

## El infinitivo flexionado en las obras castellanas de Gil Vicente<sup>1</sup>

The flexional infinitive in the Castilian Works of Gil Vicente

Antonio Santos Morillo  
Universidad de Sevilla  
asmsev@hotmail.com  
Fecha de recepción: 5-11-2018  
Fecha de aceptación: 10-12-2018

*A José Camões, por la complicidad  
y la camaradería de tantos años*

### Resumen

Entre los numerosos escritores portugueses que compusieron sus obras en castellano, destaca el dramaturgo Gil Vicente. En sus piezas, encontramos una buena muestra de la variante del español que se utilizó como lengua de cultura en el Portugal del siglo XVI. Este castellano se caracterizó por la gran cantidad de lusismos que en él se hallaban. En concreto, el presente trabajo se centra en una forma verbal que el portugués solo comparte, en la península ibérica, con el gallego: el infinitivo flexionado.

**Palabras clave:** Gil Vicente – infinitivo flexionado – lusismo – transferencia lingüística

### Abstract

Among the many Portuguese writers who wrote their works in Spanish, the playwright Gil Vicente stands out. In his plays, we find good examples of the refined variety of Spanish used in the 16th century in Portugal. This formal and literary Spanish was characterized by the

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto *La escritura elaborada en español de la Baja Edad Media al siglo XVI: Traducción y contacto de Lenguas* - Historia15 (FFI2016-74828-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Universidad de Sevilla.

presence of many portuguesisms. In particular, the present work focuses on a verbal form shared only by Portuguese and Galician in the Iberian Peninsula: the flexional infinitive.

**Keywords:** Gil Vicente – flexional infinitive – portuguesism – linguistic transfer

## 1. Introducción

### 1.1. El español en la corte portuguesa del XVI

Lo primero que cabe preguntarse ante el hecho de que un autor determinado utilice más de una lengua –alternándolas en obras distintas o mezclándolas en una misma– es por qué. Aunque pueda predominar una, las motivaciones suelen ser varias y propias de la literatura o ajenas a ella: uso de un código extraño más adecuado para determinados géneros; mayor prestigio de la lengua extranjera; deseo de una difusión más amplia; verosimilitud de los personajes, cada uno de los cuales se expresará en su propio idioma; muestra de un ambiente cosmopolita; representación de una realidad...

Para aclarar la cuestión en el caso de Gil Vicente, debemos situarnos en el momento y el lugar en que desarrolla su tarea creativa: el ámbito cortesano portugués de la primera mitad del XVI. Nacido aproximadamente en 1465, es en 1502 cuando comienza a trabajar en la corte de Manuel I (1495-1521) como encargado de organizar festejos y representaciones teatrales. Esta labor la llevará a cabo hasta su muerte, acaecida probablemente en 1536, ya en el reinado de Juan III.

La política matrimonial de las monarquías ibéricas había sido orientada, desde sus comienzos, a la unificación de los distintos reinos que conformaban la antigua Hispania romana. Ya en el siglo XV, se consiguió la unión de las coronas de Castilla y Aragón en las personas de Isabel y Fernando. Para la completa pacificación del reino después de la guerra dinástica por el trono de Castilla, los Reyes Católicos tuvieron que pactar con Alfonso V de Portugal, principal apoyo de la causa de su sobrina Juana la Beltraneja. El acuerdo se plasmó en el Tratado de Alcázovas (1479) por el cual el rey portugués reconocía a Isabel como reina de Castilla y admitía los derechos de la corona castellana sobre Canarias. A cambio, los Reyes Católicos concedían a Portugal el monopolio de la conquista y colonización de la costa occidental de África y de las islas de Madeira, Azores y Cabo Verde.

Otro punto del tratado concertaba el matrimonio entre Isabel de Aragón, la primogénita de los Reyes Católicos, y el príncipe Alfonso, nieto de Alfonso V y único hijo de João II de Portugal. El enlace se llevó a cabo en 1490, pero, por desgracia, el príncipe murió el año siguiente.

A partir de entonces, la política matrimonial con princesas españolas se intensificó; de hecho, Manuel I, sucesor de João II, se casó con tres princesas españolas: en 1497, seis años después de enviudar de su primer marido, con Isabel de Aragón; en 1500, muerta Isabel, con su hermana María que, al morir también en 1517, sería sustituida el año siguiente por su sobrina Leonor de Austria. La continua presencia de princesas y reinas castellanas con su respectivo séquito –añadido, claro está, a la importancia creciente de España fuera y dentro de Europa– dio lugar en el reino vecino a una especie de deslumbramiento ante la brillantez de la nobleza castellana –opuesta totalmente a la sobriedad y austeridad que impusieron los monarcas de la dinastía de Aviz– que provocó el deseo de emulación incluso en el empleo de la lengua castellana (Vázquez Cuesta 1981: 811-812). Una apreciación por el castellano que no era nueva pues, en el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, que se publicó en 1516 pero que recogía composiciones del siglo anterior, ya tuvieron cabida algunas en nuestra lengua.

Las dos primeras obras de Gil Vicente –ambas de 1502– están escritas en castellano o, mejor dicho, en sayagués, dialecto leonés que sus modelos salmantinos Juan del Encina y Lucas Fernández utilizaban para caracterizar a los personajes rústicos de sus piezas dramáticas.<sup>2</sup> El *Auto da Visitação* estaba dedicado al nacimiento del futuro Juan III, hijo de la reina María; el *Auto pastoril castelhano*, por su parte, celebraba la natividad de Jesús. Inaugura así Vicente su producción teatral que estará compuesta por cuarenta y seis obras<sup>3</sup> de distinto género en las que hará uso tanto del portugués como del castellano y de la variante dialectal sayaguesa. En concreto, la distribución lingüística en su teatro será como sigue: doce obras en español

---

<sup>2</sup> También se incluye en este grupo de obras la titulada *Auto dos Reis Magos* (1503) donde se alternan el sayagués de los pastores con el castellano del ermitaño y el caballero.

<sup>3</sup> A las 43 obras de los cuatro primeros libros de la *Copilação* (1562), se añaden *Pregação* y *Maria Parda* del quinto y *Festa*, no incluida en la citada *Copilação*. La edición que tomo de referencia para el presente trabajo es la del profesor José Camões (2002).

(castellano y/o sayagués)<sup>4</sup>, dieciocho en las que alternan el portugués y el castellano<sup>5</sup> y dieciséis en portugués.<sup>6</sup>

En la época de monarquía dual que los portugueses llaman “de los Felipes” (1580-1640), no solo se componía poesía lírica en español, sino también prosa didáctica y de ficción y, sobre todo, teatro, género que ayudaron a difundir las compañías de comedias españolas que invadieron Portugal después de la toma de posesión del reino por parte de Felipe II. Una realidad que traspasó ese periodo histórico pues incluso una parte importante de la bibliografía portuguesa dedicada a la Guerra de la Restauración (1640-1668) se escribió en español (Peres 1890: VII).

A la presencia de reinas españolas como factor castellanizante de la corte portuguesa, había que añadir el hecho de que, ya antes de 1580, en las universidades de Salamanca y Alcalá hubiera muchos estudiantes y profesores de procedencia lusitana y que profesores españoles ejercieran su magisterio en la universidad de Coimbra, situación que provocaba una gran atracción por la cultura española (Vázquez Cuesta 1981: 807-821). La preponderancia del español era tal que Lemos / Martínez (s.f. 13-14) llegan a afirmar que, en el siglo XVI, tan solo cuatro escritores portugueses compusieron sus obras únicamente en la lengua materna.<sup>7</sup> De hecho, de las veintiocho obras

<sup>4</sup> *Visitação, Pastoril castelhano, Reis Magos, Sebila Cassandra, Quatro tempos, Barca da Glória, São Martinho, Viúvo, Dom Duardos, Amadis de Gaula, Ciganas* (en esta obra, Vicente emplea la variedad tópica gitano-andaluz del castellano) y *Pregação*. A excepción de esta última obra que es un sermón, todas las demás tienen naturaleza dramática.

<sup>5</sup> *Fé, Rubena, Devisa de Coimbra, Floresta d'enganos, Nau d'amores, Fráguad'Amor, Templo d'Apolo, Inverno e Verão, Quem tem farelos?, Índia, Fama, Fadas, Inês Pereira, Juiz de Beira, Lusitânia* (el castellano estándar se alterna aquí con su variedad gitano-andaluz), *Físicos, Maria Parda* –aunque incluida en el libro V de la *Copilação* dedicado a las trovas y *cousas meúdas*, la presencia de personajes que interactúan otorga naturaleza dramática a esta obra– y *Festa*.

<sup>6</sup> Solo incluyo en esta cifra las obras dramáticas de los cuatro primeros libros de la *Copilação* de 1562.

<sup>7</sup> Bernardim Ribeiro, Jorge Ferreira de Vasconcelos, António Ferreira y frey Agostinho da Cruz. En la introducción del *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* (Peres 1890: VII), solo se habla de los dos últimos como escritores que compusieron su obra exclusivamente en portugués. A pesar de este dato, convendría hacer una puntualización: José Pedro Sousa, en el inventario de textos dramáticos portugueses del XVII que elaboró el Centro de Estudos de Teatro entre 2011 y 2014 –www.cet-e-seiscentos.com–, registra más piezas compuestas en portugués –eso sí, de carácter menor– que en castellano –reservado para obras mayores– (Sousa 2016: 183-184).

de teatro lusitano del XVI analizadas para este trabajo<sup>8</sup>, en nada más que doce se emplea en exclusiva el portugués. Ni siquiera el mayor poeta luso del siglo, Luís de Camões, escapa a esta tendencia como se comprueba en el estudio de Lemos / Martínez (s.f.).

A partir de lo expuesto, se pueden dar varias explicaciones sobre el uso de las dos<sup>9</sup> variantes lingüísticas españolas en el teatro vicentino:

- a) Al igual que el resto de los miembros de la élite portuguesa, los escritores de la época eran bilingües; tenían como segunda lengua, lengua de cultura, el español<sup>10</sup>. En las obras de teatro, se puede comprobar que dos o más personajes se comunican sin problemas hablando unos en portugués y otros en castellano. Tan solo algún tipo rústico portugués manifiesta, esporádicamente, su incomprensión de la lengua española (Teyssier 2005: 356).
- b) El castellano estaba de moda en la corte portuguesa como lengua de cultura y cosmopolita: era el vehículo de expresión en las relaciones internacionales. Consecuencia de ello eran la intensa actividad editorial en español –en el s. XVI, varios impresores españoles se habían instalado en el país vecino– y las numerosas traducciones de obras al castellano: se llegó incluso al caso de que autores portugueses se tradujeran a sí mismos. La utilización del castellano por literatos lusos podía ser, pues, reflejo de una realidad: la situación lingüística en el Portugal coetáneo donde una mayor estima de la lengua española animaba a los escritores a emplearla en sus obras procurando con ello, al mismo tiempo, una universalidad imposible de alcanzar con la materna. De hecho, se imprimían muchas más obras en castellano que en portugués.
- c) El peso de la tradición: Gil Vicente utilizaba, por una parte, la lengua de sus modelos literarios, Juan del Encina y Lucas Fernández, a los que imitaba en sus comienzos, y, por otra,

---

<sup>8</sup> Camões 2006, 2007, 2008, 2009 y 2010a.

