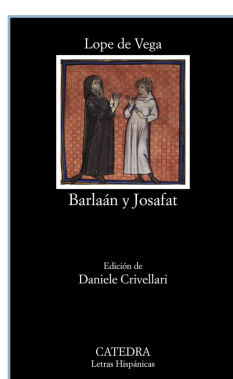


CRIVELLARI, Daniele, ed., Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, Madrid, Cátedra (col. Letras Hispánicas, núm. 842), 2021. ISBN: 978-84-376-4208-6. 358 págs.

Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO

IEHM / Universitat de les Illes Balears (España)

f.rodriguez-gallego@uib.cat



Desde hace varios años, Daniele Crivellari ha venido publicando diferentes estudios y ediciones de textos teatrales del Siglo de Oro de notable importancia, entre los que podemos destacar su monografía *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis* (Kassel, Reichenberger, 2013), que se convirtió en pieza clave para abordar el tema candente de la segmentación teatral, así como el proceso creativo de Lope de Vega en sus autógrafos.

En esa monografía faltaba el manuscrito ológrafo de *Barlaán y Josafat*, que se creía perdido o destruido desde el incendio sufrido en 1940, a raíz de un bombardeo, por la Holland House, en Londres, donde se conservaba (pág. 72). Providencialmente, el autógrafo había sido editado poco antes, en 1935, por José F. Montesinos, lo que permitía al menos que se tuviese acceso al texto original de la comedia, refundido en gran medida al ser publicado en la póstuma *Parte XXIV* de Lope (Zaragoza, 1641). El propio Crivellari, sin embargo, dio noticia en un [artículo](#) de 2015, publicado en el número 153 de *Revista de Literatura*, de la presencia del manuscrito en la Fundación Bodmer de Ginebra, en la que se encontraba, al menos, desde 1972, aunque tal situación había pasado desapercibida a los estudiosos. Ya entonces Crivellari presentaba un detallado análisis del autógrafo y de algunos *loci* no indicados por Montesinos en su añeja edición de 1935, y ahora da a la luz una esmerada edición crítica de la comedia que solo puede ser calificada como excelente.

La edición consta de una extensa introducción de 145 páginas (incluyendo la bibliografía), la edición crítica del texto de la comedia, con ortografía modernizada y una completa anotación a pie de página, a partir del manuscrito autógrafo, a la

que sigue la edición, de acuerdo con los mismos criterios, de la tercera jornada publicada en la *Parte XXIV*, completamente nueva con respecto a la del autógrafo. A continuación se incluyen los respectivos aparatos críticos positivos, y se cierra el volumen con un apartado dedicado a las tachaduras y correcciones del autógrafo, hasta completar las 358 páginas.

Ya la mera descripción sintética del contenido del volumen nos muestra que no estamos ante una edición de carácter divulgativo o escolar, como es el caso de muchas de las incluidas en la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, sino ante una edición crítica en toda regla, asimilable a las que publica en la editorial Gredos el grupo de investigación Prolope (a cuyos criterios se acoge Crivellari), y con la ventaja de que el estudio introductorio y la anotación no deben someterse a las limitaciones de espacio de las *partes* de Lope que se publican en Gredos.

La extensa introducción a la comedia se divide en cinco apartados fundamentales, precedidos de unas primeras páginas (págs. 11-18) que presentan de manera sintética algunas de las claves de la obra, tanto temáticas como textuales, y la insertan en la corriente de textos dedicados a la leyenda de san Josafat, que no era sino la cristianización de Buda, al que progresivamente se fue añadiendo la figura del maestro, Barlaán. El primero de los apartados de la introducción (págs. 18-38) se centra en el asunto de la obra y en su condición de comedia hagiográfica. Se estudia el tratamiento de la fuente fundamental seguida por Lope, la importancia del elemento espectacular, común a las comedias de santos, y otros aspectos en los que Lope intenta ir más allá del patrón genérico, como el desdoblamiento en dos de la figura del santo, situados, además, en un ámbito lejano a los espectadores, o la estrecha conexión entre los conceptos de palabra y representación, y entre narración y descubrimiento de la realidad, que Crivellari estudia con sutileza, así como el papel que la métrica desempeña en este descubrimiento de la realidad por parte de Josafat.

