

Textos y diálogos en diálogo: *Barlaán y Josafat*, de Lope

Daniele Crivellari

Las que vamos a proponer a continuación son algunas reflexiones al margen del trabajo de edición crítica de la comedia *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega que llevamos a cabo para su publicación en la editorial Cátedra (colección «Letras hispánicas»)¹. Como se indica en el título del presente trabajo, abordaremos el estudio de la pieza desde dos perspectivas diferentes, aunque complementarias, ambas relacionadas con el concepto de diálogo: por un lado, el que se establece entre dos textos, dado que la pieza cuenta con una versión transmitida por un manuscrito de puño y letra del Fénix y otra que nos ha llegado a través de la tradición impresa. Por otro lado, centraremos nuestra atención en la observación de los diálogos contenidos en la pieza, ya que estos plantean cuestiones que atañen al trabajo del ingenio y del autor de comedias sobre el autógrafo y, consecuentemente, al trabajo del editor a la hora de fijar el texto crítico.

Es preciso, pues, proporcionar ante todo un panorama de la historia textual de la comedia para ir adentrándonos en ese diálogo entre textos que acabamos de mencionar. La comedia cuenta con cuatro testimonios antiguos: por un lado, el ológrafo de Lope fechado en Madrid el 1 de febrero de 1611 y conservado

¹ Este trabajo se inscribe en las actividades del PRIN 2015 - Prot. 201582MPMN «Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali» dirigido por Fausta Antonucci.

Daniele Crivellari, University of Salerno, Italy, dcrivellari@unisa.it, 0000-0002-1478-4788

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Daniele Crivellari, *Textos y diálogos en diálogo: Barlaán y Josafat, de Lope*, pp. 41-61, © 2021 Author(s), CC BY 4.0 International, DOI 10.36253/978-88-5518-224-9.03, in Luigi Giuliani, Victoria Pineda (edited by), *La edición del diálogo teatral (siglos XVI-XVII)*, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2704-5919 (online), ISBN 978-88-5518-224-9 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-224-9

actualmente en la Fondation Bodmer de Ginebra (Suiza)²; por otro, dos impresos y un manuscrito que ofrecen un texto radicalmente distinto, con una reorganización de los tres actos del autógrafo, recortados y comprimidos en dos, a los que se ha añadido una tercera jornada totalmente nueva³. Los estudiosos que, a lo largo de los años, se han ocupado de la comedia transmitida por la tradición impresa la han definido una «refundición». En realidad, quizá sea más correcto hablar en este caso de «reelaboración», si adoptamos la terminología propuesta por Ruano de la Haza (1998: 35), según la cual esta es la que «pule, perfecciona, afina y modifica un texto teatral para crear una nueva versión, y puede ser llevada a cabo por el propio dramaturgo (...) o por otro profesional de la Comedia», mientras que la refundición es más bien «la práctica de componer una comedia nueva basándose en elementos —temas, situaciones, personajes— de otra anterior».

Sea como fuere, y aunque no siempre es fácil deslindar de manera exacta los confines entre estos dos conceptos, cabe subrayar que el texto transmitido por la *Parte XXIV* plantea fundamentalmente dos cuestiones: por un lado, la que atañe a la paternidad de la obra, es decir, quién fue el autor de dicha reelaboración, si Lope u otra persona. Por otro lado, y en estrecha relación con esto, la que concierne a las razones que llevaron a este autor a emprender un trabajo de revisión profunda del material contenido en el manuscrito lopesco: aparte de comprimir los tres actos del autógrafo en dos y añadir una tercera jornada con una acción nueva, téngase en cuenta que el texto termina diciendo que se trata de «la primera parte» (v. 964), anunciando implícitamente la existencia de una segunda⁴. Esta última, además, parece que llegó a escribirse realmente, si tenemos que dar crédito a la noticia de una segunda parte de *Barlaán y Josafat*

² Remitimos a nuestro trabajo (Crivellari, 2015b) para una descripción detallada de este manuscrito.

³ Los dos impresos son, por un lado, la *Venticuatro parte perfeta de las comedias del Fénix de España, frey Lope Félix de Vega Carpio* (Biblioteca Nacional de España, sign. R/13875) que, para más inri, presenta en la portada las piezas allí recogidas como «sacadas de sus verdaderos originales, no adulteradas como las que hasta aquí han salido»; y, por otro, una suelta s.l., s.n., s.a. titulada *Los dos soldados de Cristo* (British Library, sign.: 11728.h.3.(20.)). En cuanto al manuscrito, se trata de una copia del siglo xvii que desciende de la suelta: *Barlán y Josafa, los dos soldados de Cristo* (BNE, sign.: MSS/16979). Modernamente, la pieza fue editada en cuatro ocasiones: en 1894, en el tomo IV («Comedias de vidas de santos») de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, al cuidado de Menéndez Pelayo (Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadeneyra); en 1935, por Montesinos, en el tomo VIII de la colección «Teatro antiguo español» (Madrid, Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas); entre los años 40 y 50 del siglo pasado, por Sainz de Robles, quien incluyó *Barlaán y Josafat* en la selección de *Obras escogidas del Fénix* que dio a la imprenta en tres volúmenes (Madrid, Aguilar, 1946, 1955 y 1958); finalmente, la comedia también se incluyó en la base de datos TESO, «Teatro español del Siglo de Oro» (Chadwyck-Healey España, 1997-1998). Todas estas ediciones menos la de Montesinos, sin embargo, transcriben el texto de la *Parte XXIV*, y no el del autógrafo.

⁴ Para todas las citas remitimos a nuestra edición citada.

que fue representada en diciembre de 1640 en Sevilla por la compañía de actores de Antonio de Rueda⁵.

Antes de adentrarnos en estos dos aspectos, y para entender cabalmente las coordenadas dentro de las cuales se mueve el autor de la reescritura, es preciso ofrecer un breve panorama de las modificaciones aportadas al texto en el paso del autógrafo a la tradición posterior⁶. Por lo que atañe al primer acto, se reduce tan solo la extensión de unas pocas secuencias que, con toda probabilidad, se considerarían prescindibles: se acorta levemente el largo parlamento con el que Zardán explica a Josafat las razones de su encarcelamiento, omitiendo unos versos (81-84, 121-124 y 137-138); se reduce drásticamente —de 35 versos a 2— el baile con el que unos danzantes agasajan a Josafat en su primera salida del palacio (vv. 303-332); se elimina una octava dentro de un diálogo entre el príncipe y Zardán (vv. 603-610); finalmente, se simplifican dos décimas dejando tan solo el primer verso de cada una (vv. 759-767 y 769-777), por un total de unos 70 versos omitidos.

Más relevante es la reorganización del material dramático de los sucesivos dos actos del autógrafo, ya que por medio de unos recortes, a veces radicales, se condensan los casi 1900 versos del original en los 1085 de la segunda jornada de la *Parte XXIV*. Las técnicas empleadas por el autor de la reelaboración son esencialmente tres: supresión, sustitución y desplazamiento. En el primer caso, tal y como en la jornada inicial, se decide prescindir de algunos versos, cuando no de secuencias enteras: así, desaparece por ejemplo toda la escena en la que Abenir dialoga amablemente con la princesa Leucipe y, poco después, ordena la expulsión del palacio de un criado enfermo (vv. 1075-1158), o la que protagoniza Zardán, quien descubre el bautizo de Josafat y se lo comunica al monarca (vv. 1351-1438); se trata de momentos que no influyen directamente sobre el desarrollo lógico de la acción dramática, aunque sí la empobrecen de unos elementos que son a veces importantes⁷. Dentro de esta categoría sobresale, por ser la más larga, la omisión de más de 450 versos (vv. 1671-2133): se prescinde así de toda la secuencia en la que Araquis pide a Nacor que finja ser Barlaán, la discusión entre Josafat y su padre, la disputa pública en la que Nacor acaba defendiendo la religión cristiana, así como parte de la escena en la que Abenir pide ayuda al mago Teudas para que tiente a su hijo.

En algunos casos, y siempre a raíz de la supresión de una secuencia, el autor de la reelaboración decidió sustituir los versos omitidos con otros, casi siempre en número menor. En los vv. 2364-2404 del autógrafo, por ejemplo, Josafat se

⁵ Es lo que indica Sentaurens (1984, II: 1096) y se recoge en la base de datos DICAT (s.v. «Antonio de Rueda»).

