
II. GUILLÉN DE CASTRO Y SU OBRA: SEMBLANZA

DE UN «ANÓMALO» DISCÍPULO DEL FÉNIX

II.1. Perfil biográfico de un «caballero-dramaturgo»

D. Miguel. Yo soy español y tengo
por madre a la gran Valencia,
ciudad famosa en el mundo
por insigne, fuerte y bella.¹

Lisardo. Yo he nacido en España,
en la insigne ciudad cuya ribera
el blanco Turia fertiliza y baña...²

En el presente apartado vamos a reconstruir el itinerario vital de un Guillén de Castro al que sus biógrafos valencianos presentaban como un hombre de agitada vida como consecuencia de su «genio inquieto y travieso y su demasiada tenacidad en las resoluciones³». El camino, que hemos ido

¹ Guillén de Castro, *El perfecto caballero*, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, edición de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1926, tomo II, pp. 127-168. La cita arriba expuesta se halla ubicada en la página 130b de la edición indicada. Todas las citas pertenecientes a EPC remitirán a esta edición, por lo que, a partir de ahora, sólo indicaremos el número de página.

² Guillén de Castro, ECB, p. 267.

³ V. Ximeno, *Los Escritores del Reino de Valencia*, Valencia, Dolz, 1747-1749, I, p. 305. Otros estudios valiosos para el análisis biográfico de Guillén de Castro son los que se citan acto seguido:

- E. Juliá Martínez, «Observaciones preliminares» que encabezan el primer volumen de su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís* (1925);
- O.H. Green, «New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellvís» (en *Revue Hispanique*, LXXXI, 2.ª parte, 1933, pp. 248-260);
- F. Martí Grajales, *Poetas valencianos* (Madrid, 1927); *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de poetas que florecieron en el Reyno de Valencia hasta el año 1700* (Madrid, 1927); y «Bio-bibliografía de Guillem de Castro» (en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, IV, 1931, n.º 10, pp. 171-220);

labrando a partir de los escasos documentos y testimonios biográficos recogidos en el Anejo VII.2.⁴, no está exento de pequeñas interrupciones o lagunas de datos, si bien aporta las claves necesarias para comprender la concepción y la evolución, y con ellas la singularidad, de la producción dramática del valenciano.

II.1.1. Nacimiento, infancia y juventud en Valencia

Como muchas de sus contrafiguras dramáticas (don Miguel Centellas en EPC, don Álvaro en LMV, don Rodrigo en VA...), nace Guillén de Castro en Valencia en el seno de una familia noble. Y nace en 1569: es, pues, unos veinte años menor que sus maestros los trágicos Micer Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués, unos catorce años más joven que su también maestro el comediógrafo Francisco Agustín Tárrega, y, lo que es más interesante, unos siete años menor que Lope de Vega. (Sospechosa proximidad generacional entre Lope y Guillén como para ver en este último a un mero discípulo de aquél).

El niño Guillén o, para ser más exactos, Joan Guillem, recibe las aguas bautismales en la iglesia parroquial de San Martín, el día 4 de noviembre de 1569. Según consta en la correspondiente partida (véase el

-
- H. Mérimée, «Notes sur Guillén de Castro» (en *Revue Hispanique*, I, 1894); «Pour la biographie de Guillén de Castro» (en *Revue Des Langues Romanes*, x, 1907); *L'art dramatique à Valencia*, Toulouse, 1913. (Traducción al castellano en Valencia, editorial Institució Alfons el Magnànim, 1985); y *Spectacles et comédiens à Valencia (1580-1630)*, Toulouse-París, 1913;
 - R. de Mesonero Romanos, *Discurso preliminar a Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra, 1881, (BAE, XLIII);
 - J. Oleza, Introducción a su edición de las *Obras Completas de Guillén de Castro* (1997), pp. IX-XVIII;
 - C. Pérez Pastor, *Bibliografía madrileña de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1891-1907, tomo III;
 - J.L. Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca» (en *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1982, pp. 169-198), pp. 169-171;
 - V. Said Armesto, Prefacio a su edición de *Las mocedades del Cid, comedias primera y segunda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962, (Clásicos Castellanos, 15);
 - A.F. Shack, *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, Madrid, Tello, 1887, tomo III.

⁴ Y a los que, al hacer referencia a partir de ahora, citaremos por el orden cronológico (documento n.º 1, n.º 2...) establecido en dicho anejo.

documento n.º 4 del citado Anejo VII.2), sus padres son don Francisco de Castro y Palafox y doña Castellana Bellvís. Ambos son de procedencia ilustre, aunque la nobleza de la rama paterna es de origen más reciente que la de la rama materna. De ahí que, frente a los Bellvís, los Castro no fuesen mencionados por el historiador Viciara en su *Crónica de Valencia* (1517).

Según investigaciones de F. Martí Grajales («Bio-bibliografía de Guillem de Castro», p. 171), el marchamo de nobleza de los ancestros paternos de Guillén se remontaría tan sólo a su abuelo, don Beltrán de Castro, a quien Carlos I habría otorgado el privilegio de nobleza para él y para todo su linaje el 9 de octubre de 1542, en recompensa por los servicios prestados en la campaña de las Indias (véase documento n.º 1). Posteriormente, y tal como acredita la pertinente cédula depositada en el Archivo Municipal de Valencia (véase el documento n.º 2), el nuevo noble don Beltrán de Castro, oriundo de Moya (Cuenca), se avecinda en la ciudad del Turia el 29 de octubre de 1547, donde contrae matrimonio con doña Juana Palafox, perteneciente al rancio abolengo de los señores de Ariza.

Este «andarnos por las ramas» del árbol genealógico de Guillén no ha sido para perdernos ociosamente en ellas, sino para dejar constancia de los verdaderos ancestros de un noble poeta al que algunos estudiosos como E. Mérimée (p. xij de la Introducción a su *Première partie de moedades del Cid, de Guillén de Castro*, Toulouse, E. Privat, 1890) han hecho descender erróneamente del juez castellano Laín Calvo y del Cid, y despejar así las dudas en torno a este atributo sociológico clave en la vida y en la obra de Guillén de Castro, como se verá páginas atrás.

Pronto, el pequeño Guillén tiene tres hermanos: don Juan, don Francisco y doña Magdalena, los cuales son bautizados en la iglesia de San Esteban los días 26 de octubre de 1570, 12 de diciembre de 1572 y 27 de abril de 1578, respectivamente (véase el documento n.º 5). Adelantamos que Guillén sentirá una especial debilidad por su hermana Magdalena a lo largo de toda su vida: la ayudará económicamente en momentos de apuro, y la honrará con la dedicatoria a su hija de la *Segvnda Parte* (1625) de sus comedias.

Nada se sabe de la infancia de Guillén, que, con toda probabilidad, transcurriría feliz y tranquilamente en su ciudad natal, junto a sus padres y hermanos. La falta, lamentable, de datos ha llevado a la crítica a beber directamente de la fuente dramática guilleniana para tratar de reconstruir la educación que habría forjado la personalidad del niño/adolescente Guillén de Castro. Y es que, como tendremos ocasión de comprobar en capítulos posteriores, la dramaturgia guilleniana encuentra en la educación del joven aristócrata en los valores de la nobleza (obediencia, fidelidad, valentía, honor, temor de Dios...) y en el papel educador de sus progenitores (padre y madre) una de sus *obsesiones* temáticas. No en vano Christiane Faliu-Lacourt definía a buena parte de las obras de Guillén como comedias «d'apprentissage et d'initiation⁵». He aquí una muestra significativa de esas típicas «lecciones» pedagógicas que salpican las páginas del teatro guilleniano en boca de padres o madres que bien podrían recordar a los del autor:

D. Jaime. ...doña Beatriz de Cardona [...] fue madre de don Miguel; [...] Crióle su propia madre, temiendo el ver que en las amas a veces la mala leche a la buena sangre gasta, que a mi parecer, señor, es ésta la oculta causa que a los que heredan nobleza algunas veces les falta. Impuse, en dejando el pecho, [...] en la comida concierto y en la bebida templanza. Con la competente edad, nuestra Doctrina Cristiana ya se entiende que ha de ser deste edificio la basa. A cinco años fue a la escuela, con orden, quien le llevaba, de que antes viese la misa [...]. Leer supo y escribir, si no buena letra, clara, con bastante ortografía, que en un caballero basta. Fue a las escuelas mayores, y después de oír Gramática, a sola su inclinación reduje sus esperanzas [...]. Por mentir sólo, aunque niño, puse mi mano en su cara,

⁵ *Un dramaturge espagnol du Siecle d'Or: Guillén de Castro*, nota 7, p. 36.

para enseñalle a entender
que la mentira es venganza.
Aprendió luego a ponerse
en un caballo, y con gala
afirmarse en las dos sillas,
y herir con las dos lanzas,
y en dando brío a la fuerza
aprendió a jugar las armas [...].
Y a los veinte años, el día
del Santo Patrón de España [...],
le ceñí en su altar la espada...

Empezamos a tener noticias de un ya mozo Guillén en torno a 1590, fecha en la que, como cualquier otro delfín de la aristocracia valenciana, interviene en los festejos públicos que se llevan a cabo en su ciudad con motivo de la celebración de la boda de dos «Grandes», don Francisco de Palafox, señor de Ariza, y doña Lucrecia de Moncada, hija de los marqueses de Aytona. Las fiestas quedan inmortalizadas por quien poco después sería su maestro en la aventura literaria, Francisco Agustín Tárrega, en su comedia *El prado de Valencia*:

Por celebrar la fiesta señalada,
de nuestra patria general contento,
que juntó la prosapia de Moncada
con la de Palafox en casamiento,
en la plaza mayor entapizada
de estrellas del segundo firmamento
entraron con bizarros ademanes
estas cuadrillas, galas y galanes [...].
De plata negro, grave y muy gallardo,
con don Guillén de Castro al lado izquierdo,
don Villarich Carroz y don Luis Pardo...

Y si su incipiente vida social transcurre en el selecto círculo de las familias más ilustres del reino valenciano (los Borja, los Palafox, los Mercader, los Pardo de la Casta...), no menos privilegiados resultan sus inicios en la andadura literaria. Más allá de la frivolidad de fiestas y torneos cortesanos, el espíritu «travieso e inquieto» que tantas veces se ha atribuido a Guillén, ahora espoleado por el esplendoroso ambiente cultural y teatral reinante en la Valencia del Quinientos virreinal, despierta en el joven Guillén de veintitrés años el «gusanillo» del arte, de la creatividad literaria. Y así, el día 11 de mayo de 1592, ingresa en la más brillante academia literaria valenciana, la

⁶ Guillén de Castro, EPC, pp. 138a-b y 139a.

⁷ Francisco Agustín Tárrega, *El prado de Valencia*, edición, introducción y notas de José Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis Books Limited, en colaboración con la Institució Alfons el Magnànim de Valencia, 1985, pp. 140 y 142.

«Academia de los Nocturnos», bajo un pseudónimo muy apropiado por lo sombrío y «nocturno»: «Secreto».

En esa distinguida tertulia literaria reunida en el palacio de los Catalá de Valeriola, y de la que también forman parte su hermano don Francisco de Castro («Consejo») y su primo don Guillem Bellvís («Lluvia»), nuestro joven poeta entra en contacto con los mejores ingenios del Turia: Tárrega, Aguilar y Miguel Beneyto, entre otros. Como bien dice Joan Oleza, con ellos se iniciaría Guillén en «el juego de las letras y, posiblemente, también en el del teatro⁸». No olvidemos que sería con estos tres autores mencionados con quienes publicaría Guillén sus dos primeras comedias en el exitoso volumen antológico titulado *Doze Comedias famosas, de quatro poetas natvrales de la insigne y coronada ciudad de Valencia* (1608). Ello ha hecho suponer a la crítica que Guillén habría empezado a cultivar el género dramático entre 1593 y 1595, es decir, por las fechas en las que se estrena como poeta «nocturno». A este propósito, señala Juliá Martínez cómo «a tal hipótesis inclina el observar el carácter de las composiciones poéticas de este autor y que a esta época pertenecen, las cuales tienden al estilo narrativo y dialogado, y más todavía el encontrar en las comedias que creemos corresponden a sus primeros tiempos los mismos nombres de Nísida, Lisardo, etc., que tanto utiliza en los escritos de los años de 1592 y 1593 leídos en la Academia citada⁹».