<sup>9</sup> O tres sí admitimos el supuesto andalucismo de las protagonistas de la *Farsa das ciganas* y de las diosas grecorromanas de *Lusitânia*.

<sup>10</sup> La expansión del castellano por tierras de Portugal –al menos entre las clases altas– fue tan notable que Paul Teyssier (2005: 352) ha llegado a pensar que casi se alcanzó una unidad cultural peninsular.

la de los literatos portugueses que, antes que él, ya habían escrito en castellano.

- d) Deseo de imitación de las excelencias de la literatura castellana que, durante el siglo XV<sup>11</sup> y principios del XVI, fue mucho más rica y prestigiosa que la portuguesa. Asimismo, era más fácil para el dramaturgo escribir en una lengua literaria ya hecha –la característica de la comedia–<sup>12</sup> que emprender la tarea de pulir la propia, cosa que, por otra parte, también llevó a cabo.
- e) Al igual que Alfonso X usó el gallego-portugués en sus *Cantigas de Santa María* por ser el idioma idóneo para tal género, Vicente escribiría en castellano o leonés por considerarlos más adecuados para algunas de sus obras o fragmentos de las mismas.
- f) El autor intentaría conseguir la mayor verosimilitud de los personajes castellanos al expresarse en su lengua materna (decoro).
- g) Podía suponer un acto de cortesía hacia las reinas y hacia los españoles de la corte que asistían a sus representaciones.
- h) A todas estas motivaciones, Beau (1960: 223) añade una de gran importancia: al igual que hacía con la ocasión, la finalidad y las circunstancias de la representación, Gil Vicente adaptaba la lengua de sus personajes al idioma de los actores que los representarían.<sup>13</sup> Dice el citado investigador:

Como la corte portuguesa estaba constituida por portugueses y castellanos que participaban sin distinción en las fiestas palaciegas como espectadores y como actores, es natural que –en principio– cada uno, en su papel, hablase su lengua materna.

---

<sup>11</sup> Casi todos los poetas del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516) son bilingües y acusan la influencia del Marqués de Santillana y de Juan de Mena (Lemos / Martínez s. f. 14).

<sup>12</sup> En la loa a la comedia *Contra si faz quem mal cuida* (1644) de Leonardo Saraiva Coutinho, el personaje castellano considera un disparate mayúsculo el que dicha obra esté compuesta en portugués y no, como corresponde a la tradición, en castellano (Camões 2010b: 141).

<sup>13</sup> En esta idea insiste el profesor Camões (1988: 5) al suponer que algunos personajes de las primeras farsas de Vicente (Ordoño de *Quem tem farelos?* y Juan de Zamora de *Índia*) utilizaban el español porque era la lengua materna de los actores que los encarnaban; actores a los que el dramaturgo tenía que integrar en tales obras.

En última instancia, todos y cada uno de los argumentos anteriores contribuirían al uso –en exclusiva o en alternancia con el portugués– del castellano y del leonés en las obras vicentinas.

Pero el español en Portugal, desde el siglo XVI hasta el XVIII, no solo se utilizó en la literatura culta sino también en la popular. En general, el público portugués lo entendía; hubo, efectivamente, una importante difusión de literatura de cordel, romances, proverbios y canciones en castellano. No obstante, la *castellanización* portuguesa afectó sobre todo a la alta sociedad para la que la nobleza y el refinamiento del castellano hicieron que se convirtiera en su segunda lengua (Teyssier 2005: 354). Prueba de ello es el hecho de que, como se ha dicho, los ejemplos de incomprensión del español que se dan en las obras dramáticas siempre se achacan a rústicos. Se trata de una incomprensión que provoca equívocos y malentendidos y que el dramaturgo utiliza como recurso cómico. El empleo del castellano indicaba así una diferencia de carácter social entre los personajes: frente al uso correcto y la comprensión mutua de los distinguidos –aunque sean de nacionalidades distintas<sup>14</sup>–, las dificultades de los vulgares –aunque compartan nacionalidad con su interlocutor–.

En el anónimo *Auto dos enanos*, por ejemplo, hay una escena de este tipo: los rústicos Gil Vaz y su hijo Marçal no entienden a dona Paula –personaje castellano hablante– y le exigen que hable portugués por hallarse todos en Portugal (Camões 2010a II: 171-172; vs. 132-174).

Otros ejemplos se encuentran en el también anónimo *Auto dos sátiros*. En varias ocasiones<sup>15</sup>, el *pomareiro* (“hortelano”) Brás Flores y el *ratinho* (“criado”) Gil verbalizan su incapacidad para entender lo que el castellano hablante Flerisel dice:

*É, senhora, castelhano  
e não tancharei (“meteré”) num ano  
tal linguagem na cabeça  
(Camões 2010a II: 271; vs. 950-2)*

O bien responden según lo que han entendido erróneamente:

*Flerisel Si vos tenéis de mí celos  
no los tenéis con razón.*

<sup>14</sup> Sin embargo, como se verá más adelante, nuestra lengua se utilizará también como otro rasgo distinguidor del personaje extranjero (Fernández García 2004: 263).

<sup>15</sup> Camões 2010a II: 249, 269, 273, 284; vs. 279-280, 870-889, 1001-2, 1380-7.

Pomareiro *Não falo nos céus* ("cielos"), *castelão*<sup>16</sup>

Esto mismo sucede en otras obras como los anónimos *Auto de dom Luís e dos turcos* y *Auto do duque de Florença* o la *Comédia da pastora Alfea I* de Simão Machado<sup>17</sup>.

## 1.2. Bilingüismo / diglosia / cambio de registro diatópico

En una afirmación quizás un tanto exagerada, Pilar Vázquez Cuesta (1981: 807-821) asegura que, aunque se ha intentado justificar el uso del castellano en el Portugal de los siglos XVI y XVII como un hecho paralelo al del gallego-portugués en las cortes castellanas de Fernando III y Alfonso X, hay una evidente desproporción entre ambos casos: el castellano nunca se vio amenazado por el uso del gallego-portugués, mientras que el portugués sí corrió ese riesgo por parte del castellano.

Ello se debió, primero, a la influencia que, durante ochenta años, ejercieron las reinas y princesas españolas en la corte y, segundo, a los propios reyes españoles que, desde 1580 hasta 1640, ostentaron la corona portuguesa con lo que ello suponía en cuanto a movilización de personal: nombramiento de todo tipo de funcionarios que irían acompañados de sus respectivas familias, que se incorporarían a una corte en la que el castellano ya era lengua de uso corriente y que, por tanto, no harían ningún esfuerzo por aprender la lengua autóctona.

No obstante, a pesar de que utilizo el término *bilingüismo*, se trataría más bien de un caso de diglosia en la que el portugués se expuso a las continuas influencias e interferencias del idioma fuerte, el español, que gozaba de un estatus superior y, por consiguiente, era utilizado en un número mayor de situaciones comunicativas. Sirvan de ejemplo las lenguas utilizadas en el teatro del XVII: si la pieza era obra mayor –comedias–, se componía preferentemente en castellano; si era menor –entremeses– el código escogido era el portugués (Sousa 2016: 183-184).

Una de las causas del uso del castellano que expone João de Castro Osório (1941: 81-90), la supuesta agilidad de los portugueses

<sup>16</sup> Camões 2010a II: 283-4; vs. 1355-7. Las equivocaciones debidas a homonimias o paronimias entre palabras de ambas lenguas es un recurso tópico de comicidad en el teatro portugués de esta época (Camões 2010b: 132).

<sup>17</sup> Camões 2010a III: 107, 197, 201; vs. 226-230, 1330, 1445-8. Camões 2009: 307-308; vs. 910-934.

para manejar el español, no carece totalmente de fundamento. Se explicaría por la mayor sencillez del sistema fonológico castellano, la efectiva semejanza de ambos códigos lingüísticos –más cercanos en el XVI que en la actualidad– y, consecuencia de ello, la conciencia de no estar utilizando un código totalmente ajeno, sino una especie de variante diatópica de su propia lengua.

Durante la Edad Media, la conciencia lingüística acerca del portugués, el gallego, el leonés y el castellano divergía con respecto a la actual: eran variantes de una misma lengua: el español, glotónimo y gentilicio que entonces hacía referencia a la Hispania romana que abarcaba toda la península ibérica. Más que de lengua, se cambiaba de subsistema lingüístico, de dialecto; tan español era el castellano como el portugués. Dicha idea se mantendrá en el Renacimiento y el gentilicio con el significado de “habitante de España –país–” no aparecerá hasta el s. XVIII (García Jiménez 1992: 1033-1035).

Los factores indicados hicieron que los escritores portugueses tuvieran conciencia de que, aunque su castellano no fuera perfecto, sí que se acercaba al modelo. De ahí que, a pesar de su buen nivel de uso, sean abundantes los lusismos en las obras donde Gil Vicente lo utiliza. Es a esos rasgos a los que se referiría Teyssier (2005: 355) cuando hablaba de un castellano de Portugal que “*tinha a sua fisonomia própria e mesmo a sua tradição*”. Esta idea la retomará años más tarde la profesora Vázquez Cuesta, pero para aplicarla al ámbito literario. Así, asegura que se trataba de “*um embrião de língua literaria com características próprias*” (1986: 43). Era tal el cultivo del castellano entre los escritores portugueses de los siglos XV y XVI, que daría lugar a una variante literaria del español:

Consistia [...] numa espécie de castelhano aportuguesado que se transmitia directamente de escritor para escritor, já que não provinha das fontes vivas de um idioma falado como primeira língua, mas do artificioso e interesseiro cultivo em ambientes cortesãos e literários de uma segunda língua que, além de distinguir da plebe, podia proporcionar poder e riqueza (1986: 43)

Era algo sin equivalencia entre los escritores españoles y que es un argumento más que apoya la tesis de la diglosia en el reino luso –si de diglosia o bilingüismo se puede hablar cuando, según la conciencia lingüística a la que se ha aludido, nos referimos a dos variantes diatópicas de un idioma más que a dos lenguas perfectamente diferenciadas–: era mayor el número de bilingües entre los que tenían

la lengua débil –el portugués– como principal que entre los que, como primera lengua, tenían la fuerte –el castellano–. Frente a la gran cantidad de portugueses –literatos o no– que escribían en español desde el siglo XVI al XVIII, eran anecdóticos los españoles de este periodo que se atrevieron a componer alguna obra en portugués. La clave de esta realidad nos la da Miquel Siguan (2001: 164-165): la actitud del hablante de la lengua fuerte es la de la “tranquila superioridad, que le lleva a dar por supuesto que en cualquier situación comunicativa su lengua será la preferida y por tanto no necesita esforzarse en adquirir la otra”.

### 1.3. La reacción nacionalista

La tesis sobre la situación de bilingüismo o diglosia que se vivía en la corte portuguesa del XVI contradice los intentos nacionalistas de negarla reduciéndola a un uso esporádico del español en la literatura portuguesa.

