

## "La escenificación del espacio del santo en dos obras de Lope de Vega : *Barlán y Josafá y El santo negro Rosambuco*"

Françoise Cazal  
UNIVERSITÉ DE TOULOUSE-LE MIRAIL

El argumento dramático, en el teatro hagiográfico, sufre, más que en piezas de otra temática, la necesidad de integrar datos tradicionales dictados por la leyenda. Me propongo estudiar, con varios ejemplos sacados de *Barlán y Josafá* y un solo ejemplo, complementario, sacado de *El santo negro Rosambuco*<sup>1</sup>, cómo, en estas dos piezas, la inventiva de Lope de Vega resuelve la puesta en teatro del espacio propuesto por la fuente hagiográfica. Podremos, por una parte, evaluar cómo el grado de libertad creadora del dramaturgo, variable según los episodios, se traduce por técnicas diversas de tratamiento del espacio dramático, y por otra parte, cómo, en estas dos obras, el espacio escénico se pone, de modo a la vez muy sencillo y eficaz, al servicio del cometido principal de todo teatro hagiográfico, o sea la exaltación de la figura del santo, mediante la expresión concreta en las tablas de conceptos como el de "frontera" o el de "elevación" que aíslan y destacan la figura del santo. Según los tipos de espacios dramáticos dibujados, en ciertos casos, el dramaturgo se contenta con escenificar lo que propone la leyenda, sin mayor iniciativa propia, reconstruyendo en el escenario, como ejecutante respetuoso de la tradición, un espacio denotativo, y, en otros casos, enriquece dicho espacio con mayores aportaciones propias, añadiéndole connotaciones profanas o religiosas capaces de conferirle un alcance simbólico que redunde en pro de la exaltación del santo.

Este trabajo se ha hecho en constante referencia con la fuente, en lo que atañe al *Barlán*, modo de proceder indispensable para apreciar con exactitud el trabajo personal de elaboración realizado por el dramaturgo. ¿Qué fuente o qué fuentes? Esta obra de Lope, publicada de modo póstumo en 1641, y escrita en 1611, según parece indicarlo

---

<sup>1</sup> El ejemplo sacado de *El santo negro Rosambuco* permite comparar el tratamiento del espacio hagiográfico en dos obras de planteamientos espaciales muy distintos: en *Barlán y Josafá*, Lope tiene que manejar un vasto espacio geopolítico, mientras que *El santo negro Rosambuco* se desarrolla en el espacio reducido de una ciudad, Palermo. Citaré las dos obras por la antigua edición de Marcelino Menéndez Pelayo, *Barlán y Josafá en Obras de Lope de Vega*, t. IX, Comedias de vidas de santos (I), Madrid BAE 1964, pp. 3-50; *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en *Obras de Lope de Vega*, t. X, Comedias de vidas de santos (II), Madrid, BAE, 1965, pp. 133-177.

El polígrafo, en su introducción, hace varias observaciones de mucho interés para nuestro enfoque. Citemos por ejemplo (pp. 21 y ss.), a propósito de *Barlán y Josafá*: "Para dramatizar tal asunto tuvo Lope que prescindir de muchas circunstancias útiles sólo para la edificación piadosa, principal fin del libro de *Barlaam*. Cercenó, además, todos los apólogos incluso el que había conservado el Padre Ribadeneyra y que sirvió luego a Calderón para una escena de su comedia *En esta vida todo es verdad y todo es mentira*. [...] Como la obra parece ser de segunda época, procedió en ella no por el método novelesco, que siguió en sus primeras comedias de santos, donde no suele haber más unidad que la persona del protagonista, sino con mayor artificio dramático, no presentando en acción toda la historia del Príncipe sino compendiando sus antecedentes en la bella relación "Gran Príncipe Josafá...". [...] Son enteramente originales de Lope las quejas del Príncipe encarcelado. [...] Lope abrevia todo lo que puede las instrucciones catequísticas dando, por el contrario, largo desarrollo a la pasión de Leucipe. [...] El acto tercero es casi enteramente de su invención salvo en lo que se refiere a la pintura de la vida contemplativa de los dos ermitaños. [...] Para dar algún color dramático a esta especie de égloga del yermo recurre Lope a la intercalación de personajes y escenas cómicas. [...].

la fecha del manuscrito perdido dicho "de Lord Holland", pudo inspirarse no sólo en el relato hagiográfico hecho en veinte páginas por Ribadeneyra en su conocido *Flos sanctorum* (1604-1609) sino también, muy probablemente, en una obra mucho más larga (más de doscientas páginas), *Barlaam et Iosaphat*, versión *vulgata* latina de esta leyenda, obra atribuida a Juan Damasceno, cuya traducción al español por Juan de Arce Solorceno salió a luz también por las mismas fechas, en 1608<sup>2</sup>.

El primero de los tres espacios dramáticos de que consta el *Barlán* es el palacio. Josafá, hijo único, y mucho tiempo deseado, del rey Abenir, rey de la India, es criado por su padre encerrado en un palacio, con intención de ahorrarle al joven príncipe el espectáculo de las desgracias del mundo, y de protegerle del riesgo de conversión al cristianismo que una predicción le ha vaticinado. Abrumado por su largo e inmerecido encierro, el príncipe Josafá recibe por fin de su padre el derecho de salir de este palacio para ver mundo<sup>3</sup>: el segundo espacio dramático es, pues, el mundo exterior urbano, más precisamente la calle de la ciudad, con sus comercios y tipos populares.

Una intervención de la Providencia divina manda a la corte del rey Abenir, para convertir al cristianismo al príncipe Josafá, a un monje anacoreta que vive en un lejano desierto: el espacio del desierto es el tercer espacio dramático de la obra, y merecerá ser aludido o escenificado, en ella, nada menos que cinco veces<sup>4</sup>.

