

Serenísima palabra

Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro
(Venecia, 14-18 de julio de 2014)

Alonso de Castillo Solórzano, *La castañera* y el teatro breve en la generación postcervantista

Vicente Pérez de León
(University of Glasgow, UK)

Abstract Alonso de Castillo Solórzano, a writer of the generation of Baroque fiction writers after Cervantes, shows in both his narrative and short drama an ideological aversion to the possibility that his characters ascend in social rank. This fact is most evident in five of his own short dramatic pieces inserted into his narrative. In the interlude *The Female Chestnut Roaster* published in *The Adventures of Bachelor Racket*, Juana, a newcomer to the court, succeeds in deceiving different suitors who want to marry her by disguising her real lineage. Finally exposed by one of the courtiers she was trying to deceive, Juana gets a taste of her own medicine.

Keywords Alonso de Castillo Solórzano. Castillo Solórzano. interludes. Cervantes. Picaresque novel. Theater.

Alonso de Castillo Solórzano, solo o dentro de su círculo, eterno en la lista de candidatos para la personalidad anónima que se escondía tras el autor de la versión no autorizada de la segunda parte del Quijote (cfr. Iffland 1999, p. 582) fue un escritor ya reconocido en su tiempo por el propio Lope de Vega. En *El laurel de Apolo* el Fénix destaca que su gracia era mayor que su fortuna, lo que Cotarelo atribuye a su apurada situación económica al morir su padre (citado en Campana 1992, p. XI). Tanto la influencia de Lope como especialmente la de Salas Barbadillo han sido contrastadas en relación a la capacidad de Castillo Solórzano para ‘reciclar’ personajes e ideas literarias ya existentes en obras ajenas (cfr. Rodríguez Mansilla 2012, p. 331). Este sucinto perfil es frecuentemente citado:¹

Es un escritor nobiliario, poco innovador, autor de colecciones novelísticas de consumo, integrado cómodamente en el ‘sistema’, de pluma fácil y gozosa invención, adaptable con suma rapidez a los ambientes de las diversas ciudades, sin peripecias estridentes. (Arellano 1989, p. 13)

1 Coincide, a grandes rasgos, con las de Jauralde Pou (1985, pp. 20-21) y Arredondo (2006, p. 36).

Dentro del célebre debate estético entre cultistas y conceptistas, Castillo Solórzano se desmarcó convenientemente de los primeros.² Su carrera literaria comienza en 1625 con la colección de relatos *Tardes entretenidas* y termina con otros dos ejemplares de novelas póstumas en 1649, *La sala de Laura* y *Sala de recreación*. Durante su período como escritor publicará numerosas novelas, comedias, poesía, entremeses y hasta relaciones históricas como la que escribió con motivo del nombramiento de don Pedro Fajardo como embajador en Roma en 1642.

De entre sus obras destaca *Las aventuras del bachiller Trapaza* por la manera en la que el escritor fusiona teatro y narrativa conformando un texto de cierta unidad temática y estructural. Aunque esta mezcla de géneros no es poco frecuente en este período³ destaca que sea característica común en el resto de sus cinco entremeses. La inclusión más o menos armónica del género teatral dentro del ámbito narrativo en el entorno de una literatura de ambiente materialista que sigue la fórmula del 'intercambio de desarraigado ingenio por oportunidades de ser considerado y apreciado si se consigue disimular un linaje' apunta hacia una misión ideológica mayor. Este tipo de argumentos pertenece a una tendencia ideológica para la desmitificación de impostores que utilizan la atracción erótica para ello, la cual afectará a géneros literarios como la novela picaresca, el teatro breve e incluso la comedia.⁴ El propósito moral se acaba materializando literariamente en el caso de la obra de Castillo Solórzano en forma de burla,⁵ presente tanto en el drama como

2 Campana destaca su estilo, «llano, sin ser vulgar, y rehuye generalmente los artificios retóricos farragosos» (1992, p. XXI), mientras que Dunn afirma una actitud «violentamente crítica» contra los cultistas (1952, p. 18). Por ejemplo, en su entremés *La Prueba de los Doctores* critica las palabras de «un gran poeta de retruécanos y coplas revoltosas», que «cobró fama, haciendo este satírico epigrama: «De médicos está lleno | malos el mundo, y por Dios | que diera Galeno el bueno | heno á más de veinte y dosque visten veintidoseno» (citado en Cotarelo [1911] 2000, p. 315).

