



Jesús Cañas Murillo

Vino, historia y amores en El galán de la Membrilla, de Lope de Vega

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Jesús Cañas Murillo

Vino, historia y amores en El galán de la Membrilla, de Lope de Vega

1. Sobre ediciones y estudios de El galán de la Membrilla

En Madrid, el día 20 de abril de 1615, queda concluida la composición, según nos transmite su autor en el autógrafo, de El galán de la Membrilla, comedia nueva salida de la pluma de Frey Lope Félix de Vega Carpio. Es un producto de la época de madurez de su creador. No es uno de sus textos más conocidos. Es en raras ocasiones mencionado en los capítulos de manuales de historia de la literatura española dedicados al teatro del Siglo de Oro, a la comedia nueva en concreto. Es una de las comedias menos editadas de su época, tanto en los momentos próximos a los instantes de su redacción como en nuestros días. Así, no se conoce ninguna suelta de la misma, ni copias manuscritas, salvo el autógrafo que ya hemos mencionado, y una del siglo XVIII conservada en la Biblioteca Palatina de Parma. Se publicó por vez primera en la Décima parte de las comedias de Lope, editada en Madrid, en 1618, y sucesivamente reimpressa en Barcelona, en 1618, y en Madrid, en 1621. Hasta fines del siglo XIX no se volvió a dar a las prensas. De esos años es la refundición de Florentino Molina publicada por los Ayuntamientos de Manzanares y Membrilla en 1896 y la ya importante versión de Menéndez Pelayo incluida en su edición hecha para la Real Academia Española, después reimpressa por la Editorial Atlas en la Biblioteca de Autores Españoles. En el siglo XX no ha cambiado sustancialmente la situación. No hay ninguna edición reciente suelta, aunque sí formará parte de la colección de comedias de Lope realizada para la Biblioteca Castro. Antes había sido impresa por Federico Carlos Sáinz de Robles, en su selección de obras del Fénix incluida en los volúmenes publicados por Aguilar. En 1962 aparece la única edición suelta, dejando a un lado el citado facsímil del autógrafo, realizada de El galán de la Membrilla, la crítica publicada por la Real Academia Española y debida al buen hacer de Diego Marín y Evelyn Rugg. Pocas impresiones más podrían añadirse. ¡Qué gran contraste con la situación que ofrecen otras creaciones del Fénix, como Fuenteovejuna, El caballero de Olmedo, Peribáñez...

Es El galán, también, una de las piezas a las que los especialistas le han dedicado menor atención. Es mencionada en algunos, pocos, de los estudios generales que abordan la producción lopesca. Pero es difícil, si no imposible, encontrar estudios específicos monográficamente dedicados a ella. Prácticamente tan sólo el trabajo de Marcelino Menéndez Pelayo incluido en sus Estudios sobre Lope de Vega, -y que constituye a prólogo a su texto que forma parte de su magna edición de la Real Academia, después reimpressa en la Biblioteca de Autores Españoles-, y el análisis particular que encabeza la edición crítica

de Diego Marín y Evelyn Rugg, publicado en los Anejos del Boletín de la Real Academia Española, podemos presentar en este apartado. Y, sin embargo, no es una obra carente de interés, como en este trabajo iremos comprobando. Las causas de esta situación son otras distintas, que pasan por la acción del tiempo, el capricho de los críticos, o la pura casualidad, como en otro lugar tuve ocasión de señalar.

2. El tema, los temas y el argumento de la obra

2.1. Sobre el problema de las fuentes

Cuenta El galán de la Membrilla la historia de los amores que mantienen dos jóvenes, uno natural de Manzanares, otro natural de la Membrilla, ambas localidades de La Mancha, en la actual provincia de Ciudad Real. La historia amorosa es enmarcada en el siglo XIII, en la época de Fernando III el Santo, en los momentos en los que este rey y su hijo, y sucesor, Alfonso el Sabio mantenían luchas contra los moros en su intento de reconquistar territorios para la cristiandad.

Se afirma que Lope de Vega parte para la composición de su comedia, como acontece en otras ocasiones en su producción (recordemos, por citar un ejemplo muy claro, el caso de El caballero de Olmedo), de una copla tradicional. Así lo explican Menéndez Pelayo y Diego Marín y Evelyn Rugg. Es aquella que se introduce en la jornada III y que es, en varios momentos próximos, cantada por los Músicos:

«Que de Manzanares era la niña,
y el galán que la lleba, de la Menbrilla.
El galán hidalgo, bizarro y libre
llebóse la niña de los melindres;
ella fue la Çirce de nuestra villa,
y el galán que la lleba, de la Menbrilla».

