

Editar el teatro de Gil Vicente

Entre problemas lingüísticos, métricos y de segmentación

Fernando Rodríguez-Gallego
Universitat de les Illes Balears, Espanya

Abstract Gil Vicente's theatrical works, largely preserved in a volume published several years after his death, have traditionally been edited with great conservatism despite the numerous textual challenges they present. Although fully recovering the poet's original readings is nearly impossible, this article, using *Comedia del viudo* as a case study, proposes a thorough revision of Vicente's texts to distinguish transmission errors from inherent vacillations and irregularities, allowing for their correction or, at the very least, critical commentary.

Keywords Gil Vicente's theatre. Iberian theatre of the sixteenth century. Textual editing and criticism. Poetic meter in drama. Dramatic structure and play segmentation.

Índice 1 Introducción. – 2 El teatro castellano de Gil Vicente. – 3 El problema de los lusismos. – 4 El problema de la irregularidad métrica de Gil Vicente. – 4.1 Una posible segmentación de la *Comedia del viudo*. – 4.2 El problema de la irregularidad de medida y rima. – 5 Conclusiones.

1 Introducción

El teatro del siglo XVI es un pequeño paraíso, interesantísimo, de obras transmitidas por testimonio único.¹ De Lucas Fernández, Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, incluso Cervantes, entre otros, nos han llegado sus piezas teatrales, exclusivamente, a través de testimonio único, y en otros autores, como Juan del Encina o Torres Naharro, son muy pocas las obras que se escapan también de la tradición del testimonio único. En realidad, lo excepcional en el teatro de ese momento es salirse de ese esquema, como sucede con las dos tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, no publicadas hasta el siglo XVIII, pero de las que se conserva una rica tradición manuscrita (Giuliani 2009).

En este panorama, el teatro de Gil Vicente se acoge al patrón del testimonio único, pero, a la vez, resulta excepcional, por diferentes razones. Prácticamente toda la obra de Gil Vicente se publica en Lisboa en 1562 en la *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, en cinco libros. Este volumen resulta esencial para el estudio del poeta, y no solo por aspectos estrictamente literarios. Como ha señalado Manuel Calderón, en su importante edición del teatro castellano del autor portugués, «para nosotros Gil Vicente es tan solo el conjunto de textos que conforman la *Copilaçam*. No sabemos con certeza nada acerca del Gil Vicente histórico; ni siquiera ha podido concretarse la cronología (ca. 1460-1536) propuesta por A. Braamcamp Freire» (1996, 25). Dicho de otra manera, prácticamente toda la reconstrucción biográfica que se ha hecho de la figura de Gil Vicente se debe a informaciones contenidas en la *Copilaçam*; fuera de ella, hay diferentes datos, distintas noticias, inseguras y que se han discutido. La importancia de este libro es, por tanto, fundamental.

Como sucede con los otros autores mencionados al principio, la *Copilaçam* es el testimonio único de la práctica totalidad de la obra conservada de Gil Vicente. Pero, respecto de ellos, presenta diferencias de importancia. La primera, y más notable, es que se trata de una edición póstuma, y muy póstuma. En los casos de Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, De la Cueva, Virués o Cervantes, fueron los propios autores quienes publicaron sus obras; la *Copilaçam*, sin embargo, fue publicada por el hijo del poeta, y

1 Este artículo no habría sido posible sin la inestimable ayuda de Elena Muñoz, Antía Tacón y Ane Zapatero, que me facilitaron artículos y trabajos a los que no tenía fácil acceso: quede constancia de mi agradecimiento, extensivo a los dos revisores anónimos del artículo, cuyas valiosas sugerencias han permitido pulir algunos de sus defectos y paliar algunas lagunas bibliográficas.

casi treinta años después de la muerte de este, si aceptamos que se produjo en torno a 1535.²

Así pues, nos encontramos con un primer problema: en qué medida intervino el hijo de Gil Vicente en la preparación de los textos. En un prólogo que dirigió al rey don Sebastián, Luís Vicente, hijo del poeta, dice que, dado el gusto del joven monarca por las obras de su padre,

tomei a minhas costas o trabalho de as apurar e fazer impremir [...]. E porque sua tençao [de Gil Vicente] era que se imprimissem suas obras, escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte delas, e ajuntara todas se a morte o não consumira. A este livro ajuntei as mais obras que faltavam e de que pude ter notícia. (Buescu 1983, 1: 12)

Que Gil Vicente, antes de morir, sí debía de estar trabajando en la edición de sus obras parece mostrarlo un prólogo que escribió al rey Juan III de Portugal, muerto en 1557, y que su hijo Luís reproduce a continuación (Buescu 1983, 1: 13-14).

En todo caso, el hijo no indica qué obras había reunido ya su padre, ni cuáles añadió él, ni cómo preparó los textos, más allá de la vaga referencia a *apurárlas*. A este respecto, Manuel Calderón, en su edición citada, se muestra tajante, y considera que el hijo del poeta «fue el responsable de la edición y de la clasificación de las obras, así como de las rúbricas, de las acotaciones y, en parte, de la presentación de los textos» (1996, 27). Nada menos. La *Copilaçam* está dividida en cinco libros: obras de devoción, comedias, tragicomedias, farsas y «obras meúdas» (poesías y obras breves variadas); se ha discutido la pertinencia de las distinciones que se hacen en la *Copilaçam*, atribuidas al hijo del poeta y que en gran medida han marcado la recepción de las obras de Vicente.

La propia *Copilaçam*, en su colofón, nos advierte de que contiene errores:

Achar-se-ão neste livro alguns erros, assi de faltas de letras, como também algúas mudadas; porém, são tão conhecidos os erros, que facilmente poderá o discreto leitor supri-los. E portanto se não faz aqui errata deles, porque parece que ir buscar o erro ao fim do livro é cousa mui prolixa. (Buescu 1983, 2: 669)

2 A este respecto, el caso de Gil Vicente es parangonable al de Diego Sánchez de Badajoz (1479-1549), cuyas obras fueron publicadas, cinco años después de la muerte del autor, por su sobrino en la *Recopilación en metro* (1554), o al de Lope de Rueda, muerto sobre 1565-66, y cuyo teatro editó, también de manera póstuma, Joan Timoneda en 1567 y 1570.

«¡Lástima que no imprimieran la lista!», lamentó Dámaso Alonso (1942, 144), pues nos habría dado ya una suerte de patrón del tipo de errores que eran reconocidos como tales por los impresores, lo que nos podría haber ahorrado no poco trabajo. Debe tenerse en cuenta también que entre los ejemplares conservados de la *Copilaçam* se han detectado distintos estados (Reckert 1977, 201-15), con erratas corregidas que llegan incluso a afectar a la métrica, como trataré más adelante, lo que nos puede poner sobre aviso respecto de la naturaleza de los errores que existen en el volumen.

La circulación de obras impresas de Gil Vicente antes de la *Copilaçam* debió de ser importante, según se deduce de testimonios indirectos, como catálogos de bibliotecas o listas de libros prohibidos (Camões 2018b, 127-9). Sin embargo, en su mayoría son ediciones en pliegos sueltos de las que no se ha conservado ni un solo ejemplar. Por ello es de interés excepcional el caso del primer *Auto das barcas*, pues se trata de la única obra impresa en vida del autor que ha llegado hasta nosotros (en un único ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de España, descubierto por Ramón Menéndez Pidal en 1909; véase Révah 1951, 22) y que después fue incluida en la *Copilaçam*, lo que permite comprobar en qué medida el texto ha variado. Solo en 1946 aparecieron dos ediciones modernas de la obra que comparaban ambos textos, aunque resulta fundamental a este respecto la edición crítica publicada en 1951 por Révah, que analiza en detalle las diferencias entre ambas y que concluye que, en su mayoría, se deben a la intervención, poco afortunada, del hijo del poeta, Luís Vicente, en el texto de la *Copilaçam*, ya desde la didascalia inicial que presenta el argumento y las circunstancias de creación y representación de la obra, así como en acotaciones, aspectos métricos y estilísticos de todo tipo.

Révah parece dar por hecho que Luís Vicente parte del texto del pliego suelto, o de uno muy similar, que se manipula de manera notable, aunque quizás podría haber prestado más atención precisamente a cómo se relacionan ambos textos: si existen errores comunes o elementos que evidencien que el texto de la *Copilaçam* desciende del del pliego suelto, o más bien de un antecedente común (el texto del pliego suelto también contiene errores, empezando por distintos castellanismos, debidos seguramente al impresor). En todo caso, teniendo en cuenta las diferencias que se observan entre los dos testimonios de este auto, debe partirse de la base, o al menos de la precaución, de considerar que también las otras obras de la *Copilaçam* pueden haber visto alterado su texto, y en no poco grado, desde que fueron escritos. Por ello, para Révah, en las obras de las que solo se disponga de la *Copilaçam*, que son la mayoría,

nous devons examiner ce texte avec l'esprit critique le plus désafiant [...], nous ne devrons pas hésiter à considérer comme

inauthentiques les passages qui nous paraîtront faire violence au véritable esprit du poète. (1951, 124)

En la práctica, sin embargo, se ha tendido a editar las obras de Gil Vicente reproduciendo con un máximo de fidelidad el texto de la *Copilaçam*, atribuyendo de manera implícita al poeta muchas irregularidades y errores que seguramente no salieron de su pluma.

2 El teatro castellano de Gil Vicente

En lo que respecta al teatro castellano del poeta, llama la atención que, aunque el texto dramático esté escrito en castellano, las acotaciones y los argumentos que abren las obras, con la indicación de las circunstancias en que fueron representadas, aparecen en portugués. Así, el conocido como *Auto de la visitación*, primera pieza de la *Copilaçam*, considerado el texto inaugural del teatro portugués (aunque esté escrito en castellano), comienza así (Vicente 1996, 3):

Por quanto a obra de devaçāo seguinte procedeu de ūa visitaçāo que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome, se põe aqui primeiramente a dita visitaçāo por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manoel e a rainha, dona Breitz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha, na segunda noite do nascimento do dito senhor. E estando esta companhia assi junta, entrou um vaqueiro dizendo:

¡Pardiez! Siete arrepelones
me pegaron a la entrada.

Existe bastante consenso en considerar que los paratextos son obra de Luís Vicente. José Camões, aunque no descarta que algunas puedan ser del propio poeta, explica que, como se ve en la que acabamos de citar, «casi todas las acotaciones son claramente memoria de espectáculo, están redactadas en un tiempo posterior» (2018a, 280), en pretérito; algunas incluso funcionan como explicaciones, de manera que

los materiales didácticos han llegado hasta nosotros por vía indirecta, aunque sin duda por espectadores privilegiados que fijaron las acciones teatrales cerca de treinta años después de haber sido realizadas. (Camões 2018a, 282)

¿Luís Vicente, o quien fuese, sustituía indicaciones originales del propio poeta para ajustarlas al momento en que se publicaron las obras? En el mencionado caso del primer *Auto das Barcas*, las acotaciones del pliego suelto son manifiestamente superiores a las de la *Copilaçam*, en la que se pierden detalles de importancia, además de modificarse de manera que parece apócrifa el título y el argumento iniciales del auto, como ha estudiado Révah (1951, 76-83). También es de interés la transmisión del *Don Duardos*, única obra castellana de Gil Vicente que cuenta con un texto alternativo, en este caso posterior: la segunda edición de la *Copilaçam*, de 1586, que deriva directamente de la primera, sobre la que introduce diferentes cambios y supresiones debidos a censura, entre los que sobresalen los que afectan al *Don Duardos*, para el que se optó por reproducir un texto distinto de la obra, manifiestamente inferior al de 1562 (véase la comparación de los textos que hace Reckert 1977, 257-461). Sin embargo, destaca en él que las acotaciones también están en castellano, lo que tal vez sea indicio de que así las había escrito Gil Vicente.

A la dificultad de discernir en qué medida haya intervenido Luís Vicente en la preparación de las obras de su padre se suma un segundo problema, que es el lingüístico, acentuado por la distancia temporal respecto del momento de escritura de las obras, pues se imprimen en la *Copilacam* entre treinta y sesenta años después de haber sido escritas.³ Es decir, tenemos, en primer lugar, a un poeta, Gil Vicente, portugués, que no sabemos si estuvo en Castilla alguna vez, que escribe, además de en portugués, algunas obras en castellano en Lisboa para la corte portuguesa, y cuyas obras las publica, varias décadas después, su hijo, también portugués, cuya destreza en castellano desconocemos por completo (recuérdese que todos los paratextos de la *Copilaçam* están en portugués, también

³ Esta distancia temporal de la *Copilaçam* respecto del presumible momento de escritura fue importante motivo de reflexión para Teyssier, quien, desde un punto de vista estrictamente lingüístico, comparó los pocos textos de Gil Vicente de los que se conserva alguna edición antigua distinta de la *Copilaçam*, aunque sea también póstuma (todas ellas de obras en portugués), y concluyó que «a *Copilaçam* 'remoçou' efectivamente um grande número de formas vicentinas; mas esse rejuvenescimento foi menos grave do que se poderia recear, visto que se quedou a um nível muito inferior ao que se verifica em várias folhas volantes impressas numa época próxima da data da *Copilaçam*» (2005, 23), de manera que cada obra puede presentar problemas singulares dependiendo de su tradición textual.

los de los textos en castellano), y las obras se imprimen, además, en Lisboa.⁴

3 El problema de los lusismos

Esto nos conduce a un problema de capital importancia, que tiene repercusiones en aspectos métricos y de rima: el de los lusismos. Juan de Matos Fragoso, otro autor portugués que escribía en castellano, ya en el siglo XVII, publica su *Primera parte de comedias* en Madrid en 1658. Teniendo en cuenta que Matos escribía en Castilla, para un público castellano, que los copistas que trasladaron sus obras eran seguramente castellanos y que los cajistas que compusieron el volumen en que se publicaron también eran probablemente castellanos, podemos deducir que, si encontramos un lusismo en su obra, este será, con casi total seguridad, achacable al propio autor, a Matos.

