

Posto que Ioam Delenzina/
o pastoril começou:
*reflexões metodológicas para o estudo das fontes do teatro
de Gil Vicente*

Prof. Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz
Universidade Estadual de Feira de Santana/UEFS

Resumo: Os dois versos presentes no título do presente texto compõem um dos principais testemunhos das influências sofridas por Gil Vicente na construção de seu teatro. Garcia de Resende, autor dos versos, indica Juan del Encina como o iniciador do teatro pastoril na Península Ibérica, mas vê em Gil Vicente um continuador que supera em maestria o criador: "elle [Gil Vicente] foy o que inuentou/ isto ca, e o vsou/ cõ mais graça e mais dotrina". No presente texto, apresentaremos algumas reflexões sobre a metodologia dos estudos comparatistas, centrados particularmente na questão das fontes, que vêm orientando nossas pesquisas sobre o teatro de Gil Vicente.

Palavras-chave: Gil Vicente; Juan del Encina; Literatura Comparada; Teatro Ibérico.

Abstract: The two verses in the title of this text component one of the key witness influences suffered by Gil Vicente in the construction of his theater. Garcia de Resende, author of the verses, indicates Juan del Encina as the initiator of the theatre pasture in the Iberian Peninsula, but sees Gil Vicente as a continuador mastery in overcoming the creator: "elle [Gil Vicente] foy o que inuentou/ isto ca, e o vsou/ cõ mais graça e mais dotrina". In this text, we present some reflections on the methodology of the comparative studies, focusing particularly on the question of sources, which are focusing our research on the theater of Gil Vicente.

Keywords: Gil Vicente; Juan del Encina; Comparative Literature; Iberian Theater.

A problemática das fontes do teatro de Gil Vicente vem instigando estudiosos de sua obra desde há muito. Todavia, poucos trabalhos tomaram, nesta perspectiva, a totalidade da obra vicentina para análise. Excetuando a já clássica tese de doutorado de António José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*, de 1942, só na metade da década de 1990, outro trabalho de doutoramento, posteriormente publicado em livro, retomou a questão, porém numa perspectiva algo distinta, pois o pesquisador buscou, em realidade, definir as matrizes do teatro de Vicente: refiro-me à *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*, de José Augusto Cardoso Bernardes, tese de 1995, publicado em 1996. Para, além disso, apenas pequenos trabalhos, de modo geral, centrados em um auto específico, abordam a questão, e não raramente de forma lateral.

Uma nova perspectiva para a questão, no entanto, foi proposta por um arguto ensaio de Margarida Vieira Mendes, especialista na obra vicentina. Em “Gil Vicente: o gênio e os gêneros”, Mendes, a propósito de discutir os gêneros vicentinos e recuperando o estudo de António José Saraiva, acima citado, tece uma série de considerações que iluminam de modo muito instigante a discussão sobre as ‘formas’ e as fontes do teatro de Vicente. Sintetizando suas reflexões, percebe-se que a estudiosa parte de uma compreensão de gênero literário que não o considera como “camisa-de-força” obstrutora da criação literária. Antes de condicionar a criação, segundo Mendes, os gêneros são “princípios virtuais” e estão à disposição do criador, que os manipulará, combinará e transformará de acordo com seu “gênio”. Nesse sentido, gênero é, antes de tudo, instrumento de criação aberto, disponibilizado pela tradição e aberto a atualizações. Enquanto repertórios, catálogos, funções e códigos dados ao criador, podem servi-lo, mas não regular sua produção, a não ser que este assim o queira ou permita. O princípio que rege a relação gênero-obra-artista é, assim, o das potencialidades¹.

Para além desta compreensão de gênero como elemento potencializador da criação artística, Mendes conclui o referido texto apontando doze “factores genológicos” ou “formativos” que, de proveniência diversa, intervêm na gênese dos autos vicentinos. Ainda que não disserte sobre de que modo, com que constância e com que intensidade cada um desses fatores interfere na concepção dos autos, apenas indicando quais são eles, percebemos que estamos frente a uma exposição de elementos verdadeiramente significativos para a discussão e encaminhamento das pesquisas futuras sobre as ‘formas’ e as fontes do teatro vicentino, pela amplitude e largo alcance do que sugestiona. Reproduzo as doze “forças criadoras de forma” do teatro vicentino, segundo Margarida Vieira Mendes:

¹ Nas palavras da estudiosa: “os gêneros existem dentro e fora das obras: são princípios virtuais, repertórios de conteúdos, catálogos de soluções formais e de funções arquetípicas, possibilidades de actuação, códigos de comportamentos – depositados, disponíveis e combináveis numa série de tradições móveis, que só se conhecem e realizam em cada uma das obras. Um autor apropria-se deles e eles apropriam-se do autor, mas os modos de actualização nunca se repetem e são antes modos de transformação. Os constrangimentos e convenções de cada gênero tornam-se potencialidades e sugestões para a invenção singular; a criação não lhes é alheia e muito menos prejudicada por eles” (MENDES, 1990, p. 328). Discutindo, da mesma forma, o papel que cabe ao gênero na obra de Gil Vicente, José Augusto Cardoso Bernardes afirma que “mais que um inventário fixo de categorias, importa estabelecer uma rede de combinações possíveis, já que o gênero, longe de ser categoria fixa, se assume como uma base orientadora da criação e da recepção literária de carácter flexível e não predeterminado” (BERNARDES, 2001, p. 67).

- a- arquétipos teatrais (os de “devaçam” – moralidades, mistérios, milagres -, e os profanos – farsas, pregações burlescas, comédias, tragicomédias);
- b- práticas parateatrais (ofícios litúrgicos e orações de horas, espectáculos e ritos de sociabilidade aristocrática e cortesã – momos, jogos de sortes em papelinhos, horóscopos, sinais, visitasões, eventualmente bailes e banquetes);
- c- técnicas dramáticas (monólogo, diálogo – altercações, conflitos, contrastes, debates, ecos);
- d- formas poéticas (cantigas, vilancetes, glosas, hinos, paráfrases trobadas, romances, ensaladas, vilancicos, cantigas de amigo, prantos, disparates);
- e- formas discursivas (pragas, provérbios, rifões, contra-provérbios, gírias, ensalmos, prognósticos, esconjuros, testamentos, sermões, panegíricos, mandamentos);
- f- géneros e modos literários (novelas de cavalaria, novela sentimental, estilo pastoril);
- g- formas próprias de outras artes (opereta, danças, música instrumental e coral, recitação de poemas, iconografia);
- h- funções enunciativas de ocasião (elogio da família real, arte de morrer, adoração, paródia de discursos, triunfos);
- i- local de representação e materiais cénicos (capela, presépio, câmaras régias, máquinas);
- j- momento de representação (festas ou celebrações régias, calendário);
- k- estrutura ou sintaxe (quadros, cenas, passos, prólogo, intróito, peça preliminar ou loa, argumento, canção final);
- l- acções, personagens e registro ou estilo (elevado, rústico, chocarreiro, com alegorias, com ou sem desenlace feliz) (MENDES, 1990, p. 334).

Como se vê, os pontos indicados pela estudiosa como possíveis fontes de inspiração da criação vicentina ou, nas palavras da crítica, as “forças criadoras de forma” de seu teatro, abarcam uma ampla gama de elementos que possibilitam ao pesquisador pensar a obra de Vicente em perspectivas bastante diversas. A leitura dos autos vicentinos comprova que todos e cada um desses elementos se presentificam no ato criativo do dramaturgo, variando conforme o tema, o contexto histórico e situacional, as funções da representação, o espaço da cena etc. Da mesma forma, muitos desses elementos sugerem direta ou indiretamente as fontes que lhe inspiraram, permitindo ao leitor perceber o diálogo que se estabelece com a tradição de que se serviu Gil Vicente. Exatamente por isso, trabalhos esparsos têm comprovado ser a tese de Mendes não só inovadora, mas também a mais adequada para os estudos sobre os processos de criação do teatro vicentino, bem como sobre as possíveis fontes inspiradoras de seus autos.

Como exemplo, pode-se tomar toda a larga produção de Vicente para se comemorar nascimentos, o de Cristo ou os de figuras reais. No total, conhecemos 14 autos vicentinos dedicados a este tipo de celebrações, repartidos entre quatro dos cinco livros de que se compõe a *Copilaçam*: nove estão entre as “obras de devaçam”; três são

“tragicomédias”; há uma “farsa”; e, também, há uma classificada entre as “obras miúdas”. O período em que elas se inserem alcança todo o largo tempo de produção do dramaturgo, ou seja, inicia-se exatamente com o primeiro auto representado, o *Auto da Visitação*, de 1502, para festejar o nascimento do príncipe e futuro rei D. João III; e termina com uma das últimas obras representadas por Vicente, a *Tragicomédia da Romagem de Agravados*, de 1533, representada para comemorar o nascimento do infante D. Felipe, filho de D. João III e D. Catarina – isto se não considerarmos que há quem defenda que o último auto vicentino, a comédia *Floresta de Enganos*, foi representado para celebrar o nascimento do infante D. Manuel, filho dos mesmos monarcas, em 1536².

