

## Hacia una teoría de la (meta)teatralidad en el teatro cómico español del siglo XVII

por Graciela Balestrino  
(Universidad Nacional de Salta)

### RESUMEN

A partir del marco teórico de la teatralidad como coordinada del hecho teatral se examina la significación del concepto metateatralidad, sobreteatralización abismante que determina la especificidad y sentidos de numerosos textos desde la temprana Modernidad hasta el presente. El trabajo demuestra que el entremés *Escandarbey* de Francisco de Quirós es una reescritura paródica, modalidad poco estudiada del metateatro cómico del siglo XVII español, que en última instancia problematiza dualidades epistémicas de la Modernidad tales como realidad/apariencia, verdad/ficción, mismidad/otredad e identidad difractada del ser y del actor, que marcaron profundamente el arte y la literatura de la mencionada centuria.

(META)TEATRALIDAD – SIGLO XVII – ESCANDARBEY – IDENTIDAD DIFRACTADA

La palabra griega *theatron* refiere “una propiedad olvidada pero fundamental de este arte: es el lugar de la teatralidad, donde el público observa una acción que se le presenta en otro lugar” (Pavis 1983: 469), por lo cual en este hecho convivial se produce la constitución del espacio del espectador (Dubatti 2002: 49-51; Feral 2003).

Pero la teatralidad se complejiza aún más cuando por un proceso de sobreteatralización adquiere entidad metateatral. La metateatralidad, imbricada en la acción dramática es perceptible en diversos planos del texto dramático y/o escénico: la acción dramática; los personajes, que a veces suelen tener una percepción confusa y equívoca de la realidad; la ruptura de la ilusión artística; el desmontaje del proceso escritural/escénico, y también mediante la confrontación implícita o explícita con otros textos, cuyo punto culminante es la reescritura (Balestrino 2008: 9-75).

El metateatro, artificio del artificio teatral existe por sí mismo pero también conlleva una manera específica de leer/ver teatro para dilucidar su sobrecarga de significación (Hornby 1986: 32) en el contexto cultural y epistémico en que se produce, por lo cual es mucho más que una técnica o suma de procedimientos, entre los cuales el más conocido es el teatro dentro del teatro. Por ello tras la máscara de la ficción seria o cómica reflexiona sobre dualidades epistemológicas y artísticas del período histórico en que se exterioriza.

Si bien este teatro redoblado tan específico recorre el teatro occidental desde la antigua Grecia hasta la actualidad, se manifiesta con máxima intensidad en los siglos XVII y XX. Durante la Temprana Modernidad -época en la que se inserta este trabajo- el metateatro explora relaciones entre verdad/ficción, realidad/apariencia, mismidad/otredad, identidad del ser y del actor, locura/cordura y vida/teatro, dobles conceptuales que condensan el imaginario cultural del hispanismo Barroco.

### El metateatro breve hispánico del siglo XVII

En la España del Barroco la exacerbada teatralidad de la vida real propicia un espectáculo teatral complejo y heterogéneo con más de tres horas de duración, centralizado en la comedia, obra en verso con tres actos en cuyos intervalos se representaban piezas cómicas breves de diversa índole, según su ubicación: loa (pieza brevísima de apertura), entremés, sainete, mojiganga y baile o jácara como fin de fiesta. Esta intensa y peculiar teatralidad -desplegada simultáneamente en el espacio público de los corrales de comedias y en la corte- propicia durante toda la centuria una

metateatralidad sorprendente, que hemos indagado teórica y críticamente a lo largo de una extensa investigación colectiva que está en su etapa final.<sup>1</sup>

El metateatro cómico barroco desde la ladera de la comicidad también examina las dualidades antes citadas mediante la reinención de dispositivos generadores de metateatro provenientes de la comedia, o bien con otros artificios totalmente innovadores. Así, en el entremés *El mago* (1637) de Quiñones de Benavente la locura festiva y el disparate se muestran en un alucinante periplo aéreo desde Zaragoza a Madrid que realizan con un nigromante dos alcaldes rústicos, uno de ellos interpretado por el inefable Juan Rana, seudónimo del célebre actor Cosme Pérez (Balestrino 2013).