Con Gil Vicente, sin embargo, la situación es radicalmente opuesta: si encontramos un lusismo en su obra, los candidatos para haberlo incluido en ella son múltiples, desde el propio autor, hasta el cajista, pasando por su hijo y otros intermediarios desconocidos, y este aspecto ya tiene una relevancia ecdótica. En principio, si el lusismo es del autor, debe mantenerse; si se ha incluido durante el proceso de copia, debe ser corregido, sobre todo si afecta a la medida o a la rima.

Dámaso Alonso, en su notabilísima edición de la *Tragicomedia de don Duardo*, de 1942, indicaba en su nota editorial que «el punto más difícil» de la edición es «el de los lusismos», y añadía:

Conservarlos todos tal como están en la edición de 1562 supone perpetuar muchos debidos a la tradición del texto, a copistas (?), impresores y correctores, etc. Corregirlos todos, sustituyéndolos por las formas castellanas, equivale a suprimir muchos que indudablemente proceden del poeta, que han nacido, por tanto, unidos a la entraña más íntima de su producción. Discriminar estas dos clases es a veces posible, con una relativa seguridad humana [...]; pero en otros muchos casos, en la mayor parte, no es hacedero. No hay más, pues, sino [...] proceder por aproximación. Este ha sido mi criterio. Resueltos los casos claros, los lusismos

4 No es algo que afecte en exclusiva a Gil Vicente, por supuesto. Aunque quizás no sean casos tan problemáticos, compárense, por ejemplo, los del anónimo *Auto do duque da Florença*, más cercano a Vicente, o la *Comédia da pastora Alfea*, de Simão Machado, nacido un siglo después, estudiados y editados ejemplarmente por José Javier Rodríguez (2003 y 2005). Fuera del ámbito portugués, encontramos un problema en cierta medida similar en la presencia de valencianismos en las obras de Lope de Rueda, sevillano, que posiblemente sean atribuibles a su editor, Timoneda, según ha estudiado González Ollé (1982).

dudosos los suprimo cuando la edición de 1562 ofrece por otros folios el mismo vocablo en su forma castellana. (1942, 114)⁵

Alonso ejemplifica con los casos de *tormento-tormiento* y la conjunción condicional *si*. Al primero dedica una extensísima nota, al v. 1240 (1942, 252-5), en la que justifica que la vacilación debe de ser achacable al propio Vicente, pues se encuentra en otros textos en castellano escritos en portugués, aunque sí rechaza lecturas como *tromento*, «probablemente debidas solo a un azar tipográfico o de la copia» (1942, 254).⁶ Por su parte, dada la abundante frecuencia de la conjunción condicional *si* en el texto vicentino, entiende que los casos en que se sustituye por *se*, la forma portuguesa, no son atribuibles al autor, y los corrige (1942, 208-9).

En las numerosas notas de Alonso se encuentra el examen detallado de diferentes lecturas y, aunque algunas decisiones puedan resultar discutibles, al menos se propone un criterio y se busca limpiar el texto, en la medida de lo posible, de elementos ajenos al autor (que, no se olvide, es, o debería ser, la finalidad de la crítica textual). Por ello, podría pensarse que su edición constituyó una base sobre la que se continuó avanzando para intentar obtener un texto depurado de las obras del poeta, y, sin embargo, el ejemplo de Dámaso Alonso, en lo que alcanzo, no ha sido apenas seguido. Compárese, por ejemplo, el pasaje del ilustre filólogo que se acaba de citar con este de la edición de las obras castellanas de Vicente para la colección Clásicos Castellanos preparada en 1962 por Thomas Hart, quien, tras recoger amplia y elogiosamente las consideraciones de Alonso sobre el castellano de Vicente, escribe, tratando de los lusismos de sus obras:

Muchos de estos lusismos deben ser auténticamente vicentinos; otros serán obra de los impresores, sin duda portugueses, de la *Copilaçam*. Claro está que lo ideal sería rechazar estos y conservar aquellos. Pero, por desgracia, en la mayor parte de los casos, es imposible discriminar las dos clases de errores. *No queda más remedio que conservarlos todos*. (1962, 52; cursiva añadida)

5 Unas interesantes consideraciones respecto del responsable de un determinado lusismo, no lejanas de las que expone aquí Alonso, pueden verse en Teyssier (2005, 369-71).

6 En realidad, la vacilación *tormento-tromento* puede considerarse un lusismo, como ha indicado Teyssier, quien, tratando del mismo problema, y tras contrastar los 42 casos de tipo *tormento* con los 13 de tipo *tromento*, señala: «Conclui-se assim, com bom fundamento, que Gil Vicente -e os respectivos impressores- transpõe para espanhol uma hesitação especificamente portuguesa» (2005, 427). Nótese, sin embargo, la ambivalencia de unir a Gil Vicente y a sus impresores, cuando el claro predominio de la forma *tormento* podría indicar que este lusismo es ajeno al autor.

En realidad, sí queda *más remedio*, que es el de corregir aquellos ante los que tengamos una cierta seguridad de que son lusismos ajenos a Vicente, como ya había hecho Dámaso Alonso. Y el propio Hart, en su posterior edición para Taurus de 1983, más modesta que la de Clásicos Castellanos, rectifica y, tras exponer el problema de los lusismos según habían hecho Alonso y él mismo dos décadas atrás y mencionar la resolución tomada por Alonso, escribe:

Creo que cabe ir aún más lejos en este sentido; en esta edición he regularizado otros muchos lusismos siempre que haya motivo para creer que se deben a un descuido ocasional, sea del poeta, sea de los que imprimieron sus obras. (1983, 33)

Hart, así, distingue, ya no solo entre lusismos introducidos por Vicente y los ajenos a él, sino que incluso supone que algunos de los lusismos vicentinos pueden «explicarse por un lapso momentáneo de atención y que Gil Vicente lo habría corregido si hubiera podido cuidar de la impresión de sus obras» (1983, 33), de manera que su postura cambia radicalmente respecto de la que mantenía veinte años antes y entronca con la de Dámaso Alonso.

Es posible que el cambio de criterio de Hart tuviese que ver también con la naturaleza de su edición de Taurus, pues las enmiendas que introduce «se justifican en una edición como esta, ya que disminuyen sensiblemente las dificultades de acceso del lector no especialista» (1983, 34). Tal vez en una edición más académica hubiese mantenido las lecturas de la *Copilaçam*, y, de hecho, la vía abierta por Alonso en 1942 y seguida por Hart en 1983 apenas ha llegado a prosperar, y ha predominado la del férreo conservadurismo que asomaba en la edición de Hart de 1962, como si editar un texto en testimonio único fuese sinónimo de transcribirlo con la mayor fidelidad posible e interviniendo en él lo menos que se pueda, al margen de la calidad textual del testimonio que lo haya conservado y de los problemas que presente.⁷

Es esta la postura que encontramos, de manera implícita, en la que seguramente sea desde su publicación la edición de referencia del teatro castellano de Gil Vicente, la publicada en 1996 por Manuel Calderón en la «Biblioteca Clásica», entonces todavía en la editorial Crítica, edición completísima y muy valiosa por diferentes razones.

7 En sus «Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente», presentadas en 1981 y publicadas en 1986, Paul Teyssier, por un lado, indica que se debe «*Corriger le texte quand on estime qu'il contient une erreur*» (1986, 128; cursiva del autor), aunque pone una drástica limitación: «ne jamais corriger (sauf cas très exceptionnel) à cause d'une irrégularité apparente dans les rimes ou dans la longueur des vers, exemple, en esp. rime *norte: suerte*, et d'innombrables vers hypermétriques ou hypométriques» (1986, 130).

Sin embargo, apenas presta atención a los problemas textuales de las piezas vicentinas: el apartado «La presente edición» ocupa una página escasa, dedicada fundamentalmente a los criterios de transcripción y modernización (1996, 52-3), y solo en pocas ocasiones se comenta en nota algún problema del texto.

En la monumental edición de la obra completa vicentina dirigida por José Camões, no existen tampoco unos detallados criterios textuales. Se indica que «os volumes I e II contêm a transcrição dos textos acompanhada de notas que dão conta das intervenções do editor na sua fixação» (2002, 1: 12) y se detallan las normas de transcripción en portugués (2002, 1: 15), pero no se indica qué criterios generales se adoptarán ante los problemas textuales, sean métricos o lingüísticos, y las intervenciones en el texto son, de hecho, muy escasas.⁸

Este conservadurismo me parece que es el que explica algunas aseveraciones que se han hecho sobre la edición del teatro vicentino que pueden resultar sorprendentes. Así, el mismo Camões, en un excelente artículo sobre las acotaciones del teatro portugués, escribe:

En Portugal es fácil editar el teatro de los siglos XVI y XVII porque hay muy pocos casos de testimonios múltiples de un texto. [...] Incluso cuando el objeto de estudio es la obra de Gil Vicente (c. 1465-c. 1536?), los problemas ecdóticos se limitan a la elección entre dos versiones impresas de un mismo título, y esto tan solo para dos o tres casos, ya que no han sobrevivido manuscritos. (2018a, 277)

En esta línea, en una reseña precisamente de la macroedición de Camões de las obras de Gil Vicente escribía Thomas Earle: «*The Copilaçam* is the only witness to the great majority of the plays, which makes Gil Vicente relatively easy to edit» (2003, 584b).

⁸ Algun ejemplo del conservadurismo de las ediciones de Camões y, aún más, de Calderón resulta muy significativo. Así, Teyssier, más conservador en su postura respecto de los lusismos que Dámaso Alonso, sí apunta cómo ciertos lusismos «evidentes, constantes, gerais» son claramente atribuibles al autor, mientras que, «em muitos outros casos, o lusismo aparecerá como uma forma rara, perdida num verso» (2005, 369-70). Y pone dos ejemplos de esto último: en los textos en castellano de Vicente aparecen normalmente las formas *bello*, *-a*, con doble ele, según el uso castellano, en contraste con un único caso de *bela* en la tragicomedia *Templo de Apolo* (v. 470). De igual modo, en las obras castellanas vicentinas el plural de *este* es siempre *estos*, según el uso castellano, con dos únicas excepciones, en las tragicomedias *Don Duardos* (v. 1802) y *Cortes de Júpiter* (v. 419), en donde se lee *estes*. Y añade Teyssier: «Tais lusismos parecem ser apenas 'gralhas' tipográficas, porque é certo que Gil Vicente não ignorava que, em espanhol, *bello* tivesse dois *ll* e que o plural de *este* fosse *estos*. O responsável será, portanto, o impressor» (2005, 370), a pesar de lo cual Camões mantiene dos de estos tres lusismos de acuerdo con la *Copilaçam* y solo corrige el de *Don Duardos*, mientras que Calderón mantiene el de esta obra, única de las tres mencionadas que recoge en su edición.

Y considero estas aseveraciones sorprendentes porque, al menos en mi aproximación a su texto, editar las obras de Gil Vicente es extraordinariamente difícil. Transcribirlas será fácil, pero editarlas, intentando depurarlas de errores achacables a la transmisión, es enormemente complejo, como intentaré mostrar en lo que sigue.

4 El problema de la irregularidad métrica de Gil Vicente

Y es que los lusismos son solo uno, muy importante, de los problemas que plantea su texto. Otro de gran trascendencia tiene que ver con la métrica, en dos ámbitos distintos: la regularidad o irregularidad del patrón estrófico, y la regularidad o irregularidad de la medida de los versos. Los textos de Vicente son, en apariencia, polimétricos, pero no en el sentido de la polimetría que empezaría a ser habitual con Juan de la Cueva y otros autores de la segunda mitad del xvi y que triunfaría definitivamente con la Comedia Nueva, sino en el de una mezcla, en apariencia caótica, de tipos estróficos diversos. Debe tenerse en cuenta que, en el momento en que escribía Vicente, la norma era la monometría: Juan del Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro hicieron gala, en sus textos, de variadas formas métricas, pero cada una de sus obras se desarrollaba, salvo por la inserción de canciones o por excepciones muy reducidas, en un único tipo de estrofa (Morley 1925, 526).⁹

Pero no sucede así con Gil Vicente, sin que se aprecie, con frecuencia, razón alguna para el cambio métrico, algo que ya llamó la atención de Morley, en un artículo publicado hace ahora justo cien años. El ilustre estudioso se sorprende, en primer lugar, de la enorme variedad de estrofas utilizadas por Vicente, mucho mayor que la de sus contemporáneos castellanos, y añade:

It is not, however, variety of strophe, but fluidity of strophe, which most surprises one in Gil Vicente. One sees at once that he had a different conception of the stanza from the Castilian poets; it was his servant, not his master. Whenever it was easier to add or subtract a line, in order to obtain the needed meaning, the change was made. [...] Some passages are so involved that I have called them, for myself, «jumbles». Some plays which begin with regularity end in jumbles.

⁹ Es destacable el atisbo de polimetría que asoma en Simão Machado, aunque más del 90% de su *Comédia da pastora Alfea* está escrita en coplas reales, que, en todo caso, responden a la «manera relajada» del uso de la estrofa, pues sus coplas no siguen un patrón fijo que se repita en todas ellas (Rodríguez Rodríguez 2003, 90-1).

