

El *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega: una propuesta de segmentación

Daniele CRIVELLARI
Università di Salerno

Resumen

En este trabajo se presenta un análisis de las marcas de segmentación que se encuentran en el manuscrito autógrafo de la comedia *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega, cuyo paradero ha sido localizado recientemente. Por ello, en la primera parte del artículo se propone una sinopsis detallada del argumento de la comedia que tiene en cuenta diferentes criterios (variaciones métricas, espaciales, temporales y en el decorado, además de los momentos de tablado vacío); a partir de este trabajo de segmentación, por un lado se proponen algunas consideraciones acerca de la estructura de la comedia, mientras que por otro se desentrañan los significados de las rayas que el Fénix trazó en el manuscrito, y que desvelan funciones diversas.

Palabras clave: Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, manuscrito autógrafo, segmentación, estructura

Abstract

In this paper I present an analysis of the segmentation marks found in the autograph manuscript of *Barlaán y Josafat* by Lope de Vega; the manuscript is now preserved at the Bodmer Library (Geneva, Switzerland). In the first part of my article I present a detailed synopsis of the plot of the play, considering different items (metrical variation, changes in space, time and scenography, as well as the moments of empty stage). Starting from this segmentation, I focus on the one hand on some considerations about the structure of the play, while on the other hand I take into consideration the meaning of the lines the author draw in the manuscript, which reveal different functions.

Keywords: Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, autograph manuscript, segmentation, structure

La reciente localización del manuscrito autógrafo de la comedia *Barlaán y Josafat* de Lope de Vega, cuyo paradero se desconocía desde mediados de los años 30 del siglo pasado, ha supuesto una pequeña pero significativa victoria contra las azarosas leyes del tiempo y de la suerte, ofreciéndonos el raro privilegio de poder añadir un nuevo testimonio al corpus manuscrito del Fénix¹. El autógrafo, fechado en Madrid el

¹ Para una detallada descripción y una reconstrucción de los avatares de este manuscrito, que se encuentra hoy en la Fundación Bodmer de Ginebra, remitimos a nuestro trabajo (Crivellari, 2015a).

1 de febrero de 1611, es un documento tanto fascinante desde un punto de vista filológico como central en la historia de la transmisión textual. En efecto, por un lado, el manuscrito lleva las huellas de algunas fases del proceso de redacción, por parte del dramaturgo, de sus piezas: las tachaduras, las correcciones, así como los errores de copia, entre otros, permiten entender mejor cómo Lope producía los textos destinados a la venta a las compañías (la de Hernán Sánchez de Vargas, en este caso). Por otro lado, precisamente por su naturaleza, el autógrafo nos ofrece una versión fidedigna de la comedia, ya que por lo demás los testimonios manuscritos y los impresos presentan un texto radicalmente distinto, cuya autoría es, cuando menos, dudosa.

Aun antes de volver a encontrar este extraordinario documento, podíamos contar con la edición de 1935 a cargo de José F. Montesinos, que queda como punto de referencia para la consulta y el estudio del texto de la pieza; el cotejo de esta edición con el autógrafo que hemos realizado, de hecho, ha confirmado la fiabilidad de la mayoría de las lecturas del erudito². Sin embargo, el análisis del manuscrito también ha ofrecido la posibilidad de observar aspectos específicos ligados a la materialidad del texto y a ciertos elementos paratextuales, a la luz también de algunas recientes aportaciones críticas. En particular, queremos centrar aquí nuestra atención en una cuestión que podría parecer de menor envergadura, esto es, la relativa a la presencia de algunas rayas en el manuscrito trazadas por el mismo Lope y sus posibles significados. En su atento análisis del holografo lopesco, Montesinos notó estas líneas, aunque no les atribuyó demasiada importancia; las mencionó, de hecho, junto con otros signos (“las rayitas que separan estribillo y estrofas del baile [...]; las señales [...] que indican comienzo de estrofa”), indicando una posible función ornamental (“la cadeneta que orla la acotación siguiente al verso 1351”) y definiéndolos en conjunto “primores pendolísticos” que hacían pensar que “el poeta escribía sin prisa, con tiempo holgado” (Vega, 1935: 163).

En realidad, como pudimos averiguar en un análisis de 2013 de todos los manuscritos autógrafos de comedias del Fénix conocidos hasta entonces, Lope empleó durante más de cuarenta años un sistema de signos (mayormente rayas de distintos tipos) a los que pueden atribuirse varias funciones, desde la separación de cuadros hasta la indicación de acotaciones implícitas, cambios métricos y de la configuración de los personajes en el tablado, etc. El significado –mejor cabría decir los significados– de estas rayas, que permiten esbozar la que definimos una verdadera “semántica de las líneas” (Crivellari, 2013: 105), queda claro tan solo si consideramos dichos signos desde la perspectiva de la segmentación de la comedia³. Las líneas, dicho de otro modo, vienen a constituir un elemento más de aquella polifonía de criterios que el estudioso debe considerar a la hora de acercarse al texto dramático áureo. Así, tras la localización del manuscrito del *Barlaán y Josafat*, y a modo de integración a nuestra monografía, abordaremos el análisis de esta pieza a partir de su segmentación,

² Ha sido posible asimismo hacer algunas precisiones, sobre todo en lo referido al reparto de actores que representó por primera (y aparentemente única) vez la comedia; cfr. Crivellari (2015a: 86-90).

³ Para un resumen detallado de las distintas aportaciones críticas al método de la segmentación remitimos a Antonucci (2010); sobre nuestra postura al respecto véase Crivellari (2015b: 8).

tratando de averiguar si las conclusiones a las que llegamos hace tres años a propósito de la significación de las líneas y de la interacción entre todos los elementos que constituyen el cuadro pueden confirmarse también a la luz de este nuevo testimonio.

Por ello, hemos preparado un esquema sinóptico que se encuentra al final del presente trabajo, en el que se detallan los cuadros y las microsecuencias de la pieza, indicando asimismo las variaciones a nivel estrófico, espacial, temporal y los momentos en que el tablado queda vacío, además de un breve resumen de la acción dramática. En la columna de la versificación, por medio de un subrayado sencillo, doble u ondulado señalamos la presencia en el autógrafo de una raya sencilla, doble o rubricada, respectivamente. Como no siempre los signos aparecen en correspondencia con un cambio de cuadro o microsecuencial, y para poder apreciar mejor la variedad de funciones posibles subyacentes a la presencia de las líneas en el manuscrito, presentamos a continuación una sinopsis detallada del argumento de la comedia, siguiendo el modelo propuesto en nuestra monografía⁴.

I.1

REDONDILLAS

[v. 1] = Josafat y Zardán. El príncipe se queja porque su padre lo encerró en el palacio real desde que nació; el consejero promete entonces contarle la causa de su condición.

ROMANCE É-O

[v. 53] = Zardán cuenta cómo Abenir, rey de la India, consiguió vencer a todos sus enemigos y juntar innumerables riquezas; sin embargo, el temor de que su hijo y heredero pudiera entrar en contacto con “ciertos hombres”, esto es, los cristianos, hizo que el monarca encerrara a Josafat en el palacio por toda su vida. El consejero subraya que el rey no quiere que el príncipe conozca cosas que puedan entristecerlo, como por ejemplo la muerte.

