

ALGUNAS (BREVES) REFLEXIONES  
SOBRE EL METATEATRO Y LA COMEDIA ÁUREA

Iñaki Pérez Ibáñez  
*University of Rhode Island*

Mucho ha llovido desde que en 1963 Lionel Abel publicó su seminal estudio *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, en el que intentó definir un «nuevo» tipo de género teatral, el metateatro. Este crítico entiende que las verdaderas tragedias se dan solo en la Antigüedad clásica y en el periodo de la modernidad tan solo se hallan algunas muy contadas excepciones. Defiende que la mayoría de los dramas modernos se quedan cortos y no merecen la calificación de tragedia, pues para que esta sea posible es necesaria una concepción de la vida hoy perdida<sup>1</sup>. Iglesias Feijoo juzga que el acierto de Abel está en «enfocar el objetivo sobre cierto tipo de obras que al menos desde el siglo xvi no se adecuán al simple propósito de ofrecer una “imagen de vida”, un “reflejo” de la realidad»<sup>2</sup>. En las obras metateatrales, la realidad

<sup>1</sup> En el prefacio a su ensayo Abel indica que uno de sus dos objetivos principales era «to explain why tragedy is so difficult, if not altogether impossible for the modern dramatist» (1963, p. VII). Dedicó a ello especialmente los dos primeros capítulos de su libro (1963, pp. 2-38). Andrés-Suárez afirma que la forma metadramática «está en cierta manera relacionada con una concepción nueva del ser humano y una forma distinta de interpretar la existencia; el mundo y la vida son percibidos como un teatro en el que los hombres son a la vez actores y observadores y Dios es el espectador supremo» que surge a partir del siglo xvi en la civilización occidental (1997, p. 11).

<sup>2</sup> Iglesias Feijoo, 2020, p. 104.

aparece teatralizada y los personajes tienen una autoconciencia teatral, es decir, se saben personajes de una pieza teatral<sup>3</sup>.

Desde un temprano momento, diferentes autores entienden que definir metateatro como un género teatral constriñe en exceso las posibilidades interpretativas de este concepto. Hornby critica esta postura partiendo de la teoría postestructuralista y censura a aquellos que estudian el teatro como reflejo de la vida, acercamiento que considera excesivamente rígido y que deja sin explicar múltiples elementos de las producciones teatrales<sup>4</sup>. Postula como clave el concepto de «autorreferencialidad», es decir, la obra teatral se centra en sí misma<sup>5</sup>, si bien matiza que esta debe incorporarse a la obra por el autor de forma deliberada y consciente. En palabras de Iglesias Feijoo, son piezas metateatrales aquellas que «insisten en el carácter ficticio de lo que se representa o que potencian y subrayan su teatralidad»<sup>6</sup>. Según Hornby encontramos metadrama en aquellos momentos en que los personajes hacen referencias, de una forma u otra, a su carácter dramático, a otras obras o al sistema dramático/cultural (las convenciones) en general. Esto se logra a través de unos recursos metateatrales que clasificó en seis categorías: 1) teatro dentro del teatro (*the play within the play*)<sup>7</sup>; 2) la ceremonia dentro del teatro (*the ceremony within the play*); 3) personajes que representan un papel dentro de otro papel (*role playing within the role*); 4) referencias a la literatura y la realidad (*literary and real-life*

<sup>3</sup> «The plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality» (Abel, 1963, p. 60).

<sup>4</sup> Hornby, 1986, p. 17.

<sup>5</sup> «A play does not reflect life; instead, it reflects itself» (Hornby, 1986, p. 17).

<sup>6</sup> Iglesias Feijoo, 2020, p. 105.

<sup>7</sup> Al hablar de «teatro dentro del teatro» el propio Hornby (1986, p. 33) diferenciaba entre obras insertadas que eran secundarias para el desarrollo de la acción (como *The Mousetrap* en *Hamlet*) y otras donde son cruciales para el desarrollo de la acción (como podría ser en *El retablo de las maravillas* cervantino).