One is tempted at first to seek an explanation in faulty text. The text is bad, without doubt, but the irregularities are too continuous and too little injurious to the meaning to be so accounted for. I believe that both the variety and the fluctuating strophe, met before in the Middle Ages and in Gómez Manrique, represent a popular tradition or current. After 1500 it is seldom visible in Castile. (1925, 513)

El pasaje de Morley es muy interesante porque, además de indicar los hechos, apunta a lo que, en mi opinión, es la base fundamental del problema: en qué medida las irregularidades que encontramos en la sucesión de estrofas de Vicente se deben al autor, a su «different conception of the stanza», o bien a errores de transmisión, teniendo en cuenta el mal estado de la *Copilaçam*. Y, lamentablemente, me parece que el artículo de Morley tuvo, sin pretenderlo, una influencia más bien negativa, pues su exposición de la «fluctuating strophe» ha tendido a repetirse sin que nadie, en realidad, se llegase a plantear en qué medida algunos de estos casos de estrofa fluctuante pueden deberse más bien a errores de transmisión.

Así, Révah, en su importante edición crítica del primer *Auto das Barcas*, se detiene en la opinión de un estudioso sobre cómo el texto de la *Copilaçam* parecía corregir en ocasiones irregularidades métricas del pliego suelto anterior. Para Révah, incluso si el resultado de la comparación entre los dos textos revelase que el de la *Copilaçam* mejoraba las fórmulas estróficas,

il faudrait hésiter à en rendre Gil Vicente responsable; on devrait, en effet, supposer que, lors de la révision final de ses œuvres, le poète aurait délibérément abandonné ce qui, dans la versification, constitue la marque la plus personnelle de son génie. Je me permettrai de rappeler le jugement émis, dès 1925, par le plus éminent spécialiste de la versification théâtrale péninsulaire, S. Griswold Morley. (1951, 32)

Y Révah añade el pasaje de Morley que he reproducido poco antes. Nótese cómo, dada esa presentación de Gil Vicente como poeta irregular, la *res metrifica* giraría su uso habitual: un verso irregular podría estar más cerca de lo que escribió Gil Vicente que uno regular,

dado que esa irregularidad métrica había pasado a constituir «la marque la plus personnelle de son génie».¹⁰

4.1 Una posible segmentación de la *Comedia del viudo*

Pero vayamos ahora a los textos, y comencemos por la cuestión de la variabilidad estrófica, tomando como ejemplo la *Comedia del viudo*. Manuel Calderón, en su edición citada del teatro castellano de Vicente, indica en nota, al principio de cada pieza, las estrofas que se encuentran en ella. En el caso del *Viudo*, dice así (1996, 113):

Componen la *Comedia del Viudo* treinta y ocho dobles sextillas con rimas *abcabcdefdef* (vv. 399-410, 432-503, 505-527,¹¹ 555-614, 626-685, 697-708,¹² 709-744 y 759-914) y *abcabccdecde* (vv. 528-539 y 747-758); treinta y siete coplas reales de pie quebrado: *abaabbbccb* (vv. 1-140, 150-209 y 219-388); trece coplas de arte menor, también de pie quebrado: *abbaacca* (vv. 921-1024); cuatro novenas con rimas *ababbccb* (vv. 141-149), *abaabccdc* (vv. 1048-1056) y *abaabbccb* (vv. 210-218, de pie quebrado, y vv. 1039-1047); tres oncenas: *abcabcdefde* (vv. 411-421), *ababccdecde* (vv. 615-625) y *abcabcdedef* (vv. 686-696) que, al igual que las décimas con rimas *ababcdecce* (vv. 389-398) y *abcabcdefd* (vv. 422-431), son de pie quebrado; dos estribillos formados por dísticos (vv. 540-541 y 745-746); una doble sextilla con un verso de aumento: *abc-abcdefdef* (vv. 542-554); una sextilla de pie quebrado con rima

10 Otro ejemplo de la larga influencia del artículo de Morley lo tenemos en la edición de Manuel Calderón, que escribe: «Desde el punto de vista métrico, S.G. Morley [1925] ya señaló dos características de la poesía dramática de Gil Vicente: el poliestrofismo y la variedad de combinaciones en las rimas de una misma estrofa» (1996, 47-8). El mismo Calderón, sin embargo, ha dado recientemente un paso de gigante en el análisis de la métrica de Gil Vicente, la evolución de su métrica, las posibles funciones del verso dramático y de los cambios estróficos, así como también las de los versos líricos incluidos en sus piezas. Frente al conservadurismo de su edición de 1996, aquí contempla que muchas irregularidades métricas de Gil Vicente «tienen su explicación» (2023, 10), y propone una lista de posibles causas (2023, 10-13), de la que concluye que la sensación de caos versificatorio proviene de que «el teatro de Gil Vicente es poliestrónico» (2023, 13), e insiste en que «el poliestrofismo constituye la base de su teatro. Incluso las obras monoestróficas, o en las que predomina una sola forma poética, están construidas a partir de la variación (en el número de versos y en la distribución de las rimas) y la alternancia» (2023, 14), de manera que las aparentes irregularidades estróficas las considera parte de ese poliestrofismo, siguiendo la línea inaugurada por Morley.

11 Aquí Calderón deja fuera el v. 504 aparentemente por error: del v. 432 al 527 hay una sucesión de dobles sextillas.

12 Calderón incluye estos versos aquí por probable despiste, pues la doble sextilla de los vv. 697-708 tiene, en realidad, el esquema *abcabccdecde*.

abcabc (vv. 915-1024)¹³ y un romance con estribillo *abab / ccd*. (vv. 1025-1038).

A primera vista, el panorama presentado por esta descripción parece confirmar lo indicado por Morley: una sucesión de estrofas que van variando, de manera un tanto caótica, sin patrón fijo, el *jumble* o revoltijo al que se refería Morley. Sin embargo, creo que cabe matizar esta perspectiva. En primer lugar, puede verse que las estrofas entre las que en apariencia varía Vicente no están muy alejadas entre sí, y fluctúan entre estrofas de nueve, diez, once y doce versos, que en ocasiones cambian de esquema de rima.

Si pasamos la nota de Calderón al esquema de sinopsis métrica al que solemos estar más acostumbrados los editores de piezas del xvii, quedaría algo como:

1-140	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
141-9	novena <i>ababbccb</i>
150-209	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
210-18	novena <i>abaabbccb</i>
219-388	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbccb</i>
389-98	décima <i>ababcdece</i>
399-410	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
411-21	oncena <i>abcabcdefde</i>
422-31	décima <i>abcabcdedf</i>
432-527	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
528-39	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
540-1	estribillo formado por un dístico [cantado]
542-54	doble sextilla con un verso de aumento: <i>abc-abcdefdef</i>
555-614	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
615-25	oncena <i>ababccdecde</i>
626-85	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
686-96	oncena <i>abcabcdedef</i>
697-708	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
709-44	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
745-6	estribillo formado por un dístico [cantado]
747-58	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
759-914	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
915-20	sextilla de pie quebrado <i>abcabc</i>
921-1024	coplas de arte menor de pie quebrado: <i>abbaacca</i>
1025-38	romance con estribillo <i>abab / ccd</i> [cantado]
1039-47	novena <i>abaabbccb</i>
1048-56	novena <i>abaabccdc</i>

¹³ Calderón se confunde, pues solo responden a este esquema los vv. 915-20; los vv. 921-1024 son coplas de arte menor, de pie quebrado, como él mismo acababa de indicar.

Presentadas así las estrofas de la comedia, me parece que el aparente caos se matiza, pues entiendo que se pueden observar ciertas regularidades, ya que, en la sinopsis, se combinan pasajes constituidos por la sucesión de varias estrofas regulares con otros ceñidos a una única estrofa, algo que, en mi opinión, ya debería hacernos sospechar que hay problemas.

Desde mi punto de vista, y acudiendo a los procedimientos de segmentación propuestos por Marc Vitse (1998), creo que puede dividirse la comedia en diferentes secuencias métricas: la primera ocupa del v. 1 al 388 y está dominada por las coplas reales de pie quebrado; la segunda se extiende del verso 389 al 920 y se compone fundamentalmente de lo que Calderón llama dobles sextillas; la tercera abarca del v. 921 al 1024 y se compone de coplas de arte menor de pie quebrado, mientras que en el desenlace de la pieza, a manera de fin de fiesta, encontramos un romance con estribillo cantado y dos novenas. La existencia de estas secuencias métricas me parece que está avalada por el hecho de que sus límites vienen reforzados por cambios escénicos.¹⁴ Así, tras el v. 388 encontramos la siguiente acotación:

Segue-se como dom Rosvel, príncipe de Huxónia, se enamorou destas filhas do Viúvo, e porque nao tinha entrada nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante e fingio que o arrepelaram na ma, e entrou acolhendo-se a sua casa. E diz Paula: (Vicente 1996, 127)

Es decir, después de una primera secuencia que tiene lugar en la casa del viudo y en la que intervienen distintos personajes, tras el v. 388 se produce un cambio escénico notable, marcado por la aparición de un nuevo personaje y por un aparente salto temporal. Este cambio escénico queda realizado por el cambio métrico. Podríamos decir, pues, que se cambia de cuadro o de macrosecuencia.

De igual manera, tras el v. 920 volvemos a encontrar un cambio escénico de importancia, señalado por esta acotación:

Andando dom Gilberto, irmão de dom Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, per inculcas veio alí ter com ele; e vendo-o lhe diz: (Vicente 1996, 147)

14 Ya Calderón Calderón (2023, 28-31) propone una completa tipología de cambios (de entonación, de asunto, de acción y movimientos, incluso estructural...) que pueden acompañar a un cambio de estrofa en el teatro vicentino, aunque entre sus ejemplos no llega a tener en cuenta el caso del *Viudo*.

En este caso no hay un corte temporal, pero la aparición del hermano del protagonista es de importancia, pues marcará un giro dramático que conducirá hacia el feliz desenlace de la obra. Así, otra vez el cambio métrico subraya un cambio escénico: con la entrada en escena de dom Gilberto se inicia una nueva microsecuencia, desarrollada en una serie de trece coplas de arte menor de pie quebrado perfectamente regulares en cuanto a su esquema, a las que sigue el desenlace de la comedia, con una canción en forma de romance con estribillo y dos novenas que pronuncia el clérigo que casa a las dos parejas.

En suma, pueden distinguirse, me parece, distintas secuencias métricas en la comedia. De ellas, una es perfectamente regular, la tercera, compuesta por una sucesión de trece coplas de arte menor, con esquema *abba: acca*. Por lo que podemos preguntarnos por la falta de regularidad de las otras. Observemos la primera:

1-140	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>
141-9	novena <i>abab: bbccb</i>
150-209	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>
210-18	novena <i>abaab : bccb</i>
219-388	coplas reales de pie quebrado <i>abaab : bbccb</i>

Notemos cómo, a lo largo de 388 versos, tenemos una sucesión de 38 coplas reales de pie quebrado, interrumpida por dos novenas, no consecutivas, de esquema muy similar al de las coplas.¹⁵ ¿Puede calificarse esto de normal? ¿Se debe a la estrofa fluctuante de Gil Vicente? La primera de estas novenas es como sigue:

Y los que mueren honrados
como acá vuestra muger,
contritos y confessados,
¿qué haze luto menester?
Lo que, hermano, haveís de hacer
ha de ser
a aquel dador de las vidas
dalde gracias infinitas
con plazer. (vv. 141-9)¹⁶

El pasaje tiene sentido y, de acuerdo con esta creencia generalizada en la fluctuación de las estrofas vicentinas, ningún editor señala la

¹⁵ El anónimo *Auto do duque da Florença*, anónimo, de mediados del siglo XVI, conservado en un único testimonio, fue escrito, mayoritariamente, en coplas reales, aunque combinadas con estrofas de otros tipos «e incluso alguna combinación esporádica francamente extravagante» (Rodríguez Rodríguez 2005, 26).

¹⁶ La numeración de versos remite siempre a la edición de Calderón (1996, 113-51).

possible laguna de un verso. Pero tampoco parece muy aventurado pensar que, antes o después del verso «contritos y confessados», existía otro verso, con rima en -ados, tal vez con otros dos adjetivos, si es que no se hacía referencia a los *tiempos pasados* en que vivía la mujer del viudo. Si creemos que hay una laguna, la estrofa podría quedar así:

Y los que mueren honrados
como acá vuestra muger,
contritos y confessados,
[.....-ados]
¿qué haze luto menester?
Lo que, hermano, havéis de hazer
ha de ser
a aquel dador de las vidas
dalde gracias infinitas
con placer.

La otra novena de esta secuencia es la siguiente:

[COMPADRE]	A la fe, dígote, amigo, que te vino buena estrena. ¡Esso haga Dios comigo!
VIÚVO	¡Oh, calla! Que yo soy testigo que es gran mal perder la buena.
COMPADRE	¿Más cadena quieres tú que el hombre tenga que muger con vida luenga, aunque rebuena? (vv. 210-18)

De nuevo el sentido parece encajar. Si atendemos exclusivamente al esquema métrico, faltaría un verso con rima en -ena, tal vez una primera oración puesta en boca del Compadre, antes de la interrogación:

[COMPADRE]	A la fe, dígote, amigo, que te vino buena estrena. ¡Esso haga Dios comigo!
VIÚVO	¡Oh, calla! Que yo soy testigo que es gran mal perder la buena.
COMPADRE	[.....-ena] ¿Más cadena quieres tú que el hombre tenga que muger con vida luenga, aunque rebuena?

En principio, parece factible presuponer la laguna de un verso en estas dos estrofas, dada la longitud y regularidad de la secuencia, aunque es cierto que las lagunas no parecen afectar al sentido general de los respectivos pasajes.

