

Metaficció: Renaixement & Barroc

Poètiques, 5

PUNCTUM

METAFICCIÓ: RENAIXEMENT & BARROC

Edició a cura de Josep Solervicens

DAVID NELTING
JOSEP SOLERVICENS
BERNHARD HUSS
MERCEDES BLANCO
ANA VIAN HERRERO
LUKE ARNASON
ROGER COCH

Poètiques, 5

PUNCTUM

COL·LECCIÓ «POÈTIQUES»

Direcció

Josep Solervicens (Universitat de Barcelona)

Coordinació

Antoni Lluís Moll (Universitat de Barcelona)

Comitè editorial

Lola Badia (Universitat de Barcelona)

Georges Güntert (Universität Zürich)

Klaus W. Hempfer (Freie Universität Berlin)

La publicació d'aquest volum s'ha fet en el marc del projecte *Mimesis. Figuraciones textuales del autor en la edad moderna* (MINECO, FFI 2015-65454-P) i amb el suport de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona.

Primera edició: novembre de 2018

© 2018, dels textos, els seus autors

© 2018, d'aquesta edició, Punctum & Mimesi

Punctum

<http://www.editorialpunctum.com>

Projecte Mimesi, Universitat de Barcelona

<http://stel.ub.edu/mimesi>

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per Quadratí

Imprès per Graphycems

ISBN: 978-84-948093-7-8

DIPÒSIT LEGAL: L 1339-2018

Taula

Introducció	7
JOSEP SOLERVICENS	
1 FORMES DE CONSTRUCCIÓ D'AUTOR (ITAT) EN LA FICCIÓ	
Autorità poètica e performativitat metaficcional: la messinscena del personatge de Fileno nell'opera di Giovan Battista Marino	27
DAVID NELTING	
2 POETA I FICCIÓ A LA LÍRICA	
Escrit en aiguafort i en bronze: la ficció com a tema a la lírica renaixentista i barroca	57
JOSEP SOLERVICENS	
3 AUTOR EMPÍRIC I FIGURACIÓ AUTORIAL A LA LÍRICA	
Figura auctoris e autotematizzazione del discorso poetico in Luigi Groto	89
BERNHARD HUSS	
4 AUTOR, NARRADOR I PERSONATGE A L'ÈPICA	
Tópica de la metaficción en <i>La Araucana</i> de Alonso de Ercilla	115
MERCEDES BLANCO	
5 REFLEXIÓ SOBRE LA FICCIÓ AL DIÀLEG	
Reflexiones metaficcionales en diàleg: de Luciano a los lucianistas modernos	155
ANA VIAN HERRERO	
6 METATEATRALITAT DE L'ESPECTACLE DRAMÀTIC	
Hétérogénéité de la représentation théâtrale en France au XVII ^e siècle: parathéâtre et métathéâtre	209
LUKE ARNASON	

7 METATEATRALITAT DEL TEXT DRAMÀTIC

«El mirall que tot lo vertader demostra»: furor poètic i catarsi al
teatre de Fontanella

ROGER COCH

247

INTRODUCCIÓ

JOSEP SOLERVICENS
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Iniciar una narració interpellant directament el relat i el propi autor com fa David Foster Wallace al seu «Octet», al novè dels interrogants pop del cicle de *Brief Interviews with Hideous Men* ('Entrevistes breus amb homes repulsius'), podria considerar-se un tret típicament postmodern, per la visió aterridora i al mateix temps irònica de l'escriptura (i de l'intent d'escriure aquell relat en concret) o per la impressió paradoxal de manca de sentit que llança sobre el propi text, incrementada a les notes a peu de pàgina.¹ En el joc de miralls que projecta, el text es presenta com una forma heurística potencialment desastrosa i pseudoavantguardista. Tanmateix, aquests plantejaments metaficcional no s'han de considerar exclusius ni de la Postmodernitat ni de l'Avantguarda ni de la Modernitat postil·lustrada. La construcció d'una veu d'autor dins de la ficció que informa sobre la pròpia ficció, que n'accentua la ficcionalitat o que la fa paradoxal és igualment verificable i simillarment complexa al Renaixement i al Barroc.

Al calidoscopi de desitjos, ambicions i conflictes que conforma l'*Orlando furioso* d'Ariosto hi emergeix ja la figura d'un narrador amb perfil nítidament traçat i potestats d'autor, orgullós de dosificar el relat i regular-ne la recepció,²

1 «You are, unfortunately, a fiction writer. You are attempting a cycle of very short belletristic pieces, pieces which as it happens are not *contes philosophiques* and not vignettes or scenarios or allegories or fables, exactly, though neither are they really qualifiable as 'short stories' (not even as those upscale microbrewed Flash Fictions that have become so popular in recent years—even though these belletristic pieces are really short, they just don't work like Flash Fictions are supposed to). How exactly the cycle's short pieces are supposed to work is hard to describe. Maybe say they're supposed to compose a sort of 'interrogation' of the person reading them, somehow—i.e. palpations, feelers into the interstices of her sense of something, etc... though what that 'something' is remains maddeningly hard to pin down, even just for yourself as you're working on the pieces (pieces that are taking a truly grotesque amount of time, by the way, far more time than they ought to vis a vis their length and aesthetic 'weight,' etc.): Foster Wallace (1999: 145); trad. al català de Ferran Ràfols Gesa a Foster Wallace (2016: 249). Sobre metaficció i Postmodernitat, cfr. Hutcheon (1991); Bagunyà (2015).