En *La loa de Juan Rana* (1662) de Moreto un espejo logra que el actor, sumido en un estado de desaliento existencial y escénico acepte volver a escena en un festejo ante los reyes (Balestrino, 2013). Asimismo un ambiguo entremés de Melchor Zapata titulado precisamente *El espejo*, problematiza una de las cuestiones axiales de la episteme barroca: la dificultad para discernir lo ilusorio y lo verdadero mediante un personaje que no sabe si está ante un espejo o una ventana. Y en *El retrato vivo* (anterior a 1657), también de Moreto, una supuesta pintura despliega el delirante plano metateatral, en el que un cándido Juan Rana permanece inmóvil dentro de un marco, persuadido por su supuesta esposa de que es retrato de sí mismo (Balestrino 2014a).

Otras variables no canónicas de metateatro ponen en primer plano el proceso mismo del hecho teatral, desde la escritura dramática devenida de la actuación, como sucede en la *Mojiganga del mundinovo* (1658 o 1659) de Calderón -que supuestamente es compuesta por unas actrices mojigangueras durante el despliegue de la ficción (Balestrino 2011)- hasta la puesta escénica en sí misma<sup>2</sup> atravesada por la instancia mediadora pero crucial del ensayo, como se aprecia en el entremés titulado precisamente *El ensayo*, del casi desconocido entremesista Gil Enríquez (Balestrino 2013a).

En esta instancia el examen del metateatro breve se desplaza del escenario al espacio del espectador, que había ficcionalizado Cervantes magistralmente en su metateatral entremés *El retablo de las maravillas* (1615) para visibilizar el prejuicio social de la pureza de sangre.

## Un disparateo entremés

El espacio del espectador también cobran singular relevancia en *Escandarbey* de Francisco de Quirós (1594-1668),<sup>3</sup> caso notable de entremés burlesco, género análogo y simultáneo a la comedia de igual carácter, también denominada “de dispartes” (Mata-Induráin 2009). La condición necesaria del entremés burlesco es su entidad reescritural eminentemente paródica y jocosa.<sup>4</sup> Al establecer el entremés parodiante una relación específica y codificada con el texto parodiado, da por supuesto el conocimiento de esta situación por parte del lector/espectador que, por cierto, tenía una notable competencia para ver y leer obras teatrales.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en la última etapa del Proyecto N° 1975 del CIUNSa “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del metateatro breve” (2011-1015), continuación del Proyecto CIUNSa N° 1704 “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII” (2008-2011), centrado en la comedia.

<sup>2</sup> Obviamente virtual, porque se infiere de las acotaciones (explícitas) y didascalias inmersas en el texto dramático, atinentes a las técnicas del comediante. Para esta cuestión remitimos al extenso y documentado estudio de E. Rodríguez Cuadros (1998).

<sup>3</sup> La relación entre *Escandarbey* y *El retablo de las maravillas* por ser tan notoria merecería un examen puntual pero queda fuera de la problemática del entremés burlesco que específicamente se examina en esta comunicación.

<sup>4</sup> Ver Balestrino (2008, 9-75) para el concepto teórico de reescritura teatral y sus formalizaciones, entre las cuales se encuentra la parodia.

Se desconocen las circunstancias de la puesta escénica de *Escandarbey*, pero así como las comedias burlescas no se representaban en los corrales (Mata, 2009), es probable que este entremés haya formado parte de una fiesta palaciega de carnaval. No obstante, su popularidad trascendió el ámbito áulico porque fue impreso poco antes de la muerte de su autor en la compilación colectiva *Rasgos del ocio*.<sup>5</sup>

El título *Escandarbey* es disémico pues remite tanto al personaje histórico nacido en Albania, devenido en mito, como a la comedia parodizada. George Kastrioti (1405-1468) -más conocido como Skanderbeg<sup>6</sup> por sus hazañas comparables a las de Alejandro Magno- fue un noble albanés cristiano del siglo XV. Cuando el sultán turco Murat II lo tomó como rehén en 1423 al ocupar Albania, tuvo que apostatar de su fe; convertido al islamismo sirvió militarmente al Imperio Otomano durante veinte años, hasta su desertión en la batalla de Nis. Reconvertido al cristianismo defendió su tierra contra la dominación otomana hasta su muerte. Por su defensa patriótica y religiosa se transformó en héroe nacional de Albania y sus hazañas circularon copiosamente en Occidente en una crónica del siglo XVI -*La corónica del esforzado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania*, traducida del portugués al castellano por Juan Ochoa de la Saldey en un conocido romance de Góngora (1586).<sup>7</sup>

En la siguiente centuria se produce una verdadera “maraña de comedias escanderbecas” (Vega-García Luengos 1997) que responden tanto a la perspectiva seria<sup>8</sup> como jocosa, si bien esta última es la línea predominante. Tal es el caso de la comedia burlesca *Escanderberg* de Felipe López,<sup>9</sup> o de los entremeses que parodizan la figura del héroe, entre ellos *Escandarbey* de Quirós,<sup>10</sup> que presenta una nítida estructura metateatral de teatro dentro del teatro.