*reference within the play*)<sup>8</sup>; 5) autorreferencias teatrales dentro de la obra (*self-reference*); 6) percepción<sup>9</sup>. Por su parte, Arboleda cree que debemos añadir una séptima categoría, la improvisación, pues «en el mismo instante que un actor recurre a la improvisación está haciendo uso del modelo reflexivo. En este preciso momento se da una dualidad, un desdoblamiento de su accionar; por un lado, tenemos al actor, al “*dramatis persona*” y por otro lado tenemos el nuevo rol que este actor espontáneamente crea a través de su improvisación»<sup>10</sup>.

Beat Rudin, al estudiar los juegos metateatrales en *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia* simplifica su acercamiento y nos habla de tres modalidades: «1) El personaje teatral dentro del personaje teatral; 2) La obra dramática dentro de la obra dramática; 3) El teatro como tema dentro de la obra dramática (crítica, teoría, historia)». Por lo que respecta a la primera categoría, se figura que es una forma de romper la convención dramática según la cual un actor o actriz desarrolla un solo papel dentro de una obra e indica que puede hacerse de dos maneras: o bien el personaje puede disfrazarse (como sería el caso de nobles vestidos de pastores o damas vestidas de hombres) o bien puede haber un «desdoblamiento dramático» por el que «el personaje se convierte en dos, hablando con dos voces claramente diferenciadas», habla consigo mismo, se pregunta y responde, defiende dos posturas contrarias<sup>11</sup>, etc.

<sup>8</sup> Arboleda considera que la intertextualidad es un fenómeno auxiliar clave a la hora de estudiar el metateatro, pero no hay que entenderlo como una mera cita de otros textos, sino como la incorporación, transformación y absorción de esos textos (ver Arboleda, 1991, p. 8 y 27). Rodríguez López-Vázquez propone hablar de hipoteatro, cuando un texto teatral «produce otro texto teatral posterior. Por lo tanto, el “hipoteatro” implica que los textos A y B son textos teatrales y que se puede demostrar, documental o teóricamente, la dependencia de B respecto a A» (2011, p. 146).

<sup>9</sup> Hornby considera esta categoría como más general que las anteriores: «Since drama is always addressing itself to the ways in which society views reality, human perception is a latent theme of *all* drama. Sensing this, the serious playwright in particular moves toward perception as an overt theme, making explicit what is always implicitly in the background. Drama, which is a *means* of perception, turns upon itself and becomes *about* perception. This self-consciousness is, in broad terms, the sixth type of metadrama, more generalized than the others, and less engaging upon the audience, yet of equal importance» (1986, p. 121, cursivas en el original).

<sup>10</sup> Arboleda, 1991, p. 25.

<sup>11</sup> Beat Rudin, 1997, pp. 111-112.

El gran acierto de estas taxonomías radica en ampliar el horizonte de miras, pues dejan de centrarse únicamente en el «teatro en el teatro» (que durante cierto tiempo se había considerado la forma metateatral más pura), e incluyen en sus estudios el «teatro sobre el teatro». De esta manera, los críticos juzgan igualmente importantes otros procedimientos que nos llevan a reflexionar sobre la naturaleza de la obra teatral como reflejo (o no) de la vida. Forestier cree indispensable la presencia de espectadores internos para que pueda darse verdadero «teatro dentro del teatro» y llega a afirmar que en el caso de que todos los personajes de una obra encuadrante o marco participen en la representación de una obra encuadrada, debemos imaginar un público implícito: la audiencia se desdobra y se convierte a la vez en espectadores internos y externos<sup>12</sup>. Por el mismo camino apuntaban más recientemente Hermenegildo, Rubiera y Serrano, quienes creen que para poder hablar realmente de «teatro en el teatro» es necesario, no solo que haya una pieza encuadrada y otra encuadrante, sino también un personaje «mirado» (que representa la obra encuadrada), otro «mirante» (personaje de la obra encuadrante convencido de estar asistiendo a una representación teatral) y un «archimirante» (el público asistente)<sup>13</sup>.

