

«MULTUM LEGENDUM»

ACTAS DEL XII CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2022)

Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui (eds.)



LA PARODIA COMO RECURSO ESTRUCTURANTE
DE *LA FINGIDA ARCADIA* DE TIRSO DE MOLINA

María Angélica Solar Mir
Universidad de Chile

En este trabajo pretendo presentar a grandes rasgos la investigación en la que estoy trabajando para mi tesis de magíster. En primer lugar, expondré el problema de investigación encontrado a la hora de analizar *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina, para luego explicar resumidamente cómo este será abordado, desde qué perspectiva y algunas conclusiones preliminares.

Hacia 1598, Lope de Vega publica una novela pastoril que lo vería alcanzar el éxito antes incluso de ser reconocido como dramaturgo: *Arcadia, prosas y versos*. Sin embargo, a pesar de todos los buenos pronósticos, el Fénix no previó la aparición de una novela que rompería con todos los cánones anteriores: el *Quijote* de Cervantes, cuya primera parte se publicaría tan solo siete años después de la *Arcadia*. La novela pastoril se encontraba, por tanto, viviendo sus últimos momentos de gloria, de los cuales Lope obtuvo grandes beneficios, como atestiguan las diecisiete ediciones documentadas en menos de 50 años¹. Siguiendo el modelo de obras como *La Diana* (1559) y la *Diana enamorada* (1564), entre otras, Lope cuenta la historia de un grupo de pastores que se quejan de amor en un entorno idílico que en muchas ocasiones corresponde al tópico del

¹ Sánchez Jiménez, 2012, p. 13.

locus amoenus. La premisa de su novela era similar a la de las otras novelas pastoriles que ya se habían compuesto: En la Arcadia, un grupo de pastores sufren de penas de amor, en muchos casos ocasionados por los celos. La obra, protagonizada por Belisarda y Anfriso tiene un final desgraciado, puesto que la pastora termina casada, a causa de malentendidos, con Salicio, un personaje rico y desagradable. Por este motivo Anfriso recurre al templo del desengaño para desenamorarse de su amada.

Años después, aproximadamente en 1622, Tirso de Molina, discípulo de Lope, compone la comedia cómica *La fingida Arcadia* la cual fue escrita por encargo para la celebración de las bodas de don Felipe Centellas con Lucrecia, una condesa. La premisa en la que se basa la obra es la siguiente. Lucrecia, una condesa italiana admiradora de Lope, se ha obsesionado con su novela la *Arcadia*, por lo que intenta vivir como sus personajes, imitando la vida pastoril e idealizada propia de ese género. Su galán, un capitán español llamado Felipe, debido a que su condición social es más baja que la de la dama, vive en la quinta de la condesa disfrazado de un labrador llamado Tirso. De este modo, ambos pueden encontrarse sin levantar las sospechas de los numerosos pretendientes que asedian a Lucrecia, ya que su tío Hortensio desea casarla por el bien de sus estados. Alejandra, una dama parte de esa corte de nobles, comienza a sospechar del supuesto labrador, por lo que lo enfrenta. Lucrecia presencia esa conversación, pero la malinterpreta, por lo que cae presa de los celos y ofende a Felipe diciendo que se casará con Carlos, el principal de los pretendientes. El capitán abandona la quinta y Lucrecia, debido a su obsesión con la *Arcadia* y al abandono de Felipe, cae presa de la locura, por lo que cree que se encuentra realmente en el entorno idealizado por el Fénix, a la vez que se considera a ella misma como la protagonista de la obra, Belisarda. Tanto los pretendientes como Alejandra y Hortensio le siguen el juego, tomando cada uno de ellos un rol dentro de la comedia, correspondiente al de un pastor de la novela. Felipe se entera de la enfermedad de la condesa y vuelve, acompañado de Pinzón, su criado, quien se disfraza de doctor para poder entrar en la quinta. Este último le revela a Lucrecia que su pasante no es otro que Felipe, con lo cual ella recupera la razón. Luego de una serie de enredos, Pinzón introduce una escena, inspirada en el episodio de la cueva de Dardanio de la *Arcadia* de Lope, donde aparecen tres lienzos representando el cielo o «la gloria de Apolo», el infierno

o «Parnaso cómico» y el purgatorio o «Parnaso crítico». En ese momento, Tirso aprovecha de establecer su propia opinión sobre las diversas controversias literarias de su época. Finalmente, y gracias a una intervención forzada de una tramoya que arrebató a Carlos hacia las nubes, Felipe y Lucrecia pueden casarse y disfrutar de su amor, dándose por terminada la obra.