Los regidores de una villa preparan la representación de una comedia titulada *Escandarbey* para festejar el nombramiento del nuevo alcalde, un “hijo de vecino” (v. 7) que con orgulloso empaque se presenta con los atributos de la vara y la capa, acompañado de un regidor y un escribano.<sup>11</sup> Antes de que empiece la comedia, la mención de la comida que acompañará el festejo de bienvenida alude a la supuesta condición cristiano vieja<sup>12</sup> de los asistentes, que será puesta en cuestión durante la escenificación de la comedia, a veces camuflada en frases aparentemente intrascendentes:

Alcalde	¿Compran el pan y el vino los alcaldes?
Regidor	Y el carnero, la vaca y el tocino.
Alcalde	Pues no me llamen hijo de vecino.

<sup>5</sup> El título completo de la colección es *Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas de diversos autores*, (1664).

<sup>6</sup> Así como el apellido Kastriot se tradujo al español como Castrioto, el apelativo albanés Skënderbeu se transformó en lengua turca en İskender Bey (“Señor Alexander”), transliterado al español como Escanderbech o Escandarbey.

<sup>7</sup> “Criábase el Albanés / en la corte de Amurates...” son los versos iniciales del famoso romance.

<sup>8</sup> Los textos más célebres de esta modalidad son el auto sacramental *El príncipe esclavo Escanderbech* (1629) de Pérez de Montalbán y las comedias de Luis Vélez de Guevara, *El jenízaro de Albania*, *El príncipe Escandarbey* y *El príncipe esclavo*.

<sup>9</sup> Según opinión de algunos críticos Felipe López es seudónimo de Juan de Matos Fragoso (1608-1689), quien habría escrito esta comedia burlesca en 1629. La pieza parodiza principalmente la comedia *El príncipe Escandarbey*, (1634) de Luis Vélez de Guevara.

<sup>10</sup> Todas las citas del entremés corresponden a la edición de Celsa García Valdés, 2005: 331-338.

<sup>11</sup> El alcalde era un juez ordinario que administraba justicia en un pueblo y presidía al mismo tiempo el concejo o regimiento, integrado por los regidores, y el escribano certificaba los actos de gobierno.

<sup>12</sup> Los estatutos de limpieza de sangre se establecieron en España a fines del siglo XV para impedir el acceso de las minorías conversas (marranos en el caso de los antiguos judíos y moriscos en el de los antiguos musulmanes) a determinados cargos o instituciones, pues debían probar ascendencia cristiano vieja.

La respuesta del alcalde negando la condición que poco antes había declarado con jactancia, posiblemente puede deberse a que no quiere asumir el costo de los víveres o a la incomodidad que le genera la palabra *tocino*, salvocunducto comestible de los cristianos viejos, que también debían consumir públicamente los conversos para no despertar sospechas acerca de su origen racial y religioso<sup>13</sup>.

El alcalde se muestra como un avezado espectador replicando a los personajes de la pieza interna o haciendo comentarios que son censurados por el escribano:

Escribano	Aquí no se ha de hablar.
Alcalde	¡qué lindos modos! En la comedia ¿cuándo no hablan todos? Mal sabéis de auditorio, camarada, que aun las mujeres ya dan su alcaldada <sup>14</sup> (v. 38-41).

La escenificación de la comedia instaura el metateatro, pero las intrusiones del alcalde producen con frecuencia la ruptura de la ilusión dramática y el desplazamiento zigzagueante del metateatro de uno al otro plano:

Regidor	Señor alcalde, ¡por Jesús! que oigamos.
Alcalde	Calle, que no es comedia si no mermuramos. Reviento por silbar. <sup>15</sup>
Escribano	¿Por qué?
Alcalde	Me enfada, no siendo mío, que celebren nada (v. 48-50).