3 Fernández Nieto menciona a Salas Barbadillo como uno de los pioneros en combinar teatro y narrativa en una misma obra, citando también a Tirso, Pérez de Montalbán, de los Reyes, de Bondía, de Aguirre o Campillo del Bayle (1982, pp. 190-93).

4 Baquero Goyanes desarrolla esta idea a partir de Chandler: «Refléjase también en algunos aspectos el gusto picaresco en el mismo teatro regular, así como en las comedias de *enredo* y de *costumbres*, y sobre todo en los *sainetes*» (cit. en Baquero Goyanes 1956, p. 215), apuntando especialmente el uso del amor grotesco y burlesco en ambos géneros: «Un amor que no es tal, que apenas existe, sustituido por el engaño conyugal, la burla erótica, el casamiento equivocado, el desequilibrio matrimonial de viejos y muchachas jóvenes, grotescas pasiones de fregonas con soldados o sacristanes, la presencia de cortesanas y busconas [...]. Es decir, el amor rebajado a un plano inferior, que no trasciende de lo puramente carnal [...] o de la subordinación a valores extrasentimentales: el dinero, el lujo, etc.» (1956, p. 244).

5 Para Huerta Calvo existe un fondo moralista que residiría en la lección final tras la propia burla: «[Castillo Solórzano] El autor saca, pues, a la palestra los tipos más llamativos de entonces, pero no solamente con una intención ridiculizadora sino también moralista, ya

en su equivalente narrativo.⁶ Sin ser una excepción al resto de sus cinco entremeses, la inserción del texto teatral de *La castañera*, anticipado por una breve reseña acerca del origen de la obra que será leída en voz alta llama la atención hacia el lector sobre las posibilidades imaginativas que ofrece esta propuesta fusión de géneros.⁷ Especialmente si se tiene como precedente teórico el prólogo al teatro de Cervantes, en el cual se propone la publicación del texto dramático para leer despacio lo que pasa deprisa.

El género del entremés es atractivo para el lector porque le otorga cierta superioridad ante la comicidad representada, en contra de la «igualdad en la comedia» (Asensio 1965, p. 39). En el período que escribe Castillo Solórzano no es de esperar un teatro breve de una profundidad ideológica similar al de Cervantes, sino más bien uno que siguiera un estilo que respetase la advertencia de Lope de que entremés es «una acción y entre plebeya gente | porque entremés de rey jamás se ha visto» (2002, p. 135). De hecho, Castillo Solórzano sigue esta máxima al centrarse en clases sociales menos privilegiadas en un contexto apicarado. La mayoría de sus ‘plebeyos’ protagonistas de su teatro breve suelen ser medradores que acabarán evolucionando en la estereotipada figura burlesca del figurón.⁸ Este personaje fue muy popular en el entremés y la comedia de este período al basar su humor en la incapacidad de poder emular en las tablas con eficiencia su pretendida asociación a un elevado linaje sospechosamente ausente.⁹

Mucho se ha escrito sobre la ideología que acompaña el humor del acertadamente denominado por Huerta Calvo como ‘entremés barroco’,

que, en alguna medida, se trata de imponerles un castigo o un correctivo, aun cuando este sea de tipo alegórico» (Huerta Calvo 1986, p. 706).

6 Rodríguez Mansilla presenta varios aspectos de la novela de burlas fácilmente aplicables al entremés: «¿Cómo pasaron las burlas a ser material de novelas cortas? [...]. He aquí cinco rasgos principales de la novela de burlas: 1. Ambientación urbana [...]. 2. Control social: los burlados como sujetos de irrisión, son estereotipadamente provincianos y, como tales, ignorantes, presumidos, sin urbanidad o *filis* [...]. 3. Teatralidad: la novela corta, como género totalizante, ofrece interesantes vínculos con el teatro [...]. La novela de burlas se encuentra cercana al entremés, ya que la burla no solo activa la teatralidad sino que subyace a dicho género breve teatral [...]. 4. Lenguaje conceptista [...]. 5. Carácter limitado de la novela de burlas: un aperitivo en medio de una colección de novelas de corte amoroso y conflictos más elevados» (Rodríguez Mansilla 2013, pp. 123-125).

7 El aspecto que hace de este entremés su integración en la novela no es tan solo su tono costumbrista (cfr. Fernández Nieto 1982, p. 269), sino el papel que juega, no tanto como obra de entretenimiento sino como un ‘capital literario’ intercambiable por fama en la corte.

