

## Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*

### About an Autograph Manuscript by Lope: *Barlaán y Josafat*

Daniele Crivellari  
Università di Salerno

#### RESUMEN

El presente artículo da cuenta de la localización del manuscrito autógrafo de la comedia *Barlaán y Josafat*, de Lope de Vega, cuyos rastros se habían perdido desde los años 30 del siglo pasado, y que se encuentra hoy en día en la Fundación Bodmer (Ginebra, Suiza). El trabajo presenta ante todo una detallada descripción filológica del hológrafo lopesco, pasando luego a comentar varios *loci* que Montesinos no indicó en su edición de la pieza de 1935 y que podrían contribuir a arrojar luz nueva sobre el proceso de composición, por parte del Fénix, de sus comedias. La recuperación de este testimonio, además, posibilita un examen pormenorizado del reparto de actores que representó la obra, especificando unos detalles que ya se conocían y añadiendo otros nuevos.

**Palabras Clave:** Teatro barroco; Lope de Vega; *Barlaán y Josafat*; manuscrito autógrafo.

#### ABSTRACT

This article describes the autograph manuscript of *Barlaán y Josafat*, by Lope de Vega, which is now preserved at the Bodmer Library (Geneva, Switzerland) and has been considered lost since the 1930s. The study presents a philological description of the manuscript; it focuses also on different *loci* which are absent in the edition of the play by José F. Montesinos (1935), and that could help to better understand the process of composition of the play by the playwright. Thanks to the analysis of this extraordinary text, it is also possible to study the theatre company that represented this play in the seventeenth century, specifying some details that are already known and adding new ones.

**Key words:** Baroque theatre; Lope de Vega; *Barlaán y Josafat*; Autograph manuscript.

1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

Después de que José F. Montesinos publicara, en 1935, su edición del *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega basándose en el manuscrito autógrafo de la pieza, los rastros de este precioso documento parecían haberse perdido para siempre. La biblioteca en la que se hallaba el hológrafo, Holland House, en Londres, sufrió un gran incendio en septiembre de 1940 como consecuencia de un bombardeo, lo cual hizo suponer a más de un investigador que el texto hubiera sido destruido. Durante décadas, pues, la edición de Montesinos quedó como punto de referencia obligado para el acercamiento a esta pieza, también desde un punto de vista filológico: por un lado, porque toda la información disponible sobre el autógrafo era la que el crítico proporcionaba en su estudio; por otro lado, porque el testimonio desaparecido era el único que presentaba una versión fidedigna y despachada con seguridad por el dramaturgo. Por lo demás, de hecho, tanto la tradición impresa —básicamente la de la Parte XXIV, de 1641, más una suelta sin año ni pie de imprenta— como la manuscrita nos consignan un texto refundido y totalmente distinto, sobre todo en lo que al tercer acto se refiere<sup>2</sup>.

Así, todos los estudiosos, como Marco Presotto (2000) o Manuel Sánchez Mariana<sup>3</sup>, en sus valiosos trabajos sobre los autógrafos del Fénix, debieron forzosamente prescindir del examen directo de este texto, aunque siempre abrigando la esperanza de que en algún momento pudiera salir a la luz<sup>4</sup>. A decir verdad, el manuscrito que localizamos, y que se encuentra hoy en día en una biblioteca privada de Suiza, no estaba totalmente oculto: en algunas ocasiones se había señalado su presencia, aunque, eso sí, de pasada y en publicaciones de carácter no estrictamente científico. Empezando por la más reciente, el catálogo de la exposición «A Mirror of the World: Three Thousand Years of Books and Manuscripts», organizada por el Grolier Club de Nueva York

<sup>1</sup> A Adrián J. Sáez, de la Universidad de Neuchâtel, debo el haber llamado mi atención sobre los fondos privados suizos y haber despertado mi curiosidad acerca de las fundaciones de este país, lo cual me ha permitido finalmente dar con el manuscrito objeto de este artículo. Quiero dejar constancia aquí de mi más profunda gratitud a este refinado estudioso y apreciado amigo.

<sup>2</sup> Para un análisis detallado de las diferencias entre el manuscrito autógrafo y los demás testimonios sigue siendo imprescindible el estudio de Montesinos (Vega, 1935: 168-181).

<sup>3</sup> Sánchez Mariana, Manuel (2011). «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscrpt.Cao* [en línea]. 10, en [www.edobne.com/manuscrptcao/los-autografos-de-lope-de-vega/](http://www.edobne.com/manuscrptcao/los-autografos-de-lope-de-vega/) [ref. de 27/02/2015].

<sup>4</sup> Cfr. por ejemplo las palabras de Sánchez Mariana: «aunque exista la sospecha de que pudo haber resultado destruido en el incendio de la casa del propietario en Londres como consecuencia del bombardeo de 1940, no hemos perdido la esperanza de que pueda reaparecer algún día» (en Sánchez Mariana, Manuel (2011). «Los autógrafos de Lope de Vega», *Manuscrpt.Cao* [en línea]. 10, en [www.edobne.com/manuscrptcao/los-autografos-de-lope-de-vega/](http://www.edobne.com/manuscrptcao/los-autografos-de-lope-de-vega/) [ref. de 27/02/2015]).

en colaboración con la Fundación Bodmer (Ginebra), y que se celebró en Zürich, Marbach, Nueva York y Dresde entre mayo de 2000 y agosto de 2001, hace mención de nuestro manuscrito como una de las piezas que se expusieron. En el ítem número 57, de hecho, se habla de «Lope Felix de Vega Carpio (1562-1635). Historia de Barlan y Josafa. Autograph manuscript, Madrid, 1611», añadiendo la siguiente explicación:

Only about 500 plays survive of Lope de Vega, premier dramatist of Spain's »golden age« —perhaps a third of his total output. Hugo von Hofmannsthal greatly admired »the enchanting Lope«, and Franz Grillparzer made Lope's *Jüdin von Toledo* a part of German literature. The *Historia de Barlan y Josafa* is based on a medieval legend. It was prophesied to the Indian King Abenner that his son Josaphat would turn to Christianity. To avoid this Abenner raised his son in close confinement, but the hermit Barlaam, disguised as a merchant, made his way into Josaphat's prison and converted him, thus fulfilling the prophecy. Based on a Buddhist myth, the story has been adapted by both Christians and Muslims, and given meanings specific to those cultures (Bircher, 2000: 45)<sup>5</sup>.