Pero su inquietud creativa llevaría al valenciano a simultanear sus tareas académicas y su labor como dramaturgo con la participación en los diversos certámenes poéticos celebrados en la capital del Turia. Así, por ejemplo, se halla documentada¹⁰ su concurrencia, como simple aficionado y sin opción a premio, a la tercera de las Justas poéticas organizadas por el aristócrata don Bernardo Catalá de Valeriola, con un soneto *Al abrazo que un Crucifijo dio a San Bernardo* y unas octavas *A Sant Vicente Ferrer*. Más

⁸ Remitimos a la p. XI del primer tomo de su edición de las *Obras Completas de Guillén de Castro* (1997).

⁹ E. Juliá Martínez, p. IX de las «Observaciones preliminares» del primer tomo de su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*.

¹⁰ Se remite a las pp. 212 y 219-21 de la correspondiente Relación de las *IUSTAS POETICAS HECHAS A DEVOCION DE D. BERNARDO CATALAN DE VALERIOLA. Al ilustrisimo y ezcelentisimo Sr. D. Francisco de Rojas Sandoval, duque de Lerma, marqués de denia y de Cea, conde de Ampudia, comendador mayor de castilla, sumiller de Corps, caballero mayor del Rey nuestro señor y de su Consejo de Estado, etc.* [Grabado con la inscripción SEMPER] *Impreso en Valencia, en casa de Juan Chrysóstomo Garriz, año 1602.*

notoria sería, sin embargo, su intervención en 1602 en la Justa poética celebrada en el convento de Predicadores de Santo Domingo de Valencia en honor de San Raimundo de Peñafort. En ellas, resultarían premiadas y elogiadas, en la halagüeña *sentencia* pronunciada por el secretario don Miguel Ribelles de Vilanova, las *Estanzas* que presentó:

De Don Guillem las Estanzas
tienen tan gallardo estilo,
que con tratar de la tierra
llegan hasta el cielo Empireo.
Por eso la hermosa taza
de terso metal bruñido,
primer premio desta empresa,
le dan sus méritos mismos¹¹.

Ahora bien, cual joven aristócrata de su tiempo, y encarnando ese ideal de educación nobiliaria que tantas veces propugnará en su teatro, compagina Guillén el cultivo de las letras con el de las armas. Su ingreso en la actividad pública, como era de esperar de no haberse decantado por la vida religiosa, se realiza a través de la carrera militar. Entre 1593 y 1600, desempeña el cargo de capitán de caballería de la costa (o «Capitán del Grao de Valencia», como lo denominara Antonio Navarro en su *Discurso a favor de las comedias*, publicado a principios del xvii), cuya obligación consiste en la protección de la costa y del puerto valencianos de las frecuentes incursiones berberiscas aludidas por su compatriota Tárrega en *El prado de Valencia*.

Y ya en el ámbito más íntimo y personal, Guillén se desposa con doña Marquesa Girón de Rebolledo, hija del señor de Andilla, el día 17 de diciembre de 1595 en el monasterio de Nuestra Señora de Zaydía (véase documento n.º 7). Pero la misa nupcial no se celebra hasta el año siguiente, concretamente el 27 de agosto, en la iglesia parroquial de San Esteban (documento n.º 8). En septiembre de ese mismo año de 1596, y en la misma iglesia, es bautizada su unigénita con los nombres de Juana, Ana, María, Francisca, Jacinta y Castellana Castro (documento n.º 9).

Biógrafos y críticos sospechan que dicho enlace de Guillén con doña Marquesa Girón no sería sino la segunda boda del valenciano, ya que en el *Índice de los Procesos Matrimoniales, Jactancias y Divorcios desde 1400*

¹¹ Publicado en V. Gómez, *Fiestas a la canonización de San Raymundo*, Valencia, 1602. Reproduce la *sentencia* Martí Grajales en la p. 178 del citado artículo «Bio-bibliografía de Guillem de Castro».

hasta 1642, actualmente depositado en el Archivo del palacio arzobispal de Valencia, se da noticia de la existencia de un proceso matrimonial (de 1593) de «D. Guillermo de Castro contra D.^a Helena Fenollar, de Valencia» (documento n.º 6). El expediente de separación aludido no se conserva, al igual que otros muchos mencionados en el *Índice*, lo que induce a pensar a H. Mérimée que «parecen haber sido destruidos con tanto mayor cuidado cuanto que las revelaciones inscritas en sus pliegos molestaban a muchas familias valencianas¹²».

La felicidad, en el ámbito sentimental y familiar, habría de durarle un suspiro a Guillén. A comienzos del 1600 lo imaginamos triste y solo: en apenas cuatro años pierde a su madre doña Castellana, muerta en 1597, y, poco después, a su esposa doña Marquesa y a su única hija. Tiempos de luto que parecen haber oscurecido en las crónicas y en la relaciones de fiestas de la época su asistencia a los espectaculares fastos con que la Valencia finisecular quiso honrar las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria, y de su hermana Isabel Clara Eugenia con Alberto, archiduque de Austria. La evocación de su ambiente festivo, convertido en motivo generador de la trama de la comedia VA¹³, apunta a la más que probable participación de Guillén a unas fiestas que, desde luego, no se perdieron los más afamados «ingenios» valencianos ni mucho menos el ya proclamado primer poeta de España, Lope de Vega¹⁴. Es más, sería en esos fastos cortesanos

¹² H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, tomo 2, p. 536.

¹³ Así de contento se muestra el viejo don Pedro ante el recibimiento de su ciudad a la futura esposa de Felipe III, sin sospechar siquiera que la algarabía de tan feliz jornada iba a terminar pronto con la paz de su hogar:

Al recibimiento voy
desta Margarita bella,
que hoy en el suelo español
dará reflejos el sol,
de quien viene a ser estrella.

(VA, en *Obras de Don Guillén de Castro y Bellví*, tomo II, p. 269b).

Algunos estudiosos como don Cayetano de la Barrera o E. Mérimée han creído ver también la mano de Guillén en la factura de otra comedia inspirada en estos fastos: *La margarita preciosa*.

¹⁴ Lope de Vega repite estancia en Valencia, aunque, en esta ocasión, no por obligado destierro, como sucedió en 1588. De hecho, en esta segunda visita a la ciudad del Turia, Lope es invitado por el marqués de Sarria, de quien es secretario. De sus dos estancias en Valencia, Lope guardaría siempre muy buenos recuerdos, que le sirvieron para escribir piezas como *El Grao de Valencia*, *La viuda valenciana*, *La toma de Valencia*, *Fray Martín de Valencia*, *Don Lope de Cardona*, *Las flores de Don Juan*, *El santo de Valencia*, *El bobo del colegio*, *La sierra de Espadán*, etc. En ellas, las alabanzas al clima, al paisaje, y a las gentes valencianas son muy frecuentes:

donde Guillén entablara con Lope la que sería una intensa y larga amistad, con sus altibajos y enfrentamientos verbales, que habría de durar hasta su muerte. Ya se comentaron en el Capítulo I. «Introducción» los elogios que se dispensaron mutuamente. Y es en uno de ellos, concretamente en la dedicatoria que Lope dirige al valenciano en *Las almenas de Toro* (1620), donde encontramos un testimonio de interés respecto a la actividad dramática de Guillén por estas fechas: la Valencia festiva de 1599 aplaude con éxito la tragedia DYE, que no será publicada por el autor hasta 1625.

Contrastando con la altura de su nacimiento, la merced económica familiar empieza a condicionar la vida de nuestro caballero-dramaturgo-poeta. Dice Juan Luis Ramos («Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca», pp. 170-71) que «a partir de 1601 comienza para Guillén de Castro una etapa que no se cerraría hasta su muerte. [...] una larga, continua, búsqueda de protectores entre la gran aristocracia». Así, en 1601, entra al servicio de don Carlos de Borja, duque de Gandía, como su «procurador general». F. Martí Grajales describe un episodio bastante esclarecedor de las funciones que dicho cargo entrañó para Guillén en las pp. 175-176 de su artículo «Bibliografía de Guillem de Castro».

II.1.2. Una breve incursión por tierras napolitanas

Los brillantes años de academia, certámenes, justas poéticas, reconocimientos y éxitos dramáticos... ceden el paso a un período más sombrío en la vida del Guillén poeta, y también del caballero pobre pero honrado que es, coincidente con su paso por tierras italianas.

Aquí todo el año entero
parece sereno abril,
pues tenéis árboles mil
más copiosos por enero [...].
Sin duda que aquesta tierra
debe de ser paraíso
donde el cielo, en parte, quiso
mostrar el poder de la tierra

(*El Grao de Valencia*)

-Ésta, Erífila, es Valencia,
la puerta es ésta de Cuarte;
aquí dio Venus y Marte
una divina influencia.
Éstos son sus altos muros
y aqueste el Turia, que al mar
le paga en agua de azahar
tributo en cristales puros.
Aquel es el sacro Seo,
y éste el alto Miguelete.
-Ella es tal cual la promete
su grande fama al deseo.

(*Los locos de Valencia*)

No sabemos exactamente ni cómo ni dónde vive nuestro dramaturgo en el período que abarca desde 1602 a 1607. Lo que sí se sabe con certeza es que Guillén no se presenta el 9 de enero de 1604 a la convocatoria de los caballeros que constituyen el brazo militar de las Cortes del Reino. Ello hace sospechar que, muy posiblemente, ya se encuentra instalado en Italia, al servicio de su nuevo señor: don Juan Alonso Pimentel Herrera, conde de Benavente y, desde 1605-1610, virrey y capitán general de Nápoles. De hecho, en un documento firmado por el propio conde de Benavente en diciembre de 1606 se habla de Guillén como «Entretenido por su Magestad cerca de la persona del virrey» (véase documento n.º 10). Esta hipótesis de la temprana presencia de Guillén en Nápoles cobra cada vez más fuerza, si tenemos presente dos datos aportados por Henri Mérimée y Christiane Faliu-Lacourt. Concretamente, Mérimée («Pour la biographie de Don Guillén de Castro», pp. 311-22) descubre la presencia de una serie de poemas de Guillén en un *Canzonere spagnolo* de Nápoles, anterior a 1607. Por su parte, Faliu-Lacourt afirma que «Castro debió componer su comedia *El curioso impertinente* en Nápoles o Sejano poco después de la edición de la obra de Cervantes, que tuvo inmediatamente gran difusión¹⁵», lo cual explicaría el hecho de que Cervantes, quien en *El viaje del Parnaso* (1614) y en el prólogo a sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615) muestra su admiración por nuestro dramaturgo valenciano, no tuviese constancia de la comedia guilleniana de *El curioso impertinente*, ni aludiera a ella en la segunda parte de *El Quijote* (1615). Sea como fuere, si Guillén permaneció en tierra italianas entre 1602 y 1607, seguramente vivió de modo semejante a su *alter-ego*, el joven hidalgo don Juan de Urrea de *El pretender con pobreza*, a quien la miseria y las penurias económicas obligaron a abandonar su Aragón natal y a aceptar una jefatura militar en Sicilia.

Pronto, en 1607, su protector el virrey de Nápoles y conde de Benavente honra a Guillén con un nuevo cargo, el de gobernador de la fortaleza de Scigliano, en la Calabria interior (véase documento n.º 11). Se trata de un cargo renovable anualmente, que le permite cobrar un segundo

¹⁵ Palabras pertenecientes al prólogo de su edición crítica de la comedia guilleniana *El curioso impertinente*, Kassel-Valencia, Reichenberger-Generalitat Valenciana, 1991, p. 3.

salario, compatible con el percibido como «Entretenido cerca de la persona del virrey» (documento 12).

La escasez de noticias biográficas referentes a la etapa napolitana de Guillén durante los años 1607 y 1609, en los que ejerce como gobernador de Scigliano, ha llevado a la crítica a reconocer ciertos ecos autobiográficos en algunos pasajes de comedias inspiradas en Italia tales como *El perfecto caballero* y *El curioso impertinente*, o en este fragmento significativo extraído de *La verdad averiguada y engañoso casamiento*:

Cobeña.	A buena venta has llegado.
Diego.	No es siempre mala estrella y aun me promete más bienes en Nápoles, donde huyo.
Cobeña.	Dicen que un retrato suyo es Valencia.
Diego.	Razón tienes: bellos jardines y huertas pagan eternos tributos, ya con flores, ya con frutos, dentro y fuera de sus puertas. Las calles, si angostas, llenas; y agora es cosa eminente la multitud de la gente por calles y por ventas. (VA, p. 259a)

En cualquier caso, pobre testimonio de una experiencia vital por tierras italianas que, a diferencia de lo acontecido a muchos de sus compañeros de profesión, no parece haber dejado demasiada huella en su obra.

