

tiempos por Marcel Bataillon, este modo de acercarse al texto hace hincapié en el placer de conversar con el Otro, aun cuando resulte imposible su conversión a la fe católica.

Este prólogo concluye con una advertencia previa a la traducción propiamente dicha —«Critères de traduction» (pp. 35-37)— donde Allaigre y Pelorson, después de justificar el título y el subtítulo elegidos, destacan el propósito primordial que los ha movido a emprender su labor: restituir la impresión de oralidad que se desprende del original, en un constante esfuerzo de selección léxica y sintáctica que los ha llevado, entre otras consecuencias, a prestar a Matalascallando una forma de expresarse más relajada que la de sus compañeros. Traducir sus nombres respectivos fue, sin duda, la primera de las muchas dificultades con las que tuvieron que enfrentarse. El que Matalascallando venga a llamarse Dédé Couandouce nos coloca ante un salto ecuestre un tanto arriesgado de los traductores<sup>3</sup>. En cambio, Pierre de Méchantour y Jean d'Escroquendieu son, en mi opinión, dos muestras ejemplares de una inventividad que campea a lo largo del texto traducido, en perfecta concordancia, no solo con la viveza y fluidez de un estilo que concurre a amenizar nuestra lectura, sino con un rigor que se impone particularmente en lugares anteriormente mal interpretados y que recobran ahora su recto sentido.

En cuanto a ediciones, traducciones, fuentes primarias y estudios utilizados, Claude Allaigre y Jean-Marc Pelorson se han limitado con razón a una bibliografía selectiva (pp. 381-383), que recoge los títulos fundamentales. Se echa de menos, tal vez, la ausencia de la tesis de Albert Mas, que dedica cincuenta páginas al *Viaje de Turquía*<sup>4</sup>, así como la de una breve y enjundiosa contribución de Joseph Pérez<sup>5</sup>. Pero estas observaciones ni siquiera merecen llamarse reservas, y es de desear que este *Voyage en Turquie* conozca una amplia y merecida difusión para que el lector francés pueda así descubrir y apreciar como se debe una auténtica obra maestra del Renacimiento español.

Jean CANAVAGGIO

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Pedro de SALAZAR, *Novelas*. Edición de Valentín Núñez Rivera. Madrid, Cátedra, 2014. 634 p. (ISBN: 978-84-376-3281-0; *Letras Hispánicas*, 742.)

En el atareado quehacer de la filología, no siempre se topa el lector con libros que, como este, contribuyan de manera decisiva a reconstruir una parte importante en la historia de la literatura española. Y es que, hasta ahora, las novelas de Pedro de Salazar seguían sin conocer la estampa, por más que se trate de textos que cambian por completo el itinerario de un género tan decisivo para la narrativa áurea como fue el de la novela, las *novelle* italianas. Valentín Núñez Rivera ya había adelantado la importancia del caso en un artículo del año 2010, publicado en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (58/1, pp. 59-93), «Las Diez novelas de Pedro de Salazar y los Cuatro cuentos de ejemplos. Autoría común y estructura compartida», donde explicaba por qué a la *Primera parte de los cuentos* de Salazar, conservada en el manuscrito B89-VI-05 de la

<sup>3</sup> Ahora bien, difícil se nos hace aplicarle el nombre de Maître Patelin, como hicieron Jacqueline Ferreras y Gilbert Zonana en la versión que publicaron hace ocho años (*Voyage de Turquie*, Paris, Fayard, 2006). En efecto, además de remitir a la farsa así llamada, este nombre confiere al personaje una dimensión magistral que no le corresponde en absoluto.

<sup>4</sup> A. Mas, *Les Turcs dans la littérature espagnole du Siècle d'or*, Paris, Centre de Recherches hispaniques, 1967, Première Partie, pp. 103-155.

<sup>5</sup> Joseph Pérez, «L'affrontement Turcs-Chrétiens vu d'Espagne: le *Voyage en Turquie*». Este artículo, publicado en 1998, ha sido recogido en una miscelánea del mismo autor: *De l'humanisme aux Lumières. Études sur l'Espagne et l'Amérique*, Madrid, Casa de Velázquez, 2000, pp. 333-340.