El año 2000 representaría, por tanto, el *terminus ante quem* para tratar de deshilar el ovillo de la historia del manuscrito de *Barlaán y Josafat* y establecer cuándo llegó a formar parte de la colección que empezó el bibliófilo suizo Martin Bodmer allá por los años 20 del siglo pasado, y que siguió personalmente hasta su fallecimiento, en 1971. Otros indicios, sin embargo, permiten reducir el abanico temporal en el cual Bodmer adquirió este extraordinario testimonio. Cuando Montesinos editó la obra, en 1935, el manuscrito estaba en manos de Lord Ilchester, como se ha dicho. Sucesivamente, Morley y Bruerton —tanto en la edición inglesa como en la española de su archiconocida *Cronología*— atribuían todavía el manuscrito a la colección Ilchester, aunque es de sospechar que para este dato se basaran simplemente en la descripción de Montesinos, ya que los dos estudiosos americanos afirman que sus recuentos «se basan en el texto de J[osé] F[ernández] M[ontesinos]» (1968: 89). Sea como fuere, en 1947 el mismo Bodmer, en *Eine Bibliothek der Weltliteratur*, donde explica los principios en los que está basado su ideal de «literatura del mundo», habla de pasada del impresionante fondo de comedias impresas de Lope poseído: se trata de 68 volúmenes que contienen «rund 470 Komödien sowie das lyrische und epische Oeuvre» (1947: 87). El volumen de Bodmer no era, ni pretendía ser, un catálogo completo de su colección, pero el hecho de que se hable del Fénix con tonos altamente elogiosos y que no se mencione una joya como el manuscrito del *Barlaán* parecería confirmar que por aquella fecha el autógrafo todavía se encontraba en otro paradero, que desgraciadamente desconocemos.

<sup>5</sup> También en la página web de la Fondation Bodmer ([www.fondationbodmer.ch](http://www.fondationbodmer.ch)) se hace alusión, aunque de manera no explícita, a la presencia del manuscrito, ya que en la sección «Siècles classiques» se afirma que de Lope de Vega «la Collection Martin Bodmer possède près de 70 éditions rares et un manuscrit autographe de 1611».

Pocos años después, en la década de los 50, el librero Arthur Rau publicó dos ensayos dedicados a reseñar el fondo manuscrito y el impreso de la colección Bibliotheca Bodmeriana. Los artículos, que aparecieron en 1958 y 1959 en la revista *Book Collector*, no mencionan el autógrafo del *Barlaán* entre las muchas joyas que ya por aquel entonces formaban parte de la colección de Martin Bodmer. Por lo que a los manuscritos españoles se refiere, por ejemplo, se cita «a 15th-century paper MS of a *Cancionero* compiled for Pedro Fernandez de Velasco» y, hablando del Fénix, solo se mencionan «four verses of Lope de Vega» (Rau, 1958: 392). No se trata, claro está, de nuestro texto, sino de «un quatrain autographe signé, dédicace placée en tête des *Triunfos divinos con otras rimas sacras* (1625)», como nos indicó el Director de la Bibliotheca Bodmeriana y Vicedirector de la Fundación, Nicolas Ducimetière, y del cual nos ocuparemos en otro trabajo<sup>6</sup>. Otra vez, el hecho de que Rau mencionara estos pocos versos y no citara el texto del *Barlaán* hace surgir la razonable duda de que por esos años este manuscrito formara parte del fondo de la Bodmeriana.

Cuando sí, finalmente, encontramos por primera vez datos acerca de la presencia del autógrafo en Ginebra es en los años 70. En un artículo publicado en *Genava. Bulletin du Musée d'art et d'histoire* sobre la Bibliotheca Bodmeriana como «source capitale pour la recherche à Genève», Bernard Gagnebin (1972: 49) afirma: «Quant aux manuscrits écrits en d'autres langues, nous nous bornerons à mentionner [...] l'*Historia de Barlan y Josefa* [sic], cent quatre pages autographes de Lope de Vega». Para 1972, entonces, este texto ya pertenecía al fondo Bodmer. En conclusión, todos los datos permiten precisar el abanico temporal en que el manuscrito llegó a Suiza en los 14 años que median entre 1958 y 1972.

## 2. DESCRIPCIÓN DEL MANUSCRITO

Ofrecemos a continuación una descripción detallada del manuscrito, ya que todavía no está disponible una reproducción digital en línea. Según los datos que nos proporcionó muy amablemente el Director de la Biblioteca, la «collection est en cours de rétro-catalogage, mais il n'est pas prévu dans l'immédiat de le rendre disponible sur Internet». Hemos decidido adoptar el modelo de ficha creado por Presotto en su imprescindible catálogo (2000), así como la bibliografía allí empleada, y citada en versalitas, a la que remitimos; en ese volumen, la ficha de nuestro manuscrito ocuparía idealmente el puesto 3bis (esto es, entre *¡Ay, verdades, que en amor...* y *El bastardo Mudarra*).

<sup>6</sup> Queremos dejar aquí constancia de nuestro agradecimiento al doctor Ducimetière por su ayuda y la amabilidad en poner a nuestra disposición tanto los datos sobre el fondo hispánico de la Bodmeriana como la reproducción digital del *Barlaán* y *Josafat*.