Hoy en día, más que considerar unas estrategias metateatrales más puras que otras, los críticos tienden a evaluar cómo son empleadas para estructurar la acción<sup>14</sup>. Esto ha llevado a Iglesias Feijoo a afirmar que el aspecto más interesante de la metateatralidad lo encontramos

<sup>12</sup> Forestier, 1981 (citado a través de Laurent Gobat, 1997, p. 76). Este planteamiento resulta interesante y se podría hacer extensible a otros procedimientos metateatrales. Por ejemplo, podríamos hablar de este desdoblamiento público interno/externo cuando el elemento autorreferencial aparece en los apartes de los graciosos o cuando dos o varios personajes hacen comentarios en el tablado sobre diferentes convenciones teatrales.

<sup>13</sup> Hermenegildo, Rubiera y Serrano, 2011, p. 11. Consideran estos estudiosos que a través de la inclusión de una obra enmarcada (una segunda dramatización) dentro de otra obra marco se consigue que la obra marco adquiera «así un desdoblado tinte de realismo (no solo un tinte de verosimilitud)» (2011, p. 10).

<sup>14</sup> Para Arboleda, las primeras conceptualizaciones sobre el metateatro beben de los estudios estructuralistas que diferencian entre lenguaje-objeto y metalinguaje. Paralelamente a dichos estudios se empieza a hablar de teatro-objeto/metateatro, identificándose así a la obra metateatral con «una obra reflexiva, una obra en la cual se reflexiona acerca del teatro-objeto, un teatro sobre el teatro» (Arboleda, 1991, p. 23), si bien reconoce que su afirmación es muy general y no refleja las particularidades de cada puesta en escena. Lo importante es fijarse en

en las obras que subrayan su propia teatralidad a través de un personaje que se convierte en autor o cuando menos director de escena, pues es el que crea la intriga o trama en la que los demás personajes serán actores inconscientes. Por lo tanto «lo que se ve y oye es una construcción, algo fingido por alguien [un personaje] que lo planea y a cuyo despliegue asistimos hasta el desenlace. No se elimina la ficción: se la potencia al resaltar que lo es»<sup>15</sup>.

Pero ¿qué se consigue con la utilización de las estrategias metateatrales? Cubero afirma que en el teatro áureo los recursos metateatrales persiguen «tres funciones que se confunden y entremezclan: 1.ª relanza los tópicos barrocos del gran teatro del mundo; 2.ª traza y acentúa la borrosa frontera entre la realidad y la ficción; y 3.ª incita a la reflexión sobre la comedia en sí y en especial sobre la comedia de capa y espada»<sup>16</sup>. López de Abiada se muestra de acuerdo con Arboleda y defiende que las obras metateatrales tienen por una parte un propósito de denuncia, y por otra buscan fomentar la reflexión sobre los problemas e inquietudes de la humanidad<sup>17</sup>. Es este un terreno resbaladizo: estos estudiosos no tienen en cuenta los diferentes géneros dramáticos ni la capacidad de las estrategias metateatrales para simplemente generar enredo o risa. Sí existe un acuerdo entre los críticos en que, a través del uso de recursos metateatrales, se consigue destruir la cuarta pared, confundir en cierta medida al espectador que no sabe dónde comienza la realidad y dónde la ficción. De esta manera se multiplican los planos de ficcionalidad. Díez Borque consideraba que el metateatro era en cierta medida «prestidigitación» o «malabarismo» literario a través del cual los autores remarcaban la ilusión de lo que está siendo representado en las tablas. Se consigue generar un distanciamiento, una profundidad de campos, una multiplicación de planos que contagia al espectador la «incertidumbre de dónde acaba la ficción y comienza la realidad, haciendo caminar *pari passu* vida y obra literaria»<sup>18</sup>.