Más compleja es la segunda secuencia:

389-98	décima <i>ababcdecce</i>
399-410	doble sextilla <i>abcabcdefdef</i>
411-21	oncena <i>abcabcdefde</i>
422-31	décima <i>abcabcdedf</i>
432-527	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
528-39	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
540-1	estribillo formado por un dístico [cantado]
542-54	doble sextilla con un verso de aumento: <i>abc-abcdefdef</i>
555-614	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
615-25	oncena <i>ababccdecde</i>
626-85	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
686-96	oncena <i>abcabcdedef</i>
697-708	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
709-44	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
745-6	estribillo formado por un dístico [cantado]
747-58	doble sextilla <i>abcabccdecde</i>
759-914	dobles sextillas <i>abcabcdefdef</i>
915-20	sextilla de pie quebrado <i>abcabc</i>

La secuencia la conforman 532 versos. De ellos, 420, un 79%, responden al patrón regular de las dobles sextillas con esquema *abc abc: def def*, mientras que el resto, 112 versos, parecen escaparse de él, aunque siempre en estrofas aisladas, nunca en series de más de una estrofa, por lo que cabe hacer matizaciones.

En primer lugar, los dos pasajes que Calderón denomina «estribillo formado por un dístico» pueden considerarse, siguiendo con propuestas de Vitse, formas englobadas, pues en ambos casos se trata de estribillos cantados, de tipo tradicional. El primero es como sigue:

ROSVEL *Vem dom Rosvel cantando:*
 Arrimárame a ti, rosa;
 no me diste solombra. (vv. 540-1)

El segundo, de nuevo cantado por Rosvel, es el siguiente:

ROSVEL *Vem dom Rosvel cantando, carregado:*
 Malherido me ha la niña,
 no me hazen justicia. (vv. 745-6)

En ambos casos las mismas acotaciones subrayan el carácter extraordinario de las dos intervenciones, que encajan perfectamente en el concepto de forma englobada formulado por Vitse.

Descartados estos dos pasajes, nos quedan 108 versos que escapan al patrón de las dobles sextillas, y en ellos encontramos dos tipos de irregularidades: por un lado, cambios en el esquema de rimas en las dobles sextillas, y, por otro, estrofas de trece, once e incluso diez versos, más un caso de sextilla suelta.

El primer tipo de irregularidad, el cambio en el esquema de las rimas, solo afecta, en realidad, a tres estrofas, y sí parece claramente atribuible al poeta. Como quedó indicado, el patrón dominante es abc abc: def def. Este patrón, con dos sextillas de igual esquema de rima divididas a su vez en dos tercetos con las mismas rimas, siempre cerrados con un pie quebrado, y con cambio de rimas de una a otra sextilla, fue el más difundido en el ámbito de las dobles sextillas, pues lo utilizó Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre*, de ahí que se suela conocer como estrofa manriqueña (Baehr 1970, 306; Paraíso 2000, 287). Y, en realidad, este esquema de dos sextillas subdivididas en dos tercetos de rimas iguales es el mismo que encontramos en el otro patrón, que afecta a solo tres estrofas, sueltas, con la diferencia de que la tercera de las rimas de la primera sextilla, la que corresponde a los pies quebrados, pasa a ser la primera rima de la segunda sextilla (en esquema: abc abc: cde cde), de manera que en esas tres estrofas tenemos solo cinco rimas, en lugar de seis. Así, la primera estrofa manriqueña de la secuencia, con esquema regular, es la siguiente:

PAULA	Ora, pues, vete en buen hora.	a
ROSVEL	¿Y si yo soy Juan de las Brogas, gaitero?	b c
PAULA	¡Esso es menester ahora, cómo están ledas las mogas!	a b
MELÍCIA	Ve, cabrero.	c
ROSVEL	No tengo ahora a dónde ir.	d
MELÍCIA	¿Tienes padre o madre tú?	e
ROSVEL	Esso, ha, plázeme, quiéroslo decir: ya mi padre se ha morú, nel limbo está.	f d e f
(vv. 399-400)		

Poco después encontramos una doble sextilla con el cambio en el esquema:

[PAULA]	El poco precio al soldado, los servicios mal mirados del señor, por bueno que sea el criado, los braços lleva cansados al lavor.	a b c a b c
VIÚVO	El que es buen servidor siempre ha buen galardón se atura.	c d e
PAULA	Mas antes lo ha peor, pues no usa de razón la ventura.	c d e

(vv. 528-39)

No encuentro en la estrofa ninguna razón que pueda explicar la aparente anomalía en el esquema de rimas respecto del patrón. Quizá para Gil Vicente ni siquiera habría tal anomalía y consideraría estar escribiendo el mismo tipo de estrofa, como también sucede con las otras dos que tienen cinco rimas en vez de seis, pues se insertan de manera natural en los respectivos pasajes. Podemos considerarlo, pues, un ejemplo de irregularidad, o de licencia, atribuible al poeta, dentro de una concepción más flexible del modelo de estrofa.

Nos quedan, así, 72 versos en el pasaje, un 13,5%, que sí son claramente irregulares, pues afectan al número de versos de la estrofa. Debe insistirse en que estas estrofas que rompen el patrón de las dobles sextillas son siempre estrofas individuales, es decir, nunca tenemos dos o tres décimas seguidas, o dos estrofas de once o de trece versos consecutivas, lo que puede invitar, en un principio, a pensar que son irregularidades ajenas al poeta.

Observemos en primer lugar el caso de los vv. 686-96, que Manuel Calderón considera una oncena:

[VIÚVO]	¿Qué haces, Juan? ¿Comiste?	a
ROSVEL	Harto estoy repantigado de comer.	b c
VIÚVO	Paréceme que estás triste.	a
ROSVEL	Mas contento, Dios loado, y de plazer.	b c
	Nuestramo, mirá: yo estaba acá a mis amas hablando	d
	el desseo y gana que me tomava	e
	de mi tierra, que mirando	d
	no la veo.	e
	(vv. 686-96)	-

En efecto, tenemos once versos, no doce, y parece faltar un pie quebrado en la segunda sextilla, lo que hace que el último verso quede suelto. Sin embargo, el problema tiene fácil solución: como puede observarse, el verso «el desseo y gana que me tomava» es notablemente hipermétrico, pues en realidad son dos versos en una sola línea. Dividiendo la línea en los dos versos correspondientes, recuperamos la doble sextilla:

[VIÚVO]	¿Qué haces, Juan? ¿Comiste?	a
ROSVEL	Harto estoy repantigado	b
	de comer.	c
VIÚVO	Paréceme que estás triste.	a
ROSVEL	Mas contento, Dios loado,	b
	y de plazer.	c
	Nuestramo, mirá: yo estaba	d
	acá a mis amas hablando	e
	<i>el desseo</i>	f
	<i>y gana que me tomava</i>	d
	de mi tierra, que mirando	e
	no la veo.	f

Calderón no incluye ninguna nota, ni para marcar la irregularidad de la estrofa ni la del supuesto verso hipermétrico, como tampoco hizo Hart (1962, 148), aunque ya Zamora Vicente (1962), en la suya, había corregido el defecto, corrección que debió de parecerle tan evidente que ni siquiera la anotó. La corrección se introdujo también en la edición dirigida por Camões (2010b), donde sí se anota.

Descartada esta estrofa, nos quedan otros 60 versos irregulares, empezando por otras dos supuestas oncenas, que no tienen una solución evidente. La primera es la de los versos 411-21:

PAULA	¿ Y tu madre?	
ROSVEL	Acá quedó.	a
	Con un flaire está a soldada	b
	muy valiente;	c
	lugo la vestió y le dio	a
	una faxa colorada	b
	de presente.	c
	Cuando retoçan la fiesta,	d
	es mi madre tan aguda	e
	y tan garrida...	f
	Siempre ella urde la fiesta	d
	de sesuda.	e

Nadie anota esta irregularidad en la estrofa, muy interesante, pues, aunque parece faltar el penúltimo verso, el problema (de haberlo)

tiene que ser mayor, ya que el pie quebrado final rima con el segundo verso de la segunda sextilla, en vez de hacerlo con el pie quebrado anterior. Es como si los dos últimos versos de la estrofa (un octosílabo con rima en *-uda*, un pie quebrado con rima en *-ida*) se hubiesen corrompido y solo hubiese sobrevivido *de sesuda*. En esquema:

Cuando retoçan la fiesta,	d
es mi madre tan aguda	e
y tan garrida...	f
Siempre ella urde la fiesta	d
[.....] de sesuda.	e
[.....-ida]	f

Puede tenerse en cuenta también que tal vez esta estrofa, por su burla anticlerical, hubiese sufrido algún tipo de censura de la que resultó la anomalía que presenta en la *Copilaçam* de 1562.¹⁷

La última *oncena* de la secuencia es como sigue:

MELICIA	Cuant' a yo, no sé qué diga.
PAULA	Nunca tal se acaeció, tal señor en tal fatiga.
ROSVEL	Que no quiero ser yo, no; ya me troqué. Desde el día que os miré, de tal suerte me prendistes en proviso que mi muerte ya la sé; y, pues que vos me la distes, es Paraíso. (vv. 615-25)

En este caso estaríamos ante la segunda variedad de doble sextilla, con cinco rimas en vez de seis. De nuevo el sentido parece encajar bien, aunque, si creemos que hay una laguna, el lugar es claro: el primer pie quebrado de la estrofa, que debería rimar en *-e*:

MELICIA	Cuant' a yo, no sé qué diga.
PAULA	Nunca tal se acaeció, [.....-é] tal señor en tal fatiga.
ROSVEL	Que no quiero ser yo, no; ya me troqué.

¹⁷ En la edición censurada de 1586, de hecho, se cambió al *flaire* del v. 412 por un *amo*, según se aprecia en el aparato crítico de la edición de Calderón (1996, 322).

Quizá la reiteración de *tal se-* ocasionase un salto de ojo de algún copista que conllevo la pérdida del pie quebrado.

Más interesante es el caso de la siguiente estrofa. Aunque Calderón no la identifique como tal, pues la edita distribuida en doce versos, si atendemos a la *Copilaçam* observamos que hay otra oncenía más en este pasaje, que es la siguiente (vv. 456-67):

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada nada juri a san, venía yo haciendo tururururu, viene el hideputa can que lo yo encomiendo.
VIÚVO	¿Quieres comigo vivir?
ROSVEL	Si me dais buena soldada trabajar yo bien tengo de servir en ganado y en sembrada y cavar.

Así figura en la *Copilaçam*, por tanto con once versos, aunque todas las ediciones modernas consultadas (también la de Buescu, 1983) dividen el verso «venía yo haciendo tururururu» en dos versos, cortando después de *haciendo*. Así se lee la primera sextilla en Calderón (1996, 130; cursiva añadida):

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, juri a san!, <i>venía yo haciendo</i> <i>tururururú</i> , viene el hideputa can que lo yo encomiendo...

Así leen también Zamora Vicente (1962), Hart (1962) y Buescu (1983), sin que ninguno señale que se está corrigiendo la disposición versal de la *Copilaçam*. Y nadie parece darse cuenta de que, con esta ligera enmienda, no se respeta la distribución de versos esperable en la estrofa, pues «venía yo haciendo» es más largo que «tururururú», cuando «venía yo haciendo» debería ser un tetrasílabo, pie quebrado, y «tururururú» debería ser un octosílabo. Tal vez por eso la edición de Camões (2010b), que sí anota que estos dos versos se disponen en una sola línea en la *Copilaçam*, añade dos *ru* más, para conseguir un octosílabo: «tu ru ru ru ru ru ru» (aunque no indica que los dos *ru* extra no están en la *Copilaçam*).

Llama la atención que se introduzca esta modificación, poco satisfactoria además, sin que se comente en las distintas ediciones, aunque es cierto que al menos se ajusta el esquema de rima. De todos

modos, me da la impresión de que la lectura original debía de ser otra. Tal y como está el texto de la *Copilaçam*, y pensando incluso en el caso de la otra estrofa anterior que unía dos versos en una sola línea, quizá el pie quebrado fuese «venía yo», que, con sinéresis, es un tetrasílabo perfecto, y el octosílabo siguiente fuese «haciendo turururú». Sigue en pie el problema del verso «que lo yo encomiendo», que es un verso que tampoco es tetrasílabo. Una enmienda drástica, pero efectiva, sería suprimir *encomiendo*, palabra tal vez añadida en algún momento para buscar una rima con *haciendo*. Quedaría entonces la sextilla así:

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, ¡juri a san!,
	venía yo
	haciendo turururú,
	viene el hideputa can
	que lo yo...

La intervención sería, por supuesto, muy drástica, pero me da la impresión de que estaría más cerca de lo que salió de la pluma de Gil Vicente que la división un tanto mecánica que se encuentra en las ediciones modernas de la comedia.

Otra posibilidad podría ser esta:

VIÚVO	¿Algo le harías tú?
ROSVEL	Nada, nada, ¡juri a san!,
	venía haciendo
	yo tururururú,
	viene el hideputa can
	que encomiendo...

El pie quebrado «venía haciendo» sigue sin ser muy feliz, pues la *h*-initial de *haciendo* se solía aspirar (aunque puede pensarse en el fenómeno de compensación con el verso anterior), y hay que suprimir *lo yo*, pero sería una posibilidad. En todo caso, está claro que el texto de la *Copilaçam* es defectuoso y cabría hacer un esfuerzo para buscar una solución satisfactoria, o al menos comentar el problema.

Además de las oncenas, hay dos décimas en el pasaje, es decir, estrofas en las que faltarían dos versos, no uno, de creer que su configuración en la *Copilaçam* se debe a errores de transmisión. Y la primera es precisamente la estrofa que abre la secuencia (vv. 389-98):

PAULA ¿Qué buscas?
ROSVEL Véngome acá.
PAULA ¿A qué?
ROSVEL Vengo a que quiera.
Melícia ¿Dónde eres?
ROSVEL Soy d'acullá,
 del Villar de la Cabrera.
 Llámome Juan de las Broças;
 d'encabito, del llugar
 natural,
 hermano de las dos moças.
 Sé hazer priscos y choças
 y un corral.