Fundación Bartolomé March de Palma de Mallorca, había que añadir los anónimos *Cuatro cuentos de ejemplos*, que se recogían en el manuscrito 22026 de la Biblioteca Nacional de España y de cuya existencia ya habían dado noticia Gema Vallín y Gemma Avenoz en un trabajo de 1992, publicado en las páginas de *Críticón* (55, pp. 31-40). Con argumentos palmarios, se asigna aquí la autoría de estos cuatro textos a Salazar, restituyendo —al menos en parte— el diseño que el propio autor había anunciado en la dedicatoria del libro a Felipe II, donde se habla de treinta narraciones distribuidas en tres libros, de los que solo conocemos el primero y parte de otro.

Valentín Núñez presenta catorce de las treinta novelas previstas en una edición clara y sencilla, resuelta con sentido común, a pesar de las muchas dificultades que implica editar un texto antiguo por vez primera y a partir de un único testimonio. Las imprescindibles y bien resueltas intervenciones del editor quedan fielmente reflejadas y justificadas en las «Notas textuales» que se añaden como apéndice al texto. Y lo mismo puede decirse de la compleja anotación, que, conforme a los criterios de la colección, se reserva para que un lector razonablemente culto disponga de referencias léxicas, históricas y literarias suficientes para comprender cabalmente la obra. Para el resto de cuestiones, esto es, los datos biográficos en torno a Salazar, las relaciones con otros textos del género, la disposición de la colección, sus claves temáticas o las intenciones de su autor queda el estudio introductorio.

Este Pedro de Salazar, soldado madrileño y acaso hombre de leyes, luchó en las guerras de Alemania para pasar luego a Italia, publicando en Nápoles sus dos primeros libros conocidos, la *Historia y primera parte de la Guerra que don Carlos, Quinto Emperador de los Romanos*, de 1548, y la *Historia de la guerra hecha contra la ciudad de África*, de 1552. A esos dos volúmenes historiográficos, se añadirían la *Corónica de nuestro invictísimo emperador don Carlos Quinto*, en el mismo año de 1552, e *Hispania Victrix*, impresa en 1570 y que tuvo una segunda edición en 1576, precisamente el año de su muerte, que conocemos gracias al descubrimiento, por parte del editor, de un inventario de bienes póstumo. La labor de historiador no fue en absoluto divergente a la del Salazar escritor, que encuadró sus narraciones en el reinado del monarca visigodo Evrigo, las adornó con elementos históricos y las dirigió a Felipe II, como complemento de instrucción y recreo para el resto de su obra.

Hilando fino, Núñez Rivera ha establecido la fecha de composición de los textos entre 1563 y 1566, aunque solo sería el hijo de Salazar, el jurista y poeta Eugenio de Salazar, quien años después, en 1602, dispuso en su testamento la posibilidad de sacar a luz las ficciones de su padre: «Digo que entre mis papeles [...] quedan algunas obras de las que escribió y no imprimió el dicho mi padre, y entre ellas las novelas o cuentos con que sirvió a la majestad del rey don Filipe Segundo, nuestro señor que está en el cielo, escritas de mano en cuadernos. Ruego a mis albaceas procuren que estos papeles se aprovechen, y en especial estas novelas, porque cierto tienen ingenio y gustoso y honesto entretenimiento». No es asunto menor, porque si el hijo escribía con la perspectiva de un género que poco a poco se había ido asentando en la literatura española, el padre lo había hecho, como se sigue de la dedicatoria, a sabiendas de la absoluta novedad que significaba su intento:

Y puesto que ningún español, que yo sepa, hasta ahora haya escrito en este género de escritura, no vendo mi invención por nueva, pues es notorio que de muchos tiempos atrás otros muchos y muy graves autores aprobaron y usaron el escribir cuentos, y otros, consejos y novelas (p. 124).