⁶ Montesinos (1935: 173-181) ofrece un esquema exhaustivo, al que remitimos, y en el que es posible apreciar cuáles son los fragmentos que faltan en toda la tradición posterior al autógrafo, así como los ligeros cambios entre el texto de la *Parte XXIV* y los dos testimonios sucesivos, la suelta y el manuscrito, que descienden de esta.

⁷ Lo mismo puede decirse de las omisiones de los vv. 1471-1482, 2152-2154, 2171-2174, 2343-2346, 2412, 2420, 2463, 2630-2635 y 2651-2656.

queja ante su padre por las tentaciones a las que este lo ha sometido, mientras que Teudas decide convertirse al cristianismo; estos versos son sustituidos por un esueto comentario de Leucipe, quien observa tan solo que Josafat se ha enfadado. No se producen así incongruencias en la acción, a la vez que se consigue sanar la cesura que de otra manera se hubiera producido tras el recorte. Análogamente, el final de la comedia autógrafa (vv. 2760-2768) se elimina y se reemplaza con unos versos que ya no anuncian la conclusión de la pieza, sino que subrayan una vez más el desprecio de Josafat por las cosas terrenales. Un último ejemplo de esta técnica es el que se observa en los vv. 2497-2624: en este caso la secuencia de la que se prescinde es la del enfrentamiento de Teudas con tres demonios, a la que sigue la descripción de algunos eventos por medio de la aceleración mágica del tiempo. A la presencia de los seres infernales se contraponen la de dos caballeros, a los que Zardán narra la conversión de Abenir y su posterior muerte.

La tercera técnica mencionada, la del desplazamiento, ocurre tan solo una vez a lo largo de la comedia: se trata de colocar en otro lugar unos versos ya presentes en el texto original. Concretamente, tras eliminar los vv. 1522-1542 del autógrafa, el autor de la reelaboración los cambia con una secuencia del tercer acto, esto es, los vv. 2134-2150, aprovechando el parecido temático que hay entre las dos escenas. Tanto en los versos suprimidos como en los que se han empleado para la sustitución, en efecto, un consejero —Araquis y Zardán, respectivamente— ofrece a Abenir una solución para que Josafat vuelva sobre sus pasos tras la conversión. Esta variación implica naturalmente que también las secuencias siguientes se modifiquen, ya que se omite la mención de Nacor y de la disputa con los sabios del rey; el autor de la reelaboración adapta el nuevo rumbo de la comedia mediante las omisiones que comentamos arriba.

Todas las modificaciones que hemos detallado, claro está, alteran de manera sustancial los equilibrios de la pieza: aun prescindiendo del contenido del tercer acto añadido, la comedia queda desprovista de varios momentos cruciales, aunque —eso sí— sin que se produzcan nunca incongruencias evidentes en la sucesión de los hechos. Sin embargo, el análisis no puede limitarse tan solo a la apreciación de lo que se omite o se modifica respecto al texto del autógrafa lopesco; es preciso observar también lo que se añade en la nueva jornada, máxime porque este acto presenta indicios que podrían desvelar las razones que llevaron al autor a reelaborar la comedia y arrojar por ende cierta luz sobre la persona que realizó esta operación textual. Empezando por este último aspecto, a pesar de que en cierto momento, hace ya casi un siglo, Montesinos creyó que pudiera tratarse de un caso de autorreescritura lopesca⁸, algunos años después, analizando más detenidamente el texto, el erudito miraba «con sospecha» al tercer acto añadido, aseverando: «hoy me inclino a creerlo apócrifo, por lo menos en gran parte; quizá sea un mosaico de tópicos lopescos más o menos bastardeados, tomados de aquí y de allá. Lo único que parece seguro es que el que lo hizo

⁸ El estudioso afirmaba: «el carácter del tercer acto de la *Parte XXIV* es tal, que parece que solo Lope pudo escribirlo, y creemos que lo escribió en efecto» (1921: 148).

estaba muy cerca del corazón de Lope» (Montesinos, 1935: 217). En términos generales, toda la crítica posterior ha llegado a la misma conclusión, inclinándose por atribuir el texto a una pluma distinta a la de Lope⁹.

Para tratar de establecer si esta reelaboración es de atribuir al Fénix o no, debemos preguntarnos qué puede haber pasado; creemos que el análisis de la obra desde la perspectiva de su vida en las tablas puede aportar algunos datos significativos. Empezando por los recortes y las modificaciones analizados arriba, nótese por ejemplo que dos de los fragmentos omitidos en el paso a la versión impresa (vv. 305-332 y 2630-2635) habían sido objeto de atajos por parte de la compañía que llevó a escena la pieza, la de Hernán Sánchez de Vargas; en el autógrafo, de hecho, estos versos fueron tachados por una mano y con una tinta diferente de la del Fénix, como observaremos más adelante. Este detalle nos habla del trabajo que posiblemente emprendió algún autor de comedias de cara a la representación de la obra; hacia esta misma dirección confluyen otros datos que vamos a comentar a continuación. En primer lugar, a raíz de lo observado anteriormente a propósito de la condensación de los tres actos del autógrafo en dos, cabe preguntarse por qué el autor eliminaría tantos versos para poder añadir otra jornada *ex novo*; la respuesta reside, evidentemente, en la observación de cuáles son los elementos específicos de ese nuevo acto. Tomaremos como punto de partida la siguiente observación de Serrano Deza (2012: 504; las cursivas son nuestras): «una vez que el príncipe deja el reino en manos de un noble y se retira a la oración, la acción de la comedia es ya *enteramente original y teatralísima*, integrando apariencias (de la vida ascética o de la muerte *de Leucipe*), anagnórisis (*de Leucipe*) y suplantaciones (el demonio toma la forma *de Leucipe* y la de un barquero)». Las palabras del estudioso, que se refieren a la versión impresa del texto, ponen de relieve tres aspectos por lo que atañe al tercer acto reelaborado, a saber: el alejamiento de la fuente, su fuerte teatralidad y el incuestionable protagonismo que adquiere Leucipe.

En lo referido al primer punto, efectivamente el autor de la reelaboración muestra una desviación total de la leyenda originaria, a diferencia de lo que ocurre en el autógrafo lopesco. Aunque no pueda considerarse una prueba definitiva, es cuando menos curioso que Lope, que tan fielmente había seguido la historia de Barlaán y Josafat transmitida por varios autores —entre ellos Juan de Arce Solórzano, que debió de ser la fuente de la que bebió—, escribiera este tercer acto alejándose totalmente de ella¹⁰. A esto puede añadirse el hecho que la nueva jornada muestra una innegable inclinación hacia lo espectacular: la presencia del villano gracioso Bato, la escenificación de la vida de los ermitaños en los nichos de la fachada del teatro (vv. 313-340), la celebración festiva del casa-

⁹ Por ejemplo, García Reidy (sin publicar: 48-55) aporta varios argumentos concretos en contra de la atribución a Lope.

¹⁰ A propósito de las posibles fuentes de Lope para la composición de *Barlaán y Josafat* remitimos a los trabajos de Silva (1998) y Cruz Palma (1999), que han permitido demostrar, más allá de toda razonable duda, que Lope se basó en la traducción castellana de Juan de Arce Solórzano publicada en Madrid en 1608.

miento de la labradora Laurencia (vv. 655-734), sin contar el descubrimiento de la muerte final de Leucipe en olor de santidad (vv. 949-964), permiten hablar sin duda alguna de una jornada «teatralísima». Una vez más, esto tampoco prueba de manera irrefutable que el autor del acto no fuera Lope, aunque sí resulta extraño que el comediógrafo sacrificara la coherencia estructural de la pieza en aras de una mayor espectacularidad, dado que muchos de los elementos añadidos resultan como cuerpos extraños respecto al resto de la comedia (la figura de Bato y, sobre todo, la historia de Laurencia, que queda como un cabo suelto).

