particularidades del Lope censor véase García Aguilar (2009).

7 Lope aspiró a este cargo, al menos, desde 1618 hasta 1629 (Sánchez Jiménez 2018: 275-276 y 301-304).

3. La dedicatoria a Rodrigo Mascareñas (1623)

La dedicatoria a Rodrigo Mascareñas, obispo de Oporto entre 1619 y 1627, se incluye al frente de *El divino africano*, comedia incluida en la *Parte XVIII* (1623). Podría pensarse que un profesional del mercado literario de la talla de Lope no tendría la más mínima dificultad para publicar sus escritos, como sugiere la ingente cantidad de obras estampadas durante el transcurso de su vida. Y efectivamente así fue en la práctica totalidad de las ocasiones en que se propuso que sus textos vieran la luz reducidos a letras de molde.

Sin embargo, existe alguna rara excepción a esta exitosa tendencia, como la acontecida con una obra titulada (probablemente) *La conversión de san Agustín*, que trataba sobre la vida del obispo de Hipona y cuya impresión le fue prohibida por el Santo Oficio[8].

Poco después de la censura desfavorable, Lope sometió a su obra «a un proceso de reescritura (Aragüés Aldaz 2019: 379)» para eliminar todo aquello que suscitó la desaprobación inicial de la comedia. El resultado final lo presentó bajo el título de *El divino africano*, lo dirigió al obispo de Oporto, Rodrigo Mascareñas, y lo publicó en la entrega de comedias adocenadas de 1623.

La figura del dedicatario –nada más y nada menos que un gran prelado de la Iglesia– permite a Lope desarrollar en su paratexto variados episodios de la vida del santo al hilo del elogio al obispo luso. De ese modo, el Fénix probaba implícitamente su profundo conocimiento de la obra agustiniana[9] y demostraba la estrecha relación que mantenía con una autoridad eclesiástica de la más alta dignidad[10]. Por si eso no fuera suficiente, el nombre del prelado al frente del texto dramático suponía una implícita validación de la obra teatral por parte de una altísima autoridad religiosa. De esa manera, Lope perseguiría eliminar todo resquicio del indeseado percance con la censura inquisitorial y trataría de borrar cualquier mala reputación que ello pudiera acarrearle:

> Corta satisfacción de mis obligaciones es ofrecer a vuestra señoría Ilustrísima esta tragicomedia. Pero es tanta la excelencia de la historia (cuyo sujeto es la conversión del Divino Africano, *vir ille clarissimus*, –como dijo san Gregorio, *ac omnium expectatione gratissimus Augustinus*) que justamente es digna de tan soberano prelado, así por las virtudes como por el ingenio; pues ellas fueron tan milagrosas y él tan divino como consta de las palabras que él mismo dice en el libro cuarto de sus *Confesiones*, que estudió por sí mismo todas las ciencias, *sine magna difficultate, nullo hominum tradente* (que no hay

8 Castro (1922) halló la documentación inquisitorial y la dio a conocer, Morley y Bruerton (1968: 313) sugirieron que Lope revisó la comedia hacia 1610; e Inamoto (2015) ha reconstruido el proceso de reescritura.

9 Lezcano (2009) ha estudiado las huellas del obispo de Hipona en la producción religiosa de Lope.

10 Sobre esta función de la dedicatoria véase García Aguilar (2013).

> mayor hipérbole, pues fue tan eminente en todas que hasta de la música escribió seis libros, por quien dijo Licencio: *quibus in te lenta recumbit musica* (2019: 490).

Lope de Vega se refiere a su texto como «tragicomedia», aplicando, aparentemente, la máxima que había defendido en su *Arte nuevo*, v. 174: «lo trágico y lo cómico mezclado» (141). Sin embargo, el marbete «tragicómico» no plantea aquí una fusión de elementos disímiles, sino una oposición de la elevación estilística y temática de lo «trágico» y lo «tragicómico» con respecto a la humildad y bajeza genérica de la simple «comedia». En el teatro publicado por Lope en la década de los veinte existe una agudizada tendencia a asimilar «tragedia» y «tragicomedia» con la Historia, lo que acarrea implícitamente una idea de grandeza y elevación del discurso. En *El divino africano*, la contrición de san Agustín, protagonista de la obra, es un tema irreprochable desde el punto de vista de una *inventio* de importancia («excelencia de la historia»), igual que ocurre en sus otras comedias de santos.