Si creemos en la regularidad métrica del pasaje, aquí hay dos problemas. En primer lugar, faltan dos versos, los dos en la primera sextilla, en concreto, los dos pies quebrados, que, por faltar ambos, no sabemos cómo rimaría. Al tratarse de un pasaje compuesto por versos partidos, no parece muy descabellado pensar que se perdieran en alguna copia apresurada. Pero es que, además, hay un error de rima en la segunda sextilla: de acuerdo con el patrón de rima del primer terceto, el penúltimo verso debería rimar en *-ar*, no en *-oças*, por lo que queda un esquema *c-d ccd*; el verso terminado en *llugar* queda suelto. Podría reflejarse así:

PAULA ¿Qué buscas?
ROSVEL Véngome acá.
PAULA ¿A qué?
ROSVEL Vengo a que quiera.
 [.....]
Melícia ¿Dónde eres?
ROSVEL Soy d'acullá,
 del Villar de la Cabrera.
 [.....]
 Llámome Juan de las Broças;
 d'encabito, del llugar
 natural,
 hermano de las dos moças.
 Sé hazer priscos y [.....-ar]
 y un corral.

La otra *décima* se encuentra poco después, en un diálogo entre Paula y Rosvel (vv. 422-31):

PAULA ¿Qué vida era la tuya?
ROSVEL Rascava la bestia al fraile
 acá y allá
 y dila al diablo por suya,
 y aprendí hacer un baile
 y estoyme acá.
 Yo quisiérame casar;
 la ñovia, mi fe, no quiso;
 pues ni yo:
 antes quiero cá morar.

Si pensamos que la décima está incompleta por error, la laguna es muy fácil de situar: faltarían los dos últimos versos; tal vez una réplica de Paula, justo antes de que salga a escena e intervenga el Viudo en la siguiente estrofa.

PAULA ¿Qué vida era la tuya?
ROSVEL Rascava la bestia al fraile
 acá y allá
 y dila al diablo por suya,
 y aprendí hacer un baile
 y estoyme acá.
 Yo quisiérame casar;
 la ñovia, mi fe, no quiso;
 pues ni yo:
 antes quiero cá morar.
 [.....-iso]
 [.....-6]

En sentido contrario, tenemos lo que Calderón denomina doble sextilla con un verso de aumento en los vv. 542-54, que figura así en la *Copilaçam*:

MELÍCIA	¡Oh, cómo es tan plazentero!	a
ROSVEL	Juan de las Brogas, Juan,	b
	me só yo.	c
VIÚVO	¿Y el ganá?	
ROSVEL	Asperá, diré primero: anduve tras un gavilán	a
	y allá quedó.	b
	Ora, nuestramo, hablá vos.	c
VIÚVO	¿Queda todo en el corral?	d
ROSVEL	¿Quién: el ganado? Bueno está, bendito Dios.	e
	No se me perdió ni tal,	f
	Él sea loado.	

Editado así, no sobra ningún verso, en realidad, y la estrofa se ajusta al patrón esperable. Sin embargo, hay un problema, y es que el verso «¿Y el ganá? Asperá, diré primero» es larguísimo, de diez sílabas, además de que la lectura *ganá* parece, como mínimo, un poco extraña. Así lo entendieron ya tanto Hart (1962) como Zamora Vicente (1962), que enmendaron en *ganado*, aunque con una diferencia: Zamora Vicente lo siguió considerando un único verso, que así pasaba a ser endecasílabo, aún más hipermétrico, mientras que Hart entendió «¿Y el ganado?» como un verso independiente, un pie quebrado, de manera que la estrofa pasaba a tener trece versos.

Manuel Calderón, en su edición, mantuvo la propuesta de Hart, de ahí que considere la estrofa una doble sextilla con un verso de aumento, mientras que Camões (2010b), en la suya, edita la *Copilaçam* al pie de la letra, manteniendo la lectura *ganá* y editando un verso de diez sílabas, que al menos mantiene el esquema de rima.

¿Qué habrá sucedido? ¿Qué será lo que haya escrito Gil Vicente? La estrofa resulta extraña y da la impresión de estar corrupta en un grado difícil de precisar. En realidad, la solución más sencilla, aunque también más drástica, es suprimir esa primera intervención del viudo; sin ella, la estrofa queda regular, y podría entenderse que «Asperá» funciona a manera de acotación implícita mediante la que Rosvel interrumpe al viudo cuando este se disponía a intervenir. También resulta extraña la cercanía de esta intervención del viudo a la del verso «¿Quién? ¿El ganado?» que pronuncia Rosvel. Como también podría pensarse que, debido a los versos partidos, alguien que no lo entendió amplió la réplica de Rosvel «Asperá, diré primero» para obtener un octosílabo cuando no era necesario. En todo caso, me parece que puede considerarse esta estrofa un caso de doble sextilla corrupta antes que una doble sextilla con aumento.

Por último, esta compleja secuencia en dobles sextillas se cierra con una única sextilla, en los vv. 915-20, aunque, en realidad, puede tenerse en cuenta que esta parte final está ocupada, más bien, por tres sextillas separadas por dos acotaciones, como se ve en la imagen [fig. 1]:

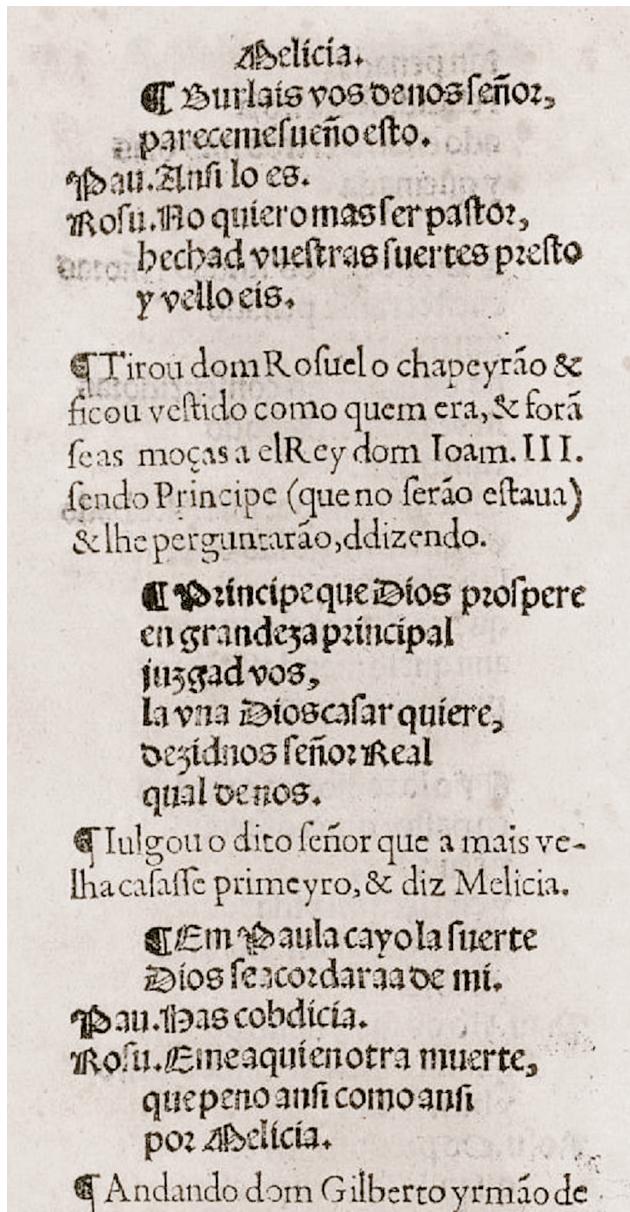


Figura 1 Gil Vicente, *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, 1562, f. CV.
Madrid, Biblioteca Nacional de España, signatura R/8087.
Fuente: Biblioteca Digital Hispánica <https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000268479&page=1>. Licencia CC BY 4.0

No sé en qué medida la apelación al rey Juan, con la que se rompe la ilusión escénica y se apela a un espectador, espectador privilegiado, puede indicar algún tipo de manipulación del texto que explique la irregularidad métrica de esta parte final de la secuencia.¹⁸ Ténganse en cuenta los interesantes lugares del primer *Auto das barcas* en los que pasajes regulares en *A*, el pliego suelto publicado en vida de Gil Vicente, se corrompen en la *Copilaçam* (*B*). Así, los versos 369-84 de *A* conforman dos coplas regulares (el v. 368, onomatopéyico, queda fuera de estrofa) que se rehacen en *B*, de manera que queda una copla entera, reformulada en su disposición respecto de *A*, en tanto que otros cuatro versos quedan fuera de estrofa, como una media copla (Révah 1951, 57). Poco después, los vv. 425-32 conforman una nueva copla regular en *A* (con el esquema habitual *abba: acca*); sin embargo, y por razones desconocidas, en *B* se incrustan cuatro versos entre el quinto y el sexto verso de la estrofa, de manera que queda una copla irregular de doce versos, con esquema *abba: acca: adda* (ver Révah 1951, 35-6). En estos casos, el supuesto *revoltijo* estrófico de Gil Vicente parece claramente debido a la deficiente transmisión textual.

Volviendo a la *Comedia del viudo*, su última parte se abre con una secuencia de coplas de arte menor que es regular, al menos en la disposición estrófica, y se cierra con una suerte de final de fiesta marcado por las bodas de los protagonistas en el que primero se canta un romance y después un clérigo pronuncia dos estrofas de nueve versos, la primera con esquema *abaabbccb* y la segunda con esquema *abaabccdc*. En realidad, me parece que aquí sí se puede apelar a la flexibilidad de rima que en ocasiones practica Gil Vicente (Teyssier 2005, 371-3) y considerar que ambas novenas presentan el mismo esquema, *abaabbccb*, solo que la primera respeta escrupulosamente la rima consonante, mientras que la segunda mantiene la rima *b* de manera más relajada, a través de la asonancia:

18 No debe descartarse, por supuesto, que estas sextillas sueltas en pasajes de estrofas maniqueñas sí puedan atribuirse a descuido del autor, o a un manejo más flexible del patrón estrófico. Es reseñable al respecto la presencia de semiestrofas sueltas también en el anónimo *Auto do duque de Florença*, de mediados del siglo XVI (Rodríguez Rodríguez 2005, 26), mientras que, ya hacia finales de siglo, dentro de la «manera relajada» en la que Simão Machado elabora sus coplas reales de la *Comédia da pastora Alfea*, se da «la relativamente frecuente presencia de semiestancias sueltas», que «debilitan hasta el extremo la consistencia de la copla real, e invitan a conceder a las aparentes semiestrofas el rango de verdaderas estrofas o quintillas» (Rodríguez Rodríguez 2003, 91). La propia variedad en los esquemas de rima de las estrofas apunta también en esa dirección, aunque otros elementos encajan mejor todavía con la copla real, según ha estudiado Rodríguez Rodríguez (2003, 91-4). Frente a ello, Gil Vicente, poeta un siglo anterior a Machado, parece todavía más consciente de la unidad básica estrófica de doce versos.

Este santo sacramento, magníficos desposados, es precioso ayuntamiento. Dios mismo fue el instrumento de los primeros casados, por su boca son sagrados. Serán dos en carne una, benditos del sol y luna, en un amor conservados.	a b a a b b c c b
El Señor sea con vos... Las manos aquí pornéis y dezid: «Nombre de Dios, don Rosvel, recibo a vos, etcétera», ya lo sabéis; y aquel dicho de Noé: le dixo Dios «multiplicad, henchid la tierra» y holgad con salud que Dios os dé.	a b a a b e b d c d c e b

El panorama que ofrece la disposición estrófica del teatro de Gil Vicente, de la *Comedia del viudo* en este caso, es harto compleja, pero me parece que no es caótica. En vez de una lista de formas estróficas, en las que cambian número de versos y esquemas de rima, da la impresión de que Gil Vicente, de manera muy moderna, ordenaba su teatro, al menos esta comedia, en secuencias métricas, que se corrompián, en mayor o menor medida, con la transmisión. De acuerdo con esto, cabe formular la hipótesis de que la sinopsis métrica de la *Comedia del viudo* podría ser como sigue:

1-388	coplas reales de pie quebrado <i>abaabbbccb</i>
389-920	dobles sextillas <i>abcabc : defdef</i> (con dos estribillos englobados)
921-1024	coplas de arte menor de pie quebrado: <i>abbaacca</i>
1025-38	romance con estribillo <i>abab / ccd</i> [cantado]
1039-56	novenas <i>abaabbccb</i>

De ser este el esquema métrico de la comedia, habrían de hacerse ajustes en la numeración de versos e indicarse de manera más precisa las posibles lagunas o los problemas que pudiera haber, aunque, por supuesto, no es descartable que, en ocasiones, las irregularidades

estróficas sean atribuibles al poeta,¹⁹ dentro, en todo caso, de un cierto patrón. Tampoco se pretende con esto asentar que se trate de una operación aplicable a todas las obras vicentinas, pero tal vez sí lo sea en varias de ellas (recuérdese que el primer *Auto das barcas*, según el texto del pliego suelto, mantiene una regularidad casi perfecta de coplas de arte menor con esquema *abba acca*), lo que podría introducir una vía de trabajo en torno a la posible regularidad estrófica o el posible caos del teatro vicentino, variable quizás según el tipo de composición o la transmisión textual que hubiese sufrido.