2 «Lasciate questo canto, che senza esso / può star la istoria e non sarà men chiara» (XXVIII, 2, 1–2); «Passi, chi vuol, tre carte o quattro, senza / leggerne verso, e chi pur legger vuole, / gli dia quella medesima credenza / che si vuol dare a finzioni e a fole» (XXVIII, 3, 1–24). Totes

de fer encaixar les múltiples trames,³ d'aportar precisions estilístiques i exe-gètiques o de remarcar l'excelsitud de determinats passatges,⁴ d'explicitar les condicions específiques de l'escriptura⁵ i d'exhibir el seu poder i vàlua dins de la narració.⁶ L'autor, però, no deixa de palesar també les seves limitacions i perplexitats, una de les quals té com a protagonista Joan Evangelista, que al cant 35 profereix una contundent declaració de principis en contra dels poetes en general, i dels panegiristes i dels èpics en particular, dins d'un poema èpic que articula un exuberant panegíric de la família Este. L'Evangelista sembla una font fiable i la proclama addueix conceptes neoplatònics, de manera que implícitament posa en qüestió també el concepte de mimesi/imitació. Amb tot, és presentat com «l'imitador di Cristo» i, per augmentar encara més la paradoxa, com a poeta, ja que no debades era evangelista i «gli scrittori amo, e fo il debito mio; / ch'al vostro mondo fui scrittore anch'io» (XXXV, 10, 1 i 28, 7-8).⁷ El referent ariosteu determina l'èpica posterior també a nivell metaficcional, com mostra Mercedes Blanco a través de *La Araucana* d'Ercilla (*infra*, p. 119-120).

Un text que exhibeix metaficcionalment l'*Orlando furioso* com a referent, el *Quixot* de Cervantes, és una altra mostra excel·lent de la complexitat d'una novel·la que es fa passar per crònica i al mateix temps mostra la lògica i la credibilitat de la ficció, de la creació d'un protagonista singular que creu en la veritat de les novel·les cavalleresques i pretén viure en la ficció i, finalment, d'una novel·la estructurada en dues parts, la segona de les quals integra la primera com si de realitat no ficcionalitzada es tractés. El procediment paradoxal permet mesurar la credibilitat dels lectors i el marc versemblant de l'obra dins de l'obra mateixa, en passatges estratègicament situats dins del

les citacions parteixen d'Ariosto (2005), que edita l'original i l'acompanya amb la traducció al castellà de José María Micó.

3 «Ma perché varie fila a varie tele / uopo mi son, che tutte ordire intendo, / lascio Rinaldo e l'agitata prua, / e torno a dir di Bradamante sua» (II, 30, 5-8).

4 La majoria de cants s'inicien amb precisions metafccionals d'aquest caire.

5 «Ma prima che più inanzi io lo conduca, / per non mi dipartir dal mio costume, / poi che da tutti i lati ho pieno il foglio, / finire il canto e reposar mi voglio» (XXXIII, 128, 5-8).

6 «Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro» (XIII, 81, 1-2); «Ma voglio questo canto abbia qui fine / e di quel che voglio io, siate contenti» (XXXVI, 83, 5-6); «Di chi si fosse, io non voglio or contare / perc'ho più d'uno altrove che m'aspetta» (XLII, 23, 5-6).

7 Per a l'ús de la metaficció a l'obra d'Ariosto, cfr. Durling (1965); Hempfer (1998: 45-118).

INTRODUCCIÓ

relat com el que defineix el pacte de ficció amb els receptors i la versemblança doxal, sense renunciar a l'artifici.⁸

Lector de l'*Orlando furioso*, i possiblement també del *Quixot*, tot i que les petges d'aquestes lectures a la seva obra poètica encara s'hagin de calibrar, Vicent Garcia construeix dues figures d'autor a la seva obra, el pastor Garce-ni i el rector de Vallfogona, l'una vinculada al seu cognom i l'altra al seu ofici real. També el lector hi apareix com a personatge. Deu ser per això que la condició de poeta, els seus atributs, els recursos que té a disposició, els resultats creatius i la recepció adulatora o crítica de la seva obra són el tema de molts dels seus poemes. Clarament autoreflexiu, el sonet adreçat *Al lector* mostra el procés de lectura d'un hipotètic receptor interessat a descobrir en l'obra poètica de Garcia els secrets de l'infern, el cel, l'hemisferi nord i l'hemisferi sud, amb la progressiva acceleració del procés de recerca: tant a l'infern com al cel els dedica un quartet sencer; a l'hemisferi nord, només els dos primers versos del primer tercet; a l'hemisferi sud, únicament el darrer vers del primer tercet. El poeta, però, acaba desil·lusionant el lector amb l'advertiment que, malgrat els seus esforços, sempre serà un ignorant. La paradoxa es pot desfer considerant que el coneixement, de fet, no és més que una quimera. Sigui com sigui, el plantejament va força més enllà de la burla: el sonet mostra la recepció fictícia de la seva obra, amb una exhibició retòrica als primers tretze versos que el darrer vers contradiu, i expressa una de les grans veritats del Barroc, l'absència de tota certesa en la realitat empírica o, si més no, en la creació literària.⁹

8 «¿Qué ingenio, si no es del todo bárbaro e inculto, podrá contentarse leyendo que una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo? Y, si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe» (I, 47): Cervantes (2004: I, 600–601). Els editors identifiquen els *Discorsi del poema eroico* de Tasso com a font teòrica del passatge. Per a la metaficcio cervantina, cfr. Riley (1966).

9 Per a l'ús de la metaficcio a l'obra de Vicent Garcia, cfr. Prat (2010); Solervicens (2016). Sobre l'obra de Garcia, cfr. també *infra*, p. 69–75.

Són tres mostres complexes de l'eix central del volum: les creacions literàries renaixentistes i barroques que tematitzen la literatura, reflexionen sobre la disciplina o, més específicament, escenifiquen el procés de configuració de la mateixa obra de ficció que vehicula la reflexió. La seva ubicació epocal no treu densitat ni complexitat a la qüestió. No es tracta d'insinuar que la metaficció renaixentista i barroca sigui a la base de la postmoderna. Al contrari, sembla important destacar que se situen en marcs conceptuals prou divergents. La metaficció no està vinculada específicament a cap època concreta ni a cap situació històrica precisa (escepticisme filosòfic, emergència de la societat burgesa...). Amb tot, el seu camp d'anàlisi habitual sol ser la literatura contemporània (preferentment la novel·la, el cinema i les sèries televisives estrictament coetànies) i el gruix teòric dedicat a la metaficció postmoderna crea un utilatge verbal i conceptual que es transfereix amb massa automatisme a les obres d'èpoques anteriors. Que la dissolució dels contorns genèrics, la reescriptura paròdica, l'artifici o la paradoxa permetin establir connexions entre la metaficció barroca i la postmoderna no implica que les tècniques i les funcions que se li assignen siguin homologables a les dues èpoques: *L'home manuscrit* de Manuel Baixauli o *Jambalaia* d'Albert Forns són bons exemples d'autoficció, una reacció postmoderna enfront de determinats usos de l'autobiografia, però no sembla gens encertat aplicar el concepte d'«autoficció» a l'obra dels barroquíssims Vicent Garcia i Francesc Fontanella, tot i que també construeixen un protagonista vinculable a ells mateixos i ficcionalitzin accions o situacions reals. Les especificitats de la metaficció renaixentista i barroca demanen, per això, una reflexió metodològica que, si més no, plantegi quan i fins a quin punt és convenient la translació dels paràmetres forjats per a la metaficció postmoderna.