No le faltaba razón para afirmarlo así, pues *El Patrañuelo* de Timoneda, primera colección española asimilable a las italianas, no se publicó hasta 1567. De ahí acaso la indefinición terminológica para referirse a una obra que, en la dedicatoria de la *Hispania Victrix*, se presenta como «libro intitulado de cuentos», mientras que, en una adenda al mencionado inventario de bienes, se relacionan como «dos cuadernos grandes de novelas» y Salazar hijo los denominaría, como vimos, «novelas o cuentos». Con buen criterio y a falta de un epígrafe en los manuscritos

que nos han llegado, el editor ha optado por el título general de *Novelas*, remarcando así los vínculos con el modelo italiano y su cardinal importancia en la trayectoria hispánica del género.

Las catorce novelas que nos han llegado vienen enmarcadas en un «Fundamento a la presente obra», donde se narra que, con la intención de convalecer de una grave enfermedad, los médicos recomiendan al rey visigodo Evrigo un traslado temporal desde Toledo a Granada. En busca de recreo para el viaje se acude al consabido alivio de caminantes, pues el monarca pide a varios de sus nobles que le relaten «cuentos gustosos y apacibles», ofreciendo un premio para el mejor y señalando a cuatro jueces que, como en el *Decamerón*, habrían de elegir al ganador. Nada sabemos del resultado, ya que la colección nos ha llegado incompleta, pero, al final de cada novela, el rey se detiene a valorar la historia narrada y comenta aspectos morales o literarios de la misma. Los cuentos vienen a coincidir en asuntos como la dimensión política en tanto que enseñanza de príncipes, la presencia constante de elementos jurídicos, la importancia de las cuestiones matrimoniales, la buscada mezcla de historia y ficción con que se construyen unas novelas en las que los personajes y geografías reales se entremezclan con anacronismos, invenciones y topónimos simbólicos o la precoz apelación a la verosimilitud que el arzobispo Juliano hace en el «Fundamento», señalando que «los cuentos que dijeren sean dignos de ser ante vuestra real alteza relatados y traten de materias verisímiles y sean con buen estilo y gracia y palabras honestas explicados» (p. 134).

Junto a esos aspectos, puntualmente estudiados en la «Introducción», Valentín Núñez ha llamado la atención sobre la voluntad que Salazar tuvo de poner distancia con los modelos italianos en lo que corresponde a la moralidad de sus narraciones, especialmente con Boccaccio, del que asegura que «en muchas cosas excedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo procurado no traspasar, porque si las obras semejantes a esta mía, antiguamente, como he dicho, se llamaban consejos, por los buenos consejos y ejemplos que de ellas emanaban, no se podrían llamar tales las mías, si de ellas se pudiese tomar cosa contra honestidad y buen ejemplo» (p. 125). Pero lo cierto es que, junto a esa censura, el autor justificó la ficción narrativa y el honesto entretenimiento que conllevaba como un elemento imprescindible para la vida humana, trayendo los ejemplos de san Jerónimo y san Gregorio y afirmando en su dedicatoria al rey: «Para sobrellevar tan pesados cargos como estos, conveniente, y aun necesario, le es a tiempos honestamente recrearse, pues está claro que no se puede conservar la vida humana con el continuo trabajo» (p. 126).

Conviene ahora volver los ojos hacia Miguel de Cervantes, que, en 1613, afirmó sin empacho aquello de «yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas», al tiempo que justificaba su creación apelando, como Salazar, al recreo como alivio preciso para una trabajosa existencia: «Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse». Gracias al impecable trabajo de Valentín Núñez Rivera, a los estudiosos del caso les queda por delante la tarea de repensar el género en España y a los lectores atentos y curiosos les aguarda un texto singular y hasta ahora inédito, que abrió la puerta al mismísimo Cervantes y a sus *Novelas* —no siempre— *ejemplares*.

Luis GÓMEZ CANSECO  
(Universidad de Huelva)

Gema CIENFUEGOS ANTELO y Javier HUERTA CALVO, «*El caballero de Olmedo*». *Versos y versiones*, Valladolid, Universidad de Valladolid/Ayuntamiento de Olmedo, 2013, 255 p. (ISBN: 978-84-8448-752-4; Colección *Olmedo Clásico*, 10.)