Los tres espacios tienen cada uno su tonalidad original. El desierto, en esta obra, es un lugar recorrido con anhelo por muchos personajes. Es el lugar de la búsqueda (los emisarios de Abenir persiguen a Barlán, Josafá intenta localizar al mismo, Leucipe va en busca amorosa de Josafá, y el Pastor Bato, en busca del mismo para obtener un milagro<sup>5</sup>). Pero, para Josafá, es sobre todo el espacio de la atracción espiritual. En cambio, y eso es un potente resorte dramático, el espacio inicial del palacio es el de la insatisfacción y de la frustración, tanto en lo que pudiéramos llamar el palacio uno, el del encierro inicial, como en el palacio dos, el de Josafá reinante, y donde, a pesar de haber cumplido muy bien su papel de rey y de haber promovido el cristianismo en su

<sup>2</sup> El texto en latín y su traducción de 1608 han sido reeditados recientemente en una excelente edición crítica, por Óscar de la Cruz Palma: *Barlaam et Iosaphat versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*. Madrid; Bellaterra: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2001 (Nueva Roma; 12), 586 p.

<sup>3</sup> El espacio del palacio ocupa, sin embargo, en la obra, no sólo el principio del acto primero sino la casi totalidad del acto segundo, porque allí es donde se verifica la larga y clandestina catequización del príncipe Josafá por el ermitaño Barlán disfrazado de mercader.

<sup>4</sup> En el primer acto, una rápida mención del espacio del desierto en la escena de exposición se completa, al final del acto, por una escena que nos muestra concretamente a Barlán en su desierto. Luego, en el segundo acto, realizada ya la predicción y convertido al cristianismo el joven príncipe Josafá, los emisarios del rey Abenir su padre perseguirán al anacoreta Barlán fugitivo por el desierto, sin alcanzarlo. Mucho más tarde, una vez cumplida por Josafá su misión de rey (cristianización del reino de su padre, y conversión de éste), dejará su corona y anunciará su retiro en el mismo desierto que su maestro espiritual Barlán. El acto tercero se desarrolla enteramente en el espacio del desierto eremítico, donde Josafá después de encontrar a su antiguo catequizador, Barlán, vive su vida de ermitaño en total soledad, a poca distancia de éste y de otros muchos anacoretas, hasta que, advertido por un aviso celeste de la muerte de Barlán, entierra a su padre espiritual con el ritual debido. Las evocaciones del desierto son, pues, recurrentes en la obra. Los dos espacios mayoritariamente escenificados son el palacio y el desierto, mientras que la ciudad tiene una función más efímera, aunque de mucho interés escénico.

La pieza *Barlán y Josafá*, extrañamente, se termina por la santificación de un personaje secundario, la bella Leucipe que persiguió inútilmente a Josafá hasta su retiro del páramo. Lope parece dejar la evocación detallada de los años de vida eremítica de Josafá y de su muerte santa para una segunda parte, que nunca fue redactada o se perdió (la obra se termina por: "de Barlán y Josafá / la primera parte acaba").

<sup>5</sup> Este bobo cómico ha perdido en una crecida brutal del arroyo a su burra y a su esposa y espera que un milagro se las devolverá.

reino, siente Josafá una profunda insatisfacción frente a las preocupaciones mundanas que le apartan de su verdadera vocación, el ascetismo<sup>6</sup>. El espacio de la calle, es, por otra parte, el espacio del descubrimiento, del conocimiento, y hasta de la Revelación, ya que Josafá presiente por primera vez la existencia de Dios al contemplar sus realizaciones. Esquematisando mucho, la obra se resume a una progresiva supremacía del espacio del desierto sobre el del palacio.

Pasemos ahora a una observación más detallada de la utilización de estos tres espacios por el dramaturgo.

El espacio del palacio se presenta, de buenas a primeras, como el del encierro y del sufrimiento moral: la primera escena es el momento en que el joven Josafá se entera por boca de un confidente la razón por la cual su padre no le deja salir de palacio; dicho espacio, marcado por el signo de la privación, impidiendo que el príncipe vea y recorra el mundo, suscita en él quejas porque no conoce las realidades del universo sino a través de las descripciones de sus ayos: "Siempre he de andar con ideas. / ¿No veré qué es tierra y mar?" (p. 4), pregunta el angustiado Josafá.

Así, el espacio del palacio, que habría de ser evocador de vastas dimensiones, de riqueza y poder, resulta ser paradójicamente, en esta obra, el lugar de la estrechez, privación y miseria moral, hecho que Lope hace perceptible no sólo, a nivel retórico, por esta evocación contrastiva de los espacios ilimitados presentes en las citadas palabras ("tierra y mar"), sino también por la amplia tirada con la cual el confidente, satisfaciendo a continuación la curiosidad de Josafá, le describe la inmensidad de los reinos del rey Abenir<sup>7</sup>.

El espacio del palacio queda escasamente evocado a nivel didascálico. Se prescinde de didascalia explícita; la naturaleza del lugar se sugiere sólo implícitamente a través de la acotación de personaje: "El príncipe Josafá". Además, en el texto mismo, figura una sola mención de la palabra "palacio"<sup>8</sup>. Ningún efecto escénico particular sirve para evocar concretamente el espacio del palacio, contentándose Lope, como aportación literaria propia, con la inserción del discurso lírico conmovedor del príncipe encerrado.

Abstracto y negativo, el espacio del palacio está preñado con las promesas de los otros dos espacios escenificados a continuación en la obra: en efecto, el discurso del confidente Cardán no sólo sugiere los vastos espacios del reino, sino que, por primera vez, hace acceder por la imaginación al príncipe Josafá y al espectador al espacio prometedor de espiritualidad, el del desierto habitado por los anacoretas cristianos:

Cardán Que unos ciertos hombres hay,  
que a un cierto dios extranjero  
adoran y por serville  
viven en montes y en yermos (p. 4)<sup>9</sup>

<sup>6</sup> En la última escena del acto segundo, Josafá se dirige a sus súbditos : "Ya es tiempo que Josafá, / vuestro rey, os deje, amigos, / y a buscar su salvación / vaya a los desiertos indios (p. 33).

Se pudiera argüir que esta noción del palacio como espacio insatisfactorio es un elemento dictado por el argumento mismo de la leyenda. sin embargo, Lope decidió poner el acento en esta insatisfacción reduciendo drásticamente la evocación del período del reino de Josafá y limitándola a la escena en la cual Josafá se separa de sus súbditos.