Les set contribucions del volum aborden transversalment la delimitació del concepte de metaficció, els usos i les funcions que assumeix i la connexió amb els paràmetres teòrics que articulen les poètiques clàssiques, renaixentistes i barroques, perquè les obres metaficcionalen han de ser examinades necessàriament des de diversos fronts: en tant que obres de ficció, en tant que reflexions sobre la ficció i amb el *surplus* que suposa la reflexió ficcionada de la ficció.

La delimitació del concepte té a veure tant amb el nom que el designa com amb el ventall de materialitzacions que pot abastar. En aquest sentit, una selva de termes emfatitza aspectes diversos del fenomen: *reflexivitat*, *auto-reflexivitat*, *mise en abyme*, *especularitat*, *narcisisme*, *autotematicitat*, *au-*

INTRODUCCIÓ

*toreferencialitat, metareferencialitat, metaliteratura, autorepresentació, metadiscursivitat.*¹⁰ La multiplicat de significats, a vegades amb certa imprecisió en l'ús que se'n fa, implica també divergències conceptuais: designen estructures específiques no sempre homogènies i posen el focus de la qüestió en elements divergents. Termes com *mise en abyme*, per exemple, tendeixen a restringir el concepte a una figura estilística o a un artifici formal, tot i que el fenomen comporta conseqüències menys epidèrmiques i força més estructurals i conceptuals.

En aquest volum s'opta pel terme *metaficció*, utilitzat per William Gass a final de la dècada dels seixanta del segle xx, conceptualitzat a començament dels anys setanta per Robert Scholes i Larry McCaffery com a ficció autoconscient de la pròpia ficcionalitat, i ja prou consolidat en la terminologia crítica, sobretot en la germànica i en l'anglosaxona. La tria focalitza l'essència de la qüestió en la capacitat reflexiva de l'obra de ficció, i no en un procediment formal, i explicita la facultat d'expressar dins del text literari uns codis estètics o epistèmics sobre literatura, que explícitament o implícitament condicionen la interpretació del propi text. Més que una manera de construir la ficció, esdevé així una propietat del text literari que permet cridar l'atenció sobre el seu estatus ficcional i reflexionar entorn d'ell mateix. El terme, d'altra banda, indica que el criteri determinant per establir la literarietat d'un text és la ficció i no el vers o l'estil.¹¹

La metaficció presenta materialitzacions molt diverses i múltiples nivells de complexitat: des de la tematització genèrica de la literatura fins a l'autorepresentació de la pròpia creació, del creador i/o del lector, i la reflexió sobre el seu funcionament intern. També entren en el camp d'anàlisi les ficcions en què algú escriu o llegeix, la introducció de mediadors del narrador/autor com

10 La majoria de treballs aplegats a Bessière-Schmeling (2002) aposten pel terme *reflexivitat*, per l'ampli ventall de camps vinculats al «retour sur soi» que abasta; Hempfer (1998) argumenta a favor del terme *autoreflexivitat* quan la reflexió té a veure amb el propi text que la formula, i n'analitza els usos renaixentistes; Krysinski (1997) aplica a Pessoa el concepte d'*autoreferencialitat*; Daros (2002) i Schmeling (2002) opten per *mise en abyme*, per tal de restringir-ne el sentit; Schaeffer (2002) aplica el terme *especularitat* a l'estètica romàntica alemanya; Hutcheon (1991) opta per *narcisisme*, aplicat a la Postmodernitat; Schmeling (1978) utilitza *autotematització*, mentre que Barthes (1964) s'havia decantat per *metaliteratura*.

11 Sobre l'ús i el sentit del terme són especialment útils Waugh (1984); Scholes (1985); McCaffery (1985). Tots tres treballs se centren en la metaficció postmoderna, i fonamentalment en la narrativa, tot i que expliciten que el fenomen no és exclusiu de la Postmodernitat i recorren a antecedents renaixentistes i barrocs.

el Fileno de l'*Adone* de Marino i la creació de personatges «perduts en una sensació de ficció irrenunciable», dit amb Pedrals (2012: 75). D'altra banda, és un concepte aplicable a més disciplines artístiques. Es pot identificar en pintura no solament quan apareixen el pintor en el procés de pintar o, més genèricament, pinzells i emblemes de l'art, sinó també quan les obres expliciten el seu caràcter pictòric: a la *Laura* de Giorgione o a la *Simfonia pastoral* de Tiziano la juxtaposició intencionada de textures o la sobrecàrrega de pintura en alguns punts, deixada deliberadament al descobert, s'han llegit com una manera de fer evident la ficcionalitat de l'escena pintada.¹² En un altre nivell, i en una altra època, el ganivet que branda el protagonista de *De profundis* de Dino Valls i el tall que travessa la pintura no deu ser cap exemple de pintura dins de la pintura, però sí de metaficcionalitat en pintura.¹³

