

GUILLÉN DE CASTRO

OBRAS COMPLETAS

Tomo I

EDICION DE JOAN OLEZA

GUILLÉN DE CASTRO. *OBRAS COMPLETAS*. EDICION DE JOAN OLEZA.
Madrid, Fundación J.A.Castro-Akal. Tomo I 1997. I-XXXV.

INDICE GENERAL

INTRODUCCION

EL AMOR CONSTANTE

EL CABALLERO BOBO

EL DESENGAÑO DICHO

EL NACIMIENTO DE MONTESINOS

EL CONDE ALARCOS

LA HUMILDAD SOBERBIA

LOS MALCASADOS DE VALENCIA

EL CONDE DE IRLOS

EL CURIOSO IMPERTINENTE

DON QUIJOTE DE LA MANCHA

INTRODUCCION

LA PERIPECIA VITAL DE UN CABALLERO-DRAMATURGO.

"Yo soy yo" proclama Anteo ² en *El caballero bobo*, y esta orgullosa afirmación
podría haber salido de labios de su autor, tanto como el argumento que la avala:

"Porque de suerte nací / que a mí, para levantarme, / nadie puede compararme / a otra cosa sino a mí". Mucho se le ha comparado con otros dramaturgos de su época, pero a la altura que nos permiten dos siglos de estudios sobre el teatro clásico español tal vez sea llegado el momento de comenzar a anotar las diferencias allí donde hasta ahora se ha ostentado únicamente la denominación de origen - la *Comedia nueva* - y la dependencia del "jefe" - Lope de Vega.

Guillén¹ de Castro representa en el teatro español esa circunstancia movediza en que se disolvieron las tradiciones literarias y las prácticas escénicas autónomas, propias de la Edad Media, pero que el federalismo del Renacimiento hispano no extinguió, y en que se constituyó en su lugar un gran mercado teatral - y literario - "nacional", con sede - y centro - en la nueva capital del imperio, Madrid. Fue un instante paradójico: 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 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 (de un lado *Los malcasados de Valencia* , del otro *Las mocedades del Cid*), 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 talento.

¹. La forma en que aparece transcrito el nombre de nuestro autor en numerosos documentos (partida de bautismo, partida de desposorios, poderes, testamento...) y ediciones antiguas es otra la que corresponde al nombre valenciano del autor, Guillem. Contemporaneamente al autor, una castellanización poco correcta del mismo (la correcta hubiera sido "Guillermo") , puramente ortográfica, aunque común y consentida por el autor, acostumbró a la historiografía de la literatura española a generalizar el "Guillén", que asumimos en el conjunto de nuestra edición supuesto que es la forma habitual de referirse a nuestro autor en los repertorios bibliográficos y que un cambio de nombre, a estas alturas, provocaría más extrañeza que reconocimiento en la mayoría de los lectores.

Su vida fue claro exponente de esta encrucijada y no escapó a las desventuras de una difícil transición. Nació en Valencia a finales de 1569 (unos veinte años después de Rey de Artieda y Virués, catorce después de Tárrega, siete después de Lope) y fue el mayor de los cuatro hijos que tuvieron D^a Castellana Bellvís, perteneciente a la antigua nobleza de la ciudad, y D. Francisco de Castro y Palafox, "il.lustre cavaller". El padre de Guillén era a su vez hijo de D. Beltrán de Castro, a quien el Emperador había otorgado el título de nobleza, para él y su descendencia, el 9 de octubre de 1542, como recompensa por los servicios prestados en la conquista de las Indias, quien se había vecindado en Valencia en 1547, procedente de Moya (Cuenca). Don Beltrán buscó asentar una posición de recién llegado y de nobleza adquirida con su boda con D^a. Juana Palafox, del antiguo linaje de los señores de Ariza.

"La juventud de Guillén tiene todos los caracteres propios de la de un delfín de la aristocracia" (J.L.Ramos,1983, 230) y transcurre en un mundo de relaciones del que forman parte los linajes más reconocidos del Reino de Valencia: los Borja (Duques de Gandía), los Mercader (Condes de Buñol), los Condes de Cocentaina, los Pardo de la Casta, los Palafox...

Desde 1593 y hasta aproximadamente 1600 desempeña el cargo de *capitán de caballos de la costa* del Reino, con obligación de vigilancia costera y caballería a su cargo; en 1590 interviene en la muy celebrada Justa que, con motivo de las bodas de D. Francisco Palafox, señor de Ariza, y D^a Lucrecia de Moncada, hija de los Marqueses de Aytona, inmortalizó el Canónigo Tárrega en *El prado de Valencia*, en la que desfiló y se lució lo más granado de la nobleza valenciana; en 1592 ingresa en el más brillante club privado de la ciudad, la *Academia de los Nocturnos*, que se reúne en el palacio de los Catalá de Valeriola, tiene 23 años y adopta el nombre de "Secreto", allí se inicia en el juego de las letras y, posiblemente, también en el del teatro (de la Academia formaban parte muy principal los dramaturgos Tárrega, Aguilar y Beneyto, con quienes - muy significativamente - compartirá la autoría del volumen que publica sus dos primeros dramas, en 1608); en este mismo ambiente áulico, y en compañía de las mismas personas, interviene en las Justas Poéticas organizadas por D. Bernardo Catalá de Valeriola o en aquellas otras que la Ciudad celebra en honor de San Raimundo de Peñafort... Son años que se deslizan entre celebraciones de armas y de letras, con esa facilidad que otorga un nacimiento privilegiado y que cesa con la entrada en el mundo adulto, momento en el que la delimitación del estado de cada uno - del patrimonio y sus rentas - se encarga de separar a estos jóvenes aristócratas en señores y servidores.

Guillén no tenía un patrimonio a la altura de su condición de heredero, por lo que rebasados los 25 años se vio obligado a buscar protección - a cambio de servicios - entre la alta nobleza y a poner en práctica una cuidadosa estrategia matrimonial. Así, a finales de 1595 (y después de un primer intento fallido, con una D^a. Helena Fenollar, que acabó en divorcio o con la suspensión del compromiso legal) casó con D^a Marquesa Girón de Rebolledo, hija del señor de Andilla, y en 1601 - o antes - entró al servicio de D. Carlos de Borja, Duque de

Gandía y primer señor en rango de todo el Reino, en calidad de un muy importante cargo, el de su "Procurador general". Pero estas previsiones de D. Guillén para fundar vida y estado en Valencia no debieron ser del agrado de Fortuna, pues los años finales del siglo soplan sobre sus planes como una perturbadora borrasca. A finales de 1597 moría su madre, D^a. Castellana, y poco tiempo después (antes de 1600) su esposa, D^a. Marquesa, y también su única hija, Juana, mientras que en 1599 se perdía de forma difícil de explicar la más honrosa ocasión que vivió la Valencia de fin de siglo, las dobles bodas de Felipe III con Margarita de Austria y de su hermana, Isabel Clara Eugenia, con Alberto, Archiduque de Austria, que fueron celebradas con gran aparato de fiestas promovidas por el nuevo valido, el Marqués de Denia (futuro Duque de Lerma), otro de los grandes títulos valencianos. En los fastos participaron los Nocturnos y cuantos ingenios había en activo en la ciudad, además de Lope, que acudió con el prestigio ya consolidado de primer poeta dramático de España. Guillén debía estar en Valencia, pues años más tarde evocó las fiestas en su comedia *La verdad averiguada y casamiento engañoso*, y debió entablar entonces la que después sería una intensa y prolongada amistad con Lope, pero las numerosas y circunstanciadas relaciones que se hicieron de aquellas fiestas no mencionan su participación, y su ausencia es como uno más de esos signos de indicio que anuncian tiempos desafectos.