**BARLAÁN Y JOSAFAT****DESCRIPCIÓN EXTERNA**

En 4º, mm. 217x150; cubierta exterior de cartón ligero; en la portada, arriba: «No 465 / Ms Original de Lope de Vega Carpio firmado p[o]r el autor y fechado en Madrid / <-en+a> 1º de Feb[er]o de 1611 / Histora [sic] de Barlan y Josafa / Pertenece a <-la una> la P[arte] 24\* de las comedias del Autor / De las + 3 p[ar]tes 24 q[u]e hay en esta coleccion la presente comedia se ha / lla ympresa en la q[u]e se publico en Zaragoza año de 1641 y q[u]e poseh<-e+o> / Quiroga», en la parte de abajo una pegatina redonda con el número: «465»; en la contraportada, en la parte inferior, en lápiz, con grafía moderna: «Span. Lit. T IV / F I.4 / Vega Carpio, Lope de». Aparece la siguiente numeración, al recto: f. 1 n. n. (*dramatis personae* del primer acto) + primer acto con 16 ff. num. «P.»-16 y 1 f. n. n. (final del acto al recto, verso en blanco) + 2 ff. n. n. (portada del segundo acto; *dramatis personae*) + segundo acto con 16 ff. num. «P.»-16 (en el f. 11r núm. 11 corregido, tal vez, encima de 12; en el f. 12r núm. 12 corregido encima de un núm. ilegible) y 1 f. n. n. (final del acto al recto, verso en blanco) + 1 f. n. n. (folio en blanco) + 2 ff. n. n. (portada del tercer acto; *dramatis personae*) + tercer acto con 17 ff. num. «P.»-17. Tot.: 57 ff.

FECHA DE COMPOSICIÓN: 1.II.1611

LOCALIZACIÓN: Fondation Bodmer (Cologne, Ginebra - Suiza).

SIGNATURA: sin signatura.

PROCEDENCIA: Montesinos, en la introducción a su edición de la comedia (1935), afirmaba que el manuscrito pertenecía a la colección de Lord Ilchester. Desde entonces, el texto se consideró perdido o destruido en el incendio de la biblioteca del noble inglés. Es posible conjeturar que Martin Bodmer adquiriera el manuscrito allá por los años 60 del siglo pasado, y más concretamente entre 1958 y 1972.

ESTADO DE CONSERVACIÓN: bueno. En el tercer acto (ff. 46r-57v) hay varias manchas de humedad, que sin embargo no dificultan la correcta interpretación del texto. El último f. del tercer acto tiene los márgenes deteriorados.

**DESCRIPCIÓN ANALÍTICA**

[f. 1r; los nombres de la columna de la derecha y «un librero» con grafía no de Lope:]

hablan en el primer acto

Josaphat prinçipe  
Zardan  
Araquis  
Vn capitan

sanchez  
Toledo  
morales  
<-bizente> aranda

el Rey Auenir	Rosales
Barlaan Padre del yermo	Si carril[lo]
Vn Angel	mariquilla
Vn pobre cojo	bill<-aver+egas><-de>
Vn pobre viejo	<-bautista> porras
Vn Alguaçil	bautista
Leuçipe ynfanta	polonia
pasqual	morales
gines	morales
faustina [una línea conecta este nombre al de Juliana, a la derecha]	
Lidia villanas	juliana
los Musicos	batista <-villaverde\billegas>
Vn librero	carrillo

[rúbrica de Lope]

[f. 1v: en blanco]

[f. 2r núm. «P.», comienza el primer acto:] ACTO Pº. / Entre el Príncipe Josafat / y Zardan. / *Jos.* posible es q[ue] desta suerte / pagas tanto Amor Zardan / [sigue texto]

[ff. 17v-18r, termina el primer acto:] viue por ti y contigo / *An.* parte *B.* en tus manos boy *A.* bien vas / [f. 18r] conmigo / desaparezcanse los dos y Acabe el / primer Acto. / l. s. e. s. s. / [rúbrica de Lope]

[f. 18v: en blanco]

[f. 19r:] O / 2 / Acto de la histo<sup>a</sup> / de Barlaan y Josafat / [rúbrica de Lope]

[f. 19v: en blanco]

[f. 20r; los nombres de la columna de la derecha, «finardo» y «nacor» con grafía no de Lope:]

los q[ue] hablan en el 2º Acto

Barlaan	carrillo
Zardan	toledo
Araquis	morales
leuçipe	polonia
el Rey	Rosales
Josafat	sanchez
fabio musico	villegas
fineo	morales
celio	bautista
sicoro criados	porras
saluino enfermo	<-porras> fuentes
el Capitan	bizente

finardo  
nacor

fuentes

[rúbrica de Lope]

[f. 20v: en blanco]

[f. 21r núm. «P.», comienza el segundo acto:] ACTO 2º / Entre Barlaan vestido de / mercader con vna caxa y Zardan. / Zar. piedras trahes B. no ha nacido / tan famoso mercader / [sigue texto]

[f. 37r termina el segundo acto:] toca el honor de los Dioses / o le mataran sus Rayos / fin del 2º Acto / l. s. e. s. s. / [rúbrica de Lope]

[ff. 37v-38v: en blanco]

[f. 39r:] O / 3 / Acto de la Historia / de Barlaan y Josa / fat / [rúbrica de Lope]

[f. 39v: en blanco]

[f. 40r; los nombres de la columna de la derecha y «tebano» con grafía no de Lope:]

hablan en el 3º Acto

Araquis

Zardan

Nacor

Filemon

Tebandro

Antidoro

Leuçipe

el Rey

Josafat

Teudas

tres demonios

Risela

diana

Arminda

Baraquias

Anaximandro

Telemaco

fulbino

dos

tebano

fuentes

bautista

bizente

porras

polonia

Rosales

sanchez

<-?> carrillo

uizente, porras, batista

clara

antonia

juliana

carrillo

toledo

fuentes

morales

almas

billegas

[rúbrica de Lope]

[f. 40v: en blanco]