João de Castro Osório (1941: 81-90), defensor de esta teoría, repite argumentos expuestos más arriba: afirma que dicho uso era debido al mayor prestigio del castellano como lengua literaria ya hecha y las ventajas que ello suponía, a la moda de la corte, a la facilidad con que los portugueses hablan nuestro idioma y a la proximidad de ambas lenguas.

A este respecto, la defensa del portugués que emprenden los humanistas desde la publicación de las primeras gramáticas portuguesas de Fernão de Oliveira (1536) y de João de Barros (1539-1540)<sup>18</sup> y de la *Ortografia e Origem da Língua Portuguesa* de Duarte Nunes de Leão (1606) podría responder no solo a la corriente renacentista de la dignificación de las lenguas vulgares sino también y al mismo tiempo al deseo, frente al empuje del castellano, de equiparar en dignidad ambas lenguas.

Tal nacionalismo lingüístico queda patente en diversos documentos como la *Carta a Pêro Andrade de Caminha* que escribe António Ferreira (1528-1569)<sup>19</sup> y en la que este poeta le reprocha a aquel que enriquezca y ennoblezca “*essa língua estrangeira*” cuando

---

<sup>18</sup> Dentro de su *Gramática da língua portuguesa*, incluye también el *Diálogo em louvor da nossa linguagem* donde defiende el portugués como apto para cualquier género. Esta defensa la asumieron como labor principal los humanistas portugueses (Fernández García 2004: 236, n. 6; 238, n. 13).

<sup>19</sup> <https://lusografias.wordpress.com/2014/12/20/antonio-ferreira-carta-a-pero-andrade-de-caminha/>

podía y debía hacerlo con la propia. Años después, la *Diana* (1559) de Jorge de Montemayor sufriría también la crítica de sus compatriotas a este respecto. Así, Francisco Rodrigues Lobo –a pesar de haber escrito él mismo en castellano–, en su novela pastoril *Primavera* (1601), lamenta que “*o namorado Sireno deu à língua e aos vales estrangeiros o que devia ao Mondego*” (parte II, floresta V) y Lourenço Craesbeek, en la introducción a la edición de este libro que se publicó en Lisboa en 1624, todavía bajo la monarquía dual, supone que las obras de Montemayor se prohibieron en Portugal como “*castigo de dar a Reynos estranhos o que devia a este onde nascera*” (Montemayor 1962: XII). Un castigo parecido sufrieron algunos dramaturgos portugueses del XVII que, buscando el éxito, emigraron a España y que, hasta mediados del XVIII, no fueron representados en Portugal, traducidos al portugués y de forma anónima (Camões 2010b: 133).

El desdén por la lengua extranjera, por el que la habla y el país del que provienen –sobre todo si es el vecino, el enemigo tradicional– supone una afirmación patria. Se resaltan las diferencias con el otro para confirmar la idiosincrasia propia. De ahí la imagen negativa que se da de los españoles en algunos de los personajes que los representan. De hecho, hay una tradición en la literatura portuguesa según la cual el personaje que interpreta el papel de “malo” habla español; así, el portugués que aparece en la loa de la comedia de Leonardo Saraiva Coutinho *Contra si faz quem mal cuida* (1644) asegura que

*(...) autores portugueses  
(nessas antigas comédias)  
logo que tal vez queriam  
que se introduzisse nelas  
diabo, mouro, gentio,  
bobo, fantasma, quimera  
e outros redículos mais  
desta semalhança mesma,  
quasi sempre em castelhano  
falavan desta maneira  
sendo o mais resto da obra  
todo em língua portuguesa,  
como se o mouro, o diabo,  
bobo, fantasma, quimera,  
só falassem castelhano  
por virem de Castela.* (Camões, 2010b: 141)

Es por ello por lo que, a pesar de que los personajes vicentinos que hablan español son de todo tipo: pastores rústicos y serranas, nobles y reyes, pajes y burgueses, ermitaños, clérigos y peregrinos, personajes bíblicos y dioses paganos, ángeles y demonios, gitanos..., también se hallan en sus obras personajes y comentarios que delatan el desprecio y la desconfianza hacia los vecinos. Algo peculiar si tenemos en cuenta que el suyo es un teatro para ser escenificado en una corte donde coexisten castellanos y portugueses.

Así, en la tragicomedia *Templo d'Apolo*, el *Vilão* ("villano"), personaje rústico, replica a Apolo –que habla castellano– que va de romería porque Dios es portugués, que, si fuera castellano, no iría (Camões 2002, II: 26-27, vs. 571-604). En la comedia *Floresta d'enganos* –también de Gil Vicente–, cuando el pastor rústico se encuentra con Cupido, cree que este es un santo, pero se desengaña al oírlo hablar en español, es decir, un castellano no puede ser nunca santo (Camões 2002, I: 507, vs. 948-950).

A este asunto dedicó el profesor Adrien Roig (1992) un artículo en el que analizaba una serie de personajes castellanohablantes vicentinos cuyos caracteres delataban defectos que el dramaturgo –a pesar de considerar las grandezas de España, menores, eso sí, que las de Portugal (1992: 134-6)– atribuiría a los españoles: salvajes, ruines, seductores<sup>20</sup>, embaucadores y fanfarrones.

Ejemplos de ridiculización del vecino castellano como fanfarrón, presuntuoso y/o mujeriego se encuentran en los anónimos *Auto do escudeiro surdo*, *Auto de dom Fernando*, *Auto dos enanos*, *Auto dos sátiros*, *Auto do duque de Florença* y *Auto de dom Luís e dos turcos*. Aunque este papel también lo puede representar un portugués como el rústico Paio de la *Comédia da Pastora Alféa I* de Simão Machado.<sup>21</sup>

Pero el nacionalismo no se refleja solo en las actitudes ante los españoles sino también en la consideración del castellano como lengua extranjera que se advierte, sobre todo, en su uso como elemento caracterizador de personajes de otros países como

---

<sup>20</sup> Salvajes: Monderigón –*Divisa de Coimbra*–, Inverno –*Triunfo do Inverno*–; ruines: Juan Cavaleiro –*Maria Parda*–, Felipe Guillén –*Trovas a Felipe Guillém*–, un almocrebe –*Trovas a João III*– y varias alusiones despreciativas en el *Auto da festa* y en la tragicomedia *Serra da Estrela*; seductores: un falso ermitaño –*Farsa de Inés Pereira*–, un eclesiástico –*Comédia de Rubena*–, Castelhana –*Auto da Índia*– (Roig 1992: 129-133).

<sup>21</sup> Camões 2010a, I: 144-8; Camões 2010a, II: 172-4, 198-9, 279; Camões 2010a, III: 98-101, 174-7; Camões 2009: 321-3.

normandos<sup>22</sup>, moros hindúes y mogoles<sup>23</sup>, italianos<sup>24</sup>, fariseos<sup>25</sup> o turcos.<sup>26</sup>

#### 1.4.El bilingüismo<sup>27</sup> en la obra de Gil Vicente

Antes de analizar las características del castellano vicentino, conviene recordar que el texto que nos sirve de base para este análisis –la *Copilação*– se publicó en Lisboa en 1562 –veintiséis años después de la muerte del dramaturgo– y que en su edición intervinieron su hijo Luís Vicente, copistas, compositores del texto, revisores... Por ello, no podemos achacar a Vicente con absoluta seguridad todos los rasgos portugueses que se hallan en sus obras castellanas (Alonso 1942: 143-8; Teyssier 2005: 370).

¿Qué tipo de bilingüismo se encuentra en las obras de Gil Vicente? Si seguimos las indicaciones del profesor Siguan (2001: 132-134), el del dramaturgo portugués sería un bilingüismo coordinado: el autor, cuando escribe en castellano (lengua B), no piensa directamente en este idioma sino que suele hacerlo en el suyo, que es el principal (lengua A), y va traduciendo a aquel. Para Vicente, el español es un idioma que aprende no en el seno familiar sino en la corte y a través de sus experiencias culturales, es un idioma adquirido. El portugués es el que conoce mejor, el que predomina en su lenguaje interior, aquel en el que piensa y el que utilizaría con más frecuencia y en las situaciones más variadas, a pesar de que en sus obras el uso de uno y/u otro esté casi al 50 %.

En Vicente no hay alternancia sino mezcla de códigos (Siguan 2001: 175-176); es un bilingüismo imperfecto que, cuando escribe en la lengua adoptada, introduce elementos de la materna. Se puede decir que, de este modo, se produce una influencia de sustrato, una transferencia, de la lengua menos prestigiosa pero primera –el

---

<sup>22</sup> *Nau d'amores* de Gil Vicente. En *Fama*, otra de las obras vicentinas bilingües, aparecen personajes que hablan francés e italiano deturpados; en esta deformación, se hallan muchos rasgos del español, prueba de su consideración como lengua extranjera.

<sup>23</sup> *Comédia de Diu* de Simão Machado (Camões 2009: 77-363), *Auto do mouro encantado* de António Prestes (Camões 2008:391-474).

<sup>24</sup> *Auto da Ave Maria* de António Prestes (Camões 2008:391-474), *Auto do duque de Florença* (Camões 2010a, III: 149-207).

<sup>25</sup> *Auto de Sam Vicente* de Afonso Álvares (Camões 2006: 153-197).

<sup>26</sup> *Auto de dom Luís e dos turcos* (Camões 2010a, III: 95-148).

<sup>27</sup> Aunque, como queda dicho en el apartado 1.2., no está del todo claro que los escritores portugueses al escribir en castellano pensarán que cambiaban de lengua más que de dialecto, tomo la perspectiva actual para un mejor entendimiento de lo expuesto sin dejar de aludir a aquella conciencia.

portugués– sobre la más prestigiosa pero segunda –el castellano–. Ello es consecuencia del contacto directo de ambos idiomas, “establecido en el mismo territorio, mediante el mestizaje de poblaciones o la convivencia durante un periodo variable” (Salas 1998: 33). Contacto que se produce en la corte lusitana del XVI y que da lugar a un bilingüismo en el que –como digo– la mutua influencia entre las dos lenguas no es equitativa pues la que ejerce la portuguesa sobre la española es mayor que la que esta ejerce sobre aquella. De hecho, los hispanismos en la obra portuguesa de Gil Vicente son bastante raros.<sup>28</sup>

Por otra parte, las transferencias del portugués en la variante castellana utilizada por los escritores lusos son susceptibles de otras interpretaciones:

- a) En esa indefinición de fronteras entre el castellano y el portugués del siglo XVI, no se podía establecer con claridad a qué lengua atribuir fenómenos lingüísticos compartidos por ambas y más difícil aún, en el caso de Gil Vicente, si tenemos en cuenta el uso que en su obra hace del leonés, dialecto puente entre las dos lenguas que tiene rasgos en común con el portugués. De ahí que, Teyssier (2005: 496, n. 192) vea lusismos donde Dámaso Alonso (1942: 124-133) ve leonesismos.
- b) Aunque el castellano en esta época tiene más prestigio literario que el portugués, la ya mencionada reacción en defensa de este último pudo haber influido en la inclusión de portuguesismos lingüísticos en los textos vicentinos en castellano. Además de resaltar su origen, enriquecerían, de este modo, la lengua adquirida, sumándole rasgos –como el infinitivo flexionado– que hacían ganar en claridad y concreción al castellano<sup>29</sup>. Rasgos que permiten vislumbrar una enorgullecida reivindicación de la lengua materna.