<sup>7</sup> Cardán: "Está su dichoso cetro /dilatado en toda Asia" (p. 4).

<sup>8</sup> Cardán: "hizo que en este palacio/ te criasen con secreto" (p.4).

<sup>9</sup> Un poco más lejos, el término de "desierto" es empleado. La asociación entre eremitismo y desierto es un tópico, como lo confirman los diccionarios, pero la definición de estos lugares difiere según los autores: Covarrubias dice: "Páramo. Campo desierto, raso y descubierto a todos vientos. Díxose así,

El discurso de exposición de Cardán va desplegando, pues, antitéticamente las riquezas del reino de Abenir y los rigores del desierto eremítico donde las privaciones permiten esperar eternos premios, en el Paraíso. En este discurso del confidente, sin embargo, el espacio del desierto está sólo sugerido en pocos versos, y, de momento, en la obra, sólo el reino de Abenir da lugar a descripciones desarrolladas evocadoras de abundancia y de poder. Pero, por breve que sea, esta primera alusión al desierto de los anacoretas desempeña un papel dramático esencial, no sólo porque anuncia etapas posteriores del argumento de la obra, sino porque este temor a la influencia de los hombres del desierto es el motivo principal del encierro que sufre el príncipe en el primer acto. La queja del príncipe, por su colorido subjetivo, concurre a limitar la expresión del aspecto concreto del palacio, cuyo espacio no es descrito sino experimentado, sufrido dolorosamente, marcado por una tonalidad trágica que Lope recalca con los efectos estilísticos citados, pero sin efectos escénicos notables. El filtro de la subjetividad del príncipe Josafá por el cual el espectador percibe el espacio palaciego permite a Lope ennegrecer aún más la borrosa evocación del palacio mediante una segunda connotación negativa, más lóbrega aún que la de la cárcel, la de la muerte<sup>10</sup>. El príncipe, afligido por su injusto destino, dice : "[Y] nunca a la luz he salido/ que a las tinieblas salí" (p. 5), autocaracterizándose como un no-nato y connotando el espacio del palacio de vientre materno ahogante<sup>11</sup>.

La evocación por relato interpuesto, en el mismo espacio estrecho del palacio, de dos inmensos espacios exteriores, el de las villas y ciudades del reino (búsqueda de riqueza) y el del páramo (búsqueda de pobreza terrenal y riquezas celestiales) cede el paso, en la obra, a una escenificación concreta de este mundo exterior tan ignorado y anhelado por el príncipe: en efecto, accediendo al ruego de su hijo, Abenir le autoriza a su hijo una salida vigilada, lo cual le da a Lope la oportunidad de escenificar brillantemente el caleidoscopio de las profesiones y tipos urbanos que va descubriendo el joven príncipe en su paseo callejero. Teniendo que condensar mucho el argumento de esta muy larga leyenda, el dramaturgo ha de enfrentarse con la dificultad de escenificar el espacio variopinto, múltiple y abierto de la calle en una sola escena. Logra Lope este acercamiento al espacio de la calle merced a un doble procedimiento. Se vale primero de un efecto vigoroso de "zoom" mediante una enumeración que conduce de lo más amplio a lo más restringido:

---

quasi por eremo, que vale igual al yermo. Lat. *solitudo. eremus* porque en aquel contorno, a causa de la inclemencia de su cielo, no hay habitación ninguna"; "Desierto. El lugar solitario que no le habita nadie ni le cultiva. Allí se retiran los santos padres heremitas y monges, y en la primitiva Iglesia estaba poblado de santos". En *Autoridades*, se lee una síntesis de las dos definiciones de Covarrubias: "Páramo: campo desierto, raso y descubierto a todos los vientos, que no se cultiva ni tiene habitación". Desierto. Lugar, parage, sitio que está despoblado de edificios, casas y gentes, y sólo habitado de fieras. *Locus inhabitabilis*. Ribad. *Fl. Sanct*. Vid. de S. Pablo primer Ermitaño: Siguió su camino y entró por aquel desierto, no viendo en él sino la huella de bestias fieras".

<sup>10</sup> El sema de "oscuridad" tiene la ventaja de aplicarse tanto al universo de la cárcel como a la idea de muerte.

<sup>11</sup> El palacio es un lugar donde crece el joven príncipe, satisfechas todas sus necesidades materiales e intelectuales, protegido contra toda agresión externa, y separado del mundo exterior, excelente metáfora del vientre materno. La imagen empleada por Lope ("salir a la luz") incita de modo casi explícito a una lectura de tipo psicoanalítico. En cuanto a lo ahogante de este espacio del palacio, lo refuerza Lope con oscuras amenazas de muerte que se ciernen sobre quienes romperían el secreto. Cardán dice: "Secretos que así lo están/ tienen por sello la muerte" (p. 3).

Toda interpretación simbólica de este espacio sólo se podrá hacer después de conocidos los episodios ulteriores, donde, *a posteriori*, la desesperación del encierro en el palacio podrá ser leída como el estado desesperado del Hombre antes de la revelación de Cristo.

Josafá           ¿Esto es tierra?  
                      ¿Esto es ciudad?  
                      ¿Estas son calles y plazas?  
                      ¿ Esto es trato? ¿Estas son tiendas? (p. 8)

Planteado el decorado, procede luego el dramaturgo a una serie de brevísimos núcleos dramáticos sucesivos en los que van desfilando los diversos personajes encontrados por el Príncipe: mercaderes, sastres, freneros, zapateros, herreros, un pintor, un librero, estableciéndose el diálogo únicamente con este último, mientras que los otros oficios daban lugar sólo a una breve mención. Después, en esta vorágine de la calle, cruzan el camino de Josafá otros personajes más individualizados, como son un general vencedor, un pobre y un viejo enfermo, cuyo encuentro provocará un acceso místico en el futuro santo Josafá<sup>12</sup>.