El apartado siguiente (págs. 38-59) se dedica al manuscrito autógrafo y la información de distinto tipo que nos ofrece, partiendo de una concepción del manuscrito como palimpsesto en el que «el dramaturgo dejó rastros del proceso de composición de la pieza» (pág. 40). Crivellari se plantea la naturaleza del manuscrito, que considera una copia en limpio de un borrador, a partir de diferentes indicios que va tratando, lo cual no impide que se pudieran introducir modificaciones posteriores (págs. 47-53), que el editor analiza indagando también en las posibles motivaciones de Lope para realizarlas. Se estudian seguidamente (págs. 53-

59) las intervenciones en el autógrafo debidas a la compañía que escenificó la comedia, la de Hernán Sánchez de Vargas: fundamentalmente, supresión de texto que se consideraría prescindible y añadidos o correcciones en los locutores.

Tras el estudio del autógrafo, Crivellari se centra en los avatares posteriores de la comedia (págs. 59-71). Trata en primer lugar el proceso de reescritura experimentado por ella, y que se plasma en el texto publicado en la *Parte XXIV*, publicada en Zaragoza en 1641. Para este, y de acuerdo con la terminología propuesta por Ruano de la Haza en su conocido [artículo](#) dedicado a las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón (*Criticón*, 72, 1998), Crivellari parece preferir el término *reelaboración* antes que el de *refundición* (pág. 60), probablemente por no haberse publicado en la *parte* una comedia nueva por entero. Sin embargo, y sobre todo si se cree que la reescritura es ajena a Lope (como sostendrá Crivellari más adelante), entiendo que el de *refundición* es un término más preciso, que se ajusta además a la terminología propuesta por Alberto Blecua, quien distingue en su *Manual de crítica textual* (Madrid, Castalia, 1983) entre la reescritura debida al propio autor, para la que reserva el término de *redacción*, y la acometida por alguien ajeno al autor, que denomina *refundición* (págs. 111-112); las prácticas que describe Crivellari a continuación encajan también, en mayor o menor medida, con las refundidoras habituales tanto de los dramaturgos de la segunda mitad del XVII como de los refundidores neoclásicos de finales del XVIII y principios del XIX.

En todo caso, y al margen de la etiqueta que se utilice, lo fundamental es el detenido análisis que se desarrolla a continuación, que indaga tanto en la autoría de ese proceso de reescritura como en las razones que condujeron a ella, partiendo de un completo panorama de las modificaciones introducidas en la versión impresa, que mantiene prácticamente intacto el primer acto, condensa en el segundo los actos segundo y tercero de la versión manuscrita, y añade un tercer acto completamente nuevo. Crivellari estudia las tres principales técnicas utilizadas en la reescritura de los actos II y III: supresión, sustitución y desplazamiento, y concluye que todas estas modificaciones «alteran de manera sustancial los equilibrios de la pieza» (pág. 63).

En un primer momento, Montesinos consideró que la reescritura también se debió a Lope, aunque el propio estudioso, al editar el autógrafo, revisó su postura y pasó a considerarla ajena al autor, postura mantenida por la crítica posterior (págs. 63-64). Crivellari, partiendo de un estudio de Serrano Deza, subraya tres aspectos del tercer acto nuevo: el alejamiento de la fuente, su fuerte teatralidad y el protagonismo de Leucipe (pág. 65), y entiende por ello que «las razones que empujaron al

autor a emprender la reelaboración de la obra parecen estribar más bien en cuestiones de índole práctica que poética» (pág. 65), por lo que defiende que «probablemente fue otra persona la que emprendió este proceso de reescritura. Lo más plausible es que se tratara del director u otro componente de una compañía» (pág. 66).