Dicho en otras palabras, las razones que empujaron al autor a emprender la reelaboración de la obra parecen estribar más bien en cuestiones de índole práctica que poética; según Ruano de la Haza, por ejemplo, cabe la posibilidad de que el autor de comedias dispusiera de un decorado especial y quisiera aprovecharlo para una o más representaciones¹¹. En este sentido, hay que considerar también la composición de la compañía y las necesidades ligadas al número de actores y a los papeles que interpretarían: por un lado, adelantaremos que en el autógrafo queda constancia de la reducción de los bailarines (o de la intención de reducirlos), que de cuatro pasarían a ser dos. Por otro lado, el protagonismo tanto de Bato como de Leucipe en la tercera jornada añadida induce a pensar en la voluntad de dar espacio a unos actores antes ausentes u otorgar mayor importancia a otros ya presentes; recordaremos, a este propósito, que la pieza autógrafa no prevé que en ella actúe el gracioso —del que en cambio, como es muy probable, sí dispondría la compañía—, así como que el rol de la princesa, que en la nueva jornada adquiere una centralidad innegable, sería interpretado por la primera dama —en el caso de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, su esposa Polonia Pérez¹²—.

En resumidas cuentas, si por un lado no hay datos concluyentes que permitan descartar con seguridad absoluta que Lope pudiera decidir reelaborar en algún momento su propio texto por las razones que fueran, por otro varios elementos sugieren en cambio que probablemente fue otra persona la que entabló ese diálogo con el autógrafo que desembocó en la reescritura¹³. Lo más plausible es que se tratara del director u otro componente de una compañía; si el autor de la reelaboración decidió ampliar el proyecto escribiendo también una segunda parte, la recuperación y el análisis de este texto podría contribuir a establecer con certeza su identidad. La cuestión relativa a la paternidad de este texto, por tanto, queda de momento abierta; quizá la futura localización de nuevos docu-

¹¹ «Es tentador especular si esta nueva tercera jornada no habría sido escrita para aprovechar un buen decorado rústico, propiedad de la compañía, que cubría parcial o totalmente la fachada del teatro» (Ruano de la Haza y Allen, 1994: 415).

¹² Cfr. Montesinos (1921: 148): «Nótese, entre otras cosas, que en ese tercer acto Barlaán y Josafat pierden relieve; se trata, en cambio, de dárselo a Leucipe».

¹³ Considérese también que la publicación del texto en la *Parte XXIV* de 1641, fuera del control directo del Fénix, añade inseguridad al panorama textual y a la posible atribución a Lope.

mentos o la aplicación de herramientas como la del análisis estilométrico y de la ortoepía puedan aclarar este misterio filológico¹⁴.

Además de la relación que se establece entre estos dos textos, y volviendo ahora a centrarnos tan solo en el autógrafo, este último presenta las huellas del trabajo tanto del ingenio como del autor de comedias u otro integrante de su compañía, como por ejemplo el apuntador. A propósito de la intervención de los autores de comedias en el camino hacia la puesta en escena de las piezas, Aparicio Maydeu (1993: 150-151) observaba acertadamente que «estamos lejos aún de poder conocer con exactitud los entresijos de la puesta en escena de las comedias de santos, pues la distancia entre la concepción del poeta en su manuscrito autógrafo y la escenificación que vería efectivamente el público podía llegar a ser considerable». En efecto, analizando el manuscrito autógrafo de *Barlaán y Josafat* podemos apreciar en primer lugar algunos aspectos del *usus scribendi* de Lope; en segundo lugar, cuál fue la intervención de Hernán Sánchez de Vargas sobre el texto y, por ende, cuáles fueron algunas de las modificaciones que aportó —o pensó aportar— al texto de cara a la representación.

Empezando por el análisis del trabajo del Fénix en su redacción de la obra, la primera cuestión que es necesario abordar atañe a la naturaleza del ológrafo: ¿ante qué tipo de documentos nos encontramos? ¿Los que nos han llegado son los folios en los que Lope compuso directamente la comedia —a partir, quizá, de un texto ajeno o de un plan en prosa— o bien son el resultado de una operación de autocopias basada en un antígrafo ya en verso? A lo largo de los años esta cuestión ha sido abordada por varios estudiosos, que han llegado a conclusiones a veces discrepantes: desde la imagen un tanto romántica de un comediógrafo que compone sus versos a vuelapluma hasta la conclusión —contrastada por la evidencia textual, aunque no sin ciertas cautelas— de que estos testimonios podrían ser copias en limpio¹⁵. En algunos casos que hemos podido analizar en

¹⁴ García Reidy (2019) ofrece un ejemplo de la aplicación exitosa de este tipo de análisis para la atribución de una pieza.

¹⁵ Como ejemplo de la primera postura traemos a colación las palabras de Ruiz Morcuende, quien en las observaciones introductorias a su edición del autógrafo de *Amor con vista* afirma: «Las correcciones nos permiten aseverar que al comenzar su trabajo no tenía concebido más que el plan en líneas generales, sin fijar todos los detalles, que iba añadiendo a medida que de su pluma brotaban las estrofas. (...) Su célebre verso *y más de ciento en horas veinticuatro* no es una jactancia, sino una espléndida y casi incomprensible realidad, pues en este y en otros autógrafos puede notarse que los actos están hechos de un tirón, achicándose la letra y perdiendo algo de su horizontalidad los versos a medida que Lope avanzaba vertiginosamente, siendo su mano mucho más lenta que su cerebro» (1930: XLIX). Asimismo, y en lo que atañe específicamente a *Barlaán y Josafat*, en su edición Montesinos insiste varias veces en que el manuscrito «es uno de los que mejor muestran la rapidez de la composición, la celeridad con que Lope redactó esta y tantas otras de sus improvisaciones», y permite demostrar que «Lope escribió *Barlaán y Josafat* con celeridad comprobable» (Montesinos, 1935: 162 y 171). Acerca de la posibilidad de que el Fénix copiara de un texto anterior, un borrador, quizá ya en verso, el estudioso parece excluirlo de manera tajante: «si había un plan anterior, era muy general y vago, quizá Lope se guiaba meramente por el libro que tenía delante, el cual le daba la disposición hecha» (Montesinos, 1935: 162). Más recientemente,

detalle (*El piadoso aragonés, La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba y Amor con vista*), nos parece que los indicios que Lope deja en sus autógrafos son suficientes como para llegar a afirmar que sí se trata de copias en limpio escritas a partir de un borrador ya en verso: en particular, nos referimos a errores (a menudo corregidos) por haplo- o duplografía, saltos por homoioteleuton, etcétera¹⁶. Sin embargo, es importante subrayar también que esto no excluye que el Fénix pudiera modificar el texto en una fase posterior a la copia, o incluso que en algunos momentos decidiera cambiar radicalmente el rumbo de la pieza sobre la marcha, transformando el tipo de estrofa, la rima o un fragmento entero de la escena¹⁷.

En lo que atañe específicamente a *Barlaán y Josafat*, estos indicios son más escasos en comparación con otros autógrafos lopescos, aunque no totalmente ausentes; para empezar, pondremos algunos ejemplos que nos parecen paradigmáticos, seleccionándolos entre los que Montesinos no indicó en su edición de la pieza: se trata mayormente de tachaduras de palabras, correcciones en el interlineado o sobre la marcha que demostrarían que Lope copiaba de un borrador. Así, por ejemplo, el v. 155 (acto I, f. 3v) empieza con la palabra «pues», tachada («<<-pues> le persuadiras q[ue] mande»), que Lope escribió seguramente por atracción del «pues» con que comienza el verso anterior, el 154 («pues que por mejores medios»)¹⁸. Es esclarecedor también el caso del v. 1197 (acto II, f. 6v), donde el Fénix escribe «<-de> ya te referi la linea»; la palabra inicial borrada, que el editor no recoge en el aparato, es la primera del verso siguiente, el 1198 («de reyes malos y buenos»). Parece, pues, que el Fénix se equivocó al copiar de un borrador la perícopa correspondiente al v. 1197 y empezó transcribiendo el 1198, aunque percatándose inmediatamente de su falta. A la misma categoría de error pertenece el que se encuentra en el v. 1457 (acto II, f. 11r): aquí Lope escribe «hijo no es justo q[ue] yn<-p>tente». El error se explica de considerar el verso siguiente, y más específicamente su última palabra («por mil coronas y ynperios»); dicho en otros términos, la confusión se produce por la presencia de dos palabras en posición final de dos versos seguidos, y que empiezan ambas por «yn». Finalmente, entre los errores que Montesinos no señala, mencionaremos el que se halla —corregido por Lope mismo— en el v. 2216 (acto III, f.

en cambio, la crítica parece haber llegado a conclusiones distintas, si bien con algunas reservas; por ejemplo Presotto, a propósito de *Quien más no puede*, pieza contenida en la *Parte XVII*, afirma: «Debe suponerse que se trata de una copia en limpio, aunque no parece posible encontrar errores evidentes que lo confirmen» (Presotto, 2018: 238). El estudioso cita también los trabajos de Gavela y Valdés en sus ediciones respectivas de *¿De cuándo acá nos vino?* (Gavela, 2008) y *La batalla del honor* (Valdés, 2005) respectivamente. Véase también Presotto (2000: 31ss).