Fue el final de la etapa valenciana de Guillén. En febrero de 1604 se reunieron las Cortes del Reino y Guillén, que fue convocado por el brazo militar, no acudió. Probablemente se encontraba ya en Nápoles, al servicio de un nuevo señor, el Conde de Benavente, que había sido Virrey de Valencia y que desde abril de 1603 lo era de Nápoles, en calidad de *Entretenido por su Magestad cerca de la persona del Virrey*, esto es como uno de los muchos - una cuarentena - capitanes de lanzas y caballos al servicio directo del Virrey. En junio de 1607 el Virrey le nombró, además, gobernador de la fortaleza de Scigliano, lo que le otorgaba el derecho a un segundo salario, y le renovó en el cargo dos años más, en junio de 1608 y de 1609. En agosto de este último año la flota de Nápoles recibió órdenes de dirigirse primero a Mallorca y después a Valencia para proceder al embarque masivo de los moriscos recién expulsados y a su posterior traslado a los puertos del Norte de Africa: Guillén se embarcó en una de las 18 galeras encargadas de esta misión, bajo el mando del Marqués de Santa Cruz, su almirante, y del Lugarteniente General, D. Diego Pimentel, hijo del Conde de Benavente. La misión estaba completada en noviembre de 1610, pero Guillén no se reincorporó a Nápoles con la flota, sino que pidió y obtuvo autorización para permanecer un año en Valencia, que se prolongó a dos años y medio, probablemente por causa de una aguda y duradera enfermedad (¿neumonía?), tal como parece testimoniar el certificado médico de abril de 1613 firmado por el Dr. Melchor de Villena, catedrático de la Universidad de Valencia, en que se hacía constar que D. Guillén "tuvo pocos años ha una grande enfermedad de hechar sangre del pecho [...] en grande cantidad, que le tuvo en 5peligro grande de su vida, y después acá ha 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". No sabemos si una vez restablecido volvió a Nápoles, aunque O.H.Green (1933), quien localizó buena parte de los documentos relativos a la etapa napolitana, supone que volvió y permaneció allí hasta el verano de 1616. Desde junio de 1611 se le había sustituido como gobernador de Scigliano y desde 1613 había un nuevo Virrey en Nápoles, el célebre Conde de Lemos, quien si bien prohibió a sus oficiales el cobro de dos sueldos condonó las deudas de Guillén (que había pedido prestado sobre su salario, especialmente durante su convalecencia en Valencia, cuando no estaba contemplado que lo cobrara). Lemos fundó en Nápoles la famosa *Accademia degli Oziosi*, con la que revitalizó la vida áulica de la ciudad, pero Guillén de Castro no participó en sus actividades, cosa verdaderamente sorprendente - si estaba allí - dada su afición a las academias.

En 1616 puede darse por acabado ese difícil tránsito que fue la etapa napolitana, que transcurrió entre deudas y trabajos y que debió dejarle el lastre de una temible enfermedad y de una experiencia tan poco grata como la del forzado tráfico de los moriscos hacia su destierro definitivo.

Los años que transcurren entre 1616 y 1619 (o tal vez entre 1611 y 1619) parecen un intento de reacomodarse a Valencia y de retomar los sueños de su juventud. En 1616, un Guillén que ya se acerca a los cincuenta crea la Academia de los Montañeses del Parnaso, de la que es elegido presidente, con el afán - casi inmediatamente extinguido - de reverdecer los días felices de la Academia de los Nocturnos, cuya añoranza tal vez ha reavivado la experiencia ajena de los *Oziosi*. Dos años después hace imprimir en Valencia la *Primera Parte* de su teatro, doce comedias escritas tanto en la primera etapa valenciana de su obra (1593?-1604), como en Nápoles (1604?-1610 y 1613?-1616?), o de nuevo en la ciudad del Turia, durante su convalecencia (1611-1613 o 1616) y a su retorno de Nápoles (1616-1618), pero esta recopilación casi general de su obra dramática parece haber sido decidida con la vista puesta en una nueva etapa de su vida, ahora en la Corte, que es a la vez el gran mercado central del teatro español, pues es en ella - y no en Valencia - donde piensa vender su edición, para lo que solicita la licencia correspondiente, que el Rey otorga.

Como tantos otros dramaturgos, como Lope, Ruiz de Alarcón, Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán... Guillén aspira ahora a profesionalizarse como poeta dramático y a rentabilizar sus éxitos en la escena por mediante el mecenazgo de la gran nobleza y, si es posible, con la obtención de cargos en la Corte.

El 8 de enero de 1619 ya está instalado en Madrid. Cuenta para ello con la venta de los 900 ejemplares de su edición (con la que pretende pagar los 2.600 reales que pidió prestados para imprimirla, y otros casi 700 derivados de su instalación en la Corte, y también prestados) y con una ayuda tal vez inesperada pero sustanciosa, los 1.000 reales que le darán por la venta de un esclavo negro que le había regalado su nuevo protector, D. Juan Téllez de

Girón, Marqués de Peñafiel, primogénito del tercer Grande a cuyo servicio estuvo Guillén, el Duque de Osuna.

Los años veinte son de una intensa actividad literaria: Guillén se abre camino en Madrid, participa en Justas Poéticas (en honor de Isidro Labrador, de San Ignacio de Loyola, de San Francisco Javier...), entre certamen y certamen escribe y hace representar sus comedias, sobre todo por la compañía de Antonio de Prado, reimprime la *Primera Parte* en Valencia y en casa de Felipe Mey (1621) y la dedica a D^a Marcela de Vega Carpio, la hija de Lope, quien lo elogia efusivamente en diversas composiciones de certamen, en la dedicatoria de *Las almenas de Toro* (1620), o en *La Filomena* (1621). Es sin duda el 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 Angela Dido debe su nombre artístico al éxito y al prestigio de la comedia *Dido y Eneas*, cuyo papel de Dido representó. En 1625 editó la *Segunda Parte* de sus comedias, esta vez por medio del impresor Miguel Sorolla, aunque también en Valencia, y la dedicó a su sobrina Ana María de Figuerola y Castro, la hija de su muy querida y malcasada hermana, D^a Magdalena de Castro. Las obras que escriba y haga representar posteriormente a esta fecha no serán recogidas ya en volumen, permanecerán diseminadas en diferentes ediciones y manuscritos hasta su recopilación en las *Obras* que preparó E. Juliá (1925-1927).