Como el mismo estudioso señala, «La cuestión queda abierta» (pág. 67), y apunta a los hallazgos futuros que pueda aportar la estilometría. En esta línea, poco después de llegar a las librerías la edición objeto de reseña, publicaba Germán Vega García-Luengos un primer [artículo](#) sobre los resultados de la aplicación de la estilometría a comedias atribuidas a Lope (*Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, págs. 91-108), entre las que trata el problema de las dos versiones de *Barlaán y Josafat* (págs. 101-102), y concluye que «ese millar largo de versos de la versión de la *Parte XXIV*, tenido mayoritariamente entre los críticos por ajeno a Lope, encaja perfectamente en sus usos y no en los de ninguno de los 275 dramaturgos representados en CETSO» (pág. 102b). El mismo profesor Vega subraya, partiendo precisamente de la edición de Crivellari, que ya pudo manejar, que el análisis estilométrico «tampoco pretende cerrar el debate, sino proporcionar una pista más» (pág. 101b).

La fiabilidad de los análisis estilométricos que se han ido realizando en estos últimos años, acentuada en este caso por la aparente claridad de los resultados referidos a *Barlaán y Josafat*, abre unas muy interesantes posibilidades de análisis (y de edición) futuras. Partiendo del supuesto de que fuese Lope el que reescribió su comedia, en absoluto queda invalidado el fino análisis realizado por Crivellari, sino que cabe la posibilidad de plantearse las preguntas del porqué de la reescritura aplicándolas al propio dramaturgo. Tal vez ante el cierto estatismo de los actos segundo y, sobre todo, tercero de la versión autógrafa, que abundan en diálogos doctrinales, como los de Nador con los sabios o Teudas con los demonios (convenientemente suprimidos o sustituidos en la versión impresa), cabría pensar que la obra pudiese haberse resentido en sus primeras puestas en escena, lo que podría haber llevado al autor de comedias a solicitar a Lope una versión más teatral, y este prescindiese de la fuente que tan fielmente había seguido antes para ganar en teatralidad en una nueva versión. De haber sido así, y dado que no hay rastro de esta reescritura en el autógrafo conservado, salvo por dos pasajes atajados que no pasaron al impreso (pág. 64), es posible que esa nueva versión se plasmase en un nuevo autógrafo, que sería el que de hecho se utilizase mayoritariamente en las representaciones teatrales, lo que explicaría la escasez de marcas de representación presentes en el autógrafo

conservado, ya apuntada por Montesinos, así como de licencias. Que una versión autógrafa conservada sea la primera no es, además, algo extraordinario: piénsese en el caso de *El mágico prodigioso*, de Calderón, cuyo manuscrito autógrafo ha tendido a ser relegado en las ediciones modernas por considerarse que la versión impresa, aunque no se haya conservado en testimonios controlados por el poeta, supone una revisión de la comedia acometida por este.

Tal situación abre también la puerta a un estimulante problema, que es el de cómo editar la comedia en el futuro. De aceptarse que el texto de la *Parte XXIV* se debe a Lope, debería, en principio, dársele prioridad sobre el del autógrafo, por ser una revisión posterior acometida por el autor; pero, dado que la *Parte XXIV* se publicó ya muerto Lope e incluye diferentes errores, se plantea el problema de cómo editar esta versión, sobre todo en los actos primero y segundo, dado que diferentes variantes podrían ser, tal vez, revisión de Lope, o bien modificaciones introducidas en el texto en su paso por las compañías o ya en la imprenta, problema que ya ha asomado en comedias publicadas en su momento en *partes* sí controladas por el poeta y de las que se conserva el autógrafo, y que aquí se agravarían por tratarse de una *parte* póstuma. Tal vez la edición conjunta de la *Parte XXIV* que publicará el grupo Prolope en los próximos años pueda arrojar nueva luz sobre el problema al presentar un panorama textual conjunto de toda la *parte*.