¹⁶ Cfr. Crivellari (2013a y 2015a) sobre *El piadoso aragonés* y *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, respectivamente, mientras que para *Amor con vista* remitimos a Crivellari (2020).

¹⁷ Para más detalles sobre estos aspectos remitimos al estudio introductorio de nuestra edición de la pieza.

¹⁸ Para las citas del manuscrito indicamos siempre el acto y el número de folio, siguiendo la numeración original de Lope.

7v): «de Amo<-r+n> y Tamar su herm[an]a». Una vez más la versión inicial de la palabra, Amor, se debe a la presencia en el verso siguiente precisamente de ese nombre («Fue de Amor fuerza tirana»), y a la fuerte analogía con el nombre del hermano de Tamar.

Otros casos evidentes son aquellos donde Lope, dentro de la redacción de un verso, escribe una palabra pero la tacha tras darse cuenta de haber omitido otro término que venía antes. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el v. 429 (acto I, f. 9r), donde se lee: «diuina <-los> y a los pintores»; el comediógrafo escribe el artículo «los», olvidándose del «y a» que lo precedía, así que lo borra y lo vuelve a escribir después. Análogamente, en el f. 4r de la segunda jornada (v. 1057) Lope escribe «esta sortija <-d+t>e doy», empezando a escribir «doy» antes de «te» y corrigiendo sobre la marcha¹⁹. En ocasiones el error puede hallarse en medio de un verso partido y atañer también a una didascalía, como en el caso del v. 379 (acto I, f. 8r). En el acto de la escritura-copia, Lope atribuye correctamente la primera parte del octosílabo («¡Oh, qué ricas tiendas!») a Josafat, pero también escribe la letra inicial de la palabra siguiente, «son», que en realidad debería pronunciar el Capitán. Al enterarse inmediatamente de la falta, el Fénix superpone a la «s» que ya ha escrito la raya que enmarca todas las didascalías que se encuentran en el interior de los versos²⁰. Después de escribir el nombre del Capitán, sigue el término «son» con que se abre la intervención de este personaje («Son / de los plateros», vv. 379-380).

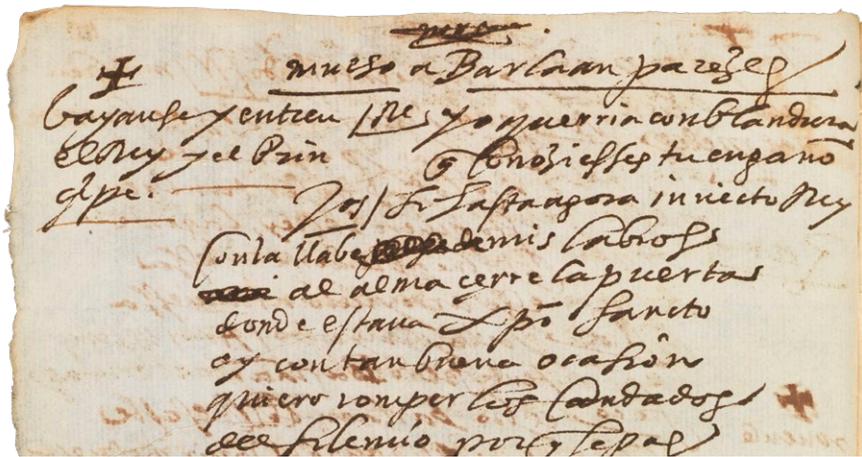
Los ejemplos traídos a colación hasta ahora muestran que el dramaturgo se dio cuenta del error inmediatamente después de cometerlo y lo enmendó en el acto: prueba de ello es el hecho que el término equivocado se tacha para escribir, a continuación, la lección correcta²¹. Destacaremos a este propósito que la posición de las correcciones en el folio a menudo permite determinar el momento en que dichas enmiendas fueron realizadas. Son muchos los casos, en efecto, en los que una corrección *in itinere* conlleva, a partir de ese momento, un des-

¹⁹ Cabe especificar asimismo que en el autógrafo quedan también algunos errores que el Fénix no corrige: un caso de haplografía (v. 1053; f. 4r, acto II; «entendio», por «entendido»), dos de duplografía (vv. 2167 y 2617; ff. 7r y 14v, acto III; «Baarlaan»), además de «q[ué] hazelle», por «q[ué] hace» (v. 1021, f. 3v, acto II), quizá por atracción del «bella» que aparece en el verso anterior.

²⁰ Para aquellas que quedan fuera se suele emplear en cambio una sola línea, subrayando el nombre.

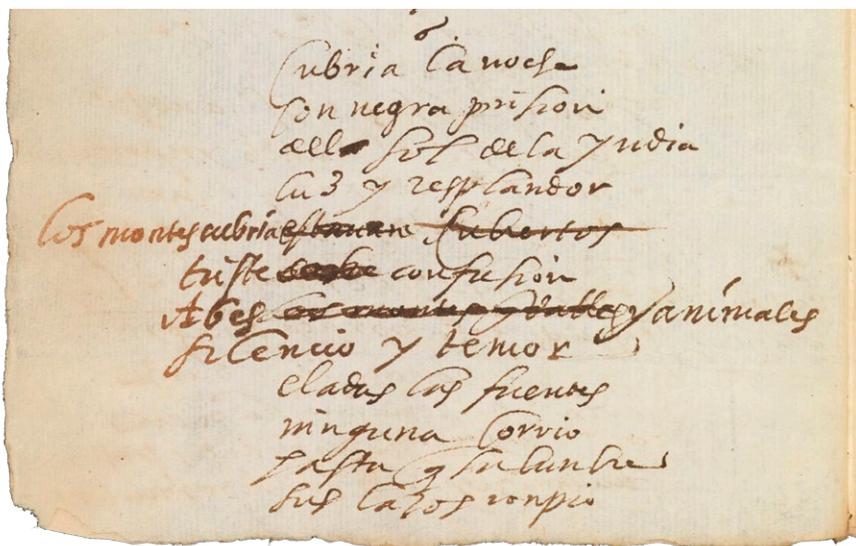
²¹ También se corrigieron con esta modalidad unos cuantos errores por hipo- o hipermetría. Por ejemplo, en el v. 481 (f. 9v, acto I) el Fénix escribió inicialmente «las alabanzas de los dioses»; al enterarse de que el verso quedaría hipermétrico, lo modificó de la siguiente manera: «<-las alabanzas> de los dioses </las grandezas>», esto es, tachando las primeras dos palabras (por un total de cinco sílabas) y añadiendo a la derecha el cuatrísílabo «las grandezas». Análogamente, en el v. 993 (f. 3r, acto II) la primera versión («pero no es justo que yo viva») se modifica tachando la conjunción adversativa y sustituyéndola por el monosílabo «mas», restituyendo así la cantidad octosilábica requerida por la redondilla. A la misma categoría pertenecen otras tres correcciones: «<-de su> del Triunfo porq[ue] trahia» (v. 1007; f. 3r, acto II); «mas di<-me> primero o gran sabio» (v. 1901; f. 2v, acto III); «<-para> y dexar en su persona» (v. 2622; f. 15r, acto III).