Durante los años 20, la última década de su vida, parecen cumplirse - aunque fatigosamente - algunas de sus previsiones. Se ha hecho un sitio en el mercado teatral y en el prestigio literario de la Corte, y sus espaldas están hasta un cierto punto cubiertas por uno de los más poderosos señores del país, Osuna el Grande. Como durante toda su vida - y la de la mayor parte de esa masa de hidalgos y caballeros desheredados que pululan por las ciudades españolas - el asentamiento social no va acompañado de liquidez económica, y las deudas le salpican más o menos intermitentemente, en especial en la primera mitad de la década. También le salpica un asunto oscuro, pues es denunciado secretamente como instigador de un asesinato por encargo, que tendría que cometer un delincuente llamado Juan Jerónimo Montañés en la persona de un caballero del Nuncio. El rey Felipe IV ordenó que se hicieran averiguaciones "con mucho recato; porque en caso que no hubiere fundamento no se note con la voz que podía resultar la persona de don Guillén". El Consejo de Aragón desestimó la denuncia, censuró al Nuncio y remitió el delincuente a Menorca, dando el asunto por zanjado sin que repercutiese sobre la biografía del poeta.

En mayo de 1619, cuando todavía no llevaba un año en Madrid y era

también reciente la protección de D. Juan Téllez de Girón, éste le cedió el usufructo del donadío de Casablanca, en el "estado" que los duques de Osuna tenían en El Arahál (al este de Sevilla), de 1.165 fanegadas de tierra, "por la mucha voluntad y obligaciones que le tenía". Confirmó el Duque D. Pedro la donación hecha por su hijo "por los muchos y buenos servicios que don Guillén de Castro nos ha hecho al Marqués de Peñafiel, mi hijo, y a mí, y por los que espero que nos hará, y para que mejor pueda sustentarse conforme a la calidad de su persona." Fue éste un regalo de cierta importancia, capaz de complementar con decoro las rentas de un caballero, pues debía proporcionar entre 8 y 11.000 reales de renta anual (las rentas de la caballería urbana oscilaban entre los 22.000 y los 110.000 reales año, según cálculos de Bennassar). No obstante, o a Guillén le iban bien las cosas por entonces o a su hermana Magdalena le iban muy mal, puesto que el poeta no tardó ni siquiera un año desde la firma del compromiso con el Duque (25/01/1620) en ceder a su vez el usufructo del donadío a Magdalena (05/10/1620). El bibliógrafo Ximeno (1747-49) cuenta que también protegió a Guillén el Conde Duque de Olivares, quien "como por fuerza le hizo pedir una pensión". No se ha podido documentar dicha pensión, aunque sí que Don Guillén dispuso de una - ¿la misma? - de 300 ducados, que percibía anualmente de las rentas del arzobispado de Tarragona, y a la que perdió el derecho con su boda.

La protección del Duque y de su primogénito se extendió a más, pues promovieron y patrocinaron la boda de un Guillén ya maduro (57 años) con D^a Angela M^a Salgado, de 24 años (según H. Mérimée), doncella de la Duquesa. El Duque estableció para la nueva pareja una dote de 16.000 ducados (176.000 reales), más que probablemente computados en términos de patrimonio, que incluían - según Mérimée - la cesión vitalicia del cortijo de Casablanca, ahora compartido por los cónyuges , y una renta de 300 ducados (3.300 reales) anuales para Don Guillén, quien a su vez negoció con su suegro, en los años siguientes, la liquidación de la herencia que su esposa había recibido de su madre en 1615, y que se vio finalmente reducida a 400 ducados. La boda se celebró en la Colegiata de Osuna el día 28 de junio de 1626, actuando los Duques de padrinos. Resulta de difícil valoración lo que supuso esta boda en términos de bienestar económico. Mérimée, el único estudioso que se atrevió a hacerlo, pensó que "los beneficios fueron más bien mediocres", pero lo cierto es que los últimos años de la vida de Guillén parecen haber transcurrido dentro del reconocimiento literario y social, como muestran las instrucciones del rey Felipe IV, ya citadas, o los documentos preparatorios de la boda en que el Duque hace constar que Guillén "ha continuado en mi casa e servicio todo el tiempo pasado hasta hoy, que está en él en mi casa, siéndome su persona muy importante", y dentro de un cierto desahogo económico, que parecen atestiguar ciertos indicios, tales como la muy importante cantidad pagada por la mudanza del ajuar desde Osuna a Madrid (1.400 ducados), el regalo a su mujer de ciertas joyas o la mediación en el compromiso nupcial entre la hermana de su

esposa, D^a Isabel Salgado, y D. Fruela Boyl, señor de Massamagrell e hijo de su ya difunto amigo, el Nocturno D. Carlos Boyl.

Vienen estas consideraciones a cuento de la sorprendente noticia recogida en el dietario de D. Diego de Vich: "Lunes a 4 [de agosto de 1631] se supo por la estafeta como murió en Madrid, lunes, a 28 de julio, D. Guillén de Castro y Belvís, edad 62, cómico poeta famoso. Murió tan pobre que le enterraron de limosna en el hospital de la Corona de Aragón". Algunos eruditos (Ximeno, Mesonero, Said Armesto...) admitieron sin más el testimonio, pero Martí Grajales lo desautorizó a la vista del testamento del poeta, y E. Juliá reforzó sus conclusiones, tratando de dejar las cosas en su justo medio. Lo cierto es que Guillén de Castro otorgó testamento el 26 de julio de 1631, dejando heredera universal - una vez pagadas deudas, mandas y legados - a su esposa, que aceptó la herencia "con beneficio de inventario y no de otra manera", quien once años después otorgó poderes a favor de su tercer marido, D. Fabián de Contreras (pues casó dos veces más - y no mal - una vez viuda de D. Guillén, lo que indica que no debía ser tan mal partido) para disponer de todo lo concerniente a la herencia del poeta, como también es cierto que el inventario de bienes que se establece en el testamento no es el de un hombre con patrimonio: no constan propiedades ni derechos sobre propiedad alguna, como no constan tampoco libros, ni cuadros, ni objetos de lujo, ni dinero en efectivo, consta, sí, lo que un caballero podía ponerse encima con decoro, y también el menaje de su casa. Sumado esto a las varias rentas que percibía, entre las cuales no faltaría el cobro por la representación de sus obras teatrales, y a la posición de su mujer, nos permite imaginar sus últimos años como los de tantos otros caballeros sin patrimonio, que vivían al día, en una desahogada mediocridad, no exenta de sobresaltos. En todo caso estos últimos años debieron ser para Guillén de Castro bastante mejores que los que le precedieron en Nápoles o después en Valencia, cuando vivía acosado por las deudas y los anticipos, y definen el horizonte de expectativas de un escritor, sin patrimonio propio ni cargos en la Corte, dependiente del mecenazgo señorial y de las ganancias profesionales, en la España del siglo XVII.