Y si poco sabíamos de la llegada de Guillén a Nápoles, menos sabemos de su marcha. Más allá de las fabulosas leyendas que aducen motivaciones amorosas¹⁶, lo cierto es que en 1609 nuestro gobernador de Scigliano, bajo el mando de su almirante, el marqués de Santa Cruz, y del lugarteniente general don Diego Pimentel, embarca en una de las «18 galeras» de la flota de Nápoles para proceder a la misión encomendada de trasladar a los moriscos recién expulsados de Valencia y Mallorca a su definitivo destierro en el norte de África. Una buena oportunidad para hacer una breve escapada a su querida Valencia, de donde había conseguido ser «profeta», pues el año anterior le habían sido publicadas sus dos primeras piezas dramáticas (*El amor constante* y *El caballero bobo*) junto a las comedias de

¹⁶ V. Said Armesto, p. XVIII del prólogo a su edición de *Las mocedades del Cid, comedias primera y segunda*.

los principales ingenios de la ciudad en el célebre volumen *Doze Comedias famosas, de quatro poetas natvrales de la insigne y coronada civdad de Valencia*. Así parece confirmarlo el registro notarial de traspaso de unos poderes a su nombre, fechado en Valencia el 23 de diciembre de 1609 (documento n.º 13).

Terminada la misión «para la expulsión de los moriscos de España» en noviembre de 1610, Guillén no torna con la flota a Nápoles «porque el Don Gullén se quedó en España con licencia de un año por scripto de Don Diego Pimintel» (documento n.º 15). Esa licencia, que acabaría prolongándose dos años y medio, y que le permite estar en su ciudad natal, probablemente le haya sido concedida a Guillén por motivos de salud. Se conserva un certificado médico expedido en 1613 por el ilustre catedrático de la Universidad de Valencia, el doctor don Melchor de Villena, en el que se da fe de que «...tuvo pocos años ha una grande enfermedad de hechar sangre del Pecho de vena conocida en grande cantidad que le tuvo en peligro grande de su vida y despues aca a tenido otros accidentes y tiene al presente una destilación al pecho por la qual se purga todos los años [...]. Para todo lo qual le es muy contraria la mar» (documento n.º 14).

En opinión de Otis H. Green («New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellvís»), a quien debemos la localización de buena parte de la documentación relativa a la experiencia italiana de Guillén, nuestro caballero-dramaturgo habría vuelto a Nápoles una vez restablecido de su enfermedad. Pero desde 1611 había sido reemplazado en su cargo de gobernador de Scigliano, y en 1613 un nuevo virrey de Nápoles sustituía a su antiguo valedor (el conde de Benavente): nos referimos al ilustre conde de Lemos. Será éste quien condone las numerosas deudas contraídas por el valenciano durante su convalecencia en la capital del Turia, al haber pedido diversos anticipos «a buena quenta de su sueldo» como «Entretenido cerca de la persona del virrey» (documentos n.º 15, 16 y 17). Deudas, adelantos salariales y préstamos que evidencian los duros momentos vividos por un ilustre caballero al que la tiranía de la pobreza se niega a respetar. La defensa de la «pobreza honrada» de la pequeña-mediana nobleza en la problemática sociedad del XVII será otra de las constantes temáticas del valenciano en piezas como *La humildad soberbia* o *El pretender con pobreza*.

II.1.3. Retorno a la «gran Valencia»

Aunque nunca se marcha del todo, como demuestra la intermitencia de sus visitas durante el periplo napolitano, Guillén regresa a la «ciudad famosa en el mundo / por insigne, fuerte y bella» que lo ve nacer hace ya unos cincuenta años.

Su presencia en Valencia está documentada en el período que abarca desde 1616 hasta 1619. Son éstos unos años en los que, como oportunamente señala Joan Oleza, Guillén intenta «reacomodarse a Valencia y retomar los sueños de su juventud¹⁷». De hecho, en 1616 se propone reverdecer los viejos laureles poéticos de la Valencia virreinal del Quinientos mediante la creación de una nueva academia, la de los «Montañeses del Parnaso», que vendría así a recoger el testigo de la brillante «Academia de los Nocturnos». ¿Habría despertado la nostalgia académica de Guillén la iniciativa recién emprendida en Nápoles por el conde de Lemos y su «Accademia degli Oziosi»?

De la nueva academia valenciana, aparte de su fundador, también sale elegido presidente nuestro poeta. Ello revela, en opinión de E. Juliá Martínez, que «el dramaturgo valenciano había logrado destacar ya su personalidad de un modo relevante, y ello implica una producción copiosa y aceptada de buen grado por sus contemporáneos¹⁸». En 1618, sin ir más lejos, Guillén publica doce de sus nuevas comedias en la que, con mucha intención, denomina *Primera Parte de las Comedias de don Guillem de Castro natvral de la civdad de Valencia*.

Hojeando las piezas preliminares de la *Primera Parte* (1618), nos topamos con una licencia del Rey, firmada en su nombre por Pedro de Contreras, «a Don Guillem de Castro natural de la ciudad de Valencia, para que pueda meter en estos Reynos [Castilla] un libro de doze comedias que ha impresso con licencia en el dicho Reyno de Valencia y vender en ellos por tiempo de diez

¹⁷ Joan Oleza, preliminares de su edición a las *Obras Completas*, I, p. XIV.

¹⁸ E. Juliá Martínez, «Observaciones preliminares» que encabezan su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellví*, p. XIII.

años» (se recoge la licencia completa en la Bibliografía). El documento es de por sí elocuente, pues anuncia un cambio inminente, un nuevo derrotero en la trayectoria vital de Guillén de Castro: Madrid.

¿Qué puede motivar la emigración a Madrid de un poeta que, como Guillén, ha conseguido ser profeta en su tierra y se ha ganado el reconocimiento y la admiración de las plumas más exigentes (las de Lope y Cervantes) de la España de su tiempo? Razones de interés artístico y de índole socio-económica nos lo aclaran.

En primer lugar, y al igual que tantos otros poetas dramáticos de la época, Guillén querría consagrar «oficialmente» sus éxitos «provincianos» en la sede central del mercado cómico español instalado en Madrid, consciente de que sólo la Villa y Corte podría ofrecerle la gloria duradera y la inmortalidad de su nombre. Además, allí podría profesionalizarse como dramaturgo y solicitar los anhelados cargos en la Corte y el amparo de la gran aristocracia castellana. Falta le haría, pues los préstamos que acaba de solicitar a paisanos como Vicente Ferrer para la edición de la *Primera Parte* (1618) de sus comedias¹⁹ no han hecho sino agravar la difícil situación económica que, pese a su noble cuna, le viene acompañando desde hace tiempo y de la que hemos sido testigos.

Como poeta y como representante de la pequeña nobleza valenciana arruinada, pues, le interesa a Guillén dirigir sus pasos hacia la capital de España. Su oriundez valenciana y su nacimiento a fines del XVI, sin embargo, lo convertirán en un «inmigrante» muy especial en la escena y en la vida madrileñas, por ser hijo de un complicado «instante paradójico» que ha marcado, y marcará, su vida y su obra:

...por un lado la culminación de aquella literatura nobiliaria, cortesana y casi autosuficiente que caracterizó a la Valencia virreinal del quinientos, y que tuvo en el grupo de los Nocturnos (nobles y escritores, y casi siempre ambas cosas a la vez) su última y brillante expresión; por otro lado la definitiva incorporación de los dramaturgos valencianos al teatro «nacional» español, paralela a la incorporación de la sociedad valenciana —y muy especialmente la de su

¹⁹ Guillén habla de «dos mill y seiscientos y tantos reales que se deben á Vicente Ferrer, vecino de Valencia, que á mi ruego y por hacerme amistad los puso para el gasto de la impresion de los dichos cuerpos de libros y del porte de traerlos á esta corte» (véase el documento n.º 17 recogido en el Anejo VII.2.).

aristocracia– a la sociedad española del seiscientos. Vivió por tanto Guillén la doble pulsión de la declinación (de una ciudad, de una clase social, de un idioma, de unas tradiciones literarias y dramáticas, incluso de una sensibilidad y de una ideología, humanistas) y de la fundación (de una literatura y de un teatro «nacionales», de un mercado cultural centralizado, de una aristocracia cada vez más integrada y jerarquizada, de una «corte» que protagoniza la vida económica y política de todo un imperio, de una nueva sensibilidad, la barroca), y en este entrecruzamiento de impulsos contradictorios [...], Guillén adquirió los títulos del más consistente y dotado de los dramaturgos valencianos del fin de siglo, entre los que representó a la segunda generación, y de una de las voces más nítidas, más diferenciadas, más potentes, de la *Comedia nueva*, a cuya etapa fundacional contribuyó con su talento²⁰.

II.1.4. Vida y muerte en la Villa y Corte de Madrid

A comienzos de 1619, Guillén ya se encuentra instalado en Madrid, y, a lo que se ve, parece no haber podido burlar a su inseparable fantasma de la pobreza. Acaba de llegar, y necesita tiempo para darse a conocer en la Corte e introducirse en el restringido círculo de sus celebridades literarias. Por de pronto, y como caballero honrado que es, lo primero que hace es tratar de afrontar las deudas que ha contraído recientemente para cumplir su sueño de viajar a la capital. Sus acreedores son los valencianos Vicente Ferrer «que á mi ruego y por hacerme amistad los puso [dos mill y seiscientos y tantos reales] para el gasto de la impresión de los dichos cuerpos de libros [los novecientos de la *Primera Parte*]» y Vicente Jordán, a quien debe «trescientos reales [...] por otros tantos que me prestó en esta corte», así como el mercader Francisco de Guadalajara, al cual adeuda unos trescientos sesenta reales en concepto de «mercaderías y cosas que he sacado de su casa y tienda de que tiene cedula mia». Para ello, sabedor de que las únicas garantías de pago en esos difíciles momentos son sus libros, el mismo 8 de enero otorga poderes a favor de un tal Jerónimo de Herrera para que pueda vender los novecientos libros que de su *Primera Parte* (1618) se ha llevado consigo a Madrid, y que se hallan depositados en casa del mercader valenciano Juan Bautista de Valda (documento n.º 17).

²⁰ Joan Oleza, pp. IX-X de la Introducción al tomo I de su edición de las *Obras Completas de Guillén de Castro*.

Enseguida entra al servicio de don Juan Téllez Girón, marqués de Peñafiel y primogénito de don Pedro Girón, duque de Osuna, el cual lo distingue con su amistad y le regala un esclavo negro que, paradójicamente, responde al nombre de Azán Blanco. No tarda Guillén en venderlo, por mil reales, a don Antonio de Zubiaurre y Eguino, dada la enorme necesidad económica que viene arrastrando en espera de la venta de sus libros (documento n.º 18).

No será ésa la única liberalidad de que le haga merced su nuevo protector. A los pocos meses de estar en Madrid, en el mes de mayo, el marqués de Peñafiel le cede a Guillén «y quien su derecho tuviere» el usufructo del «cortijo de el donadio de Casablanca en el termino del Arahál, que tiene mil y ciento y sesenta y cinco fanegas de tierra» por el tiempo que durase su vida. Y es que, según el marqués de Peñafiel, «yo tengo mucha voluntad y obligaciones á Don Guillen de Castro, residente en esta corte» (documento n.º 19).

El 28 de octubre de 1619 será el propio duque de Osuna, dueño de la propiedad de Casablanca, quien ratifique y apruebe la donación hecha por su hijo a Guillén, reiterando «los muchos y buenos servicios que Don Guillen de Castro nos ha hecho al Marques de Peñafiel, mi hijo, y á mí, y por los que espero que nos hará» (documento n.º 20). Amables palabras que nuestro caballero valenciano agradece firmando, el 25 de enero de 1620, su compromiso de pagar a la casa de Osuna 3.000 maravedíes anuales en señal de vasallaje y «en reconocimiento de que el dicho donadio es suyo y de su casa y mayorazgo» (documento n.º 21).

Por primera vez desde que ha llegado a la capital vive Guillén un cierto desahogo económico que le permite, incluso, ayudar a su querida hermana Magdalena. A ella acabará cediendo el uso y disfrute del cortijo de Casablanca justo después de haber tomado su posesión en febrero de 1620 (documentos n.º 23 y 24).

Entramos en la década de los veinte. La suerte parece sonreírle por fin a Guillén, y no sólo en el plano económico. La protección del marqués de Peñafiel y la amistad de Lope de Vega (a quien habría conocido años atrás en Valencia), le ayudan a forjar interesantes relaciones literarias y teatrales, así como a hacerse un hueco en el brillante, pero muy competitivo, grupo de

celebridades de la Corte (el propio Lope, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina...). Y el valenciano comienza a desplegar una intensa actividad literaria, ya como poeta circunstancial en las justas celebradas en la ciudad, ya como dramaturgo.