Uno de los errores en los que podemos llegar a caer es el mismo que tiene don Quijote frente a *El retablo de maese Pedro*: podemos confundir

cómo «esta manera de presentación de lo metadramático varía de obra a obra y de autor a autor» (Arboleda, 1991, p. 24).

<sup>15</sup> Iglesias Feijoo, 2020, p. 107.

<sup>16</sup> Cubero, 1997, p. 62.

<sup>17</sup> López de Abiada, 1997, pp. 39-40. Arboleda, 1991, p. 28.

<sup>18</sup> Díez Borque, 1972, p. 113.

apariciencia con realidad, el parecer con el ser, el arte con la vida. Sin embargo, las reglas que codifican uno y otra son diferentes. Recordaba Díez Borque que «por muy próximo que llegue a estar el arte de la vida, cada uno se “organiza” según unos supuestos previos»<sup>19</sup>. Los procedimientos metateatrales nos obligan a evitar estos errores, pues a través de la ruptura de las convenciones dramáticas hacen tomar conciencia al público, al lector y al crítico de la naturaleza del arte dramático, de los diferentes elementos constructivos de una representación, de las características de los predefinidos tipos y de cómo las acciones de los personajes se adaptan o se separan de lo que puede esperarse de ellos. Se produce así el famoso proceso de distanciamiento que fuerza «al espectador a notar la artificialidad (la ilusión) de la representación a la cual asiste. En otras palabras, para evitar la ilusión y para destruir todo aquello que pretenda confundir el arte con la realidad»<sup>20</sup>. No se limita solo al espectador externo, sino que los propios personajes se dan cuenta de su entidad como figuras ficcionales o de naturaleza dramática.

Estas páginas no pretenden ser un examen exhaustivo del concepto de metateatro y su validez (o no) a la hora de estudiar la comedia áurea. Ni siquiera pretenden fijar el paradigma interpretativo que rijan el volumen. Su intención es otra: apuntar la variedad de enfoques con los que diferentes críticos se han acercado al tema. Por ello, no me parece oportuno entrar a discutir ciertas ideas que, si bien pueden ser sugerentes, no resultan prácticas a la hora de estudiar el metateatro en la comedia áurea o para la comprensión de los estudios recogidos en este volumen. Por ejemplo, no me detendré en la diferencia que hacen Davis y Postlewait entre metadrama (las obras que hacen referencia a las convenciones del género) y metateatro (las puestas en escena que llaman la atención sobre la teatralidad de la obra en el momento de ser representada)<sup>21</sup>. Me parece que tiene poca relevancia para este trabajo el acercamiento que sugiere Patrice Pavis, quien plantea que toda puesta en escena es metateatro, pues «la escenificación no se conforma con contar una historia: refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/reflexión, más o menos orgánicamente, en la

<sup>19</sup> Díez Borque, 1972, p. 114.

<sup>20</sup> Arboleda, 1991, p. 88.

<sup>21</sup> Davis y Postlewait, 2003, pp. 14-15.

representación»<sup>22</sup>. Tampoco me parece útil hacer aquí una descripción detallada de las seis funciones diferenciadas que G. Forestier considera que pueden darse en el teatro dentro del teatro<sup>23</sup>.