Tots els treballs del volum incideixen en la dimensió epocal de la qüestió, en els trets específics de la seva materialització al Renaixement i al Barroc. David Nelting en traça una visió panoràmica a partir de la confrontació entre tres formulacions paradigmàtiques a l'obra de Dante, Petrarca i Marino (*infra*, p. 27–54). La metaficció del *Convivio* dantesco obeeix encara a patrons medievals, perquè té com a objectiu la valoració de l'autor en tant que transmissor d'una doctrina dogmàtica i ortodoxa. En canvi, Petrarca comença a introduir variacions substancials en el procés, que autors del ple Renaixement com Bembo prenen com a model. La metaficció renaixentista autoritza una opció literària per la qualitat de l'estil que aconsegueix crear, equipara l'autor a l'autoritat dels clàssics grecollatins, canonitza nous clàssics, alguns estrictament coetanis, i els presenta com a models. Nelting posa en relació el poliperspectivisme renaixentista, en tant que nou paradigma epistèmic de l'època, amb un nou enfocament de la metaficció: la dimensió estilística de l'autoritat literària se sustenta en un model de veritat fonamentat no en el dogma sinó en la versemblança i en la retòrica (*infra*, p. 33–34). Des d'aquesta perspectiva el volum explora, entre altres, l'obra de Petrarca, Boscà, Ercilla, Erasme, Vives, Valdés o Villalón. La metaficció barroca afavoreix els jocs intertextuals, posa en tensió el propi text, formula afirmacions paradoxals, explicita la condició

12 Sobre l'aplicació a l'art, cfr. Schaeffer (2002: 15–27); Fortini Brown (2008: 138–139, 156–157).

13 Al marge de les èpoques analitzades al volum, Jost (1992) entén l'autoreflexivitat al cinema no solament quan una pel·lícula parla de cinema sinó també quan un pla contrapicat o uns efectes especials deliberadament visibles tenen per objectiu que l'espectador prengui consciència que mira a través d'una càmera.

INTRODUCCIÓ

fictícia dels textos literaris i pot arribar a qüestionar la pròpia figuració d'autor. Les obres de Marino, Garcia, Fontanella, Corneille, Molière i altres dramaturgs francesos del seu temps integren la base textual a partir de la qual el volum precisa les modulacions específicament barroques de la metaficcio.

Encara en dimensió epocal, Huss detecta trets formals d'una metaficcio manierista, entre el Renaixement i el Barroc, en la figuració autorial del poeta Luigi Groto (*infra*, p. 89–112), i Luke Arnason diferencia entre una metateatralitat barroca, artificiosa i estètica, i una metateatralitat il·lustrada, més propensa a fer evidents els problemes socials del món on s'insereix (*infra*, p. 241–243). D'altra banda, la filiació dels conceptes literaris que vehicula la metaficcio permet afinar els trets específicament renaixentistes i barrocs i establir un marc teòric més sòlid per valorar-ne l'ús. Per això Mercedes Blanco situa en la tradició horaciana del Renaixement, i en alguns casos també en l'aristotèlica, les reflexions metaficcional de *La Araucana* (*infra*, p. 125, 138, 144); Ana Vian vincula a la tradició aristotèlica els debats sobre ficció dels diàlegs renaixentistes (*infra*, p. 171–172); David Nelting posa en relació les reflexions teòriques proemials de Marino amb les seves creacions poètiques i mostra com integren l'enginy, la meravella, la subjectivitat de la ficció o el caprici, ben tipificats a les poètiques barroques (*infra*, p. 38–50), i Solervicens pondera l'originalitat del tractament de la ficció a la poesia de Boscà i els seus punts de contacte amb la poètica d'Alessandro Lionardi (*infra*, p. 68–69).

A part de l'abast conceptual, interessa resseguir les diverses funcions que la metaficcio assumeix a les obres literàries. En primer terme s'imposa la capacitat de conferir prestigi i autoritat a opcions literàries a través d'uns textos creatius que fan ús d'uns paradigmes i al mateix temps els exposen i defensen —com en el cas de l'*Adone* de Giovan Battista Marino analitzat per David Nelting (*infra*, p. 39–50)—, però també de prestigiar i autoritzar el creador d'aquestes obres —com a la *Tragicomèdia* de Francesc Fontanella analitzada per Roger Coch (*infra*, p. 248–257) o a l'elegia funeral atribuïda a Fontano explorada per Josep Solervicens (*infra*, p. 75–84). Més enllà de l'autoritació, la metaficcio permet encara des de l'exhibició de la ficcionalitat d'un text o dels mecanismes que l'han originat (per exemple, a la lírica de Marino i de Garcia o a la *Tragicomèdia* de Fontanella) fins a l'intent de persuadir-nos de tot el contrari, de la veritat de la ficció (al *Quixot* de Cervantes o a *La Araucana* d'Ercilla, analitzada per Mercedes Blanco, *infra*, p. 131–146); des dels experiments lúdics de Luigi Groto fins a l'instrument polític de l'*Impromptu de Versailles* de Molière o l'instrument moral del *Gran teatro del mundo* calde-

ronià; des de la mirada irònica o paròdica dels prolegòmens metateatral de la dramaturgia barroca dissecionats per Luke Arnason (*infra*, p. 219–229) fins a la paradoxa de qüestionar el que el propi text mostra, a l'obra poètica de Vicent Garcia; des de la capacitat de dinamitar estructures i convencions literàries considerades tòpiques o ja arnades fins a la seva potencialitat exe-gètica i la canonització de models: Fontano pretén situar-se entre referents clàssics i eternitzar la pròpia obra poètica, en la lectura que proposa Solervicens (*infra*, p. 75–82), i Luigi Groto se'n val per situar-se dins del cànon i per revestir de prestigi èpic la seva obra lírica, com mostra amb bon criteri Bernhard Huss (*infra*, p. 97–98). D'altra banda, mostrar en escena els detractors del model que es vol defensar pot convertir-se en una esplèndida justificació per a l'autodefensa, una estratègia iniciada per Molière, amb finalitats obertament propagandístiques, i seguida per alguns dels dramaturgs francesos analitzats al volum per Arnason (*infra*, p. 238–248).

Dins d'aquest cabal de possibilitats cal plantejar si es poden detectar funcions específiques de la metaficció que no podria assumir ni una ficció diguem que de caràcter «no metaficcional» ni un tractat teòric. Per resoldre la qüestió és útil la distinció entre un saber abstracte (*knowing-that*, *saber què*) i un saber pràctic (*knowing-how*, *saber fer*), ja que la metaficció els conté tots dos: reflexiona sobre literatura com a essència i al mateix temps mostra una forma concreta de literatura. Val a dir que els dos components poden aparèixer de manera intencionadament contradictòria: és l'efecte que produeixen alguns textos barrocs en què l'autor es burla dels recursos retòrics i del llenguatge artificiosos que ell mateix utilitza o presenta els seus usos metafòrics com a impropis del llenguatge, de manera que els dignifica i els blasma al mateix temps. L'efecte que genera aquesta volguda contradicció, o també la capacitat de potenciar el caràcter ficcional d'un text, es podrien considerar específics de la metaficció.

