

Lope de Vega

*Barlaán y Josafat*

edición de Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra, 2021, 358 pp.

ISBN: 978-84-376-4208-6

**Marco Presotto**

Universidad de Trento

marco.presotto@unitn.it

En la inabarcable producción dramática de Lope de Vega, su teatro religioso ha sido tradicionalmente objeto de menor atención, entre otros motivos, por considerarse un ámbito dramático cuyo desarrollo espectacular implicaba tendencialmente algunas limitaciones en la organización de la acción en menoscabo de una agilidad del texto. Gracias a varias contribuciones recientes, se ha llegado en cambio a demostrar la gran importancia de algunas de estas obras, justamente dentro de la evolución de la escritura dramática del Siglo de Oro.<sup>1</sup>

La propuesta editorial de Daniele Crivellari se inserta plenamente en la nueva valoración de este peculiar subgénero teatral, gracias a la publicación de una pieza de notable interés tanto por el tema, la leyenda de Buda en la tradición cristiana, como por la calidad de la escritura desde un punto de vista dramático y, finalmente, gracias a una tradición textual muy representativa de las complejas vicisitudes del patrimonio teatral del Siglo de Oro.

La comedia ya cuenta con una excelente edición crítica de José Fernández Montesinos fechada en 1935.<sup>2</sup> Esta reciente publicación se explica también a raíz del descubrimiento, por parte de Crivellari, del actual paradero del manuscrito autógrafo,<sup>3</sup> cuyos rastros se habían perdido después de la aportación de

1. Entre los estudios recientes, véase Natalia Fernández Rodríguez, “Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia de santos de Lope de Vega”, en Guillermo Serés y Germán Vega García Luengos (eds.), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, pp. 179-198. Más referencias bibliográficas se encuentran en la nota 3 de la introducción a la edición que reseñamos.

2. Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, ed. José Fernández Montesinos, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1935.

3. El autor da cuenta del hallazgo en Daniele Crivellari, “Sobre un manuscrito autógrafo de

Fernández Montesinos, y que ahora se conserva en la Biblioteca de la Fondation Martin Bodmer en Cologny (Ginebra, Suiza) después de haber pertenecido a la colección de Lord Holland, luego de Lord Ilchester, en Londres, cuya biblioteca fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial.<sup>4</sup> El reencuentro de este documento ha permitido un nuevo y detallado estudio del valioso testimonio y de la comedia. La edición de Crivellari se complementa por una extensa introducción (pp. 11-118), una bibliografía conspicua (pp. 123-145) y un largo apéndice (pp. 287-357). El autor propone inicialmente un recorrido sobre la amplia tradición cristiana de la leyenda del Buda, conocido con el nombre de *Josafat* (derivación del sánscrito *Bodhisatva*, p. 14), príncipe pagano encerrado que sale al mundo para acercarse al conocimiento pero también a la enfermedad y a la muerte, convirtiéndose al cristianismo por voluntad divina gracias al santo ermitaño Barlaán. Lope aprovechó con toda probabilidad la traducción española de la vulgata publicada en 1608 por Juan de Arce Solorceno con el título: *Historia de los soldados de Cristo, Barlaán y Josafat* (véanse pp. 15-16). El autor hace notar que la fecha de redacción de la comedia, 1 de febrero de 1611, se sitúa en una época de especial sensibilidad religiosa del dramaturgo que lo llevará a tomar las órdenes en 1614. De estos años se conservan varios autógrafos de comedias de santos, probablemente también a causa del tema escogido, que revestía una especial relevancia no solamente comercial.

Como apunta muy acertadamente Crivellari, la dificultad principal en la escritura de la comedia hagiográfica reside en el intento por parte del dramaturgo de construir una acción que permita un dinamismo de los actores en el espacio y al mismo tiempo que dé cuenta de todos los momentos fundamentales de la vida del santo, lo cual implica una constante interacción entre narración, representación y “descubrimiento” (pp. 28-38), con toda la necesaria carga simbólica que reviste en determinadas secuencias. El autógrafo es especialmente interesante bajo este punto de vista, ya que las acotaciones, explícitas e implícitas, son muy detalladas y Crivellari las estudia con suma perspicacia, reconstruyendo lo que supuestamente debió de ver el público en la época (véanse en particular las consideraciones en la p. 23). En cuanto a la estructura de la obra, Crivellari defiende la coherencia de la trama y una organización de la materia diegética sustancialmente fluida, aspecto que la tradición crítica no había apreciado hasta ahora, aunque, en mi opinión, en el segundo y tercer acto el ritmo de la acción presenta algunos estancamientos con respecto al muy logrado primer acto.