8 Asensio señala una descripción de este tipo por parte de Lope de Vega hacia 1600 como «sujeto ridículo o estafalario» en *El ausente en el lugar* (1965, p. 80).

9 Precisamente el figurón ha de asociarse a lo grotesco porque su labor ideológica es la de llamar la atención sobre aquellos que pretenden o simulan asociarse a valores y costumbres oligárquicas: «lo que hace risible al figurón es la reivindicación de una nobleza y una limpieza de sangre que no tiene» (Di Pinto 2007, p. 102).

el cual complementará al 'gracioso' en forma de 'policía ideológico' «que pretende limpiar de impurezas, de malos usos, de peligrosas novedades o desviaciones, a la sociedad establecida, a fin de que pueda mantenerse sólidamente en pie» (Maravall 1986, p. 239). El resultado será que será normal ver en escena tratados temas como la xenofobia, la misoginia y la burla generalizada contra cualquier atisbo de medro social, siguiendo una estética ideológica que la obra dramática breve de Castillo Solórzano no elude.

La castañera es una obra paradigmática en relación con dos aspectos que invitan a una reflexión de alcance acerca de la ideología del teatro breve del período. Por un lado incluye alusiones metateatrales que preceden y suceden el entremés, insertadas en la narración picaresca. Por otro está el uso de disimulación y simulación en la caracterización de la protagonista Juana. Ambos detalles definen no solo el cruce entre arte literario e ideología del entremés, sino por extensión, una estética que afecta a la generación de narradores postcervantistas de la que forma parte el propio Castillo Solórzano. El análisis de este paradigmático texto servirá para demostrar que gran parte de la enrevesada, compleja y engañosa estética asociada al teatro cómico barroco tiene un origen claramente ideológico.

El argumento de *La castañera* alberga un subdiscurso que puede justificar su éxito, tanto textual como teatral. El contexto de la novela picaresca que envuelve el texto dramático alberga detalles esenciales narrados por el poeta. Juana es una joven castañera que acaba de llegar de Écija vestida como una dama, con el propósito de medrar en la corte. Para ello ha de intentar encontrar el mejor marido de cuatro candidatos mientras esconde su oscuro pasado de mujer fácil de la que ha huido su último pretendiente. De todos ellos el último será el elegido, no por su virtud, sino porque demuestra 'haber conocido' a Juana mejor que el resto. Por un lado está la historia de lo acontecido a la castañera 'real' de Écija, inspiradora del entremés. Por otro, el elaborado discurso sobre la injusta situación de los autores de comedias, que en cierto paralelismo con Juana también están obligados a ir a Madrid a presentarse ante sus 'autores-pretendientes.' En la obra se manifiestan detalles tales como el juego de poder identificar la experiencia previa de la elegante protagonista en el 'manejo de las castañas' como un 'capital infame' a salvo de todos menos uno de los estereotipados personajes que la pretenden. *La castañera* es una obra cargada de erotismo y costumbrismo cortesano en la que el 'amor' se negocia e intercambia como el resto de valores que conforman una vía ascendente en la corte del momento, como entremés empaquetado en forma de conseja para cortesanos y medradores atrevidos. Se utiliza así una recurrente crítica a los arribistas que el autor del entremés pretende espejo de la propia estructura de la sociedad literaria, orientándose simultáneamente a contentar a un receptor privilegiado conocedor del asunto.

En la descripción del leviatán cortesano se facilita una ilustración gráfica y atrevida de las ‘novedades’ de los medradores ingenios. En el juego de diálogos en el que Juana simula su castidad se adivina una equivalencia entre esta ‘virtud’ y el linaje dentro de la conflictiva dicotomía vulgo-nobleza.¹⁰ Todo ello bajo un esquema fácil y predecible, el del popular desfile de personajes, que en el devenir histórico del teatro breve, durante la generación siguiente, la de Calderón, derivará desde la mera burla hacia un humor que tenderá a lo grotesco. Éste se basará principalmente en juegos extraños de palabras y personajes extravagantes, epitomizados en los últimos años de Juan Rana, el cual llegará a ser celebrado y hasta coronado en delirante espectáculo.¹¹