En lugar de esconder sus fuentes de inspiración, Tirso las exhibe, tal como reconoce Roncero². La intertextualidad más evidente es con la *Arcadia* de Lope, ya que, desde el comienzo hasta el final, esta obra se convierte en una especie de libreto que siguen, voluntaria o involuntariamente, los personajes de la comedia. Sin embargo, esta no es la única obra que *La fingida Arcadia* toma como referente. Lucrecia se vuelve loca debido a su obsesión con la novela de Lope y esta locura resuena en la memoria tanto de los lectores/espectadores como en la de los personajes, como similar a la del caballero manchego que un día salió de su pueblo en búsqueda de aventuras. El nombre de Cervantes aparece en la comedia y hay situaciones que se asemejan directamente con las que vivió don Quijote. De alguna manera, Lope presta la materia pastoril, pero Cervantes muestra cómo tratarla. La presencia de estas fuentes no es negada por ningún crítico, el problema surge cuando se intenta dilucidar el carácter de estas relaciones. Por un lado, la alabanza a Lope es clara, la obra se abre y se cierra con versos laudatorios y agradecidos en honor al Fénix. Por otro lado, el que Tirso haya imitado el modo en que Cervantes trata las novelas de caballerías, también habla de una mirada crítica sobre las novelas pastoriles, y, en este caso, de la *Arcadia*. La verdadera pregunta, es, por tanto, cómo conjugar estas miradas aparentemente opuestas sobre la obra. Una de las aproximaciones que ha tenido la crítica para resolver esta pregunta ha sido analizar el estado de las relaciones entre ambos dramaturgos hacia el año 1622, año en que, al parecer la admiración que Tirso profesaba a Lope comenzaba a agriarse. Sánchez Jiménez al hablar sobre este punto afirma que

Este panorama acerca de las relaciones entre Lope y Tirso resulta imprescindible para entender *La fingida Arcadia*, pues el papel de la comedia en la argumentación es fundamental. Tal es ello que los críticos que entienden que Lope ofendió a Tirso y que el mercedario se alejó del

² Roncero, 2005, p. 388.

maestro basan su razonamiento [en] una interpretación irónica de las alabanzas del Fénix de *La fingida Arcadía*³.

Muchos críticos concuerdan con que el punto de partida para investigar estas obras es el estado de las relaciones entre ambos dramaturgos, sin embargo, hay que tener en cuenta que es casi imposible dilucidar exactamente el estado en que se encontraban estas para esos años, ya que todos los hechos están sujetos a interpretación, como demuestran las diferentes connotaciones que se le han dado a los documentos conocidos relacionados con el tema.

Para algunos, como Victoriano Roncero, Tirso todavía admiraba a su maestro⁴, mientras que, para Canonica, por ejemplo, la actitud del mercedario para con su maestro va volviéndose cada vez más agria para terminar finalmente en la crítica y la ironía⁵. Pareciera ser que el año 1622, fecha de publicación de la obra, sería un momento de inflexión en las relaciones de ambos, ya que, si bien Lope le había dedicado la comedia *Lo fingido verdadero* a Tirso, poco después no lo incluye en el «Jardín de los poetas» de su *Filomena*, en la que aparecen dramaturgos de bastante peor calidad y menos conocidos. Por otro lado, se tienen registros de los duros ataques que emitió Lope en contra de la obra *Don Gil de las Calzas verdes*, aunque estudiosos como Florit han constatado que las críticas estarían dirigidas más bien a Jerónima de Burgos, la actriz que tomó el rol principal. El mismo Tirso criticaría la interpretación de esta actriz años después en *Los cigarrales de Toledo*⁶.