LA OBRA LITERARIA DE GUILLÉN DE CASTRO

Guillén de Castro se ocupó personalmente de la edición de sus obras dramáticas, al menos entre 1618 y 1625. Antes, durante su ausencia de la ciudad del Turia, se habían publicado dos de las primeras que escribió, *El amor constante* y *El caballero bobo*, en el volumen antológico *Doce comedias famosas de quatro poetas naturales de la [...] ciudad de Valencia* (Valencia, Aurelio Mey, 1608; los otros tres poetas eran Tárrega, Aguilar y Beneyto), que se reprodujo dos veces más en los años inmediatos (Barcelona, Comellas, 1609 y Madrid, Serrano de Vargas, 1614). Posteriormente Guillén recopiló 12 de sus comedias en la *Primera Parte de las comedias de Don Guillén de Castro natural de la ciudad de Valencia* (Valencia, Felipe Mey, 1618), de la que se tiraron 1.000 ejemplares, 900

de lo cuales se llevó consigo a Madrid. En 1621 hizo una segunda edición, también impresa en Valencia, y por Felipe Mey, en la que tan sólo se renovaron la portada y las páginas preliminares, y que Guillén dedicó a D^a Marcela de Vega Carpio, la hija de Lope de Vega. Otras 12 comedias fueron publicadas en la *Parte Segunda de las comedias de Don Guillén de Castro* (Valencia, Miguel Sorolla, 1625), dedicada a su sobrina D^a Ana M^a Figuerola y de Castro. Más allá de estas 26 obras Guillén escribió e hizo representar otras, como demuestran las noticias sobre las representaciones en La Olivera, en 1624, de *El nieto de su padre*, y en 1628 de *El ayo de su hijo*, *La tragedia por los celos* e *Ingratitud por amor*, recogidas por Mérimée. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de *La tragedia por los celos*, al final del cual puede leerse "acabóla don Guillén de Castro en Madrid a 24 de diciembre de 1622 años para Antonio de Prado", en el que consta una licencia para representar de 11 de noviembre de 1628, es otra prueba. Finalmente, el manuscrito, también de la Biblioteca Nacional, de *Ingratitud por amor*, firmado por Guillén, aunque de texto no autógrafo, cuya Jornada III se atribuye a D. Pedro Calderón, y que en 1628 figuraba en el repertorio de Amella, aporta una nueva prueba.

Las obras que Guillén no publicó personalmente han de buscarse en colecciones misceláneas, en "sueltas" o en manuscritos, la mayor parte muy posteriores a la muerte de Guillén, que presentan textos harto descuidados. La atribución de estas obras a Guillén de Castro ha sido objeto de diversas opiniones críticas. En la posición más restrictiva, C. Bruerton (1944) garantiza como auténticas exclusivamente 27 obras (las 2 de 1608, las 24 de las dos *Partes* , y *La tragedia por los celos*), admite 3 más como "probablemente de Castro", sitúa 8 bajo la categoría de "dudosas" y descarta 4 de las habitualmente atribuidas. En la posición más flexible E. Juliá publicó 42 obras en su edición de las *Obras* (1925-1927) del autor. La última y sistemática revisión de los problemas de atribución se debe a C. Faliu-Lacourt , quien propone 27 obras "sûrement de Castro", 5 "probablement de Castro", se inclina por admitir 4 de las que Bruerton consideraba dudosas, mantiene sus dudas sobre 1 (*El prodigio de los montes*) y descarta 4 de las dudosas y 3 de las completamente descartadas por Bruerton. Hay que suponer, por tanto, un *corpus* teatral nada despreciable de unas 35 comedias, aparte de las cuales vale la pena recordar su contribución a la colectiva *Algunas hazañas de D. García Hurtado de Mendoza* (obra de 9 ingenios), el *Entremés famoso de Cornelio* y la *Loa famosa de Don Guillén de Castro* que hizo la compañía de Arias en Sevilla. Todas ellas serán descritas y valoradas a medida que se incorporen a nuestra edición.

La obra no teatral de Guillén de Castro está recogida en gran medida en los tres tomos manuscritos de las actas de la *Academia de los Nocturnos*, donde pueden leerse diversos poemas de circunstancias y algunas composiciones en prosa. Una selección del cancionero de los *Nocturnos* fue publicada por P. Salvá (1869), y ampliada por F. Martí Grajales (1905-1912) y por E. Juliá (1925-27). El conjunto de las actas está siendo publicado en la

actualidad por un equipo de investigadores valencianos, J.L.Canet, E. Rodríguez y J.L.Sirera (1988-1990-1994). Otras composiciones poéticas se hallan diseminadas en las páginas de ciertos libros coetáneos, en las actas de las diversas *justas poéticas* en que participó, y en el *Cancionero* manuscrito de Matías, Duque de Estrada, que se conserva en Nápoles. En el último volumen de nuestra edición incorporaremos estas obras hasta ahora no publicadas en conjunto ni en compañía de su obra teatral.

EVOLUCION Y CARACTERISTICAS DE SU DRAMATURGIA

La evolución de la obra dramática de Guillén de Castro está tan poco elaborada como la de la mayoría de los dramaturgos de la época, incluido Lope. Inició su análisis E. Juliá (1925-27) distinguiendo tres épocas, de las cuales sólo la primera, caracterizada por la influencia de los dramaturgos valencianos, y en especial de Virués, aparecía claramente delimitada. R. Frolidi (1973, 2ª), sintetizando el estado de la cuestión, diferenció netamente un primer Guillén, formado en la órbita de la tradición teatral valenciana, de un segundo, que tras la vuelta de Lope a la ciudad del Turia en 1599, se incorporaría de forma innovadora a las propuestas dramáticas de éste. Por su parte J.L.Ramos (1983) llevó más allá las tesis de Frolidi al calificar la primera etapa como de estricta formación valenciana, tanto en la línea de la tragedia (Virués) como en la de la comedia (Tárrega) y al afirmar que "es indiferenciable" de la segunda, que no supondría otra cosa que la prolongación de las líneas de fuerza temáticas, estructurales y técnicas establecidas en la primera: "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" (242).