Este rápido repaso a diferentes teorías sobre el metateatro busca servir de marco a un volumen donde, como no podía ser de otra manera, los diferentes colaboradores se acercan al estudio de nuestra comedia del Siglo de Oro desde posiciones interpretativas diferentes. El lector encontrará repeticiones en algunos trabajos, referencias a las mismas obras que se estudian desde puntos de vista diversos (que a veces incluso pueden parecer contradictorios), incluso divergencias en la comprensión de qué es el metateatro. Como editor del volumen he decidido mantenerlas, pues eliminarlas afectaría a la comprensión de cada ensayo por separado y, además, aportan riqueza interpretativa al conjunto. Soy consciente de que hoy resultan anecdóticas diferentes polémicas que a lo largo de los años han mantenido aquellos críticos que se han acercado al estudio de la metateatralidad en la comedia del Siglo de Oro. No debemos olvidar que la crítica llegó incluso a discutir hasta qué punto este enfoque era o no un acercamiento apropiado para la dramaturgia hispana áurea o si el conjunto de la Comedia nueva era metateatral<sup>24</sup>. En un primer momento, los estudios metateatrales se centraron en obras de carácter eminentemente serio o trágico<sup>25</sup>. El

<sup>22</sup> Pavis, 1983, pp. 289-290. Un enfoque tan amplio, aparte de no hacer sino afirmar lo obvio (que toda puesta en escena requiere una reflexión sobre el texto y es un reflejo de esta), convierte la metateatralidad en un concepto inútil y hace que no dependa del texto en sí, sino de las condiciones de producción y recepción y de la interpretación que del mismo haga el director de escena, el espectador o el lector. La afirmación de Hornby de que «in one sense [...] *all drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex*» (1986, p. 31) tampoco nos parece que sea particularmente útil para entender este fenómeno.

<sup>23</sup> Forestier, 1981. Laurent Gobat (1997, pp. 81-93) ofrece un completo panorama de estas, al que remitimos al lector interesado. Las diferencias entre algunas de las funciones propuestas me parecen cuestión de pequeños matices, demasiado insignificantes en muchos casos para ser realmente útiles.

<sup>24</sup> Ver O'Connor, 1975, y los comentarios y respuestas a su trabajo de Reichenberger, 1975; Casa, 1976; Fischer, 1976; y Lipmann, 1976. Canonica apunta que esta discusión es aplicable «prácticamente [a] todas las literaturas dramáticas europeas» (1997, p. 101).

<sup>25</sup> Varios son los críticos que han señalado como una importante limitación del estudio de Lionel Abel el hecho de que se circunscriba a obras de talante "serio", limitación que durante mucho tiempo ha lastrado los estudios sobre el

presente volumen, de un marcado talante internacional, no adolece de este defecto, pues en él se reúnen trabajos que abarcan los más diversos géneros, incluyendo entremeses, comedias de capa y espada, comedias palatinas y grandes tragedias calderonianas, entre otros.

El autor al que se dedican más estudios es Calderón. Frederick de Armas analiza *El galán fantasma*, obra en la que un personaje se hace autor y protagonista de una burla, en la que engaña a otros y así hace parte de su propia «comedia». Calderón reelabora la famosa burla de Ángela en *La dama duende* y hasta alude a ella para así crear un nuevo nivel referencial que incrementa el artefacto teatral. Luis Galván explora cómo la noción de metateatro puede ayudarnos a comprender el dinamismo histórico del teatro español en el siglo xvii. Se sirve de consideraciones sobre el papel de la reflexividad en la constitución del sistema literario en la Edad Moderna para estudiar la composición de nuevas versiones de comedias ajenas o propias dentro del corpus teatral de Calderón de la Barca. Hanna Nohe pone su atención en *La vida es sueño*, cómo en dicha obra interactúan varias dimensiones del metateatro y cómo estas crean un nuevo horizonte de interpretación, tanto para quienes son conscientes de la modalidad metateatral como para quienes no lo son. Rodríguez López-Vázquez hace un completo análisis de *La venganza de Tamar*, obra eminentemente metateatral, pues la acción se basa en engaños que los personajes urden haciéndose pasar por otros sin que los demás actores lo sepan.