El mismo Florit ha llegado a afirmar que que hasta ahora pareciera que los que más se han interesado en el tema son los tirsistas, quienes en general tienden a defender a Tirso y a atacar a Lope, no siempre guardando la apropiada objetividad. En este contexto, cita a Blanca de los Ríos como una de las acérrimas defensoras de Tirso y a Minelli, autora de una edición crítica de la obra, como representante de una visión más ponderada⁷. Varios de los críticos que han estudiado el estado de las relaciones se apoyan en la dedicatoria que hace Lope a Tirso en *Lo fingido verdadero*. Para Florit sería realmente

³ Sánchez Jiménez, 2017, p. 86.

⁴ Roncero, 2016, p. 15.

⁵ Canonica, 1998, p. 34.

⁶ Florit, 2000, p. 86.

⁷ Florit, 2000, p. 85, nota.

una muestra de la admiración de Lope hacia Tirso, por lo que se muestra en desacuerdo con autores como Menéndez Pelayo quien habría considerado que en esta dedicatoria se «advierde notable [...] falta de cordialidad y un no sé qué de violento y afectado»⁸. Estos datos pueden dar alguna luz sobre *La fingida Arcadia*, puesto que lo que para Roncero es pura alabanza, en el caso de *Canonica* se convierte en un discurso exagerado e irónico en boca de Lucrecia.

Lo que queda claro a partir de la exposición anterior, es que los hechos dan cabida numerosas interpretaciones y que no aclaran de manera definitiva la intencionalidad de la obra. En este sentido, el aporte del contexto es el de darnos a entender que probablemente Tirso en ese momento se sentía con la libertad de criticar a su maestro en ciertos aspectos, pero que eso no necesariamente significaría que le guardaba resentimiento. Dada la evidencia que nos entregan los datos citados, me sumo a lo afirmado por Roncero, apoyado por Sánchez Jiménez⁹, con respecto a las alabanzas que se presentan al comienzo de *La fingida Arcadia*: «Yo creo que no hay indicios suficientes que nos permitan dudar de la sinceridad de estos encendidos elogios a la producción literaria del Fénix»¹⁰. Sin embargo, el no interpretar las alabanzas como irónicas, no convierte inmediatamente la obra en una absoluta alabanza, como sostiene Florit, ni invalida todas las posibles críticas que la obra pueda contener.

Estas críticas presentes en *La fingida Arcadia*, vendrían de la mano de la otra fuente de inspiración de Tirso: Cervantes y su *Quijote*. Esta fuente de inspiración es reconocida por los mismos personajes de la comedia, por ejemplo, cuando Ángela, la criada del personaje principal, habla sobre la locura que aqueja a su señora Lucrecia producto de la lectura de novelas pastoriles dice lo siguiente:

Miren aquí que provecho
causan libros semejantes;
después de muerto Cervantes
la tercera parte ha hecho de don Quijote (vv. 1410-
1414)¹¹.

⁸ Menéndez Pelayo, en Florit, 2000, p. 89.

⁹ Sánchez Jiménez, 2017, p. 87.

¹⁰ Roncero, 2016, p. 17.

¹¹ Cito por la edición de Roncero, 2016. En adelante solo indicaré número de verso.