Rememorando sus años mozos, vemos a Guillén tomando parte en el certamen poético organizado en Madrid en honor de la beatificación de su patrón, Isidro Labrador, en mayo de 1619. Según consta en la correspondiente relación²¹, escrita por su secretario Lope de Vega, Guillén concurra con una Canción y unas Décimas que merecieron el elogio del Fénix en el *vexamen*:

Entró Don Guillem de Castro,
caballero de Valencia,
que ha igualado heroicamente
el ingenio y la nobleza.
Vistoso de ricas plumas,
llenos versos y sentencias,
a quien nuestra lengua deve
milagros que escribe en ella.

La canonización conjunta de San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier y San Isidro Labrador en 1622 ofrece a la musa guilleniana nuevas oportunidades para lucirse. En el certamen organizado en Madrid en loor de San Ignacio y de San Francisco Javier²², las seis décimas presentadas por Guillén obtienen el segundo premio, consistente en una «almilla de oro y seda de aguja, de valor de veinte ducados». Mejor suerte aún corren las Octavas con que el valenciano concurre a la justa celebrada en honor de San Isidro²³, ya que resultan galardonadas en primer lugar con un «cabestrillo de oro de precio de cuarenta ducados» y reciben este encarecido panegírico leído por el Fénix, que de nuevo ejercía como secretario de la fiesta, en sustitución del acostumbrado *vexamen*:

Passado el primer combate
de las *Canciones*, vinieron

²¹ *Iusta poetica y alabanzas iustas que hizo la insigne villa de Madrid al bienaventurado San Isidro en las fiestas de su beatificación*. En Madrid, por la viuda de Alonso Martín, véndese en casa de Alonso Pérez, 1620.

²² Fiestas publicadas por don Fernando de Monforte y Herrera en la *Relacion de las fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesus de Madrid en la canonizacion de San Ignacio de Loyola y S. Francisco*, en Madrid, por Luis Sánchez, 1622.

²³ Recogida y publicada por Lope de Vega en *Fiestas a la canonizacion de S. Isidro*, Madrid, 1622.

tres caballeros insignes
a las *Octavas* de zelos.

No de los que son ingratos
ni a las Musas ni al deseo,
porque es pagar con amor
divino agradecimiento.

Las *Octavas* de los tres
tres Gracias hermosas fueron,
de verde laurel ceñidas
y escritas en bronce eterno.

Traxo Don Guillem de Castro
su divino entendimiento,
la prudencia de su pluma,
la gracia de sus conceptos.

Nunca de alabarle acabo,
y muchas veces lo intento,
porque cuando estoy al fin,
dice Apolo que comienzo.

Entre certamen y certamen, no descuida Guillén su labor como poeta-dramaturgo. En 1621 reimprime en su Valencia natal la *Primera Parte* (1618) de sus comedias que, probablemente en respuesta agradecida a la amistad y a la admiración mostrada por Lope en las diversas composiciones de certamen y en la dedicatoria que le hizo de *Las almenas de Toro* (1620), brinda a su hija doña Marcela de Vega Carpio. Además, Guillén sigue escribiendo nuevas comedias, ahora más influenciadas por el arte dramático del Fénix, que reunirá y publicará años más tarde, concretamente en 1625, y también en Valencia, bajo el título de *Segvnda Parte de las Comedias de don Gvillem de Castro*.

Sin duda, estamos ante uno de los momentos más dulces de la trayectoria dramática de Guillén de Castro. Así lo piensa Joan Oleza, cuando habla del

...momento de más intensa relación entre Guillén y el Fénix, y también de más estrecha alianza en aquella lucha casi nunca limpia que enfrentó a poetas y dramaturgos por la protección y el mecenazgo de los grandes. Es también el momento de mayor reconocimiento de su éxito como poeta dramático, tal como atestiguan los elogios de Cervantes, Gracián, Pérez de Montalbán, Rojas Villandrando, Fabio Franchi... además de los de Lope. *Las mocedades del Cid* se convierten en una referencia inexcusable del teatro histórico del momento, y la actriz Ángela Dido debe su nombre artístico al éxito y al prestigio de la comedia *Dido* y *Eneas*, cuyo papel de Dido representó²⁴.

²⁴ Prólogo de Joan Oleza a su edición de las *Obras Completas*, I, p. xv.

Testimonios de esta actividad dramática permanente de Guillén en los años veinte son un manuscrito de *La tragedia por los celos*, donde consta que «acabóla don Guillén de Castro, en Madrid, a 24 de diciembre de 1622 años, para Antonio de Prado», y también la elaboración de la escena final del acto tercero de la comedia colectiva *Algunas hazañas de las muchas de don García hurtado de Mendoza, marqués de Cañete*, impresa en Madrid el año de 1622. Colaboración esta última de Guillén con declarados²⁵ enemigos de Lope de Vega tales como Luis Vélez de Guevara o Mira de Amescua, entre otros, y que sería interpretada por el Fénix como una traición, a juzgar por el largo letargo de diez años en que se sumerge la amistad de ambos a partir de este momento.

El «genio inquieto y travieso» del valenciano empieza a traerle problemas. Si en el ámbito literario lo vemos alinearse con la camarilla enemiga de Lope y perder así el favor de quien se «había alzado con la monarquía cómica», económicamente hablando anda de nuevo metido en deudas e hipotecas. El 16 de febrero de 1623 se ve obligado a hipotecar el «cortijo del donadio de Casablanca» para, entre otras cosas, poder hacer frente a la obligación de pago de los 600 reales adeudados al mercader Gaspar Sáez de Viteri en concepto de las «35 varas 1/3 de tercianela negra que le ha comprado» (documento n.º 25). Y no sólo eso, en 1624 resulta implicado en un sucio asunto de asesinato como supuesto instigador de la muerte de un caballero del Nuncio. El escándalo sería tal, dada la relevancia adquirida por nuestro valenciano en la Corte, que el mismísimo Felipe IV se ve obligado a interceder por él y a ordenar que se hicieran las averiguaciones pertinentes «con mucho recato; porque en caso que no hubiere fundamento no se note con la voz que podía resultar la persona de don Guillén» (documento n.º 26). Finalmente, el Consejo de Aragón juzga oportuno desestimar la denuncia contra Guillén. Pese a todo, su dignidad habría recibido un duro golpe, ya que, al parecer, no puede lucir los hábitos de Caballero de la Orden de Santiago que le habían sido concedidos el año anterior por intercesión de otro de sus principales valedores, el conde-duque de Olivares. Éste, indica el biógrafo Ximeno, además «como por fuerza le hizo pedir [a Guillén] una pensión». Posiblemente se

²⁵ Luis de Belmonte expone bien claro en la dedicatoria de la comedia que los autores de la misma «eran los que en España tenían el mejor lugar, á despecho de la invidia».

refiera Ximeno a la pensión de 300 ducados, anualmente percibidos por Guillén de las rentas del Arzobispado de Tarragona, y a los que pronto pierde el derecho con su último matrimonio (documento n.º 41).

En efecto, cuando roza ya los 57 años de edad, Guillén contrae matrimonio con una joven de apenas 24/25 años, llamada doña Ángela María Salgado, la cual era dama de compañía de la esposa de su protector don Juan Téllez Girón, nuevo duque de Osuna. Este episodio de su vida nos sorprende enormemente a la vista de las frecuentes críticas vertidas por Guillén en su teatro contra el «mal casamiento» entre un hombre maduro y una mujer joven: «¡Desdichado el hombre viejo / que casa con mujer moza!²⁶». Críticas que suelen alcanzar más duramente a la mujer, viendo en esto, y en las habituales pullas satíricas contra la naturaleza femenina, una proyección de la desafortunada experiencia amorosa vivida por el poeta. Recuérdense el lamentable episodio de separación con doña Helena Fenollar, la fugacidad de su matrimonio con doña Marquesa Girón y su largo período de viudez (25 años) hasta que contrae nuevas nupcias con una muchacha a la que dobla la edad.

La boda, patrocinada y apadrinada (documento n.º 27) por el propio duque de Osuna en agradecimiento de que Guillén «a continuado en mi cassa e servicio todo el tiempo passado hasta oy [...], siéndome su persona muy importante», se celebra en la Colegiata de Osuna el 28 de junio de 1626.

Las escrituras de las dotes (documentos n.º 29 y 30) con que los duques de Osuna obsequian a los contrayentes hablan de hasta 16.000 ducados (unos 176.000 reales), que vendrían así a aliviar enormemente la fatiga crónica, económicamente hablando, de que venía adoleciendo nuestro caballero. De ahí que pudiese permitirse ciertos lujos antaño inimaginables tales como el gastarse 70 ducados en alhajas y joyas para su esposa (documento n.º 33) o el pago de 1.400 ducados en concepto del traslado del ajuar de doña Ángela María desde Osuna a Madrid. Aun así, lo veremos negociando con su suegro los términos de la liquidación de la herencia materna de su esposa (documentos n.º 35, 36 y 37).

²⁶ Guillén de Castro, *El desengaño dichoso*, incluida en *Obras Completas de Guillén de Castro*, edición de Joan Oleza, tomo I, pp. 215-319. La cita señalada se encuentra en la p. 221. Siempre citaremos por la misma edición.

Entramos ya en el ocaso de la vida de un Guillén de Castro que, aunque lejos de su amada Valencia, disfruta uno de sus mejores momentos, pues ha cumplido buena parte de sus sueños: triunfar como poeta en la Corte y ganarse el reconocimiento literario y social de sus coetáneos.

En 1629 media en el matrimonio entre su cuñada doña Isabel Salgado y su paisano don Fruela Boyl, señor de Massamagrell e hijo de su difunto amigo, el «nocturno» Carlos Boyl (documento n.º 34).

En 1630 llega su reconciliación con Lope de Vega, quien lo cubre de elogios en *El Laurel de Apolo* (versos recogidos en la p. 23 del Capítulo I. «Introducción»).

En 1631, una vez saldadas sus deudas y dejado testamento a favor de su esposa, que aceptaría la herencia «con beneficio de inventario y no de otra manera», los ojos de Guillén se cierran por última vez en Madrid, el 28 de julio. Su coterráneo don Diego de Vich recogerá la noticia de su muerte en el famoso *Dietario Valenciano* el 4 de agosto (documento n.º 40), originando con sus palabras la conocida leyenda, apresuradamente aceptada por Ximeno, Mesonero Romanos y V. Said Armesto, de la extrema pobreza del célebre poeta que ha tenido que ser enterrado de limosna en un hospital de la Corona de Aragón. El propio inventario de bienes y el testamento legado por Guillén (documentos n.º 38 y 39), pese a no ser los de un hombre con hacienda, bastarán para desacreditar tan injusta leyenda y defender el honor de nuestro «caballero-dramaturgo» en su último trance.

II.2. Introducción a la dramaturgia guilleniana

II.2.1. El *corpus* dramático

Aunque sin apenas rozar las cotas de productividad del «todopoderoso Lope», la actividad dramática de Guillén de Castro debió de ser fecunda y dejar huella en sus coetáneos, a juzgar por el elevado número de comedias que se le han atribuido y la diversidad de ediciones y traducciones que de ellas se han realizado, de las cuales damos noticia cumplida en el primer punto del capítulo bibliográfico (VI.1.)²⁷.

Como ya se comentó con anterioridad, en 1608 salen a la luz pública dos comedias (*El amor constante* y *El caballero bobo*) de nuestro ilustre caballero. Las obras se incluyen en el célebre volumen antológico titulado ***Doze Comedias famosas, de quatro poetas natvrales de la insigne y coronada civdad de Valencia*** (Valencia, Aurelio Mey), compartiendo protagonismo con otras piezas salidas de las consagradas plumas valencianas de Francisco Agustín Tárrega, Gaspar Aguilar o Miguel Beneyto. El éxito editorial sería tal que pronto conoce el volumen dos reimpresiones, con las mismas erratas y estrofas cojas de la edición de 1608: una, en 1609, en Barcelona, por el impresor Sebastián de Comellas; y otra, en 1614, esta vez en Madrid, a cargo de Miguel Serrano de Vargas (véanse las figuras 1, 2 y 3, recogidas en las pp. 73-75).