Ello repercute de manera directa en la selección y el elogio del destinatario, pues Lope parangona el pretendido tono elevado de su obra con la altura del dedicatario. Este hecho no puede desvincularse del gran interés del Fénix durante la década de los veinte por ganarse apoyos en la Corte y por autopromocionarse, lo que repercutió en la diversificación de los dedicatarios y en el tono elogioso con que debía dirigirse a ellos en todo momento. En este caso, se alaba al obispo de Oporto ofreciéndole una pieza teatral que está en consonancia con la importancia de este («digna de tan soberano prelado»), lo que se justifica mediante las explicaciones ofrecidas sobre el otro obispo –el de Hipona– a través de diversas citas de autoridad con una importante carga de erudición (al menos aparente).

De entre estas citas cabría destacar la que pone de relieve el modo en que san Agustín «estudió por sí mismo» y aprendió por sí solo sin necesidad de maestros, extraída de *Confesiones* 4.16.30. Con un ingenio lego de tal naturaleza podría identificarse sin ambages la propuesta dramática lopesca, tan partidaria de alejarse de los maestros del canon teatral y hacer reposar sobre la praxis compositiva cualquier indagación en torno a la escritura dramática.

A todo ello se suma el recuerdo de la ilustre casa del obispo portuense, cuyo elevado linaje se parangona con una parte de la historia expuesta en la comedia y refuerza la idea de mixtura tragicómica con que el Fénix quiere caracterizar *El divino africano*:

> La parte que de la historia me toca por los versos quise honrar del claro nombre de vuestra señoría Ilustrísima, ya por las causas que dejo referidas, ya por el resplandor de su antigua nobleza y sangre, tan conocida no solo en Portugal y en Castilla, pero ocupando *quidquid Oceanus vagis complexus, un-*

> *dis ultimo fluctua tegit*, por tantos célebres capitanes y letrados insignes. Esta, pues, sea muestra pequeña de mi agradecimiento grande, porque llegado a la obligación, *¿quas dicere grates* (con Virgilio en el décimo) *quasue referre parem*. Y no las desprecie Vuestra Señoría Ilustrísima, pues le pareció a Ovidio que aún los dioses las habían menester, sumo encarecimiento, cuando dijo *Diisque ipsi grates egere* (que fuera de pertenecer este nombre a los reyes, como se ve en el Real Profeta tantas veces, es más propio de los prelados, por opinión del mismo santo dueño de esta tragicomedia sobre el psalmo cuarenta y cinco, pues dice que sucedieron a los apóstoles, a quien el príncipe de ellos llamó «reyes»). No con esto me desobligo de mayores cosas, si en mí pueden serlo. Antes confirmo el deseo en este ofrecimiento de los debidos lores de vuestra señoría Ilustrísima, *se tan sublime preço cabe en verso*, como dijo nuestro lusitano Camoes (2019: 490-491).

Como última clave de lectura se incluye la referencia a Camoens, cifrada en la cita de la quinta octava del primer canto de sus *Lusíadas*:

> Dai-me igual canto aos feitos da famosa
> Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
> Que se espalhe e se cante no universo,
> Se tão sublime preço cabe em verso (2007: 6).

Arrogándose las palabras del poeta épico portugués por antonomasia, Lope interactúa con una tradición más cercana al dedicatario para actualizar su elogio en términos de íntimo y profundo diálogo poético.

4. La dedicatoria a Faria y Sousa (1625)

Siguiendo el hilo de Camoens llegamos hasta la última de las dedicatorias de este trabajo, escrita por Lope para encomiar al más reputado comentarista de *Os Lusíadas* (1639). Según reza en el enbezado del paratexto, antecede a «*El marido más firme*, tragedia famosa [...] dedicada a Manuel Faria y Sousa, noble ingenio lusitano».

Como en los casos anteriores, la dedicatoria alude desde el primer momento a aspectos relacionados con ese «mecenazgo diferenciado» al que ya nos hemos referido, perseguidor del prestigio simbólico, la aclimatación en el parnaso de iguales y, en fin, la sanción plena dentro del sistema literario. Muy indicativas de ello resultan las menciones del título a cuestiones genéricas y de institucionalización canónica en virtud de conceptos como los de «tragedia famosa» y «noble ingenio».