En *La castañera*, la ansiada corte se presenta como una entidad colectiva conformada tanto por aquellos que la habitan como por los que pretenden acceder a ella. La corte necesita ser conquistada a través de una determinada experiencia ganada en sus espacios públicos, donde las pasiones más encontradas se manifiestan y negocian. Si no es con otro propósito, la línea discursiva en contra de las ‘novedades de la corte’ se utiliza en el contexto del entremés barroco como excusa adecuada para justificar aquellos que como *La castañera* se presentan encajonados en novelas picarescas, perfilándose como desmitificadores avisos contra actitudes ‘desviadas.’ Este *caveat* implícito parece otorgar licencia suficiente para que los escritores queden legitimados en su elección de asuntos espinosos y polémicos. Estos temas son atractivos para ciertos lectores capaces de estar atentos a las actitudes de unos personajes que han sido capaces de desarrollar un entretenido sexto sentido para sobrevivir en el engañoso ambiente cortesano.

La tradición de unificar en una publicación teatro y narrativa se encuadra en un período en el que la competencia entre autores provocó una acumulación de ‘capital literario’ en el contexto de una excepcional inflación de talentos en alquiler, que coincide exactamente con la ideología política

10 Lógicamente, ‘acercarse a los buenos para ser como ellos’, incluye no solo intentar vivir con ellos, sino como ellos, siendo la única esperanza para el ascenso social, ofreciendo la corte y sus numerosos lugares públicos el único espacio, el ‘campo de juego’ para que las partidas de linajes se apostaran en sus recónditas ‘mesas de trucos’: «El éxito de lo nobiliario como sistema universal de valores fue incontestable; en todos los ámbitos, las categorías de la nobleza representaban el ideal de éxito. El deseo de ser noble, o al menos comportarse como tal y convencer a los demás de que se estaba entre los privilegiados, provocó un interés por los detalles de la conducta noble, por su forma de vida, por sus gustos y sus actitudes cotidianas, hasta por sus gestos, pues en todo ello se ponía de manifiesto la categoría» (Carrasco Martínez 2000, p. 73).

11 Esta tendencia aparece ilustrada claramente en el entremés calderoniano de *El triunfo de Juan Rana*; como afirma Huerta Calvo: «Con Rana y otros actores similares (Vallejo, Rosa) estamos ya en un estadio avanzado, próximo a la decadencia, de la figura del bufón. Su inserción en la ficción teatral es claro indicio de su progresiva desaparición en la vida pública» (1985, p. 701).

de apego a recuperar un pasado histórico o ficticio manipulado en el gobierno de los grandes validos de Felipe III y Felipe IV, en momentos históricos en los que la piramidal aristocratización social estaba ya asentada como modelo político-religioso. Al igual que los nobles habían de ‘dejarse ver’ lo más posible para atraer la atención del monarca y de su valido, los escritores ambiciosos debían exponer al máximo su obra mediante las pocas vías a su alcance ante los poderosos. Un premio de consolación para la obra teatral era siempre su publicación, lo cual mantenía viva su eterna aspiración de verse puesta en la escena. Por ello, cualquier oportunidad de ‘promover’ obras dramáticas propias para llamar la atención de los autores de teatro sería bienvenida, como es el caso explicado del origen, intenciones y esperanzas albergadas en la representación de *La castañera*, hecho contextualizado en un entorno propagandísticamente metaliterario. El poeta de la novela de *El bachiller Trapaza* defiende que ver un entremés representado en la corte es más fácil que disfrutar de una comedia.¹² Y a fe que así ocurrió, ya que *La castañera* fue reimpresso y muy probablemente representado con cierto éxito en el Madrid del período, gozando de popularidad suficiente para que se diera varias veces a stampa.¹³ En el mismo período en el que se publica *La castañera*, primeras décadas del diecisiete y tras la muerte de Cervantes, destaca estéticamente el mantenimiento del recurso de la autoconsciencia narrativa. Ésta fue promovida tanto a partir de la influencia del autor del Quijote, como por los propios escritores de la época en su afán de demostrar tener un grado de ingenio superior al del resto de los que competían entre sí en eventos e instituciones como las academias. En ellos se solía llamar la atención de nobles mecenas, los únicos capaces de garantizar una existencia más estable.