REDONDILLAS

[v. 157] = Josafat agradece a Zardán el haberle desvelado la verdad; en ese momento aparece [v. 166] el rey, acompañado de unos criados. El príncipe confiesa a su padre la tristeza que siente por verse aprisionado, y compara su estado con el de algunos animales, como el cordero o las aves, que en cambio nacen y viven libres. Abenir explica que todo lo ha hecho por el bien de su hijo, pero finalmente acaba dándole licencia para salir del palacio; Josafat se va, agradeciendo al padre su generosidad [v. 224]. El monarca

⁴ Como señalamos allí (Crivellari, 2013: 109), “en el resumen de la trama, los números entre corchetes (exceptuando los que se encuentran inmediatamente después de la indicación de la tipología estrófica, que solo sirven para indicar el comienzo de la nueva forma métrica) señalan la presencia en el manuscrito de una acotación y/o de una línea”; asimismo, “por medio de un asterisco marcamos aquellas acotaciones que no se encuentran en el manuscrito, y que sin embargo son necesarias para la comprensión y el correcto desarrollo de la acción (por ejemplo: [v. 1979*]). Para agilizar la lectura, hemos omitido el signo '+', que se suele emplear normalmente al especificar la posición de las acotaciones en el texto; consideraremos siempre que el número del verso indica que la acotación (así como las líneas eventuales) se encuentra inmediatamente después”.

ordena a un capitán que no deje que Josafat vea nada que pueda causarle tristeza, y que siempre le acompañen músicas, fiestas y danzas para alegrarlo. El capitán se va [v. 242*] y Abenir dice a Zardán que intensifique los rastreos de los cristianos que viven en su reino, hasta acabar con ellos y con su religión. Los dos se van [v. 288*]⁵.

I.2

ROMANCE Á-A

[v. 289] = Ginés y Pascual, danzantes, más Lidia y Faustina, damas, y unos músicos; los cuatro personajes hablan del inminente paso del príncipe por la calle. Efectivamente, en ese momento aparece [v. 302]

ROMANCILLO-Ó

[v. 303] = Josafat con acompañamiento, y los músicos empiezan a cantar una canción en la que se compara la primera aparición del joven, que es “sol de la India”, con el amanecer⁶ [v. 332].

ROMANCE Á-A

[v. 333] = El príncipe afirma estar muy contento y observa admirado las cosas a su alrededor. Mientras pasean por la calle, el capitán describe a Josafat las tiendas que están viendo y explica algunos oficios (mercader, sastre, platero, frenero, zapatero, herrero, pintor, etc.), hasta llegar a una librería. Sale un librero [v. 444], quien le enseña al príncipe un volumen de Aristóteles; Josafat hojea luego varios libros [v. 458], leyendo sus títulos y comentándolos brevemente (Hipócrates, Estrabón, Quinto Curcio, Homero), hasta dar con el Viejo Testamento. Mientras el príncipe está leyendo el incipit del Génesis, se oyen tocar cajas [v. 493] y el joven ordena que los libros sean llevados a su casa. En ese momento aparecen [v. 498]

OCTAVAS REALES

[v. 499] = unos soldados, encabezados por el general Araquis, llevando cautiva a la reina Leucipe. El general rinde homenaje a Josafat, mientras que la atención del príncipe se centra en la belleza de la mujer y en su tristeza por haber perdido su libertad. Leucipe alaba las cualidades y la hermosura de Josafat⁷, y este manda a sus vasallos que la reina sea recibida en su palacio con un tratamiento adecuado. Los soldados se van con Leucipe [v. 587] y Zardán comenta los méritos de algunas mujeres de la antigüedad.

REDONDILLAS

[v. 611] = El príncipe regala un anillo a Zardán por sus alabanzas a las mujeres. En ese momento [v. 618] salen un cojo, un viejo y un alguacil; este último está echando de la ciudad a los dos hombres, diciendo que Josafat no tiene que ver nada que le cause tristeza. De nada sirven las protestas del cojo y del anciano, hasta que

⁵ En la acotación no se indica explícitamente que los personajes dejan el tablado, sino que se señala tan solo la aparición de los nuevos personajes; lo mismo ocurre en los vv. 797, 1158, 1669, 2153 y 2495.

⁶ En el manuscrito, entre los vv. 304-305 y 318-319 hay dos pequeñas marcas (“~”) señalando el comienzo de las dos estrofas de la canción.

⁷ A la izquierda de los vv. 547, 555 y 563 se encuentran unos signos, como unas uves subrayadas (“v”), para indicar el comienzo de tres de las cuatro octavas reales que constituyen la intervención de Leucipe.

interviene el príncipe preguntando por la condición del cojo, quien explica su estado y enumera muchas tipologías de enfermedad, hasta que es echado por el alguacil, y se va [v. 698]. Josafat, ya triste, se dirige al anciano, quien dice que es muy viejo y que dentro de poco tiempo morirá, explicando luego al joven en qué consiste la muerte. Josafat pide que se le deje solo y todos se van [v. 737].

DÉCIMAS

[v. 738] = El príncipe, en un monólogo, reflexiona sobre la caducidad de la condición humana, llegando a la conclusión de que debe haber un solo dios, “de la vida y muerte autor”, y que debe existir una vida más allá de la muerte. Dirigiéndose a Dios, aunque desconociendo todavía su nombre, Josafat le pide que le indique el camino (la luz), prometiendo servirlo. Luego afirma que volverá al palacio real para ver si el librero le ha traído los volúmenes que le había pedido, y se va [v. 797*].

I.3

ESTANCIAS DE 13 VERSOS CON PAREADO FINAL

[v. 798] = Barlaán, en la soledad del lugar en el que se halla, se dirige a Dios hablando de la humildad que todos los hombres deben mostrar; el ermitaño pregunta luego a Dios cómo puede servirlo. En ese momento [v. 849] aparece un ángel, contando la historia de Josafat y diciendo que Barlaán tendrá que ir a la India, disfrazado, para convertir al príncipe al cristianismo; el ángel se ofrece para llevar al ermitaño volando, y los dos se van. Termina el acto [v. 875].

II.1

REDONDILLAS

[v. 876] = Barlaán y Zardán; el ermitaño, vestido de mercader, habla de las cualidades de las piedras preciosas que ha traído consigo (diamantes, rubíes, esmeraldas, etc.), y en particular de un egotalmos, que solo los limpios de corazón pueden ver. Barlaán afirma que quiere enseñarle la piedra –metafóricamente, la ley de Cristo– a Josafat, añadiendo datos sobre su capacidad de hacer resucitar a los hombres, su esencia divina, su valor inestimable y su semejanza con Dios. Zardán, sin llegar a entender el sentido metafórico de las palabras del ermitaño, consiente en que este encuentre al príncipe; los dos se van [v. 984].

II.2

REDONDILLAS

[v. 985] = Leucipe, sola, se está quejando de Amor por haberla cautivado; en ese momento [v. 1018] aparece Fabio, un músico, y la reina le pide que vaya a cantarle unas canciones de amor a Josafat, para tratar de hacer que corresponda su sentimiento. Leucipe especifica que quiere guardar su “casta fama”, y que por tanto Fabio deberá hablar al príncipe honestamente; el músico promete hacerlo y, tras anunciar que cantará la historia de Apolo y Dafne, se va [v. 1060].

SONETO

[v. 1061] = Leucipe vuelve a dirigirse a Amor, y afirma que está atormentada e indecisa entre “amar y resistir”⁸. En ese momento aparecen [v. 1074]

REDONDILLAS

[v. 1075] = Abenir y el capitán; Leucipe y el rey intercambian algunos cumplidos, y Abenir dice a la dama que, aunque cautiva, puede disponer de toda la libertad que desee; la reina da las gracias al monarca y se va [v. 1098]. Abenir expresa el deseo de ver a su hijo; en ese momento [v. 1105] aparecen Celio, Fineo, Sicoro y Salvino, criados del príncipe. Los primeros tres están echando a Salvino, ya que hace algunos días que está enfermo y la orden del rey impone que Josafat no vea nada que pueda causarle tristeza; a pesar de las justificaciones del criado, Abenir ordena que sea llevado, y los cuatro criados se van [v. 1126]. El capitán advierte al monarca que el príncipe ya ha podido ver a algunos enfermos y ha hablado con unos pobres; el rey manda que se preparen unas fiestas para alegrar a su hijo, y para evitar que empiece a filosofar. Los dos se van [v. 1158*].

II.3

ROMANCE É-O

[v. 1159] = Barlaán y Josafat. El ermitaño acaba de instruir al príncipe en materia religiosa y resume los temas que ha tratado: la creación del mundo, la rebelión del demonio, pasando luego por algunas historias y personajes del Viejo Testamento (Noé, Abraham, David) y del Nuevo (bajada a la tierra de Jesús, su muerte y resurrección, los Apóstoles, etc.); Barlaán concluye su discurso resaltando la importancia del bautismo.