[f. 41r núm. «P.», comienza el tercer acto:] ACTO 3° / Entren con chirrimias y aconpañamiento / <\\Araquis> Zardan, Nacor, y tres saçerdotes o sabios / de los ydolos, tebandro, filemon y Antido / ro, el Rey, y el prinçipe, leuçipe y al / gunas damas y sentados los Reyes en / alto y los demas en bancos diga el Rey / assi. / *Re.* todos pienso q[ue] sabeys / para lo q[ue] os he juntado / [sigue texto]

[f. 57v termina el tercer acto:] para ymitar <-quien es tierra/los q[ue] somos> / tierra al fin como al prinçipio / loado sea el sanctissimo / sacramento / [rúbrica de Lope] / En Madrid a primero de / hebrero de 1611 / omnia sub correctione / Lope de Vega Carpio [rúbrica]

### CRÍTICA

El título aparece en la segunda lista del *Peregrino en su patria* (1618; cfr. PEREGRINO 1973); LA BARRERA 1860, p. 436b; MORLEY-BRUERTON 1968, p. 89; RENNERT-CASTRO 1968, p. 488; URZÁIZ TORTAJADA 2002, p. 654.

OTROS MANUSCRITOS: NACIONAL [Mss. 16979], presenta un texto muy distinto, y fue copiado basándose en la *suelta* s.a., según afirma MONTESINOS (1935, pp. 168-169). Cfr. PÉREZ Y PÉREZ 1973, núm. 34.

EDICIONES ANTIGUAS: PARTE XXIV (1641). También existe una suelta sin lugar ni año, conservada en la British Library, sign. 11728.h.3.(20.), y titulada *Los dos soldados de Christo*, cuyo texto se basa en el de la Parte XXIV, sobre la cual cfr. MONTESINOS (1935, pp. 171-172).

EDICIONES MODERNAS: RAE 1890 ss., IV, sigue el texto de la Parte XXIV; MONTESINOS 1935, edición del autógrafo, se recogen al pie de la página las variantes de la tradición impresa y las características del manuscrito. En un apéndice se copia el tercer acto refundido tal y como aparece en la tradición impresa.

### CARACTERÍSTICAS DEL MANUSCRITO

#### Características externas:

— Encabezamientos: al recto y verso de cada folio, arriba al centro se encuentra la invocación «J M J A C» (Jesús María José Ángel Custodio), a veces escrita de manera no muy clara; no aparece en las portadas ni en las *dramatis personae*, donde en cambio se encuentra una cruz (a excepción de la portada del tercer acto, donde no hay nada). Al comienzo de cada acto, arriba a la derecha, hay un símbolo eucarístico (dos ángeles sosteniendo un cáliz con una hostia).

— Rúbricas: aparecen rúbricas de Lope en las portadas, en las *dramatis personae* y al final de cada acto.

— Otros datos: las acotaciones están marcadas siempre con una cruz de Malta, mientras que una o dos líneas horizontales acompañan algunas didascalías; en algunos casos la línea tiene una rúbrica simplificada al final.

— Actores: a la derecha de las *dramatis personae* de todos los actos aparecen, con grafía distinta de la de Lope, nombres de actores; se trata de los



integrantes de la compañía de Hernán (o Fernán) Sánchez de Vargas, que también representó, en 1610, *La hermosa Ester*.

### **Intervenciones en el texto:**

— Lugares tachados: aparecen en los tres actos varias palabras o letras tachadas (23; 28; 31); también hay algunos versos enteros tachados (7; 3; 4).

— Intervenciones con añadidos en el interlineado o al margen: hay varias palabras tachadas y corregidas (26; 29; 25); además, se encuentran algunos versos enteros tachados y enmendados en el primer y en el tercer acto (7; 0; 2).

— Fragmentos enjaulados: en el texto hay dos fragmentos enjaulados, probablemente por mano del autor de comedias (ff. 8r y 55r): a la derecha del primer enjaulado (que tacha los vv. 319-332) se encuentra la escrita «no se canta / agora», redactada con la misma tinta de la tachadura; poco más abajo, siempre a la derecha, «chirimias».

— Observaciones generales: las intervenciones que aparecen en el texto son todas de Lope, si se exceptúan los dos fragmentos enjaulados citados y la indicación «cantan», que se encuentra a la izquierda del v. 2334 (f. 50r), más la atribución de algunas intervenciones a un personaje distinto (ff. 13v, 24v, 31r, 31v, 32r y 52r).

Como puede verse, tanto las características externas como las internas del manuscrito son coherentes con los demás autógrafos de Lope reseñados por Presotto (2000); el de *Barlaán y Josafat* guarda además interesantes analogías con otras obras de los años alrededor de 1611 —piénsese, por ejemplo, en la presencia de la imagen de los ángeles sosteniendo un cáliz que encabeza cada acto, rasgo típico de las comedias del periodo 1610-1617 (Presotto 2000: 24).

Según Montesinos, el manuscrito «es uno de los que mejor muestran la rapidez de la composición, la celeridad con que Lope redactó ésta y tantas otras de sus improvisaciones», y permite demostrar que «Lope escribió *Barlaán y Josafat* con celeridad comprobable» (Vega, 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 neta: «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» (Vega, 1935: 162)<sup>7</sup>. Para el crítico, el texto, redactado a vuela pluma, «pasó —¿quién sabe en cuántas horas?— de las musas al teatro, sin que su autor volviera a ocuparse de él» (Vega, 1935: 164). Si bien es verdad que nuestro dramaturgo seguramente se basó en la *Historia de los dos soldados de Cristo* traducida

<sup>7</sup> Pocas páginas más adelante el estudioso repite: «Como otras veces en que la premura del tiempo así lo exigía, Lope se puso a versificar de corrido el texto que tenía a la vista» (Vega, 1935: 182).