Chouza-Calo se centra en tres comedias palatinas y urbanas de Lope de Vega: *El príncipe melancólico*, *Lo que pasa en una tarde* y *El acero de Madrid* y presta atención al uso de la enfermedad fingida como una técnica metateatral. Este mismo tema (si bien enfocado en los protagonistas que se fingen melancólicos) ocupa gran parte del trabajo firmado por Ignacio Arellano, quien apunta que muchos personajes en la comedia áurea no son conscientes de que están mirando un espectáculo, es decir, toman como real situaciones que otros están creando. Esto le permite estudiar desde un punto de vista metateatral entremeses y comedias de enredo, y hacer calas en la obra de Tirso, Lope, Cervantes y Calderón.

metateatro. Larson señaló hace ya una treintena de años que el examen de la autoconciencia dramática se ha dedicado «mucho más» a «las obras serias» y ha relegado las cómicas (ver Larson, 1992, pp. 1014-1017). Esta misma crítica ha sido repetida recientemente por Iglesias Feijoo, 2020.



Tirso, Rojas Zorrilla, Guillén de Castro y Vicente Suárez de Deza son el objeto de atención de un capítulo cada uno. Roberta Alviti estudia la metateatralidad en su función de técnica dramática en *El vergonzoso en palacio*, de Tirso de Molina, recurso recurrente en la dramaturgia tirsiana, pero particularmente acusado en esta obra. González Cañal se fija en las referencias metateatrales que aparecen en el teatro de Rojas Zorrilla y que suelen ser comentarios sobre convenciones teatrales, el oficio del dramaturgo o el propio papel del gracioso. El trabajo que firmo se centra en la utilización del teatro como material dramático en las obras de Guillén de Castro. En sus piezas nos encontramos personajes que a través del engaño logran embaucar a otros; referencias a diferentes espacios de representación (corrales y residencias privadas); alusiones a las convenciones y tipos teatrales; e incluso con debates sobre los diferentes modelos teatrales y alabanzas al modelo lopeveguesco. Una obra cómica de género entremesil *Los casamientos, para Palacio* (1663) de Vicente Suárez de Deza es el objeto de estudio de Beatriz Carolina Peña. Los seis personajes principales (tres falsos indios y tres falsas novias) son impostores que simulan identidades falsas, se analiza la representación de las figuras protagonistas, los rasgos que adoptan y las técnicas que se emplean para generar risa.

Javier Rubiera no se centra en un autor o una obra en concreto, sino en un tema. Nos acerca a la figura de san Ginés quien, parafraseando las palabras de este estudioso, no solo debería ser patrón de los representantes sino del metateatro, y estudia cómo su leyenda se plasma en tres comedias diferentes: *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, la posterior comedia de tres ingenios *El mejor representante, san Ginés* de Jerónimo de Cáncer, Pedro Rosete y Antonio Martínez, y la recientemente descubierta comedia anónima *Comedia de san Ginés* (probablemente de finales del xvi).

Muy distintos son los acercamientos de los trabajos firmados por González Martínez y María Luisa Lobato. El primero de ellos nos invita a una reflexión sobre el concepto de autoría y de originalidad. Desde la perspectiva de la metateatralidad y partir de textos dramáticos, paratextos, poéticas y ensayos analiza la percepción de la originalidad en la escritura de los dramaturgos áureos y toma en consideración fenómenos tan frecuentes como la autopercepción del escritor, las referencias internas a otras obras dramáticas, la reescritura, la refundición, la reelaboración, la reconstrucción, la intertextualidad y el autoplagio. El segundo se fija en la figura de la actriz Manuela

de Escamilla, una de las actrices más aclamadas del siglo xvii, y en especial a su intervención como agente metateatral en las representaciones a través de la ruptura de la ficción. Gracias a sus referencias a situaciones reales podemos ahondar en nuestro conocimiento de las circunstancias que rodearon las diferentes representaciones.