REDONDILLAS

[v. 1275] = Josafat afirma que ha entendido todo lo que su maestro le ha explicado y pide recibir este sacramento. En ese momento aparece [v. 1292] Zardán, quien escucha el diálogo entre los dos –en el cual el príncipe rechaza los ídolos paganos y afirma creer en Cristo– y se da cuenta de que el mercader lo ha engañado. Barlaán y Josafat se van [v. 1329] y Zardán se pregunta qué hacer, ya que por un lado quisiera matar al ermitaño y, por otro, teme la reacción del rey ante la conversión de su hijo. En ese momento se oye música y aparecen [v. 1350]

SONETO

[v. 1351] = “Barlaán con un aguamanil, Josafat de rodillas y un ángel en alto, con una corona”; el príncipe declara aceptar la ley cristiana y promete serle fiel a Dios, dedicándole su propia vida. Los músicos cantan [v. 1364]

REDONDILLAS

[v. 1365] = una canción en la que se dice que Dios sabrá recompensar al príncipe; luego se corre una cortina y se cierra la escena del bautizo [v. 1368]; Zardán dice estar preocupado por el creciente éxito del cristianismo entre el pueblo. En ese momento sale [v. 1380]

⁸ A la izquierda de los vv. 1065, 1069 y 1072 hay un signo (“~”) que indica el segundo cuarteto y los dos tercetos del soneto; el último signo ha sido borrado.

TERCETOS

[v. 1381] = Abenir y Zardán le comunica que su hijo acaba de hacerse cristiano, explicándole que Barlaán se hizo pasar por un mercader para hablar con Josafat y convertirlo. El monarca, muy entristecido por la noticia, dice que irá a ver a su hijo para hacer que vuelva sobre sus pasos o matarlo. Los dos se van [v. 1438].

II.4**REDONDILLAS**

[v. 1439] = Barlaán y Josafat; el ermitaño está a punto de volver a su monte, aunque el príncipe no quisiera apartarse de él y se propone para seguirlo. Luego Josafat ofrece al sabio anciano dinero para él y sus monjes, pero este lo rechaza y le deja al joven su ropa de sayal y un cilicio. Josafat llama a Finardo, su criado, que aparece en ese momento [v. 1478], y le entrega los regalos de Barlaán para que los guarde; luego el ermitaño se despide de su amigo y se va [v. 1484*], dejando a Josafat llorando. Aparecen [v. 1502]

ENDECASÍLABOS SUELTOS CON PAREADO FINAL

[v. 1503] = Abenir, acompañado de Zardán, Araquis y unos criados. El rey se muestra enfadado con su hijo, y ordena a sus vasallos que busquen a Barlaán para prenderlo; ante la ira de su padre, Josafat se va [v. 1514], enojando aún más al monarca.

OCTAVA

[v. 1518] = Abenir pide consejo a Araquis, quien dice que conoce una “industria” para ayudarlo.

ENDECASÍLABOS SUELTOS CON PAREADOS

[v. 1526] = El consejero explica que allí cerca vive Nacor, un sabio adivino que se parece muchísimo a Barlaán; Araquis propone llamarlo y, fingiendo que se trata del ermitaño cristiano, celebrar una disputa pública en la que él será vencido por los sabios del rey, haciendo que Josafat deje su fe. El monarca, muy contento con el plan, ordena a su vasallo que vaya a buscar a Nacor, y este se va [v. 1541*]. En ese momento vuelve [v. 1542]

DÉCIMAS

[v. 1543] = Josafat, preguntando a su padre si ya se ha calmado. El rey se muestra todavía muy enojado con su hijo por su conversión, y le pregunta si se convencería de su error oyendo al mismo Barlaán admitir que su religión está equivocada. Josafat contesta que nadie podrá forzar al ermitaño a negar a Cristo y Abenir se va [v. 1602]. Tras un breve comentario del príncipe, sale [v. 1606] el músico Fabio, anunciando que quiere cantar una canción; Josafat le da licencia y Fabio empieza a cantar [v. 1612]

ROMANCE Ó-E

[v. 1613] = la historia de Venus y Adonis; su actuación, sin embargo, es interrumpida por

DÉCIMAS

[v. 1621] = Josafat, quien le ordena que no cante “cosas lascivas”. El príncipe pide a Fabio que entone una canción sobre el Cordero, pero este contesta que no la conoce, y Josafat se va [v. 1633]. Acto seguido aparece [v. 1635] Leucipe, y el músico

le anuncia que sus intentos de transmitirle sus sentimientos al príncipe han sido en vano. Fabio se va [v. 1652], no sin antes haberle aconsejado a la dama que no ame a quien la rechaza. Efectivamente, Leucipe, una vez a solas, determina dejar de pensar en Josafat; luego se va [v. 1669*].

II.5

ENDECASÍLABOS SUELTOS CON PAREADOS

[v. 1670] = Fineo, Sicoro y Celio, cazadores, más otros criados. Los tres cazadores están aguardando mientras Araquis ha ido a buscar a Nacor, para que ellos puedan cautivarlo, y se sientan a los pies de unos árboles. Aparecen [v. 1683]

REDONDILLAS

[v. 1684] = Araquis y Nacor; el primero está explicando al adivino que tiene que fingir ser Barlaán. Nacor echa a correr y los tres cazadores lo detienen [v. 1693], mientras Araquis lo llama con el nombre del ermitaño para que todos crean que se trata de él. Todos se dirigen hacia el palacio real y se van [v. 1715].

II.6

ROMANCE Á-O

[v. 1716] = Abenir y Josafat; el príncipe confiesa abiertamente al padre su conversión al cristianismo, explicando sus razones, mientras el rey le manda repetidamente callar. En ese momento aparece [v. 1749*] Zardán, anunciando la llegada de Barlaán; Abenir explica a su hijo que no quiere profesar una religión distinta a la suya, y que por tanto ha hecho cautivar a su maestro para celebrar una discusión pública en la que el ermitaño se enfrente a los sacerdotes del imperio: la creencia que sea reconocida como verdadera será la que ambos aceptarán seguir. Por su parte, Josafat promete que abandonará el cristianismo en cuanto Barlaán abjure. El príncipe se va [v. 1801*] y Abenir pregunta a Zardán quién es el preso: el consejero explica que se trata de Nacor, quien ha prometido decir que la ley cristiana es falsa y que solo pretendía engañar a Josafat. El monarca manda construir un teatro para la disputa y llamar a sus sabios; termina el acto [v. 1825].

III.1

QUINTILLAS

[v. 1826] = Araquis, Zardán, Nacor, tres “sabios de los ídolos” (Tebandro, Filemón y Antidoro), más Abenir, Josafat, Leucipe y algunas damas; el rey anuncia que está a punto de empezar el enfrentamiento público para decidir cuál de las dos religiones es la verdadera y, dirigiéndose a sus sabios, les dice que si pierden serán matados⁹. Por su parte, Josafat anima al que cree ser Barlaán, añadiendo sin embargo que, de descubrir que lo ha engañado, lo hará quemar vivo. Nacor no sabe qué hacer,

⁹ En el manuscrito, a la izquierda del v. 1855 (donde el rey dice “podéis los tres comenzar”), se encuentra una cruz de Malta sin acotación correspondiente, quizá para señalar algún gesto o movimiento escénico.

pues cada elección lo llevaría a la muerte, pero al final decide defender el cristianismo; empieza el debate y el adivino se dirige a los tres sabios.

ROMANCE É-E

[v. 1896] = Nacor afirma ser Barlaán, y añade que la que ha enseñado a Josafat es la verdadera religión. Filemón pregunta si un hombre que ha sido crucificado en un madero puede ser Dios.