---

<sup>28</sup> Véase Teyssier 2005: 489-496.

<sup>29</sup> A este enriquecimiento se refería López Estrada al poner en valor la contribución de los autores portugueses a la literatura española pues adaptaron al español valores poéticos del portugués e incluso lo matizaron –en el caso particular de Jorge de Montemayor– “con cierta gracia peculiar” procedente de su lengua (Montemayor 1962: XIII, XLI).

Así pues, involuntarios o no, ajenos o propios, auténticos o arcaísmos castellanos<sup>30</sup>, en el español de Gil Vicente se registran expresiones, términos, usos lingüísticos que se identifican como lusismos. Entre los considerados como lusismos evidentes<sup>31</sup>, se destaca el que es objeto de este estudio: el infinitivo flexionado, forma verbal desconocida en la lengua española de cualquier época.

## 2. El infinitivo flexionado portugués

El infinitivo conjugado que Gil Vicente deja escapar en varias ocasiones cuando utiliza el castellano es una de las posibles interferencias del portugués que caracterizaba a la variedad diatópica del español que se hablaba y se escribía en el país vecino. Se trata de un lusismo frecuente en las obras vicentinas, abundante entre las de poetas del *Cancioneiro Geral* (Alonso 1942: 194) y no del todo raro – aunque menos recurrente– en otros dramaturgos portugueses del XVI.<sup>32</sup>

Las formas regulares de este peculiar infinitivo, que solo tiene desinencias en la 2ª persona del singular y en las 1ª, 2ª y 3ª del plural, son las siguientes para las tres conjugaciones:

---

<sup>30</sup> En la Edad Media, solía ocurrir que ambas lenguas compartieran dos formas distintas de un mismo fenómeno lingüístico; posteriormente, cada una seleccionó el propio. Es por eso por lo que, si Gil Vicente utilizaba en sus escritos castellanos la forma escogida por el portugués que ya existía en el castellano medieval –pero que en el XVI se había perdido o estaba a punto de hacerlo–, estaríamos ante arcaísmos más que ante lusismos (Teyssier 2005: 386-405). En esos casos, el lusismo no estaba en el rasgo en sí sino en su mayor recurrencia en el español vicentino. En esta línea, ya Alonso (1942: 123, 126, 132, 133, 153) advirtió que no es del todo segura la etiqueta de “lusismo” para calificar muchos de los fenómenos lingüísticos presentes en su castellano pues, en él, confluyen influencias del leonés, del castellano antiguo, de la tradición literaria castellana y de la misma tradición castellanizante portuguesa.

<sup>31</sup> Para el estudio de los lusismos propiamente dichos que aparecen en los textos en castellano de Gil Vicente, véase Teyssier 2005: 405-489.

<sup>32</sup> En el *Auto dos cantarinhos* de António Prestes (Camões 2008: 540), Duarte, servidor de un escudero, parodia la lengua española intercalando en ella muchos lusismos; entre ellos, un infinitivo flexionado: *deciren* (vs. 1590-1600). A excepción de los diecisiete ejemplos extraídos de las obras de Simão Machado (Camões 2009: pp. 100, 130, 162, 203, 221, 225, 230, 237, 238, 243, 257, 273, 276, 330, 415, 419, 452), que se reparten entre la *Comédia de Diu I y II* (once) y la *Comédia da pastora Alfea I y II* (seis), y de otros dos en el anónimo *Auto do escudero surdo* (Camões 2007: pp. 159, 161), en el resto de obras consultadas (Camões 2006, 2007, 2008 y 2010a) no se halla ningún otro caso.

1ª conjugación	2ª conjugación	3ª conjugación
<i>Cantar</i>	<i>Vender</i>	<i>Partir</i>
<i>Cantar-es</i>	<i>Vender-es</i>	<i>Partir-es</i>
<i>Cantar</i>	<i>Vender</i>	<i>Partir</i>
<i>Cantar-mos</i>	<i>Vender-mos</i>	<i>Partir-mos</i>
<i>Cantar-des</i>	<i>Vender-des</i>	<i>Partir-des</i>
<i>Cantar-em</i>	<i>Vender-em</i>	<i>Partir-em</i>

Acerca del origen del infinitivo flexionado que, aparte del portugués, solo se encuentra en gallego<sup>33</sup>, en mirandés<sup>34</sup>, en húngaro y en finés<sup>35</sup>, y existió en el napolitano del s. XV, hay dos teorías principales. La primera<sup>36</sup> propone la tesis de que la presencia de esta forma verbal está ligada a la desaparición del imperfecto de subjuntivo latino (*amarem*) que sobrevivió en portugués hasta el siglo XVI, pero confundándose en su uso con el pluscuamperfecto (*amavissem*) y siendo sustituido, finalmente, por este. Antes de morir, el imperfecto de subjuntivo latino cedió sus desinencias al infinitivo, con el que se confundiría por guardar semejanza formal debido a la evolución fonética de las personas del singular –caída de *-m*, inestabilidad de *-s* y *-t-*, dando lugar así al infinitivo flexionado. Este proceso se produjo cuando la conjunción *ut* (*quod, quid, que*), que se usaba en las

<sup>33</sup> En gallego, según García (1976: 341), su uso a mediados de los 70 del siglo pasado estaba en retroceso; fenómeno que certifica Vázquez Diéguez (2012: 127) como consecuencia de la presión del español. Sin embargo, actualmente y, al menos en la variedad diastrática culta, se tiende a reivindicar por ser una forma verbal desambiguadora y enfática (Penas Ibáñez 2014: 541-543).

<sup>34</sup> Vázquez Diéguez (2012: 108, n. 1). La existencia del infinitivo conjugado en esta variedad del dialecto astur-leonés es interesante para el presente estudio pues dicho dialecto latino, como puente entre el castellano y el portugués, ha servido para explicar muchos de los rasgos de los textos castellanos de Gil Vicente. No hay que olvidar que la ciudad portuguesa de Miranda do Douro está a unos 30 km de la comarca zamorana de Sayago, de donde procede la famosa habla sayaguesa –otra variedad astur-leonesa– que Vicente imitó en algunas de sus composiciones. Sin embargo, la excepcionalidad del infinitivo flexionado mirandés puede ser debida a que esta variedad se habla en territorio portugués y, por tanto, ha recibido el contagio de la lengua del país.

<sup>35</sup> Asegura, sin embargo, Joanna Drzazgowska (2014: 379-380) que el infinitivo flexionado de estas dos lenguas fino-ugrias no se corresponde exactamente con el del portugués.

<sup>36</sup> Defendida, entre otros, por José Maria Rodrigues (1914: 72-93), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1920: 312-331), Harri Meier (1950: 115-132) y actualizada por M<sup>a</sup> Azucena Penas Ibáñez (2014: 525-558).

completivas con imperfecto de subjuntivo, empezó a omitirse provocando la confusión de la forma verbal finita con la infinita ya que, en gallego-portugués, había identidad fonética completa entre los infinitivos en *-ar*, *-er*, *-ir* y la primera y tercera personas del imperfecto de subjuntivo latino. De ahí la confusión sintáctica y la mudanza de categoría sin alteración de forma; al principio, solo en oraciones subordinadas de la primera y tercera personas del singular, pero, más tarde, por analogía, el infinitivo tomaría las desinencias de las demás personas del imperfecto de subjuntivo.

Theodoro Henrique Maurer no admite esta teoría (Vázquez Cuesta 1954: 368-373), sobre todo porque

- a) La conservación del imperfecto de subjuntivo latino en diplomas medievales que los anteriores lingüistas exponían como prueba de fenómeno exclusivo del occidente de la península ibérica, también se da en otras muchas zonas románicas.
- b) El supuesto imperfecto de subjuntivo latino que José M<sup>a</sup> Rodrigues presenta como prueba en textos portugueses antiguos no tiene los valores propios de aquel, sino que se emplea en oraciones en las que podría figurar un infinitivo.

Para Maurer –segunda teoría–, el infinitivo flexionado portugués procede del infinitivo común. En el latín vulgar del occidente ibérico, tuvo gran difusión el infinitivo preposicionado que, al no llevar sujeto expreso, daba lugar a ambigüedades y equívocos que solo podían evitarse restituyendo el sujeto. El uso de una forma no personal con sujeto expreso resultaba una anomalía dentro del sistema de la lengua; de ahí que hubiera una transferencia de las desinencias personales de otros verbos, sobre todo del futuro de subjuntivo, fonéticamente muy parecido al infinitivo (Vázquez Cuesta 1954: 373).

Apoya esta última teoría el hecho de que el infinitivo flexionado pueda ser sustituido, en todos los casos en que se emplea, por el infinitivo no personal. Su uso no es obligatorio sino optativo: es el hablante el que decide o no indicar –por claridad o por énfasis– el sujeto de la acción que expresa.<sup>37</sup> Como aseguran Cunha / Cintra (1985: 345), “trata-se de um emprego selectivo, mais do terreno da estilística do que, propriamente, da gramática”.

---

<sup>37</sup> Vázquez Cuesta 1954: 373; Vázquez Cuesta / Mendes da Luz 1971: 212.

Con esta idea concuerda Vázquez Diéguez (2012: 128): son, efectivamente, factores estilísticos los que deciden el empleo o no del infinitivo flexionado. Sin embargo, añade un matiz: cuando existe la alternativa de usar un infinitivo conjugado o bien una fórmula con conjunción, esa misma facultad de elección se inclina por el infinitivo; sobre todo, en los casos en los que el sujeto del verbo principal no concierda con el del infinitivo subordinado (construcción absoluta). Esto sucede, claro está, en gallego o, sobre todo, en portugués, pero no en español donde el infinitivo no tiene desinencias personales; aunque es verdad –como se comprueba a continuación– que, en los ejemplos de infinitivos conjugados que Gil Vicente emplea en sus textos castellanos, son más numerosos (18 sobre 11) aquellos que se encuentran en construcciones absolutas.<sup>38</sup>

### 3. El infinitivo flexionado en las obras castellanas de Gil Vicente

El primer problema que se le plantea al investigador es el delimitar claramente cuándo el dramaturgo está utilizando en su castellano el infinitivo conjugado y cuándo el futuro de subjuntivo. Esto se debe a que, en muchos casos –los verbos regulares principalmente–, comparten las mismas desinencias. A esta dificultad contribuyen una serie de factores de primitiva morfología verbal castellana y leonesa: el futuro de subjuntivo castellano medieval podía ser idéntico al portugués ya que las personas 1ª y 3ª del singular apococaban opcionalmente la *-e* (Menéndez Pidal 1982: 280), fenómeno que también ocurría en el leonés (Alonso 1942: 191, n. 412). Ejemplos vicentinos de estos futuros de subjuntivo son los siguientes: *que has de andar arrastrada / mientras la vida durar* (*Festa*, vs. 302-304); *En cuanto se platicar / en cosas que no entiendo* (*Amadís*, vs. 62-64). Pero, además, en leonés, se sincopaban las formas esdrújulas del futuro de subjuntivo por lo que, tanto las de la 1ª persona del plural *-cantár(e)mos-* como las de la 2ª *-cantár(e)des-*, serían idénticas a las portuguesas. Asimismo, el castellano aceptaba la misma síncopa en la 2ª del plural (Menéndez Pidal 1982: 312). Nebrija, en el libro V capítulos V y IX de su *Gramática*, corrobora que la 2ª p. del pl. del futuro de subjuntivo castellano puede ser en *-edes* o

---

<sup>38</sup> Al no existir en español infinitivos flexionados, los casos de subordinadas con conjunción que se encuentran en los textos castellanos de Vicente y que podrían haber sido sustituidas por ellos entran dentro de la suposición y no tienen cabida en este trabajo.

en *-des*: *amáredes, leiéredes, oiéredes*, o bien *amardes, leierdes, oierdes*.