(vv. 2239-2244)

«Él fue la deshonrra del viejo padre,
y ella fue la ynfamia de Manzanares,

con yr como ynfame, desconozida;
y el galán que la lleba, de la Membrilla».

(vv. 2261-2264)

«La niña era rica, pobre el ydalgo,
sacóla de casa por un terrado».

(vv. 2734-2735)

«Amor fue menbrillo, y ella pepita,
y el galán que la lleba, de la Menbrilla».

(vv. 2744-2745)

Es un cantar formado a partir de dos versos, al parecer, populares, que son objeto de reelaboración hasta formar una creación más extensa en la que figuran añadidos, como es costumbre de Lope, rasgos literarios cultos, como son las alusiones a Circe que hemos podido antes detectar. Es también un cantar del que se incluye una variante cómica en la misma jornada tercera de la comedia, una variante que constituye una «réplica a esta letrilla difamatoria», como explican Diego Marín y Evelyn Rugg:

«¡Ay, que si los palos eran de ençina,
al galán que los dieron, de la Membrilla!»

(vv. 3063-3064)

Menéndez Pelayo dice que Lope pudo conocer esa copla «en Manzanares cuando en su juventud le llevaron por aquella tierra los amores de su hermosa Lucinda». Diego Marín y Evelyn Rugg especifican más indicando:

«Cabe que lo oyese en alguno de sus viajes a través de La Mancha, camino de Sevilla, en cuya ruta quedaba Manzanares. Tales viajes, motivados por sus amores con Micaela de Luján, tuvieron lugar entre 1600 y 1604, cuando ella vivía en la capital andaluza. La relativa vaguedad con que está evocado el ambiente local, casi limitado al dominante olor vináceo, sugiere la lejanía del recuerdo al componer la comedia más de diez años de haber pasado por el sitio. Pero es igualmente verosímil que el cantar inspirador lo encontrase con posterioridad a su estancia en Manzanares, quizá en boca de los trajinantes de Membrilla que tenían asignados puestos fijos en varias plazas madrileñas para la venta de su afamado ‘vino precioso’».

De todos modos, tanto Menéndez Pelayo como Diego Marín y Evelyn Rugg no dejan de reconocer que no hay otras fuentes de conocimiento de la historia contenida en El galán de la Membrilla que la propia comedia de Lope. Dice don Marcelino:

«el argumento tiene, sin duda, un fondo tradicional, aunque no hayamos podido encontrar rastro de él en parte alguna».

Y Diego Marín y Evelyn Rugg, por su parte, afirman que no han logrado identificar el cantar

«en ninguna de las colecciones conocidas ni está relacionado con ninguna tradición local de que se tenga noticia».

Ante ello, cabría aventurar la hipótesis de que los hechos pueden no ser sino producto de la propia fértil imaginación del Fénix, y que la copla no es sino una creación personal del mismo autor, basada en obras tradicionales que tan bien conocía y que tanto gustaba y utiliza en otras de sus producciones. No sería la primera vez que Lope crea textos propios utilizando los moldes que le brindaba la lírica popular y tradicional.

2.2. Trazado de la acción. La parte principal del argumento

El argumento de El galán de la Membrilla ha sido formado mediante la adición y combinación de diversos ingredientes. La base del mismo está constituida por una intriga amorosa, por la historia de los amores que mantienen dos personajes, Félix, un hidalgo pobre natural de la Membrilla, y Leonor, una dama natural de Manzanares, hija de un

villano rico, Tello, propietario de tierras y bodegas en esa zona de La Mancha. Junto a ello se sitúa un marco histórico, las guerras de reconquista que mantienen contra los territorios árabes, en el siglo XIII, el rey de Castilla y León Fernando III, llamado el Santo, acompañado de su hijo Alfonso, que después reinaría con el ordinal de décimo, y apellidado el Sabio. Una ambientación en las tierras de La Mancha, con alusión a las bodegas tan características de ellas, completa el conjunto.

La trama amorosa es la fundamental. Los hechos históricos que se relatan sólo pueden ser considerados un marco en el que desenvuelven los sucesos de amores. De ahí que Menéndez Pelayo, aunque incluye la obra en el grupo que él denomina «crónicas y leyendas dramáticas de España», llegara a afirmar que

«Esta preciosa comedia no puede calificarse de histórica más que por intervención del Rey San Fernando y del Príncipe Don Alfonso, a quienes anacrónicamente acompaña el marqués de Cádiz, título que no existía aún».

