

CUADERNOS AISPI

estudios de lenguas y literaturas hispánicas - revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

7/2016

RESEÑAS

Maria Grazia Profeti (coord.) *Il Teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 1 • Roberta Alviti
Maria Grazia Profeti (coord.), *Il Teatro dei Secoli d'Oro*, vol. 2 • Roberta Alviti
Valentín Núñez Rivera *Cervantes y los géneros de la ficción* • Héctor Brioso Santos
Marcella Trambaioli *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano* • Germana Volpe
Germana Volpe (ed.) *Amistades que son ciertas.*
Studi in onore di Giovanni Battista de Cesare • Andrea Campese

CUADERNOS AISPI 7/2016

CUADERNOS AISPI

estudios de lenguas y literaturas hispánicas - revista semestral de la Associazione Ispanisti Italiani

7/2016

TEATRO EN ESPAÑA: PERSPECTIVAS PARA EL SIGLO XXI

EDITORES

Silvia Monti
Eduardo Pérez Rasilla

Introducción

- Eduardo Pérez-Rasilla Notas para un panorama del teatro español actual
Veronica Orazi Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI
Paola Bellomi Teatro digital: ¿realidad o utopía?
Nuevas tecnologías en el teatro español actual
Cristina Oñoro y Joana Sánchez Respuestas del teatro independiente ante la crisis.
El ejemplo de *La Casa de la Portera* (Madrid, 2012-2015)
Simone Trecca Historia y memoria en las tablas.
La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último
Laeticia Rovecchio *El triángulo azul.*
El teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll
Eszther Katona Libertad artística y autoritarismo.
De *El sueño de la razón* de Buero Vallejo a *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga
Manuela Fox La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español
Manuel Ángel Candelas Colodrón y Mónica Molanes Rial
Dos voces de la dramaturgia gallega: Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo
Silvia Monti La escritura dramática de Angélica Liddell:
Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso

SECCIÓN MONOGRÁFICA

Teatro en España: perspectivas para el siglo XXI

EDITORES

Silvia Monti

Eduardo Pérez Rasilla

Introducción

Eduardo Pérez-Rasilla Notas para un panorama del teatro español actual	13
Veronica Orazi Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI	29
Paola Bellomi Teatro digital: ¿realidad o utopía? Nuevas tecnologías en el teatro español actual	47
Cristina Oñoro y Joana Sánchez Respuestas del teatro independiente ante la crisis. El ejemplo de <i>La Casa de la Portera</i> (Madrid, 2012-2015)	63
Simone Trecca Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último	79
Laeticia Rovecchio <i>El triángulo azul</i> . El teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll	95
Eszther Katona Libertad artística y autoritarismo. De <i>El sueño de la razón</i> de Buero Vallejo a <i>Cartas de amor a Stalin</i> de Mayorga	109
Manuela Fox La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español	125
Manuel Ángel Candelas Colodrón y Mónica Molanes Rial Dos voces de la dramaturgia gallega: Rubén Ruibal y Vanesa Sotelo	139
Silvia Monti La escritura dramática de Angélica Liddell: <i>Belgrado. Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso</i>	155

RESEÑAS

Maria Grazia Profeti (coord.), <i>Il Teatro dei Secoli d'Oro</i> , vol. 1 (Roberta Alviti)	175
Maria Grazia Profeti (coord.), <i>Il Teatro dei Secoli d'Oro</i> , vol. 2 (Roberta Alviti)	178
Valentín Núñez Rivera, <i>Cervantes y los géneros de la ficción</i> (Héctor Brioso Santos)	181
Marcella Trambaioli, <i>La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano</i> (Germana Volpe)	184
Germana Volpe (ed.), <i>Amistades que son ciertas.</i> <i>Studi in onore di Giovanni Battista de Cesare</i> (Andrea Campese)	186

Lope de Vega Carpio, Tirso de Molina, Miguel de Cervantes, // teatro dei Secoli d'oro, coord. M. G. Profeti, Milano, Bompiani, 2014, vol. I, 2436 pp. ISBN 9788845277252