Así se confirma nada más comenzar la lectura del paratexto, que justifica las razones de su propia escritura en base a relaciones previas y notables intercambios de favores poéticos entre Lope y Faria y Sousa[11]:

> La fábula de Orfeo, que he dedicado al nombre de vuestra merced, saliera a luz segura si tuviera las partes, colores retóricos y artificios poéticos que el *Narciso* de que vuestra merced ha honrado el mío en su dulce lengua portuguesa, donde verdaderamente se ven la erudición del arte y la excelencia del ingenio [...] (Case 1975: 261).

Debe señalarse que, durante estos primeros años de la década de los veinte, Lope de Vega estaba participando muy activamente en la extendida moda de las fábulas mitológicas, a la que aportó su *Filomena* (1621), *Andrómeda* (1621) y *Circe* (1624), así como una comedia basada en el mito de Céfalo y Procris (*La bella Aurora*) y otra segunda, que es la que nos ocupa, sobre el mito de Orfeo (*El marido más firme*)[12].

En el marco de esta acentuada tendencia a la composición de fábulas mitológicas deben interpretarse las menciones de la dedicatoria y los intercambios poéticos con Faria y Sousa. Efectivamente, como se indica en el paratexto, el polígrafo portugués había dirigido en 1623 su *Fábula de Narciso y Eco* al escritor madrileño. La respuesta de Lope no se hizo esperar y correspondió de inmediato con dos poemas encomiásticos que se incluyen, respectivamente, en los preliminares de las *Noches claras* (1624) y de las *Divinas y humanas flores* (1624). La «erudición del arte» ensalzada en la dedicatoria de 1625 evoca la «peregrina erudición» esgrimida poco antes en la décima paratextual de las *Noches claras*:

> Peregrina erudición
> de varias flores vestida,
> enseñanza entretenida
> y sabrosa corrección
> fuerzas del ingenio son;
> dulce pluma y docta mano
> de un filósofo cristiano:
> So[u]sa, de las letras sol,
> Demóstenes español
> y Séneca lusitano. (1624a: ¶4v)

11 Para el estudio de los vínculos entre ambos escritores véase Glaser (1960), Rodríguez Cepeda (1980) Heiple (1994) y Núñez Rivera (2018).

12 Sobre esto véase Artois 2014. Para una visión más amplia del sentido del mito en la poesía lopesca del período estudiado véase Sánchez Jiménez (2021).

Por su parte, la alusión a la «dulce lengua portuguesa» del paratexto en prosa de 1625 actualiza una similar evocación incluida en el soneto preliminar de las *Divinas y humanas flores*:

> Dio Apolo, como al griego y al latino
> Parnaso a España, musas y palestras
> en que sus doctos hijos diesen muestras
> con dulces versos del furor divino.
> Sousa, que al mantuano y venusiano
> estudioso envidió las plumas diestras,
> juntó las portuguesas a las nuestras
> y armado en campo contra todos vino.
> Tiernas, fáciles, dulces, no confusas
> a materias diversas las inspira
> un genio ilustra, en variar difusas.
> Tan justamente al verde lauro aspira,
> con duplicado ejército de musas
> del griego aplauso y la romana lira (1624b: ¶^{3}v).

Las semejanzas entre estos preliminares –poéticos y en prosa– permiten extraer dos consecuencias de interés. En primer lugar, la coherencia y reiteración de motivos comunes, lo que habla muy a las claras sobre una concepción unitaria de la escritura paratextual por parte de Lope. En segundo lugar, e íntimamente vinculado con lo anterior, se comprueba que estas dedicatorias impresas desempeñan un importante papel en intercambios simbólicos al servicio de la sanción literaria.

Igual que en los dos casos anteriores, tampoco aquí la selección del destinatario interno de la comedia es casual ni azarosa, sino todo lo contrario: además de ser amigo del Fénix, Manuel de Faria y Sousa era perfectamente reconocido entre los coetáneos por su indiscutible importancia como escritor de éxito. Así lo avalan sus múltiples publicaciones. Sin embargo, no es ese el motivo único ni, desde luego, el principal para ubicarlo al frente de una comedia mitológica sobre Orfeo. Más allá de la amistad y de la fama, se escoge al portugués Faria y Sousa porque comparte con el Fénix una común concepción de la lengua poética que se opone frontalmente al modelo culista impulsado por Góngora[13], tan en boga durante estos años. El final de la dedicatoria resulta muy esclarecedor a este respecto:

13 Plagnard (2017) ha matizado los límites del asumido antigongorismo de Faria, quien se manifiesta más bien como un anticultista; el cual desarrolla su oposición a la nueva poesía para ensalzar a ciertos poetas portugueses afines instalados en Madrid y reivindicar la prosa histórica quinientista de su patria portuguesa.