Todos os autos têm em comum o “momento de representação”, qual seja, comemorar um nascimento. Este fato contextual aproxima-os, condicionando o tom predominante neles, ou, nas palavras de Margarida Vieira Mendes, revelam suas “funções enunciativas de ocasião”: o júbilo, a comemoração, a festa. Índice claro disto é a conclusão de quase todos: “E cantando assi todos juntamente, oferecem os Reis seus presentes. E assi muito alegremente cantando se vão” (*Auto dos Reis Magos*, vol. 1, p. 50³); ou “Alevantam-se todas e ordenadas em folia cantaram a cantiga seguinte com que se despediram (*Auto da Feira*, vol. 1, p. 186); ou, ainda, “Os Sintrões em folia com o Príncipe se vão, que é o fim da susodita tragicomédia” (*Tragicomédia do Triunfo do Inverno*, vol. 2, p. 117). O ritmo é de festa, de baile; a motivação, comemorar.

Por outro lado, o teatro vicentino nasce não apenas duplamente motivado por festas natalinas (o já referido *Auto da Visitação*, representado a 7 de junho de 1502; depois, o nascimento de Cristo, com o *Auto do Pastoril Castelhana*, no Natal deste mesmo ano) mas também influenciado pelo teatro pastoril do dramaturgo castelhano Juan del Encina. Esses dois fatores deixarão marcas nesse “teatro natalino”: primeira, o predomínio de personagens rústicas, pastoris, conforme o modelo da tradição cristã que se segue, o nascimento de Cristo num ambiente pastoril. Lembro aqui uma das

² Esta é a interpretação de Carolina Michaelis de Vasconcelos (1949, p. 576), no que é seguida por Maria João Brilhante (1992, p. 3).

³ Todas as citações dos textos de Gil Vicente serão feitas a partir da edição dirigida pelo professor José Camões, em cinco volumes, e indicada nas referências bibliográficas deste texto. A seguir à citação, indicarei o volume e a página em que ela se encontra.

passagens bíblicas que interliga a figura de Cristo aos pastores, a descrição da anunciação pelo “anjo do Senhor” àqueles no Evangelho de São Lucas:

Havia naquela mesma região [Belém] pastores que viviam nos campos e guardavam o seu rebanho durante as vigílias da noite. E um anjo do Senhor desceu aonde eles estavam e a glória do Senhor brilhou ao redor deles; e ficaram tomados de grande temor. E o anjo, porém, lhes disse: Não temais: eis aqui vos trago boa nova de grande alegria, que o será para todo o povo: é que hoje vos nasceu na cidade de Davi, o Salvador, que é Cristo, o Senhor [...]. E, ausentando-se deles os anjos para o céu, diziam os pastores uns aos outros: Vamos até Belém e vejamos os acontecimentos que o Senhor nos deu a conhecer (São Lucas, II, 8, 9, 10, 11, 15)⁴.

Segunda marca, as “formas poéticas” tomadas e, posteriormente transformadas, de Juan del Encina, como as cantigas, os vilancetes, os vilancicos etc. Se se quiser avançar um pouco mais, esse teatro de fundo pastoril acabará por delinear uma determinada “técnica dramática” mais apropriada a sua representação, técnica esta construída, de modo geral, sobre o estabelecimento do “conflito” entre os mundos rústico/pastoril e civilizado/cortesão/citadino, condicionando, por sua vez, o “registro” rústico ou elevado das personagens (CARNEIRO, 1992; 1993).

Na continuação dessas reflexões, e para discutir as influências exercidas por Encina sobre Vicente e também para observar a propagação da fonte, por parte deste, sugerida por Garcia de Resende – “[...] elle [Gil Vicente] foy o que inuentou/ isto ca, e o vsou/ cõ mais graça e mais dotrina,/ posto que Ioam Delenzina/ o pastoril começou” (RESENDE, 1991, p. 363) –, decidi tomar para comentários o primeiro texto redigido e representado por Vicente, o *Auto da Visitação*, e fazê-lo dialogar com algumas de suas possíveis fontes na obra de Encina.