Volviendo al estudio de Crivellari, se centra este a continuación en la escasa fortuna escénica de la comedia de la que tenemos noticia, así como en las posibles huellas de la obra de Lope en *La vida es sueño* de Calderón, que se repasan en detalle, aunque, con prudencia, no se quiera sostener una relación directa entre ambos textos. Cabe destacar que esta edición de Crivellari también permitirá establecer puentes entre *Barlaán y Josafat* y otras comedias de santos de Calderón, en particular las que plantean un proceso de conversión, pues elementos presentes ya en la de Lope, como los diálogos doctrinales, la alusión explícita a libros o textos que puedan resultar iluminadores en el camino hacia la conversión, los sueños, o incluso la figura del gracioso Bato (solo presente en la versión impresa), adelantan rasgos que pueden rastrearse asimismo en las comedias de conversos calderonianas, línea que ya ha sido explorada por Serrano Deza al comparar *Barlaán y Josafat* y *El mágico prodigioso*, según expone Crivellari (pág. 70, n. 71).

Sigue el estudio textual de la comedia, en el que se describen los principales testimonios y se indican las relaciones entre ellos. Además de autógrafo y *Parte XXIV*, contamos también con un manuscrito conservado en la BNE y una suelta sin datos de la que existe un ejemplar en la British Library, suelta sobre la que tal vez se

podría haber intentado ofrecer alguna información más, dado el interés que suelen presentar estas sueltas sin datos, presumiblemente tempranas. En cuanto al texto de estos testimonios, derivan de la *Parte XXIV* (en el caso del manuscrito, a través de la suelta), pues el autógrafo no volvió a utilizarse hasta la edición de Montesinos de 1935.

El apartado siguiente, «Sinopsis métrica y argumental; segmentación de la obra», ocupa nada menos que 39 páginas (págs. 80-118), lo que da indicio ya de la importancia que tiene dentro del estudio de la obra, considerablemente mayor de la que apartados similares ocupan en otras ediciones. Crivellari, de alguna manera, cubre en estas páginas el hueco de la ficha que no pudo escribir para su monografía de 2013, y a partir de ella elabora un exquisito análisis de la articulación dramática de la comedia.

En las primeras páginas, además del esquema de la sinopsis métrica, ofrece un pormenorizado desarrollo de la pieza a partir de la división en cuadros y microsecuencias, destacando las formas métricas. A este respecto, quizá podría haber sido objeto de comentario la curiosa octava (vv. 1518-1525) englobada en un pasaje de endecasílabos sueltos. En pág. 93 se marca una microsecuencia a partir de ella, y en pág. 104 se considera una forma englobada, sin mayores comentarios, pero la estrofa no parece tener ningún tipo de independencia con respecto a los endecasílabos anteriores y posteriores (el diálogo entre el rey y Araquis no parece singularizarse de ninguna manera en la octava), por lo que quizá se trate de un *despiste* de Lope, dudoso aquí entre endecasílabos sueltos con pareados cerrando diferentes grupos de versos y octavas (que también se cierran con un pareado), y que habría incluido, tal vez por despiste, una octava en un pasaje de endecasílabos sueltos sin que parezca haber ninguna justificación temática o dramática. También el contraste con otras formas englobadas que se comentan con acierto en esas páginas resalta lo anómalo de esta octava entre endecasílabos sueltos. La propia dimensión narrativa de las octavas, subrayada por Lope en el *Arte nuevo*, acentúa la extrañeza de esta octava aislada.