---

Lope: *Barlaán y Josafat*, *Revista de Literatura*, LXXVII, núm. 153 (2015), pp. 75-91. El manuscrito no ha sido estudiado por Marco Presotto en *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2000.

4. Esta colección, por la parte de manuscritos teatrales españoles del Siglo de Oro, se encuentra ahora en la Biblioteca de Lady Charlotte Townshend en su mansión de Dorchester, en el Dorset; véase Marco Presotto, “Manoscritti teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House”, *Annali di Ca' Foscari*, XXXVI, 1-2 (1997), pp. 489-515.

En comparación con la edición anterior de los años treinta, los motivos de especial interés de esta nueva publicación son sustancialmente tres. En primer lugar, cabe destacar el nuevo estudio de la tradición textual; luego es de notable enjundia todo el análisis estructural de la pieza, a partir de los modelos de la segmentación teatral relacionados estrechamente con el manuscrito autógrafo; y finalmente está la edición de la obra con una nueva y muy amplia anotación del texto crítico.

En cuanto a la tradición textual, el desarrollo de los estudios sobre los manuscritos autógrafos, que Crivellari mismo ha alimentado con una importante monografía<sup>5</sup> y otras numerosas contribuciones, permite al autor realizar un análisis detallado del manuscrito de la comedia (pp. 38-59), donde llega a demostrar el carácter de copia del documento pero también a reconocer los muchos lugares de reelaboración del contenido tal como es característico del proceso de escritura de Lope. Se trata de un recorrido fascinante por el taller del Fénix, donde se puede apreciar el cambio repentino de actitud frente a la elección de un término o una secuencia, o una forma métrica, así como también los descuidos, algunos de tipo estructural, y los correspondientes remiendos, cuando los hay. También Crivellari encuentra otras grafías y tintas distintas de las de Lope, supuestamente de un miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, que la tuvo en su repertorio, y su análisis le permite, con respecto a la edición de Fernández Montesinos, “volver sobre ciertos elementos paratextuales” (p. 13) que el manuscrito autógrafo conserva y que permiten recuperar informaciones importantes de carácter estructural. La tradición impresa de la comedia es muy distinta, hasta el punto de que la crítica ha utilizado a veces el término de “refundición” en el caso del texto que se encuentra en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope, póstuma. Crivellari describe las características de esta reescritura y ofrece hipótesis muy fundadas sobre los motivos de la nueva versión y sus peculiaridades (pp. 59-71). La reducción de los tres actos originarios a dos, que implica la eliminación de muchas secuencias importantes relacionadas con la leyenda, y la realización de un nuevo tercer acto muy dinámico, que se aleja del modelo de Arce Solorceno y otorga protagonismo a varios personajes como el gracioso, son indicios importantes de una revisión radical para las exigencias concretas de una compañía, quizá la de Hernán Sánchez de Vargas. A pesar de la calidad literaria y dramática de este nuevo tercer acto, las dudas sobre la paternidad lopesca de la reescritura son muchas, aunque esta no se puede descartar. Además, la relación evidente entre el tema de *Barlaán y Josafat* y *La vida es sueño* llega a un nivel sorprendente de correspondencia en lo que se refiere al famoso primer monólogo de Segismundo. Se trata de un aspecto que ya había sido notado anteriormente y que Crivellari describe con exhaustividad

5. Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2013.

(pp. 68-69) contextualizando el gran parecido en el ámbito de la presencia de la leyenda de los santos en el teatro sucesivo hasta el siglo XVIII.

En cuanto al análisis de la estructura de la pieza, Crivellari ofrece un amplio capítulo de la introducción dedicado a la polimetría de la obra y a su segmentación (pp. 80-118), que tiene en cuenta algunas marcas y líneas que el mismo Lope hizo en el autógrafo, como era su costumbre, más para una propia organización mental de la materia que en función de unas indicaciones explícitas al lector, ya que “en el trabajo de segmentación de los textos dramáticos áureos es preciso considerar todos los elementos que intervienen en la comedia, desde los más evidentes (el plano métrico y el argumental, por ejemplo) hasta los que no por no tener una realización visual o auditiva perceptible por parte de los espectadores tienen menos importancia, como en el caso de las líneas” (p. 112).