plazamiento de la caja de escritura hacia la izquierda o hacia la derecha: indicio evidentísimo de que el error se detectó y se corrigió enseguida. En el v. 1720 (f. 15v, acto II), por ejemplo, en el marco del parlamento con que Josafat anuncia al padre su conversión al cristianismo, se aprecia la siguiente tachadura: «con la llave <puse> de mis labios»; un análisis más atento permite especificar que originariamente el verso comenzaba con el «puse» tachado, ya que esta palabra está alineada respecto a los versos anteriores. Después de haber empezado a escribir «puse de mis labios» y haber tachado el primer término, Lope decidió añadir a la izquierda de la tachadura «con la llave»; esto conllevó un desplazamiento hacia la izquierda de la posición de la columna de texto, que efectivamente se modifica a partir de ese momento, como se aprecia en la imagen siguiente:



Casos análogos son frecuentes en el manuscrito²²; al revés, ejemplos como el del f. 6v de la primera jornada (vv. 305-316) inducirían a pensar que algunas enmiendas se hicieron en un momento posterior, finalizada ya la copia —aunque no pueda especificarse cuánto tiempo después—, dado que el texto añadido a la derecha o a la izquierda (o en ambos márgenes, como en la imagen siguiente) no implica un posterior desplazamiento de la caja de escritura. Como se ve, también en este caso se tachan las primeras partes de algunos versos, cuando no versos enteros, para añadir una nueva lección al margen; esto, sin embargo, no conlleva un cambio en la posición de la columna del texto.

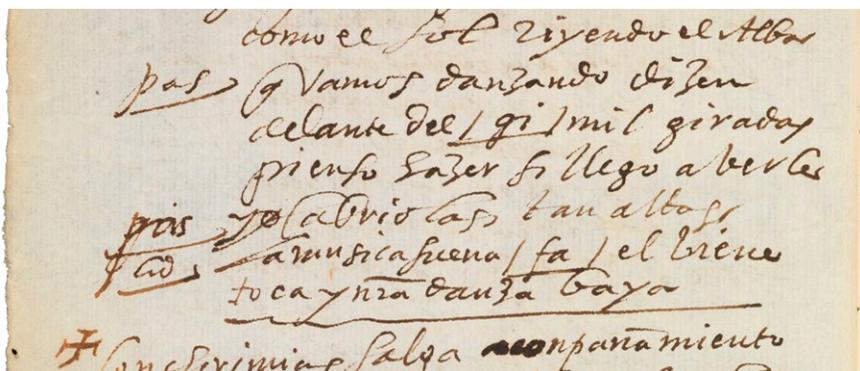
²² Véanse por ejemplo los ff. 3r, 4r, 9v, 13v, 14v y 15v (acto I); 3r, 11v y 13v (acto II); y 6r, 7r, 11r, 14v y 15r (acto III).



Los elementos expuestos hasta ahora parecerían demostrar que el manuscrito de *Barlaán y Josafat* es la versión en limpio copiada de un borrador; añádase a esto que la presencia de numerosas hojas sin ninguna corrección apunta con toda probabilidad a un dramaturgo que no compone directamente sus versos en los folios que nos han llegado²³. Por otra parte, como ya han observado algunos estudiosos a propósito de otros ológrafos lopescos²⁴, estos textos también presentan signos evidentes de que el autor podía intervenir en la obra para modificarla. En este sentido, nuestro manuscrito no constituye ninguna excepción, ya que aquí también se pueden apreciar algunos cambios, no siempre señalados por Montesinos, que muestran cómo el comediógrafo en algunos lugares transformó el texto sobre la marcha. Véanse, por ejemplo, los versos relativos a la escena en la que algunos bailarines hablan de Josafat momentos antes de su primera salida del palacio real (vv. 289-301; acto I, ff. 6r-6v). Allí, en el contexto de un diálogo entre Pascual y Ginés, quienes están esperando la aparición del príncipe para alegrarlo con sus danzas, Lope atribuyó inicialmente los vv. 298-300 a Ginés: «mil giradas / pienso hazer si llego a verle / y cabriolas tan altas», como se aprecia en la imagen siguiente:

²³ No presentan ninguna corrección los ff. 1r, 2r, 2v, 5v, 6r, 10v, 16r y 16v (acto I); 2r, 2v, 3v, 5v, 12v, 14v, 16v y 17r (acto II); 3v, 4r, 4v, 8r, 10v, 13r, 14v y 16v (acto III).

²⁴ Véanse por ejemplo Presotto (1997: 161) y las consideraciones de Naldini en la introducción a su edición de *Quien más no puede* (Naldini 2001: 5-12).



En un segundo momento (es difícil determinar cuándo, si acto seguido o después de algún tiempo) el Fénix decidió atribuir el v. 300 a otro personaje, y por eso modificó la «y» inicial en «Yo», por obvias razones de sentido. Añadió, asimismo, la didascalia «Gi[nés]» a la izquierda, sin darse cuenta de que este personaje ya estaba pronunciando los versos anteriores; fijándose quizá tan solo en los nombres que aparecen a la izquierda, el Fénix pensó estar alternando «Gi[nés]» a «Pas[qual]», que aparece en el v. 297. Esto dio lugar a un error evidente, la repetición de «Gi» dos veces seguidas (vv. 298 y 300), un error que fue corregido sobrescribiendo finalmente «Pas» a «Gi».

Todavía a propósito de las didascalias, en el manuscrito hay casos que demuestran cómo en el proceso de copia el comediógrafo podía percatarse de ciertas incongruencias y corregirlas; algunos *loci* no plantean demasiados problemas, ya que se trata de errores que Lope comete en la copia de las didascalias o en la atribución de los versos al personaje correspondiente y que corrige en el acto, como demuestra la evidencia textual. En la segunda jornada, por ejemplo, el rey Abenir y un capitán acaban de salir al tablado, como indica la acotación:



El Rey y el capitán

CAPITÁN	Hoy preguntaba por ti.	1075
REY	No me gana en el cuidado, porque es Josafat amado por todo extremo de mí.	

En la atribución del v. 1075, Lope escribe en un primer momento (y equivocadamente) «Re», por «Rey», atribuyendo las palabras «Hoy preguntaba [Josafat] por ti» al padre del príncipe, aprovechando luego las dos letras y transformándolas en «Cap». A esta misma tipología pertenece otro error que el dramaturgo corrige, el del v. 465: en el contexto de un diálogo entre el protagonista y un librero, se repite equivocadamente dos veces el nombre de Josafat, por lo cual Lope tacha el segundo «jos» y escribe «li[brero]» al lado²⁵. Asimismo, en el tercer acto, en el marco de un diálogo abundante en réplicas entre dos personajes que tienen además un nombre parecido, Teudas y Tebandro, Lope se equivoca al escribir la enésima abreviatura en las didascalias (que son, además, prácticamente iguales, «Teb» y «Teu»), acabando por atribuir un verso de Tebandro, el 2084, a Teudas; cuando se percata del error, tacha el nombre de «Teu[das]» para añadir a la izquierda el de «Teb[andro]». Como se ve, las enmiendas que Lope aporta no siguen siempre un mismo patrón: a veces la corrección se superpone a las letras ya escritas, mientras que en otros casos se prefiere borrar lo escrito y añadir la nueva palabra (o abreviatura) tanto a la derecha como a la izquierda.