La clasificación en géneros de sus obras se ha intentado desde diversos puntos de vista. J.L.Ramos (1983), atendiendo al tipo de conflicto y a la intencionalidad o modalización del autor, establece tres macrogéneros de desigual desarrollo: los dramas de tipo religioso, hacia los que sintió una escasa atracción (sólo nos ha quedado una obra, *El mejor esposo San José*); la comedia pura, dentro de la que, a su vez, pueden distinguirse las novelesco-cervantinas (*Don Quijote de la Mancha, La fuerza de la sangre...*) y las costumbristas (*Los malcasados de Valencia, El pretender con pobreza...*); por último, los dramas ideológicos, subdivididos a su vez en dramas del poder (los dramas de tirano y derecho de resistencia), dramas del deber, y dramas del honor. C. Faliu-Lacourt (1989), basándose en la fuente literaria y en la materia dramática utilizada en cada obra, distingue un primer y mayor núcleo conformado por las obras que toman su asunto del Romancero histórico-legendario, esto es, las comedias *caballerescas* (*El conde Irlas, El conde Alarcos...*), las *históricas* (*Las mocedades del Cid, Allá van leyes donde quieren reyes...*) 11y - forzando un poco el criterio de agrupación -

las *mitológicas* (*Dido y Eneas, Progne y Filomena...*). Otro grupo lo constituyen aquellas obras cuyo material de base son las experiencias autobiográficas del autor (*Pretender con pobreza, El pobre honrado...*), otro las que muestran una clara influencia de los dramaturgos valencianos, especialmente de Tárrega y Aguilar (*Pagar en propia moneda, Engañarse engañando...*), otro las que dependen de *novelle* italianas (*El vicio en los extremos*) o cervantinas (*La fuerza de la sangre, El curioso impertinente...*), otro las que siendo esencialmente comedias de intriga se sirven como pretexto de un marco histórico (*La humildad soberbia, Donde no está su dueño está su duelo, La tragedia por los celos*). Un caso particular de aproximación a la historia sagrada sería el de *El mejor esposo San José*.

En todo caso la dramaturgia de Guillén de Castro presenta unas características nítidas y considerablemente diferenciadoras, una *manera* y una *voz* propias, que le permiten ocupar un lugar precisamente delimitado en el concierto teatral de la época. Entre las claves de esa *manera* se encuentra su atracción - si bien muy compartida por otros dramaturgos - hacia el universo del Romancero y hacia su popularidad, en la que constantemente se apoya: así, la fascinación por el mundo de la caballería internacional de su primera época (*El nacimiento de Montesinos...*), deja paso en un segundo momento al interés por la historia como gestación de los valores heroicos, nacional-populares, que legitiman el presente (*Las mocedades del Cid*), así como a la imaginación mitológica (*Dido y Eneas*). Otra clave reside en su concepción trágica de los conflictos del poder tiránico, que explora en un conjunto de obras insólito en la época tanto por la insistencia con que lo plantea como por la radicalidad con que lo hace. 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 frecuenta poco, aunque haya legado al género una de las más brillantes muestras de toda su historia, *Los malcasados de Valencia*. Guillén, puestos a hacer comedias-comedias, se inclina más por las *novelescas*, de intriga alambicada, de hermanos trocados en la cuna, de revelaciones inesperadas de linaje, de parejas desajustadas que el amor y las peripecias vendrán finalmente a ajustar, como premio a la fidelidad y la abnegación de los amantes, que Cervantes le proporciona - es una lectura muy episódica la que hace Guillén de, sobre todo, *Don Quijote de la Mancha* , reducida a *novella* a la italiana -, y puestos a hacer drama le atraen los que germinan entre personajes elevados, Reyes, Condes, Pares de Francia, caballeros famosos, seres legendarios como Eneas... Notable es asimismo su contribución a la galería de tipos de la *comedia* con la elaboración temprana de personajes poco convencionales, como la *dama-donaire* (*Los macasados de Valencia* 12) o *el lindo*, en comedias que anticipan el género

del *figurón*, como ha recordado L. García Lorenzo (*El Narciso en su opinión*). Guillén razona minuciosamente sus intrigas, las desmenuza, persigue la concatenación de causas y efectos, se detiene con deleite en las circunstancias, justifica los pasos hacia lo inevitable, dota a sus dramas de un espesor dialéctico muy característico. Probablemente este afán analítico se relacione con la tendencia al desdoblamiento de personajes, al discernimiento de un haz y un envés, de situaciones marcadas por la dualidad, la oposición de contrarios o el paralelismo de semejantes, y con esa orientación educativa, en la que tanto ha insistido C. Faliu-Lacourt, que subyace a toda su obra. La rareza del *gracioso* en sus comedias y, en cambio, una cierta reincidencia en la presencia de *la madre* (nada usual en la *comedia*), la preocupación por el valor y las pruebas de la amistad, el recurso reiterado a las situaciones amorosas de desigualdad de condición y estado, o a la ecuación honor-dignidad-pobreza en la caballería, la ensoñación de una redención posible de la pobreza del caballero por medio del amor y del valor militar, el planteamiento desprejuiciado, a menudo cervantino, y en ocasiones poco ortodoxo de los conflictos de la honra, así como la crítica frecuente de sus convenciones e imperativos, o la insistencia en traer a escena los conflictos conyugales (rara en verdad en un teatro que, como el español, no quiso saber nada de las dificultades domésticas ni de la vida cotidiana de los casados) son otras tantas claves de la originalidad, o si se quiere de la ingeniosidad (J.G.Weiger) de Guillén de Castro, un dramaturgo que ya Menéndez Pelayo calificaba de poco convencional.

DIEZ COMEDIAS.

Editamos las comedias siguiendo el orden cronológico en que se supone que fueron escritas. En este primer volumen se incluyen, por tanto, las obras de la primera época (hasta 1604-05) y algunas de la siguiente. En concreto:

El amor constante. Una de las primeras, si no la primera, que escribió. Entre 1596-99. Es, de pleno derecho, una tragedia, y revela la poderosa influencia de la dramaturgia de C. de Virués en el joven Guillén de Castro. Ambiente fabuloso y palatino. Tiene un interés muy particular su puesta en escena del debate ideológico contemporáneo sobre el derecho moral al tiranicidio.

El caballero bobo. Escrita entre 1595 y 1604, según Bruerton, es probablemente anterior a 1599. El tono vuelve a evocar al de los trágicos senequistas de finales del XVI, y especialmente a Virués. De nuevo ambiente palatino y fabuloso y tragedia (de final feliz) del afán y la corrupción del poder. Aparece el héroe montaraz que el amor y el honor acabarán por domesticar, convirtiéndolo en modelo de caballero, y la dama ambiciosa e intrigante. Hay un tratamiento nada convencional del tema del honor.