El universo urbano es evocado de modo antitético, a la vez bajo el signo del comercio<sup>13</sup>, de los intercambios humanos, imagen de cierta solidaridad económica, y bajo el signo contrario de la insolidaridad que agrava las limitaciones naturales de la condición humana (vejez, enfermedad, pobreza): en efecto, precisamente en el momento en el cual se produce el encuentro con el príncipe, al viejo y al pobre, los estaban echando fuera de la ciudad, para que Josafá no los viera.

El príncipe Josafá penetra progresivamente en este espacio dramático de la ciudad al que empieza por contemplar escuchando los comentarios de su preceptor, mezclándose poco a poco<sup>14</sup> en los intercambios interlocutorios con los personajes cruzados. Lope no se vale de ninguna acotación explícita global para describir el universo de la ciudad, sino de una serie de toques sucesivos, enumerativos más que descriptivos. Los diversos oficios están presentados en sus tiendas o talleres, espacios segundos invisibles para el espectador y evocados únicamente por los elementos discursivos. Sólo las dos últimas réplicas exigen un juego escénico preciso: Josafá se inclina hacia la ventana que da al taller del pintor para comentar los cuadros<sup>15</sup>, y luego se asoma a la ventana o puerta que da a la tienda del librero, para conversar con éste. Sólo el librero se presenta físicamente en el escenario, como lo muestra una de las pocas acotaciones explícitas de la escena ("*sale el librero*"). Mediante este montaje escénico, Lope logra reeditar por cuenta propia el esquema original dictado por la leyenda, el del espacio del palacio que se abre al mundo exterior de la ciudad. En efecto los espacios oscuros enmarcados por las aperturas de la pared "paren" cada uno un universo de extraordinario potencial: los asuntos de las pinturas descritas reflejan episodios célebres de la Historia y sintetizan nada menos que el pasado histórico de la civilización humana, y, a través de la ventana del librero, se manifiesta todo el capital espiritual de la humanidad cifrado en sus obras literarias o religiosas esenciales. El extraescénico donde nacen hasta lo infinito escenas que generan para la imaginación nuevos espacios exteriores, como, por ejemplo, los campos de Farsalia, lugar de la

---

<sup>12</sup> Josafá : "Dios, la vida que he vivido / no es vida pues fue sin vos" (p. 16).

<sup>13</sup> Capitán: "Y van vendiendo, y trayendo;/ unos fian, otros pagan/ unos compran, otros venden,/ unos pierden, otros ganan". (p. 8)

<sup>14</sup> Una frase del rey Abenir a su hijo muestra el planteamiento inicialmente pasivo de esta salida: "éstrate a vestir, / para que puedas salir / a mirar y a ser mirado" (p. 6).

<sup>15</sup> Príncipe: "¡O qué linda sala aquella! / Di que abran más la ventana. Capitán: Este, señor, es pintor", (p. 9).

victoria de César sobre Pompeyo, citados por el Capitán<sup>16</sup>. Pasa lo mismo con los comentarios de Josafá sobre el arte de los pintores en general. Según el habitual enfoque del Siglo de Oro, Josafá considera a los pintores como "sagrados imitadores / del cielo, pues hierbas, plantas/ hombres y animales crían / cuantos aquí se retratan" (p. 9). Presentándole al pintor como nuevo creador del mundo, se ensanchan los límites del espacio sugerido a dimensiones cósmicas<sup>17</sup>.

En la puesta en teatro de los dos primeros espacios de la obra, el palacio y la ciudad, si Lope se contenta con hacer una trasposición de los datos espaciales dictados por la leyenda será sin duda porque estos espacios que rodean al futuro santo no son aún propiamente el espacio de la santidad. Nos hemos detenido un rato, sin embargo, en los primeros espacios que rodean a Josafá para contrastarlos mejor con el tratamiento dramático y escénico del tercer espacio, el del desierto, espacio que corresponde al paso de Josafá de las preocupaciones mundanas a las espirituales.

Para facilitar este breve recorrido de una obra tan sobrecargada en cuanto a peripecias, abordaremos las ocurrencias espaciales acerca del desierto siguiendo el desarrollo cronológico del argumento, y alternando, según se presente, la reflexión sobre los elementos que configuran una descripción de este espacio, y los que aluden a la noción de paso (paso del palacio al desierto<sup>18</sup>, o paso de una parte del desierto a otra parte del mismo).

Nos llama la atención el hecho de que Lope no haya querido cerrar el acto primero sin presentar directamente en las tablas, a manera de perfecto contraste con el espectáculo de la calle poblada, el espacio eremítico, transportando como por milagro<sup>19</sup> la acción al desierto donde vive trabaja y medita Barlán, el ermitaño encargado por la voluntad divina de catequizar al príncipe Josafá.

La transición entre el espacio socio-económico de la ciudad y las "soledades dichosas" del yermo es brutal, o si se prefiere ausente. De repente, Lope nos lleva a un lugar muy alejado de la corte del rey Abenir, donde, precisa una acotación algo "costumbrista", "*Sale Barlán ermitaño viejo, haciendo unas esportillas de esparto*". En realidad son dos breves escenas: en la primera, Barlán medita en voz alta sobre el

---

<sup>16</sup> El arte se asocia inseparablemente a la evocación de personajes ilustres del pasado: el Capitán comenta: "Éste, señor, es pintor, /que en un lienzo, en una tabla, / hacen con estos colores / vivas las cosas pasadas. Aquel retrato es de César/ y aquel lienzo es la batalla/ adonde venció a Pompeyo / en los campos de Farsalia. / Mira qué lindo Alejandro" (p. 9).

<sup>17</sup> Los espacios extraescénicos ocultos no sólo dirigen la imaginación de Josafá y del espectador hacia vastos mundos virtuales, sino que, gracias a la habilidad loopesca, sirven para introducir núcleos dramáticos muy libremente inspirados de la tradición, como la llegada en el escenario, como si saliera de un cuadro, de un general victorioso que trae a su prisionera la princesa Leucipe, personaje de tanta importancia a continuación en la leyenda como en la pieza, que Lope termina por la santificación no de Josafá, sino de Leucipe. La habilidad de Lope no se limita a este engendro sucesivo de escenas. Señalemos de paso el potente efecto escénico que subraya la llegada del general vencedor: "*Tocan cajas*" (p. 11). Pero este ruido de tambor, además de su significado bélico, ocurre en el momento mismo en que Josafá acaba de leer en voz alta el primer versículo del Génesis, en un libro que le presenta el librero: "En el principio, de nada/ crió Dios el cielo y la tierra" (p. 11). Este tambor es, pues, explotado doblemente como tradicional convención escénica militar y como evocación del trueno divino o de la deflagración inicial de la creación.