El relato de los amores de Félix y Leonor da cuerpo a lo que sería la primera acción de la comedia, una acción que, siguiendo la terminología unamuniana, tendría carácter intrahistórico, trataría de acontecimientos particulares, cotidianos, protagonizados por personas «normales», por individuos cuya biografía no suele ocupar las páginas de crónicas y narraciones historiográficas. Junto a ella se situaría una segunda acción, de carácter histórico, el relato de los hechos de la reconquista, principalmente del reino de Murcia, protagonizada por personajes famosos, por nobles y reyes, cuyas vidas sí llenan los reglones de los escritos históricos, de los tratados historiográficos y las crónicas.

Para componer la primera acción se utiliza como recurso básico el triángulo amoroso. No se pretende presentar unas relaciones lineales, plácidas, que se desarrollen sin problemas y sin obstáculos. Se ofrece la escenificación de unos amores entre una dama y un galán complicados por la intervención de un padre, -Tello, villano rico propietario de bodegas y fincas diversas-, que no da permiso a su hija, -la dama, Leonor-, para formalizar relaciones con su pretendiente, -el galán, Félix-, hasta que éste, hidalgo pobre, no consiga del rey que premie sus servicios y le haga salir del estado de postración económica en el que se encuentra.

Junto a esto se sitúa la intervención de un segundo galán, Ramiro, que optará también a la mano de Leonor. Con ello contribuirá a la aparición de un triángulo en cuyos vértices se sitúan la pareja protagonista de enamorados, Félix y Leonor, por un lado, y el propio Ramiro, como entrometido no correspondido por la dama, por otro. La aparición de este triángulo va a convertirse en el elemento básico estructurador de la acción. Es un obstáculo añadido al desarrollo de las relaciones amorosas, con lo cual complica el argumento. Pero, además, va a resultar fundamental, junto a la negativa del padre a dar su consentimiento para la formalización de las relaciones amorosas de su hija, para justificar los sucesos que tienen lugar en el acto tercero de la comedia. Aquí, ante dicha negativa de Tello, se va a producir la huida de Félix y Leonor. Ante esta huida el padre se va a sentir deshonorado y va a pedir, cuando tiene ocasión de ello, justicia y reparación al rey; Ramiro, despedido, va a

arremeter contra Leonor y su familia, haciendo que los músicos canten la copla difamatoria a la que anteriormente nos hemos referido:

«Que de Manzanares era la niña,
y el galán que la lleba, de la Menbrilla».

(vv. 2239-2240)

con lo que va a provocar la huida de Tello y el advenimiento de los últimos sucesos del argumento, que va a concluir con la aclaración de situaciones, el perdón y enaltecimiento de los enamorados y la aceptación de sus amores por parte de todos, y el castigo de Ramiro por sus malas acciones.

Otro triángulo amoroso viene a complicar aún más el trazado de la acción principal. Estaría formado por Ramiro, Laurencia, -su pretendiente a la que aquél no desea, pues busca la mano de Leonor-, y por Fabio, enamorado de Laurencia, con quien él desea emparejarse, aunque ella en todo momento manifiesta su amor por el primero.

Podría, incluso, hablarse de la existencia de un tercer triángulo amoroso, cuyos vértices ocuparían Ramiro, Leonor, a quien él pretende, y Laurencia, que busca formalizar relaciones con el primero. Tendría, no obstante, menos fuerza e importancia que los anteriormente citados, dado que las mujeres, las damas, no contienden entre sí en realidad, - Leonor nunca tomó en serio la posibilidad de emparejar con Ramiro, aunque hay un enfrentamiento verbal entre ella y Laurencia-, por la mano del galán.

Todo no hace sino complicar el desarrollo del argumento, facilitar la aparición del nudo, del momento de mayor complejidad de la comedia, generar la creación de momentos climáticos, tensos, que producen desasosiego en el espectador, y le hacen interesarse por la sucesión de los acontecimientos y temer que el deseado, por él, desenlace positivo, el final feliz, pueda no llegar a culminar la composición de la pieza. Es, en definitiva, una forma de conseguir que el enredo y la expectación, otros de los recursos compositivos básicos, irrumpen de una manera clara en el argumento.

2.3. La segunda acción y su enlace con la primera

La segunda acción va apareciendo en el argumento de forma paralela a la primera. Tiene un desarrollo continuado desde el principio hasta el final de la comedia. Su individualidad está

garantizada por la aparición, en primer término, de un asunto propio, la guerra contra los moros que protagonizan Fernando III y su hijo Alfonso, y, en especial, la conquista del reino taifa de Murcia, como antes advertíamos. Posee, además, unos personajes específicos, extraídos de las páginas de las crónicas históricas. Son el rey Fernando el Santo, el príncipe heredero don Alfonso, que pasaría a la historia con el sobrenombre de «el Sabio», el Marqués de Cádiz, el Maestre de Santiago, acompañamiento de soldados, un Atanbor, Çelin y Çaro, moros. Junto a ellos, algunos agonistas que son propios esencialmente de la primera acción hacen también en la segunda acto de presencia. Es lo que sucede con Félix y con Leonor.