Pel que fa a l'estructura del volum que el lector té entre mans, el primer capítol obre metodològicament i diacrònicament el focus i se centra en el marc conceptual de la metaficció des de l'Edat Mitjana fins al Barroc, com a pas previ a l'aprofundiment en la dimensió metaficcional de l'obra de Giovan Battista Marino. Establert el marc, el volum dedica dos capítols específicament a les singularitats de la lírica, dos a la narrativa i dos més al teatre.

L'aportació inicial de David Nelting (p. 27–54) aïlla amb subtilitat analítica les formulacions característiques de la figuració d'autor a l'Edat Mitjana, al Renaixement i al Barroc, i tipifica, de Petrarca ençà, dues estratègies d'au-

INTRODUCCIÓ

torització d'un escriptor: la «singularizzazione» (singularització) i la «sodalizzazione» (bona companyonia), de manera que d'un autor (o d'un mateix) se'n pot destacar l'especificitat, monumentalitat o coronació simbòlica que el converteixen en model únic, però també se'l pot convertir en membre o portaveu d'una comunitat intel·lectual prestigiosa, sigui atemporal o estrictament coetània, amb qui comparteix afinitats i prestigi. Les seves reflexions permeten apreciar la ingenuïtat de confondre l'expansió biogràfica d'un escriptor empíric amb l'estratègia considerablement més subtil d'autoritzar una concepció literària a través d'un personatge amb funcions d'autor. El marc teòric es concreta en la precisa exploració de les diverses estratègies que Giovan Battista Marino utilitza per autoautoritzar-se en la ficció i específicament en l'anàlisi de la creació a l'*Adone* del personatge de Fileno, a qui atribueix l'autoria d'un poema del Marino de carn i ossos. Sens dubte es tracta d'una manera complexa de legitimar-se com a autor i de conferir credibilitat a les opinions literàries que el personatge formula en un singular poema èpic integrat per 5123 octaves.

Els dos capítols dedicats específicament a la metaficció lírica renaixentista i barroca parteixen, com a premissa, de la identificació i exploració de l'emissor del poema, sovint designat com a «jo-líric». Al volum Nelting, Solervicens i Huss esquiven motivadament aquesta terminologia, no perquè els sembli poc productiva la distinció entre l'autor empíric i la veu poètica, sinó perquè la instància interna del text pot assumir en l'òrbita de la ficció funcions d'autor dins del poema.¹⁴ El jo del poema no és cap autoretrat del poeta ni cap mitjà per a l'expansió biogràfica ni cap estratègia per mostrar l'autenticitat del creador. Per això és convenient diferenciar el productor extern del poema i la instància interna del text, de la mateixa manera que no es pot confondre l'univers de ficció del poema i la realitat experimentada per l'autor empíric. Això no obstant, sovint aquesta instància interna assumeix en la ficció el paper d'autor del poema, raó per la qual al volum es tendeix a designar la veu interna com a autor de ficció, no identificable però amb l'escriptor empíric.

14 Susman (1910) estableix la consideració del «jo-líric» com a expressió dels sentiments i les experiències de l'autor empíric, un plantejament contestat ben aviat i en moltes latituds definitivament superat des de fa moltes dècades. En direcció contrària des dels anys 30 es va començar a imposar el distanciament absolut entre la veu del poema i l'autor empíric. Els treballs recents de Kablitz (2008) i Hempfer (2014) proposen replantejar la qüestió en una línia similar a l'assumida en aquest volum.

I una altra prèvia. Al Renaixement la densitat qualitativa i l'augment quantitatiu de les referències a la lírica dins de la ficció com a estratègies d'autoritació de l'autor en tant que poeta líric i de prestigi dels efectes que genera la seva obra no són aliens al nou estatus de la lírica a les poètiques renaixentistes i barroques. Solervicens connecta el fenomen amb la canonització del *Canzoniere* de Petrarca i amb la vindicació del caràcter unitari i complex del gènere als tractats de Minturno, Viperano i Torelli (*infra*, p. 57–69), i Huss interpreta la tematització del poeta líric a l'obra de Luigi Groto com a recurs per vindicar el gènere, vinculat a empreses elevades i equiparable en qualitat a l'èpica (*infra*, p. 96–98).

Al segon capítol (p. 57–86) una cançó renaixentista i dos sonets barrocs que tenen com a objecte de reflexió el mateix poema i n'escenifiquen el procés de composició permeten a Solervicens analitzar la informació que la ficció lírica aporta sobre el concepte de ficció. L'escenificació es posa en relació amb el gruix teòric de les poètiques coetànies per tal de calibrar-ne la sintonia i determinar el tipus de contingut que preferentment o específicament mostren les creacions literàries i els jocs metaficcionalis que despleguen. En tots tres casos es tracta d'una metaficció en la qual una figuració de l'autor explicita que construeix la ficció, inclou el poema resultant dins de la mateixa obra i valora els efectes que genera. La ficció es converteix en el tema de la composició: Joan Boscà planteja el sentit consolatori de l'engany de la poesia, Vicent Garcia s'interroga sobre l'essència i els límits de la ficció satírica dins d'un poema que també articula una sàtira, i el sonet protagonitzat per Fontano desplega una reflexió sobre el poder de la paraula per eternitzar la memòria del poeta, que és el que mostra hiperbòlicament l'oda horaciana amb què diàloga, i per immortalitzar l'estimada. La metaficció, doncs, posa en relleu els procediments literaris que utilitzen els poemes i aporta complexitat als textos, amb matisos distintius vinculables a l'adscripció renaixentista o barroca.