Roberta Alviti
Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

Maria Grazia Profeti acaba de publicar el segundo volumen de *Il teatro dei Secoli d'Oro*, editado en la prestigiosa colección "Classici della letteratura europea", dirigida por Nuccio Ordine, cuya primera parte había salido a la luz en el año 2014. Cada volumen ofrece diez comedias que pertenecen, por derecho propio, al canon de la dramaturgia española del siglo XVII. El primero reúne una selección de comedias escogidas en el *corpus* de Lope de Vega, Tirso de Molina y Miguel de Cervantes. Profeti, que se apoya en una bibliografía actualizada, firma la amplia introducción al volumen y los tres apartados, de carácter bio-bibliográfico, dedicados a los tres dramaturgos. Cada texto, tal y como corre en el segundo volumen, va precedido por una nota introductoria que, a partir de la sinopsis argumental, lo analiza desde perspectivas amplias y variadas.

El volumen se inaugura con *La dama boba*, de Lope de Vega, en una versión que ya había aparecido en la colección "Letteratura universale/Dulcinea", de la editorial Marsilio. Rosario Trovato es el responsable de la anotación y de la traducción, cuya estra-

tegia más evidente estriba en la restitución de la cantidad silábica del verso original con el sacrificio de la rima, mecanismo que se adoptará en todas las comedias presentadas en la obra. Acompaña al texto una extensa "Nota introduttiva", firmada por la misma Profeti, quien también se encarga de la fijación del texto español. En dicha sección introductoria se pone de manifiesto la estructura profunda del texto en relación con la articulación estrófica y con las características propias del género de "capa y espada" al que Profeti adscribe la pieza lopesca, aun con el reconocimiento de cierto parentesco con el subgénero del "figurón" que gozará de gran popularidad a partir de la tercera década del siglo. Profeti no renuncia a abordar la enmarañada historia textual de *La dama*, insertándola en la etapa de la biografía lopesca, alrededor del año 1617, en la que el Fénix consigue tomar el control y empezar a involucrarse en la edición de sus obras, a partir de la *Novena parte*.

A continuación Katerina Vaiopoulos propone la traducción de otra obra de Lope, seguramente la menos conocida entre las cinco que aparecen en el volumen: *Los melindres de Belisa*. A Vaiopoulos se debe también la redacción de las notas textuales y de la interesante "Nota introduttiva" que dedica a reseñar la principal bibliografía sobre la comedia y, sobre todo, a sacar a la luz las complejas relaciones entre los personajes, amén de estudiar las coyunturas dramáticas más relevantes a partir de la abigarrada articulación estrófica de la pieza.

Al cuidado exclusivo de Profeti debemos la introducción, las notas y la traducción de

Fuenteovejuna. Profeti, *in primis*, reseña las opiniones críticas de los estudiosos que, a partir de distintos enfoques, se han dedicado al estudio de esta pieza maestra, desde Menendez y Pelayo hasta las más recientes de la crítica contemporánea, pasando por las de Spitzer o las de Wardropper. En la “Nota introduttiva” repasa de forma somera las principales cuestiones ecdóticas que han marcado la historia textual de *Fuenteovejuna*.

El caballero de Olmedo está encomendada a la competencia de una única estudiosa: Fausta Antonucci, quien, además de redactar la introducción y las notas, es responsable de la edición crítica del texto fuente del que se realiza la versión italiana. Conviene destacar la pulcritud de la traducción, que restituye al lector italiano, además de la fluidez del verso, el entramado retórico del texto, con la conservación, en la mayoría de los casos, de la anáfora o de las aliteraciones que caracterizan el lenguaje lopesco. Antonucci decide dar a la “Nota introduttiva” un tenor diferente y analiza la relación entre la tragicomedia, la crónica, la leyenda y la literatura precedente; para ello, se centra de forma especial en la seguidilla y en el baile anónimos que representan la primera dramatización de la “trágica historia” del Caballero.

Profeti propone la traducción, acompañada por una escueta introducción y notas al texto que también llevan su firma, de *El castigo sin venganza*, pieza que el mismo Lope de Vega califica de “tragedia”. Se trata de un texto que cuenta con un sinnúmero de dilogías, juegos verbales y ambigüeda-

des semánticas que suponen un reto difícil para cualquier traductor: Profeti ofrece un *Non è vendetta il castigo* que garantiza extraordinaria fidelidad al complejo entramado léxico y retórico del texto español.