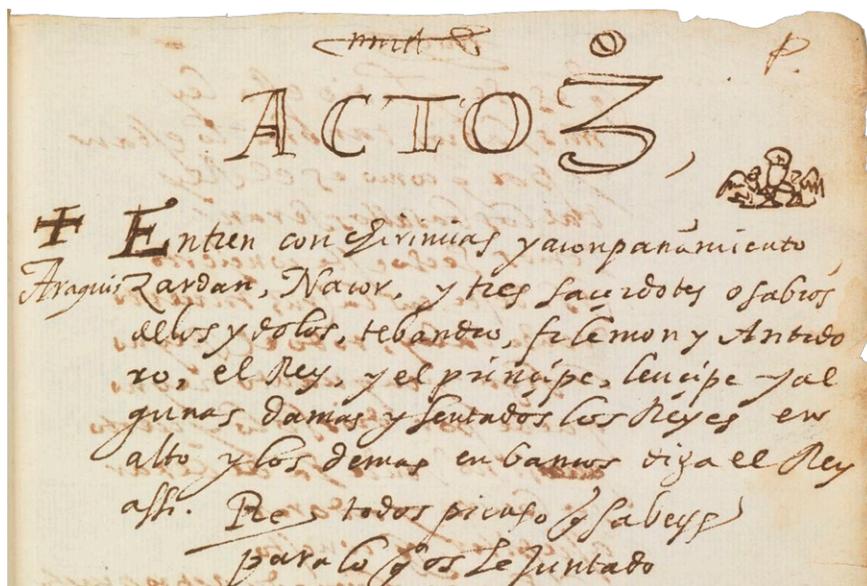
En otros casos Lope, aun habiéndose dado cuenta del error que ha cometido, no consigue corregirlo del todo; véase el ejemplo del tercer acto (vv. 1827ss.), en el marco del enfrentamiento público que el rey Abenir ha organizado entre sus sabios (Tebandro, Filemón y Antidoro) y Barlaán (que en realidad es Nacor, un mago disfrazado al que el monarca ha convocado para que desmienta las afirmaciones del verdadero Barlaán y convenza así a Josafat a abandonar el cristianismo). Nacor, gracias también a la intervención de Dios, decide finalmente afirmar que la única ley verdadera es la de Cristo; los sabios de Abenir no saben qué contestar y el soberano, enfurecido, los hace llevar a la hoguera. Acto seguido, Nacor le declara a Josafat su voluntad de recibir el bautismo y los dos dejan el escenario. La acotación siguiente (v. 2043Acot) preveía en un primer momento que fuera Araquis el que quedara en el tablado junto con Zardán para comentar lo ocurrido, como se ve en la imagen sacada del f. 5r del tercer acto («<-Araquis\ tebandro> quede con zardan y el príncipe se baya»):



Al mismo personaje Lope atribuyó inicialmente también el v. 2044 («q mal nos ha sucedido»), como se lee fácilmente debajo de la tachadura («Ar»). Sin

²⁵ Un ejemplo parecido se encuentra en el v. 591 (acto I, f. 11v).

embargo, el Fénix se dio cuenta de que esto produciría una incongruencia, dado que Araquis era el personaje encargado de llevar a quemar a los tres sabios y, por tanto, ya había dejado el escenario, como confirma la acotación del v. 2019 («El Rey se vaya airado, Araquis lleve a los sabios y queden Nacor y Josafat»). Es muy probable que la corrección se aportara enseguida, ya que las demás didascalias de este folio no presentan ninguna modificación; en sustitución de Araquis, Lope cambió este nombre por el de Tebandro. Esto, sin embargo, produce a su vez otra incongruencia: si Araquis realmente ha llevado poco antes a los tres sabios para que sean matados, Tebandro no debería estar en escena (ni vivo, según se desprende de las palabras del Rey en los vv. 2106-2108: «esos tus sabios que en el fuego he visto / callarían también por dar contento / al Príncipe»). A propósito de este fragmento, no estará de más observar que en la acotación inicial del tercer acto (f. 1r, v. 1826Acot) se halla rastro de otra corrección *a posteriori* por parte de Lope: como se ve en la imagen, después de terminar la redacción de la acotación, el Fénix añadió en un segundo momento, en el margen izquierdo, precisamente el nombre de Araquis, que debería aparecer en el tablado junto con los demás personajes.



En el ámbito de este panorama de las tipologías de error y de enmienda por parte de Lope, señalaremos también que hay correcciones que parecen haberse aportado a todas luces en un segundo momento; nos referimos, por ejemplo, a las dos didascalias que se han añadido con una tinta diferente en los vv. 2102 y 2112 del tercer acto (ff. 5v-6r). En este caso, en el marco de una tirada en tercetos que en una primera versión pronunciaría únicamente el sabio Teudas, Lope decide atribuir diez versos al Rey; por ello, añade su nombre en el v. 2102 y vuelve a escribir el nombre de Teudas en el v. 2112 para que los versos siguientes

se atribuyan a este personaje. Los versos bien hubieran podido ser pronunciados por el mago, y efectivamente algunas de las palabras que finalmente quedan atribuidas al monarca parecerían más congruentes en boca de Teudas (por ejemplo la referencia a «esos tus sabios», que en realidad son los sabios del Rey).

REY	¿Cuál dios, cuál hado tal rigor consiente? Nacor villano, Barlaán segundo, vencido de interés habló por Cristo cosas que en su retórica las fundo,	2105
	y esos tus sabios que en el fuego he visto callarían también por dar contento al Príncipe, que yo mejor conquisto, porque es con la verdad y el fundamento del honor de los dioses soberanos,	2110
	porque su religión reciba aumento.	

El proceso de auto-revisión y corrección (*in itinere* o en un segundo momento) que Lope emprendió en lo referido a las didascalias y a los diálogos no siempre produjo, pues, los resultados esperados: si en muchos casos el dramaturgo consiguió corregir los errores, en otros sus modificaciones dejaron pequeñas incongruencias. Hay más: en el manuscrito el Fénix dejó dos faltas de las que evidentemente no llegó a percatarse; ambas se encuentran en la tercera jornada, en el espacio reducido de cincuenta versos, y pertenecen a una misma tipología, esto es, la repetición innecesaria de un nombre en dos didascalias seguidas. En el primer caso, en los vv. 2276-2277, el nombre de Josafat se repite dos veces, y no cabe duda de que ambos versos deben atribuirse al príncipe:

JOSAFAT	(¿Qué es esto que ha entrado en mí?)	
JOSAFAT	¿Cómo te quedas aquí?	
LEUCIPE	¿Ya me miras tan crüel?	
JOSAFAT	Pues ¿cómo te he de mirar, siendo gentil y mujer?	2280

La posible explicación del error en este caso podría residir en la observación de que los dos versos se encuentran en dos folios distintos (8v-9r): al terminar la redacción del folio 8 vuelto, y después de pasar a la nueva página para empezar a escribir en el folio 9 recto, Lope quizá olvidó que ya había indicado el nombre de Josafat en la didascalia del verso anterior. Podemos excluir, en cambio, la hipótesis de un salto o laguna en el texto, ya que la rima de la redondilla (vv. 2275-2278) es perfecta y no presenta problemas, así como la secuencia lógica del pasaje.

Menos evidente aparece en cambio la explicación del error siguiente: en el ámbito de la misma escena de diálogo con la princesa Leucipe, y en este caso con un error que atañe precisamente a la dama, en los vv. 2322-2323, Lope repite dos veces su nombre.

JOSAFAT	Leucipe, allá fuera espera, que yo te responderé,
---------	--

	que un gran desmayo me ha dado.	2320
DEMONIO	(Aún no está determinado; déjale a solas.	
LEUCIPE	Sí haré.)	
<u>LEUCIPE</u>	Casarnos es sacramento de Cristo; allá fuera aguardo tu resolución.	

Por un lado, es plausible pensar en una simple distracción, ya que aquí tampoco se observan desajustes que hagan suponer errores o lagunas; por otro lado, también es posible llegar a una conclusión distinta: como se ve, la parte final del v. 2322 que pronuncia la princesa («Sí haré») constituye el final de un aparte de Leucipe con el Demonio, quien le está dando indicaciones para derribar la fe de Josafat. Desde esta perspectiva, la repetición de la didascalia «Leu» en el v. 2323, sin dejar de ser un error, se explica si admitimos que Lope estuviera considerando los vv. 2321-2322 como un bloque dialógico distinto del resto. Volviendo al ejemplo anterior, además, también en ese caso el primer verso pronunciado por Josafat es un aparte: «¿Qué es esto que ha entrado en mí?», se pregunta sorprendido el príncipe al observar cómo la tentación está intentando empoderarse de él; el «¿Cómo te quedas aquí?», en cambio, está dirigido obviamente a Leucipe. Dicho esto, también es preciso observar que en todo el manuscrito Lope no adopta nunca más este sistema.