ENDECASÍLABOS SUELTOS CON PAREADOS

[v. 1916] = Nacor contesta explicando los tres “modos [...] de religión”, esto es, gentiles, judíos y cristianos. Luego pasa a describir a los que, erróneamente, adoran a los elementos naturales (tierra, fuego, aire, agua, sol y luna), causando el asombro del rey Abenir, que no consigue explicarse qué está pasando. El adivino habla luego de los griegos, que “hicieron dioses a los hombres / viciosos”, como Júpiter, Vulcano, Mercurio, Marte, etc., para proseguir con los “ingratos” judíos, quienes adoraron los ídolos y entregaron a Cristo a Poncio Pilato. Para terminar, Nacor expone algunos de los principios de la fe cristiana, hablando además de la vida de Jesús y de la resurrección del alma. Observando la admiración de los tres sabios y su incapacidad para rebatir, el rey ordena que sean quemados vivos y se va, mientras Araquis lleva a Tebandro, Filemón y Antidoro [v. 2018]. Josafat dice a Nacor que Dios le había revelado que él no era Barlaán, mientras que el adivino admite que fue Dios quien le hizo hablar en pro del cristianismo. Nacor afirma que a partir de ese momento será cristiano, y pide licencia para ir a bautizarse; el príncipe le dice que antes quiere hablar con él, y los dos se van [v. 2042].

REDONDILLAS

[v. 2043] = Tebandro¹⁰ comenta con Zardán el fracaso de su plan; el sabio, además, expresa su preocupación de que el rey Abenir deje su religión para abrazar la fe católica. Los dos hombres ven llegar al mago Teudas, quien efectivamente sale en ese momento [v. 2062]. Ante los temores de Tebandro, Teudas promete ayudarlo sirviéndose de su báculo, que encierra al mismo demonio; aparece [v. 2086]

TERCETOS

[v. 2087] = el rey, quien relata al mago lo ocurrido en la disputa. Teudas explica al soberano que los dioses están enojados porque ya no reciben ofrendas y sacrificios en sus altares, y porque se ha dejado de perseguir a los cristianos. Abenir, aun aceptando los consejos de Teudas, afirma que no quiere matar a su hijo; para tratar de tentar a Josafat y desviarle de su fe, el mago aconseja al monarca que despida a todos los criados del príncipe y los sustituya por mujeres hermosísimas. Abenir ordena que así se haga, y Teudas dice que pondrá en las jóvenes unos espíritus para derribar la fe de Josafat. Todos se van [v. 2153*].

¹⁰ Hay aquí una incongruencia, ya que en la acotación anterior se decía “Araquis lleve a los sabios”; Tebandro, por lo tanto, no debería estar en escena. Es de notar, sin embargo, que tanto en la acotación del v. 2042 como en el nombre del interlocutor del v. 2043 Lope escribió primeramente el nombre de Araquis, tachándolo luego y poniendo en su lugar “Tebandro”.

III.2

REDONDILLAS

[v. 2154] = Josafat, solo; el príncipe, que acaba de levantarse, se dirige a Dios preguntándole cómo podrá agradecerle de manera adecuada todo lo que ha recibido de él, además de pedirle que proteja a Barlaán y que le permita volver a verlo. Para terminar de vestirse, Josafat llama a sus criados, pero aparece [v. 2186] Leucipe, seguida de un demonio. La mujer afirma que su amor y el rey han querido que ella sirviera al príncipe, mientras el demonio anima a la dama para que siga tentando al joven. Josafat trata de explicar que no está bien que una mujer sea la criada de un hombre, y por ello trae a colación el ejemplo bíblico de Amón y del amor ilícito por su hermanastra Tamar; Leucipe, sin embargo, contesta recordando el caso de Abisag, que sirvió castamente a David. La reina anuncia a Josafat que sus criados han sido despedidos y que en su lugar hay muchas damas; el príncipe, determinado a no caer en tentación, pide sus vestidos. Salen [v. 2246] Arminda, Risela y Diana, con agua, fuente y un paño; mientras las tres damas se disponen a lavar al príncipe, el demonio expresa en un aparte la intención de vencer su fe. Josafat se lava [v. 2255], aunque siente que el agua lo abrasa; cogiendo un paño [v. 2257], el joven comenta cómo todo parece quemarlo. Las criadas le dan el cuello [v. 2265] y Leucipe lo ayuda a ponérselo, aunque Josafat la aleja para evitar el contacto con ella. Al llegar capa y espada [v. 2269], Leucipe ordena a las tres damas que los dejen solos, y estas se van [v. 2274*]. La reina dice a Josafat que podría convertirse al cristianismo casándose con él, y trata de convencerlo afirmando que, de otro modo, su alma se perdería. De nada parece servir la insistencia de la mujer, aunque el demonio decide entonces hacer que el príncipe pierda sus fuerzas; sintiendo que está a punto de desmayarse, Josafat promete reflexionar sobre la propuesta de Leucipe y le pide que se vaya; la mujer deja el tablado [v. 2324*]. El príncipe admite que podría casarse para convertir a la hermosa reina, aunque finalmente se sienta en una silla [v. 2331] y se abandona al sueño. En ese momento [v. 2333] su silla se levanta en alto y aparece por un lado “una ciudad toda dorada y con árboles alrededor”, mientras una canción explica que se trata de un lugar donde reina la castidad y la justicia. Por otro lado [v. 2337], se ve el infierno, con llamas, gente encadenada y abrasada; un hombre¹¹ se queja, dolorido, de los padecimientos que sufre, mientras que se oye el llanto de una mujer [v. 2341] por su infinito tormento. En ese momento [v. 2345]

OCTAVAS REALES

[v. 2346] = Josafat va bajando y se despierta; el joven, comentando la visión, se da cuenta del error en el que estaba a punto de caer, y llama a sus criados. Aparecen [v. 2353] Leucipe y las otras damas; el príncipe las acusa de haberlo tentado y las echa dando voces. En ese momento salen [v. 2361] el rey, Teudas y Araquis, y Josafat pregunta a Abenir por qué le ha enviado damas para servirlo, narrando luego la visión

¹¹ En el manuscrito hay una cruz de Malta, sin acotación, a la izquierda del v. 2338, en correspondencia con el comienzo de la intervención del hombre.

que ha tenido. El monarca pide explicaciones a Teudas, quien se dirige a sus “ministros”; se oyen dentro [v. 2392] unas voces, diciendo que Dios los ha encadenado y reconociendo a Cristo como dios único y verdadero. Asombrado por estas respuestas, el mago habla aparte con Josafat y le dice que él también quiere convertirse al cristianismo; el príncipe y Teudas se van [v. 2401]. El rey admite estar cansado y abatido, y despide a las criadas y a Leucipe, que dejan el tablado [v. 2414]. Araquis propone entonces al monarca dividir su imperio en dos partes, dejando que Josafat reine en una de ellas, profesando su religión; Abenir acepta el consejo y manda llamar a su hijo, que sin embargo aparece en ese momento, acompañando a Teudas [v. 2425].

QUINTILLAS

[v. 2426] = Josafat se está despidiendo del hombre, que deja el escenario [v. 2432*] para ir en el desierto. El rey anuncia a su hijo la decisión que ha tomado acerca de la división del reino y lo echa llamándolo “inobediente” y “tirano”; el príncipe, sin rebatir, se va [v. 2456]. Araquis aconseja al rey que descanse y todos los criados se van [v. 2457]; Abenir confiesa a su vasallo que tiene dudas sobre cuál es la verdadera religión, ya que ve cómo cada día muchas personas van convirtiéndose. En ese momento se oyen voces y sale [v. 2475] Zardán, anunciando que la mayoría del pueblo está dejando el reino, siguiendo a Josafat. Se escuchan unas voces dentro [v. 2481] alabando a Cristo y el monarca acaba convenciéndose finalmente de que “Cristo / es el verdadero Dios”. Todos se van [v. 2495*].