La autorreflexión sobre el acto creativo, no ausente en el teatro breve del momento, además de condicionar la trama de *La castañera*, desvela

12 El espacio de la corte se asocia con el entremés especialmente por el asunto de la posibilidad de la simulación, disimulación y burla: «*El mundo de la corte resulta ser el ámbito dominante del teatro breve*. Esta constatación sería superflua así no fuese porque el análisis de este ámbito ha permitido subrayar la perspectiva cómica en la que se insertan los entremeses. En la corte, lugar de engaño por excelencia, el despliegue del ingenio, patente en las innumerables burlas, es la condición indispensable para alcanzar el éxito, siempre que éste no supere las limitaciones impuestas por la condición sociodramática de los protagonistas» (Martínez López 1997, p. 62; énfasis del Autor).

13 Los entremeses de Castillo fueron representados, porque muchos años después se imprimió uno de ellos, el de *La castañera*, con otros cuya representación era frecuente, en el tomito *Ociosidad entretenida* (Madrid, 1668), y atribuido a don Francisco Montésor (Cotarelo [1911] 2000, p. LXXI n. 1). *La castañera* también vio la luz como entremés anónimo en *Donaires del gusto* (1642?, pp. 161-170); aparte de darse a la luz en España, su fama habría llegado a las Américas en *Varios y honestos entretenimiento* (Méjico, 1625), aunque esta publicación es cuestionada (Gangayot citado en Urzáiz 2002, p. 233), al no incluir realmente obras de Castillo Solórzano y ser realmente una falsificación del siglo dieciocho. (Agradezco estos dos últimos datos a los revisores de AISO).

también las motivaciones y frustraciones de un personaje-autor que se presenta a sí mismo en la obra de ficción sometido a una agenda literaria. Ésta se puede entender como reflejo de la política aristocrática del período, plenamente instaurada y promovida como la manera más perfecta de ordenar el universo humano. El apretado sistema de linajes estaba basado en materializar ambiciones que justificaran un estado superior propuesto por la oligarquía del sistema de validaje, todo lo cual parece filtrarse en el contexto carnavalesco de *La castañera*. Las quejas del poeta de *Las aventuras del bachiller Trapaza* se entienden así como un eco del recurrente lamento de algunos aristócratas contra la corte madrileña, espacio ciertamente entrópico en el que la perfecta estructura piramidal cortesana no siempre prevalecía precisamente por el peligro de los simuladores de linajes. Servirse de una protagonista femenina, igual que ocurría en el caso de las pícaras, implicaba la posibilidad del intercambio material-corporal. En este sentido, la intención del entremés apunta directamente a la crítica de los 'recién llegados' a la corte en busca de medrar, ocultándose, en el caso de Juana, como vía de ascenso bajo la manta de la unión matrimonial, para ocultar así el complejo pasado de la protagonista.¹⁴

La nobleza basada en el linaje era la máxima aspiración de cualquier individuo de este período. La exploración de la posibilidad de ofrecer alternativas a la imposición asfixiante del linaje como única vara de medida, excluyente para cualquiera que no perteneciera al grupo de 'los buenos,' conducirá a cierto nihilismo y cinismo, inherentes en el espíritu de la novela picaresca. En el reinado de Felipe III las tres columnas del orden social, función, riqueza y linaje se habían fundido en una sola, la última (cfr. Carrasco Martínez 2000, p. 20). Los intentos de alterar este orden, reforzado especialmente durante el sistema de validaje, fueron vanos. Existen muchos más argumentos a su favor que en su contra, de corte histórico, filosófico, económico, o incluso religioso.¹⁵

En conclusión, la trama de *La castañera* refleja una verosímil anécdota intradieгética que eleva su cuota metateatral en el mismo momento en que se presenta materializada en un manuscrito que será entregado a 'una de las mejores compañías de la corte' para así optar a ser representado allí. Las quejas del poeta ante la competencia de otros artistas, aportando

14 Juana responde así a un estereotipo dentro de otro, cargados ideológicamente: «Así es como uno de los tópicos barrocos en que se denuncia tan reiteradamente la sensación de tambaleo de la sociedad, el del 'mundo al revés', sus más desfavorables deformaciones se proyecten sobre la mujer: la degeneración de sus costumbres, en el presente, da lugar al hecho de que 'todo corre al revés'» (Maravall 1986, p. 658).