La colección *Olmedo Clásico*, nacida al calor del festival de teatro y en estrecha colaboración con el Secretariado de Publicaciones e Intercambio Cultural de la Universidad de Valladolid, viene afirmándose como una de las series más interesantes de estudios en torno a la comedia española. Son volúmenes editados con gusto y cuidado, y encuadrados en tapa dura (cartoné). El formato es poco habitual (23 x 18 cm), pero se ha revelado eficaz y grato, y permite presentar el texto a doble columna con una notable prestancia, además de reproducir imágenes y documentos que ilustran y confieren profundidad de campo al discurso.

No puede sorprender que la colección, aunque abierta a otras incitaciones y posibilidades, haya prestado especialísima atención a Lope de Vega y a *El caballero de Olmedo*.

El volumen que ahora comentamos aborda la historia de la tragicomedia en los escenarios. Dentro de la misma colección le había precedido otro titulado *Las puestas en escena de «El caballero de Olmedo»*, debido a Luciano García Lorenzo, que reunía las fichas de los diversos espectáculos de que se tiene noticia, de 1934 a 2006. El propósito del nuevo estudio es distinto y complementario. Lo que en García Lorenzo es esencialmente catálogo, es aquí historia y análisis. Naturalmente, dado que el formato y número de páginas es similar, la obra de Cienfuegos y Huerta Calvo ha tenido que seleccionar aquellas versiones que, por una u otra razón, resultan particularmente significativas.

En la «Presentación» plantean una peculiaridad de *El caballero de Olmedo* (y de otras obras hoy canónicas de Lope de Vega): su tardía incorporación a la escena moderna. Visto desde la perspectiva actual, «parece casi escandaloso el olvido secular en que se tuvo a esta joya teatral del Siglo de Oro» (p. 11). En efecto, la tragicomedia pasó un largo purgatorio de desinterés: más de dos siglos sin reeditarse (entre 1641 y 1855) y tres siglos sin subir a los escenarios (hasta octubre de 1934). No se trata de un caso único: recuérdese que *Fuenteovejuna* no se representó, tras el siglo XVII, hasta 1903, en la refundición de Manuel Bueno y Ramón del Valle-Inclán, y no llegó a afianzarse en el repertorio hasta los años 30. *Peribáñez* solo pudo verse (posiblemente en una selección antológica) en 1926, se convirtió en zarzuela en 1927 (*La villana* de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, con música de Amadeo Vives) y se volvió a representar, de la mano de García Lorca y del Club Anfístora, en 1935.

El canon escénico (también el editorial) de Lope ha sufrido cambios muy radicales en el último siglo, hasta el punto de que a muchos lectores y aficionados al teatro (incluso a los profesionales) les parece inverosímil que se haya dado en tiempos tan recientes una valoración tan alejada de la hoy dominante, y una recepción tan ajena a la que una persona culta de nuestros días podría imaginar.

Cienfuegos y Huerta empiezan la construcción de la historia escénica de *El caballero de Olmedo* con el minucioso examen de la refundición de Julio Hoyos, estrenada por Benito Cibrián y Pepita Meliá el 18 de octubre de 1934, en el Español. Ofrecen los documentos (artículos de prensa, entrevistas, fotografías, dibujos escenográficos...) que retratan el marco en que se gestó el montaje. Confrontan la estructura de la pieza original con la refundición, para mostrarnos cómo chocan el dinamismo de la acción concebida por Lope y la rígida organización en cuadros, cada uno con su propia solución plástica, a base de telones pintados por uno de los escenógrafos más notables de la época: Manuel Fontanals. Al fin, «la refundición de Hoyos y el montaje de Cibrián son un claro síntoma de aquel tiempo de debate y crisis: representa la resistencia del teatro caduco a los embates de la modernidad pujante» (p. 27). Valoran cómo el discurso de la renovación de los clásicos había calado en los promotores, pero también cómo seguían sometidos a unas premisas y mecanismos escénicos a los que difícilmente se adaptaba el mundo dramático de Lope. Esas