Tirso habría leído y admirado Cervantes, según lo que han podido establecer críticos como Blanca Oteiza quien llega a afirmar que «la influencia de Cervantes en la obra del Mercedario es innegable en temas, motivos, episodios (de hecho Blanca de los Ríos llegó a hablar del periodo cervántico de Tirso), pero no siempre se ha justificado convincentemente»¹². Es por esto que, en su artículo «Evocaciones cervantinas en Tirso» ella se dedica a rastrear aquellos elementos que podrían justificar la aseveración sobre la influencia de Cervantes: «Las referencias cervantinas en su teatro sin excepción de género giran en torno a situaciones y temas claves del *Quijote*: el viaje incierto, la aventura, el mundo encantado y la locura»¹³. Oteiza lo ve reflejado de manera especial en la comedia *La fingida Arcadia*, tanto por la locura de la protagonista como por la crítica a un género novelesco, en este caso el pastoril. Roncero dedica también un artículo y parte de la introducción a la edición crítica de la obra a delimitar la relación entre esta obra y el *Quijote*, señalando que, así como en esta última Cervantes se burla de las novelas de caballería, lo mismo ocurriría en *La fingida Arcadia*, pero con respecto a la novela pastoril y, específicamente, a la *Arcadia* de Lope¹⁴. Canonica llega incluso a aseverar que *La fingida Arcadia* sería una «parodia del género pastoril en el espíritu cervantino»¹⁵. A esto se suma la afirmación de Rudin: «¿Qué es lo que hace Tirso en *La fingida Arcadia*? Parodia el género pastoril en general y la *Arcadia* de Lope en particular, tomando el *Quijote* por modelo»¹⁶. Compte, por su parte, afirma que la obra sería «a burlesque satire on pastoral conventions»¹⁷. Sin embargo, Roncero aceptaría en parte estas aseveraciones, pero niega que la crítica sea igual de fuerte en el *Quijote* que en la *Fingida Arcadia*¹⁸ y, en esa línea, desecha la posibilidad de caracterizar a la obra como una parodia.

El problema al que se enfrenta la crítica es, por tanto, el siguiente. Por un lado, quienes ven que las relaciones entre Tirso y Lope se

¹² Oteiza, 2016, p. 236.

¹³ Oteiza, 2016, p. 237.

¹⁴ Roncero, 2005, pp. 390 y 400.

¹⁵ Canonica, 1998, pp. 37-38.

¹⁶ Rudin, 1997, p. 125.

¹⁷ Compte, 1984, p. 159.

¹⁸ Roncero, 2016, p. 23.

encontraban en un mal momento, tienden a darle preponderancia a la crítica y a leer las alabanzas de forma irónica, leyendo la obra como una parodia al estilo cervantino. Por otro, quienes ven que entre ambos dramaturgos no había rencor, perciben con más claridad los aspectos laudatorios de la obra, negando su posible carácter paródico, puesto que consideran que la parodia es solo un recurso utilizado para criticar de manera burlesca. Lo que no ha sido considerado hasta ahora es el carácter ambivalente que puede adquirir la parodia, en el sentido de que su finalidad no es necesaria o exclusivamente criticar, sino que también puede tener un cierto componente de homenaje, según lo establecido por Linda Hutcheon¹⁹. Por otro lado, tal como establece Urbina al hablar sobre el *Quijote*, la parodia también, al imitar, recrea e inventa algo nuevo²⁰ a la vez que considera su propio carácter ficcional²¹. Al mismo tiempo, tal como establece Riley con respecto a la novela de Cervantes, la parodia puede mirar con cierto afecto la obra parodiada²². Tampoco ha sido estudiado, en el caso de que se considere la obra como paródica, cómo esto articularía los mecanismos internos de la obra, ya que, si se afirma que *La fingida Arcadia* es de carácter paródico, esto no puede sino permear todos sus procedimientos internos, ya que es una recreación, como dice Urbina, de otra obra.

En este trabajo se plantea, por tanto, que, al igual que en el *Quijote*, *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina se presenta como una parodia de la novela pastoril la *Arcadia* de Lope de Vega. Este recurso funciona en la comedia a un doble nivel. Por un lado, articula y unifica los diversos procedimientos metaficcionales presentes en la obra, tales como el disfraz y el metateatro, el que a su vez permite a Fray Gabriel Téllez establecer su propia poética. Por otro, permite resolver la aparente contradicción entre las dos finalidades identificables en la obra: la mirada crítica a la novela pastoril, específicamente a la *Arcadia*, y la alabanza a Lope y su *Arte nuevo de hacer comedias*.

Para ello, en primer lugar, abordo el lugar que ocupa la *Arcadia* dentro de la tradición pastoril renacentista. Para comprender la críti-

¹⁹ Hutcheon, 2000.

²⁰ Urbina, 1990, p. 392.