4.2 El problema de la irregularidad de medida y rima

En todo caso, el de la regularidad estrófica no es la mayor dificultad que presentan las obras de Vicente, pues aún contamos con otro problema más, y tal vez de mayor envergadura: el de la medida y la rima de los versos, bajo el que late constantemente la cuestión de si nos hallamos ante irregularidades atribuibles al poeta o bien ante errores de transmisión. A este respecto, son de nuevo muy interesantes las consideraciones de Révah, quien insiste en que

avant de déclarer faux un vers vicentin, il faut éprouver les possibilités *les plus arbitraires de diérèse, synérèse, hiatus, synalèphe et élision*. Le résidu définitif que livre l'étude de n'importe quel *auto* vicentin confirme le rattachement obligatoire de Gil Vicente à cette tradition de versification irrégulière que nous venons de mentionner. (1951, 85; cursiva del autor)

En esta línea, Ferreira da Cunha intentó ajustar al patrón regular algunos versos considerados irregulares por Révah, partiendo de fenómenos fonéticos documentados en la lengua de la época. E indica: «Com essas considerações não queremos negar que a versificação vicentina reflita, em certos aspectos, a influência da corrente américa tradicional», pero «Que a métrica do *Auto* tende à regularidade é, também, outra evidência» (Cunha 1960, 474).

¹⁹ Se encuentran irregularidades estróficas similares en el *Auto dos enanos* (Calderón 1995) o en el *Auto do duque da Florença* (Rodríguez Rodríguez 2005), anónimos ambos, aunque de nuevo se trata de textos conservados en sendos testimonios únicos. Téngase en cuenta que en otros autores que sí se atuvieron a la regularidad métrica en sus textos también se encuentran ejemplos de irregularidades estróficas seguramente atribuibles a despistes. En el caso de Lope de Vega tenemos la evidencia de ello en sus autógrafos: en el de *Barlaán y Josafat*, por ejemplo (Vega 2021), fusiona dos redondillas en una estrofa de siete versos (vv. 727-33), al tiempo que el v. 920 queda suelto en un pasaje en redondillas.

Un problema del teatro vicentino proviene, pues, de las distintas posibilidades que pueden aflorar a la hora de leer sus versos, ajenas al lector contemporáneo, y más aún al castellano, dado que Vicente refleja en sus versos castellanos fenómenos propios de la lengua portuguesa de la época. Por ello, versos aparentemente hipermétricos o hipométricos son, en realidad, correctos si acudimos a distintos fenómenos, no necesariamente arbitrarios (aspecto en el que insiste Cunha), lo que debe hacernos precavidos a la hora de proponer enmiendas a versos que tal vez no las necesiten. Pero esta prudencia no ha de conducir al inmovilismo: si un verso no parece salvable de ninguna manera, resulta oportuno considerar que su irregularidad pueda provenir de errores de transmisión que deben ser identificados como tales y, en la medida de lo posible, corregidos.

Un caso muy interesante al respecto lo encontramos a propósito de las variantes de estado detectadas por Reckert entre los distintos ejemplares de la *Copilaçam*. De acuerdo con él (1977, 206), algunos ejemplares del tomo leen, en el v. 479, «miedo de *la* plaga», lo que convertiría el pie quebrado (tetrasílabo) en un muy hipermétrico hexasílabo. Pero otros ejemplares corrigen y traen «miedo de plaga», pentasílabo que permite la compensación con el verso anterior, terminado en palabra aguda (*havrá*), licencia métrica en la que me detendré más adelante. De haberse conservado solo ejemplares con la lectura «miedo de *la* plaga», el verso seguramente no habría llamado la atención y se habría considerado una irregularidad típica de Gil Vicente, pero la variante de estado, introducida durante el proceso de impresión, nos indica que el verso hipermétrico era erróneo.

Sin embargo, esta variante de estado es excepcional, y por lo demás tenemos un texto sin variantes que presenta abundantes problemas de medida. En primer lugar, destaca la vacilación entre sinalefa y dialefa, o sinalefa e hiato, como ya estudió Dámaso Alonso a propósito del *Don Duardos* (1942, 150-2). En castellano, a principios del siglo xvi, predominaba ya con mucho la sinalefa, pero los poetas portugueses que escribían en castellano aún vacilaban notablemente, según se aprecia en el *Cancioneiro geral* de Resende (1516). Explica Alonso cómo Gil Vicente titubea al escribir en portugués, como sus contemporáneos, y exacerba aún más la vacilación y la arbitrariedad al componer en castellano, lo que da como resultado que «en la métrica castellana vicentina, cuando dos vocales se encuentran en contacto, no haya más ley que la de la libertad» (1942, 151). La lectura de Gil Vicente puede, por ello, resultar un tanto engorrosa para los lectores modernos sensibles a la métrica, como ya destacaba Alonso: «El resultado es que [...] la poesía castellana de Gil Vicente fluya

solo en los trayectos que van de hiato a hiato: y es quizá su mayor inconveniente para el lector moderno» (1942, 152).²⁰

Fijémonos, por ejemplo, en los versos 126-30:

Su muerte es tan notoria
de memoria
que el luto desbarata;
mas antes la escarlata
es meritoria.

El verso «*Su muerte es tan notoria*», a primera vista, parece hipométrico, heptasílabo, aunque cabe intentar diversas soluciones. Una primera sería hacer diéresis en *muerte* (*mierte*), pero en el *Viudo muerte* aparece con frecuencia (vv. 78, 171, 332, entre otros), siempre como bisílabo. Otra posibilidad sería contar *notoria* como tetrasílabo, a la portuguesa, aunque en el v. 118 de la *Sibila Casandra* es claramente trisílabo, y, en esta misma estrofa, las otras palabras con las que rima (*vitoria, gloria, memoria* y *meritoria*) se cuentan a la castellana. Por ello, tal vez lo más plausible sea romper la sinalefa entre *muerte* y *es*, por ser vocales abiertas e iguales, una de ellas tónica, aunque en el v. 249 de la *Barca da gloria* sí hay sinalefa en un contexto similar: «*y la muerte es de tristura*». Teniendo en cuenta este verso, y renunciando a estas licencias, cabría pensar también en la omisión de alguna palabra, como *y*.

Pero no es el único caso: el verso «*que el luto desbarata*» es también hipométrico, leído a la moderna; sin intervenir en el texto, la única manera de conseguir el octosílabo es romper la sinalefa entre *que* y *el*, aun siendo palabras átonas. Y lo mismo sucede en el verso siguiente, «*mas antes la escarlata*», donde, sin modificar el texto, solo se obtiene el octosílabo rompiendo la sinalefa entre *la* y *escarlata*, a pesar de tratarse, de nuevo, de sílabas átonas. En sentido contrario, justo a continuación leemos «*Tristeza, fuerça es tenella*» (v. 131), donde debe hacerse sinalefa entre *fuerça* y *es* para obtener el octosílabo. Y poco después, en el v. 145 («*Lo que, hermano, havéis de hazer*»), necesitamos nada menos que tres sinalefas para cuadradar el metro, a pesar de que la *h* de *hermano* y, sobre todo, la de *hazéis*, se aspiraban en los escritores castellanos contemporáneos, por razones etimológicas.

A veces, es dentro de un mismo verso que se debe hacer sinalefa en un caso e hiato en otro, como en el 662, «*Ora esso ¿qué aprovecha?*», en el que parece más natural hacer hiato entre *Ora* y *esso*, dado que

²⁰ En el anónimo *Auto do duque da Florença*, también conservado en testimonio único, a pesar de sus irregularidades estróficas, ya mencionadas, el verso octosílabo fluye con mucha más naturalidad, tal vez por ser algo posterior a las obras de Gil Vicente.

la segunda vocal es tónica, mientras que, en *qué aprovecha*, al ser tónica la primera resulta más natural la sinalefa. Ante casos como estos, frecuentes en los versos de Gil Vicente, cabría plantearse en qué medida marcar tipográficamente de alguna manera los hiatos, para facilitar la lectura fluida de los versos.

Con todo, muchos otros problemas de medida no se subsanan recurriendo a sinalefas o hiatos. En el pasaje citado más arriba, el verso «es meritoria» resulta, aparentemente, hipermétrico, pues tiene cinco sílabas, en lugar de las cuatro esperables. Pero aquí se puede recurrir a una licencia frecuente en los poemas de esta época con pies quebrados: la sinafía, es decir, «la sinalefa que se establece entre un fin de verso de condición llana y el comienzo de otro» (Baehr 1970, 51). El verso anterior termina en *escarlata*, de manera que es puede hacer sinafía con la última sílaba, terminada en vocal, y compensar la medida de un verso.

En Gil Vicente es un recurso muy frecuente. Ya en el v. 20 de la *Comedia del viudo* encontramos un caso, «el que solía», pie quebrado aparentemente hipermétrico por ser pentasílabo compensable por sinafía con el verso anterior, terminado en *cuitado*. Poco después, «en descripción» (v. 30, tal vez error por «en *discreción*») también entra en sinafía con la última palabra del verso anterior, *enxerida*.

En esa misma estrofa encontramos un problema parecido con el verso «A la razón» (v. 27), pentasílabo. El verso anterior termina con *condición*, lo que no permite la sinafía, pero de nuevo la hipermetría es solo aparente, pues, al ser *condición* palabra aguda, la aparente hipermetría del verso 27 se salva mediante otra licencia métrica frecuente en los poemas con pie quebrado, la compensación, mediante la cual se añade al primer verso, terminado en aguda, una sílaba completa que está de más al comienzo del verso siguiente (Baehr 1970, 52).²¹ De nuevo los ejemplos en Gil Vicente son constantes, y ya en los vv. 66-7 leemos: «Pues que tanto bien perdí, | ¿por qué nací?», o, en vv. 106-7: «Y todo nuestro tardar, | a buen juzgar».

Los tratadistas métricos apuntan que estos fenómenos, sinafía y compensación, se dan en casos de pies quebrados, versos con aparente menor autonomía, más fácilmente compensables con otros mayores. Pero no sé en qué medida Gil Vicente podría usar de ambas licencias más allá de estos casos específicos.²² Así, el v. 453, «y corralome en un rincón», es hipermétrico, sin que parezca factible aplicar ninguna licencia, ni aun acudiendo a la apócope de *corralome*

21 Normalmente, la sílaba inicial que se añade empieza con consonante (así lo indica Baehr 1970, 52), pero no parece ser un inconveniente el que no sea así en este caso, y Domínguez Caparrós (1993, 76-7) trae ejemplos similares en Manrique, con versos en los que la sílaba inicial empieza con vocal.

22 Fassanelli (2024) se plantea una pregunta similar a propósito de la lírica medieval gallego-portuguesa.

o a la contracción de *en un en nun*: el verso sigue siendo hipermétrico. El verso anterior, un pie quebrado («de la greña»), acaba en vocal. ¿Podría pensarse en una sinafía del v. 453 con el anterior? La sinafía en principio parece muy anómala, por encabalgarse un verso largo a uno corto, frente a la situación habitual, y por no haber relación sintáctica entre ambos versos. En realidad, tal vez haya un error, como se aprecia si acudimos a la sextilla completa (vv. 450-5):

Sacudiome un torniscón
y sacome un rifanazo
de la greña;
y corralome en un rincón
y diome con un palazo
de la leña.

En vista del pasaje, antes que acudir a una anómala sinafía parece más plausible pensar que la *y* inicial del v. 453 sobra y se añadió por error por atracción del verso siguiente («*y diome con un palazo*»). Sin la *y*, los tres versos de la segunda parte de la sextilla tendrían una construcción paralela a la de los tres primeros.

Estas supresiones de la conjunción copulativa pueden ser la solución también en otros casos no fácilmente salvables de otra manera. Así, los versos 662-4 leen:

Ora esso ¿qué aprovecha
sino para daros pena
y a nos temor?

El último verso citado es hipermétrico, pentasílabo. Podría pensarse en una sinafía con el anterior, terminado en vocal, pero la sinafía solo podría hacerse con la *y*, pues no es posible una sinalefa *pena_y_a*, ni siquiera entendiendo la conjunción *y* con el valor vocálico portugués de *e*, que solo permitiría la sinalefa con la vocal anterior o con la siguiente, pero no de las tres en conjunto (Teyssier 2005, 430), de manera que «a nos temor» seguiría siendo hipermétrico. Tal vez se pudiese solucionar la situación con la supresión de la *y*, con lo que *a* haría sinafía con *pena* y se corregiría la hipermetría.

En esta línea, el v. 737 también es hipermétrico, «Y quien por nos sirve tan bien», hipermetría corregida ya por la edición censurada de 1586 (*B*), suprimiendo la *Y*, en una de las contadas variantes que introdujo. Sin embargo, las ediciones modernas mantienen la hipermetría, sin anotarla, a pesar de lo sencillo de la enmienda planteada ya por *B*, pues la *y* tal vez sea un error atraído por la *Y* que inicia la siguiente sextilla, «Y pues ¿quién le pagará?» (v. 739). Incluso cabría suprimir *por*, para establecer el régimen transitivo

del verbo;²³ en todo caso, no parece que se deba mantener el error, no achacable al poeta.

Siguiendo con las sinafías y compensaciones, cabe preguntarse también en qué medida corregirían hipermetrías de versos octosílabos acompañados de otros octosílabos, aunque normalmente se puede acudir a otras licencias, más propias de la lengua vicentina. Así, el v. 829, «Acábame ya, triste muerte», es hipermétrico. Podría pensarse en una posible sinafía con el verso anterior, aunque octosílabo, que acaba en vocal, *quiero*. Sin embargo, partiendo del esdrújulo *Acábame*, parece más plausible pensar en una apócope como «Acábam'ya, triste muerte», posibilidad apuntada por Zamora Vicente en su prólogo (1962, 38), aunque mantuvo el verso intacto en la edición.

Algo similar sucede con el v. 865, «ado están escritos mis días», de nuevo hipermétrico. Suponiendo que el verso sea correcto, podría pensarse en una sinafía con el verso anterior, terminado en *hoja*, aunque sean octosílabos los dos. Pero más plausible parece la aféresis de la *e*- átona ante *s* líquida (*están'scritos*), fenómeno frecuente en Gil Vicente y la lengua de la época (Cunha 1960, 471-2).