Como se ha observado, en el manuscrito quedan algunos lugares en los que se producen errores o incongruencias en lo que a los diálogos se refiere. El análisis del autógrafo muestra que casi todos estos errores fueron corregidos por el autor de comedias, quien trabajó este documento en preparación a la puesta en escena de la pieza. En el caso concreto, fue Hernán Sánchez de Vargas, como se ha dicho, quien representó la obra junto con su esposa Polonia Pérez y la compañía, interpretando el papel del protagonista, como se deduce de los elencos del reparto en las tres *dramatis personae* que encabezan los actos²⁶. En términos generales, la presencia de manos distintas muestra que alguien leyó detenidamente el autógrafo; empezando por las listas de los personajes, por ejemplo, se añadieron algunos nombres que Lope no apuntó y que sin embargo serían necesarios, ya que aparecen en el tablado. Es este el caso de «Un librero» (acto I) y

²⁶ Para más detalles sobre los actores que formaban parte de la compañía remitimos a nuestro trabajo (Crivellari, 2015b: 86-90). Aquí subrayaremos que es muy poco lo que se puede decir sobre las representaciones de la pieza, ya que el autógrafo carece de licencias. Es muy probable que Hernán Sánchez de Vargas representara *Barlaán y Josafat*, aunque no disponemos de elementos que permitan concretar una fecha más allá de un *terminus post quem* que puede fijarse en abril de 1611. Como afirma García Reidy (sin publicar: 6), de hecho, «dado que el manuscrito está fechado el 1 de febrero y en ese año el Martes de Carnaval —fecha que marcaba el final de la temporada teatral— fue el 15 de febrero, el estreno de la obra no pudo producirse hasta la apertura de la nueva temporada, que ese año fue el lunes 4 de abril». Por lo demás, nuestra comedia no aparece mencionada en ninguno de los catálogos que hemos consultado, de lo cual se deduce que su fortuna en las tablas debió de ser bastante breve.

«Finardo» y «Nacor» (acto II), mientras que la indicación «Tebano» del acto III es errónea, ya que en la obra no aparece nunca un personaje con este nombre, de no tratarse de una repetición equivocada del nombre de Tebandro, que ya aparece poco antes. La posible explicación de este error, quizá, deba buscarse en una mala interpretación del v. 2140, donde se hace referencia al «Hércules tebano». Siempre a propósito de la atribución de los distintos papeles a los actores de la compañía, en algunos casos un actor representaría más de un personaje; en particular, el actor Pedro de Morales interpretaría a Pascual y Ginés, mientras que los papeles de Faustina y Lidia se adjudicaron ambos a una tal Juliana, cuyo apellido por desgracia desconocemos²⁷. El problema estriba en que estos cuatro personajes aparecen todos juntos —y dialogando entre sí— en la escena de alegre acogida del príncipe Josafat mencionada anteriormente (vv. 289-ss.).

Estos cambios en el reparto implican por tanto que la escena se desarrollaría de manera distinta respecto a lo previsto por Lope —ni los hombres ni las damas hablarían los unos con los otros, obviamente—, aunque en el manuscrito no queda rastro de las ulteriores modificaciones aportadas por la compañía en este sentido. Una posibilidad es que el autor de comedias quisiera fundir las intervenciones de los dos hombres como si se tratara de un solo personaje, quizá en la posterior transcripción de las intervenciones en los papeles de actor; así, Pedro de Morales recitaría todas las intervenciones de Pascual y Ginés, y lo mismo haría la tal actriz Juliana. Bien es verdad que el primer verso pronunciado por Pascual nada más salir al tablado es «¡Echa por acá, Ginés!» (v. 289), aunque puede suponerse que el actor fingiera estar hablando a un compañero fuera del tablado. En este sentido, si se leen los versos de Pascual y Ginés y los de Faustina y Lidia como si fueran tan solo los de dos personajes, no se producen incongruencias en el sentido; eso sí, el autor de comedias habría tenido entonces que restaurar la versión primigenia del v. 300 («Yo cabriolas tan altas») cambiando de nuevo el «yo» por la «y» inicial, aunque de esta modificación no queda rastro en el manuscrito.

Por lo demás, las intervenciones de manos atribuibles a la compañía son fundamentalmente de dos tipos: en primer lugar, aquellas que tachan partes del texto que se considerarían prescindibles y, por tanto, no deberían escenificarse. En el autógrafo, en realidad, solo hay dos fragmentos enjaulados (ff. 7r, acto I; y 15r, acto III): a la derecha del primero, que tacha catorce líneas (vv. 319-332)

²⁷ Transcribimos a continuación los nombres de los actores que intervinieron en la representación de la obra junto con el papel (o los papeles) que interpretaron, según se desprende de los listados del manuscrito autógrafo: Hernán Sánchez de Vargas (Josafat); Damián Carillo (Barlaán, un librero, Teudas, Baraquías); Luis de Toledo (Zardán, Anaximandro); Pedro de Morales (Araquis, Pascual, Ginés, Fineo, Fulbino); Blas de Aranda (un capitán); Juan Bautista Rosales (Abenir); Mariquilla (un ángel); Villegas (un cojo, músico, Fabio, Tebano); Francisco de Porras (un viejo, Sicoro, Antidoro, un demonio); Juan Bautista de Angulo (un alguacil, músico, Celio, Filemón, un demonio); Polonia Pérez (Leucipe); Juliana (Faustina, Lidia, Arminda); Alonso (¿o Domingo?) de Fuentes (Salvino, Nacor, Telémaco); Francisco Vicente (un capitán, Tebandro, un demonio); Catalina (o Clara) Eugenia de Torres (Risela); Antonia (Diana).

se encuentra la frase «no se canta / agora», redactada con la misma tinta de la tachadura; poco más abajo, siempre a la derecha y en correspondencia del v. 333, aparece la indicación «chirimias». Se reduce así la duración del baile que acompañaría al príncipe en su paseo por las calles de la ciudad, a la vez que se indica el empleo de un instrumento musical. El segundo enjaulado suprime seis líneas en la escena final de la obra (vv. 2630-2635), seguramente porque la enumeración de Josafat a propósito de las posesiones del padre difunto resultaría excesivamente larga.

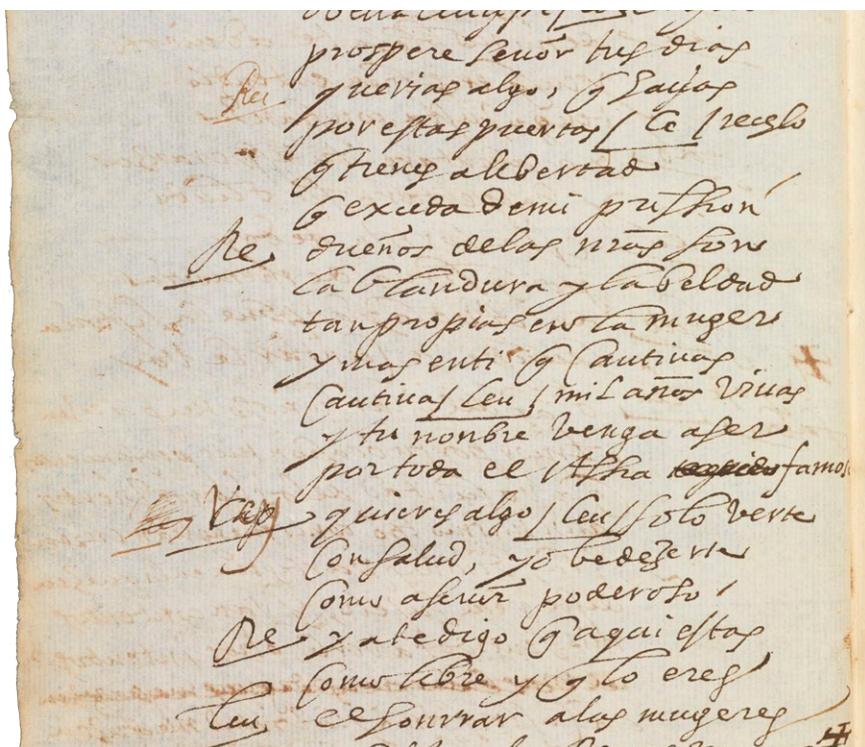
En segundo lugar, también hay intervenciones que son añadidos o correcciones a errores en las didascalias, y tienen el objetivo de restablecer el orden correcto y lógico de los diálogos. Se trata con toda evidencia del resultado de una lectura cuidadosa de la pieza, durante la cual el autor de comedias (u otro integrante de su compañía, como ya se ha dicho) encontró unas incongruencias o lagunas que quiso subsanar; en el ámbito de nuestra edición crítica, hemos acogido siempre estas correcciones en el texto, señalando en el aparato que se trata de intervenciones no atribuibles a la pluma de Lope²⁸. Por poner un ejemplo concreto, la añadidura de la didascalia «Rei» en el v. 1518 restituye perfectamente el sentido del diálogo entre el monarca y sus dos vasallos, Araquis y Zardán, que están discutiendo en ese momento con él a propósito de la rebelión de Josafat. Se trata de una enmienda necesaria, como se ve, ya que la pregunta no tendría sentido en boca de Zardán:

REY	¡Por los dioses, que rabio de coraje!	1515
	Mirad de la manera que me deja.	
ZARDÁN	Es por no verte con tan justa queja.	
REY	¿Qué te parece, Araquis, del suceso tan temido de mí?	
ARAQUIS	Señor invicto, que me ha pesado mucho te confieso.	1520

A veces la revisión no se limita a la añadidura de una didascalia, sino que corrige un error evidente: en el segundo acto (f. 4v), concretamente en el v. 1092, Lope adjudica la pregunta «¿Quieres algo?» al Capitán. Añádase que en este mismo folio, pocos versos más arriba (v. 1081), el dramaturgo había olvidado una didascalia para atribuir al rey Abenir otra intervención, que empezaba de

²⁸ No cabe ninguna duda de que se trata de una mano ajena a la del Fénix: analizando todos los *loci*, se aprecian muchas diferencias no solo en lo referido a la tinta (que resulta ser más clara), sino también en lo que concierne al *ductus* de las dos manos, ya que se trazan de manera totalmente distinta, por ejemplo, las palabras «Rei» y «Josa» (vv. 1081*Per*, 1452*Per*, 1479*Per*, 1484*Per*, 2307*Per*, 2457*Per*) respecto a lo que hace Lope a lo largo de todo el manuscrito. La «R» mayúscula de Lope no tiene el rizo a la izquierda del asta vertical, sino que dibuja un ojo. Análogamente, la «J» del Fénix casi no sobresale por debajo de la caja de renglón, algo que en cambio la otra mano hace sistemáticamente. Lope, además, siempre liga las letras de «Jos», en particular la «o» y la «s», mientras que la otra mano no lo hace nunca.

manera muy parecida («¿Querías algo?») y que otra mano interpola, como puede verse en la imagen:



Por lo que atañe al v. 1092, alguien quiso corregir la didascalia, ya que efectivamente las palabras «¿Quieres algo?» son más plausibles puestas en boca del monarca que del capitán, como se deduce de la respuesta de Leucipe («Solo verte / con salud y obederte / como a señor poderoso», vv. 1092-1094), que muestra un diálogo clarísimo con el soberano, quien por su parte afirma: «Ya te digo que aquí estás / como libre, y que lo eres» (vv. 1095-1096). Observando en detalle esta intervención, parece que en un primer momento la misma mano que poco antes había añadido «Rei», en el v. 1081, escribió «Rey» también a la izquierda de «Cap», sin borrar la didascalia de Lope; por alguna razón, luego otra mano tachó «Rey», devolviéndole al Capitán la intervención, aunque esa segunda mano debió de entender finalmente que es el monarca el que pronuncia esas palabras, así que sobrescribió «Rey» a la didascalia original del Fénix.

Como se ha intentado demostrar, el análisis del manuscrito permite adentrarse en definitiva en el terreno un tanto azaroso del proceso de composición-copia de la obra por parte del dramaturgo y del posterior trabajo de la compañía sobre el texto. La evaluación del proceso de modificación al que está sometida la pieza muestra el diálogo que se establece entre ingenio y autor de comedias (o entre

el autógrafo y el texto revisado por los profesionales de la compañía); se trata de un diálogo al que el editor moderno debe prestar mucha atención, ya que no solo aporta datos fundamentales acerca de la evolución de las piezas en su vida en las tablas, sino que permite llegar a una restitución del texto crítica y fiable.

Bibliografía

- Aparicio Maydeu J. (1993), *A propósito de la comedia hagiográfica barroca*, García M. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca, I: 141-151.
- Crivellari D. (2013a), *Dal manoscritto alla scena: El piadoso aragonés di Lope de Vega*, «Testi e linguaggi», 7: 63-75.
- Crivellari D. (2013b), *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Reichenberger, Kassel.
- Crivellari D. (2015a), *El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, «Anuario Calderoniano», 8: 93-111.
- Crivellari D. (2015b), *Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: Barlaán y Josafat*, «Revista de Literatura», 77 (153): 75-91.
- Crivellari D. (2020), *Autor vs. Poeta, o de lo que los espectadores del Siglo de Oro no vieron ni escucharon: Amor con vista de Lope de Vega*, «Críticón», 140: 117-140.
- Crivellari D. (ed.) (2021), *Lope de Vega, Barlaán y Josafat*, Cátedra, Madrid.
- Cruz Palma Ó. de la (1999), *El Barlaam y Josafat de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 5: 73-82.
- Ferrer Valls T. (dir.) (2008), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Reichenberger, Kassel.
- García Reidy A., *Barlaán y Josafat, de historia ejemplar medieval a comedia de santos barroca*, trabajo original sin publicar: 1-56.
- García Reidy A. (2019), *Deconstructing the Authorship of Siempre ayuda la verdad: A Play by Lope de Vega?*, «Neophilologus» <<https://rdcu.be/bxgWy>> (06/19).
- Gavela D. (ed.) (2008), *Lope de Vega, De cuándo acá nos vino*, Reichenberger, Kassel.
- Montesinos J. F. (1921), *Contribución al estudio del teatro de Lope de Vega*, «Revista de Filología Española», 8: 131-149.
- Montesinos J. F. (ed.) (1935), *Lope de Vega, Barlaán y Josafat*, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, Madrid.
- Naldini N. (ed.) (2001), *Lope de Vega, Quien más no puede*, Reichenberger, Kassel.
- Presotto M. (1997), *Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, «Anuario Lope de Vega», 3: 153-168.
- Presotto M. (2000), *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel.
- Presotto M. (ed.) (2018), *Lope de Vega, Quién más no puede*, en *Comedias. Parte XVII*, Crivellari D., Maggi E. (coords.), Gredos, Madrid, I: 229-418.
- Ruano de la Haza J. M. (1998), *Las dos versiones de El mayor monstruo del mundo, de Calderón*, «Críticón», 72: 35-47.
- Ruano de la Haza J. M., Allen J. J. (1994), *Los teatros comerciales en el siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Castalia, Madrid.
- Ruiz Morcuende F. (1930), *Prólogo*, en Vega Carpio, F. L. de, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición) – Obras dramáticas, tomo X*, Id. ed., Imprenta de Galo Sáez, Madrid: v-lvi.

- Sentaurens J. (1984), *Seville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVIIe siècle*, Presses Universitaires de Bordeaux-Université de Bordeaux III, Talence.
- Serrano Deza R. (2012), *Acercamiento al contexto bíblico-religioso-cultural que rodea la creación de dos comedias barrocas, Barlaán y Josafá de Lope de Vega y El mágico prodigioso de Calderón de la Barca: de las fuentes a la articulación teatral*, en Domínguez Matito F., Martínez Berbel J. A. (eds.), *La Biblia en el teatro español*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo: 501-526.
- Silva M. G. (1998), *El Barlaán y Josafat de Lope y su fuente. Estudio de una reelaboración para el teatro*, en Rossaroli de Bredan G. (ed.), *Pervivencias de Barlaam e Josafat en la Literatura Hispánica*, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca: 75-101.
- Valdés R. (ed.) (2005), Lope de Vega, *La batalla del honor*, en *Comedias. Parte VI*, Pineda V., Pontón G. (coords.), Prolope/UAB/Mileno, Lérída, I: 65-292.
- Vega Carpio, L. de (1611), *Barlaán y Josafat* [Manuscrito]. En: Fondation Bodmer (Ginebra, Suiza). Sin signatura.