Guillén de Castro se encarga personalmente de la publicación de buena parte de su obra dramática durante el período que abarca los años 1618 y 1625. Concretamente, en 1618, y siguiendo la práctica habitual en la

²⁷ No obstante, y para mayor comodidad, se citan aquí las ediciones manejadas en esta tesis, ediciones que, como ya se advirtió en el Capítulo I. («Introducción»), corresponderán sólo a las obras de indiscutible paternidad guilleniana y no a las de autoría dudosa: ***Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís***, ed. de Eduardo Juliá Martínez, Madrid, Real Academia Española, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols., 1925-1927; ***Obras Completas de Guillén de Castro, I***, edición de Joan Oleza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1997, (Biblioteca Castro); ***Las hazañas del Cid***, edición de John G. Weiger, Barcelona, Puvill-Editor, 1980; ***Las mocedades del Cid***, edición de Stefano Arata, Barcelona, Crítica, 1996; ***Los mal casados de Valencia***, edición de Luciano García Lorenzo, Madrid, Castalia, 1976; y, finalmente, ***El Narciso en su opinión***, edición de A.V. Ebersole, Madrid, Taurus, 1968. En el Anejo VII.1. detallamos las referencias bibliográficas completas de cada una de las piezas guillenianas por separado, indicando el número de página en caso de hallarse incluidas en alguna de las dos publicaciones de Obras Completas.

época de reunir en «partes» las obras ya representadas con éxito, Guillén da a conocer doce de sus nuevas «comedias» en la **Primera Parte de las Comedias de don Gvillem de Castro natvral de la civdad de Valencia** (Valencia, Felipe Mey): *El perfecto caballero, El conde Alarcos, La humildad soberbia, Don Quijote de la Mancha, Las mocedades del Cid, primera, Segunda de Las hazañas del Cid, El desengaño dichoso, El conde de Irlos, Los mal casados de Valencia, El nacimiento de Montesinos, El curioso impertinente, y Progne y Filomena* (véase la figura 4, p. 76). El libro, como se documenta en el mencionado apartado bibliográfico (VI.1.), tiene una tirada de mil ejemplares e incluye una *Aprobación*, firmada por el doctor Pedro Antonio Serra en Valencia, con fecha de 2 de julio de 1618, y una *Licencia*, signada en Madrid a 12 de junio de 1618 por Pedro de Contreras y en nombre del Rey, que permitía a Guillén vender en Castilla durante diez años los «mil cuerpos» de la edición.

Debido a la excelente acogida del público²⁸, esa **Primera Parte** sería reimpressa, que no reeditada, en 1621, también en Valencia y por el editor Felipe Mey, con una *Aprobación* firmada por Juan de Jáuregui el 20 de abril del citado año (véase la figura 5). Y decimos «reimpresa», coincidiendo con quien realizara el primer cotejo minucioso de ambas «ediciones», esto es, con E. Juliá Martínez²⁹, pues la única diferencia con respecto a la edición de 1618 la constituye un primer pliego que renueva la portada y las hojas preliminares, e incluye una dedicatoria que, rompiendo la costumbre de sus coetáneos de

²⁸ Así lo creemos, dada la relevante notoriedad literaria que la figura del escritor valenciano gozaba en los albores de los años veinte no ya sólo entre sus compatriotas (recuérdense, entre otras cosas, estos dos datos: el éxito enorme de la representación de DYE en la ciudad del Turia a que aludía el Fénix en *Las almenas de Toro* [1620], y el hecho de que, en 1616, fuera elegido Guillén presidente de la Academia literaria de «Los Montañeses del Parnaso» por él fundada), sino también entre sus colegas de profesión y entre los aficionados al teatro residentes en la Villa y Corte de Madrid. Una mirada retrospectiva a su «etapa» madrileña nos trae a la memoria la intensa actividad literaria de un Guillén que compagina su faceta de poeta que compite en certámenes y justas poéticas celebradas en la capital, recibiendo diversos premios, y su labor como dramaturgo que compone sus piezas para compañías de autores como la de Antonio de Prado, ganándose el aplauso y el elogio unánime de célebres escritores de la talla de Lope de Vega, Cervantes, Baltasar Gracián, Pérez de Montalbán, Rojas de Villandrando... Testimonios que vimos en el Capítulo I («Introducción») y que, por salir de labios de sus rivales en el arte literario, evidencian el éxito de Guillén y dejan así en entredicho posturas críticas como la de J.L. Alborg (*Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, tomo II: Barroco, p. 336), para quien la «superchería» de presentar como nueva la *Primera Parte* de 1621 fue «para ver de darle algún movimiento a aquella edición [la de 1618] dormida».

²⁹ Véanse las pp. xxvi-xxx de las «Observaciones preliminares» que encabezan el tomo I de su edición de las *Obras Completas de Don Guillén de Castro y Bellvís*.

dirigirse al mecenas de turno, brinda Guillén a una joven muchacha de apenas dieciséis años, doña Marcela de Vega Carpio, hija natural de Lope de Vega, «pues demás de ser hija de un hombre tan eminente, tiene tantas y tan buenas partes, que cualquiera dellas es extremo. Guarde nuestro Señor a V.M. muchos años, y la dé lo que merece, que es lo más que yo la puedo desear». Según Joan Oleza, este primer pliego habría sido impreso aparte y posteriormente añadido a la edición valenciana en Madrid, ya que la dedicatoria a la hija de Lope alberga elogios poco halagüeños para con el impresor Mey.

Posteriormente, hacia 1625, y también en la ciudad del Turia, nuestro dramaturgo publica la ***Segvnda Parte de las Comedias de don Gvillem de Castro***, pero con un editor diferente al de sus publicaciones anteriores: Miguel Sorolla. Esta segunda parte que, siguiendo la tendencia de Guillén³⁰, dedica a su joven sobrina Ana María de Figuerola y de Castro, consta también de doce piezas: *Engañarse engañando*, *El mejor esposo*, *san José*, *Los enemigos hermanos*, *Cuánto se estima el honor*, *El Narciso en su opinión*, *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *La justicia en la piedad*, *El pretender con pobreza*, *La fuerza de la costumbre*, *El vicio en los extremos*, *La fuerza de la sangre*, y *Dido y Eneas*. El volumen presenta las siguientes partes preliminares: una *Licencia*, firmada por don Martín Funes en el Palacio Arzobispal de Valencia el día 7 de febrero de 1625; una *Aprobación* de fray Lamberto Novella firmada el 20 de diciembre de 1624 en el Real Convento de Predicadores de Valencia; la *Dedicatoria* a su «sobrina y señora mía [...] por saber lo que v.m. gusta de entretenerse leyéndolas los ratos que la cansa el almohadilla, escusándola con esto el leer en ellas malas letras, peores puntuaciones y yerros desatinados»; y un controvertido *Prólogo al Lector* donde, a modo de justificación de la impresión de la *Segvnda Parte*, «cuela» Guillén duras acusaciones al editor que «en mi ausencia» imprimió las «otras doze» comedias de la *Primera Parte*. Palabras que han suscitado un curioso debate bibliográfico entre quienes defienden que el blanco de la furia guilleniana es el valenciano Felipe Mey, responsable de la edición (1618) y de la reimpresión

³⁰ Actitud que, según Christiane Faliu-Lacourt, se hallaría en perfecta consonancia con el espíritu optimista y pedagógico que imbuje el proyecto dramático guilleniano, «déjà car ce parti pris est en accord avec ce que nous appellerons le “choix de la vie” de Castro dans un théâtre d’apprentissage, d’initiation dominé par les “comedias” de la descendance, aspects essentiels qui jusqu’à ce jour n’ont pas retenu l’attention requise» (*Un dramaturge espagnol du Siecle d’Or: Guillén de Castro*, p. 52).

(1621) de la *Primera Parte* y a quien habría criticado Guillén en la citada dedicatoria a doña Marcela de Vega Carpio, y quienes, por otro lado, y precisamente apoyándose en que es Guillén el que supervisa y confía la edición y reimpresión de su *Primera Parte* a Mey, sostienen que las palabras acusatorias del valenciano apuntarían más bien al editor de una hipotética «edición pirata» anterior a la de 1618. De hecho, y aunque no se consta de pruebas concluyentes, es posible que hubiese existido una edición de la *Primera Parte* en torno a 1614 o 1615, a juzgar por la referencia que Lope de Vega hace a las «Comedias de don Guillén / de Castro³¹» en el acto III de *La dama boba*, escrita en 1613. Así lo advierte Eduardo Juliá Martínez, el cual se formula la siguiente pregunta: «¿Habrá de darse interpretación rígida a estas palabras [las de Lope de Vega] y creer que la primera edición sea más antigua aún de lo que los bibliógrafos han asegurado? Si tal problemática edición existe, sin duda alguna, no la imprimió Felipe Mey, ya que éste vivió en Segorbe desde 1612 a 1615³²».

Más allá de estas veintiséis obras que constituyen el *corpus* básico de Guillén, y sin olvidarnos ni de su pequeña aportación al teatro breve con el *Entremés famoso de Cornelio*³³ y la *Loa famosa de D. Guillén de Castro. Hízola para la compañía de Arias en Sevilla*³⁴, ni mucho menos de su colaboración con otros ocho ingenios en la composición de la comedia *Algunas hazañas de las muchas de don García hurtado de Mendoza, marqués de Cañete* (en Madrid, por Diego Flamenco, 1622) y de su participación con Antonio Mira de Amescua en la elaboración *La manzana de la discordia y robo de Elena* (ms. 15645 de la Biblioteca Nacional), parece ser que el vate del Turia sigue escribiendo comedias desde 1625 hasta su muerte, ocurrida en 1631. Así lo demuestran, entre otros hechos: [1] la conservación de manuscritos que bien atestiguan la paternidad guilleniana (el manuscrito de *La tragedia por los celos* conservado en la Biblioteca Nacional

³¹ Lope de Vega Carpio, *La dama boba*, p. 170.

³² Eduardo Juliá Martínez, «Observaciones preliminares» a su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, tomo I, p. XXX.

³³ Incluido en un libro comprensivo de quince entremeses de varios autores, publicado en Cádiz, por Francisco Juan Velasco, en 1646. El entremés guilleniano se encuentra en las pp. 17-23v.

³⁴ Publicado en *Autos sacramentales, con quatro comedias nuevas, sus loas, y entremeses. Primera Parte*, en Madrid, por María de Quiñones, año de 1655, folios 234r-v.

bajo la signatura 17330 y donde dice así: «Laus Deo; acabóla don Guillem de Castro, en Madrid, a 24 de diciembre de 1622 años para Antonio de Prado...»; o el manuscrito ms. 16943, también de la Biblioteca Nacional, de *Allá van leyes donde quieren reyes...*), bien son firmados por Guillén, como el conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. V, 21-2) de *Ingratitud por amor* (aunque parece ser de texto no autógrafo); y [2] las noticias sobre las representaciones en la «Casa de les Comèdies de l'Olivera» de ciertas piezas atribuidas a Guillén. Así, en 1624, y por la compañía de Roque de Figueroa, se escenificó *El nieto de su padre*, y en 1628, en esta ocasión a cargo de la compañía de Jerónimo Almela «el Valenciano», se llevaron a las tablas *La tragedia por los celos*, *Ingratitud por amor* y *El ayo de su hijo*. Piezas que, junto a *El nieto de su padre*, también figuraban en el repertorio de la compañía de Roque de Figueroa (que actuó en «La Olivera» en 1624 [22 enero-14 julio]; en 1630 [27 septiembre-12 diciembre]; en 1631 [31 de octubre- 17 diciembre]; y en 1649-50 [2 octubre-17 enero]) y que también se atribuían a la pluma guilleniana, según los Libros del Hospital General del siglo XVII (véase Pilar Sarrió, *La vida teatral valenciana en el siglo XVII. Fuentes documentales*, pp. 174-305).

Concretamente, en la época se le atribuyeron unas dieciséis comedias más, aparte de las veintiséis ya señaladas, muchas de las cuales fueron publicadas póstumamente en colecciones misceláneas o en sueltas. Tales comedias son: *El ayo de su hijo*, *Ingratitud por amor*, *La tragedia por los celos*, *Donde no está su dueño está su duelo*, *Las canas en el papel y dudoso en la venganza*, *Pagar en propia moneda*, *El cerco de Tremecén*, *El pobre honrado*, *Las maravillas de Babilonia*, *Quien no se aventura no ha ventura*, *El nieto de su padre*, *El renegado arrepentido*, *Allá van leyes do quieren reyes*, *La manzana de la discordia y robo de Elena*, *El prodigio de los montes y mártir del cielo*, *Santa Bárbara*, y, finalmente, *Quien malas mañas ha tarde o nunca las perderá*.

Auténticas o no tales comedias, el *corpus* teatral guilleniano cobraba así unas dimensiones considerables que le valieron la fama de autor prolífico ante sus coetáneos y ante la posteridad. Y es que, apropiándonos de las palabras de H. Mérimée, «todos aquellos que quisieron enriquecerle o depauperarle le rindieron un involuntario homenaje. El cuerpo macizo de su obra se

imponía, y si ya algunas resquebrajaduras comprometían su solidez, la impresión que deja sigue siendo la de la potencia³⁵».