L'obra poètica de Luigi Groto és l'objecte d'anàlisi de Bernhard Huss al tercer capítol (p. 89–112). Huss en valora els estridents jocs formals però també la relectura dels motius petrarquistes per tal d'adaptar-los a un emissor intern caracteritzat com a cec. La ceguera de l'emissor coincideix amb la de l'autor empíric, conegut tradicionalment com «il cieco d'Adria». Amb tot, Huss observa com la privació de la vista assumeix un conjunt de funcions dins dels poemes que queden ben lluny del biografisme o de la necessitat de cercar l'autenticitat. La condició de cec del protagonista, en tant que creador, permet vincular-lo prestigiosament amb un gran poeta i amb un gran profeta,

INTRODUCCIÓ

Homer i Tirèsies, però també modelar el discurs amorós per incrementar el patetisme de la ceguesa de l'amor, i connectar la manca de visió amb un element epistèmic barrocs com l'engany dels sentits, per tal de postular la percepció mental del món com a única forma de comprensió autèntica. L'anàlisi mostra de quina manera l'autor empíric posa en joc elements biogràfics, al costat de tòpics literaris, per construir una *figura auctoris* admirable, prestigiosa i funcional, però ni real ni testimonial ni autèntica. Les reflexions de Huss podrien estendre's a força autors barrocs: per exemple, a Vicent Garcia, que a la seva obra poètica recrea la figura d'un pacífic rector de parròquia rural, amb intencions clarament literàries i no documentals.

Els dos capítols dedicats a la metaficcio narrativa i dialògica exploren dues estratègies metaficcional: una de performativa, vinculada a l'èpica, i una altra de reflexiva, vinculada al diàleg. L'èpica al Renaixement és un gènere extraordinàriament proteic, de manera que Antoni Lluç el 1558 considerava que «episodiis uariis et multis utendum, nam et narratio excrescere quantum lubet potest, et ratio carminis heroici omnia sustinet» (“s’hi fan servir múltiples episodis diferents, ja que la narració pot créixer tant com es vulgui i la lògica del poema èpic ho sosté tot”).¹⁵ Les seves possibilitats il·limitades afavoreixen usos sofisticats de la metaficcio, complexes figuracions autorials i interconnexions entre narrador i autor de ficció. L'exponent més agosarat i complex de la reconfiguració del gènere al Renaixement és, sens dubte, l'*Orlando furioso*, però la seva petja es deixa sentir en tota la metaficcio narrativa europea, com mostren amb precisió Mercedes Blanco, a partir de les connexions entre l'obra d'Ariosto i la d'Ercilla en clau renaixentista, i David Nelting, a partir de la reconfiguració barroca del gènere a l'obra de Marino.

Els jocs metaficcional entre autor, narrador i personatge vertebren l'anàlisi de *La Araucana* que ofereix Mercedes Blanco al quart capítol (p. 115–152). Crear i narrar són matèria de la ficció perquè el narrador assumeix les funcions d'autor del relat, en tant que cronista i en tant que poeta. Tanmateix, i aquesta és una de les singularitats del poema, l'autor/narrador explica també les seves accions heroiques dins del poema, cosa que el converteix en un dels personatges, i fins i tot en un dels protagonistes. De fet, com observa amb finor analítica Mercedes Blanco, diversos passatges articulen un doble pla discursiu, el diegètic i el metadiegètic. Aquesta metalepsi permet a Ercilla narrar

15 Lluç (1558: 525). L'edició i traducció al català del tractat de Lluç apareixerà properament al volum *La poètica renaixentista: textos teòrics catalans*, en aquesta mateixa col·lecció.

les pors de l'Ercilla-personatge quan ha de fer front a una tempesta marítima de resultat incert, i, al mateix temps, mostrar les pors de l'Ercilla-autor, enmig de la navegació igualment tempestuosa que és el poema que construeix. La metaficció determina aspectes tan rellevants de l'extens poema com la segmentació en cants, a partir de la ficció d'un autor que recita al monarca la seva obra; la interconnexió dels episodis, a partir de l'explícita voluntat de l'autor per alentir o accelerar el ritme i focalitzar la narració; la construcció d'una imatge prestigiosa d'un autor que es presenta com a fidel servidor del seu monarca i com a testimoni privilegiat dels fets narrats, o la potenciació de la credibilitat d'un relat de ficció, amb recursos enginyosament disposats per Ercilla i subtilment detectats per Blanco, com l'episodi del tronc gegant sostingut per Caupolicán.

Enfront dels jocs entre veritat i ficció de l'èpica, és inherent al diàleg en tant que gènere la capacitat d'argumentar i de mostrar una ficció, amb els raonaments i els moviments dels interlocutors. Els primers tractats teòrics sobre el gènere, singularment el *De dialogo liber* (1562) de Carlo Sigonio, el més dens, defineixen el diàleg com a imitació de raonaments i d'accions. El seu caràcter bífid permet vehicular la metaficció a partir de la construcció dels interlocutors i de la seva peripècia en la trama de ficció però també a partir dels arguments que formulen, un tret distintiu de l'articulació dialògica.

En contrast amb la solemnitat i transcendència de l'èpica, Ana Vian, al cinquè capítol (p. 155–206), se les heu amb el to col·loquial del diàleg llucianesc i amb el component més lleuger de la sàtira, que explora des dels antecedents clàssics fins a la seva materialització renaixentista. Bona coneixedora del diàleg i de la tradició llucianesa al Renaixement, analitza amb deteniment els comentaris autoreferencials presents a l'obra de Llucià de Samòsata, destinats a mostrar el caràcter fictici dels seus escrits però també a problematitzar sobre aquesta condició, i en ressegueix la recepció textual i creativa als segles xv i xvi. *Verae historiae*, *Toxaris* o *Philopseudes* mostren de manera paradoxal la manca de credibilitat de la ficció i els perills dels recursos de la il·lusió narrativa, que, tanmateix, el propi text desplega. Llucià esdevé així un punt de referència en la reflexió sobre la llicitud i els perills de la ficció per explorar la realitat i conèixer el món. En fan un ús creatiu Poggio Bracciolini, Leon Battista Alberti, Erasme de Rotterdam o Joan Lluís Vives. Vian focalitza l'atenció en les reflexions metaficcionalment vehiculades a través del diàleg i en les peculiaritats d'aquest gènere: Juan de Valdés, Cristóbal de Villalón o Juan de Arce de Otálora li permeten aprofundir en el component metaficcional del diàleg

INTRODUCCIÓ

renaixentista i, finalment, dissecionar les discussions sobre els criteris de veritat, la versemblança i els límits de la fantasia a *El Crotalón*, i els seus deutes textuals amb Llucià i Ariosto, interpretables com un intent de justificar la ficció dialògica que el propi diàleg articula, «porque nos temimos no acertar a la casa de la Verdad, acordamos probar a salir de aquella prisión y cárcel, pensando que si saliésemos con ello sería una cosa admirable, y que terníamos más que contar que de las Indias si allá fuéramos» (*infra*, p. 196). La pulsó per mostrar i per reflexionar acaben retroalimentant-se mútuament.