²¹ Margaret Rose, en su obra *Parody//Meta-fiction* (1979), se detiene especialmente en la parodia como un recurso que reflexiona constantemente sobre el carácter ficcional de la literatura.

²² Riley, 2000, p. 40.

ca a la que será sometida por Tirso, esta novela debe posicionarse dentro de su género, como una de las últimas exponentes de un modelo que estaba destinado a desaparecer tras la aparición del *Quijote*. Para ello se toman en consideración estudios canónicos como el de Avalle-Arce²³ y la edición crítica de la *Arcadia* de Sánchez Jiménez²⁴. Luego de establecer y contextualizar lo parodiado, en lo cual no me puedo detener aquí, procedo a profundizar en el concepto de parodia, según los estudios de teóricos como Hutcheon²⁵, y Peláez Pérez²⁶. A partir de los postulados de los dos críticos mencionados, además de otros, la parodia se establece como un recurso metaficcional que imita, con diferencia, una obra o un género anterior, permitiendo un distanciamiento que permite analizar lo parodiado con la finalidad de criticar y/u homenajear lo cual constituye su paradoja. El hecho de que este recurso permita tanto la crítica como el homenaje, es esencial para comprender el carácter paródico de *La fingida* y así discutir con los críticos que la han considerado o no la han considerado como parodia hasta ahora; mientras que su metaficcionalidad será clave para el análisis interno de esta obra que no solo crítica a un género literario, a la vez que pareciera alabar a uno de sus exponentes (Lope de Vega); sino que además es utilizada por Tirso para referirse a su propia opinión con respecto a la Comedia Nueva y a posicionarse en los conflictos literarios de su época en la tercera jornada de *La fingida Arcadia*. De esta forma, la profundización en el concepto de parodia permite contar con una herramienta clave para el análisis de la finalidad extratextual de la obra, ya que tanto la crítica a la novela pastoril como la alabanza a Lope están presentes en la obra, tal como dan cuenta las últimas palabras de la obra, dichas nada menos que por Felipe, personaje que, bajo uno de sus disfraces, toma el nombre de Tirso:

Entretanto que agradece
Tirso a la Vega de España,
la materia que en su libro
dio a nuestra fingida Arcadia (vv. 2973-2976).

²³ Avalle-Arce, 1974.

²⁴ Sánchez Jiménez, 2012.

²⁵ Hutcheon, 2000.

²⁶ Peláez Pérez, 2007.

En este sentido, para determinar la finalidad de la obra, se establecieron una serie de hechos. En primer lugar, hay alabanza, tal como dan cuenta los versos recién citados, junto con varios de los parlamentos iniciales de la obra, los cuales son puestos especialmente en boca de Lucrecia. Un breve ejemplo de esto sería el siguiente:

LUCRECIA ¡Prodigioso hombre! ¡No sé
 qué diera por conocelle!
 A España fuera por velle,
 si a ver a Salomón fue
 la celebrada etiopisa (vv. 19-23).

Lope no es solo comparado con Salomón, sino también con otros grandes de la literatura como Boccaccio (v. 88) y Ovidio (v. 95).

En segundo lugar, la obra imita el modo que escoge Cervantes, la locura del protagonista, para introducir la parodia y, por tanto, una mirada crítica a la novela pastoril. En tercer lugar, las novelas pastoriles se encontraban en un momento difícil, puesto que la sensibilidad de los lectores estaba cambiando, a la vez que se entraba en un nuevo momento cultural: el Barroco. Finalmente, los personajes de la obra de Tirso utilizan la obra de Lope como libreto, tomando los nombres de sus personajes y haciendo como que se encuentran viviendo en el entorno idílico que presenta el Fénix, tal como establecen los mismos personajes, como Alejandra en la jornada primera: «Ya en la Arcadia pastoral / el Po se vuelve por ti» (vv. 281-282) donde «gozan fingidos pastores» (vv. 290). La parodia es imitación, una imitación que permite el distanciamiento necesario para descubrir y analizar los mecanismos presentados en la obra inicial, muchas veces en tono cómico (aunque no siempre, como aclara Hutcheon)²⁷. En este caso, se podría decir por tanto que, sin negar las evidentes alabanzas a Lope, *La fingida Arcadia* es una parodia de la novela *Arcadia*, mediante la cual Tirso no solo permite una mirada crítica a un género en decadencia, sino que aprovecha la oportunidad para alabar al autor de la misma. En la comedia queda en evidencia la artificiosidad de un género que pretendía exaltar la naturalidad, sin que esto necesariamente implique que Tirso buscara destruirlo ¿No salvó también Cervantes de la hoguera algunas novelas de caballería?