<sup>18</sup> La transición espacial entre el reino de Abenir y el desierto, en la obra de Lope, no se limita al primer viaje de Barlán, sino que se plantea repetidas veces en el argumento de la leyenda y de la pieza. En efecto, más tarde, los emisarios de Abenir persiguen a Barlán que, una vez cumplida su misión evangelizadora, es fugitivo en el desierto. Más tarde aún, terminada su obra política, Josafá se retirará también en el desierto.

<sup>19</sup> Este cambio repentino de lugar tendrá su simétrico, explotado a la manera del maravilloso cristiano, con el desplazamiento milagroso de Barlán, al que vamos a aludir.

desierto, y en la segunda, se le aparece un ángel que le anuncia su futura misión evangelizadora, y lo transporta por los aires, llevado del cabello, al reino de Abenir: "*Aparece un ángel en lo alto, en apariencia y llévale del cabello*" (p. 17).

Ya en la versión *vulgata* latina de la leyenda, el reino de Abenir se sitúa muy lejos del desierto eremítico, alejamiento espacial que podía simbolizar la oposición entre estos dos mundos antagónicos, el de los gentiles, el de los cristianos. La tradición recogida por Juan Damasceno concretiza este alejamiento diciéndonos que Barlán, para acudir al reino de Abenir, se embarca para un largo viaje, y se presenta disfrazado de mercader a catequizar secretamente al joven príncipe Josafá. Si Lope conserva necesariamente, para su personaje, el traje de mercader, sustituye el prosaico viaje en barco<sup>20</sup>, emblemático del comercio, por un viaje milagroso que tiene la ventaja de acelerar la acción y de introducir lo maravilloso en una obra hasta entonces desprovista de todo elemento de este tipo. Con este aparatoso transporte angélico, Lope introduce en el espacio escénico un movimiento de elevación vertical que refleja de modo metafórico y visual, en las tres dimensiones del escenario, la idea abstracta de santidad. Es un modo rápido y eficaz de significarnos la santidad del anacoreta Barlán, en complemento a la contemplación de sus virtudes y alta devoción<sup>21</sup>.

El dramaturgo, en la misma escena, situándose esta vez a nivel descriptivo, toma otra libertad con la leyenda, al hacer una sorprendente pintura del yermo eremítico en términos de *locus amoenus* pastoril<sup>22</sup>, escribiendo "una especie de égloga del yermo", para citar la expresión empleada por Menéndez Pelayo (1964<sup>23</sup>). El uso de este tópico literario nos muestra cuán alejado de las expectativas del lector moderno es el espacio eremítico tal como lo concibe Lope, y eso a pesar de que la versión *vulgata* de la leyenda, así como la de Ribadeneira subrayaban repetidas veces la aspereza de estos

<sup>20</sup> Quizás reminiscencia y transfiguración, en cierto modo, del embarque de Barlán tal como aparece en la versión *vulgata*, sea la mención, en el texto lopesco, del "extremo Gange" (p. 16), detalle que no sólo sirve para situar para el espectador en el espacio de la India el reino de Abenir ("Reina en la India del extremo Gange / Abenir, rey soberbio...") sino para mencionar por primera vez esta noción de frontera líquida, que pasa de frontera marítima a frontera fluvial, y de la que, como veremos más tarde, Lope se vale de modo original en el tercer acto.

<sup>21</sup> Aparentemente, el transporte angélico por el cabello no se repetirá, y Barlán se marchará del reino de Abenir caminando. El vuelo angélico del ermitaño, primer milagro de la obra, plantea el espacio de modo complejo. En primer lugar, sugiere una distancia infinita, obstáculo que sólo Dios es capaz de solucionar, pero, en segundo lugar, al mismo tiempo que sugiere la noción de largo viaje, por su inmediatez, aproxima, en el espacio textual, la evocación del reino mundano de Abenir y la del espacio eremítico. Por añadidura, Lope refuerza significativamente estos nexos entre los dos espacios con una precisión colocada en boca de Barlán, que revela al espectador que el desierto eremítico se sitúa en el mismo sitio donde se elevó la torre de Babel, símbolo del orgulloso poder humano, rasgo definidor también del reino de Abenir. Es de notar, en las palabras de Barlán, el planteamiento espacial incluso de nociones morales como la humildad y el orgullo: "Soledades dichosas/ deste fragoso campo,/ donde funda Nembrot, gigante fiero, /la torre babilónica,/ confusión de las lenguas, / y del eterno Dios primer castigo; / aquí donde soberbio / el serafín fundaba / contra el cielo defensas, / fundaré yo humildades, / hecho profundo abismo de bajeza, pues no hay mayor locura / que atreverse al Criador la vil criatura" (p. 16). Estos vestigios de la Torre de Babel están en consonancia con el carácter de Abenir "rey soberbio".

Los discursos de Barlán construyen, pues, el desierto eremítico sobre la noción de humildad, pero una humildad "edificada", si se puede decir, sobre los cimientos de la orgullosa "torre babilónica", y expresada, pues, mediante un planteamiento espacial, de pura creación lopesca.

<sup>22</sup> Barlán: "¡Quién, Señor, te cantase / debidas alabanzas / entre estas claras fuentes y estos prados / que te alaban corriendo / con apacible risa, / y entre estos verdes árboles, / que cantan con las hojas / debidas alabanzas de tu nombre, / donde también suaves / trinan sus himnos las parleras aves!" (p. 16).

<sup>23</sup> Ver *supra*, nota 1.

parajes donde no crece nada<sup>24</sup>. Lope propone, en cambio, un yermo apacible y encantador donde la belleza de la naturaleza es un himno agradecido al Creador. También completa la pintura de este yermo con otro tópico fiel a la tradición pictórica, el de las rocas: "Soledades dichosas /deste fragoso campo" (p. 16) dice Barlán, al principio de su tirada mística.