Esperamos que los trabajos aquí recogidos sirvan para despertar la curiosidad del lector y sean una invitación a adentrarse en un campo donde todavía queda mucho trabajo por hacer. Es nuestra intención que este volumen aumente el interés en este tema y suponga un pequeño avance en el estudio del metateatro en la comedia áurea española. Son modestas aportaciones, pequeñas pinceladas que buscan añadir algo de color a un lienzo en el que, desafortunadamente, todavía quedan demasiados espacios en blanco.

No puedo acabar esta sección sin mostrar mi agradecimiento a todos aquellos que con su apoyo han hecho posible este volumen. En primer lugar, debo mencionar a Peter Snyder, vicerrector de investigación de University of Rhode Island, que brindó su entusiasta apoyo a este proyecto. Sin la generosa financiación de la Oficina para la Investigación y el Desarrollo Económico que dirige, este volumen nunca hubiese visto la luz. No puedo olvidarme de Evelyn Sterne, directora del Centro para las Humanidades, también de University of Rhode Island, que me animó a solicitar una de sus becas de apoyo al profesorado (Faculty Subvention Grant), gracias a la cual pude financiar parcialmente este proyecto. Finalmente, quiero transmitir mi más sincero agradecimiento a todos los investigadores cuyos trabajos aquí se recogen, por aceptar una invitación, en muchos casos llegada de la nada, y su paciencia al lidiar con plazos, retrasos y el aluvión de correos electrónicos que han recibido. Ojalá que esta no sea sino la primera de muchas colaboraciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Lionel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene, «La autorreferencialidad en el teatro español del Siglo de Oro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 11-29.

- ARBOLEDA, Carlos Arturo, *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- BEAT RUDIN, Ernst, «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadia*», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 111-126.
- CANONICA, Elvezio, «De la ficción de la verdad a la verdad de la ficción en *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 99-110.
- CASA, Frank P., «Some Remarks on Professor O'Connors Article, "Is the Spanish Comedia a Metatheater"», *Bulletin of the Comediantes*, 28, 1976, pp. 27-31.
- CUBERO, Carmen, «En torno a *La entretenida* de Cervantes. El teatro dentro del teatro y el teatro sobre el teatro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 59-72.
- DAVIS, Tracy C. y Thomas POSTLEWAIT, «Theatricality: An Introduction», en *Theatricality*, ed. T. C. Davis y T. Postlewait, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 1-39.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 11, 1972, pp. 113-128.
- FISCHER, Susan, «Calderón's *Los cabellos de Absalón*. A Metatheater of Unbridled Passion», *Bulletin of the Comediantes*, 28, 1976, pp. 103-113.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre de l'Antiquité sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981 [2.<sup>a</sup> ed., 1996].
- GOBAT, Laurent, «Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 73-97.
- HERMENEGILDO, Alfredo, Javier RUBIERA y Ricardo SERRANO, «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 5, 2011, pp. 9-16.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Cranbury, Associated University Presses, 1986.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Calderón y el metateatro», en «*A dos luces, a dos visos*»: *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, ed. C. Mata Induráin, Kassel/Pamplona, Reichenberger/Universidad de Navarra, 2020, pp. 103-126.
- LARSON, Catherine, «El metateatro, la Comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de*

- Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. A. Vilanova, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 1013-1019.
- LIPMANN, Stephen, «“Metatheater” and the Criticism of the Comedia», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 231-246.
- LÓPEZ DE ABIADA, Juan Manuel, «Hacia Cervantes: De formas, contraformas y juegos de espejos en el teatro», en *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, ed. I. Andres-Suárez, J. M. López de Abiada y P. Ramírez Molas, Madrid, Verbum, 1997, pp. 31-47.
- O’CONNOR, Thomas A., «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 275-289.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro: Dramaturgía, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.
- REICHENBERGER, Arnold G., «A Postscript to Professor Thomas Austin O’Connor’s Article on the Comedia», *Hispanic Review*, 43, 3, 1975, pp. 289-291.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo, «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro», *Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo*, 5, 2011, pp. 143-161.