> [...] los que se alejan de la propia lengua por levantarse al aire de su arrogancia mueren desamparados de su naturaleza, perdiendo las fuerzas que les hubiera dado reconocer la patria. Todo lo que he visto de vuestra merced, así en prosa como en verso, muestra bien la fertilidad de su claro juicio [...] Escriba vuestra merced con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino, honrando y dilatando en su lengua y la nuestra (Case 1975: 261-262).

De ese modo, la dedicatoria se configura como un paratexto «marcadamente anticultista» (Artois 2014: 131), en un momento en que la definición de la lengua poética se está convirtiendo en asunto que suscita grandes diatribas y no pocas confrontaciones. Así pues, la elección de un dedicatario como el anticultista Faria y Sousa está vinculada al referido contexto de beligerancia literaria. De acuerdo con las coordenadas señaladas, el elogio por usar la «propia lengua» es un valor poético *per se* cuya definición se apoya en esa retahíla de virtudes que caracterizan al «abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso» Marino; erigido aquí en modelo y paradigma en el que se pueden reflejar e indentificar tanto Faria como el mismo Lope.

5. Conclusiones

Del casi centenar de dedicatorias impresas en las partes de comedias del quinquenio 1620-1625, únicamente tres de ellas están dirigidas a personalidades del mundo literario portugués. Desde el punto de vista cuantitativo es una cantidad casi insignificante, una anomalía dentro de un conjunto de dedicatarios que poco o nada tienen que ver con las letras lusas. Pero justamente su excepcionalidad es lo que justifica que deba prestarse atención a estos tres casos únicos, los cuales son de gran relevancia desde el punto de vista cualitativo.

El examen de las dedicatorias a personajes portugueses no solo constata el conocido interés de Lope por las letras del país vecino (Artois 2014) y su amplísima red de amistades literarias, sino que permite constatar la indesligable relación que existe entre el dedicatario seleccionado y la interpretación que se desea infundir a la obra que se le dirige.

En este sentido, para una comedia que se pretende hacer pasar por historia –*Los españoles en Flandes*– se busca a un historiador de prestigio; lo que cobra mayor significado cuando se pone en relación con las aspiraciones a cronista real que acompañaron a Lope durante los últimos años de su vida. Así pues, y siendo mucho más que el prestigio simbólico lo que se jugaba Lope en el envite, debe valorarse en su justa medida que opte por un portugués para acorazar su ejemplo de comedia histórica.

Cuando lo que está en liza es la pulcritud moral de su teatro –*El divino africano*–, el Fénix se protege bajo el paraguas del obispo de Oporto. Doctores tiene y tenía la Iglesia, y a fe que no faltarían nombres a los que pudiera acudir el escritor madrileño para proteger su libro. No es por ello en modo alguno baladí que se parapete el Fénix con la autoridad del obispo de Lisboa.

Por último, cuando es la definición de la lengua poética lo que se debate, acude en sus paratextos –en prosa y en verso– a la autoridad de un polígrafo como él mismo, pero no castellano, sino portugués. Faria y Sousa, entonces, se erige en ejemplo paradigmático de un lenguaje natural alejado de bizarrías léxicas y demás artificios denostados por Lope y sus seguidores.

Por tanto, aunque excepcionales en términos absolutos, los ingenios portugueses son de una grandísima relevancia en las escasas tres ocasiones en que se utilizan para los paratextos del Fénix durante el período 1620-1625. Esto es así porque Lope de Vega acude a la autoridad y prestigio de los tres portugueses examinados para lidaria con asuntos que tenían para él la mayor relevancia: la Historia –con lo que ello implicaba en sus aspiraciones personales–, la moral –después de haber sido castigado por la censura inquisitorial– y, por último, la lengua poética en el contexto de la lucha por la nueva poesía cultista.

Bibliografía

Artois, Florence d', «Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en *El marido más firme* y *La bella Aurora* de Lope de Vega», *Criticón*, 122, 2014, pp. 131-156.