En el segundo acto, Barlán, terminada la catequización de Josafá, decide volver a su desierto inicial.

Un detalle escénico significativo, en este episodio, merece ser comentado: para suavizar la pena que su joven alumno siente por su partida, Barlán le regala una capa, evocada en términos de talismán, de objeto de transición entre dos espacios, recuerdo tangible que le permitirá a Josafá sobrellevar la ausencia de su amado mentor. Si menciono esta capa, es porque se la evoca, en el texto lopesco, en asociación con la idea de río, reminiscencia libremente adaptada del espacio marítimo separador<sup>25</sup> presente en la leyenda y suprimido en la adaptación del dramaturgo. Hé aquí los términos espaciales en los cuales Josafá le agradece a Barlán el regalo de su capa, términos evocadores del sacramento del bautismo<sup>26</sup>:

Príncipe

Pase yo, padre, el Jordán  
del mundo en aquesa capa,  
pues de sus olas escapa  
a Josafat, Barlaam (p. 23)

En la misma temática de frontera acuática, un poco más tarde, el rey Abenir, que ha terminado por aceptar la conversión al cristianismo de su hijo Josafá, le confía al príncipe una mitad de su reino, mitad que, en el texto lopesco, se formula como la parte que se sitúa más allá del Gange: "De esa otra parte/ del Gange reina" (p. 30). Esta formulación fluvial se debe a Lope y no a la versión *vulgata*, ni a la de Ribadeneyra. .

Prosiguiendo el rastreo de las diversas evocaciones del desierto eremítico en la obra de Lope, notamos que el dramaturgo ha suprimido ciertos episodios: la persecución de Barlán por los emisarios de Abenir daba lugar, en la *vulgata*, a elementos descriptivos concretos. Citemos la traducción de Solorceno: "Después [...] embió a Arachis con muchos soldados a buscarle hasta el yermo de Senaar. [...] Al fin salió al desierto a caçar hombres virtuosos y santos y aviendo entrado en gran parte dél, hizo rodear algunos montes y valles; y gateando con pies y manos por unas peñas arriba con algunos que yvan, llegó a la cumbre de un monte; y desde lo alto dél vio una compañía de monges solitarios" (p. 349). Estas evocaciones sugestivas, no las adapta al teatro Lope, contentándose con los rápidos versos siguientes :

Abenir Partid tras él; no quede parte alguna  
que no busquéis en todos los caminos  
a que desta ciudad salir se pueda. (p. 23)

---

<sup>24</sup> En el largo viaje de Josafá, se alude a la "falta de yervas de que comía, que como era el yermo seco y arenoso, rarísimas vezes las hallava" (Cruz Palma, p. 521).

<sup>25</sup> La *Vulgata* menciona la presencia de un río en el yermo eremítico, pero no desempeña esta función separadora que tiene en Lope.

<sup>26</sup> Este resurgimiento del tema del río franqueado se mezcla probablemente con reminiscencias de otras imágenes, como el paso del Mar Bermejo por los Hebreos.

A todas luces, no pudiendo escenificar todas las peripecias de esta compleja leyenda, Lope quiere reservar sus efectos escénicos espaciales para el momento en el cual es el propio Josafá quién sale al desierto.

Algunos años más tarde, Josafá, cumplida su tarea de rey, siente a su vez el llamamiento del desierto,

Príncipe                      Ya es tiempo que Josafá,  
   vuestro Rey, os deje, amigos,  
   y a buscar su salvación  
   vaya a los desiertos indios. (p. 33)

planteándose una vez más la puesta en escena de la transición entre palacio y yermo. Esta vez, Lope encarga al mismo Josafá la misión de insistir en el valor simbólico de este cambio de lugar, propicio para la santidad:

Príncipe                      A buscar mi salvación  
   quiero, libre y desasido,  
   ir por las sendas del cielo,  
   trocar palacios por riscos,  
   y regalos por ayunos. (p. 34)

Para este viaje de Josafá, el dramaturgo omite todo detalle concreto sobre el desplazamiento, y abre directamente el acto tercero sobre la visión del espacio del desierto, mediatizado esta vez por los comentarios de un pastor de refinado nombre literario, Liseno, adecuado con el estilo de "Bergerie poétique" dado por Lope desde la primera descripción. Liseno, en conformidad con la primera visión idílica del desierto propuesta en la pieza al final del primer acto, construye un decorado verbal hecho de "prado ameno", de "felicísimas montañas", de "palmas orientales", de peñas y cabañas, de "arroyuelos" cantarines y de "verdes suelos", resultando este despoblado un verdadero paraíso<sup>27</sup>.

Un poco más tarde, otro Pastor, Rufino, hace a la bella Leucipe (que persigue al casto Josafá con su amor impuro) una presentación escénica concreta del desierto eremítico, poblado de nichos (las cuevas) ocupados por sendos anacoretas concentrados cada uno en su propia penitencia:

*Aparecen los ermitaños en sus nichos de ramas y peñas, como lo van diciendo los versos.*

Rufino ¿Es aquél que en la cabeza  
   tiene del techo colgada  
   una corona de acero,

---

<sup>27</sup> Liseno interpela galantemente a la pastora Laurencia: "¿Dónde aqueos ojos van? / Si está el prado tan ameno, / ¿qué flores darle podrán? (p. 35).

Rufino, el otro pastor refinado, propone a la bella Leucipe escrutar el paisaje del despoblado en busca de Josafá, en los términos siguientes:

Rufino Mira esas verdes cabañas,  
   que visten ramas y peñas,  
   entre esas fuentes risueñas,  
   que bajan de esas montañas"

que a cualquier parte que caiga,  
 si por dicha se durmiese  
 tantas puntas aceradas  
 las sienas pasarían?

Leucipe                    No es aquél.

Rufino                    ¿Ni aquel que enlaza  
 aquellos torcidos mimbres  
 que aquellas cadenas atan  
 los pies, para que jamás  
 de su cueva al campo salga?

Leucipe                    Tampoco, ¡triste de mí!