III.3

REDONDILLAS

[v. 2496] = Teudas y tres demonios; los espíritus piden explicaciones al hombre por su conversión y tratan de convencerlo para que vuelva a sus antiguas creencias, pero este les hace ver que ellos fracasaron en su intento de corromper a Josafat porque Cristo es el único Dios. De nada sirven los argumentos de los demonios sobre la supuesta flaqueza de un hombre que fue crucificado, ya que Teudas reafirma sus convicciones y su fe, llegando hasta el punto de rechazar a los espíritus llamándolos “perros”, yéndose luego [v. 2589]. Los tres demonios comentan lo ocurrido y uno de ellos observa cómo todos en el reino siguen ya la fe cristiana, anunciando que Josafat dejará el reino en manos de Baraquías para irse en el desierto en busca de Barlaán. Efectivamente, en ese momento aparecen [v. 2623]

ROMANCE Í-O

[v. 2624] = Fulbino, Telémaco, Anaximandro y Baraquías, “grandes del reino”, con acompañamiento y chirimías, más Josafat con corona y cetro. El príncipe anuncia que, tras la muerte de su padre y después de convertirse todo el pueblo al cristianismo, se irá del reino para retirarse en el desierto. Josafat añade que dejará su cetro a Baraquías, aunque este en un primer momento afirma ser indigno de tal cargo; ante la firmeza del joven rey, sin embargo, Baraquías acaba aceptando la corona y vistiendo el traje imperial. Josafat pide luego la ropa y el cilicio que le había dejado Barlaán; un criado se los trae [v. 2733] y él se viste de ermitaño, despidiéndose de las cosas

terrenales. La comedia se acaba con unos comentarios de Baraquías sobre la historia [v. 2767].

A partir del esquema sinóptico y del resumen del argumento, vamos a proponer algunas consideraciones acerca de la estructura de la comedia. Por ello, centraremos nuestra atención en primer lugar en la construcción de los distintos cuadros, para pasar luego a algunas observaciones relativas a la presencia de rayas en el manuscrito y sus valores posibles. Por lo que atañe a la organización estructural de la pieza, el primer elemento que salta a la vista es que, en la mayoría de los casos, tanto los actos como los cuadros y las microsecuencias están organizados alrededor de grupos tripartitos: el primer y el tercer acto constan de tres cuadros cada uno, mientras que el segundo está constituido por seis (agrupables, como veremos, en dos secuencias de tres); en muchos cuadros, además, se observa una construcción tripartita evidente a través de la combinación de las distintas formas métricas y el empleo de formas englobadas¹².

A propósito de estas últimas, su uso queda claro ya desde el cuadro inicial: después de la microsecuencia (vv. 1-52) en la que se presenta el caso del joven Josafat, encarcelado desde siempre en el palacio real, el romance asonantado en é-o de los vv. 53-156 es una forma englobada entre redondillas. Todos y cada uno de los versos de I.1b, de hecho, constituyen la intervención de Zardán en la que cuenta al príncipe las razones de su reclusión; nada más terminar la relación, la acción (y las redondillas) se reanuda con el diálogo entre Josafat y su consejero y la aparición del rey Abenir. Un caso muy parecido es el del segundo cuadro: aquí también se encuentra englobado, entre las microsecuencias I.2a y I.2c, ambas en romance (á-a), un romancillo con una asonancia distinta (-ó) que no hace avanzar la acción dramática y solo tiene la función de acompañar la entrada solemne en el escenario del protagonista. Además, podría observarse que las seis microsecuencias que integran este cuadro se organizan en torno a dos núcleos simétricos evidentes: las primeras tres presentan al príncipe en su salida de palacio con una estructura tripartita (anticipación de su llegada por parte de algunos personajes en I.2a; aparición de Josafat en I.2b; primer contacto del príncipe con la realidad del mundo exterior a través de la observación de algunos oficios, pero sin que esto implique el descubrimiento de la tristeza, en I.2c). De manera análoga y paralela, las tres microsecuencias sucesivas se centran en la efectiva interacción de Josafat con algunas personas, lo cual le hará entrar en contacto con temas como la esclavitud, las enfermedades y la muerte. Aquí también la división queda muy clara: en I.2d el joven conoce a Leucipe, quedando prendado de ella; en I.2e Josafat habla con el cojo y con el anciano, mientras que en I.2f reflexiona sobre la caducidad de la condición humana, llegando a la conclusión de que hay que buscar al verdadero dios. Como se ve, la

¹² Sobre el concepto de “forma englobada”, su definición y su evolución a lo largo de los años, son imprescindibles las contribuciones de Vitse (1998: 50 y 2007) y Antonucci (2000). Cfr. también Crivellari (2013: 6-9).

métrica por una parte puede ser un instrumento para otorgar cohesión a las microsecuencias, aunque por otra parte contribuye a subrayar la separación de los distintos momentos del cuadro: la presencia de una misma asonancia del romance en I.2a y I.2c establece una ligazón entre las tres microsecuencias iniciales, mientras que en las últimas tres los cambios estróficos resaltan algunos elementos de las diferentes situaciones: las octavas reales presentan, no casualmente, el encuentro entre Josafat y una reina, Leucipe; las redondillas, en cambio, rebajan (por así decirlo) el tono, coherentemente con la salida al escenario de dos indigentes; las décimas, finalmente, subrayan la gravedad implícita en el monólogo del príncipe, que empieza a reflexionar acerca de la existencia de Dios.

Estructuras análogas se encuentran en varios puntos de la comedia, como por ejemplo en el segundo cuadro del segundo acto (II.2); allí, el soneto incrustado entre redondillas por un lado separa la reflexión de Leucipe sobre sus sentimientos hacia Josafat respecto a su encuentro con Fabio (II.2a) y con Abenir (II.2c), resaltando su centralidad, pero por otro lado esa misma microsecuencia hace que la cohesión del cuadro sea patente¹³. En él es manifiesto el protagonismo del personaje de Leucipe, cuya permanencia en el tablado desde el v. 985 hasta el v. 1098 permite establecer una ligazón entre las tres microsecuencias. También en el cuadro siguiente, II.3, la estructura tripartita resulta evidente si se considera, una vez más, el soneto de II.3c como forma englobada entre redondillas; de este modo, aparte el núcleo central del cuadro (formado, a su vez, por tres microsecuencias), los elementos que a nivel temático integran II.3 vienen a ser tres, es decir: a) la primera microsecuencia, II.3a, en la que Barlaán resume analépticamente los temas con los que ha catequizado a Josafat; b) las microsecuencias II.3b-II.3c-II.3d, ligadas por medio de la métrica, en las que se representa la decisión del príncipe de ser bautizado y se escenifica el mismo bautizo; c) la última microsecuencia, II.3e, en la que Zardán pone a Abenir al tanto de lo que acaba de ocurrir. Lo mismo puede decirse del cuadro II.4, donde la octava de II.4c y el romance de II.4f son a todas luces formas englobadas entre los endecasílabos sueltos y las décimas, respectivamente. Así, analizando detenidamente el cuadro se aprecia cómo hay tres bloques en la acción dramática: a) la despedida de Barlaán, que vuelve a su monte en II.4a; b) la tríada formada por II.4b, II.4c y II.4d, que escenifica la ira de Abenir por la conversión del hijo y la explicación del plan de Araquis para hacer que el joven príncipe deje el cristianismo; c) las microsecuencias II.4e-II.4f-II.4g, centradas en el personaje de Josafat y su contraste con el músico Fabio, quien le canta una canción por encargo de Leucipe.

¹³ También observaremos, como ya se ha anticipado, que hay una tripartición evidente en la organización general de los actos, ya que el primero y el tercero constan de tres cuadros cada uno, mientras que el segundo se compone de seis, agrupables en dos bloques de tres siguiendo el criterio de la acción dramática: en los primeros tres cuadros (II.1, II.2 y II.3) la trama se centra en la catequización y en el bautizo de Josafat, mientras que en los tres restantes (II.4, II.5 y II.6) Barlaán deja definitivamente el palacio real y el argumento se centra en el engaño a Josafat por parte de Araquis y Abenir.