en 1608 por Juan de Arce Solorceno, como han demostrado varias contribuciones recientes (Cruz Palma, 1999; García Reidy, 2006; Mishira, 2012: 299-300), no nos parece que en el manuscrito se puedan hallar rastros evidentes y definitivos de que Lope compusiera directamente el texto en los folios que hoy en día conserva la Fundación Bodmer. Montesinos basaba sus afirmaciones en algunos errores, por él llamados «lapsos de pluma», como «resurreccion» por «resurrección» (v. 1232), «moges» por «monges» (v. 2038), «Pluuton» por «Plutón» (v. 2546), etc., aunque estos también podrían ser errores de copia y no permiten demostrar, en nuestra opinión, que el autógrafo fuera la única y sola redacción de la pieza. Además de observar los errores, de hecho, habría que analizar las correcciones, que podrían quizá arrojar alguna luz sobre el proceso de composición (o copia) del texto por parte de su autor. Como contribución a un estudio futuro de esta interesante posibilidad tanto en el *Barlaán* como en otros autógrafos lopescos<sup>8</sup>, comentaremos a continuación algunos *loci* que Montesinos no señala: se trata en su mayoría de tachaduras —letras, o comienzos de palabras— que entrarían tal vez en el grupo de las que el estudioso define como «algunas pequeñas tachaduras ilegibles», que «no se mencionan, pues nada se ganaría con ello» (Vega, 1935: 168)<sup>9</sup>. Y, sin embargo, teniendo ahora la posibilidad de consultar directamente el autógrafo y poder leer en algunos casos lo que esas manchas de tinta esconden, creemos que puede ser útil analizar estos lugares<sup>10</sup>.

En particular, el estudioso no consigue leer o no acota varias tachaduras de palabras repetidas en el verso anterior o sucesivo, signo más que probable de casos de duplografía. Así, por ejemplo, Montesinos no señala que el v. 155 (en el f. 4v) empieza con la palabra «pues», tachada, que Lope escribió seguramente por atracción del «pues» con que comienza el verso 154. Muy interesante nos parece también el caso del v. 1197 (f. 26v), donde el Fénix escribe «<-de> ya te referi la línea»; la palabra inicial tachada, que el editor no recoge en el aparato, es la primera del verso sucesivo, el 1998 («de reyes

<sup>8</sup> Falta todavía un análisis detallado y sistemático de los hológrafos de Lope que permita sacar conclusiones definitivas sobre el proceso de composición por parte del Fénix de sus piezas y establecer por consiguiente la naturaleza de los autógrafos que nos han llegado; como punto de partida, pueden verse nuestros estudios (Crivellari, 2013 y en prensa).

<sup>9</sup> Aunque no cabe ninguna duda de que Montesinos pudo tener a mano el manuscrito de Lope, algunos datos nos hacen sospechar que en algún momento el estudioso trabajó teniendo a la vista una reproducción: así parece declararlo él mismo en la nota al v. 751 (Vega, 1935: 35), donde afirma: «Lo borrado se lee mal en la fotocopia». Además el crítico señala en dos ocasiones (notas a los vv. 1461-1462 y 1779) que una mancha oculta algunas letras, que transcribe entre corchetes —esto es, «cue[ba]s», «[te]ndrían» y «bracama[nos]»—, aunque en el manuscrito no hay rastro de esas manchas, ni se aprecian signos de que el papel haya sido restaurado.

<sup>10</sup> En un próximo trabajo también nos ocuparemos de los signos de segmentación que se encuentran en el manuscrito, y a los que Montesinos (Vega, 1935: 163) no atribuyó demasiada importancia, al considerarlos «adornos que marcan separación de escenas».

malos y buenos»). Podría suponerse, pues, que el Fénix se equivocara al copiar de un borrador la pericopa correspondiente al v. 1197 y empezara transcribiendo el 1198, aunque percatándose casi inmediatamente de su falta. A la misma categoría de error parece pertenecer el que se encuentra en el v. 1457 (f. 31r): aquí Lope escribe «hijo no es justo q[ue] yn<-p>tente». El error se explica de considerar el verso sucesivo, y más específicamente la 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 en el v. 2215 (f. 47v): «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 personaje bíblico, hermano de Tamar.

Como es obvio, estos lugares, por sí solos, no permiten llegar a la conclusión definitiva de que el manuscrito del *Barlaán* fuera la versión en limpio copiada de un borrador; por un lado, la presencia de numerosas hojas sin ninguna corrección apunta con toda probabilidad a un dramaturgo que no compone directamente sus versos<sup>11</sup>. Por otro lado, como ya han observado varios estudiosos a propósito de otros hológrafos lopescos<sup>12</sup>, estos textos también presentan signos evidentes de que el dramaturgo podía intervenir —incluso de manera radical— en la modificación *in itinere* de la obra. En este sentido, el manuscrito del *Barlaán y Josafat* no constituye ninguna excepción, ya que aquí también se pueden apreciar algunos cambios, no señalados por Montesinos, que nos muestran cómo el comediógrafo podía intervenir sobre el texto mientras escribía. En particular, gracias a la observación de la posición del texto en la página es posible establecer con seguridad que en algunos casos Lope corrigió uno o más versos sobre la marcha; en el v. 1719 (f. 35v), por ejemplo, en el marco del parlamento con que Josafat anuncia al padre su conversión al cristianismo, se aprecia la siguiente tachadura: «con la llabe <-puse> de mis labios». Un análisis más atento permite especificar que originariamente el verso comenzaba precisamente con el «puse» tachado, ya que esta palabra está alineada respecto a los versos anteriores. Nada más terminar el verso, Lope decidió añadir a la izquierda de la tachadura «con la llabe»; esto conllevó un desplazamiento hacia la izquierda de la posición de la columna de texto, que efectivamente se modifica a partir de ese momento.

<sup>11</sup> No presentan ninguna corrección los ff. 2r, 3r, 3v, 6v, 7r, 11v, 17r, 17v, 18r, 21r, 22r, 22v, 23v, 25v, 32v, 34v, 36v, 37r, 41r, 43v, 44r, 44v, 48r, 50v, 53r, 54v y 56v.