II.2.2. Problemas de atribución

A excepción de las veintiséis piezas dramáticas (*El amor constante*, *El caballero bobo*, y las veinticuatro comedias que constituyen la *Primera* y la *Segunda Parte*) publicadas en vida del autor, bajo su atenta mirada, el resto de las obras arriba citadas, dispersas ya entre manuscritos inéditos, ya entre colecciones misceláneas o en «sueltas», han planteado a los críticos serias dudas sobre la paternidad guilleniana, debido a que muchas de ellas fueron publicadas en fechas muy posteriores a la muerte de Guillén, con unos textos harto descuidados, y, en ocasiones, ni siquiera aparecían firmadas por el autor valenciano³⁶.

Muy diversas son las opiniones de los estudiosos en torno a la autoría de las piezas tradicionalmente atribuidas a Guillén, y que no fueron publicadas personalmente por él. Así, por ejemplo, representando la postura, digámoslo así, más «flexible», hallamos a **Eduardo Juliá Martínez**, el cual, apoyándose en consideraciones de orden estético e ideológico, incluye en su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís* (Madrid, RAE, 1925-27) tanto las veintiséis piezas editadas en los volúmenes de 1608, 1618 y 1625, como las dieciséis restantes, de cuya edición o recopilación en «partes» no se preocupó Guillén.

Frente a él, encarnando la posición «más restrictiva», destaca **Courtney Bruerton**³⁷, quien, utilizando criterios métricos, considera que, de las cuarenta y dos comedias atribuidas al dramaturgo valenciano por parte de Juliá Martínez, tan sólo veintisiete obras (*El amor constante*, *El caballero*

³⁵ H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, tomo II, p. 618.

³⁶ Recuérdese que, en los textos dramáticos de nuestro Siglo de Oro, solía indicarse el nombre del «autor» (director de compañía) más a menudo que el nombre del «poeta» (o dramaturgo), a quien el primero compraba todos los derechos de su obra, pudiéndola modificar a su gusto. Ello explicaría los numerosos problemas de autoría y de datación que presentan muchísimas comedias auriseculares, entre ellas, buena parte de las guillenianas.

³⁷ C. Bruerton, «The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro», en *Hispanic Review*, vol. XII, abril, 1944, n.º 2, pp. 89-151.

bobo, las veinticuatro de las dos *Partes*, y *La tragedia por los celos*) son realmente de autoría guilleniana, mientras que tres (*Donde no está su dueño está su duelo*, *El ayo de su hijo* e *Ingratitud por amor*) son «probablemente de Castro», siete (*El cerco de Tremecén*, *Las maravillas de Babilonia*, *El nieto de su padre*, *Pagar en propia moneda*, *El pobre honrado*, *Quien no se aventura...*, y *El renegado arrepentido*) son «dudosas», y cuatro (*Allá van leyes...*, *Las canas en el papel...*, *El prodigio de los montes*, *Quien malas mañás ha...*) pueden descartarse totalmente como salidas de la pluma de Guillén.

Finalmente, en la línea «restrictiva» de Bruerton, y superándola, nos encontramos con el reciente estudio llevado a cabo por **Christiane Faliu-Lacourt**³⁸, que propone veintisiete obras (las mismas que señalaba Bruerton) como «sûrement de Castro», y cinco (las tres indicadas por Bruerton, es decir, *Donde no está su sueño...*, *El ayo de su hijo* e *Ingratitud por amor*, junto a otras dos: *Allá van leyes...* y *La manzana de la discordia*, escrita esta última en colaboración con Mira de Amescua) como «probablement de Castro». Respecto a las siete piezas que Bruerton calificaba de «dudosas», Faliu-Lacourt, basándose en criterios métricos y estilísticos, considera como tales tan sólo a cuatro de ellas (*El nieto de su padre*, *El pobre honrado*, *Pagar en propia moneda* y *Quien no se aventura...*), y descarta las tres restantes (*El renegado arrepentido*, *El cerco de Tremecén* y *Las maravillas de Babilonia*), junto a dos de las completamente desechadas por Bruerton (*Las canas en el papel...* y *Quien malas mañás ha...*), al mismo tiempo que manifiesta sus dudas sobre la posible autoría guilleniana de *El prodigio de los montes*, una de las comedias que Bruerton estimaba ajena a la pluma de Guillén.

Más allá de los problemas de atribución que, desde siempre, han centrado la atención de los estudiosos de la obra guilleniana, lo cierto es que nuestro dramaturgo valenciano es autor de un *corpus* teatral consistente, integrado, si tenemos en cuenta las acertadas conclusiones de Faliu-Lacourt, por unas treinta y cinco comedias, y eso sin contar dos piezas de teatro breve tales como el *Entremés famoso de Cornelio* y la *Loa famosa de don Guillén*

³⁸ Ch. Faliu-Lacourt, *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or: Guillén de Castro*, 1989, pp. 55-65.

de Castro, así como la participación de Guillén en la obra colectiva «de nueve ingenios», titulada *Algunas hazañas de don García Hurtado de Mendoza*.

II.2.3. Hipótesis de datación cronológica

Una vez presentado el «monstruo cómico» guilleniano, vamos a tratar de describirlo, si bien las ansias de libertad con las que nace como buen hijo de la *Comedia nueva*, no le dejarán reducirse a encorsetamientos cronológicos ni genéricos.

Una primera dificultad, añadida a la de los problemas de autoría, nos asalta el camino: la falta de datos precisos relativos a la cronología de la inmensa mayoría de las obras. Decía Guillén en el «Prólogo al Lector» de la *Segvnda Parte* (1625) que «la [pieza de la *Primera Parte* de 1618] que menos años tiene tendrá de quince arriba, que fue quando la poesia cómica, aunque menos murmurada, no estaua tan en su punto». Confesión ésta que nos ofrece ciertas garantías, aunque no las suficientes, por hallarse inmersa en un contexto de curiosas inexactitudes y olvidos: recuérdese que Guillén acababa de acusar al editor de la *Primera Parte*, a quien él mismo había confiado su edición y reimpresión y con quien también había negociado personalmente la base de la edición, de haberla impreso «en mi ausencia» y con «vn sin fin de yerros».

Ello ha llevado a estudiosos de la talla de E. Juliá Martínez o C. Bruerton a establecer una cronología hipotética de las comedias de Guillén, a partir de criterios diversos. Nosotros vamos a seguir la tabla cronológica propuesta, merced al estudio de la métrica, por Bruerton (1944³⁹), por considerarla más rigurosa que la planteada anteriormente por Juliá Martínez (1925-27⁴⁰), apoyándose en cuestiones meramente temáticas e ideológicas.

Ésta sería, según Bruerton, la fijación cronológica de la obra dramática de nuestro insigne comediógrafo valenciano:

³⁹ C. Bruerton, «The chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro».

⁴⁰ E. Juliá Martínez, «Observaciones preliminares» a su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*.

OBRAS DE AUTORÍA INDISCUTIBLE

<i>El amor constante</i>	1596?-1599?	3476 versos
<i>El desengaño dichoso</i>	1599	2978 versos
<i>El nacimiento de Montesinos</i>	1595?-1602?	3096 versos
<i>El conde Alarcos</i>	1600?-1602	2778 versos
<i>Los mal casados de Valencia</i>	1595?-1604?	3119 versos
<i>El caballero bobo</i>	1595?-1605?	2847 versos
<i>La humildad soberbia</i>	1595?-1605?	3368 versos
<i>El curioso impertinente</i>	1605?-08? (1605-06?)	3184 versos
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	1605-08? (1605-06?)	3103 versos
<i>El conde de Irlas</i>	1600-10? (1605?-08?)	3176 versos
<i>Progne y Filomena</i>	1608?-1612?	3036 versos
<i>La verdad averiguada...</i>	1608?-1612?	3513 versos
<i>La fuerza de la sangre</i>	1613-1614	2791 versos
<i>Las mocedades del Cid II o Las hazañas del Cid</i>	1610?-1615?	2864 versos
<i>El perfecto caballero</i>	1610?-1615?	3169 versos
<i>El Narciso en su opinión</i>	1612?-1615?	3040 versos
<i>Dido y Eneas</i>	1613?-1616?	3072 versos
<i>Las mocedades del Cid I</i>	1612?-18? (1612?-15?)	3004 versos
<i>La fuerza de la costumbre</i>	1610?-20? (1610?-15?)	2957 versos
<i>Los enemigos hermanos</i>	1615?-20? (1615?)	2955 versos
<i>La piedad en la justicia</i> ⁴¹	1615?-20?	3264 versos
<i>El mejor esposo</i>	1617-1620?	3250 versos
<i>La tragedia por los celos</i>	1622	2567 versos
<i>El vicio en los extremos</i>	1623	3093 versos
<i>Cuánto se estima el honor</i>	1615?-24 (1622?-24)	2650 versos
<i>Engañarse engañando</i>	1620?-24 (1622?-24)	2921 versos
<i>El pretender con pobreza</i>	1620?-24	2828 versos

Respecto a las piezas a las que, de acuerdo con las investigaciones de Faliu-Lacourt, reservábamos los marbetes de «obras autoría probable o

⁴¹ Como ya se ha visto en la Tabla de Abreviaturas (p. 19), nosotros emplearemos en la tesis el título original de *La justicia en la piedad*, puesto por el mismo Guillén en la *Segvnda Parte* (1625) y no el inverso de *La piedad en la justicia* utilizado por Bruerton y generalizado entre la crítica a partir de su aparición en la *Parte veinte y seis de Comedias nuevas escogidas de los mejores Ingenios de España* (en Madrid, por Francisco Nieto, a costa de Iuan Martín Merinero, año de 1666).

compartida» y «obras de autoría discutida», la hipótesis cronológica establecida por Bruerton quedaría como sigue:

OBRAS DE AUTORÍA PROBABLE O COMPARTIDA

<i>Donde no está su dueño está su duelo</i>	1610?-1620?	3255 versos
<i>El ayo de su hijo</i>	1620?-1623	2812 versos
<i>Ingratitud por amor</i>	1620?-1628	2727 versos
<i>Allá van leyes do quieren reyes</i>	1600?	2727 versos
<i>La manzana de la discordia...</i>	1620?-1622?	2978 versos

OBRAS DE AUTORÍA DISCUTIDA

<i>Pagar en propia moneda</i>	1624	2564 versos
<i>Quien no se aventura no ha ventura</i>	1625?-1631	2667 versos
<i>El pobre honrado</i>	1629?	2430 versos
<i>El nieto de su padre</i>	1658	2767 versos

II.2.4. Evolución interna del teatro guilleniano

En vista de los problemas de autoría y de datación que entorpecen el estudio de la obra dramática guilleniana, no resulta nada extraño el hecho de que sean muy pocos los críticos que se hayan atrevido a analizar la evolución interna de la producción del valenciano. El primero en intentarlo fue **Eduardo Juliá Martínez** (1925-27), en sus ya conocidas «Observaciones preliminares» que encabezan su edición de las *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*. En ellas, el estudioso, basándose en criterios temáticos, distingue tres etapas en la génesis dramática de Guillén: la primera, anterior a 1600, muy vinculada a la «escuela valenciana de aquellos días, y especialmente a Virués»; la segunda y la tercera, posteriores ambas a 1600, si bien diferenciadas entre sí, pues la segunda estaría marcada por un acercamiento «a la realidad», que se materializaría en la creación de numerosas *comedias costumbristas* y de *enredo*, mientras que la tercera etapa se caracterizaría por la vuelta a temas tratados en su primera etapa, en un intento nostálgico de Guillén de repetir éxitos pasados, pero bajo una forma dramática nueva, aprendida en Lope.