Camões, Luís Vaz de, *Los Lusíadas. Poesías. Prosas*, Madrid, Espasa, 2007.

Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Hispanófila, 1975.

Cayuela, Anne, «Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias», *Edad de Oro*, 14, 1995, pp. 73-83.

Castro, Américo, «Una comedia de Lope de Vega condenada por la Inquisición», *Revista de Filología Española*, 9, 1922, pp. 311-314.

Entrambasaguas, Joaquín de, «Lope de Vega y Portugal», *Revista Nacional de Educación*, 95, 1950, pp. 7-11.

Faria y Sousa, Manuel de, *Noches claras*, Madrid, viuda de Cosme Delgado, 1624a.

—. *Divinas y humanas flores*, Madrid, Diego Flamenco, 1624b.

Fernandes, Ângela, «Imágenes de una identidad portuguesa y la recepción en Portugal del teatro de Lope de Vega», *Revista de Filología Románica*, 30.1, 2013, pp. 125-135. 10.5209/rev_RFRM.2013.v30.n1.42605.

Ferreira y Sampayo, Cristóbal, *Vida y hechos del príncipe perfecto don Juan, rey de Portugal, segundo de este nombre*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1626.

Figuereido, Fidelino de, «Lope de Vega: alguns elementos portugueses na sua obra», en *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, Empresa A Noite Editora, 1941, pp. 255-325.

García Aguilar, Ignacio, «Lope desaprueba la nueva poesía», *Anuario Lope de Vega*, 15, 2009, pp. 89-102.

—. «El Divino Africano (Vega Carpio, Lope Félix): Dédicace», en *Les idées du théâtre: France-Italie-Espagne XVIe-XVIIe siècles (idT)*, eds. Marc Vuillermoz & Anne Cayuela, 2013. http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=444 (consultado el 06/07/2022).

—. «Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*, 121.2, 2019, pp. 593-612.

—. «El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario», *Atalanta* 8.2, 2020, pp. 98-112.

—. «Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 26.1, 2021, pp. 58-80.

García Hernán, David, *La cultura de la guerra y el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Sílex, 2006.

Glaser, Edward, «El lusitanismo de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 34.143, 1954, pp. 387-412.

—. «Lope de Vega e Manuel de Faria e Sousa: Achega para o estudo das relações culturais entre Portugal e Espanha», *Colóquio*, 8, 1960, pp. 57-59.

Heiple, Daniel L., «Political Posturing on the Jewish Question by Lope de Vega and Faria e Sousa», *Hispanic Review*, 62.2, 1994, pp. 217-234.

Inamoto, Kenji, «Sobre el texto de una comedia de Lope rechazada por la Inquisición», en *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, eds. Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar Echeverria & Felix K.E. Schmelzer, Universidad de Navarra, 2015, pp. 229-240.

Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.

Lezcano Tosca, Hugo, «San Agustín en la literatura religiosa de Lope», *Criticón*, 107, 2009, pp. 137-150.

Morley, Silvanus Griswold & Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

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

Plagnard, Aude, «A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano», *e-Spania*, 27, 2017. http://e-spania.revues.org/26742 (consultado el 06/07/2022).

Presotto, Marco, «La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*», *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 26, 2020, pp. 500-33.

Raposo, Hipólito, «O sentimento português em Lope de Vega», en *Aula Régia*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1936, pp. 299-367.

Reyes Peña, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las *Partes XIII* a *XX* de sus comedias», *Atalanta* 7.1, 2019, pp. 137-66.

Rodríguez Cepeda, Enrique, «La relación Camoens, Lope de Vega y Faria y Sousa», *Quaderni Portoghesi*, 7-8, 1980, pp. 207-222.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.

—. «Orfeo en la poesía cortesana de Lope de Vega (1621-1624)», *Janus*, 10, 2021, pp. 5-38.

Sousa, Manuel de Faria e, *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, Madrid, Juan Sánchez, 1639.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias,* ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.

—. *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, *Comedias parte XIII*, coord. Natalia Fernández Rodríguez, Madrid, Gredos, 2014, II, pp. 905-1172.

—. *El divino africano*, ed. José Aragüés Aldaz, *Comedias parte XVIII*, coord. Antonio Sánchez Jiménez & Adrián J. Sáez, Madrid, Gredos, 2019, I, pp. 375-741.