El desengaño dichoso. Escrita hacia 1599, su materia - caballerisca - procede en

buena medida del *Orlando furioso*. Al ambiente fabuloso, de caballería internacional, con su prueba de *ordalías* y su enloquecimiento (*furia*) por amor, se incorpora un componente político, de lucha por el poder, y otro social, de denuncia de las bodas obligadas entre viejo y niña. Un Rey senil y enamorado, una dama sensual y ambiciosa hasta el regicidio, el héroe montaraz, el caballero que legitima sus aspiraciones y compensa su déficit de estado gracias a su valor, la sátira del matrimonio, la intensidad amorosa, o la visión estoica y pesimista del mundo son notas que configuran esta tragedia de final feliz, probablemente la primera obra de envergadura estética de las escritas por Castro, quien muestra en ella un perfecto dominio de los recursos que hicieron popular a la *Comedia*.

El nacimiento de Montesinos. Escrita entre 1595 y 1602, pero probablemente muy próxima a la anterior, forma parte con ella de un grupo muy homogéneo de obras del primer Castro, las caballerescas (en este caso, como en los siguientes, su materia procede del Romancero, no de Ariosto), que además confluyen con las dos primeras obras (tragedias palatinas) en el tratamiento escénico del poder tiránico e injusto. Vuelven, además, el héroe asilvestrado y montaraz, la dama lujuriosa e intrigante, el Rey (Carlomagno) caduco y senil, la lucha por el poder... Resalta la veta didáctica, de educación del perfecto caballero, que evoluciona desde el héroe salvaje, que se guía por la ley natural, al héroe social, que sin renunciar a ella la integra socialmente.

El Conde Alarcos. Escrita antes de 1602, arranca su materia central del muy popular "Romance del Conde Alarcos", dramatizado frecuentemente en nuestro teatro (L.García Lorenzo). Seguimos en un universo caballeresco y trágico, dominado por el conflicto del poder injusto y el planteamiento del derecho de resistencia y sus límites, y de nuevo la fuente del mal procede de un Rey senil y manipulable y de la furia deseante de una mujer. El tratamiento crítico del código del honor, el didáctico de la educación del caballero, el sentimental de la fuerza de la sangre, y sobre todo la violencia viruesiana que impregna las situaciones dan identidad a esta nueva tragedia de final feliz.

La humildad soberbia.. Bruerton la sitúa entre 1595 y 1605. Por primera vez Castro no va a buscar sus materiales entre los legendarios del Romancero o entre los puramente imaginarios, sino que se inspira en unos hechos y en un personaje históricos (D. Rodrigo Villandrando y un episodio de la Guerra de los Cien Años), aunque lo hace con el mismo talante libérrimo que Lope de Vega en muchas de sus comedias "históricas". Parece una comedia "genealógica", escrita quién sabe si por encargo para encarecer los méritos de un linaje, el de los Zúñiga en este caso, y el título de Condes de Ribadeo. Esta comedia, muy característica del género de "Hechos famosos", que cultivó Lope, contiene en su argumento toda una exaltación (legitimación) ideológica del ascenso a la nobleza, a la riqueza y al poder, del hidalgo pobre por medio del ejercicio - triunfal - de las armas y de un programa ético caballeresco. El héroe es un claro precedente del prototipo del "caballero español"

que Guillén elaborará en *Las Mocedades de Rodrigo*, y que servirá de eje a su universo ideológico. Se incorporan otros dos temas notables, aunque en tono menor, el del tirano y el leal vasallo y el de la firmeza en la mujer. Con todo, la obra es mucho más ambiciosa ideológicamente de lo que presta su calidad artística, a la altura del gusto más banal, autosatisfecho y vociferante de los corrales.

Los malcasados de Valencia. Obra de datación dudosa, aunque existe consenso unánime en asignarla a la primera época del autor, es sin duda una de las piezas maestras de Guillén de Castro y la culminación artística del esfuerzo que los dramaturgos valencianos, especialmente Tárrega (*El Prado de Valencia*, con sus *malsolteros*, es el gran precedente), habían dedicado a la comedia urbana, de costumbres contemporáneas, como género. Aquí no hay Reyes ni Condes ni héroes montaraces ni ambiciosas damas que aspiran al placer y al poder, sino caballeros y damas de clase media en una gran ciudad moderna, como Valencia. El tema central es el de las frustraciones y engaños de la vida conyugal, insólito en el teatro español del XVII, que rehuyó mirar la vida cotidiana de los casados en el interior de sus hogares, aunque Guillén ya lo había tratado de refilón en obras de otro tipo y lo seguiría frecuentando posteriormente. En esta espléndida comedia hay múltiples elementos de interés entre los personajes: la participación de un bobo -francés - que parece sacado de las farsas de Lope de Rueda, la de un vejete enamorado, la de una dama lúbrica, la de un marido aninfado y pusilánime, la de un galán que es ya el prototipo del Burlador, y sobre todo la de Elvira, primer gran ensayo del personaje de la "dama donaire", esa dama disfrazada de "galán lindo" cuya industria y cuyas trazas le valen para apropiarse de una situación en principio adversa y transformarla. Aunque aquí llama poderosamente la atención un desenlace no-feliz - otra originalidad de Guillén - que choca con el código de época de la comedia. Entre las situaciones - de una comicidad intensa y, a la vez, amarga - cabe destacar *El juego de las letras*, en el acto primero, y el *Entremés de Galíndez, mal contento y bien pintado*, en el acto segundo, que suponen sendas incursiones de Guillén en la autoconciencia de la comedia, jugando con las posibilidades del espectáculo dentro del espectáculo, o la arriesgada - y provocadora - escena erótica, en el acto tercero, entre D.Alvaro y Elvira, disfrazada de galán, que es interpretada por D^a Hipólita y por Galíndez, espectadores escondidos y escandalizados, como bochornosa escena de amor nefando, entre homosexuales.

El Conde de Irlas. Una de las mejores piezas de este volumen, especialmente en los dos últimos actos. Bruerton piensa que fue escrita entre 1605 y 1608. A mi modo de ver es obra de transición: el universo representado es el mismo que el de las comedias caballerescas anteriores, pero su dramaturgia utiliza recursos de la *comedia nueva* en los que hasta ahora Guillén no había incidido. Los materiales de base proceden del Romancero carolingio y del *Orlando furioso*, pero como siempre Guillén introduce en sus textos-guía modificaciones muy profundas. Dos conflictos se reparten 15el protagonismo del argumento: el político del

poder injusto, al igual que en las obras anteriores, y el de la firmeza amorosa de la mujer, contemplado desde un discurso con notas insólitamente feministas. La exploración en lo onírico y lo fantástico le proporciona un toque muy particular. A diferencia de las obras caballerescas anteriores no se trata tanto de una tragedia de final feliz como de una verdadera tragicomedia.