En el volumen se aprecia también la abundante presencia de Tirso de Molina; son cuatro, de hecho, las piezas tirsianas de las que se ofrece la versión italiana. Se empieza con *El vergonzoso en palacio*, al cuidado de Giulia Poggi, con la que colabora Frej Moretti para la fijación del texto español. La introducción se concentra en las relaciones entre los personajes y en la tensión dramática entre las directrices opuestas (amor/honor, temor/esperanza) típicas de la comedia palatina. Muy interesantes son las consideraciones de la profesora Poggi a propósito de las circunstancias histórico-sociales que influyen en la redacción de la comedia. Poggi entrega una traducción que, además de conservar en lo posible rimas y asonancias, pone de relieve la pronunciada sonoridad rítmica. Resulta audaz, además, la decisión de traducir las partes en *sayagués* “unificandone la traduzione sui toni di un italiano regionale, più vicino al romanesco che non al toscano” (1115).

Poggi y Moretti colaboran también en el establecimiento del texto español de uno de los ejemplos más logrados y destacados de comedia urbana: *Don Gil de las calzas verdes*, ambientada en un “Madrid brulicante di incontri e di iniziative” (1395). Poggi, que redacta introducción y notas, lleva a cabo la traducción de los primeros dos actos, mientras corre a cargo el tercero de Ida Poggi Nuccio. En la introducción se

hace hincapié en el disfraz varonil de la protagonista, que acaba suscitando el interés de otros dos personajes femeninos, resultando el rasgo más patente “dell’ambiguità dell’universo di Tirso” (1386). Al cerrar la introducción, Poggi advierte que “non sempre è stato possibile rendere i numerosi modismi e giochi di parole”, “le espressioni relative al [verde]” (1397); sin embargo, la tarea de ambas traductoras logra reproducir la capacidad del texto tirsiano de cautivar la atención del lector.

Giovanni Cara se ha hecho cargo de traducir *El condenado por desconfiado* mientras Profeti se ha dedicado a la *constitutio* del texto español. *El condenado*, considerada una de las obras cumbres de la comedia teológica del Siglo de Oro, es, al mismo tiempo, una de las piezas que más problemas de atribución ha planteado. Cara no discute la autoría tirsiana y remite a los estudios más recientes. Prefiere centrarse en la estructura binaria que caracteriza la obra: la pareja opositiva pecado/redención y el destino paralelo de dos personajes, Enrico, un bandido famoso por sus crímenes, y Paulo, el buen ermitaño. Cara explica la relación entre la obra y los dogmas definidos por el Concilio de Trento –por ejemplo, “quello della confessione e dell’ultimo istante in cui [...] l’uomo viene giudicato”(1623)– y describe la habilidad del dramaturgo para revitalizar referencias narrativas, bien legendarias, bien bíblicas. Los criterios que presiden su estrategia traductora, que ha propiciado la salvaguarda de la medida silábica del original antes que el suceder de rimas y asonancias, se formu-

lan al final de la introducción: a partir de la indicación de que “il titolo già testimonia la difficoltà d’una traduzione”; prosigue afirmando que el teatro, “per sua natura diverso dal procedere narrativo e ha le sue regole, anche la traduzione s’è arresa a tale principio” (1632).

Remata la serie de piezas tirsianas *El burlador de Sevilla*, al cuidado de Maria Grazia Profeti, con su conocido criterio traductor, que otorga a la medida y al ritmo del verso el mayor relieve. En el breve prólogo, Profeti reúne la información esencial: *in primis*, localiza los elementos que el autor de la pieza tomó prestados del folclore de la dramaturgia contemporánea para reelaborarlos en una pieza de extraordinario éxito. Explica el proceso, antes en España y después en toda Europa, que convierte al protagonista en un prototipo del seductor, con la desactivación, en cambio, de la faceta de *burlador* que en el personaje ‘tirsiano’ ejercía de rasgo definidor. Profeti, además de centrarse en “la complessa storia editoriale del *Burlador*” (1841), rechaza la atribución de la pieza a Andrés de Claramonte y defiende la paternidad tirsiana, en unas líneas de discusión de las principales tesis al respecto.