Un recurso para identificar al infinitivo personal es que, como queda dicho, se utiliza en los mismos casos que el no personal, solo que con morfemas verbales.

Los ejemplos de infinitivo con desinencia verbal en los textos castellanos de Gil Vicente son los siguientes:<sup>39</sup>

1. *Con eso hablas llatín / tan a punto que es placer; / más lo preciase saber / que me **daren** un florín (Pastoril castelhano, vs. 367-370).*
2. *Tengo pumares y vinas / y mil pinas / de rosas pera **holgares** (Sebila Cassandra, vs. 260-263).*
3. *Porque fuístes adorado / sin pensar **serdes** de tierra (Barca da Glória, vs. 303-304).*
4. *pésanos tales señores / **iren** a aquellos ardores (Barca da Glória, vs. 804-805).*
5. *Y por **escusamos** la prolexidad / dexemos la madre que es cosa profunda (Rúbena, vs. 457-458).*
6. *porque tenéis gran razón / de **llorardes** vuestro mal (Viúvo, vs. 84-85).*
7. *no estés, compadre, triste / por **salieres**<sup>40</sup> de prisión (Viúvo, vs. 219-220).*
8. *Soy quien arde en vivas llamas / pastor muy bien empleado / en tal poder / por **serdes**, señoras damas, / hermanas en dar cuidado / a mi querer (Viúvo, vs. 584-589).*
9. *dexó su estado / y su tierra / y acertó ("sucedió") per conjunción [de los astros] / **casamos** entre el ganado / desta sierra (Devisa de Coimbra, vs. 188-192).*

<sup>39</sup> Todos los ejemplos están sacados de la edición de *As obras de Gil Vicente* (Camões 2002); la numeración de los versos hacen referencia a esta edición. Las únicas modificaciones son esporádicos signos de puntuación y algunas indicaciones entre paréntesis o corchetes en aras de la claridad semántica o sintáctica.

<sup>40</sup> Tanto en este ejemplo como en el 29 (*perdiéres*), la *-i-* y la *-e-* tónicas de los infinitivos conjugados diptongan en *-ie-*, algo que no ocurre en portugués donde, además, las formas del futuro de subjuntivo y del infinitivo flexionado son homónimas en ambos casos (*saires* y *perderes*). Esto indica que Vicente quiso darles un aspecto más español, o bien que se fijó para crearlos en el futuro de subjuntivo de nuestra conjugación frente a los demás casos de verbos irregulares en los que partió del infinitivo. Esto último lo demuestran las formas *daren* (ej. 1) y *poderen* (ej. 21) así como todos los ejemplos de *ser*, *ir* y *estar* que no coinciden en su apariencia con el futuro de subjuntivo castellano o portugués.

10. - *Namorada qué cosa es? / - Linda cosa [es]: / **serdes** mansa y moderada, / hablar risueña y cortés / y amorosa (Devisa de Coimbra, vs. 484-487).*
11. *Pues aborrís la dormida, / no os vais por ahí andando / ni me llevéis arrastrando, / nuestr'amo, por vuestra vida, / por vos **yrdes** escapando! (Floresta d'enganos, vs. 99-103).*
12. *Penitencia será harta / **pensares** en mi tormento (Floresta d'enganos, vs. 302-303).*
13. *dexé el cielo a oscuras / por ver la claridá vuestra, / no por sanar mi pasión / ni **menguaren** mis enojos (Floresta d'enganos, vs. 815-816)*
14. *Más es eso de hazer / que **vencerdes** a Melcar / en Normandía (Dom Duardos, vs. 448-450).*
15. *ni cuando fuisteis prender / a Lerfira en la mar / de Turquía, / ni **matardes** al soldán / de Babilonia que matastes, (Dom Duardos, vs. 451-455).*
16. *de Babilonia que matastes, / y tan presto, / por **librardes** de afán / Belagriz como librastes. / Más es esto (Dom Duardos, vs. 455-459).*
17. *que para **seres** loado / a milagros te esperamos (Dom Duardos, vs. 1110-1111).*
18. *Algo debéis descansar / en **hablardes** con Artada<sup>41</sup> (Dom Duardos, vs. 1499-1500).*
19. *y si soy de baxa ley / basta **seren** mis cuidados / muy reales (Dom Duardos, vs. 1592-1594).*
20. *Por mí por mí que yo por vos / y no por **serdes** tan alta, / soy cativo (Dom Duardos, vs. 1909-1911).*
21. *Más tiene de que quexar / este padre gran doctor / que es loco solo d'amor, / sin lo **poderen** salvar / sus letras al pecador (Nau d'amores, vs.517-521).*
22. *Y aunque él sea vencedor / y vos, señora, vencida / por no **serdes** homecida / dalde vida al servidor (Frágua d'amor, vs. 369-372).*
23. *no dejes entrar romero, / aunque te quite el bonete / ni te dé mucho dinero, / sin primero **preguntares** / de recio quién es y cómo (Templo d'Apolo, vs. 183-187).*

---

<sup>41</sup> La adaptación al español actual sería: *Algo debéis descansar / al hablar con Artada*; interpreto la subordinada como modal ("hablando") aunque también puede ser temporal ("cuando habléis") o condicional ("si habláis").

24. *Hazlo, Apolo, que gracias te den / aquellos que reniegan* (“descreen”) *no seres* divino (*Templo d’Apolo*, vs. 330-331).
25. *qué [son] más alindadas cosas / que estardes juntos los dos?* (*Índia*, vs. 133-134).
26. *dejéis las patas y el prado / por la próspera Castilla / que estardes aquí es hablilla* (*Fama*, vs. 343-345).
27. *el cual amor viene por tres accidentes / sin vuestras mercedes seren de culpar* (*Fadas*, vs. 389-390).
28. *que tal esposo cobraste / para nunca seres triste* (*Lusitânia*, vs. 922-923).
29. *Oh, mundo, señal es de tu perdimiento / perdieres el gusto de tantas dulzuras* (*Pregação*, vs. 185-186).

Estos son los casos de infinitivos claramente flexionados según la conjugación portuguesa. Sin embargo, en esta lista no se encuentran otros que, por estar en primera o tercera personas del singular y coincidir formalmente con el infinitivo castellano, pasan desapercibidos para un hispanohablante pues se comportan, en la mayoría de las ocasiones, igual que el infinitivo personal español.<sup>42</sup>

Algunos ejemplos de infinitivos personales en 1ª y 3ª personas del singular son los siguientes:

- a) En primera persona del singular:
  - *más lo preciase [yo] saber / que me daren un florín* (*Pastoril castelhano*, vs. 369-370).
  - *que esta cosa va derecha / para yo perder derecho* (*Dom Duardos*, vs. 1230-1231).
  - *con dambas no puede ser / casar yo como sabéis* (*Viúvo*, vs. 897-898).
  - *Cumple ser yo sabidor / quién sois por que entréis los dos* (*Templo d’Apolo*, vs. 424-425).<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Como bien señala Dámaso Alonso (1942: 193-4, n. 449), en español también existe el infinitivo personal aunque no se conjuga; por eso, para distinguirlo, prefiere denominar *flexionado* al portugués. A la familiaridad con dichas formas también contribuiría lo expuesto al inicio del presente capítulo: en la 1ª y 3ª p. s. del futuro de subjuntivo del castellano medieval y del leonés, se apocopaba opcionalmente la -e. Es decir, los infinitivos que Vicente conjuga en 1ª o 3ª p. del s. tienen la misma forma que el infinitivo español y que esas mismas personas del futuro de subjuntivo del castellano arcaico o del leonés.

<sup>43</sup> Este es un ejemplo de agramaticalidad en el español actual pues, en nuestra lengua, el verbo principal (*cumple*) con el significado de “es preciso”, en construcciones absolutas,

b) En tercera persona del singular:

- *de cómo enviaban los villanos amos / **guardar** el ganado la niña Cismena [sujeto] (Rubena, vs. 706-707).*
- *solo para la zagala / **verme** y **pagarse** de mí (Inverno e Verão, vs. 418-419).*
- *No vi gente tan honrada / **dar** tan poco galardón (Ciganas, vs. 221-222).*
- *Ha quince años que ardo en fuego / sin ella **decir** una hora (Físicos, v. 632-633).*

Una vez identificados los casos de infinitivos conjugados en las obras castellanas de Vicente, es pertinente plantear tres cuestiones:

- ¿Hay equivalencia total entre el infinitivo flexionado portugués y el infinitivo español?
- ¿Sonaban extrañas estas formas verbales a oídos castellanohablantes de la época?
- ¿Por qué las utilizaba Gil Vicente?

La respuesta a la primera cuestión es: no siempre. Si restituimos el infinitivo español en los 29 ejemplos extraídos de los textos castellanos de Vicente, en 10 de ellos no se pierde la información gramatical sobre el agente del infinitivo; en otros 10, es el contexto el que aporta dicha información y solo en 9 de ellos se pierde o se cae en la agramaticalidad. Según concierte o no el sujeto del infinitivo con el del verbo del que depende, y según se pierda o no información, estos serían los cuatro grupos en que se pueden reunir los 29 casos:

- Cuando el sujeto del verbo del que depende concierta con el del infinitivo subordinado, no se pierde información al reemplazar el infinitivo conjugado por el no conjugado. Son los ejemplos 5, 6, 7, 11, 16, 18, 22, 23, 26 y 28.
- Cuando el sujeto del verbo del que depende no concierta con el del infinitivo subordinado (construcción absoluta), el contexto permite a veces saber el agente de este último; aun así, es preferible en castellano usar la conjunción con el verbo finito. Son los ejemplos 8 (*porque soís*), 10 (*que seáis*), 13 (*porque mengüen*), 15 (*que matarais*), 17 (*que seas*), 19 (*que sean*), 20 (*porque seáis*), 21 (*sin que lo puedan*), 25 (*que estéis*) y 27 (*sin que vuestras mercedes sean*).

---

exige una subordinada sustantiva introducida por la conjunción *que* con verbo finito: *Cumple que yo sea sabidor* [de].