²⁷ Hutcheon, 2000. Para Hutcheon la comicidad no es esencial a la parodia, de hecho, se detiene bastante en este punto en su obra.

Por otro lado, en mi trabajo profundizo también en el carácter metaficcional de la parodia, tal como lo estudia Margaret Rose²⁸, para luego vincularlo con los mecanismos metateatrales presentes en la obra y así establecer cómo se relacionan. Hasta ahora, se ha estudiado la metateatralidad de *La fingida Arcadia*²⁹ y la poética que establece de Tirso en esta obra³⁰, pero como elementos separados y no en su relación con la parodia. El disfraz, por otro lado, no ha sido casi analizado, siendo que ocupa un papel fundamental en esta comedia. En mi trabajo estudio el uso de los procedimientos del disfraz o, como lo denomina Hornby del «Role playing within the role»³¹ y del metateatro en su relación con la parodia, la cual actuaría como vehículo de estos, ya que ambos se articulan alrededor de la *Arcadia* de Lope. Los personajes se disfrazan de pastores de la *Arcadia*, mientras que las escenas de teatro dentro del teatro son imitación de momentos específicos de la obra del Fénix. Además, Tirso toma una de las escenas de teatro dentro del teatro y la utiliza para establecer su poética. Se produce así un complicado juego en el que el teatro dentro del teatro imita una novela, a la vez que reflexiona sobre las cualidades que deberían tener las obras dramáticas.

Siguiendo a Margaret Rose³², al ser una obra que habla de otra obra, una parodia necesariamente reflexiona sobre el arte literario mismo, poniendo un espejo no ya frente a la realidad, con lo que se complejiza y cuestiona el concepto de mimesis, sino frente a una ficción, en este caso, la *Arcadia* de Lope. Ante los ojos de la audiencia quedan develados tanto los mecanismos de la obra parodiada, la *Arcadia*, como los mecanismos de la obra *La fingida Arcadia*. Para lograr esta mirada doble, que Rose describe a través de la imagen del pato que también se puede ver como conejo³³, Tirso se vale principalmente del teatro dentro del teatro y del disfraz, los cuales a su vez pueden considerarse como metadramáticos, según Hornby³⁴. Se

²⁸ Rose, 1979.

²⁹ Rudin, 1997.

³⁰ Lamari, 2015 y Roncero, 2016.

³¹ Hornby, 1986. La nomenclatura de Hornby se adecúa más a lo que ocurre en la obra, puesto que la palabra «disfraz» puede confundir debido a que pareciera no abarcar lo mismo que el término utilizado por el estudioso.

³² Rose, 1979.

³³ Rose, 1979, p. 90.

³⁴ Hornby, 1986, p. 32.