La versión italiana de *La entretenida* de Miguel de Cervantes –que se vuelve a ofrecer “con lievi modifiché” (2071), después de su publicación en la colección “Bagatelle” de la editorial pisana ETS– se debe a la colaboración de cuatro estudiosos: el texto español y las notas son de Federica Cappelli, la introducción de Giulia Poggi, y la traducción de David Baiocchi y Mar-

co Ottaiano. Poggi pone de manifiesto que, para Cervantes, el espacio teatral no es un espacio real, sino metafórico, lo que evidencia, a su juicio, la distancia entre la dramaturgia cervantina y los patrones lopescos. Lope es, precisamente, el blanco de algunas alusiones polémicas que constelan la pieza cervantina: en ella se detecta una serie de “registri intermedi” que reflejan “più che i ruoli ritagliati sui dettami della *comedia nuova*, lo stile –variegato e imprevedibile– del parlato” (2063). Baiocchi y Ottaiano proporcionan al lector una cuidada traducción italiana que refleja la mencionada variedad de registros y la complejidad semántica de algunos pasajes.

Pedro Calderón de la Barca, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, *Il teatro dei Secoli d'oro*, coord. M.G. Profeti, Milano, Bompiani, 2015, vol. II, 2436 pp. ISBN 9788845279874

Roberta Alviti
Università degli Studi di Cassino
e del Lazio meridionale

El segundo volumen destaca por la conspicua presencia de piezas calderonianas; propone también dramaturgos contemporáneos de Lope, es decir, Luis Vélez de Guevara, Juan Ruiz de Alarcón y Antonio Mira de Amescua, además de nombres de

la segunda época del teatro barroco, como Francisco de Rojas Zorrilla y Agustín Moreto; todas las notas de carácter bio-bibliográficas se deben a Maria Grazia Profeti.

Esta segunda parte se abre con *La dama duende* al cuidado de Fausta Antonucci, a la que se deben también dos ediciones españolas de la comedia (Barcelona, Crítica, 1999 y 2005). Tras formular algunas hipótesis sobre la datación, en la “Nota introductiva”, la estudiosa señala que *La dama* se puede considerar el prototipo de la “formula matura della commedia ‘di cappa e spada’” (15) en la que se aprecia la presencia de dos parejas de enamorados, una principal y otra secundaria, a las que se añade un quinto elemento, el llamado *galán suelto*. Antonucci destaca el papel clave de la ambientación doméstica y nocturna y señala que la obra se distingue por su faceta “lúdica e giocosa” (20), que ha convertido *La dama* en una pieza maestra del género, de éxito inmediato y duradero.

Siempre a Fausta Antonucci debemos tanto la edición crítica española publicada en Crítica (Barcelona, 2008) como la traducción italiana (Padova, Marsilio, 2009) de *La vida es sueño* que se vuelven a proponer en este volumen. En los preliminares, la estudiosa consigue concentrar las nuevas informaciones principales sobre la obra, además de interesantes observaciones propias. Antonucci señala cómo con la línea argumental protagonizada por Segismundo y Rosaura, dramática y filosófica, se combinan, gracias a Astolfo y Estrella, motivos y secuencias propios de la comedia palaciega coeva, lo cual sirve para “risaltare

meglio il gioco di contrasti, [...] di dinamiche conflittuali” (249). Tanto en la traducción de *La dama duende* como en la de *La vida es sueño*, Antonucci se ha propuesto dos objetivos fundamentales: por un lado, reproducir, si no la rima, por lo menos la métrica, el ritmo y la musicalidad del original; por otro, dar una idea del lujoso y vario léxico calderoniano. A pesar del riesgo de entregar al lector italiano un texto ajeno a su realidad lingüística y excesivamente cargado de elementos arcaicos, la profesora romana cumple con su propósito y confecciona dos versiones italianas que acercan un texto de hace cuatro siglos al horizonte cultural y estético del lector italiano de nuestra época.