El curioso impertinente, es otra de las joyas de la dramaturgia de Guillén de Castro. Ligada al éxito de lectores que tuvo la Primera Parte del *Quijote* cervantino, se escribió poco después de publicada ésta (1605), esto es, hacia 1606, y conforma, junto con *Don Quijote de la Mancha* y la posterior *La fuerza de la sangre*, el tríptico de obras con que Guillén pagó tributo a Cervantes, aunque no al Cervantes dramaturgo, ni tampoco al novelista, sino al novelero, al autor de *novelle* a la manera renacentista e italiana, de las que tan a menudo se nutrieron, para sus argumentos, los dramaturgos de uno y otro país. Como es su costumbre Guillén introduce profundas modificaciones en el texto-guía, especialmente en los supuestos del conflicto, en la complicación de la intriga y en el desenlace, que matizan, si es que no modifican, el sentido del relato cervantino. Tres son los conflictos que se entrecruzan, el del Amor enfrentado a la Amistad, el de las contradicciones del Honor, y el de los abusos del Poder (en este caso privado, el Poder de quien, como Anselmo, pretende asimilarse a la Providencia), pero los tres se juegan sobre un mismo terreno de juego, el de la condición de la mujer en una sociedad feudal. *El curioso impertinente* se abre con un manifiesto de adhesión a la *comedia nueva* - en especial a Lope de Vega - y a las compañías profesionales de actores que la imponen en toda Italia, la cuna del teatro, pero de un teatro demasiado fiel al arte antiguo. Escrita a modo de *loa* interna a la propia comedia, y probablemente desde Italia, como reto del nuevo teatro español a la *comedia regolare*, o erudita, italiana, este curioso manifiesto no hace sino anticipar lo que después desarrollará el conjunto de la obra: una precisa y preciosa puesta en práctica de un género nuevo, el de la tragicomedia urbana, de capa y espada, de costumbres contemporáneas, que Guillén todavía no había ensayado (aunque *Los malcasados*, en clave de comedia pura, suponían ya una aproximación), y en el que la hibridez barroca es tan completa que la muerte trágica de uno de los protagonistas es compatible con la comicidad arrufianada de Culebro o con las alcahueterías de Belucha, o en el que lo que comienza en comedia pura, deriva ya en el Acto III hacia la tragedia para volver, con el desenlace, a la comedia. En suma, esta comedia da un paso más en la decidida inserción de la dramaturgia de Guillén en el movimiento de conjunto de la *Comedia nueva*.

Don Quijote de la Mancha es obra gemela de la anterior en datación y en intenciones, aunque no en género ni en calidad. Toma de la primera Parte del *Quijote* materiales muy puntuales (especialmente de los caps. XXIII a XXX y XXXVI), complica la intriga y dispone su argumento en dos líneas de trabajo: la novelesca, con el enredo cruzado entre dos parejas (Fernando-Dorothea y Lucinda- 16Cardenio), y la cómica, con las intervenciones de

D. Quijote y de Sancho. La técnica de entrelazamiento de ambas líneas, puramente incidental, procede directamente de los actores-autores del XVI (Lope de Rueda) y de la *commedia dell'arte*. A lo largo de toda la obra D. Quijote y su acompañamiento, especialmente el rústico Panza, juegan su papel en clave - exclusiva - de una comicidad directa, chusca, de palos recibidos, desvaríos y disparates, lejos del sutil misterio de los personajes cervantinos, aunque no falte alguna escena brillante como la de D. Quijote transformado en Leandro y braceando entre las ondas hacia la torre donde le aguarda Hero. La intriga novelesca se desenvuelve a su vez en dos ejes temáticos muy caros a Guillén, el del amor entre desiguales de un lado, y el de los hijos trocados y la fuerza reconocedora de la sangre, del otro. En conjunto, la comedia se aproxima bastante a las comedias palatinas de Lope y concede la primacía a la línea de acción novelesca, con sus fábulas amorosas en una geografía idealizada - para lo que se descontextualiza del universo manchego de la novela - , bodas secretas y bodas interrumpidas, hijos trocados, animales salvajes, escenas de caza, amantes que corren de un lado a otro, se pierden, se reencuentran, lloran, se desmayan, cuentan infatigablemente sus infortunios, y finalmente arreglan sus desaveniencias entre bosques, peñas tristes y bellas lagunas ... "¡Parece cosa soñada!", como dice uno de los personajes. De vez en cuando, en medio de este mundo inficcionado de ficción, resuena la nota meditativa, muy Guilléniana, de desencanto del mundo, alguna otra de poética, retazos de didactismo y, eso sí, aquí y allí, algún momento de buen teatro y de excelente poesía.

NOTA A LA EDICION

Las diez comedias que publicamos conocieron su primera edición en dos volúmenes distintos, como se indica en nuestro prólogo. *El amor constante* y *El caballero bobo* aparecieron en *Doze comedias famosas de quatro poetas naturales de la insigne y coronada ciudad de Valencia*. En Valencia, por Aurelio Mey, 1608. Se reprodujo el volumen al año siguiente, en Barcelona, por Sebastián de Comellas, y de nuevo en 1614, en Madrid, por Miguel Serrano de Vargas, que repiten las mismas erratas y olvidan los mismos versos en determinadas estrofas cojas. En cuanto a las otras ocho comedias *El desencanto dichoso*, *El nacimiento de Montesinos*, *El Conde Alarcos*, *El Conde de Irlas*, *La humildad soberbia*, *Los malcasados de Valencia*, *El curioso impertinente* y *Don Quijote de la Mancha*, vieron la luz por vez primera en la *Primera Parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, natural de la ciudad de Valencia. Año 1618. En Valencia, en la Impresión de Felipe Mey, junto a San Esteban. El libro incluye una doble licencia, firmada la primera por el doctor Pedro Antonio Serra en Valencia, a 2 de julio de 1618, y la segunda por Pedro de Contreras, en Madrid, y en nombre del Rey, para que se puedan vender en Castilla durante diez años los "mil cuerpos" de la edición, a 12 de junio de 1618. Este 17volumen fue reimpresso en Valencia, en 1621 (la

"Aprovación" por Juan de Jáuregui lleva fecha de 20 de abril de 1621), en casa del mismo Felipe Mey, sin más diferencia con respecto a la edición de 1618 que un primer pliego, con la portada y hojas preliminares, que probablemente fue impreso aparte e incorporado en Madrid, pues la dedicatoria a Doña Marcela de Vega Carpio contiene duras críticas de Guillén a su impresor, lo que hace poco probable que fuera éste quien las imprimiera.

De las doce comedias sólo unas pocas conocieron otras ediciones contemporáneas, tal *El Conde Alarcos*, publicada junto con *El perfecto caballero* en *Comedias de los mejores y más ilustres poetas de España. Lisboa. 1652*, o *Don Quijote de la Mancha*, en una edición sin lugar ni año de la que dio noticia H. Mérimée.

También fueron muy pocas las que conocieron ediciones en el s.XIX o primera mitad del XX. Es el caso de *Los malcasados de Valencia*, editada por E. Ochoa en el tomo I del *Tesoro del teatro español*. París. 1838; por D. Ramón de Mesonero Romanos en el tomo I de *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega* (vol. XLIII de la BAE), Madrid, 1857. También de *Don Quijote de la Mancha*, Valencia, Establiment tipogràfic Domenech. 1905. Y de *El curioso impertinente*, editada por D. Francisco Martínez y Martínez, Abogado. Valencia. 1908.