Más tarde, otros dos estudiosos, **Ángel Valbuena Prat** (1964⁴²) y **Luciano García Lorenzo** (1971/76⁴³), consideran válida la distribución en tres períodos establecida por Juliá. Así, ambos coinciden en distinguir un primer momento «prelopista» (1583-1599), influido por Artieda y Virués, y próximo, por tanto, a la fórmula trágica característica de la dramaturgia valenciana, de un tercer momento (a partir de 1605/1610), plenamente inserto en el modelo lopesco de *comedia*, pasando por uno intermedio de asimilación y transición, caracterizado por «el costumbrismo, los temas del romancero y la tradición épica, la matización psicológica...». Ahora bien, en lo que discrepan uno y otro es en sus conclusiones. Según Valbuena Prat, la evolución que experimenta la dramaturgia guilleniana, partiendo desde posiciones autóctonas hasta la plena asimilación de la fórmula estándar de la *Comedia*, no revela sino que Guillén de Castro es un mero discípulo, y «de los mediocres», del «Fénix». Por el contrario, García Lorenzo (1971), muy acertadamente, destaca la fuerte personalidad de un dramaturgo como Guillén, que, pese a incorporarse al discipulado de Lope en torno a 1600, «nunca abandonó por completo la primera manera de su hacer teatral, y con frecuencia hay en muchas de sus obras ya del XVII conflictos y situaciones que nos recuerdan las de finales del siglo anterior⁴⁴». Poco más tarde (1976), imbuido de los estudios de investigadores contemporáneos tales como Rinaldo Froldi, García Lorenzo considera que la causa de la singularidad e individualidad de la dramaturgia guilleniana en el marco de la *Comedia nueva* hay que buscarla en su peculiar evolución, lenta y gradual, desde una práctica teatral localista, que anticipa muchos de los ingredientes fundamentales de la futura *Comedia nueva*, hasta su adhesión definitiva a los presupuestos estéticos de la nueva fórmula teatral forjada por Lope, eso sí, sin prescindir nunca de la herencia de sus maestros valencianos:

...Es suficiente una lectura del teatro de Guillén [...] para observar que **el camino no se trunca de una forma violenta con el fin de dar paso a la nueva fórmula**. En el teatro de Guillén de Castro **existen, desde las primeras**

⁴² A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1964, tomo II, pp. 300-301.

⁴³ L. García Lorenzo, «Prólogo» a su edición de la comedia guilleniana que lleva por título *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Anaya, 1971; y *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, 1976.

⁴⁴ Palabras pertenecientes al «prólogo» que precede a su edición de *Don Quijote de la Mancha*, p. 13.

obras, unos rasgos, unos elementos, que, si no están coherentemente sistematizados, facilitan la práctica definitiva de la nueva fórmula dramática. El contacto con Lope fue trascendental para que todo esto pudiera dar óptimos frutos, pero en Guillén, como en Timoneda, Tárrega o Gaspar Aguilar, había un fermento de nuevos propósitos y nuevas prácticas que no es posible ignorar... Y son precisamente algunos de estos propósitos y estas prácticas los que diferencian también el teatro de Guillén del de Lope, pues parte de la dramaturgia valenciana, y **la de Guillén de Castro más concretamente, posee [...] unas particularidades desde el principio y hasta el final de su carrera que no lo hacen mero discípulo siguiendo fielmente al maestro...**⁴⁵

Rinaldo Frolidi (1962⁴⁶) sintetizará el estado de la cuestión, al mostrarse partidario de diferenciar tan sólo dos períodos fundamentales en la producción de nuestro comediógrafo de la ciudad del Turia. Y es que, en su opinión, la tercera etapa señalada por Juliá Martínez, Valbuena Prat y García Lorenzo es inseparable de la segunda, ya que ambas parten de la influencia de Lope, oponiéndose frontalmente a la primera, inspirada en el teatro trágico valenciano de fines del Quinientos. De este modo, Frolidi distingue claramente un «primer Guillén», formado en la órbita de la tradición teatral de sus paisanos, los dramaturgos valencianos prelopidistas: Cristóbal de Virués, Micer Andrés Rey de Artieda, Francisco Agustín Tárrega..., de un «segundo Guillén», que, tras la segunda estancia de Lope en Valencia, allá por 1599, se incorpora de forma «**innovadora**» (como había intuido también García Lorenzo en 1971) a las propuestas dramáticas de éste.

Finalmente, nos encontramos con **Juan Luis Ramos** (1983⁴⁷), uno de los investigadores actuales de la dramaturgia guilleniana, vinculado al Departamento de Literatura española de la Facultad de Filología de Valencia. Ramos supera las tesis de Frolidi, al afirmar que la primera etapa (de estricta formación valenciana, tanto en la línea de la *tragedia* [Virués], como en la línea de la *comedia* [Tárrega]) es «indiferenciable de la segunda», pues esta

⁴⁵ L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, pp. 51 y 52.

⁴⁶ Rinaldo Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española. En torno a la tradición dramática valenciana y el primer teatro de Lope*, Salamanca, Anaya, 1973 (la primera versión, en italiano, es de 1962).

⁴⁷ Juan Luis Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca», en *Cuadernos de Filología*, III, 3, 1983, pp. 169-198.

última no supondría más que la prolongación de unas constantes temáticas, estructurales y técnicas fijadas ya en su primera etapa:

...No encontramos por ningún lado las huellas de ese desequilibrio fundamental que hubiera provocado en Guillén la subordinación, tras la etapa de aprendizaje de la Escuela Valenciana, a los criterios de Lope de Vega. No se trata, pues, de un discípulo de Lope. Ni siquiera las posibles influencias dejaron una marca realmente localizable. El proceso de aprendizaje de una técnica es específicamente interno, y a él se articula la virtual enseñanza externa⁴⁸.

Como vemos, las palabras de Juan Luis Ramos inciden en la idea, apuntada por Frolidi y García Lorenzo, y cada vez más consolidada entre la crítica contemporánea, de que Guillén no es tanto un discípulo de Lope como pudieran serlo, cada uno con su estilo personal, Mira de Amescua, Vélez de Guevara o Ruiz de Alarcón, entre otros, ya que, como diría Francisco Ruiz Ramón, Guillén es un «dramaturgo que, con su obra ya iniciada, perfecciona su incipiente sistema fecundándolo con el ejemplo del estilo dramático de Lope. Es decir, no parte de Lope, como quien parte del punto cero, sino que sigue a Lope cuando ya lleva recorrida una etapa del camino⁴⁹». En definitiva, más que un epígono del «Fénix», Guillén sería un dramaturgo que, dada su formación en el seno de la rica tradición teatral valenciana de fines del XVI (de la que, por cierto, bebería también el autor madrileño durante su destierro en la capital del Turia⁵⁰), camina paralelamente a Lope los primeros pasos que conducen a la *Comedia*

⁴⁸ J.L. Ramos, «Guillén de Castro en el proceso de la Comedia barroca», p. 189.

⁴⁹ Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1967, página 224.

⁵⁰ Para ver con más detalle las valiosas enseñanzas que el brillante ambiente teatral de la Valencia de los últimos decenios del Quinientos pudo ofrecer a un jovencísimo Lope, que aún no había forjado su estilo dramático, remitimos a los siguientes trabajos:

- R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia española*, 1973;
- L. García Lorenzo, *El teatro de Guillén de Castro*, pp. 45-52;
- F. Lázaro Carreter, «Formación de la comedia nacional», en *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra*, Madrid, Anaya, 1966, pp. 162-178;
- H. Mérimée, *Spectacles et comédiens à Valencia 1580-1630*, Toulouse, Privat, 1913; *L'art dramatique à Valencia*, Toulouse, Privat, 1913 (ed. española publicada en Valencia por la «Institución Alfonso el Magnánimo», en 1985);
- VV.AA., *Cuadernos de Filología*, III, Universidad de Valencia, 1981;
- VV.AA., *Teatro y prácticas escénicas I. El Quinientos valenciano*, Valencia, Universidad de Valencia, 1984.

nueva⁵¹. Y no sólo eso, pues, cuando, en plena madurez, instalado en Madrid, Guillén acepta la fórmula lopesca de la *comedia* por su mayor «rentabilidad» a la hora de vender sus obras, lo hace conservando el acento valenciano de su personalidad artística forjada al calor de las enseñanzas de sus maestros de juventud:

...Guillén transforma su dramaturgia sin arrinconar nunca el oficio aprendido en sus primeros años, aunque dotándolo de su peculiar imprenta ideológica y técnica. En este sentido, es el único autor capaz de dar una respuesta satisfactoria al dilema que agitaba a los epígonos de Tárrega: **conservar lo específico y adaptarse a la renovación a un mismo tiempo, de aquí que sea el único que logre «triunfar» sin despersonalizarse**⁵².

II.2.5. Clasificación genérica

Muy acertadamente admiraba H. Mérimée en un dramaturgo de tan azarosa biografía como la de nuestro caballero Guillén «la pluralidad de su inspiración»:

...religiosas o profanas, antiguas o modernas, españolas o extranjeras, las fuentes en las que bebió procedían de los más opuestos puntos del horizonte. Al pasar revista a sus obras [...] nos queda una impresión que muy pocos escritores pueden producir, una impresión de opulencia. No siempre estuvo a la altura de sus propósitos, pero siempre mantuvo su firmeza. Poseía una fuerza creadora, el poder de insuflar la vida y reanimar a los muertos⁵³.

Esta variedad de fuentes literarias (nacionales: influencia de los valencianos prelopistas, de Cervantes, de los romances épicos y

⁵¹ Tanto los estudios de Froldi (*Lope de Vega y la formación de la comedia española*), como los de críticos americanos de la talla de W.E. Wilson (*Guillén de Castro*) y J.G. Weiger (*Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*) y, más recientemente, los trabajos de los investigadores (Joan Oleza, José Luis Sirera, Teresa Ferrer, Juan Luis Ramos, Víctor Diago, Evangelina Rodríguez Cuadros...) de la Universidad de Valencia, todos estos estudios, decíamos, apuntan en una misma dirección, ya que tienden a integrar plenamente a los autores valencianos, entre ellos Guillén de Castro, en el proceso de formación de la *Comedia* de nuestro Siglo de Oro. Y es que, frente al mito romántico del «Fénix de los ingenios» como genial creador de la *Comedia nueva*, partiendo de la nada, consideran que la nueva y fecunda fórmula dramática de la *comedia* es producto de una larga tradición, en la que los valencianos ocupan un lugar relevante.

⁵² J.L. Sirera, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», en *Bulletin of the Comediantes*, vol. 34 n.º 2, 1982, pp.173-187. La cita señalada se halla ubicada en la página 184.

⁵³ H. Mérimée, *El arte dramático en Valencia*, p. 593.

caballesc...; e internacionales: herencias de los *novellieri* italianos, de los romances del ciclo carolingio, de la mitología grecolatina...) e históricas (religiosas: Evangelios cristianos; y profanas: crónicas de historia antigua o contemporánea, *Claros varones* [1524] de Hernando del Pulgar, tratados de juristas y teólogos españoles a favor y en contra del derecho de resistencia y el tiranicidio..) que, aprendidas por Guillén en la escuela de su peregrinaje vital, compiten y casi desbancan al vivero prosaico de la observación de costumbres⁵⁴ en la inspiración de su teatro se ha convertido en el principal criterio de clasificación genérica esgrimido por la crítica a lo largo de los siglos.

En la primera mitad del xx, hallamos las propuestas de H. Mérimée (1913) y Juan Hurtado y A. González Palencia (1943⁵⁵), consistentes en encuadrar las comedias guillenianas bajo los marbetes tópicos, válidos para todo el contexto teatral de la *Comedia nueva*, de comedia «histórica», «caballesc», «dramática», «trágica» y «de capa y espada» en función de la temática y de la procedencia del material de base empleado por el autor. Clasificación tradicional que sería revisada y adaptada a la idiosincrasia del arte dramático guilleniano en el último tercio del siglo, de la mano de estudiosos como A. Valbuena Prat (1969⁵⁶), que agruparía las obras del valenciano bajo epígrafes más personalizados («comedias de conflictos matrimoniales», «caballesc», «mitológicas», «de influjo cervantino» y «costumbristas» o «de capa y espada»), y Luciano García Lorenzo (1976⁵⁷), el cual distribuiría las obras dramáticas en seis grupos según la temática que urdiese sus intrigas («El rey tirano», «Guillén y el Romancero», «Amor, amistad y matrimonio», «Temas cervantinos», «Temas míticos» y «Comedia de figurón»). Finalmente, y recogiendo el testigo de sus precursores, llegamos al

⁵⁴ Hecho que guardará una estrecha relación, según se verá en el transcurso de la tesis, con la definición del proyecto ideológico-dramático guilleniano, entendido como catecismo nobiliario de buena conducta destinado a los diversos papeles de la representación de la vida (paterno/materno, filial, caballesc, principesco, real...).

⁵⁵ *Historia de la Literatura española*, Madrid, SAETA.

⁵⁶ *El teatro español en su Siglo de Oro*, Barcelona, Planeta, (Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica literaria).