Els dos capítols dedicats al metateatre exploren la qüestió des de dues perspectives diverses, en tant que metaespectacularitat i en tant que metatextualitat. De fet, la metateatralitat abasta aspectes molt amplis i el concepte i els seus límits solen generar divergències i requerir clarificacions: quan una obra de teatre insereix un segon pla dramàtic es parla de «teatre dins del teatre», un exemple inequívoc de metaficció, però també són metaficcionals les obres dramàtiques en què algun dels personatges pren consciència que forma part d'una representació i en fa conscients els espectadors, sense necessitat d'introduir un nou pla dramàtic; les que s'insereixen en un espectacle on altres components (lloes, entremesos, balls, moixigangues...) expliciten el seu caràcter fictici, o les que tematitzen la literatura. En canvi, amb més reserves se situarien dins d'aquests patrons explicatius els pròlegs als textos impresos, no pensats per ser representats, i encara menys s'haurien de considerar vinculades al metateatre les cançons o els balls inserits dins d'una obra dramàtica, com la cançó que canten el Clown i sir Toby davant de Malvolio i Maria a l'acte segon de *Twelfth Night* de Shakespeare.¹⁶

16 El recull d'articles d'Abel (1963) es pot considerar un punt de partida per a l'enfocament teòric del metateatre, tot i que les consideracions sobre el «metadrama» semblen clarament reformulables. El tractat de Forestier (1981) sobre el teatre dins del teatre marca un punt d'arribada molt sòlid pel que fa a la tipificació i a l'anàlisi de les obres teatrals que incorporen un segon pla dramàtic, el fenomen del «théâtre dans le théâtre». Forestier hi esmenta altres formes de metateatralitat no explorades a la monografia com ara «jeux de rôle, mise en abyme, réflexion métathéâtrale» i que s'haurien d'incorporar a la reflexió. Schmeling (1977) limita igualment l'enfocament al teatre dins del teatre, amb menys precisió que Forestier, tot i que amb un àmbit d'exploració molt més ampli, pel que fa a èpoques i a literatures preses en consideració. Thacker (2002) proposa una obertura conceptual de la noció de metateatre, assimilable a la consideració del món com a teatre, «the role-playing»; i Hornby (1986) opta per una obertura formal de l'àmbit objecte d'anàlisi i defineix modalitats metateatrals com «the ceremony within de play» o «literary and real-life reference». L'exemple de *Twelfth Night* (II, 3) procedeix de l'estudi de Hornby, tot i que des de la seva perspectiva seria una mostra de metateatre.

Al sisè capítol del volum (p. 209–244) Luke Arnason explora l'espectacle teatral barroc, les múltiples possibilitats metateatral de la inserció de diversos components dramàtics i la manera com els prolegòmens dialoguen metaficcionalment amb les altres parts de l'espectacle. El seu camp d'anàlisi és la literatura francesa anomenada clàssica, és a dir, la barroca, i entorn d'aquest corpus planteja dos estridents oxímorons: la condició heterogènia de la dramàtúrgia francesa del segle clàssic, habitualment considerada harmònica i homogènia, i la illusió de veritat que pot oferir l'artifici metaficcional. Els pròlegs escenificats expliciten el caràcter teatral de la peça, sovint pronunciada per un actor que fa el paper d'actor en procés de representar (i a vegades fins i tot de crear) la ficció proemial o l'espectacle en el seu conjunt. La focalització dels elements metafaccionals als pròlegs i als entremesos permet, en la interpretació d'Arnason, fer més creïble la veritat representada a la peça principal de l'espectacle. La metaficció proemial assumeix, però, d'altres funcions: defensar i justificar les opcions literàries del dramaturg dins de l'espectacle, polemitzar o parodiar els antimodels (la imitació escolar dels clàssics, els referents italians, l'excés de maquinària escènica, la improvisació...), o oferir claus per a la interpretació de l'obra que es representa.

La textualitat dramàtica és l'eix central del setè i darrer capítol del volum (p. 247–271). Roger Coch hi rastreja la capacitat de la ficció dramàtica per articular conceptes teòrics, el caràcter metaficcional de les dues mixtures dramàtiques creades per Francesc Fontanella en ple Barroc i les connexions entre *Lo desengany* de Fontanella i *L'illusion comique* de Corneille. Tot i els múltiples paral·lelismes entre les dues obres dramàtiques fontanellianes i l'aire de família que desprenen, la metaficció és substancialment diferent. La complexa lloa de la *Tragicomèdia d'amor, firmesa i porfia* s'ha de posar en relació amb les comèdies de comedians protagonitzades pels actors d'una companyia, en procés de preparar els seus papers per a una representació, i amb els pròlegs analitzats per Arnason a la seva contribució, tot i que en el cas de Fontanella la metateatralitat va més enllà dels prolegòmens i tant la lloa, els entremesos i els balls com els tres actes de la tragicomèdia han estat creats per un mateix autor i per a una mateixa representació. *Lo desengany*, en canvi, respon a la tipologia del teatre dins del teatre ben establerta per Georges Forestier, amb importants aportacions metodològiques que s'apliquen per primer cop a l'anàlisi de l'obra catalana. D'altra banda, la *Tragicomèdia* escenifica el rapte poètic de l'autor, l'èxtasi necessari per a la creació de l'obra teatral que es representa, amb les atribucions que el Barroc atribueix al furor poètic,

INTRODUCCIÓ

prou diferents de les que articulen tractats renaixentistes com el de Ficino. En canvi, *Lo desengany* escenifica la catarsi, l'efecte que genera en els espectadors l'obra teatral que es representa dins de l'obra de teatre, amb tots els ressorts emotius i cognitius que fan al cas. Coch dedica la part final del seu estudi a posar en relleu els paral·lelismes entre *Lo desengany* i *L'Il·lusió comique* de Corneille, dues obres pràcticament coetànies, fet que demostra l'amplitud de referents dels escriptors catalans barrocs i la importància del comparatisme per al bon coneixement de la literatura catalana moderna.