Visitação é auto duplamente “natalino”, embora não tenha sido representado no Natal: comemora o nascimento do príncipe D. João, filho de D. Manuel I e de D. Maria, e futuro rei D. João III, como se disse acima; e, da mesma forma, anuncia o nascimento do próprio teatro de seu autor. Neste sentido, dialoga com a primeira *Égloga* de Juan del Encina, denominada *Égloga representada en la noche de la Natividad* ou simplesmente

⁴ Além deste, veja-se também: São Marcos, VI, 34 e XIV, 27; São Lucas, XII, 32; São João, X, 11-14; Hebreus, XIII, 20; Apocalipse, VII, 17; Isaías, XL, 11; LXIII, 11; Ezequiel, XXXIV, 5-24; Samuel, V, 2; Jeremias, II, 15 e XXIII, 1, entre outros.

Égloga I, provavelmente de 1492 ou 1493 (PÉREZ PRIEGO, 1991, p. 60 e ss.), por ser esta também natalina e inauguradora da produção teatral do dramaturgo castelhano. Há ainda outros dados em comum: ambas são frutos de uma “visitação” as suas senhoras, para entregar-lhes presentes – Encina presenteia a Duquesa de Alba com “cien coplas de aquesta fiesta [Natal]” (ENCINA, 1991, p. 97)⁵; e Vicente, de certa forma, com algo semelhante, pois presenteia a Rainha, que recentemente deu a luz, com a própria representação –; as personagens das duas peças são rústicos – pastores, em Encina; vaqueiro, em Vicente – e falam “sayagués”, segundo Neil Miller, “língua convencional” e literária com que se caracterizava o falar dos homens rústicos (1970, p. 46-47); nas duas peças encontramos frutos do que Margarida Vieira Mendes denominou por “funções enunciativas de ocasião”, qual seja, o elogio dos homenageados – Encina louva os duques de Alba [a duquesa é “reluziente”, e o duque é comparado a César e Heitor]; Vicente, por sua vez, saúda os reais pais, glórias de toda Espanha –; por fim, as duas representações produzem continuações – Encina com a *Égloga representada en la mesma noche de Navidad* ou *Égloga II*; Vicente com outra obra e representada posteriormente, no Natal, o *Auto Pastoril Castelhana*.

Diferenças entre as duas obras são também perceptíveis. A *Égloga I* de Encina não se completa em si mesma, necessita da continuação que se lhe segue, a *Égloga representada en la mesma noche de Navidad*. Já o *Auto da Visitação* sustenta sozinho seu percurso e propósitos, sem necessitar de outro texto para imprimir-lhe sentido. Embora motive outra representação, o próprio Vicente decide que esta tem de ser distinta da primeira – “gostou tanto a rainha velha [D. Leonor] desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor. E porque a substancia era mui desviada, em lugar disto fez [o autor] a seguinte obra”, o *Auto Pastoril Castelhana* (v. 1, p. 23).

São, contudo, na composição das personagens que mais nítido se percebem as diferenças entre os dois autores. Os pastores de Encina na *Égloga I*, Juan e Mateo, possuidores de alguma individualidade, perdem-na na *Égloga II*, pois se tornam figuras alegóricas, personagens paralitúrgicas. Perdem, de certa forma, seu *status* literário, para

⁵ Todas as citações dos textos de Juan del Encina serão feitas pela edição preparada por Miguel Angel Pérez Priego, devidamente referida na bibliografia final deste trabalho. No corpo do texto indico apenas a página em que está o texto citado.

servirem a propósitos de edificação religiosa. A eles se juntam mais dois pastores, Lucas e Marco, para compor a representação dos quatro Evangelistas bíblicos. Veja-se, por exemplo, este diálogo entre os pastores da *Égloga II*, quando se anuncia o nascimento de Cristo, e repare-se como seus discursos perdem certa rusticidade que deveria marcar as falas de pastores, assumindo uma dicção próxima a dos Evangelhos:

Lucas: Ay una nueva muy luenga,
menester es gran arenga:
que Dios es nacido ya.
Mateo: ¿Y cuándo, cuándo nació?
Lucas: Aun agora, en este punto:
Dios y hombre todo junto,
y una virgen lo parió.
Marco: Bien lo barruntava yo.
Mateo: Yo también bien lo sentía,
mas primero lo sintió
aquellotro que escrevió
que una virgen pariría.
Lucas: ¿Qué te parece Mateo?
Mateo: ¿Y a ti, Lucas? Di, verás.
Lucas: ¿Y tu, Marco, qué dirás?
Marco: Qu'es cumplido mi desseo.
Lucas: ¿Y tu, Juan del buen asseo,
qué dizes que estás callando?
Juan: Miafé, digo que lo creo,
que ya estava yo en oteo
de luengo tiempo esperando.
Mateo: ¿Qué esperavas? Di, zagal,
por tu salud, habra, habra.
Juan: Que Dios, que era la palabra,
decendiesse a ser carnal.
Lucas: En un vientre virginal
como lluvia decendió,
para remediar el mal
del pecado original
qu'el primer padre nos dio.
Del cielo vino su nombre,
el mayor que nunca hu,
que le llamassen Jesús
y Cristo por sobrenome.
Juan: Ya tenemos Dios y hombre,
ya passible el impassible.
¿Quién avrá que no se assombre?
¿Quién avrá que allá no encuentre
ver visible el invisible?
Lucas: Embió Dios embaxada
a la Virgen con Graviel
para en ella venir él,
y luego quedo preñada.
Dizen que estava turbada
del mensaje nunca visto,
mas quedó muy confortada,
que esperava se llamada
la madre de Jesucristo (p. 107-109).

A longa citação faz-se necessária para que se perceba bem que, em realidade, esses pastores fazem uma síntese da narrativa dos Evangelhos sobre o nascimento de Jesus Cristo e de toda significação simbólica deste acontecimento. A síntese alcança, inclusive, os mistérios da fé: o deus-palavra/verbo encarnado; a trindade divina; a concepção virginal, entre outros. Como se vê, tudo muito distante da mundividência pastoril.

Em Vicente, isto não se dá. *Visitação* é simplesmente auto pastoril, sem ligação direta com a mensagem natalina bíblica, embora nesta se possa encontrar uma de suas matrizes de representação⁶. Da mesma forma, o *Auto Pastoril Castelhana*, representado no Natal de 1502, ainda que se constitua mais propriamente num auto natalino, no sentido cristão do termo, pois comemora e representa o nascimento de Cristo, em nenhum momento suas personagens, todas pastores, perdem sua individualidade pastoril para servirem a propósitos de edificação religiosa. Elas tratam fundamentalmente das questões do seu cotidiano pastoril, como se pode ver pelo trecho abaixo:

Lucas: Hao carillos.
Gil: A quién hablas?
Lucas: A vosotros digo yo
si alguno de vos me vio
perdidas unas dos cabras
Gil: Yo ño.
Brás: Ñi yo.
Lucas: Ah Dios pliega.
Gil: Como lás perdisti? Di.
Lucas: Perdiéronse por ahí
por la veja
o algún me lās soniega (v. 1, p. 26).

Outra distinção importante, a *Égloga I*, de Encina, cumpre uma espécie de papel metalingüístico no conjunto da obra do dramaturgo castelhana, por meio do qual ele explicita e defende as características e valores de suas obras pastoris, contra acusações de “detratores y maledizientes”. Sua função básica, em realidade, é esta, fazer o elogio

⁶ Osório Mateus aponta ainda outro possível elemento convergente como fonte de inspiração desses autos: “Visitação é nome feudal dum tributo em géneros que os vassalos pagavam aos senhores entregando-lhes o melhor das colheitas, quando ele vinha à terra, uma vez no ano” (MATEUS, 1990, p. 11). Ora, presentes são o que os Reis Magos bíblicos trazem à criança nascida, presentes/tributos são o que carregam os pastores que, na maioria dos autos, vêm visitar a criança divina/nobre que acaba de nascer. Como se vê, as “forças criadoras de forma” do “teatro natalino” de Gil Vicente podem ser várias.

do autor. Daí ter sido escolhida para abrir seu *Cancionero* (PÉREZ PRIEGO, 1991, p. 62). *Visitação*, por sua vez, limita-se a ser comemoração, festa, sem outras pretensões que entreter a corte, de fazê-la *folgar*. Ao menos, não se percebe claramente outro sentido imediato para sua representação.