Otra calderonista de pro, Enrica Cancelliere, es responsable exclusiva de *El príncipe constante*; se trata de una pieza trágica que recrea la historia real del infante Fernando de Portugal, quien en el siglo XV se aventuró en la conquista del territorio marroquí en nombre de la corona portuguesa. Cancelliere apunta que en esta pieza temprana aparecen, *in nuce*, “motivi macrotestuali ed intertestuali” (484) que serán recurrentes en toda la obra del dramaturgo, es decir: el sueño, la sombra, el espejo y el tiempo. Elena Marcello se hace cargo de la versión italiana de *El pintor de su deshonra*, una de las grandes piezas trágicas de Calderón. Marcello, como era de esperar, se detiene en la cuestión del honor, motivo que en nuestro texto ejerce también de principio estructurador: en su opinión, *El pintor* representa el punto de llegada de una trilogía de la que forman parte también *A secreto*

agravio, *secreta venganza* y *El médico de su honra*. También la profesora Marcello se inclina por una adaptación de la lengua calderoniana a la práctica del italiano actual, sin desatender sus peculiaridades léxicas y retóricas.

La sección dedicada a Calderón se remata con *El alcalde de Zalamea*: quien se encarga de presentar la obra al público italiano es Giovanni Caravaggi. En la “Nota introductiva”, Caravaggi enmarca la pieza en la época de su composición, alrededor de 1640, y sobre todo en la época de su ambientación, es decir el verano de 1581. Calderón aprovecha el patrón del drama de honor tal y como lo había codificado Lope de Vega y que había suscitado el entusiasmo entre el público de los corrales de la segunda década del siglo XVII. Sin embargo, la habilidad en la elaboración de los personajes secundarios, “la diversa caratterizzazione dei personaggi”, “l’approfondimento psicologico e l’acuta indagine introspettiva” (913) suponen un avance y, al mismo tiempo, la superación de dicho patrón.

Se continúa con Profeti, quien nos introduce en *La serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, traducida por Silvia Rogai; señalamos que dicha traducción, que se publicó por primera vez en la editorial Alinea en 2011, ha sido galardonada con el premio “Leone Traverso-opera prima”. A pesar de no haber conseguido verter al italiano la complejidad semántica y los juegos de palabras de unos pocos versos, Rogai brinda al lector italiano un texto brillante y entretenido, capaz de respetar y transmitir los múltiples insertos líricos y roman-

ceriles. Profeti empieza apuntando que “la montanara ribelle e mascolina affonda le proprie radici nelle leggende e nella letteratura medievale spagnola” (1117) y se transmite a través del romancero al teatro del siglo XVII. Nos recuerda, además, que Vélez compuso la pieza, en 1613, pensando en la actriz Jusepa Vaca, “specializzata in ruoli virili” y mujer del autor de comedias Juan de Morales Medrano, quien la encargó y la puso en escena.

Barbara Fiorellino, cuya calidad como traductora de textos teatrales áureos se dio a conocer gracias a *Il cane dell'ortolano*, se encarga de la traducción, la introducción y las notas de *La verdad sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón, a partir del texto español fijado por Fausta Antonucci. En la “Nota introduttiva” se centra en el análisis de los personajes y su papel en la resolución de la intriga. Además, señala que la redondilla constituye aproximadamente el 70% del armazón métrico, lo que contribuiría “a dare una caratterizzazione ‘leggera’ al tessuto linguistico” (1382); de la misma manera, subraya que la ausencia de sonetos es señal de la “mancanza di momenti di riflessione lirica” e “in generale, dell’introspezione” (1383). Opina, acertadamente, que la redondilla supone, en el caso de que se traduzca respetando la rima, el riesgo muy concreto de “banalizzazione”, con motivo de la “brevità del verso ottosillabo e l’insistenza dello schema *abba*” (1383). Sin embargo, la estudiosa intenta, con excelentes resultados, conservar por lo menos la rima asonante, para sugerir al lector “l’aspetto di ricorrenza fonica” (1383).