⁵⁷ *El teatro de Guillén de Castro*, Barcelona, Planeta, (Ensayos/Planeta de Lingüística y Crítica literaria).

estudio de Christiane Faliu-Lacourt (1989⁵⁸), donde, a partir de la materia dramática utilizada por el vate del Turia, se distinguen hasta seis grupos de comedias:

- El primero y principal, inspirado en el Romancero histórico-legendario, y en el que hallarían acomodo las piezas caballerescas (ECI, ECA, ENM y EDD), las históricas (MC I y MC II, y AVL), y, extremando el criterio de clasificación, también las mitológicas (DYE, PYF y *La manzana de la discordia y robo de Elena*, escrita en colaboración con Mira de Amescua);
- otro grupo constituido por las comedias que toman su asunto en las experiencias autobiográficas de Guillén (PCP, LMV, IPA y PH);
- un tercer núcleo inspirado en la herencia literaria de compatriotas valencianos como Francisco Agustín Tárrega o Gaspar Aguilar (EE y VA);
- las comedias cuyo material de base procede de las *novelle* italianas (EVE) o de Cervantes (LFS, CI y DQM);
- las piezas de enredo que sirven como pretexto de un marco histórico (LHS, TPC y DNE SD);
- y, finalmente, el singular caso de aproximación a la historia sagrada encarnado en EME.

En este conjunto de apuestas de clasificación genérica de la producción dramática del poeta valenciano, destaca la iniciativa de su paisano Juan Luis Ramos (1983⁵⁹). Como sus precedentes, Ramos tiene en cuenta el criterio del tipo de conflicto/temática usada por Guillén, criterio que, junto al de la intencionalidad del autor, le permitirá superar las clasificaciones anteriores y dividir la dramaturgia guilleniana en los tres macrogéneros principales de la *Comedia nueva*, echando así mano Ramos de la terminología propuesta por Joan Oleza⁶⁰, a su vez divididos en varios géneros. Macrogéneros que serían

⁵⁸ Véase su mencionada tesis doctoral *Un dramaturge espagnol du Siecle d'Or*.

⁵⁹ Recordamos el título de su artículo «Guillén de Castro en el proceso de la comedia barroca». Existe otra edición del mismo en 1986, en Joan Oleza (ed.), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 229-248.

⁶⁰ Véase su artículo «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Cuadernos de Filología*, III, 1-2, 1981, pp. 153-223.

cultivados de forma desigual por el ingenio guilleniano, a juzgar por su mayor o menor representatividad:

- dramas o comedias de tipo religioso: EME;
- comedias puras: se incluyen las novelesco-cervantinas LFS, DQM y CI; las costumbristas LMV, VA, PCP y EE; y las que desarrollan en clave amable la temática de la honra privada (que no la pública, reservada a la problemática de los dramas) como es el caso de ECB y también un poco de EE;
- dramas ideológicos: se escinden en tres subgrupos, según exploren «conflictos de Poder» (CSH, LJP, PYF, EPC y EAC), «conflictos de Deber» (EAC y DYE) o «conflictos de Honor» (MC I, MC II y EDD).

Es evidente, y así se ha venido estudiando en el teatro del Barroco, que no siempre existe una correspondencia entre el tipo de conflicto y el género dramático. Veamos si no la conflictividad entre amor vs. honor/deber/amistad que salpica la *fábula* de algunas de las comedias puras de Guillén como ECB, EE y CI que, vendrían, de este modo, a invadir el supuesto campo temático reservado para los dramas ideológicos. Sin embargo, decididos a poner un poco de orden en la «vil quimera» del «monstruo cómico» guilleniano, lo cierto es que sí se observa en éste una cierta tendencia a canalizar por la vía seria/útil del *drama* los conflictos sobre el rey tirano y la corrupción del poder así como los modelos ejemplares de conducta extraídos del Romancero histórico-legendario (nacional o extranjero) y de la mitología, mientras opta claramente por el cauce deleitoso de la *comedia* cuando pretende evadir y divertir al senado con enrevesadas peripecias inspiradas ya en el costumbrismo de la época, ya en las *novelle* italianas o cervantinas, ya en la propia experiencia vital del autor. Canales ambos, *comedia* y *drama*, que, dicho sea de paso, no se sucederán de forma cronológica en el tiempo, sino que serán paralelamente transitados por Guillén desde el momento en que coge su pluma y sigue la doble estela (trágica y cómica) abierta por sus maestros valencianos (los trágicos Micer Andrés Rey de Artieda y Cristóbal de Virués, y el comediógrafo Francisco Agustín Tárrega). Eso sí, su trayecto no será recorrido con igual intensidad por Guillén. Y es que todos los críticos e historiadores de la literatura que se han acercado a Guillén de Castro han coincidido en resaltar su predilección

por el *drama* frente a la *comedia*, y, muy especialmente, por el *drama legendario* y el *palatino* (a veces de fronteras muy entremezcladas entre sí).

A mediados del siglo XIX alababa ya Mesonero Romanos en Guillén «el buen instinto de apoderarse de los asuntos históricos y caballerescos nacionales más propios para excitar la simpatía del público español, calcándolos sobre nuestros antiguos romanceros, e impregnándolos en su mismo colorido» (*Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, p. XXIX). Las dos partes de *Las mocedades de Cid* constituirían su más firme y lograda expresión. Y es que, al mismo tiempo que Lope, Guillén trata de popularizar su teatro convirtiendo en materia poética la esencia de la tradición nacional española. De ahí que H. Mérimée tuviera el acierto de situar al valenciano «junto a Juan de la Cueva, Lope de Vega, Vélez de Guevara, entre quienes dieron entrada a la reserva inagotable de los romances en el reino de la comedia y que confirieron al nuevo género, a través del contacto con esta poesía nacional, una inimitable originalidad⁶¹». Pero, a diferencia del Fénix, en su mirada hacia ese pasado histórico que trata de enlazar con la poesía aurisecular, no concede la primacía absoluta a la historia y a la leyenda españolas, sino que las acompaña desde el principio con las extranjeras procedentes del romancero carolingio (ENM, ECI...) y de la mitología (DYE, PYF...).

Las últimas piezas citadas, que más propiamente podríamos calificar de dramas palatinos, nos conducen al otro gran capricho genérico cultivado por Guillén, y en gran medida revelador de su *manera* teatral: el drama o «tragedia de final feliz» que explora los crímenes y la corrupción de poder. Se trata de obras como EAC, PYF, DYE, ECA, ENM, CSH, EPC o LJP, muy vinculadas al magisterio de los trágicos valencianos (especialmente a Virués) y a su concepción tremendista del *drama* y que, al contrario de las «comedias» palatinas del Fénix, vendrían a culminar el camino inaugurado en Italia por Giraldo B. Cinzio a propósito de la ruptura de la vieja correspondencia aristotélica entre historia y tragedia. En este sentido, Joan Oleza resaltaba ya cómo frente a la «tendencia consistente en desplazar el universo palatino desde el territorio de la tragedia al de la comedia, dirigiendo en consecuencia los conflictos trágicos o altamente dramáticos hacia la materia histórico-legendaria» que imperaba en la época fundacional de la *Comedia nueva*,

⁶¹ *El arte dramático en Valencia*, p. 593.

sorprendía la actitud de los dramaturgos valencianos «desde Virués hasta Guillem de Castro [que] elaboran una parte substancial de su producción bajo las consignas del imaginario palatino y de la tragedia de final feliz, o de la tragicomedia, esto es, de lo que en otro lugar he llamado drama barroco»⁶².

Aunque menos transitado, el género del enredo ha alumbrado piezas tan geniales como la costumbrista LMV, de posibles tintes autobiográficos fundados en una amarga y primeriza relación sentimental con doña Helena Fenollar, o la novelesco cervantina de CI. Y ¿qué decir de la «vanguardista» ENO, pionera en la cristalización del género *de figurón*, y de la modernidad temática de LFC, al tratar cómicamente la «fuerza» del ambiente social y familiar en la modelización del sexo de una persona contra su inclinación natural?

En definitiva, la predilección de los géneros serios de la *Comedia aurisecular*, la escasa atención, compartida con sus paisanos valencianos, hacia el elemento religioso (presente en la única comedia hagiográfica de Guillén: EME); la temprana configuración de la *comedia de figurón* (ENO)... son datos que revelan la personalidad artística de Guillén de Castro. Pero no sólo las preferencias, también las ausencias genéricas nos ayudan a descubrir la voz propia de Guillén en el concierto teatral barroco:

...Faltan en Guillén, y es un dato revelador de su *manera*, géneros muy utilizados por la *Comedia nueva* y por Lope, géneros como la comedia *palatina*, la *picaresca*, la *pastoril*, los *dramas de la honra villana*, las *comedias de santos*, los *autos sacramentales*... Guillén operó una selección personal, y muy restrictiva, de las posibilidades genéricas que le ofrecía la *Comedia nueva*. No hay dramas rurales en la producción de Castro, pero este dato significativo no se compensa con sobreabundancia de comedias urbanas, *de capa y espada*, que frecuente poco, aunque haya legado una de las más brillantes muestras de toda su historia, *Los malcasados de Valencia*...⁶³

Elecciones de género que, según se verá a lo largo de la presente tesis y, muy especialmente, en el apartado IV.1. «De las *dramatis personae* a la estructura social de los personajes», responderán al proyecto ideológico-dramático y al perfil social de su auditorio.

⁶² «La comedia y la tragedia palatinas: modalidades del Arte Nuevo» (en *Edad de Oro*, XVI [1997], pp. 235-251), pp. 239 y 249.

⁶³ Palabras de Joan Oleza en la «Introducción» al primer volumen de su edición de las *Obras Completas de Guillén de Castro*, p. xxiii.

DOZE
COMEDIAS
FAMOSAS, DE QVATRO
POETAS NATVRALES DE LA
INSIGNE Y CORONADA CIV-
DAD DE VALENCIA.

*Dedicadas a dño Luys Ferrer y Cardona, del habito de Santiago, Coadjutor
en el oficio de Portantvezes de General Governador desta Ciudad y
Reyno, y señor de la Baronía de Sos.*



CON PRIVILEGIO.

En Valencia por Aurelio Mey. 1608.

Vendense en casa Inosepe Ferrer Mercader de libros delante la Diputacion, y a su costa.

Figura 1

D O Z E
COMEDIAS
FAMOSAS DE QVATRO
POETAS NATVRALES DE LA
Insigne y Coronada Ciudad de
Valencia.

DEDICADAS A DON LVYS FERRER Y
Cardona , del habito de Santiago , Coadjutor en el oficio de
Portantvezes de General Governador desta Ciudad y
Reyno, y señor de la Batonia de Sor.

Año.



1609.

CON LICENCIA DEL ORDINARIO.
En Barcelona , en casa Sebastian de Cormellas, al Call.

Vendense en Caragoça en casa de Inzme Gotari Mercader de libros.

Figura 2

D O Z E
C O M E D I A S
FAMOSAS, DE QUATRO POETAS
NATVRALES DE LA INSIGNE Y
CORONADA CIUDAD
DE VALENCIA.

*Las quales van en la segunda hoja, con sus
loas y entremeses.*



CON LICENCIA.

En Madrid, Por Miguel Serrano de Vargas,
Año de 1614.

*A costa de Miguel Martinez.
Vendense en la calle mayor, a las gradas de
San Felipe.*

Figura 3

PRIMERA PARTE
DE LAS COMEDIAS
DE DON GUILLEM DE CASTRO
NATURAL DE LA CIUDAD DE
VALENCIA.

Las Comedias que van en este libro son las siguientes.

- 1 El Perfecto Cauallero.
- 2 El Conde Alarcos.
- 3 La Humildad soberuia.
- 4 Don Quixote de la Mancha.
- 5 Las Mocedades del Cid, primera.
- 6 Segunda de las hazañas del Cid.
- 7 El Defengaño dichoto.
- 8 El Conde Dirlos.
- 9 Los Mal Casados de Valencia.
- 10 El Nacimiento de Montecinos.
- 11 El Curioso impertinente.
- 12 La de Progne, y Filomena.



En Valencia, en la Impresion de Felipe Mey,
junto a San Esteuan.

Figura 4

PRIMERA PARTE
DE LAS COMEDIAS
DE DON GVILLEN DE
CASTRO.


*Las Comedias que van en este libro, son
las siguientes.*



- El Perfeto Cavallero.
- El Conde Alarcos.
- 3 La Hamildad soberuia.
- 4 Don Quixote de la Mancha.
- 5 Las Mocedades del Cid. 1.
- 6 Segunda de las Hazañas del Cid.
- 7 El Defengaño dichoso.
- 8 El Conde Dirlos.
- 9 Los Mal Casados de Valencia.
- 10 El Nacimiento de Montefinos.
- 11 El Curioso impertinente.
- 12 La de Progne, y Filomena.



Dirigidas a Doña Marcela de Vegà Carpio.

Año  1621.

CON LICENCIA:
*En Valencia, en casa de Felipe Mey,
junto a San Estuan.*

Figura 5