15 Carrasco Martínez señala precisamente su refrendo desde la teología: «Marco Antonio Camos [...] en su Microcosmia, en las postrimerías del siglo XVI [...] A Dios le repugnaba la desigualdad por ser reflejo de las miserias humanas, pero la había tolerado con objeto de refrenar la malicia de los hombres y para conservar a cada uno en su justicia» (2000, pp. 18-19).

detalles tales como el ‘juego sucio’ de utilizar mosqueteros para arruinar comedias sugieren que las reglas del juego de la corte literaria no se basaban entonces tanto en la meritocracia como en el ‘abuso intergeneracional.’ En ambos cerrados mundos, literario y cortesano, aquellas generaciones de escritores y nobles que han alcanzado una posición de privilegio y poder son los que dictan, hacen y deshacen, siendo el universo teatral reflejo del *modus operandi* de la corte. Es decir, la inercia del pasado prevalece recurrentemente, tanto en la nobleza como en el vulgo. El síndrome de medrar compulsivamente que siente Juana parece ser reflejo de un mismo fenómeno sufrido por ciertos cortesanos en su defensa del linaje propio con uñas y dientes. El efecto que el pasado tiene en la sociedad es, como en el caso de Juana, el que no la permite vivir el presente, sino en un persistente secuestro de lo actual. Para ello está obligada a adoptar una actitud simuladora y disimuladora ante el riesgo de ser descubierta, lo cual la iguala al resto de medradores cortesanos surgidos del sistema político del validaje barroco.

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (1989). «Noticia biográfica». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *El mayorazgo figura*. Edición de Ignacio Arellano. Barcelona: PPU, pp. 13-19.
- Arredondo, María Soledad (2006). «Castillo Solórzano y la mixtura barroca». En: Gorsse, Odette; Serralta, Frédéric (eds.), *El siglo de oro en escena: Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail. Anejos de *Criticón*, 17, pp. 35-51.
- Asensio, Eugenio (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). «El entremés y la novela picaresca». En: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, vol. 6. Madrid: Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, pp. 215-246.
- Bonilla Cerezo, Rafael (2012). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, pp. 243-282.
- Campana, Patrizia (1992). «Introducción». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*. Edición de Patrizia Campana. Barcelona: Montesinos, pp. VII-XLVIII.
- Carrasco Martínez, Adolfo (2000). *Sangre, honor y privilegio*. Barcelona: Ariel.
- Di Pinto, Elena (2007). «Galería de retratos figura, figurilla y figurón». En: Vega García-Luengos, Germán; González Cañal, Rafael (eds.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro = Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español*

- y *Novohispano de los Siglos de Oro* (Almagro, 15-17 de julio de 2005). Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-110.
- Dunn, Peter N. (1952). *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*. Oxford: B. Blackwell.
- Fernández Nieto, Manuel (1982). «El entremés como capítulo de novela: Castillo Solórzano». En: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI = Actas del coloquio celebrado en Madrid* (Madrid, 20-22 de mayo de 1982). Madrid: CSIC, pp. 189-201.
- Fernández Nieto, Manuel (1985). «Función de los géneros dramáticos en novelas y misceláneas». *Criticón*, 30, pp. 151-68.
- Cotarelo y Mori, Emilio [1911] (2000). *Colección de entremeses loas, bailes, jácaras y mojigangas: Desde fines del siglo XVI a mediados del XVII*. Edición de José Luis García Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Huerta Calvo, Javier (1985). «*Stultifera et festiva navis* de bufones, locos y bobos en el entremés del Siglo de Oro». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34 (2), pp. 691-722.
- Iffland, James (1999). *De fiestas y aguafiestas: Risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Jauralde Pou, Pablo (1985). «Introducción». En: Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, pp. 1-32.
- Maravall, José Antonio (1986). *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.
- Martínez López, María José (1997). *El entremés: Radiografía de un género*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2013). «Hacia la novela de burlas: Salas Barbadillo, Castillo Solórzano y el Tirso de *Los tres maridos burlados*». *Hipogrifo*, 1, pp. 121-31.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2012). «Un Quijote culterano: El culto graduado de Alonso de Castillo Solórzano». *BHS*, 89 (4), pp. 331-45.
- Suárez Figaredo, Enrique (1637). *Alonso de Castillo Solórzano: Aventuras del bachiller Trapaza quintaesencia de embusteros y maestro de embelecadores* [en red]. URL <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/Trapaza.pdf> (01-07-2014).
- Urzáiz Tortajada, Héctor (2002). *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Vega, Lope de (2002). *Poesía*, vol 5. Edición de Antonio Carreño. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.