El teatro interno - que ocupa casi toda la extensión del entremés- se ajusta totalmente al canon del género paródico. La comicidad se despliega desde las situaciones mismas pero también del contraste entre las expresiones del regidor en estilo culterano y los vulgarismos idiomáticos del alcalde (*esquibrano, comprir, perroquia*...). Es muy probable que la pieza de “gran fama” mencionada y representada sea la comedia burlesca *Escanderberg* de Felipe López, citada más arriba.<sup>16</sup>

La comedia comienza con la entrada triunfal del conquistador Escandarbey, tal como lo indica la didascalia: “de moro, ridículamente vestido, al son de cajas de marchar” (30). La condición doblemente difractada del personaje histórico, *entre* el Imperio Otomano y el orbe cristiano, *entre* la religión islámica y la cristiana, se resuelve en el espacio acotado y brevísimo del entremés en su insólito saludo al auditorio y en el oxímoron del alcalde:

Escandarbey	Moro soy de nación, estadme atento. ¡Alabado sea el Santísimo Sacramento!
Alcalde	¡Jesús! <i>aqueste moro es buen cristiano</i> No le he oído otro tanto al escribano.

<sup>13</sup> Para los cristianos viejos el jamón y el tocino eran “manjar de Dios”, mientras que para los cristianos nuevos o conversos era causa de “duelos y quebrantos” (Castro, 1966,13-23).

<sup>14</sup> Alcaldada significa dicho o sentencia necia que proviene de las simplicidades que solían decir los alcaldes de aldea en el teatro áureo.

<sup>15</sup> Así reprobaban los mosqueteros - público que miraba el espectáculo de pie- lo que no era de su agrado.

<sup>16</sup> Casado Santos, 2002, realiza un pormenorizado examen de esta parodia. Si bien García Valdés (2005, 328) no desestima que el entremés burlesco de Quirós derive de alguna de las comedias que sobre el mítico personaje escribieron Belmonte Bermúdez o Vélez de Guevara, hay coincidencias entre la comedia de López y el entremés de Quirós.

Escribano	Soy muy cristiano viejo.	
Alcalde		Y con heces, <sup>17</sup>
	Más soléis renegar algunas veces.	

La dilogía apunta superficialmente al vino viejo “con impurezas”, como señala García Valdés (2005: 333), pero también a la no pureza racial cristiano vieja del Escribano, un *renegado* como lo juzga ambiguamente el alcalde, porque niega su origen o sus creencias.

Seguidamente Escandarbey subraya su índole depredadora que, de acuerdo con el canon burlesco rebaja la perfección mítica del héroe auténtico:

Escandarbey	Esta ciudad, que está dentro de [Hungría], he venido a tomar aunque no es mía, y pienso en ella entrarme como un trueno, que soy amigo de tomar lo ajeno; y este pecado es con tanto exceso que ha treinta años que yo no me confieso.
Alcalde	¿Dice que el Sacramento sea alabado Y ha treinta años que no se ha confesado? Luego lo vi que era alabanza propia: Vaya luego a comprir con la parroquia
Escribano	No hay perroquia de quien sea perroquiano
Escandarbey	Toca a embestir.
Alcalde	Este moro es mal cristiano (v. 52-63).

El escribano -que poco antes había sido sospechado de ser un renegado- subraya la ambigüedad religiosa de Escandarbey con el vulgarismo de doble sentido *perroquiano*, porque *perro* era un mote insultante frecuente en la literatura y el teatro del Barroco para designar a descendientes de moros y judíos. Seguidamente el alcalde remata la contradicción religiosa del conquistador con un oxímoron inverso del que había poco antes: “este moro es mal cristiano”.

La isotopía sobre la falta de “limpieza de sangre” y la presencia de conversos dudosos o auténticos que recorre el texto como motivo de burla y escarnio se consolida con la aparición de Cristerna ataviada “de mora graciosa”.<sup>18</sup> Este personaje en la comedia *El príncipe esclavo* de Luis Vélez de Guevara, aparece en el inicio de la primera jornada con rodela y la espada desnuda, enfrentándose con Escandarbey, quien la llama Palas cristiana y húngara heroica.

En el entremés Cristerna aparece increpando al “morillo vil, bastardo” (v. 64) autonominándose como defensora de la ciudad. Escandarbey intenta seducirla con una tabaquera y unas enaguas, tentándola en definitiva con el bien supuestamente máspreciado de las damas: “mira que soy hermoso y tengo coche” (v. 81), pero Cristerna se va. Escandarbey, llamándola singular Belona<sup>19</sup> le suplica que regrese, mientras el alcalde, que ha escuchado “melona”, discurre sobre el

<sup>17</sup> La dilogía apunta superficialmente al vino viejo “con impurezas”, como anota García Valdés, pero también a la no pureza racial cristiano vieja del Escribano, un renegado, como lo moteja el Alcalde, porque niega u oculta su origen o sus creencias.