Outros muitos elementos comuns aos dois autores ou às obras abordadas poderiam ser aqui levantados, bem como apontados a distância entre eles no tratamento de muitas outras questões⁷. Todavia, os exemplos acima arrolados, creio, são suficientes para exemplificar o perfil que vimos dando a nosso trabalho. Ao estudar algumas das possíveis fontes do teatro de Gil Vicente, sejam as apontadas pela tradição, como a que nos indica Garcia de Resende, sejam as perceptíveis no corpo textual dos autos, a metodologia comparatista se revela bastante útil. Por meio da comparação com seus pares, como Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro, entre outros, o teatro de Gil Vicente revela-se integrado a um corpo dramático em construção e em afirmação na Península Ibérica, mas, por outro lado, vemos também uma obra dramática muito pessoal, cujas soluções vão sendo encontradas na medida do diálogo com esta tradição ibérica e com um repertório de referências culturais bastante ampla e diversificada, como sugere Margarida Vieira Mendes que se busque investigar.

É, portanto, na consideração daqueles “factores genológicos” ou “forças criadoras de formas” de que nos fala Mendes que a metodologia comparatista aplicado ao estudo das obras de Gil Vicente apresenta-se mais instigante e produtiva. Tendo em conta a diversidade que caracteriza a proposta deixada por Mendes e desejando avançar para além da simples constatação das fontes, ou seja, entendendo que tal perspectiva deve ser caminho para uma melhor compreensão das opções do dramaturgo e mesmo reflexo de sua recepção; neste ponto, creio, os estudos de fundo comparatistas podem ser de grande ajuda no revelar os sentidos que este rico teatro ainda guarda. Neste caminho é que vimos construindo nosso percurso investigativo pela obra de Vicente

⁷ Entre outros, vejam-se os trabalhos de MENDES, 1993; RODRIGUES, 1999; SILVA, 2002; MORALES, 2003.

Referências:

- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Sátira e lirismo: modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1996.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. Gil Vicente. In: HISTÓRIA da Literatura Portuguesa. Lisboa: Alfa, 2001. v. 2, p. 47-133.
- BRILHANTE, Maria João. *Floresta*. Quimera: Lisboa, 1992.
- CARNEIRO, Alexandre S. O rústico na corte: o auto pastoril vicentino no contexto das práticas culturais da corte portuguesa do início do século XVI. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 19, p. 05-30, 1992.
- CARNEIRO, Alexandre S. Aspectos do auto pastoril vicentino: sua importância, seu significado político e seu lugar de corte de período. *Estudos Portugueses e Africanos*, Campinas, n. 22, p. 63-87, 1993.
- ENCINA, Juan del. *Teatro completo*. Edición de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991.
- MATEUS, Osório. *Visitação*. Quimera: Lisboa, 1990.
- MENDES, Margarida Vieira. Gil Vicente: o gênio e os gêneros. In: ESTUDOS portugueses. Homenagem a António José Saraiva. Lisboa: ICALP/Universidade de Lisboa, 1990. p. 327-34.
- MENDES, Margarida Vieira. Encina e Vicente: disparates. In: ACTAS do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Lisboa: Cosmos, 1993. v. 3, p. 347-54.
- MILLER, Neil. *O elemento pastoril no teatro de Gil Vicente*. Porto: Inova, 1970.
- MORALES, Manuel Delgado. Gil Vicente y Juan del Encina: cara y cruz del neoplatonismo renacentista. In: BRILHANTE, Maria João et al. (Org.). *Actas do Congresso Internacional Gil Vicente, 500 anos depois*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. 2 v. v. 2, p. 31-43.
- NAVAS, Maria Victoria. *Pastoril castelhano*. Quimera: Lisboa, 1989.
- PÉREZ PRIEGO, M. A. Introducción. In: ENCINA, Juan del. *Teatro completo*. Edición de Miguel Angel Pérez Priego. Madrid: Cátedra, 1991. p. 11-94.
- RESENDE, Garcia de. *Crônica de D. João II e Miscelânea*. Edição fac-similada. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina. Dos Salmatinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal. In: _____. *De Gil Vicente a Lope de Veja: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa: Teorema, 1999. p. 11-50.
- SARAIVA, António José. *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 1992.
- SILVA, José Alberto Lopes. *O mundo religioso de Gil Vicente*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2002.
- TEATRO breve del Siglo de Oro. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza, 2002.

TEATRO español del siglo XVI: del palacio al corral. Edición de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de. *Notas vicentinas*: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. 2. ed. Lisboa: Revista Ocidente, 1949. Notas I-IV.

VICENTE, Gil. *As obras de Gil Vicente*. Direção científica de José Camões. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002. 5 .