Selena Simonatti traduce *El ejemplo mayor en la desdicha*, de Mira de Amescua, teniendo en cuenta el texto establecido por Profeti, mientras que Federica Cappelli se encarga de la introducción y las notas. Según nos informa Cappelli, la pieza pertenece al subgénero de la comedia de privanza –y se basa por lo tanto en el *topos* de la *fortuna bifrons*–, “inquadrabile [...] nella commedia alta, tragica o eroica” (1595), que se distingue por el registro grave y la puesta en escena particularmente espectacular que representan la prueba tangible de sus propósitos admonitorios y edificantes. Simonatti acompaña su excelente versión italiana con una “Nota” en la que se detiene, con apreciable lujo de detalles, en los problemas surgidos al verter el texto al italiano; señalamos tan solo las atinadas consideraciones acerca de la traducción italiana de la palabra clave “hechura”.

Profeti y Silvia Rogai colaboran una vez más en la preparación del texto italiano de *Entre bobos anda el juego*, de Francisco de Rojas Zorrilla, a quien se considera como el innovador de la comedia de figurón, subgénero de la comedia de capa y espada caracterizado por la deformación “iperbolica e violenta di un carattere” (1807). La pieza que nos ocupa sería el primer ejemplo de pieza protagonizada por un “figurón”, un arquetipo de lo risible, estigmatizado por el dramaturgo, representado por un “galán suelto”, que se traslada de la provincia a la capital.

Este volumen se concluye con *El desdén con el desdén* de Agustín Moreto, que ofrece –aquí con unas modificaciones con respec-

to a la versión italiana publicada en 2012 (Pisa, ETS)– Enrico Di Pastena, quien también es el editor del texto crítico español editado en *Crítica* (Barcelona, 1999). Di Pastena, en su exhaustiva introducción, califica la pieza de “ideale prolungamento della commedia palatina” (2026). Prosigue deteniéndose en la historia textual y en el análisis de los mecanismos dramáticos: al evitar cualquier elemento no funcional de la trama, Moreto logra, también gracias a una “riduzione degli spazi” y a “una contenuta concentrazione spaziale” (2027), una extraordinaria unidad de acción, destacada por gran parte de la crítica. El apartado dedicado a las cuestiones traductivas es rico y puntual, tal y como la brillante y cuidada traducción, que representa, según quien esto escribe, un modelo a seguir para quien decida emprender la traducción de un texto dramático del Siglo de Oro.

En el proyecto están involucrados tanto estudiosos experimentados como investigadores más jóvenes, y tan solo con la nómina de todos ellos es evidente el esfuerzo que empresas semejantes suponen, así que sería poco generoso subrayar sus escasísimas faltas. Nos limitaremos a señalar el hecho de que al final de cada uno de los (gruesos) volúmenes existe un rico aparato de notas, que incluye observaciones ecdóticas, críticas, bibliográficas y lingüísticas. Tal apartado, sin embargo, habría sido más manejable si se hubiera colocado a pie de página, porque de esta forma se corre el riesgo de que el lector renuncie a su consulta. Sin embargo, estamos ante una operación editorial en la que los méritos exceden amplia-

mente a los deméritos: estamos seguros de que la obra se convertirá en un instrumento indispensable para los docentes y los estudiantes universitarios que se dedican a la literatura española, siendo capaz, al mismo tiempo, de cautivar la atención del lector italiano que, sin tener una formación específica, quiera profundizar en el conocimiento del teatro áureo español.

Valentín Núñez Rivera,
Cervantes y los géneros de la
ficción, Madrid, Sial Ediciones,
2015, 346 pp.
ISBN 9788415746614

Héctor Brioso Santos
Universidad de Alcalá

Estamos ante un libro importante sobre la novela del Siglo de Oro y la ficción cervantina, publicado en la colección dirigida por Rafael Bonilla, financiada a su vez por un proyecto de investigación dedicado a la novela corta del siglo XVII. Hasta la fecha, los pocos acercamientos de conjunto al problema han adolecido de cierta pedagogía simplificadora –caso de las valiosas síntesis de J. I. Ferreras (1987, 1988 y sobre todo 2009-2013)– o de una especialización casi gremial, harto bien conocida (el mismo Núñez Rivera habla de críticos lazarillistas, por ejemplo). Y conviene que los estudios de la novela áurea contemplen todas las facetas del problema, sin parcialidades ni particularismos. Esa ha sido la tarea de Valentín Núñez, que repasa los textos más