<sup>18</sup> Sobre la cuestión morisca en el teatro del XVII Audell (1995: 405) sostiene que “es precisamente en el teatro breve, en donde contamos con piezas de carácter más desinhibido al tratar estos temas. Las loas, los bailes, las mojigangas y los entremeses constituían un corpus dramático [...] que [acompañaba] la comedia, centro del principal interés. Por ello, los autores podían permitirse mayores libertades en dichas creaciones y es un hecho que las mismas eludían con mayor facilidad el rigor censorante.”

<sup>19</sup> Diosa romana de la guerra.

melón que sale “badea”<sup>20</sup> y la melona hecha tajadas. La cómica alusión a la fingida resistencia de Cristerna concluye en boda cuando Escandarbey pronuncia las mágicas palabras “ digo que tuyo soy” (v. 106).

El arribo de un grupo de zambra, fiesta con baile, algarabía y regocijo, cierra con su actuación la caja del teatro interno cuyo clímax se produce cuando Cristerna canta una copla que incita a sumarse al frenesí del baile al son de la danza la morisca.<sup>21</sup> En esta ancestral manifestación parateatral, también llamada danza de moros y cristianos, un matachín<sup>22</sup> (bailarín que se presentaba con traje de varios colores, la cara teñida de negro, cascabeles en ambos tobillos y en sus manos un escudo y espada de madera) interpretaba una danza al son de tambores y pífanos<sup>23</sup>, que consistía en un simulacro de combate de gran impacto visual (Auladell 1995, 405-406). Con el tiempo esta danza perdió su carácter de confrontación entre la cruz y la medialuna, transformándose en una danza palaciega para festejar bodas de príncipes. Casi superpuesto con la danza el canto coral intenta quebrar la rigidez del alcalde:

(Repiten)	Si el oficio es lo enemigo querer, alcalde, dejaldo, yo servirle y regalarlo, (v. 119-121)
-----------	--------------------------------------------------------------------------------------------------

En señal de amistad los moriscos<sup>24</sup> le ofrecen con palabras que remedan su lengua pasas, higos, “zamorra” y alcuzcuz ,mientras lo saludan con reverencia y cortesía, diciéndole “Alay zalema, Alay zalema /falala leyla, falala leila” (v. 126-127). El alcalde, diciendo “Dios me tenga en su mano” abandona su rol de espectador, “arrima la capa y la vara y baila con los demás”, situándose en el espacio de actuación como un actor más, ante la azorada reconvención del escribano.

Escribano	¿Qué es esto que hacéis, alcalde?
Alcalde	Arrimar la braguedad <sup>25</sup> que no seré yo el primero que en este nueso lugar de quien digan que le ha hecho una mujer renegar (v. 132-1367).

Subyugado por la contagiosa alegría colectiva suelta sus atributos de autoridad, para que no se diga que ha renegado<sup>26</sup> de su cargo, integrándose al ritmo excitante del canto y el baile. Para dar inicio al teatro interno los músicos habían interpretado una letrilla cuyo sentido se puede apreciar cabalmente al final:

Músicos	Mariquilla por mi fe que me has de dar una mano. Si has de hacer como villano, conténtate con el pie. Que no hay para qué. Que sí hay para qué.
---------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>20</sup> Refiere a un melón de mala calidad y metafóricamente, a una cosa sin provecho ni sustancia.

<sup>21</sup> ¡Baila, Mahomet, baila, baila! /¡Oh, qué bien que lo baila la mora/ al son, al son de la morisca!”.

<sup>22</sup> Del italiano *mattaccino*, payaso o bufón.

<sup>23</sup> Flautines de sonido muy agudo.

<sup>24</sup> Recordemos que los moriscos habían sido expulsados de España en 1609.

<sup>25</sup> Trastrueque silábico de efecto cómico para referirse a *gravedad*.

<sup>26</sup> A pesar de la aclaración del alcalde, *renegar* tiene un claro matiz disémico, pues también apunta a los conflictos de castas antes referidos.

Que yo te la volveré (v.29-34).

El alcalde, que ha sostenido la vara durante toda la representación disuelve al final de la puesta escénica interna la oposición mano/pie que instaura la cancioncilla, respectivamente equiparables a *sujeción y libertad*. En la instancia liberadora de la zambra un alcalde homenajeado por los notables de una villa rural puede trocar gravedad por alegría, desprendiéndose de su distintivo de autoridad y soltando sus pies. Estos gestos simbólicos lingüísticos y culturales de confraternidad intercastiza que muestra el burlesco y metateatral entremés *Escandarbey* son excepcionales; la figura del morisco era prácticamente inexistente en el teatro breve, y la que exponía el teatro serio estaba muy lejos de esta imagen conciliadora.