Para componer la segunda acción el autor ha utilizado como recurso básico la forma épica, tan típica, después, en nuestro siglo, del teatro del Bertolt Brecht, quien, para crearla, toma, según explicó C. A. Jones, como fuente de inspiración la comedia nueva española del Barroco. Ha sido escrita como una sucesión de escenas mayores, de situación, entre las cuales se introducen cortes temporales. Es consecuencia de la selección, realizada por el dramaturgo, de los materiales históricos que halla en su fuente, de la que más adelante nos ocuparemos. De la historia no le van a interesar más que unos asuntos muy concretos destinados a cumplir unas funciones específicas dentro del argumento.

Los sucesos que se introducen en la acción secundaria no siempre son escenificados. Las grandes escenas, las que verdaderamente integran la acción, las que le dan cuerpo, -los grandes éxitos cristianos sobre el poder musulmán-, son principalmente narradas, tienen lugar fuera de las tablas. Con ello se evita alargar excesivamente la comedia, y se reduce la segunda acción al papel, complementario, sin desmesurado desarrollo, que desempeña en el conjunto de la comedia. Con ello se produce un claro contraste entre la composición que se ha otorgado a esta acción y la propia de la primera, en la cual la presentación directa de los hechos, la escenificación, es la norma general.

La primera aparición de la segunda acción se efectúa en los primeros momentos del acto inicial (vv. 750-766). Allí se recuerda la toma de Córdoba por Fernando III el Santo, gesta en la que Félix explica que desempeñó un importante papel. A finales del mismo acto esta acción vuelve a presentarse: una conversación entre Fernando III y su hijo Alfonso plantea -tal es el ofrecimiento del príncipe a su padre- la posibilidad de conquistar el reino taifa de Murcia (vv. 1008-1053).

A principios de la segunda jornada se presenta la victoria de don Alfonso (vv. 1112-1201): cuando el príncipe proyecta la toma de Murcia, se presentan dos moros, Çelin y Çaro, y comunican a éste que su rey tiene el propósito de entregarle los territorios que domina; Alfonso se alegra y declara su propósito de trasladarse a Murcia para tomar posesión del reino. Más adelante una conversación entre Félix y el Marqués de Cádiz primero, y entre Félix y el rey Fernando después, plantea la segunda acción y va diseñando todo un proceso de enlace con la primera que se va a ir desarrollando en el resto del argumento (vv. 1280-1473): Félix recuerda los servicios prestados y pide una recompensa, para, y así lo explica, poder con ello cumplir las condiciones de Tello y contraer matrimonio con su amada Leonor; el rey comprende la situación, pero dice que proyecta continuar las conquistas, dirigiéndose hacia Granada, por lo cual los servicios de Félix volverán a ser necesarios; el galán, ante ello, pide al monarca que se haga responsable de sus problemas con el padre de

su amada, a lo que Fernando accede, con lo cual sienta las bases para la solución del conflicto de la acción principal.

En el acto tercero continúa ese proceso de unión entre las dos acciones de la pieza. Al principio se produce un aviso, hecho por Celio a Tello, de la proximidad en la que se encuentra el rey de las tierras de éste, dado su propósito de trasladarse a Granada. Al monarca se ha unido el príncipe Alfonso quien le ha transmitido la noticia de que había logrado la conquista de Murcia. Tello acogerá en su cortijo, al que se quiere retirar, a su rey y al príncipe heredero. (vv. 2300-2332). Más adelante el enlace entre acción principal y secundaria se acrecienta: los personajes de la segunda acción van a ser utilizados como base para solucionar los problemas de la primera (vv. 2570-2663): Tello, cuando ve al rey en su casa, le pide justicia por el rapto de su hija y castigo para Félix, el responsable, según dice, del mismo. Con ello se introduce tensión, y expectación, en el argumento, pues se sugiere que un final desdichado puede producirse.