Rufino ¿Ni aquel que en los hombros carga  
 aquella espantosa peña?

Leucipe                    Menos.

Rufino                    Pues vuelve la cara  
 a aquel que a una cruz se mide. (p. 40)

Se nota aquí lo que puede pasar por una paradoja. Lope evita presentar al protagonista principal de la obra en su nicho de anacoreta, y prefiere levantar el decorado eremítico en ausencia de él. Pudiéramos pensar que esto se debe al deseo de no incurrir en una escena que recuerde demasiado la presentación del otro personaje de santo, Barlán, o quizás a la necesidad de reservar este tipo de escena de mortificación para la segunda parte de la pieza, proyectada y nunca escrita o perdida. Pero este montaje dramático me parece tener un interés intrínseco. Es que, habiendo desaparecido el importante resorte dramático que representaba la búsqueda del desierto, es necesario sustituirlo por otro, es decir la búsqueda del propio Josafá. La ausencia del héroe hace de él el centro de los anhelos de los demás personajes, y, así, Lope evita el desmoronamiento de la tensión dramática.

Para completar la construcción del espacio eremítico que rodea a Josafá, Lope se vale no sólo de la voz de los pastores refinados Liseno y Rufino, sino también de la voz contrastada de otro tipo literario, el Pastor Bobo, Bato. A través de Bato, se escenifica de modo insistente la noción espacial de "pasar el río", que nos recuerda el motivo del río-frontera utilizado anteriormente en la pieza a propósito de la partición del reino. El Pastor Bato se presenta, pues, en las tablas llorando cómicamente, desesperado por la doble pérdida simultánea de su burra y de su esposa (citadas en orden de importancia decreciente), que murieron ambas al intentar cruzar el vado en un momento de crecida del "arroyo"<sup>28</sup>.

---

28            Bato                    Pasaba con mi mujer  
 ese arroyo, o Llocifer,  
 que ayer un arroyo era;  
 mas Dios me libre de roines  
 cuando se ensanchan: creció  
 de suerte, que tropezó  
 la burra entre dos rocines;  
 y díjele a mi mujer  
 que en el agua me esperase  
 a que la burra sacase,  
 y nunca lo quiso her.  
 Mientras tiré de la cola  
 (son mas mujeres malditas),  
 comenzó a her gorgoritas,

Aquel arroyo desbordante y homicida, de momento, en la obra, no da lugar a escenificación alguna, sino a un mero relato verbal. Valiéndose del tradicional paralelo entre el Gracioso y el Galán, Lope desarrolla de modo cómico el motivo del arroyo-frontera con el personaje de Bato para preparar su consecutiva utilización en registro serio y poético con el personaje de Josafá. En efecto, aparece Josafá, meditando en medio de estas "calladas soledades" (p. 40)<sup>29</sup>, y explicando al espectador (en soliloquio) que su maestro Barlán quiso que maestro y discípulo vivieran por separado sus vidas ascéticas:

Josafá Mi padre no ha querido  
que viviésemos juntos;  
un río ha puesto en medio, porque intenta  
que vivamos difuntos  
y de que le visite se contenta  
cuando de darle cuenta  
de alguna cosa guste (p. 41)

Notamos que, en primer lugar, Lope recupera el motivo del río frontera, ya utilizado en el episodio de la partición del reino (detalle del que señalamos ya que era de creación lopesca) para volver a emplearlo a propósito de la separación que el viejo anacoreta Barlán considera justo imponer a su protegido.

En segundo lugar, haciéndose esta vez eco del motivo de la crecida del arroyo, ya declinado en tono burlesco con el personaje de Bato, Lope escenifica concretamente a los ojos del espectador un segundo aprovechamiento de dicho motivo, en una escena que evoca el tema de la tentación por el Demonio, etapa imprescindible en la forja del santo. Josafá anuncia que tiene que cruzar el río para visitar a su amado maestro:

Josafá Hoy que visitar quería  
a Barlaán, mi maestro,  
ha crecido tanto el río  
que está de los dos en medio  
que no puedo rodearle

---

|           |  |
|-----------|--|
|           | y asomóse una vez sola;<br>mas luego se zabulló;<br>yo, con la burra ocupado,<br>no pude acudir turbado.<br>¿Y ahogóse?            |
| Laurencia |  |
| Bato      | Allí se quedó.   |
| Laurencia | ¡Pobre Fabia!  |
| Bato      | ¿Qué he de her?  |
|           | Pero al fin yo consolado,<br>de que aunque coma asado<br>no pedirá de beber.<br>Dadme la cincha, y lugar<br>para ahorcarme (p. 36) |

El tono francamente burlesco, patente en los últimos versos, se reforzará aún más en los fragmentos siguientes, donde Bato se queja: "Ya si la burra tuviera, / de Fabia me consolara", etc.

<sup>29</sup> El de la obra es un desierto francamente muy poblado. Bato dice muy justamente: "Muchos andan por ahí" (p. 41). El número de personajes de este desierto es elocuente: nada menos que 9 personajes individuales (Liseno, Rufino, Laurencia, Bato, Josafá, Barlán, Leucipe, un ángel, el Demonio), y dos grupos de personajes colectivos (los Músicos y los muchos anacoretas que aparecen en sus nichos): una lista de personajes que casi puede rivalizar con la de los personajes escenificados en el espacio de la ciudad.

ni pasarle apenas puedo.  
Terrible ha sido la lluvia  
un mar parece que veo. (p. 46)

Para resolver este problema, el Demonio le propone a Josafá pasar el río en una lancha con intención de ahogarle y de provocar en él la desesperación y la consiguiente muerte en pecado<sup>30</sup>. Pero Josafá se salva milagrosamente de esta doble perdición mediante una oración devota, y la intervención de un ángel que le saca del agua: "*sale asido de una cinta Josafá; llévala en la mano un ángel*" (acotación p. 47). Por este procedimiento, Lope, que se muestra decididamente un maestro en el reemplazo, logra inyectar por segunda vez en esta pieza una variante concreta de la elevación del santo, simétrica de la que nos propuso ya, al principio, con el viaje angélico del viejo Barlán por los aires. Frontera y elevación parecen, pues, ser las dos nociones preferentemente escenificadas en esta obra para señalar el espacio del santo.