A partir de la lectura del entremés *Escandarbey* de Francisco de Quirós hasta aquí realizada, postulamos considerar la reescritura -una de cuyas expresiones concretas es la parodia burlesca- como una notoria manifestación del vasto territorio del metateatro breve del XVII.

## BIBLIOGRAFÍA

Auladell, Miguel Ángel (1995). “Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII”. *Sharq Akl- Andalus*, N° 12, 401-412. Disponible en: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/17648/1/Sharq%20Al-Andalus\\_12\\_25.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/17648/1/Sharq%20Al-Andalus_12_25.pdf) (consultada el 15/03/15)

Balestrino, Graciela (2008). “intertextualidad y reescritura”; “La reescritura teatral”. *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia (Guipúzcoa), Hiru, 9-75.

Balestrino, Graciela (2011). “Calderón y el metateatro. Abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*”. *Teatro de palabras* N° 5: 119-141 [Monográfico sobre metateatro].

Balestrino, Graciela (2013a). “La clave metateatral del espejo en *La loa de Juan Rana* de Moreto”. *Actas del Congreso Internacional de Hispanistas*, Buenos Aires, UBA, en prensa.

Balestrino, Graciela (2013b). “Abismación metateatral en *El ensayo* de Andrés Gil Enríquez”. *XXII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, GETEA, UBA, 29 de julio al 2 de agosto de 2013, en prensa.

Balestrino, Graciela (2013c). “La noche de San Juan en *El mago* de Quiñones de Benavente”. M. Insúa y M. Vinatea Recoba (eds.), *Teatro y fiesta popular y religiosa*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Colección Biblioteca Áurea Digital, 39-49.

Balestrino, Graciela (2014a). “Pintura y metateatro breve del siglo XVII: *El retrato vivo* de Moreto”. *Actas del X Congreso Argentino de Hispanistas*, Santa Fe, Universidad del Litoral.

Balestrino, Graciela (2014b). “Visualidad pictórica en el metateatro breve del siglo XVII: *Entremés del espejo*, de Melchor Zapata”. *5° Jornadas del Norte Argentino de Estudios Literarios y Lingüísticos*, San Salvador de Jujuy, 10, 11 y 12 de septiembre.

Casado Santos, María José (2002). “La versión jocosa de la historia de Jorge Castrioto. *Escanderbey*, comedia burlesca de Felipe López”. Lobato, M. L. y Domínguez Matito, F., (eds.), *Memoria de la palabra. 2 Vols. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, 485-496.

Castro, Américo (1966). “Sentido histórico-literario del jamón y del tocino”; “Rústicos ignorantes y cristiandad vieja”; “El problema de los viejos y nuevos cristianos”, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfaguara, 13-33.

Feral, Josette (2002). *Acercas de la teatralidad, Cuadernos de Teatro XXI*, O. Pellettieri (dir.), Editorial Nueva Generación-Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Dubatti, Jorge (2002). “La teatralidad y el ser: el acontecimiento teatral” *El teatro jeroglífico*, Atuel, Buenos Aires, 49-76.

García Valdés, Celsa (2005). “Escandarbey. Nota Previa”, *Entremesistas y entremesas barrocos*, Madrid, Cátedra, 326-329.

Hornby, Richard(1986). *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell, University Press.

Vega García-Luengos, Germán, (1997). «Luis Vélez de Guevara en la maraña de comedias escanderbecas», Lauer, A. R. y Sullivan, H. D. (eds.), *Hispanic Essays in Honor of Frank P. Casa*, Nueva York, Peter Lang (Serie Ibérica), 343-371. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso\\_6\\_1\\_041.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_041.pdf), consultado el 2/03/2015.

Mata Induráin, Carlos (2009). “Teatro y fiesta en el siglo XVII: Las comedias burlescas y el carnaval”. J. M. Díez Borque (dir.), E. Borrego Gutiérrez y C. Buezo Canalejo (eds.), *Literatura, política y fiesta en el Madrid del Siglo de Oro*, Madrid, Visor, 335- 353.

Quirós, Francisco de (2005). “Escanderbey”. Celsa García Valdés (ed.), *Entremesistas y entremeses barrocos*, 331-338.

Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.