Como se ha visto, Lope emplea la métrica para crear, en el más amplio ámbito de los cuadros, unas particiones —unas segmentaciones— internas: por medio de las variaciones estróficas se subrayan los distintos momentos de la acción dramática o las diferentes “tonalidades” del discurso, entre otras cosas. Dicho esto, sin embargo, no es posible en nuestra opinión circunscribir tan solo a la métrica la función segmentadora dentro de la pieza; el abanico de posibilidades es mucho más amplio, y tiene que ver con otros criterios (básicamente el espacial, el temporal y el vacío escénico), entre los cuales prima sin embargo el de la acción dramática¹⁴. La necesidad de una consideración conjunta de todos los elementos sin una jerarquización previa y de una postura ecléctica para poder apreciar la amplia polifonía de funciones subyacentes al empleo polifacético de todos los criterios de los que disponía el comediógrafo al elaborar el texto dramático resulta evidente a la hora de analizar la presencia y las posibles significaciones de las rayas que aparecen en todo el autógrafo del *Barlaán y Josafat*.

Por lo que a las líneas del manuscrito se refiere, es central subrayar en primer lugar que Lope no dejó nunca de marcar con una línea todos los cambios de cuadro, ya sea por medio de una raya rubricada (como en los vv. 288, 984, 1158 y 2495), ya sea a través de una raya doble (vv. 797 y 1438) o sencilla (vv. 1669, 1715 y 2153). Este dato corrobora las conclusiones a las que ya llegamos acerca de todos los demás autógrafos lopescos, y que resultan válidas también para la comedia que aquí nos ocupa¹⁵. El manuscrito confirma además que no parece plausible que hubiera una jerarquía en el uso de las distintas tipologías de líneas; lo que es fundamental, eso sí, es el hecho de que tras el empleo de estas marcas no hay razones ligadas simplemente a la organización del texto en la página (por ejemplo, la de indicar la presencia de una acotación)¹⁶, sino que es posible distinguir varias funciones, siempre y cuando se tenga en cuenta la estructura de la obra en relación con los criterios que definen la división en cuadros. Como se infiere del esquema, de hecho, el Fénix trazó rayas también en otros puntos de la pieza: por ejemplo, hay líneas sencillas y dobles en los vv. 166, 302, 332, 498, 1098, 1105, 1350, 2018, 2042, 2246, 2333, 2337, 2345, 2425, 2623 y 2733, además de una raya rubricada en el v. 1368.

En algunos casos las líneas aparecen en correspondencia con un cambio métrico, pero otras veces se hallan dentro de una microsecuencia, sin que se vislumbre —al menos aparentemente— un criterio uniforme. Sin embargo, a la luz del análisis conjunto de todos los elementos del cuadro y de la acción dramática, estas rayas desvelan aspectos ulteriores de la estructura de la pieza. Empezando por la primera, en

¹⁴ Sobre este aspecto véanse las observaciones de Rubiera (2005: 29), Vitse (2010: 36-37) y Crivellari (2013: 13).

¹⁵ “Lo que sí puede afirmarse de manera segura, sin embargo, es que Lope no dejó nunca de señalar un cambio de cuadro, ya sea con una raya rubricada, ya sea con una línea doble o sencilla” (Crivellari 2013: 47).

¹⁶ Como se aprecia en la sinopsis, de hecho, hay muchas acotaciones que aparecen sin línea correspondiente (por ejemplo en los vv. 224, 444, 618, 849, etc.).

el v. 166 se subraya por medio de una línea sencilla la aparición en escena de Abenir; nótese cómo la salida del monarca no ocurre justo a la vuelta a las redondillas, en el v. 157, sino poquísimos versos después. Amén del cambio métrico que indica el final del parlamento de Zardán, como se ha comentado anteriormente, a través de la raya Lope señala entonces una nueva “escena a la francesa”, esto es, una nueva configuración de los personajes en el tablado. La línea sencilla permite deslindar así, dentro del armazón general del primer cuadro compuesto por tres microsecuencias, dos momentos: uno (vv. 1-165) protagonizado por Josafat, y otro (vv. 166-288) protagonizado por Abenir. Por lo que se refiere al cuadro I.2, en cambio, las tres líneas de los vv. 302, 332 y 498 parecen cumplir con varias funciones: por un lado, marcan la tripartición –tanto a nivel métrico como de la acción– de las primeras microsecuencias, aunque por otro las primeras dos rayas parecen evidenciar el comienzo y el fin de la canción englobada (I.2b) cantada por los músicos, a la vez que la tercera (v. 498) subraya la aparición de Leucipe, deslindando el cuadro en dos bloques de tres microsecuencias cada uno, como ya se ha observado.

Las rayas de los vv. 1098 y 1105 desempeñan una función parecida a la que se ha comentado a propósito del primer cuadro de la obra; allí, a pesar de la tripartición evidente que conlleva el cambio métrico de las redondillas al soneto y viceversa (vv. 1061 y 1075), es por medio de estas líneas como Lope subraya una bipartición interna del cuadro según el criterio de la acción dramática: Leucipe, quien ha protagonizado el cuadro hasta ese momento, deja el escenario precisamente en el v. 1098, mientras que es en el v. 1105 cuando aparecen los criados que interaccionan con Abenir, desplazando el foco de la atención hacia el tema del segundo bloque, es decir, la actitud del rey respecto a la cuestión de la tristeza. Esta capacidad de recortar y resaltar, por medio de las líneas, unos momentos determinados dentro de un cuadro es evidente también en los vv. 1350 y 1368; allí, dentro del grupo compuesto por II.3b, II.3c y II.3d del que hablamos arriba, es por medio de estas dos rayas que se enmarca el momento de mayor tensión dramática de toda la pieza, es decir, el bautizo de Josafat. Como se aprecia en el resumen, es precisamente a partir del v. 1350, en correspondencia con el cambio al soneto, cuando empieza a escenificarse concretamente el sacramento. Destacaremos también cómo el criterio métrico sería en este caso insuficiente, ya que la representación del bautizo ocupa también los vv. 1365-1368, cuando ya se ha pasado de nuevo a las redondillas. No casualmente el dramaturgo pone una línea también en el v. 1368, precisamente en correspondencia con la acotación que marca el final del acto sagrado (que se representaría en uno de los nichos de la fachada del teatro); las dos acotaciones, además, indican de manera clara esta circularidad, ya que la primera reza “*Descúbrase Barlaán con un aguamanil, Josafat de rodillas y un ángel en alto con una corona*”, mientras que la segunda dice “*Ciérrese*”¹⁷.

¹⁷ Las cursivas son nuestras. Sobre la construcción y el significado de este tipo de escenificaciones en Lope, y a pesar de no ocuparse directamente del *Barlaán y Josafat*, son interesantes las observaciones de Fernández Rodríguez (2015: 91-96). Sobre los espacios de la obra cfr. Casal 2005.

Cabe destacar que la línea rubricada del v. 1368 representa una excepción dentro del sistema de Lope, ya que se trata de uno de los pocos casos en los que aparece una raya con rúbrica sin que haya cambio de cuadro. Excepciones análogas aparecen también en otras ocho comedias del Fénix; a este propósito, como apuntamos en otro lugar, “el análisis de los pasajes [...] no permite en nuestra opinión llegar a una conclusión unívoca al respecto, aunque sí apunta a la existencia de una suerte de macrofunción general que justifica la presencia de estas rayas rubricadas” (Crivellari 2013: 48). La macrofunción a la que nos referíamos era la de destacar por medio de estas líneas rubricadas la centralidad de algunos momentos fundamentales en los textos, a pesar de no haber cambio de cuadro. En el caso del v. 1368 de nuestra comedia —y análogamente a lo que ocurre en el v. 496 de *La corona merecida* o en el v. 774 de *El piadoso aragonés*, por solo citar algunos ejemplos¹⁸— a través de esta raya con rúbrica se indica el momento fundamental en que Josafat se convierte. Se trata sin lugar a dudas del punto de viraje y de mayor importancia de toda la comedia, sobre todo de considerar el elemento religioso que caracteriza el texto.