El volum se situa en el marc del projecte de recerca *Mímesis. Figuracions textuals del autor en la edat moderna* (MINECO, FFI 2015-65454-P) i és no més el primer dels tres resultats esperables en aquest format. L'han de seguir un segon volum dedicat a les figuracions d'autor dins de la ficció, *Auctor(itas) in fabula*, en avançat estat d'elaboració, i un tercer volum dedicat a les figuracions d'autor en obres no fictionals com prolegòmens, autocomentaris, anotacions, biografies, històries de la literatura. L'elaboració a foc lent del volum que ara culmina ha estat possible gràcies a la dedicació, l'entusiasme i el talent dels set solistes responsables de redactar-lo, però també a la generosa col·laboració de set instrumentistes més, Klaus W. Hempfer, Georges Forestier, Anne Duprat, Lola Badia, Gonzalo Pontón, Antoni Lluís Moll i Cesc Esteve, que han participat en la discussió inicial de les primeres versions dels capítols ara publicats i han contribuït a enriquir-los. La coherència estilística i l'harmonia ortotipogràfica global del conjunt de partitures és obra de Xavier Valls Guinovart. Amb una orquestra tan compacta i afinada la bona audició està garantida!

Bibliografia

- ABEL, Lionel (1963): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang.
- ARIOSTO, Ludovico (2005): *Orlando furioso*, traducció, introducció, edició y notes de José María Micó, Madrid, Espasa («Biblioteca de literatura universal»).
- BAGUNYÀ, Borja (2015): *Restitucions de l'experiència en la narrativa metaficcional angloamericana (1955-1973)*, tesi doctoral, dir. David Viñas, Universitat de Barcelona.
- BARTHES, Roland (1964): «Littérature et méta-langage», a *Essais critiques*, Paris, Seuil; reed. dins *Oeuvres complètes*, vol. II (1962-1967), Paris, Seuil, 2002, 364-365.

- BESSIÈRE, Jean & SCHMELING, Manfred (eds.) (2002): *Littérature, modernité, réflexivité. Conférences du Séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle*, Paris, Honoré Champion.
- CERVANTES, Miguel de (2004): *Don Quijote de la Mancha*, texto crítico y edición de Francisco Rico, Barcelona, Círculo de Lectores, 2 vols.
- CURRIE, Mark (ed.) (1985): *Metafiction*, New York, Longman.
- DAROS, Philippe (2002): «De la réflexivité en général et de la mise en abyme (comme procédé) en particulier», a BESSIÈRE & SCHMELING (2002: 157–174).
- DURLING, Robert M (1965): *The Figure of the Poet in Renaissance Epic*, Cambridge University Press.
- FORESTIER, Georges (1981): *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVII^e siècle*, Genève, Librairie Droz.
- FORTINI BROWN, Patricia (2008): *Arte y vida en la Venecia del Renacimiento*, Madrid, Akal.
- FOSTER WALLACE, David (1999): *Brief Interviews with Hideous Men*, New York, Little, Brown and Company.
- (2016): *Antologia de contes*, selecció i pròleg de Vicenç Pagès, trad. de Ferran Ràfols Gesa, Barcelona, Periscopi.
- HEMPFER, Klaus W. (1998): *Testi e contesti: saggi post-ermeneutici sul Cinquecento*, Napoli, Liguori.
- (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart, Franz Steiner.
- HORNBY, Richard (1986): *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- HUTCHEON, Linda (1991): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, London, Routledge.
- JOST, François (1992): *Un monde à notre image. Énonciation, cinéma, télévision*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- KABLITZ, Andreas (2008): «Literatur, Fiktion und Erzählung – nebst einem Nachruf auf den Erzähler», a RAJEWSKY, Irina & SCHNEIDER, Ulrike (eds.), *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Franz Steiner, 13–44.
- KRYSINSKI, Wladimir (1997): «La quête identitaire et les voyages imaginaires dans l'Ode maritime de Fernando Pessoa», a FALCÃO, Ana Margarida (ed.), *Literatura de Viagem. Narrativa, história, mito*, Lisboa, Cosmos, 427–446.
- LLULL, Antoni (1558): *De oratione libri septem*, Basel, Johannes Oporinus.
- MCCAFFERY, Larry (1985): «The Art of Metafiction», a CURRIE (1985: 181–193).
- PEDRALS, Josep (2012): *El romanço d'Anna Tirant*, Barcelona, LaBreu.
- PRAT, Oriol (2010): *Usos i funcions metaficcionalen en l'obra poètica de F. Vicent Garcia*, treball de recerca final de màster, dir. Josep Solervicens, Universitat de Barcelona–Universitat Autònoma de Barcelona.

INTRODUCCIÓ

- RILEY, Edward C. (1966): *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002): «Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art», a BESSIÈRE & SCHMELING (2002: 15–27).
- SCHOLES, Robert (1985): «Metafiction», a CURRIE (1985: 21–38).
- SCHMELING, Manfred (1977): *Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*, Gütersloh, Schönböck.
- (1978): «Autothematische Dichtung als Konfrontation. Zur systematilkliterarischer Selbstdarstellung», *Linguistik und Literaturwissenschaft*, 13, 77–99.
- (2002): «De la lecture au voyage: parcours mis en abyme» a BESSIÈRE & SCHMELING (2002: 59–72).
- SOLERVICENS, Josep (2016): «Vicent Garcia» a SOLERVICENS, Josep (dir.), *Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana – Barcino («Història de la literatura catalana»/4), 339–374.
- SUSMAN, Margarete (1910): *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart, Strecker & Schröder.
- THACKER, Jonathan (2002): *Role-play and the World as Stage in the Comedia*, Liverpool, Liverpool University Press.
- WAUGH, Patricia (1984): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, New York–London, Methuen.