- En otras construcciones absolutas sí se pierde la información sobre el agente de la acción indicada por el infinitivo, luego la opción castellana sería la de la fórmula de conjunción más verbo finito. Son los ejemplos 2 (*que huelgues*), 12 (*que pienses*), 14 (*que venzáis*), y 29 (*que pierdas*).
- En cinco –todos en construcciones absolutas<sup>44</sup>– (ejemplos 1, 3, 4, 9 y 24), nos encontraremos con estructuras agramaticales:
  - *Con eso hablas llatín / tan a punto que es placer; / más lo preciase saber / que \*darme [me daren] un florín (Pastoril castelhano, vs. 367-370).*
  - *Porque fuistes adorado / sin pensar \*ser [serdes] de tierra (Barca da Glória, vs. 303-304).*
  - *pésanos tales señores / \*ir [iren] a aquellos ardores (Barca da Glória, vs. 804-805).*
  - *dexó su estado / y su tierra / y acertó (“sucedió”) per conjunción [de los astros] / \*casarnos [casarnos] entre el ganado / desta sierra (Devisa de Coimbra, vs. 188-192).*
  - *Hazlo, Apolo, que gracias te den / aquellos que reniegan no \*ser [seres] divino (Templo d’Apolo, vs. 330-331).*

Estos cinco infinitivos flexionados son consecuencia de una transferencia directa del portugués: el dramaturgo piensa erróneamente que el infinitivo español se usa en los mismos contextos que el portugués (flexionado o no) y, por tanto, puede añadirle, como licencia métrica, morfemas verbales al igual que en los demás casos.

Sin embargo, esto no es así pues, en las construcciones absolutas donde el sujeto del verbo principal no concierta con el del subordinado, el infinitivo flexionado portugués no se puede traducir por un infinitivo español –suena extraño o, directamente, es agramatical– sino por una estructura de conjunción más verbo finito. En las proposiciones subordinadas completivas con sujetos no concertados, el portugués puede optar por el infinitivo conjugado o por la fórmula de conjunción más verbo finito. El español, sin embargo, se inclina por la segunda opción (Vázquez Diéguez 2012: 111-122); aunque hay excepciones en el castellano antiguo en las que

---

<sup>44</sup> En el segundo ejemplo, se puede plantear la duda pues *fuistes* y *serdes* conciertan en 2ª p. s., pero el último es subordinado del infinitivo no flexionado *pensar* (cuyo sujeto es 3ª p. pl.) y no de *fuistes*; por tanto, es también construcción absoluta.

aparecen infinitivos personales con verbos copulativos<sup>45</sup> y, en el moderno, con verbos de percepción o influencia.<sup>46</sup>

Así, en el primer ejemplo de este último grupo, el hablante castellano usaría la misma conjunción *que* más el pretérito imperfecto de subjuntivo *dieran* (*más lo preciase saber / que me **dieran** un florín*); en el segundo, la conjunción completiva *que* más el pretérito imperfecto de indicativo *erais* (*sin pensar **que erais** de tierra*); en el tercero, la conjunción completiva se colocaría delante de *tales señores* y el verbo subordinado sería el presente de subjuntivo *vayan* (***que tales señores vayan** a aquellos ardores*); en el cuarto, a la conjunción completiva le acompañaría la primera persona del plural del pretérito perfecto simple de *casarse* –pronominal en español–: *nos casamos* (*y acertó por conjunción / **que nos casamos** entre el ganado*); y en el quinto, la conjunción completiva *que*, precedida de la preposición *de*, iría delante de *no* y el verbo subordinado sería el presente de subjuntivo *seas* (*aquellos **que reniegan de que no seas** divino*).

Como se puede comprobar, las cinco construcciones son absolutas y las subordinadas sustantivas funcionan de CD del verbo del que dependen (1ª –*preciase*–, 2ª –*pensar*– y 5ª –*reniegan*–) o de sujeto (3ª y 4ª). Al ser los verbos principales de juicio (*preciase*, *pensar*, *pésanos*, *reniegan*) o de acontecimiento (*acertó*), las subordinadas en español se construyen con la conjunción completiva *que* más un verbo finito, no con infinitivo (Vázquez Diéguez 2012: 112, 117-118).

Estaríamos, pues, en este caso, ante un lusismo involuntario de Vicente: el dramaturgo, que tiene conciencia de dominar el castellano adquirido como L2, se permite recurrir al uso del infinitivo conjugado –así como de otros lusismos– para sus necesidades métricas en las subordinadas sustantivas donde, según cree, el castellano exige un infinitivo. Sin embargo, como el castellano no es su lengua materna, cae en errores de transferencias de su L1; aquí, concretamente, se

<sup>45</sup> *Por cierto él declara **ser** ellos culpados* (s. XV), *pues veás **ser** imposible el escaparte* (s. XVII) –Vázquez Diéguez 2012: 115, 118–. Y, con verbo de pensamiento, hallo en el IX auto de *La Celestina*, el siguiente ejemplo de infinitivo personal en construcción absoluta: *Si vosotros buenos enamorados havés sido, juzgarés yo **dezir** verdad* (Madrid, Espasa Calpe, Selecciones Austral, 1983).

<sup>46</sup> *La vi **llorar**, Los oyó **pasar*** (s. XX) –Vázquez Diéguez 2012: 120–. En la traducción que Federico Sainz de Robles hizo de *Las metamorfosis* de Ovidio, encuentro esta construcción absoluta –con el verbo subordinado en infinitivo– quizás influida por el original latino: “Si al menos consistieras **juntarse** nuestras bocas...” (Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 10ª ed., 1989, p. 70).

equivoca al considerar las estructuras sintácticas de las proposiciones subordinadas sustantivas totalmente equivalentes en ambas lenguas; debido a ello, como acabo de exponer, emplea el infinitivo conjugado en contextos en los que el español no admite infinitivo.

A la segunda pregunta sobre si sonaban extraños los infinitivos flexionados a los castellanos contemporáneos de Gil Vicente se puede contestar que relativamente: por una parte, no habría problema en las ocasiones en las que el dramaturgo utilizara la 1ª y la 3ª p. del s. en estructuras de sujeto concertado pues eran idénticas al infinitivo español; por otra, las coincidencias formales entre el infinitivo conjugado y el futuro imperfecto de subjuntivo contribuirían a la familiaridad. Si el verbo era regular en las dos lenguas, las formas de 2ª del singular así como todas las del plural del infinitivo conjugado coincidían con las del futuro de subjuntivo español que eran iguales en portugués.<sup>47</sup> Es lo que sucede en 16 de los 29 ejemplos:

- En segunda persona del singular: *holgares, pensares, preguntares*. Las formas de verbos irregulares como *salieres y perdiere* son castellanismos excepcionales de Vicente pues en portugués no diptongan: *saíres y perderes* (Véase la nota 40).
- En primera persona del plural: *escusarnos, casarnos*.
- En segunda persona del plural: *llorades, vencerdes, matades, librades, hablades, estades* (dos ejemplos)<sup>48</sup>.
- En tercera persona del plural (cambiando la -m portuguesa por la -n castellana): *menguaren, poderen*.

En todos estos verbos, el castellanohablante reconocía las formas de su futuro de subjuntivo, aunque algunos de ellos con rasgos dialectales o arcaizantes.<sup>49</sup>

Donde las formas del infinitivo flexionado portugués y del futuro castellano no coincidían era –como en la conjugación portuguesa sucede– en algunos verbos irregulares. Así se comprueba al

---

<sup>47</sup> Pero también las personas 1ª y 3ª del singular de los infinitivos flexionados coincidían con las mismas formas del futuro de subjuntivo arcaico (véase la nota 42).

<sup>48</sup> Según lo expuesto al comienzo de este capítulo, tampoco sonarían extrañas en un texto castellano las formas de 1ª y 2ª del plural del infinitivo conjugado; en todo caso, se considerarían dialectalismos o bien arcaísmos.

<sup>49</sup> Falta de diptongación en *vencerdes* y *poderen*, cambio de timbre de la vocal pretónica en esta última forma –fenómeno que tampoco era ajeno al castellano de la época– y las sínkopas ya nombradas al principio de este capítulo.

flexionar Vicente los infinitivos de *dar*, *ser*, *ir* y *estar*: *seres* (2ª p. s.), *serdes*, *yrdes* y *estardes* (2ª p. pl.), *daren*, *seren* e *iren* (3ª p. pl.).

En lo que respecta a la cuestión del motivo por el que el dramaturgo portugués usaba el infinitivo conjugado en sus textos castellanos, coincido con lo que aseguraba Alonso (1942: 120, 132) al referirse a otros lusismos vicentinos: el que aquí se estudia en concreto no se debe a ignorancia –si se exceptúan los casos expuestos de disparidad entre las dos lenguas en el uso del infinitivo– sino a comodidad y a necesidades métricas; es deliberado. Como explicaré a continuación, prevalecen los intereses métricos y expresivos del autor sobre las normas gramaticales del castellano.

Por otra parte, no hay que olvidar que las obras de Vicente iban dirigidas al público de la corte portuguesa que, si no era plenamente bilingüe, al menos estaba habituado al uso de las dos lenguas y a la consecuente contaminación mutua. Hablando del *Auto Pastoril Castelhana*, Mª Victoria Navas (1989: 4-5) dice que el mismo

*não seria compreendido nos seus jogos teatrais por um público que não pudesse acompanhar as alternâncias linguísticas. Portanto, o público que assiste à representação deve entender espanhol e português.*

En palabras de Rexina R Vega (2015), se trataba de un público endógeno que era el único “en disposición de comprender en su totalidad el juego de códigos” en el que, también es cierto, no siempre se puede delimitar claramente lo que son préstamos voluntarios de lo que son *lapsus linguae*.

No resultaba, pues, excesivamente violento para los españoles que en la corte portuguesa desarrollaban su vida, la irrupción de infinitivos flexionados u otros lusismos en obras de teatro donde se alternaban el castellano y el portugués o se usaba exclusivamente el primero que, como queda dicho, llegó a convertirse en una variante diatópica más de nuestro idioma.

En las ocasiones en que Gil Vicente conjuga el infinitivo en 2ª del singular y en las personas del plural, logra cuadrar el metro o, excepcionalmente, la rima. A pesar de la ligereza y libertad que caracterizan su métrica<sup>50</sup>, en los 29 versos castellanos donde aparecen infinitivos flexionados, la medida es justa: a excepción de los ejemplos 5, 24, 27 y 29, que son dodecasílabos, todos los demás son

<sup>50</sup> Alonso (1942: 317, notas sobre grafías contradichas por metro), Teyssier (2005: 371).

octosílabos. Son, pues, las necesidades métricas las que dictan la elección de estas formas verbales portuguesas. De hecho, hay otras muchas ocasiones en las que el dramaturgo podía haber utilizado el infinitivo flexionado, pero el metro o la rima se lo impidieron. Sirvan de ejemplo las siguientes:

- En construcción absoluta: *es tan llano / las mujeres a una mano / ser* [en vez de *seren*] *la prefeción del mundo / en la tierra el soberano / en el cielo el bien segundo* (*Floresta d'enganos*, vs. 1054-1058); *que a todos veréis quexar* [en vez de *quexaren*] (*Dom Duardos*, v. 776).
- Con sujeto concertado: *Vámonos ora acostar* [en vez de *acostarnos*] (*Dom Duardos*, v. 825); *Reinas mías, por agora / no curéis más de cantar* [en vez de *cantardes*] (*Inverno e Verão*, vs. 877-878).