<sup>12</sup> Véanse Presotto (1997: 161) y las consideraciones de Naldini en la introducción a su edición de *Quien más no puede* (Vega, 2001: 5-12).

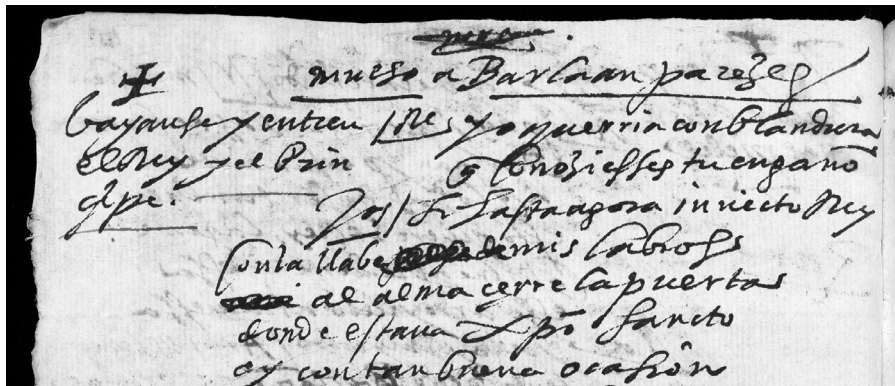


FIGURA 1.—© Fondation Martin Bodmer / Photo Naomi Wenger.

Casos análogos se observan en muchos otros lugares del autógrafo (ff. 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 10v, etc.), y demuestran que, aunque cabe la posibilidad de que el dramaturgo copiara de un antígrafo, podía modificar la lección prevista inicialmente. Además, también se encuentran en el texto muchas correcciones que no prevén una modificación de la posición de la columna textual, y que parecen ser el fruto de una revisión posterior. Es este el caso, por ejemplo, de la acotación que encabeza el tercer acto (f. 41r): allí, a la izquierda del segundo renglón y con un trazado ligeramente distinto (esto es, más fino) del resto del texto, se ha añadido el nombre de Araquis, un personaje que no aparecía mencionado en la redacción original de la didascalia, y que sin embargo es necesario que salga al tablado, ya que tiene unas breves intervenciones en los vv. 1980 y 2018. En definitiva, solo el análisis detallado y sistemático de una gran cantidad de manuscritos permitirá llegar tal vez a conclusiones definitivas y fidedignas sobre los procesos de escritura por parte del Fénix en sus hológrafos.

### 3. ALGUNOS DATOS ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DE *BARLAÁN Y JOSAFAT* EN EL SIGLO XVII

A modo de conclusión, volveremos brevemente sobre los datos que es posible sacar del análisis del manuscrito a propósito de la compañía de actores que representó la pieza, especificando unos detalles que ya ofreció Montesinos y añadiendo otros nuevos. En su edición, el crítico dedicó algunas páginas a la reconstrucción de la compañía, llegando a la certera conclusión de que fue el autor de comedias Hernán Sánchez de Vargas quien llevó por primera —y, por lo que parece, única— vez al escenario la obra. Así, Montesinos observa que «la mayor parte de los actores figuran también en el reparto de *La hermosa Ester*, escrita diez meses antes»; en una nota al pie de

la misma página, sin embargo, afirma que «Villaverde y Porras no trabajaron en el *Barlaam*» (Vega, 1935: 166). En realidad, el nombre de Porras sí figura entre los actores que representaron la pieza: se encuentra en el reparto del segundo acto (haciendo de Sicoro, criado, habiendo sido tachado del papel de Salvino, atribuido en cambio a Fuentes) y del tercero (donde interpreta el papel de Antidoro, además de ser uno de los tres demonios que discuten con Teudas en los vv. 2496-2623). Por lo que a Villaverde se refiere, su nombre en realidad aparece —tachado— en el reparto del primer acto, en correspondencia tanto con el papel de «un pobre cojo» como entre los músicos (véase la ficha arriba). Juan de Villaverde, por lo tanto, hubiera tenido que participar en la representación de la obra, aunque fue sustituido finalmente por otro actor, Villegas<sup>13</sup>. Según los datos que recoge el DICAT (Ferrer Valls, 2008), Villaverde tenía un contrato con Sánchez de Vargas fechado «en Toledo el 15 de enero [de 1610] para formar parte *durante un año* de la compañía» (la cursiva es nuestra); cuando se estrenó la obra, seguramente en febrero de 1611 o más tarde, pues, este actor ya no estaría en ella<sup>14</sup>.

Otro aspecto que el estudio del manuscrito permite solucionar es el relativo a la presencia, en el reparto de la compañía, de un actor llamado «F. Carrillo». Aunque Montesinos no pudo encontrar a ningún histrión apellidado Carrillo cuyo nombre de pila empezara por F., no dudó de su lectura del autógrafo, llegando incluso a poner en tela de juicio los datos aportados por Rennert a propósito de otro actor, Damián Carrillo (Vega, 1935: 166-167). A falta del original lopesco, todos los estudiosos tuvieron que aceptar la lectura de Montesinos y admitir la existencia de un «F. Carrillo», aunque sin conseguir más datos sobre este actor (véase por ejemplo el estudio de Ferrer Valls 2003a: 178). Pero lo cierto es que la letra que precede el apellido de Carrillo en el reparto del primer acto (f. 1r) no es una «F», sino que se trata de un «Si» que alguien —¿el mismo autor de comedias?— antepuso al apellido del actor, probablemente para confirmar su presencia o con ocasión de algún recuento. Por lo demás, «Carrillo» aparece otras cuatro veces en las *dramatis personae* de los tres actos, y siempre sin que se le añada ninguna letra delante. Todo apunta, pues, a que el histrión que interpretó los papeles de Barlaán, un librero, Teudas y Baraquías fuera aquel Damián Carrillo del que hablaba Rennert (1909: 444) y que formaba parte de la misma compañía de Hernán Sánchez cuando en 1610 representó también *La hermosa*

<sup>13</sup> Según los datos de los que disponemos hasta la fecha, nos es imposible llegar a identificar a este actor. El *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) (Ferrer Valls, 2008), bajo este nombre, tiene una entrada en la que se habla del Villegas de nuestro manuscrito, sin poder atribuir este apellido a ningún actor concreto de la época.