La edición del texto es realizada con criterios rigurosos (pp. 119-122), a partir del modelo propuesto por el grupo de investigación Prolope.<sup>6</sup> La anotación es muy completa, y la comparación con las notas de comentario que aparecen en la anterior edición de Fernández Montesinos revela todos los avances que la investigación ha conocido en los muchos años que la separan del libro de Crivellari. El nuevo editor crítico echa mano de los instrumentos disponibles para dar cuenta de las muchas referencias eruditas, la relación estrecha con la *Historia* de Juan de Arce Solorceno y el uso constante de los diccionarios del saber por parte de Lope. También aparecen consideraciones en torno a la escenografía y al espacio dramático. Las notas de carácter ecdótico no resultan de fácil lectura porque el aparato de variantes, por necesidades editoriales, se encuentra al final del texto y no a pie de página, pero se trata de un detalle menor con respecto al objetivo divulgativo del libro y de la colección.

A causa de la complejidad de la tradición textual, la edición presenta varios apéndices al texto crítico. Aparece en primer lugar el aparato de variantes ya indicado (pp. 329-349), al que se añade un apartado de características del manuscrito autógrafo según el criterio de transcripción diplomática (pp. 351-358), que es la costumbre en estas ediciones y tiene la ventaja de describir con un nivel interpretativo mínimo lo que aparece en el documento, ofreciendo al lector todos los elementos para realizar sus hipótesis sobre el proceso de escritura. Es una modalidad que quizá deberá volverse a plantear en el futuro en términos genético-evolutivos a partir de algunas propuestas concretas que se han desarrollado recientemente.<sup>7</sup> Además de estos apartados, Crivellari inserta en el apéndice la edición crítica y anotada de la segunda versión del tercer acto tal como se trans-

6. Véase <[http://prolope.uab.cat/obras/criterios\\_y\\_materiales\\_para\\_la\\_edicion.html](http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html)> (consulta del 16.06.2021).

7. Me refiero en particular a los modelos de anotación propuestos por Paola Italia y Giulia Raboni, *What is authorial Philology?* Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2021, en línea, <<https://doi.org/10.11647/OBP.0224>>.

mite por la *Parte XXIV* y se encuentra también, con pocas variantes, en un manuscrito copia del siglo XVII y en una impresión suelta antigua no fechada. Esta elección es coherente ya que, con los datos a disposición, el interés de la nueva versión es notable y el editor no puede excluir totalmente que la segunda versión remita, de forma más o menos directa, a la pluma de Lope. Se confirma así la necesidad de ejercer una actitud eclética en la práctica ecdótica en torno al teatro del Siglo de Oro, ya que la perspectiva neolachmanniana debe constantemente negociar, en cada caso, distintas estrategias con el fin de ofrecer al lector todos los datos necesarios para la reconstrucción del texto y su historia.

En definitiva, la edición crítica de *Barlaán y Josafat* a cargo de Daniele Crivellari es un claro ejemplo de este arte nuevo de editar a Lope, ya que no solamente nos restituye una edición muy anotada que fija el texto con gran rigor filológico, sino que nos introduce en las más avanzadas perspectivas de análisis. Tenemos hoy más instrumentos para localizar los textos antiguos, y sobre todo estamos delante de una forma distinta de estudiar los autógrafos teatrales de Lope. Ahora es posible reconocer en una supuesta copia en limpio muchos fenómenos relacionados con el proceso de escritura, entrar como nunca dentro del laboratorio de Lope, recuperar y dar cuenta de los avatares de la puesta en escena, las intervenciones ajenas al dramaturgo y todas las demás indicaciones ocultas en estos manuscritos. La importancia de la polimetría, así como otros elementos escénicos e indicaciones del manuscrito que Crivellari ha sabido reconocer y representar, permiten llegar a una segmentación de la obra que realmente desmonta el texto para poderlo analizar en todos sus elementos constructivos.

Estamos ante una edición de gran calidad que tiene su evidente relevancia para una nueva lectura de la obra y al mismo tiempo ofrece importantes indicaciones metodológicas fruto del desarrollo de los estudios sobre el Teatro del Siglo de Oro, que ha producido investigadores de rara competencia y dedicación como el que firma esta nueva entrega de la colección “Letras hispánicas” de la editorial Cátedra.