genera, de este modo, una relación recíproca. Por un lado, los recursos construyen la parodia, a la vez que su metadramatismo contribuye a la finalidad metaficcional y reflexiva de esta. Por otro, es la parodia la que dirige estos recursos dotándolos de unidad y sentido. Al comprender esto, se entiende mejor también la finalidad global de la obra. *La fingida Arcadia* puede mirarse desde muchas perspectivas: una reescritura para la escena de una obra de Lope, un ejercicio metaliterario, una comedia palatina, una crítica a Lope, una alabanza a Lope o, simplemente un juego que busca entretener. En algunos casos estas consideraciones pueden incluso aparecer como contradictorias, lo que ha dado pie a las tan diferentes interpretaciones de la obra. El carácter paródico de la comedia da unidad a estas consideraciones y aporta nuevas luces a la finalidad de *La fingida Arcadia*: generar un distanciamiento con el lector/espectador que le permita una mirada crítica tanto sobre la obra de teatro que se desarrolla ante sus ojos, como de la novela que está siendo parodiada; de tal modo que sea capaz de cuestionarse y reflexionar sobre los mecanismos internos de ambas, educándolo para que no caiga en los desvaríos propios de una Lucrecia o de un Quijote. En *La fingida Arcadia* la novela de Lope se muestra como lo que es: cortesanos disfrazados de pastores idealizados que se enamoran y desenamorán en base a criterios idealizados también, los del neoplatonismo. No es más ni menos que eso. La comedia, por su parte, también se desvela gracias a los recursos que la construyen: actores que representan un papel sobre un escenario de madera, guiados por un dramaturgo que debe seguir ciertos parámetros si quiere lograr la fantasía que se propone.

En este trabajo, por tanto, analizo *La fingida Arcadia* desde su carácter paródico, carácter que no la restringe a ser simplemente una crítica de las novelas pastoriles, como han presentado ciertos autores, sino que le da la versatilidad para criticar a la vez que alabar a Lope. Por otro lado, esta mirada, posibilita establecer un análisis de los recursos metadramáticos internos de la obra, recursos que se iluminan a raíz de su relación con la parodia.

BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Itsmo, 1974.
- CANONICA, Elvezio, «*La fingida Arcadia*: desde su fuente lopesca hasta su desembocadura calderoniana», en Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Mi-

- guel Zugasti (eds.), *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 33-46.
- COMPTE, Deborah, «*La fingida Arcadía*: Tirso's Disenchantment with Pastoral», *Bulletin of the Comediantes*, 36.2, 1984, pp. 155-166.
- FLORIT, Francisco, «Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatória de *Lo fingido verdadero*», en Maria Grazia Profeti (ed.), *Otro Lope no ha de haber. Atti del Convegno Internazionale su Lope de Vega, 10-13 febbraio, 1999*, Firenze, Alinea Editrice, 2000, pp. 85-95.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama, and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana / Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- LAMARI, Naïma, «*La fingida Arcadía* de Tirso de Molina: una poética de la lectura», en Blanca Oteiza (ed.), *Prosas y versos de Tirso de Molina*, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 2015, pp. 89-104.
- OTEIZA, Blanca, «Evocaciones cervantinas en Tirso», *Alpha*, 43, 2016, pp. 233-244.
- PELÁEZ PÉREZ, Víctor, *La época dorada de la parodia teatral española (1837-1918). Definición del género. Clasificación y análisis de sus obras en el marco de la historia de los espectáculos*, Tesis de Doctorado, Alicante, Universidad de Alicante, 2007.
- RILEY, Edward C., *Introducción al «Quijote»*, Barcelona, Crítica, 2000.
- RONCERO, Victoriano, «Tirso entre Lope y Cervantes: *La fingida Arcadía*», en Ignacio Arellano (ed.), *Ramillete de los gustos: burlas y veras en Tirso de Molina*, Burgos, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, pp. 387-409.
- RONCERO, Victoriano, «Introducción», en Tirso de Molina, *La fingida Arcadía*, ed. de Victoriano Roncero, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos (IET) / Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016, pp. 9-81.
- ROSE, Margaret, *Parody//Meta-fiction*, London, Croom Helm, 1979.
- RUDIN, Ernst Beat, «Variedades de teatralidad en Tirso de Molina: *El vergonzoso en palacio* y *La fingida Arcadía*», en Irene Andres-Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (coords.), *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, Madrid, Verbum, 1997, pp. 111-125.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Introducción», en Lope de Vega, *Arcadía, prosas y versos*, ed. de Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-107.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «El lopismo de Tirso de Molina: *La fingida Arcadia*», *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 13, 2017, pp. 75-102.

TIRSO DE MOLINA, *La fingida Arcadia*, ed. de Victoriano Roncero, Pamplona / Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos (IET) / Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2016.

URBINA, Eduardo, «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 389-396.