Particularmente notables son las consideraciones de Crivellari en torno a la estructura de la comedia (págs. 101-113), a partir del esquema trazado antes. Con finura analiza la tendencia a la organización de la materia dramática en torno a grupos tripartitos, desde los cuadros de que constan las jornadas hasta diferentes combinaciones de microsecuencias, que incluyen formas englobadas. El editor, como en su monografía de 2013, se muestra ecléctico, siguiendo la postura de Antonucci, respecto a los criterios de división interna, aunque entre ellos prima el de

la acción dramática (pág. 105), de acuerdo con su análisis de las rayas trazadas por Lope en su autógrafo, que con frecuencia sirven para delimitar nuevas «escenas a la francesa», es decir, delimitadas por la entrada de un nuevo personaje, sin que tenga que haber cambio métrico, o bien momentos clave de la acción dramática. A este respecto, la aplicación del estudio de las rayas presentes en el autógrafo al análisis estructural de la pieza es ejemplar e iluminador. Se cierra el apartado con un útil cuadro sinóptico en el que se detallan los cuadros y microsecuencias de la comedia (págs. 114-118).

Los criterios de edición siguen los del grupo de investigación Prolope. El editor se aleja de ellos, con acierto, al no recoger en el aparato las variantes de las ediciones modernas, y también, aunque no se explicita, por recurrir a una anotación más abundante, favorecida por el hecho de ser la edición de una única pieza y no integrarse en la de una *parte*.

El texto ha sido editado con esmero (solo he localizado las erratas *antentamente*, v. 850, y *Anaximadro* por *Anaximandro* en las *dramatis personae* del tercer acto, pág. 240) y se ha cuidado la puntuación, tal vez en ocasiones parca en comas para incisos (por ejemplo, vv. 1003, 1115, 1865-1866), y singularmente tras algunas prótasis de condicionales (como en vv. 18 o 38) o vocativos (v. 44 de *P*). En el v. 256 el punto y coma resulta erróneo, ya que *los demás* parece sujeto de *huyen*, por lo que podría quedar así: «La mayor parte son muertos; / los demás, de fuerzas faltos, / huyen a Egipto [...]» (vv. 255-257). En el v. 1396 («Gira la luna, el cielo y sigue Apolo»), tal vez sobre la coma, entendiendo *gira* como transitivo y *el cielo* como objeto directo. En el v. 1623 utilizar signos de admiración para *así vivas* quizá aclararía más el pasaje (se echan en falta signos de admiración también en vv. 778-783 o en v. 1705 para *Perro*, y quizá el 2090 quedase con admiraciones mejor que con interrogaciones).

De acuerdo con los criterios de Prolope, se marcan en la edición las diéresis y se comentan en nota las sinéresis, lo que favorece la lectura del texto. A este respecto, en v. 569 de *P* tal vez fuese mejor editar *roído*, de acuerdo con las normas generales de acentuación, que *roído*; en v. 75 debería haberse editado *Dario* en vez de *Darío* (también en un pasaje de *La hermosura de Angélica* citado en nota al v. 884), en el v. 336 de *P* debe ser *Alejadria* en vez de *Alejadría* (también por la rima a-a del romance) y en el 868 de *P* *discurria*, con sinéresis y sístole, y no *discurría*; también en los vv. 656, 666, 676 y 686 de *P* parece mejor *solian* que *solían*, para obtener un endecasílabo. En el v. 903 sería preferible editar *aun* en vez de *aún*, por

ser átono y monosílabo, y en vv. 1650 y 1715 faltan sendas tildes en sendos *que* («¿Ya no tengo *qué* esperar?»; «¡*Qué* bien que finges, Nacor!»).

Las intervenciones de Crivellari en el texto son siempre sensatas, y suelen comentarse y justificarse en nota, tanto cuando decide enmendar como cuando no lo hace. Como pequeños apuntes, tras el v. 1480 parece que Finardo se va (en v. 1502 se explicita que Josafat está solo), por lo que podría haberse añadido la correspondiente acotación. En el v. 583 de *P* se comenta en nota la anomalía de la rima *desnudarle-valle*, que quizá habría sido mejor enmendar (*desnudalle*), pues la modernización es error fácil de introducir por un copista o cajista.