A esto añadiremos además que la función de esta línea guarda interesantes puntos de contacto con la que se encuentra en el v. 2057 de *El caballero del Sacramento*, compuesta nueve meses antes del *Barlaán*. Allí también aparece una raya rubricada sin cambio de cuadro y que, como observamos, “podría explicarse a partir de la importancia que reviste el elemento religioso en Lope, particularmente en el periodo en el cual el dramaturgo redacta esta pieza” (Crivellari 2013: 53). Haciendo nuestras las consideraciones de Dixon (1982: 398-400) sobre el tratamiento y el predominio de la temática religiosa en las obras compuestas por el Fénix entre los años 1608-1614, es muy posible que, tal y como ocurría en *El caballero del Sacramento*, aquí también esta línea con rúbrica adquiriera su importancia por señalar el momento central de la pieza, el del bautizo. Una vez más, una raya divide un bloque (aquí, la obra entera) en dos, estableciendo un antes y un después: en el caso concreto, la vida del protagonista en el error del paganismo *versus* su nueva vida como buen cristiano. Cabría preguntarse si, en los nueve meses que transcurrieron entre la redacción de *El caballero del Sacramento* y el *Barlaán*, Lope pudo mantener una misma postura en lo referido al significado de esta línea; en este sentido es suficiente recordar que el Fénix muestra una actitud metódica que linda casi con lo obsesivo en lo relativo al empleo de los signos paratextuales y sus implicaciones religiosas: baste pensar, sin ir más lejos, en las invocaciones a la Sagrada Familia y al ángel custodio que encabezan todas y cada una de las páginas de los más de cuarenta autógrafos del Fénix que han llegado hasta nosotros, y que van desde 1593 hasta 1634¹⁹.

Prosiguiendo con el análisis de las rayas del manuscrito, las de los vv. 2018 y 2042 son interesantes en tanto que permiten organizar las cinco microsecuencias en tres bloques según un criterio que ya no es el métrico sino, una vez más, el de la acción

¹⁸ Para los casos mencionados remitimos a Crivellari 2013: 48-55.

¹⁹ Sobre estos aspectos es imprescindible el estudio de Presotto 2000: 21-26.

dramática: amén de los cambios estróficos (que desempeñan un innegable papel, por ejemplo, en connotar los momentos de la discusión entre el falso Barlaán y los sabios paganos), la línea del v. 2018 marca la conclusión de la disputa con la salida del tablado de Tebandro, Filemón y Antidoro. Como se ve, por medio de una nueva escena a la francesa se cierra el primer bloque de la acción (al que podríamos atribuir el marbete de “el enfrentamiento público”, y que ocupa los vv. 1826-2017) y se abre uno nuevo, protagonizado tan solo por Josafat y Nacor, cuyo título podría ser “la conversión de Nacor”. Este segundo bloque de la acción concluye, creemos que nada casualmente, en el v. 2042, donde aparece la segunda línea y donde, reforzado también por un cambio métrico, empieza el tercer bloque compuesto por las últimas dos microsecuencias (III.1d y III.1e), que representa el “relato de lo ocurrido”, ya que tanto Tebandro como Abenir cuentan a sus interlocutores lo acaecido en el primer bloque.

Insistiremos una vez más en que la interpretación de estas líneas no puede prescindir de la observación del armazón métrico-estructural de los cuadros, a la vez que la alternancia estrófica de por sí misma no es suficiente para apreciar la complejidad de los textos. Buena demostración de ello es III.2; a nivel métrico, como se puede apreciar, hay una evidente estructura tripartita gracias a las tres microsecuencias que integran el cuadro: redondillas, octavas reales y quintillas. A cada una de estas secciones corresponde un momento específico del argumento: en III.2a se escenifica la tentación de Josafat, en III.2b el encuentro de Teudas con los demonios y en III.2c la conversión al cristianismo de Abenir. Las líneas de los vv. 2345 y 2425 subrayan los cambios métricos y la división del cuadro en tres secciones temáticamente distintas; aun así, hay en III.2a otras tres rayas (vv. 2246, 2333 y 2337) cuya presencia podría parecer casual y cuya función podría parecer inexplicable, máxime si se considera que en esta microsecuencia hay muchas otras acotaciones (vv. 2186, 2255, 2257, 2265, 2269, 2331 y 2341). En realidad, de mirar detenidamente la construcción de la escena, se aprecia cómo las líneas de los v. 2246 y 2333 dividen esta microsecuencia, III.2a, en tres momentos distintos también desde el punto de vista de la acción: en los vv. 2154-2246, de hecho, tiene lugar lo que podría definirse el primer asalto en la tentación a Josafat por parte del demonio. Hasta el v. 2246 la tentación es representada por Leucipe, quien trata de enamorar al joven y le comunica que desde ese momento ella será su criada; a partir del v. 2247, en cambio, se escenifica el segundo asalto al príncipe con la salida al tablado de nuevas damas que lo ayudan a lavarse y vestirse, aunque tanto el agua como la ropa parecen quemarlo. Frente a la firmeza de Josafat, el demonio decide lanzar otro ataque y hacer que pierda sus fuerzas; a partir del v. 2333, donde aparece otra línea, se lleva al escenario el sueño del protagonista: dentro de este tercer momento la raya del v. 2337 divide los dos escenarios de la visión (“de una parte se descubra una ciudad toda dorada y con árboles alrededor”, por un lado; “de la otra parte se descubra luego un infierno con fuego y suenen dentro muchas cadenas y grillos, viéndose algunas personas abrasadas”, por otro).

Por último, la línea del v. 2623 subraya la división del cuadro en dos partes, una división evidente también a nivel métrico gracias al cambio al romance en í-o, así como desde el punto de vista de la acción, ya que en la primera microsecuencia se desarrolla el diálogo entre los demonios y Teudas, mientras que en la segunda se escenifica el anuncio de Josafat, quien ha decidido dejar el reino para retirarse en el desierto. Finalmente, por lo que atañe a la última raya del manuscrito, la del v. 2733, esta enmarca una acotación con la que se indica la aparición de un criado con “una ropa de sayal y una sogá en una fuente de plata”. Análogamente a lo observado en otros puntos de la comedia, no hay en este caso ningún cambio métrico, espacial ni temporal, aunque sí se trata de un momento esencial en el desarrollo del argumento, es decir, el momento en que Josafat deja su vestimenta —y su cargo— real para ponerse un sayal; no se trata de un sayal cualquiera, como los espectadores recordarían muy bien, sino del mismo hábito que Barlaán le había dejado al joven en el acto anterior, precisamente en la microsecuencia II.4a (“BAR. Esta ropa de sayal / que aquí llevaba doblada / te dejo, pero prestada. / JOS. Es a la púrpura igual, / y aun puedo decir mejor”, vv. 1471-1474), y que el protagonista menciona explícitamente en este momento (“JOS. Lisandro, / dame agora aquel vestido / que me dejó Barlaán”, vv. 2730-2732). El significado de esta línea parece claro, pues, mayormente si se tienen en cuenta las funciones de todas las demás marcas de segmentación del autógrafo; se subraya aquí, por última vez en esta pieza, un momento central desde la perspectiva de la acción dramática.

Las conclusiones a las que es posible llegar a partir de la segmentación del *Barlaán y Josafat* y la observación de las rayas del autógrafo son las siguientes: en primer lugar, como ya se ha apuntado al principio, que en el trabajo de segmentación de los textos dramáticos áureos es preciso considerar todos los elementos que intervienen en la comedia, desde los más evidentes (el plano métrico y el argumental, por ejemplo) hasta los que no por no tener una realización visual o auditiva perceptible por parte de los espectadores tienen menos importancia, como en el caso de las líneas. Estas últimas, en efecto, forman parte sin lugar a dudas de un sistema que Lope empleaba para marcar unas secuencias determinadas, que algunas veces coincidirían con otros elementos (variación estrófica, temporal, espacial o un momento de tablado vacío) y otras veces no.