<sup>14</sup> En su trabajo sobre Sánchez de Vargas, Díaz de Escovar (1934: 490) afirmaba que «en 27 de febrero [de 1611 el autor de comedias] contrataba por un año a Blas de Aranda y a su mujer Juana de Segura»; de ser correcto este dato, el 27 de febrero constituiría entonces el *terminus post quem* para la representación de la obra, ya que el nombre de Blas de Aranda figura en el reparto.

*Ester*, como se ve por el autógrafo de esa pieza<sup>15</sup>. Recapitulando los datos que nos ofrecen los elencos que encabezan los tres actos del *Barlaán* y *Josafat*, nos es posible presentar la siguiente tabla, en la que reconstruimos los nombres de los actores que intervinieron en el estreno de la obra, con el papel (o los papeles) que interpretaron<sup>16</sup>.

Nombre que aparece en el manuscrito	Actor correspondiente	Papel(es) interpretado(s)
Sánchez	Hernán Sánchez de Vargas	Josafat
Carrillo	Damián Carillo	Barlaán, un librero, Teudas, Baraquías
Toledo	Luis de Toledo	Zardán, Anaximandro
Morales	Pedro de Morales	Araquis, Pascual, Ginés, Fineo, Fulbino
Aranda	Blas de Aranda	Un capitán
Rosales	Juan Bautista Rosales	Abenir
Mariquilla	¿?	Un ángel
Villegas	¿?	Un cojo, músico, Fabio, Tebano
Porras	Francisco de Porras	Un viejo, Sicoro, Antidoro, un demonio
Bautista	Juan Bautista de Angulo	Un alguacil, músico, Celio, Filemón, un demonio
Polonia	Polonia Pérez	Leucipe
Juliana	¿?	Faustina, Lidia, Arminda
Fuentes	¿Alonso de Fuentes o Domingo de Fuentes?	Salvino, Nacor, Telémaco
Vicente	Francisco Vicente	Un capitán, Tebandro, un demonio
Clara	Catalina (o Clara) Eugenia de Torres	Risela
Antonia	¿?	Diana

<sup>15</sup> Véanse Rennert (1909: 360) y Presotto (2000: 249-254). Sobre la representación de *El sembrar en buena tierra* por parte de Hernán Sánchez puede verse el estudio introductorio a *El galán de la Membrilla* por Marín y Rugg (Vega, 1962: 77-81). Sin embargo, quiero agradecer a Alejandro García-Reidy el envío de un trabajo suyo, actualmente en prensa, titulado «Manuscritos, actores y amores teatrales: Lope de Vega, Lucía 'la Loca' y el estreno de dos comedias del Fénix», en el que, entre otras cosas, demuestra que no fue la compañía de Hernán Sánchez de Vargas la que representó *El sembrar en buena tierra*, como se ha venido repitiendo durante décadas.

<sup>16</sup> Para la realización de la tabla hemos consultado el DICAT (Ferrer Valls, 2008), al que remitimos para datos más detallados acerca de cada actor, y el artículo de Ferrer Valls (2003a).

Todos los nombres —menos los de Aranda, Mariquilla, Villegas y Antonia— aparecen también en el reparto de *La hermosa Ester*, mientras que en ese manuscrito hay dos («Ysac» y «Antonio») que no figuran aquí. Como se ve por el esquema, en varios casos algunos actores representarían más de un papel; esto a veces supondría una modificación del texto de Lope en el momento de la puesta en escena. Por ceñirnos tan solo al caso más evidente, Pedro de Morales interpretaría los personajes de Pascual y Ginés, que aparecen juntos en escena a partir del v. 289; lo mismo por lo que se refiere a Faustina y Lidia, ambas representadas por Juliana. Esto implicaría que la escena se desarrollara de manera distinta respecto a lo previsto por Lope —las damas no podrían dialogar entre sí, como es lógico—, aunque en el manuscrito no queda rastro de las modificaciones aportadas por la compañía en este sentido. Por el reparto, no sabemos quién interpretaría el papel de Finardo, ni el de las «dos almas» que aparecen en el tercer acto.

Un último aspecto relacionado con el reparto de actores que representó el *Barlaán* y que es posible averiguar gracias al análisis del autógrafo lopesco es el que apunta Ferrer Valls en un artículo sobre «La vigencia en cartel de una comedia: *La viuda valenciana*, del repertorio de Gaspar de Porres al de Hernán Sánchez de Vargas». En ese trabajo la estudiosa analiza una copia manuscrita de *La viuda valenciana* conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid (sign. Mss/15032)<sup>17</sup>, llegando a la conclusión de que «estuvo, al menos entre 1610 y mayo de 1612 [...] en manos de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas» (2003a: 179). Los indicios que permiten formular esta hipótesis son, en primer lugar, los nombres que aparecen en las *dramatis personae* tanto de la copia de *La viuda valenciana* como del autógrafo de *La hermosa Ester*, que son en su mayoría los mismos y pertenecían todos a la compañía de este autor de comedias. Ferrer Valls, sin embargo, basa su suposición también en las semejanzas entre la letra de la mano que escribió el reparto de actores en el autógrafo de Lope y la de unas anotaciones que se encuentran en el último folio del primer acto de *La viuda valenciana*, donde «se deja constancia de las cantidades que debían de pagarse a diferentes actores y del producto obtenido probablemente por alguna representación, quizá la de la comedia» (Ferrer Valls, 2003a: 175). Dadas las coincidencias cronológicas de estas dos piezas con el *Barlaán*, y sabiendo a través de Montesinos que también en esta última pieza se habían apuntado con letra diferente de la del Fénix los nombres de muchos actores de la compañía de Sánchez de Vargas, la investigadora afirma que «resultaría de gran interés cotejar la grafía del reparto de esta comedia con la de *La hermosa Ester* y con la del listado de actores incluido en *La viuda valenciana*» (2003a: 178).