Las anomalías métricas de *O* son también comentadas en nota con detenimiento (vv. 727-733, 920) y no se señalan en el texto ante la dificultad, bien justificada, de reflejarse de manera precisa. En la tercera jornada de *P* sí se indica mediante una línea de puntos la omisión de un verso en una redondilla (v. 860), como tal vez debería haberse hecho también en la secuencia de tres estancias (vv. 345-382) de esta misma jornada, no anotada en el texto pero sí en la sinopsis métrica (pág. 83), pues el esquema métrico de las estancias permite precisar el verso omitido, entre los vv. 360 y 361, un heptasílabo con rima en -ido. Por cierto que estas tres estrofas puestas en boca de Josafat que desarrollan el motivo del *beatus ille* constituyen un directo homenaje al pasaje en torno a este motivo que pronuncia Salicio en la égloga II de Garcilaso (vv. 38-76), pues, además de glosar el mismo motivo, retoman exactamente el mismo esquema métrico y, como en el caso de Garcilaso, también en tres estrofas. Tal vez este directo homenaje a Garcilaso, más poético que práctico, podría verse asimismo como un indicio de la autoría de Lope de la tercera jornada impresa.

La anotación de la comedia, además de estas indicaciones textuales de diverso tipo, es muy exhaustiva, y combina notas explicativas para un posible público menos especializado, además de detenerse en aspectos léxicos y sintácticos, con otras más *eruditas* y útiles para especialistas, por manejar en ellas un amplio abanico de fuentes y estudios a los que se remite de manera precisa. En ocasiones, corrige Crivellari con acierto opiniones de otros estudiosos, siempre con elegancia (por ejemplo, en pág. 294, n. 146, o en págs. 323-324, n. 856). Este respeto a las fuentes hace que tal vez en ocasiones, por remitir a ellas, se omita alguna información de cierta importancia en nota, como en la de vv. 2593-2595, sobre la técnica de avanzar en una intervención de un personaje hechos futuros, en la que se indica cómo Montesinos «recuerda varias comedias en las que Lope emplea el mismo recurso dramático» (pág. 277), comedias que tal vez podrían haberse mencionado para no



tener que acudir a Montesinos, cuya edición no es hoy de fácil acceso. En esta línea, los vv. 1160-1166 quizá merecieran una nota más explicativa, además de la interesante referencia a un artículo de Serrano Deza.

Aunque el ámbito de la anotación es particularmente opinable, tal vez quedan sin nota algunos versos que podrían haberla merecido, dado, además, lo exhaustivo de la anotación de Crivellari. Algunos son más leves, como algún *puesto que* con valor de ‘aunque’ (v. 779) o *cuando* con valor también concesivo (v. 1117). Por su parte, los vv. 971-975 parecen esconder una alusión al evangelio de san Juan y a su inicio, que podía haberse anotado, como la referencia a la corona y la palma del martirio de v. 1282 (la corona se menciona también en v. 1368), o el motivo del hombre como pequeño mundo (v. 1400).

Se trata, en todo caso, de minucias, que se indican sobre todo para mostrar la atención y el interés con que se ha leído esta edición de *Barlaán y Josafat*, modélica en muchos aspectos. Tras el redescubrimiento del autógrafo por parte del profesor Crivellari, esta edición pone a disposición de lectores y estudiosos una comedia que quizá no sea la más atractiva de Lope, pero sí resulta muy representativa de ese momento de su trayectoria (en torno a 1611, año del autógrafo) en el que son frecuentes los textos de reflexión religiosa. Ochenta y seis años después de la de Montesinos, la edición de Crivellari permite leer el texto en su versión autógrafa, así como la tercera jornada de la impresa, excelentemente editadas y anotadas, y precedidas por un exhaustivo e iluminador estudio. La edición posibilitará así un mejor acercamiento a esta comedia y a las piezas religiosas de Lope en general, como también permitirá tenerla en cuenta en las aproximaciones a los dramas hagiográficos de dramaturgos posteriores, como pueda ser Calderón.