Si quise completar este rápido estudio del espacio del santo en la pieza *Barlán y Josafá* con un ejemplo sacado de otra comedia, *El santo negro Rosambuco*, fue precisamente para documentar las técnicas de puesta en escena del concepto de elevación. A diferencia del *Barlán y Josafá*, pieza en la que se pinta un vasto fresco geo-político que enmarca a la figura del santo, en la obra *El santo negro Rosambuco*, todo gira estrechamente alrededor del protagonista santo, sin profundidad de campo, si se me permite el anacronismo. Rosambuco es un dignatario otomano apresado en un combate naval, que cae en la esclavitud, pasando a manos de varios dueños cristianos. Su conversión y sus excelsas virtudes de devoción y de humildad, junto con algunos milagros, le hacen reconocer como santo, y llega a ser responsable ("guardián") del monasterio franciscano de la ciudad de Palermo, antes de morir en olor de santidad. El personaje pasa, pues, de lo más bajo (esclavo) a lo más alto tanto en el terreno de la espiritualidad como en el del reconocimiento social.

El ejemplo que quiero aducir es el de la primera imagen de la pieza, de mucho interés en cuanto al espacio dramático y escénico. Se escenifica a Rosambuco, capitán de su navío otomano, en el momento mismo en el cual va a ser hecho prisionero, en pleno combate naval. Está en un "altillo" del escenario que representa la popa de un navío, lugar donde los soldados se situaban para combatir. Aunque la caída de Rosambuco a manos de los cristianos es inminente, Lope, paradójicamente, escenifica a su personaje de futuro santo erguido en posición elevada, combativo y triunfante en el escenario. Esta situación espacial de Rosambuco puede connotar, en primer lugar, la alta posición social del personaje en su nación de origen, pero me parece que el alcance simbólico principal de este juego escénico es otro, y que, al transformar de buenas a primeras a Rosambuco en estatua viva, Lope le dignifica y santifica, anticipando la

---

<sup>30</sup> Con la tentación demoníaca en medio del río, Lope mantiene la tradición del desierto eremítico y sus alucinaciones provocadas por el Diablo (véase la sorpresa de Bato al enterarse después de este episodio que el río tiene dimensiones perfectamente normales.

Bato: "Que pienso que estó durmiendo / de verte salir del río / tan mojado y descompuesto / estando como lo ves, / el río tan poquiseco, / que mueren de sed los peces." (p. 47)

La versión *vulgata* situaba estas tentaciones diabólicas en el largo viaje hecho por Josafá hacia el desierto, para encontrar a su maestro Barlán. Lope hace un reemplazo con desplazamiento. Lo sorprendente es que las tradicionales tentaciones caracterizadas por el tormento de la sed están reemplazadas, en la obra de Lope, por tentaciones con peligro de ahogamiento.

coronación espiritual del santo con la cual se acaba la obra<sup>31</sup>. La escena belicosa inicial, sería, normalmente, de las que se evocan en los relatos de exposición. A pesar de ello, Lope prefirió escenificarla concretamente, aprovechando la oportunidad de mostrar al personaje de Rosambuco "en majestad", poniendo así los procedimientos escénicos directamente al servicio de la exaltación del santo, cometido fundamental del teatro hagiográfico<sup>32</sup>.

Este ejemplo no sólo ilustra, en complemento de los elementos sacados del *Barlán*, el uso de la noción de altura para expresar una elevación de índole espiritual, sino que parece confirmar que esta expresión simbólica encuentra sus mejores posibilidades en los momentos en los cuales el dramaturgo trata con mayor libertad los elementos dictados por la leyenda. A mayor libertad creadora, mayor exaltación del santo, mediante la expresión de nociones de elevación y de frontera (en el *Barlán*), conceptos que, ambos, pueden interpretarse como significativos de la diferencia que separa al santo de los demás seres humanos. En el *Barlán*, en un tercer acto tratado con mucha libertad, el espacio del yermo dió lugar a mucho más complejos efectos dramáticos y escénicos que los dos primeros espacios de la obra. La inmensa riqueza del argumento dictado por la tradición constituyó quizás, en el *Barlán*, un freno para Lope que, como lo vimos, logró afirmar su iniciativa creadora esencialmente en el tercer acto de la obra. En cambio, en *El santo negro Rosambuco*, la escenificación alcanza su pleno poder evocador desde el primer momento, en el cual la mera representación del espacio dramático de la cubierta del bajel estampa con mucha eficacia la figura señera de quién, al final de la obra, triunfará por su santa humildad.

### Bibliografía

Cruz Palma, Óscar de la, *Barlaam et Iosaphat versión vulgata latina con la traducción castellana de Juan de Arce Solorceno (1608)*. Madrid; Bellaterra: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions, 2001 (Nueva Roma; 12).

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Barlán y Josafá* en Obras de Lope de Vega, t. IX, Comedias de vidas de santos (I), Madrid BAE 1964, pp. 3-50.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo*, en Obras de Lope de Vega, t. X, Comedias de vidas de santos (II), Madrid, BAE, 1965, pp. 133-177.

Ribadeneira, Pedro de, *Vidas de santos*. Antología del *Flos sanctorum*, Olalla Aguirre y Javier Azpeitia eds., S L Lengua de trapo (Rescatados Lengua de trapo, 3), pp. 261-284.

---

<sup>31</sup> Así, también, se hará palpable para el espectador la importancia de la caída social del personaje, elemento fundamental de la heroicidad de este santo, construida esencialmente sobre la aceptación humilde de un destino adverso.

<sup>32</sup> No sólo la elevación escénica, sino otro procedimiento escénico recuerdan el nexo omnipresente entre el futuro santo y el "cielo". En *El santo negro Rosambuco*, no es un ángel, sino un "Niño" celestial que aparece en el segundo altillo, para impedir que Rosambuco, presa de un acceso de desesperación al verse vencido, se tire al agua: "Haga que se arroja al mar, y salga de otro altillo un niño, y téngale del brazo que no se eche"