<sup>17</sup> En el portal de la Biblioteca Digital Hispánica ([www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html](http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html)) se encuentra una reproducción digital del manuscrito. Para una descripción detallada del manuscrito puede verse el artículo de Ferrer Valls (2003b).

El cotejo que hemos podido efectuar entre nuestro manuscrito y la «copia de autor» analizada por Ferrer Valls, en efecto, no deja lugar a dudas: la letra es manifiestamente la misma. Prueba de ello son no solo algunos nombres (como los de Morales, Carrillo, Bautista o Fuentes), que en los dos textos aparecen escritos de manera idéntica, sino también la forma peculiar con la que están realizadas algunas letras, como la «R» de Rosales, que en la parte izquierda presenta una suerte de línea semicircular, o la «P» de Porras y otras palabras —«polonia» en el *Barlaán*; «lopez», «plata» y «aposento» en *La viuda valenciana*—, cuyo palo termina, en la parte inferior, con un pequeño trazo horizontal. El análisis del autógrafo del *Barlaán*, en definitiva, no solo confirma que el manuscrito estuvo en manos de Hernán Sánchez de Vargas, quien la representó probablemente en 1611, sino que permite demostrar que la copia de *La viuda valenciana* estudiada por Ferrer Valls efectivamente fue poseída por el mismo autor de comedias, quien apuntó en ese texto varios nombres de los actores de su compañía.

El manuscrito de *Barlaán* y *Josafat*, en conclusión, representa sin duda una pieza importante para reconstruir el complejo mosaico relativo a la producción autógrafa de Lope de Vega. El hecho de que este extraordinario testimonio pasase desapercibido por la crítica durante casi 80 años, a pesar de quedar huella de su existencia en alguna que otra publicación de carácter no científico, hace abrigar la esperanza de que en el futuro puedan encontrarse más textos del Fénix, para llegar así a un conocimiento cada vez más profundo de la *ars laborandi* de este excepcional dramaturgo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Bircher, Martin (2000). *A Mirror of the World. Three Thousand Years of Books and Manuscripts. An Exhibition from the Fondation Martin Bodmer, Cologny, Switzerland, in cooperation with the Grolier Club of New York*. Cologny / New York: Bibliotheca Bodmeriana / The Grolier Club.
- Bodmer, Martin (1947). *Eine Bibliothek der Weltliteratur*. Zurich: Atlantis.
- Crivellari, Daniele (2013). «Dal manoscritto alla scena: *El piadoso aragonés* di Lope de Vega», *Testi e linguaggi*. 7, pp. 63-75.
- Crivellari, Daniele (en prensa). «El trabajo del autor sobre sí mismo: Lope de Vega escribe *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*», *Anuario calderoniano*.
- Cruz Palma, Óscar de la (1999). «El *Barlaam* y *Josafat* de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*. 5, pp. 73-82.
- Díaz de Escovar, Narciso (1934). «Comediantes de otros siglos. Fernán Sánchez de Vargas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 105, pp. 485-514.
- Ferrer Valls, Teresa (2003a). «La vigencia en cartel de una comedia: *La viuda valenciana*, del repertorio de Gaspar de Porras al de Hernán Sánchez de Vargas», en Rafael Beltrán, Marta Haro, Josep Lluís Sirera y Antoni Tordera (ed.), *Homenaje a Luis Quirante*, I. Valencia: Universitat de València, pp. 175-190.
- Ferrer Valls, Teresa (2003b). «Las intervenciones de *autor* en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate*



- calderoniane*, Calderón 2000. *Atti del Convegno Internazionale. Palermo, 14-17 dicembre 2000*. Palermo: Flaccovio, pp. 293-308.
- Ferrer Valls, Teresa (dir.) (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- Gagnebin, Bernard (1972). «Une source capitale pour la recherche à Genève: la Fondation Martin Bodmer», *Genava*. 20, pp. 5-54.
- García Reidy, Alejandro (2006). «Las posibilidades dramáticas de la historia de Barlaam y Josafat: de Lope de Vega a sus epígonos», en Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego (ed.), *Campus stellae. Haciendo el camino en la investigación literaria, I*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 427-436.
- Mishira, Sabayasachi (2012). «Influencias lopescas en la comedia hagiográfica *Los dos luceros de Oriente* (siglo XVII)», en Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez (ed.), «*Scripta manent*». *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 297-305.
- Morley, Sylvanus G. y Courtney Bruerton (1968). *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Presotto, Marco (1997). «Hacia la producción del texto-espectáculo en las comedias autógrafas de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*. 3, pp. 153-168.
- Presotto, Marco (2000). *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*. Kassel: Reichenberger.
- Rau, Arthur (1958). «Bibliotheca Bodmeriana. Part I: Manuscripts», *Book Collector*. VII, pp. 386-395.
- Rau, Arthur (1959). «Contemporary Collectors XIX. Bibliotheca Bodmeriana. Part II: Printed Books», *Book Collector*. VIII, pp. 31-45.
- Rennert, Hugo Albert (1909). *The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega*. New York: The Hispanic Society of America.
- Vega, Lope de (1935). *Barlaán y Josafat*. José F. Montesinos (ed.). Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas.
- Vega, Lope de (1962). *El galán de la Membrilla*. Diego Marín y Evelyn Rugg (ed.). Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Vega, Lope de (2001). *Quien más no puede*. Ed. Laura Naldini. Kassel: Reichenberger.

Fecha de recepción: 16 de octubre de 2014.

Fecha de aceptación: 16 diciembre de 2014.