También problemático e hipermétrico es el v. 1054, «le dixo Dios: 'multiplicad'», aunque ningún editor moderno lo corrige o comenta. Quizá *le dixo* sea una modernización introducida en A a partir de un original «*Díxol' Dios*», de nuevo con apócope. Otra solución sería editar *dix*, forma que aparece en *Sibila Casandra*, v. 404: «*dix: 'Casandra, tирte afuera'*», aunque en realidad este *dix* parece ser más bien una interjección (Révah 1951, 96).

Al v. 922, «y toda la corte del cielo», también hipermétrico, no resulta fácil, *a priori*, aplicarle alguna licencia métrica para ajustarlo, como tampoco parecería muy feliz suprimir la conjunción, que aquí claramente coordina este verso con el anterior («*¡El Señor sea loado | y toda la corte del cielo!*»). Tal vez la solución fuese establecer una sinafía respecto del verso precedente, terminado en vocal (*loado*), aunque se trate de dos octosílabos. Pero de nuevo conviene ser prudentes: Cunha, analizando los casos de caída de sílaba postónica en esdrújulos, indica que también afectan a secuencias de dos sílabas átonas apoyadas en tónica precedente, aunque no pertenezcan a la misma palabra (1960, 469), por lo que una reducción similar podría darse aquí en el grupo «*toda la*», quizás discutible, si entendemos que el artículo se apoya ya en la tónica siguiente, «*la corte*».

El v. 639, «que somos huérfanas, señor», es también hipermétrico, aunque nadie lo corrige ni lo anota. Cabría pensar que *huérfanas* debe entenderse como el portugués *orfas*, fenómeno que se da en

²³ Compárense, por ejemplo, los versos 598 («No quiero sino serviros») o 657 («para veros y serviros»).

ocasiones en Vicente, pero en otros versos de la misma *Viudo* (como el 983) la palabra es correctamente trisílaba. ¿Se compensará este con el verso anterior, que acaba en aguda, aunque se trate de dos versos octosílabos? Es una posibilidad, aunque también bastaría con suprimir el *que* (hay otro *que* dos versos después que pudo haber atraído, por error, que se incluyera este), o quizás, de manera más sencilla, leer *señor* como monosílaba, fenómeno de reducción habitual en la forma femenina *señora*, leída como bisílaba (Alonso 1942, 218-9).²⁴

El v. 778, «con servicios os enamore», también es hipermétrico, y lo mantienen, sin comentario, Hart, Calderón y Camões. Podría pensarse en un posible caso de compensación entre versos, aun siendo octosílabos, pues el anterior termina en *no*, pero parece más plausible la enmienda que introduce Zamora Vicente, «con servicio os enamore», que indica en nota, aunque no la comenta. La enmienda es muy sencilla, y el error es fácilmente explicable por la atracción de *os*. En la tragicomedia del *Amadís* se lee: «si do bive mi servicio | allí muere el galardón» (vv. 377-8). La corrección, además de sencilla, parece impecable.

Muy interesante en lo que se refiere a las diferentes posibilidades que plantea el ajuste de un verso es el 952, «oferecida», pie quebrado que resulta hipermétrico, con sus cinco sílabas. En principio, parece que podría corregirse en *ofrecida*, para obtener el tetrasílabo, como hace Zamora Vicente, quien considera la lectura *oferecida* una «ultracorrección castellana, absolutamente innecesaria» (1962, 39), aunque *oferecida* más bien pueda entenderse como un mero lusismo, que parece atribuible a Gil Vicente (Teyssier 2005, 422-3),²⁵ ya que el v. 105 del *Auto de los Reyes Magos*, «quiso ser ofrecido», solo resulta octosílabo con *oferecido*, pues con *ofrecido* sería hipométrico, de igual modo que en el v. 372 del *Auto dos físicos* la lectura *ofrecida* de la *Copilaçam* hace el verso hipométrico, aunque resultaría correcto con *oferecida*, lo que parece avalar que Vicente escribió *ofrecido* y *oferecida*, respectivamente. Por ello, es plausible que aquí también sea *oferecida* la lectura genuina, que no incurre en hipermetría por la sinafía con el verso anterior («me prendieron de mi gana»), que acaba en vocal.

Otras aparentes irregularidades métricas se deben a fenómenos que ya fueron estudiados por Dámaso Alonso, entre otros. Uno de los más curiosos tiene que ver con la manera de leer *yo*. Así, el verso 484, «Como vierdes que yo me amoño», en una lectura normal

24 Alonso (1942, 219) propone la pronunciación «s'ñora o nhora o sora», de lo que cabría proponer, por analogía, las de s'ñor, o ñor, o sor (o, quizás, seor, con sinéresis), para la pronunciación monosílaba de *señor*.

25 También se encuentra en Simão Machado (Rodríguez Rodríguez 2003, 116-17).

castellana es hipermétrico, sin que se aprecie una fácil solución. Sin embargo, ya Alonso había señalado cómo Gil Vicente «acomoda las condiciones fonéticas del pronombre *yo* a las del correspondiente portugués *eu*» (1942, 139; véase también Teyssier 2005, 429-30),²⁶ de manera que hace sinalefa cuando va tras vocal no acentuada, pero no la hace tras consonante o vocal acentuada, rasgo presente en otros escritores portugueses en castellano. De acuerdo con esto, el v. 484, pronunciado tal vez como *qu’io*, sería regular. Lo mismo sucede en el v. 213 («Oh, calla! Que *yo* soy testigo»), entre otros que se ajustan a lo indicado por Alonso.

Pero no es un uso plenamente regular, como ya había apuntado el mismo Alonso (1942, 142) y se observa también en la *Comedia del viudo*, por ejemplo en estos tres versos (vv. 33-5):

pronta a cuanto yo dezía,
quería lo que yo quería,
amava lo que yo amava.

El primero de los tres versos encaja a la perfección en el uso moderno (a no ser que hubiese de hacerse hiato entre *pronta* y *a*, y sinalefa entre *cuanto* y *yo*, lo que parece forzado); en el segundo, podría no hacerse sinalefa entre *que* y *yo* leyendo el primer *quería* con sinéresis; pero en el tercero solo es posible la sinalefa entre *que* y *yo*.

Estas sinalefas de *yo* pueden verse, al igual que la lectura *oferecida*, como lusismos genuinos del poeta, pues son exigidos por métrica. De igual modo, el v. 85, «de *llorardes* vuestro mal», presenta el lusismo *llorardes*, un infinitivo conjugado. El lusismo es a todas luces vicentino, pues con *llorar* el verso sería hipométrico. Es un rasgo frecuente en Gil Vicente y en otros poetas portugueses que escribieron en castellano (Alonso 1942, 193-5; Teyssier 2005, 454-9; Rodríguez Rodríguez 2003, 120-1), y aparece en más versos de la comedia («por *salieres* de prisión», v. 220; «por *serdes*, señoritas damas», v. 588, etc.).

En sentido contrario, otros lusismos, de corte ortográfico, parecen claramente achacables a los impresores, por despiste, por lo que habrían de ser corregidos, aunque no siempre se haga. Así, el v. 915 lee «*Em* Paula cayó la suerte», lectura mantenida por Calderón, que se limita a anotar: «*em*: ‘en’, lusismo». Sin embargo, en la misma estrofa se lee ya «*en* otra muerte» (v. 918), y también antes de *pe* teníamos «*en* perdella» (v. 2) o «*en* pastor» (v. 880), entre otros casos que se podrían aducir. Dada la regularidad del uso de *en*, parece

26 Y es rasgo que aún se encuentra también en Simão Machado, aun siendo cien años posterior a Gil Vicente (Rodríguez Rodríguez 2003, 117).

imponerse la enmienda, que sí introdujeron Zamora Vicente, Hart y Camões (único que lo indica).

De igual modo, en el v. 536 se lee «se atura», con el sentido de ‘si persevera’, según anota Calderón. El verbo *aturar*, aún vivo en portugués, no es aquí necesariamente un lusismo, pues también se usaba en castellano y aún lo recoge *Autoridades*, aunque ya como «voz anticuada». Pero *se*, conjunción condicional, sí es evidente lusismo, y seguramente no achacable a Vicente –al menos en esta comedia–, pues la forma correcta, *si*, es la que domina en todo el texto.²⁷ Hasta podría pensarse que el cajista, o algún copista, entendió incorrectamente el verbo, como si fuera el verbo *aturarse*, pronominal. En todo caso, parece preceptivo recuperar la forma *si*, según hicieron Zamora Vicente (indicándolo) y Camões (sin hacerlo), mientras que Hart y Calderón mantuvieron, sin plantearse la cuestión, la lectura *se* de la *Copilaçam*.²⁸

A veces parece que la apelación a la supuesta irregularidad de Vicente conduce a mantener lo que no son sino errores. Así, en el v. 435 se lee *guaitero*, por ‘gaitero’. Calderón y Hart conservan la lectura de la *Copilaçam*, sin mayor comentario, aunque Zamora Vicente y Camões la corrigen (sin indicarlo) en *gaitero*. La palabra acababa de aparecer, correctamente, en el v. 401, pronunciada por el mismo personaje, por lo que la forma *guaitero* parece mero error, que habría de corregirse.

Algunos fenómenos habituales en Gil Vicente servirían para corregir de manera satisfactoria otros versos. Así, el v. 205, «alma que no tiene salida», es hipermétrico, pero muy fácilmente enmendable en *tien*, apócope frecuente en Vicente (Teyssier 2005, 453-4) y otros autores portugueses que escribían en castellano, a pesar de lo cual, ninguna de las ediciones consultadas corrige el verso ni anota el problema. Tan solo Zamora Vicente señala en el prólogo (1962, 38) la vacilación entre *tiene* y *tien*, siguiendo a Dámaso Alonso, y apunta la solución, pero no llega a enmendar el verso.

Un caso similar lo tenemos en el v. 281, «si triste, quiéreme comer», lectura que mantienen todos los editores y que ninguno anota, a pesar de ser un verso hipermétrico. Editando «si triste, *quierme comer*», obtenemos la medida correcta, que cabría al menos indicar en nota.

27 Compárese con el caso de la *Comédia da pastora Alfea*, de Simão Machado, en el que el uso de *se* es frecuente (Rodríguez Rodríguez 2003, 124).

28 Frente a la postura ya mencionada de Alonso (1942, 208-9) de considerar la conjunción condicional se un lusismo ajeno a Vicente, Teyssier (2005, 401) entiende que es «um lusismo sistemático e, por assim dizer, regular», si es que no se trata también de un leonesismo, como ya había apuntado Alonso. Sin embargo, el hecho de que en *Viudo* haya un único caso, confundible, además, con una construcción impersonal, invita a considerar que se trata de un error ajeno al poeta que debe ser corregido.

Esta tendencia a la reducción de la postónica en palabras esdrújulas, que Gil Vicente traslada del portugués al castellano (Cunha 1960, 467-8; Teyssier 2005, 412-15), también parece hacer regulares versos en apariencia hipermétricos y duros al oído castellano, como el v. 408: «plázeme, quiéroslo decir», mantenido por todos los editores, que no lo anotan. En este caso son dos las palabras esdrújulas en las que se podría acudir a la síncopa, más forzada tal vez en *quiéroslo*, por lo que se podría pensar más bien en *pláz(e)me*, pronunciado con seseo, *plasme*.

Interesante a este respecto es el caso de los vv. 185-9:

Acuérdeseos la honestidad
y claridad
de vuestra madre defunta
y en tanta bondad junta
contemplad.

Desde un cómputo castellano habitual, «Acuérdeseos la honestidad» es verso hipermétrico, mientras que «y en tanta bondad junta» es hipométrico, irregularidades que se solventarían trocando los términos *honestidad* y *bondad*:

Acuérdeseos la *bondad*
y claridad
de vuestra madre defunta
y en tanta *honestidad* junta
contemplad.

En apoyo de la enmienda estaría el hecho de que *honestidad* y *bondad* son sinónimos, pero cabe ser prudentes. En el verso «Acuérdeseos la honestidad» la presencia de la forma esdrújula «Acuérdeseos» invita a pensar en la caída de la vocal postónica, lo que llevaría a una pronunciación como *Acuérd(e)seos*, que haría la palabra trisílaba,²⁹ mientras que en «y en tanta bondad junta» podría hacerse hiato entre *y* y *en*, rasgo no extraño a Gil Vicente, lo que permitiría salvar las lecciones de la *Copilaçam*.³⁰

En ocasiones, el conservadurismo editorial respecto de Vicente, dada su supuesta irregularidad, lleva a mantener lecturas que, en

²⁹ Así sucede también en el primer hemistiquio del v. 1852 del *Don Duardos*, «Acuérdeseos, señora», al que le sobra una sílaba a no ser que se entienda que se omite la postónica de *Acuérdeseos*, según indica Cunha (1960, 468 n. 24), mejor que creer aquí en una pronunciación bisílaba de *señora*, sí frecuente en otros lugares (Alonso 1942, 218-19). Véase también Teyssier (2005, 413-15).

³⁰ Zamora Vicente, aunque mantiene sin cambios los dos versos comentados, sí enmienda *claridad* en *caridad*, corrección que no parece necesaria.

realidad, no tienen sentido, aunque no se detecte el error por métrica. Así, en los vv. 733-5 dice Melicia:

Pues nos, que los publiquemos
a mi padre o a alguién
es niñería.

El verso «Pues nos, que los publiquemos», mantenido por Hart y Calderón, que no lo anotan, no parece tener sentido, pues no se alcanza cuál pueda ser el referente de *los*. Zamora Vicente y Camões corrigen en *lo* (aunque ninguno indica la corrección), lo que sí parece tener sentido, referido el pronombre a la situación en que está Rosvel, y encaja con lo que acaba de decir Paula: «¡Si consigo *lo* acabase, ¡ cierto es!»; el *los* podría ser visto como error atraído por *nos*.