Una vez aceptado el valor estructurante de estas rayas, su presencia demuestra que en el acercamiento a la comedia hay que considerar la acción dramática como uno de los criterios imprescindibles que conforman el texto teatral; dicho en otras palabras, lejos de poder establecer una jerarquía entre los varios elementos de la comedia —una jerarquía que el Fénix nunca estableció, al menos por lo que se observa en sus manuscritos—, hay que recurrir a esas “dosis discretas de eclecticismo que sepan tomar en la debida consideración todos los elementos que constituyen la estructura de la obra teatral” de las que hablaba hace algunos años Antonucci (2007: 14). Eso no significa, claro está, prescindir de cualquier criterio a la hora de analizar el texto, sino al contrario tener siempre en cuenta la multitud de recursos de los que disponía el dramaturgo en la construcción de la pieza, para proceder luego a una atenta

observación de los mismos, además de evaluar objetivamente sus funciones dentro de la comedia. El análisis de todos los componentes de la obra permitirá poner de relieve no solo los elementos estructurales y estructurantes de la misma, sino también los ejes fundamentales en los que descansa la pieza, tanto desde un punto de vista temático como a nivel de la acción dramática.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

(*Vega*) Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, edición de José F. Montesinos, Madrid: Junta para ampliación de estudios e investigaciones científicas, 1935.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

ANTONUCCI, FAUSTA (2000): “Más sobre la segmentación de la obra teatral: el caso de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*”, *Anuario Lope de Vega*, VI, pp. 19-37.

ANTONUCCI, FAUSTA (2007): “Introducción: para un estado de la cuestión”, Antonucci, Fausta (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger, pp. 1-30.

ANTONUCCI, FAUSTA (2010): “La segmentación métrica, estado actual de la cuestión”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, IV, pp. 77-97.

CAZAL, FRANÇOISE (2005): “La escenificación del espacio del santo en dos obras de Lope de Vega: *Barlaán y Josafá* y *El santo negro Rosambuco*”, en Cazal, Françoise, Arizaleta, Amaia y Chauchadis, Claude (eds.), *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen Âge et du Siècle d'Or*, Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, vol. I, pp. 71-85.

CRIVELLARI, DANIELE (2013): *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel: Reichenberger.

CRIVELLARI, DANIELE (2015a): “¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI, pp. 1-28.

CRIVELLARI, DANIELE (2015b): “Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*”, *Revista de Literatura*, LXXVII/153, pp. 75-91.

DIXON, VICTOR (1982): “Otra comedia “desconocida” de Lope de Vega: *El caballero del Sacramento*”, en Bustos Tovar, Eugenio (ed.), *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca: Universidad, vol. I, pp. 393-403.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, NATALIA (2015): “Imaginería sacra y espacios pictóricos en las comedias de santos de Lope de Vega”, *eHumanista*, XXX, pp. 83-98.

PRESOTTO, MARCO (2000): *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel: Reichenberger.

- RUBIERA FERNÁNDEZ, JAVIER (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros.
- VITSE, MARC (1998): “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*”, en Campbell, Ysla (ed.), *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 45-63.
- VITSE, MARC (2007): “Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: nueva reflexión sobre las formas englobadas (el caso de *Peribáñez*)”, en Antonucci, Fausta (ed.), *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, Kassel: Reichenberger, pp. 169-206.
- VITSE, MARC (2010): “*Partienda est comoedia*: la segmentación frente a sí misma”, *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, IV, pp. 19-75.

CUADRO	MICROS.	VERSIFICACIÓN	ESPACIO	ESCENARIO VACÍO	TIEMPO	ACCIÓN (RESUMEN)
I.1	a b c	1-52: redondillas 53-156: romance é-o 157- 288 : redondillas	En el palacio del rey Abenir, en India.	v. 288	Indeterminado, de día.	Josafat se queja por su condición de prisionero, y Zardán le cuenta su historia. El rey deja en libertad a su hijo.
I.2	a b c d e f	289- 302 : romance á-a 303- 332 : romancillo -ó 333- 498 : romance á-a 499-610: octavas reales 611-737: redondillas ¹ 738- 797 : décimas	Por las calles de la ciudad.	v. 797	Hay conexión temporal muy estrecha con I.1.	Josafat encuentra a Leucipe, cautiva; luego habla con un cojo y un viejo de la condición humana, y decide buscar a Dios.
I.3		798-875: estancias de 13 vv. c/par. final	En un yermo, en Senaar (Mesopotamia).		No hay conexión temporal explícita.	Dios, a través de un ángel, pide a Barlaán que instruya a Josafat en la ley cristiana.
II.1		876- 984 : redondillas	En el palacio del rey Abenir.	v. 984	Hay continuidad temática con I.3 pero no conexión temporal explícita.	Barlaán, disfrazado de mercader, pide licencia a Zardán para encontrar a Josafat.
II.2	a b c	985-1060: redondillas 1061-1074: soneto 1075- 1158 : redondillas	En otra sala del palacio real.	v. 1158	No hay conexión temporal explícita con II.1.	Leucipe, enamorada de Josafat, pide a Fabio que le cante al príncipe. El rey se entera de que su hijo ha conocido la tristeza.

¹ Falta un verso para completar la redondilla de los vv. 731-733.

II.3	a b c d e	1159-1274: romance é-o 1275-1350: redondillas 1351-1364: soneto 1365-1380: redondillas 1381- <u>1438</u> : tercetos	En otra sala del palacio real.	v. <u>1438</u>	Hay continuidad temporal respecto a II.1.	Barlaán, después de catequizar a Josafat, lo bautiza. Zardán los ve. Tristeza del rey Abenir al enterarse de la noticia.
II.4	a b c d e f g	1439-1502: redondillas 1503-1517: end. su. c/par. final 1518-1525: octava 1526-1542: end. su. c/pareados 1543-1612: décimas 1613-1620: romance ó-e 1621- <u>1669</u> : décimas	En otra sala del palacio real.	v. <u>1669</u>	Tiempo continuo.	Barlaán deja el palacio real. Plan de Araquis para engañar a Josafat y hacer que deje el cristianismo. El músico Fabio canta una canción de amor a Josafat, que sin embargo no quiere escucharla. Leucipe decide dejar de amar al príncipe.
II.5	a b	1670-1683: end. su. c/pareados 1684- <u>1715</u> : redondillas	En un monte, no lejos del palacio real.	v. <u>1715</u>	Tiempo continuo.	Nacor finge ser Barlaán, es capturado y llevado al palacio real.
II.6		1716-1825: romance á-o	En el palacio real.		Tiempo continuo.	Abenir propone a su hijo un enfrentamiento público entre Barlaán y sus sabios.
III.1	a b c d e	1826-1895: quintillas 1896-1915: romance é-e 1916- <u>2042</u> : end. su. c/pareados 2043-2086: redondillas 2087- <u>2153</u> : tercetos	En un «alto / teatro» (vv. 1819-1820), ¿en el palacio real?	v. <u>2153</u>	Hay continuidad temática (pero no temporal explícita) con II.6.	Se celebra la disputa, pero Nacor acaba defendiendo el cristianismo. El rey pide ayuda al mago Teudas para que el demonio tiende a Josafat.
III.2	a b c	2154- <u>2345</u> : redondillas 2346- <u>2425</u> : octavas (ABCABCDD) 2426- <u>2495</u> : quintillas	En el palacio real, en la habitación de Josafat.	v. <u>2495</u>	Tiempo continuo.	Josafat es tentado por unas mujeres, aunque consigue resistir gracias a una visión. Abenir decide dividir su imperio en dos partes, aunque al final acaba convirtiéndose.

III.3	a b	2496- 2623 : redondillas 2624-2767: romance í-o	Espacio indeterminado; luego en el palacio real.		Ha pasado algún tiempo, ya que Abenir ha muerto.	Discusión entre Teudas y tres demonios. Josafat deja el reino a Baraquías para retirarse en el desierto.
-------	--------	---	---	--	--	---