En todos los infinitivos conjugados extraídos de los textos castellanos de Gil Vicente, la desinencia añade una sílaba más al verso. Los dos únicos casos en los que sería indiferente desde el punto de vista métrico que el infinitivo tuviera morfemas de flexión o no son los ejemplos 2 y 23 pues, al encontrarse al final de verso, el infinitivo sin desinencia sería palabra aguda y, por tanto, habría que sumar una sílaba. En estos casos, es la rima, no el metro, la que fuerza el uso de la flexión del infinitivo: *holgares* rima con *lugares* y *preguntares*, con *cantares*.

Otra prueba de que Gil Vicente emplea infinitivos conjugados como medio para ajustar el cómputo silábico o la rima es que también se sirve de otros mecanismos morfosintácticos que, aunque no sean exclusivos de su lengua materna como el infinitivo flexionado, sí que la evocan al utilizarlos de manera recurrente:

1. La 1ª y 3ª personas del singular del futuro de subjuntivo no terminadas en *-re* sino en *-r* (como ya se ha dicho, en la 1ª y 3ª p. s. del futuro de subjuntivo del castellano medieval y del leonés, se apocopaba opcionalmente la *-e*):

*cuanto vueso amor quisier* (*Frágua d'Amor*, v. 185) // *Quien quisiere renovarse* (*Frágua d'Amor*, v. 395)

*que si esta sierra [él] pasar* (*Inverno e Verão*, v. 457) // *por do [ella] pasare a España* (*Templo d'Apolo*, v. 263)

2. La omisión de la preposición *a* en algunas construcciones como *ir a + inf.*, *venir a + inf.* (rasgo que también existe en leonés y en castellano antiguo –Alonso (1942: 135, 191, nota 421-422–):

*luengas tierras van (-) morar (Lusitânia, v. 1091) // allá se van a morar (Lusitânia, v. 1106)*

*que venimos (-) celebrar (Lusitânia, v. 699) // Vos venís a demandallo? (Dom Duardos, v. 49)*

3. El uso o no de la preposición *a* con el complemento directo de persona:<sup>51</sup>

*vienen honrar (-) la pastora (Fama, v. 491) // que quieras bien a mujer (Inverno e Verão, v. 300)*

Pero, además del metro y la rima, existe un motivo de orden expresivo para que Vicente traslade el infinitivo flexionado del portugués a su segunda lengua: elimina posibles ambigüedades en la oración aclarando o enfatizando cuál es el sujeto del infinitivo personal. Enriquece de este modo la lengua de prestigio al utilizar en ella un recurso ajeno y reivindica, a la vez, una excelencia de la propia.

Es cierto que tanto la aclaración como el énfasis se pueden conseguir en español (y en portugués) utilizando la fórmula con conjunción más verbo finito. Sin embargo, dicha fórmula rompería la rima en dos de ellos<sup>52</sup> o bien trastornaría el metro restando o, sobre todo, añadiendo una o más sílabas en diecinueve.<sup>53</sup> Aunque no siempre sucedería esto: en seis ocasiones, el número de sílabas quedaría igual debido a la coincidencia métrica del infinitivo

<sup>51</sup> Este fenómeno también se daba en autores castellanos contemporáneos de Vicente como se comprueba en los siguientes versos de la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio* de su admirado Juan del Encina: *que siempre dan voces llamando (-) la muerte* (Chozas, 2007: 30, v. 536); *maldigo (-) aquel ciego // maldigo a mí mismo* y *Maldigo a Zefira* (Chozas, 2007: 30, vs. 539, 541, 543); *llegada es la hora en la qual (-) Zefira / contenta haré* (Chozas 2007: 31, vs. 579-580). Como muestra de esta vacilación –en Vicente o en sus editores–, sirva el ejemplo de una corrección que se hace en la edición de 1586 de la obra *Dom Duardos*: *mató (-) dos* (v. 47, ed. 1562) // *mató a dos* (v. 54, ed. 1586).

<sup>52</sup> Ejemplos 2 –*pera que huelgues*– y 23 –*sin que primero preguntes*–.

<sup>53</sup> Ejemplos 4 –*pésanos que tales señores / vayan*–, 7 –*porque saliste*–, 9 –*que nos casamos*–, 10 –*que seáis*–, 11 –*porque vos vayáis*–, 13 –*ni porque mengüen*–, 14 –*que venzáis*–, 15 –*que matarais*–, 16 –*porque librarais*–, 17 –*que seas*–, 18 –*que habléis*–, 19 –*que sean*–, 20 –*porque seáis*–, 22 –*para que no seáis*–, 24 –*que no eres*–, 25 –*que estéis*–, 26 –*que estéis*–, 27 –*sin que vuestras mercedes sean*– y 28 –*para que nunca seas triste*–.

conjugado con la fórmula de conjunción y verbo finito<sup>54</sup>; en dos, debido a las sinalefas<sup>55</sup>. Así pues, únicamente ocho de los veintinueve infinitivos conjugados que Vicente utiliza en sus textos castellanos hubieran podido ser sustituidos por conjunciones más verbos finitos sin menoscabo del metro o la rima de los versos en los que se hallan.

Este último dato no invalida totalmente la hipótesis aquí defendida de los motivos métricos en la elección del infinitivo flexionado por parte de Gil Vicente, pero da pie a la otra ya enunciada: la de que el comediante reivindicara la singularidad de su lengua materna en este aspecto. Resulta un tanto extraño que, frente a otros dramaturgos del XVI que apenas recurren al infinitivo flexionado en sus textos castellanos (véase nota 32), Vicente los emplee en veintinueve ocasiones, ocho de las cuales con posibles adaptaciones a la lengua adquirida sin deterioro métrico alguno. Un autor que estaba familiarizado con el castellano de sus maestros y el de la corte, que lo utilizó –en exclusiva o en combinación con el portugués– en treinta de sus obras, no podía caer en el error de la interferencia con tanta facilidad; a no ser que –reitero– lo hiciera voluntariamente, como una especie de defensa orgullosa de su lengua materna.

#### 4. Sintaxis del infinitivo flexionado vicentino

Como he expuesto más arriba, el infinitivo flexionado –que no es estrictamente obligatorio– tiene como objetivo principal –su razón de ser– el señalar clara o enfáticamente el agente de la acción. Los contextos en los que lo emplea Gil Vicente en sus textos castellanos son dos:

- a) Si su sujeto aparece expreso (ejemplos 4, 11, 13, 19, 21, 25, 27 y –con vocativos– 8 y 29), el infinitivo en forma personal lo enfatiza o evita la ambigüedad tanto si es concertado con el verbo principal: *ni me llevéis arrastrando*, / *nuestr'amo*, *por vuestra vida*, / *por vos* (suj.) *yrdes escapado!* (*Floresta*, vs. 101-103); como si no lo es (construcción absoluta): *Que es loco solo d'amor*, / *sin lo poderen salvar* / *sus letras* (suj.) *al pecador* (*Nau*, vs. 519-521); *y si soy de baxa ley* / *basta seren mis cuidados* (suj.) / *muy reales* (*Dom Duardos*, vs. 1592-1594); *pésanos tales señores* (suj.) / *iren a aquellos ardores* (*Barca da Glória*, vs. 804-805).

<sup>54</sup> Ejemplos 1 –*que me dieran*–, 6 –*que lloréis*–, 8 –*porque sois*–, 12 –*que pienses*–, 21 –*sin que lo puedan*– y 29 –*que pierdas*–.

<sup>55</sup> Ejemplos 3 –*que eráis*– y 5 –*porque excusemos*–.

- b) Si su sujeto no aparece expreso (ejemplos 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 24, 26 y 28), las desinencias del infinitivo flexionado se encargan de indicar quién realiza la acción; pero, claro está, solo en aquellos casos en los que cuenta con tales morfemas constitutivos verbales. Tanto si es concertado con el verbo principal: *Y por **escusarmos** (1ª p. pl.) la profexidad / dexemos la madre que es cosa profunda (Rúbena, vs. 457-458)*; como si no lo es (construcción absoluta): *Tengo pumares y vinas / y mil pinas / de rosas pera **holgares** (2ª p. s.) (Sebila Cassandra, vs. 260-263)*; *Más es esso de hazer / que **vencerdes** (2ª p. pl.) a Melcar / en Normandía (Dom Duardos, vs. 447-449)*; *más lo preciase saber / que me **daren** (3ª p. pl.)<sup>56</sup> un florín (Pastoril castelhana, vs. 367-370)*.

Como se comprueba al analizar los veintinueve infinitivos flexionados que he extraído de los textos castellanos de Vicente, estos siempre aparecen en proposiciones subordinadas sustantivas funcionando como sujeto (4, 9, 10, 12, 14<sup>57</sup>, 15, 19, 25 y 29), como complemento directo (1, 3 y 24) o bien –las más numerosas– como complementos circunstanciales al ir precedidas de preposición. En estos últimos casos –a diferencia de las que funcionan como sujeto o complemento directo que son todas construcciones absolutas–, las completivas precedidas de preposición pueden estar dentro de construcciones concertadas (ejemplos 5, 6, 7, 11, 16, 18, 22, 23, 26 y 28) o absolutas (ejemplos 2, 8, 13, 17, 20, 21 y 27) y se clasifican en tres tipos de complementos circunstanciales :

- Finales (ocho): con construcción concertada (ejemplos 5, 11, 16, 22 y 28) o absoluta (ejemplos 2, 13 y 17).
- Causales (cinco): con construcción concertada (ejemplos 6, 7 y 26) o absoluta (ejemplos 8 y 20).
- Modales (cuatro): con sujeto concertado (ejemplos 18 y 23) o no concertado (ejemplos 21 y 27).

La diferencia entre el número total de construcciones concertadas (diez) y absolutas (diecinueve) es destacable. En el primer caso, el autor recalca, por medio de sus desinencias<sup>58</sup>, que el sujeto

<sup>56</sup> En este caso, la tercera persona del plural indica que el sujeto es indeterminado.

<sup>57</sup> Los ejemplos 1, 14, 15 y 25 se encuentran dentro de proposiciones subordinadas adverbiales comparativas.

<sup>58</sup> También contribuyen al énfasis los vocativos que aparecen en los ejemplos 7, 11 y 22.

del infinitivo subordinado es el mismo que el del verbo principal y solo aparece expreso –por medio de pronombre– en el ejemplo 11. En las construcciones absolutas, sin embargo, como el objetivo –aparte del rítmico– es el de aclarar el sujeto del infinitivo flexionado, a veces no son suficientes sus desinencias y el autor hace uso del sujeto explícito, que aparece en seis ocasiones (ejemplos 4, 13, 19, 21, 25 y 27) y, en dos (ejemplos 8 y 29), por medio de vocativos.

## 5. Conclusiones

A pesar de la reacción nacionalista que, frente al castellano, defendía el uso del portugués por parte de los escritores lusos, durante varios siglos que van desde el XV hasta algo más allá del XVII, se llegó a crear una variante diatópica del castellano –de la que se hace eco la literatura– en la que el portugués materno dejó su influencia adstrática. No obstante, hay que matizar esta afirmación debido a que las fronteras entre el portugués y el castellano, con el leonés como dialecto de transición, no estaban tan claras al final de la Edad Media o principios del XVI –época en que se crea esta variante– como lo estarían posteriormente. Por ello, en las obras castellanas de Gil Vicente y otros autores contemporáneos, resulta difícil distinguir entre lusismos, arcaísmos castellanos y leonesismos.