Otros problemas se refieren a la rima. Así, en los vv. 506-9 riman «ya yo *vengo*» con «Ve *corriendo*», en asonante, cuando deberían rimar en consonante, problema que ningún editor anota. Tal vez sea un rasgo propio de Gil Vicente, pues Teyssier (2005, 371-3) ha insistido en el «princípio geral da liberdade das rimas» vicentinas, incluido el recurso a la asonancia, aunque también podría haber un error en *vengo*, atraído por *vengas*, en el v. 504, también en posición de rima, pero no se entrevé una fácil enmienda.

Otro caso de rima asonante lo encontramos en el v. 936, en el que se lee «con *gemidos*», aunque el verso debería rimar en consonante con *bivos-motivos-pensativos*. ¿Será *gemidos* una rima relajada achacable a Gil Vicente? No es fácil encontrar otra rima consonante que encaje.

Algo similar sucede dos estrofas después, en el v. 948, que lee «mi *fatiga*», lectura mantenida por todos los editores modernos, sin comentarios, aunque la palabra debería rimar en consonante con *venida-vida-oferecida*. Tal vez sea otra rima relajada atribuible a Vicente, aunque no cabe descartar que sea un error y sustituya a una lectura correcta que sí mantuviese la rima. En efecto, en una copla del primer *Auto das barcas*, en la versión del pliego suelto riman en consonante *espada, nada, caçada y feitada*; sin embargo, en la *Copilaçam*, en este último verso *feitada* se corrompe en *guarda*, que rima en asonante, pero no en consonante. Se trata, en realidad, de un salto de ojo, pues en la estrofa anterior también aparecía *guarda* (v. 436), en posición de rima, aunque en ella sí rimaba correctamente con *tarda, despingarda y nalbarda*. Si no se hubiese conservado la edición del pliego suelto, seguramente se pensaría que se trata de una rima relajada del poeta, una nueva irregularidad característica de Gil Vicente, y, de hecho, Camões (2010a), en su edición del auto según el texto de la *Copilaçam*, mantiene la lectura *guarda*, pero la de la versión del pliego suelto nos indica que es un error que

debe ser corregido.³¹ Es posible, pues, que algunas de estas rimas irregulares que encontramos en la *Comedia del viudo* se deban también a problemas de transmisión, antes que a la libertad de rima practicada por Vicente, aunque recuperar la lectura correcta sea muy difícil.

Siguiendo con problemas de rima, en la estrofa de los vv. 432-43 riman *amigo* (v. 438) con la forma muy poco habitual *crigo* (v. 441) –de hecho, es la de esta comedia la única ocurrencia de la palabra recogida en el CORDE–, de manera que la esperable *crego* se supedita a la rima, recurso no habitual en Vicente (Teyssier 2005, 57 y 373-4). Sin embargo, justo en la estrofa siguiente *nigromante* (v. 446) no rima con *fuertemente* (v. 449), ni en consonante ni en asonante, problema que nadie indica. Dado el registro vulgar en que habla aquí Rosvel, parecería que, si en la estrofa anterior se leía *crigo* para rimar con *amigo*, aquí se podría enmendar en *nigromente* para rimar con *fuertemente*, o bien *nigromante* con *fuertemente*, rima que parece avalada por la de *Oriante* (en vez de *Oriente*) y *bergante* que encontramos en el *Don Duardos* (vv. 811 y 813).³²

Un caso muy interesante, y con el que cerraré esta exposición, se encuentra en la siguiente estrofa (vv. 662-73):

PAULA	Ora esso ¿qué aprovecha sino para daros pena y a nos temor?
ROSVEL	No tengáis de mí sospecha, porqu'esso más pena ordena a mi dolor.
MELÍCIA	Ora íos con Dios, señor, que es raíz de todo mal <i>conversación</i> .
ROSVEL	Pues me prendió vuesso amor, ¿dónde iré, pues está tal mi <i>dolor</i> ?

³¹ Otros defectos de rima introducidos por la *Copilaçam* son tratados por Révah (1951, 89-93).

³² Según Dámaso Alonso, tratando de la rima del *Don Duardos*, que conecta con la del *Viudo*, «El fenómeno de cambio de e ante a nasal seguida de consonante fue frecuente, en el caso de vocal átona, en portugués antiguo» (1942, 233), aunque él mismo apunta: «Pero téngase en cuenta que *oriante* y **fuertemente* están puestos en boca de rústicos (el primero, real; el segundo, fingido)» (1942, 234). Por su parte, Teyssier (2005, 373-4) ha apuntado algunos casos de «formas artificiales na rima» en las obras vicentinas, es decir, formas que inventa o manipula Vicente para hacerlas rimir, lo que avalaría el intervenir también en este caso para crear la rima, o al menos anotarlo.

El esquema de la estrofa es correcto, salvo por la rima entre *conversación* y *dolor*, asonante en lugar de consonante, además de que *mi dolor* recupera la rima consonante de la primera sextilla de la estrofa (*temor, dolor*), y repite *mi dolor*. Como cabe imaginar, los editores modernos mantienen el texto de la *Copilaçam* y ninguno anota el problema, pero todos los elementos apuntados podrían ser indicio de que la lectura *dolor* que cierra la estrofa es errónea. Si avanzamos un poco más, observamos que Rosvel, en su siguiente réplica a Paula, le dice: «Por vos amo el padecer» (v. 677), que creo que nos indica que la lectura correcta en el último verso de la estrofa citada es *mi pasión* (con el sentido de ‘mi padecimiento’), que sí rima en consonante con *conversación*. El sustantivo *pasión* es muy habitual en Gil Vicente; en la misma *Comedia del viudo* aparece más adelante en el v. 796, en boca de Rosvel: «padecer doble passión», y Vicente emplea además el sintagma *mi pasión* como pie quebrado en un par de ocasiones en el *Don Duardos*, no lejanas a este lugar del *Viudo* y también en pasajes en sextillas dobles: «¿Adónde estuvo escondida | vuessa alteza, pues que sabe | mi passión?» (vv. 1702-4), en boca de don Duardos y en rima con *razón*, y «¿Qué será de mí, Artada, | pues que amar y resistir | es mi passión» (vv. 1944-6), intervención de Flérida en la que rima con *conclusión* (v. 1949). Con *pasión*, así, el pasaje mantendría su sentido y se recobraría la rima, mientras que *dolor* puede entenderse como error por salto de ojo.³³

5 Conclusiones

A pesar de lo prolífico de la exposición y de los ejemplos que se han ido recogiendo, los comentados aquí son solo una pequeña muestra de los múltiples problemas textuales que presenta la *Comedia del viudo*, aunque solo alcanza los 1056 versos. Si ampliáramos el corpus a otras obras de Gil Vicente, los casos se multiplicarían, en mayor grado aún si nos metiésemos en problemas de sayagués o habla de negros que aparecen en algunas de ellas.

Considerar que Gil Vicente es un poeta irregular, que combina con libertad versos de diversas medidas y estrofas con distinto número de versos y esquema de rima, anula en la práctica la labor del crítico textual, pues el concepto de error se diluye: ¿cómo corregir un verso o un pasaje del poeta, si consideramos que una de sus características más notables la constituye su irregularidad, su fluctuación? ¿Cómo es posible, en ese contexto, determinar qué es un error? Sin embargo,

³³ En esta línea, Manuel Calderón, aunque en su edición de la comedia mantuvo sin enmendar ni comentar los vv. 826-9, en los que *luego* no rima con *muerte*, en su artículo sobre la métrica vicentina propone que *muerte* tal vez sea error por *fuego* (2023, 13).

cabe cambiar la óptica y entender que, aunque pueda contener ciertas vacilaciones, ya puestas de relieve en numerosas oportunidades, en la obra de Vicente existen también determinados patrones estragados por la transmisión, pero que, con el debido esfuerzo, se pueden intentar corregir, aunque sea de manera parcial.

En suma, editar el teatro de Gil Vicente, lejos de ser fácil, resulta tarea de extrema complejidad. Tal vez por ello, y salvo contadas excepciones, sus obras se han editado de manera muy conservadora, reproduciendo el texto de la *princeps* sin apenas cambios o, al menos, comentarios: se da por hecho que sus textos son irregulares y apenas hay un esfuerzo por corregir los errores que seguramente incluyen. Sin embargo, sus textos, precisamente por haberse conservado en su mayoría en un testimonio único, publicado muchos años después de la muerte del autor –que escribió, además, parte de su obra en una lengua que no era la suya–, merecen una *examinatio* detenida para intentar aislar los errores de lo que puedan ser vacilaciones e irregularidades. Identificados los errores, debería hacerse un esfuerzo por corregirlos, o al menos comentarlos en nota, pero mantener el texto tal y como figura en la *Copilaçam* puede generar una sensación de perplejidad en los lectores, incapaces de discernir entre buenas lecturas, pero vacilantes, y errores. Está claro que recuperar las posibles lecturas genuinas de Gil Vicente, visto el caso del primer *Auto das barcas*, es misión abocada al fracaso, pero, ante esta situación, es fundamental el trabajo del editor para pulir el texto en la medida de lo posible o, al menos, presentarlo de manera accesible, indicando en nota sus dificultades y problemas.

Bibliografía

- Alonso, D. (ed.) (1942). *Vicente, Gil: Tragicomedia de don Duardos. Tomo 1. Texto, estudios y notas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Antonio de Nebrija.
- Baehr, R. (1970). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- Buescu, M.L.C. (ed.) (1983). *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Calderón Calderón, M. (1995). «Un auto anónimo del siglo XVI: el *Auto dos Enanos*». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 20, 217-52.
- Calderón Calderón, M. (ed.) (1996). *Vicente, Gil: Teatro castellano*. Barcelona: Crítica.
- Calderón Calderón, M. (2023). «La métrica del teatro de Gil Vicente». Camões, J. (ed.), *Gil Vicente na mudança dos tempos. Colóquio realizado no Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisboa, 24 novembro 2022)*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro-Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 9-38.
- Camões, J. (dir.) (2002). *As obras de Gil Vicente*. 5 vols. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Camões, José (dir.) (2010a). «*Vicente, Gil: Barca do Inferno*». Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual*. <http://www.cet-e-quinhentos.com>.
- Camões, J. (dir.) (2010b). «*Vicente, Gil: Comédia do Viúvo*». Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual*. <http://www.cet-e-quinhentos.com>.
- Camões, J. (2018a). «Editar el escenario portugués». Giuliani, L.; Pineda, V. (eds), *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 277-96.
- Camões, J. (2018b). «A fortuna editorial da obra de Gil Vicente». Cardoso Bernardes, J.A.; Camões, J. (coords), *Gil Vicente Compêndio*. Coimbra-Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 123-67.
- Cunha, C.F. da (1960). «Regularidade e irregularidade na versificação do primeiro *Auto das barcas*, de Gil Vicente». *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, vol. 1. Madrid: Gredos, 459-79.
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Métrica española*. Madrid: Síntesis.
- Earle, T.F. (2003). Reseña de Camões 2002. *Bulletin of Hispanic Studies*, 80(4), 584b-86a.
- Fassanelli, R. (2024). «Sobre la episínamefa (real o presunta) en la lírica gallego-portuguesa». Toro Pascua, M.I.; Vallín, G. (dirs), *Tradiciones poéticas de la Romanía (entre la Edad Media y la Edad Moderna)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 543-55.
- Giuliani, L. (ed.) (2009). *Leonardo de Argensola, Lupercio: Tragedias*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- González Ollé, F. (1982). «Catalanismos e intervención de Timoneda en las comedias de Lope de Rueda». Bustos Tovar, E. de (coord.), *Actas del cuarto congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, vol. 1. Salamanca: Universidad de Salamanca, 681-92.
- Hart, T.R. (ed.) (1962). *Vicente, Gil: Obras dramáticas castellanas*. Madrid: Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos).
- Hart, T.R. (ed.) (1983). *Vicente, Gil: Teatro*. Madrid: Taurus.

- Morley, S.G. (1925). «Strophes in the Spanish Drama Before Lope de Vega», *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. 1. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 505-31.
- Paraíso, I. (2000). *La métrica española en su contexto románico*. Madrid: Arco/Libros.
- CORDE = Real Academia Española. *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. <https://corpus.rae.es/cordenet.html>.
- Reckert, S. (1977). *Gil Vicente: espíritu y letra*. Vol. 1. *Estudios*. Madrid: Gredos.
- Révah, I.S. (ed.) (1951). *Recherches sur les œuvres de Gil Vicente*. Tome 1, *Édition critique du premier «Auto das barcas»*. Lisboa: Bibliothèque du Centre d'Histoire du Théâtre Portugais.
- Rodríguez Rodríguez, J.J.(ed.) (2003). *Machado, Simão: Comédia da pastora Alfea ou/o Los encantos de Alfea*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Rodríguez Rodríguez, J.J. (ed.) (2005). *Auto do duque da Florença*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Teyssier, P. (1986). «Normes pour une édition critique des œuvres de Gil Vicente», *Critique textuelle portugaise: actes du colloque* (Paris, 20-24 octobre 1981). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 123-30.
- Teyssier, P. (2005). *A língua de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vega, Lope de (2021). *Barlaán y Josafat*. Ed. de D. Crivellari. Madrid: Cátedra.
- Vicente, G. (1996). *Teatro castellano*. Ed. de M. Calderón Calderón. Barcelona: Crítica.
- Vitse, M. (1998). «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», Campbell, Y. (ed.), *El escritor y la escena VI*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 45-63.
- Zamora Vicente, A. (ed.) (1962). *Vicente, Gil: Comedia del viudo*. Lisboa: Centro de Estudios Filológicos.