Una fecha decisiva en la historia editorial de la obra de Guillén de Castro fue la edición (con notable estudio) de sus obras dramáticas completas y atribuidas por Eduardo Juliá Martínez, bajo el título *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*, Madrid, Real Academia Española, Imprenta de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1925-1927, 3 vols.²

Posteriormente algunas obras, pocas, han alcanzado ediciones, a veces de estudio. Así Luís Guarnier edita *El Conde Alarcos*, *Los malcasados*, y *Las Mocedades* en las *Comedias Selectas de G. de Castro*, Barcelona, Iberia, Diamante, 1961. *Los malcasados*, es tal vez la obra con mayor suerte: cuenta con una pulcra edición de Luciano García Lorenzo, en Madrid, Castalia, 1976, que incorpora un notable estudio. Luciano García Lorenzo también ha editado *Don Quijote de la Mancha*, con su correspondiente estudio, en Madrid, Anaya, 1971.

Para nuestra edición nos hemos basado fundamentalmente en la de E. Juliá, modélica cuanto a la transcripción y modernización ortográfica, si bien no tanto cuanto a la comprensión y la lectura, en las que hemos diferido a menudo (a través de la puntuación y de numerosas correcciones), apoyándonos entonces en el contraste con las primeras ediciones (1608 y 1618-1621) y con las ediciones antiguas de confianza (Mesonero Romanos), y las modernas de estudio (L. García Lorenzo), que por otra parte siguen fielmente a las de E. Juliá.

Cada verso perdido se ha indicado con una línea de puntos suspensivos. He desarrollado las abreviaturas de los nombres de los personajes en las acotaciones de réplica y

². De las diez comedias que incluimos, la mayor parte (6) las publica en el vol. I, las otras 4 (*El Conde Alarcos*, *El curioso impertinente*, *Don Quijote de la Mancha* y *Los malcasados de Valencia*) se incorporan al vol.II.

me he abstenido de señalar entre corchetes los nombres que he añadido a las acotaciones de réplica o de movimiento escénico cuando faltaban (*Soldado, Criado, Oliveros...*). Tampoco he indicado mediante corchetes, siempre obstaculizadores de la lectura, las sustituciones de sílabas y de letras equivocadas en el texto ni las reconstrucciones o sustituciones de palabras que he creído estrictamente imprescindibles. He señalado en cambio, y entre corchetes, las acotaciones o partes de acotaciones añadidas por mí al texto original, por considerar que el lector especialista tiene derecho a conocer siempre cuáles son las acotaciones originales y cuáles las de editor. Aun así he renunciado siempre que he podido a añadir acotaciones, por no añadir corchetes. Las réplicas de los personajes que se producen en *aparte* han sido situadas entre paréntesis dentro del texto, con lo cual se evita en la inmensa mayoría de los casos recurrir a la acotación explícita. Cuando aparece una acotación de *Aparte* sin corchetes es porque así está en el texto original. He renunciado a señalar, para no trabar la lectura, las numerosísimas licencias por diéresis a que el autor recurre, a veces forzando mucho la pronunciación, para que le cuadren los versos, tanto en el interior de los mismos como en palabra de rima. Señalo aquí las palabras objeto de diéresis: *crüel, jüez, inquï eto-a, cri ado, ruï do* (muy alta frecuencia), *quï eta, envï allos, trï aca, fi arme-te, porfi ado, confi ado, fi ad, confi anza, cri anza, cri ara, guï aros, demasi ado, Valeri án, juï cio, huï r, ruci ado, süaves, füego, büeno, traï dores, oi rle...* (frecuencia ocasional). La búsqueda de la comprensibilidad del texto (conseguible en un muy elevado porcentaje), la visualización en la lectura de la palabra hablada, destacando en la distribución de espacios las variaciones estróficas y el juego de los versos partidos, así como la sensibilización del lector hacia el carácter teatral del texto que tiene ante los ojos, por distintos medios técnicos, han sido los criterios de base que hemos seguido.

JOAN OLEZA
Universidad de Valencia

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

Bruerton, C. "The Chronology of the *Comedias* of Guillén de Castro", *Hispanic Review*, vol. XII, April, 1944, N° 2. 89-151.

Crapotta, James. *Kingship and Tyranny in the Theater of Guillén de Castro*. London, Tamesis Books, 1984.

Delgado, Manuel. *Tyranny and the Right of Resistance in the Theatre of Guillén de Castro*. The University of Texas at Austin. University Microfilms International. 1981 (el texto, en español).

- Faliu-Lacourt, Christiane. *Un dramaturge espagnol du Siècle d'Or. Guillén de Castro*. Université de Toulouse-Le Mirail. 1989.
- Froldi, Rinaldo. *Lope de Vega y la formación de la comedia*. Madrid, Anaya, 1973 (la primera versión, en italiano, es de 1962).
- García Lorenzo, Luciano (ed). *Guillén de Castro. Don Quijote de la Mancha*. Madrid. Anaya. 1971.
- García Lorenzo, Luciano. *El teatro de Guillén de Castro*. Barcelona. Planeta. 1976.
- García Lorenzo, Luciano (ed). *Guillén de Castro. Los malcasados de Valencia*. Madrid. Castalia, 1976.
- García Valdecasas, Amelia. "La tragedia de final feliz: Guillén de Castro", en *Estudios literarios*. Valencia. Univ. de Valencia. 1995. 211-225 (el artículo apareció inicialmente en 1993).
- Green, Otis H. "New Documents for the Biography of Guillén de Castro y Bellvís", *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933. 248-260.
- Juliá Martínez, Eduardo (ed). *Obras de Don Guillén de Castro y Bellvís*. Madrid. Real Academia Española, 1925-1927, 3 vols.
- Martí Grajales, Francisco. *Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*. Madrid. Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. 1927. 75-101.
- Mérimée, Henri. *El arte dramático en Valencia*. Valencia. Inst. Alfons el Magnànim. 1985, 2 vols. (la edición original, en francés, es de 1913).
- Ramos, Juan Luís. "Guillén de Castro en la comedia barroca", en J. Oleza (ed), *Teatro y prácticas escénicas, II: la Comedia*. London. Tamesis Books, 1986. 229-248 (la primera edición del artículo es de 1983).
- Roca Franquesa, José M^a. "Un dramaturgo de la Edad de Oro: Guillén de Castro. Notas a un sector de su teatro." *RFE*, XXVIII, 1944, 378-427.
- Wilson, William E. *Guillén de Castro*. New York. Twayne Publishers, Inc. 1973.
- Weiger, John G. *Hacia la comedia, de los valencianos a Lope*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978.