Sin embargo, a pesar de que son muchos los fenómenos lingüísticos de filiación no del todo determinada, no es el caso del infinitivo flexionado, una forma verbal que, en la península ibérica, es exclusiva del gallego, del portugués y del dialecto mirandés. El infinitivo conjugado en los textos castellanos de escritores portugueses es, pues, lo que en teoría de adquisición de segundas lenguas se denomina *transferencia*: el empleo de elementos propios de la L1 en la L2.

La tesis que he defendido en este trabajo es que el infinitivo con desinencias verbales en la obra castellana de Gil Vicente es una transferencia de su lengua materna motivada por razones métricas (metro y rima) y nacionalistas desde el punto de vista lingüístico. No obstante, su seguridad en el manejo del castellano le hace caer en la interferencia involuntaria cuando coloca infinitivos conjugados donde cabría esperarlos en portugués. Para apoyar esta idea me he basado en dos datos principales:

- a) En portugués, el infinitivo flexionado, que aparece en proposiciones subordinadas sustantivas, no es obligatorio,

pero sí conveniente para señalar el agente de su acción o recalcarlo. En castellano, la función de esta forma verbal la puede desarrollar el infinitivo sin flexión aunque no en todos los contextos: en las construcciones absolutas, generalmente, lo sustituye la fórmula de conjunción más verbo finito. Si Vicente hubiera utilizado estas soluciones castellanas como correspondía, se hubieran desequilibrado el metro o la rima en la mayoría de los casos aquí registrados; por eso empleó, voluntaria y conscientemente, el lusismo. Su recurrencia, incluso en algunas ocasiones en las que podía haber optado por una estructura castellana equivalente sin que el verso sufriera cambios métricos, hace sospechar una intencionalidad estilística y, también, nacionalista. El dramaturgo, que estaba muy familiarizado con su segunda lengua y la utilizaba a menudo en sus obras, al mismo tiempo defendía las excelencias de la materna que, de modo sintético, ofrece una información gramatical que, en español, solo puede aportar el contexto o bien la fórmula arriba mencionada.

- b) Sin embargo, el hecho de considerar equivalentes las sintaxis de las subordinadas sustantivas en ambos códigos confundió a Gil Vicente. Como consecuencia, nos encontramos en sus textos castellanos con algunas oraciones agramaticales que son debidas a una interferencia involuntaria de la lengua materna: la que consiste en colocar infinitivos (conjugados) en estructuras españolas que no los admiten.

Es, por tanto, manifiesto que, aunque a veces se equivocara, Gil Vicente utilizaba este lusismo –como otros– intencionadamente: le servía para ajustar la rima y, sobre todo, el metro del verso. A la vez, ponía de manifiesto un rasgo gramatical de su lengua materna con el que podía enriquecer la adquirida. Se trataba de un lusismo que, debido a que era una forma verbal que compartía desinencias con el futuro de subjuntivo castellano –sobre todo, el arcaico– y a que sus obras se representaban en una corte bilingüe, no resultaba extraño a su público.

### Bibliografía

Alarcos, Emilio (1995): *Gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.

- Alborg, Juan Luis (1980): *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, T. I.
- Alonso, Dámaso (ed) (1942): *Tragicomedia de don Duardos*, Madrid, CSIC.
- Beau, Albin Eduard (1960): "Sobre el bilingüismo en Gil Vicente", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, T. I.
- Berta, Tibor (2008): "¿Lusismos o arcaísmos castellanos? Sobre la lengua de los dramas castellanos de Gil Vicente en *Acta Hispanica*, 13, 57-74. Disponible en <http://hispanisztikaszeged.hu/wp-content/uploads/2016/11/acta13.pdf>
- Camões, José (1988): "Farelos" en Osório Mateus, J. A. (dir.) (1988-1993).
- \_\_\_\_\_ (dir.) (2002): *As obras de Gil Vicente*, 4 volúmenes, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2006): *Obras de Afonso Álvares*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2007): *Teatro português do século XVI*, I, Tomo I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2008): *Autos de António Prestes*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2009): *Comédias de Simão Machado*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (2010a): *Teatro português do século XVI*, I, Tomos II y III, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- \_\_\_\_\_ (2010b): "Portugal restaurado: del combate político-militar al combate lingüístico en el teatro del siglo XVII" en *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, Kazimierz Sabik e Karolina Kumor (eds.), Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich (Instituto de Estudos Ibéricos, e Iberoamericanos) \ Uniwersytet Warszawski (Universidade de Varsóvia), pp. 131-140.

- Camões, José / Sousa, José Pedro (org.) (2016): *Teatro de Autores Portugueses do Século XVII. Lugares (In)comuns de um Teatro Restaurado*, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro.
- Chozas, Mercedes (ed.) (2007): *Antología del teatro español*, Madrid, Austral.
- Cunha, Celso / Cintra, Lindley (1985): *Breve gramática do português contemporâneo*, Lisboa, Edições João Sá da Costa.
- Drzazgowska, Joanna (2014): "Infinitivo pessoal – um fenómeno português? Algumas observações acerca do infinitivo flexionado", en *Studia Iberystyczne*, Krakow, Instytut Filologii Romanskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, nº 13, pp. 371-381.
- Fernández García, M<sup>a</sup> Jesús (2004): "Comunicación y bilingüismo en el teatro portugués del siglo XVI", en Fernández García, M<sup>a</sup> Jesús / Pociña López, Andrés José (coord.), *Gil Vicente: clásico luso-español*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 233-265.
- García, Constantino (1976): "Interferencias lingüísticas entre gallego y castellano", *Revista Española de Lingüística*, Madrid, Sociedad Española de Lingüística, vol. 6, nº 2, pp. 327-344.
- García Jiménez, M<sup>a</sup> Luisa (1992): "El 'castellanismo' en portugués", *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Tomo I, Madrid, Pabellón de España, pp. 1031-1044.
- Giese, Wilhelm (1961): "El empleo de lenguas extranjeras en la obra literaria", en *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60 aniversario*, Madrid, Gredos, vol. II, pp. 79-90.
- Lemos, Antero Vieira de / Martínez Almoyna, Julio (s.f.): *A Obra Espanhola de Camões*, Braga, Livraria Editora Pax.
- Meier, Harri (1950): "A génese do infinitivo flexionado português", *Boletim de filologia*, Lisboa, T. XI, pp. 115-132.
- Menéndez Pidal, Ramón (1982): *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, decimoséptima edición.
- Montemayor, Jorge de (1962 [1558?]): *Los siete libros de la Diana*, ed. de Francisco López Estrada, Madrid, Espasa-Calpe.

- Navas, M<sup>a</sup> Victoria (1989): *Pastoril Castelhana*, en Osório Mateus (1988-1993).
- Nebrija, Elio Antonio de (1492): *Gramática de la lengua castellana*, Salamanca. Disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174208&>
- Osório, João de Castro (1941): "O pretense bilinguismo de literatura portuguesa", *Ocidente. Revista portuguesa mensal*, Lisboa, pp. 81-90.
- Osório Mateus, José Alberto (dir.) (1988-1993): *Vicente*, Lisboa, Quimera.
- Penas Ibáñez, M<sup>a</sup> Azucena (2014): "Interferencia gramatical latina en el infinitivo flexionado iberorromance: hipótesis sintáctica", *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 30.2, pp. 525-528. Disponible en <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/37861/1/p.%20525-58%20PENAS.pdf>
- Peres, Domingo Garcia (1890): Domingo Garcia Peres, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos. Disponible en <http://purl.pt/16674>
- Rico, Francisco (dir.) (1980): Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica, T. II.
- Rodrigues (1914): José M<sup>a</sup> Rodrigues, "O imperfeito do conjuntivo e o infinito pessoal no português", *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, Coimbra, vol. VIII, pp. 72-93.
- \_\_\_\_\_ (1932): "Sobre o uso do infinito impessoal e do pessoal em *Os Lusíadas*", *Boletim de filologia*, Lisboa, T. I, fasc. 1, (pp. 3-7), fasc. 3 e 4 (pp. 177-184).
- Roig, Adrien (1992): "Los españoles en el teatro de Gil Vicente", *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 3, pp. 129-138. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih\\_11\\_3\\_015.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_3_015.pdf)
- Salas, Marius (1998): *Lenguas en contacto*, Madrid, Gredos.

- Siguan, Miquel (2001): *Bilingüismo y lenguas en contacto*, Madrid, Alianza Editorial.
- Sousa, José Pedro (2016): “Ler novamente o teatro de autores portugueses do século XVII”, en Camões / Sousa (2016), pp. 183-194.
- Stegagno Picchio, Luciana (1980): “Trayectoria de Gil Vicente”, en Rico (1980), pp. 558-563.
- Teyssier, Paul (2005): Paul Teyssier, *A língua de Gil Vicente*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda (traducción de *La Langue de Gil Vicente*–1959–).
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1920): “O imperfeito do conjuntivo e o infinito pessoal no português”, *Boletim da Segunda Classe da Academia das Ciências de Lisboa*, Coimbra, vol. XII, pp. 312-331.
- Vázquez Cuesta, Pilar Vázquez (1954): “Nota bibliográfica sobre *Dois problemas da língua portuguesa. O infinito pessoal e o pronome se* de Theodoro Henrique Maurer”, en *Revista de Filología Española*, XXXVIII, pp. 368-373.
- \_\_\_\_\_ (1981): “O bilingüismo castelhano-português na época de Camões”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XVI, París, pp. 807-827.
- \_\_\_\_\_ (1988): *A língua e a cultura portuguesas no tempo dos Filipes*, Mem Martins, Publicações Europa-América [es traducción de *La lengua y la cultura portuguesas en el siglo del Quijote* (1986)].
- Vázquez Cuesta, Pilar / Mendes da Luz, M<sup>a</sup> Albertina (1971): *Gramática portuguesa*, 2 vol. 3<sup>a</sup> ed., Madrid, Ed. Gredos.
- Vázquez Diéguez, Ignacio (2012): “O infinitivo (conjugado) galego e portugués e as súas correspondencias en español”, *Estudos de Lingüística Galega*, Santiago de Compostela, 4, ILG, pp. 107-130. Disponible en file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/406-1529-1-SM.pdf
- \_\_\_\_\_ (2013): “Estructuras sintácticas construídas con infinitivo. Semejanzas y diferencias entre español y portugués”, *Límite*,

Cáceres, nº 7, pp. 181-215. Disponible en [www.revistalimite.es/volumen7/10vazquez.pdf](http://www.revistalimite.es/volumen7/10vazquez.pdf)

Vega, Rexina R. (2015): "El hibridismo lingüístico en las autotraducciones al castellano de los narradores gallegos contemporáneos", *Revista electrónica E-Aesla*, nº 1, Centro Virtual Cervantes. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/eaesla\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/eaesla_01.htm)