El enlace entre la segunda acción y la primera continúa más adelante (vv. 2782-2870). Tras un diálogo de Fernando III y Alfonso sobre la guerra de Granada, aparece Leonor vestida de hombre y bajo el nombre de Leonardo, y haciéndose pasar por un soldado. Se notifica el magnífico comportamiento de ella en la batalla, razón por la cual el rey decide premiarla nombrándola capitán. Con ello vuelven a sentarse las bases para la solución del conflicto de la primera acción, pues Leonor solicita al monarca que dé el cargo a otra persona, a un hermano mayor que ella dice tener, -a Félix, en realidad-, y que reserve para ella el cargo de alférez, petición que es atendida por Fernando. El rey debe partir, junto al príncipe, al llegar noticias de una enfermedad de la reina. Pero antes, para cumplir el compromiso contraído con Tello, ordena a Leonor prender a Félix.

En las postreras escenas de la jornada final se culmina el proceso de fusión de las dos acciones (vv. 3209-3318). El rey regresa a casa de Tello, al llegar noticias de que la reina se encuentra bien y de que su partida a la corte es, por ello, innecesaria, y al establecerse, en consecuencia, que la campaña contra Granada puede continuar. La aparición del monarca da pie a la introducción del desenlace de la comedia. En ella los protagonistas de la segunda acción se van a convertir en el medio de solucionar los conflictos de la principal. El rey imparte justicia a todos: a Ramiro que se había quejado de Tello, pero a quien Fernando castiga por haberse dedicado a cantar la canción burlesca contra aquél; a Félix, por las desventuras de Tello, si bien el castigo no tiene lugar pues el desencadenador de los sucesos había sido el propio monarca que lo había enviado a la guerra y, recordemos, había aceptado asumir las culpas de los acontecimientos que del cumplimiento de esa orden se pudiesen derivar; a Tello, que al conocer la responsabilidad de su soberano, renuncia a toda venganza, -pese a que el propio rey se ofrece a cumplir su compromiso previo y recibir, en consecuencia, la pena que el mismo Tello quisiera imponerle-, y sólo pide el regreso de su hija; a Leonor, que, ante el cariz que toman los sucesos, desvela su verdadera identidad, y logra que su padre le proporcione su hacienda y acepte su matrimonio con Félix, ahora ya, gracias a la estratagema de ella, flamante capitán; a Tomé, quien, con el consentimiento de Tello, se desposa con Inés.

Como vemos, las dos acciones tienen su propia individualidad. Pero el autor se ha encargado de establecer una conexión entre las mismas que garantice la unidad interna de la

comedia. Ello lo consigue mediante la utilización de personajes de enlace, como son el rey, Félix, Leonor, que intervienen en las dos acciones. Pero también con la utilización de la acción secundaria en función de la acción principal. La segunda acción es convertida en marco de la primera: los sucesos que en ella se relatan son ubicados en la época de la conquista del reino de Murcia, en la primera parte del siglo XIII español. Pero también es utilizada como medio de otorgar solución definitiva y satisfactoria a los acontecimientos que en la primera tienen lugar, como hace unos instantes hemos tenido ocasión de comprobar.

La fuente que utiliza Lope de Vega para extraer los sucesos que incluye en la segunda acción no es otra que «la Crónica General editada por Florián de Ocampo», como explican Diego Marín y Evelyn Rugg, una obra a la que el Fénix acude en otras ocasiones para inspirar argumentos de sus comedias. Lope respeta en lo sustancial el relato de la Crónica, aunque incluye, como hace en otras ocasiones, algunas modificaciones. La más importante de todas hace referencia a la intervención del Marqués de Cádiz. En la Crónica no se encuentran alusiones a ese personaje. Es lógico. El título no existía en la época de Fernando III, como explica Menéndez Pelayo. Fue creado en 1470, por el rey Enrique IV, quien lo otorgó por vez primera a Rodrigo Ponce de León, único individuo en ostentar tal título en la historia. La causa del anacronismo es explicada por Diego Marín y Evelyn Rugg. Tal vez nuestro dramaturgo identificó al personaje del siglo XV con el primo hermano de Alfonso X el Sabio, Fernán Pérez Ponce de León, ayudante del monarca en sus enfrentamientos con su hijo y sucesor don Sancho. Tal vez pensó que ambos individuos pertenecían al mismo linaje y quiso homenajear a éste suponiendo que el título ya en el siglo XIII había hecho acto de presencia. No es la primera vez que Lope hace uso de

«un procedimiento de condensación dramática, que consistía en fundir en uno solo varios individuos del mismo linaje».

Con ello la familia en cuestión era objeto de un homenaje, como decíamos, realizado a través del personaje, «sintético», resultante.

2.4. Costumbrismo y localismo. La ambientación

La ambientación en las tierras manchegas es el tercer ingrediente principal del argumento de *El galán de la Membrilla*, como dijimos. Es tópico hablar del carácter local y costumbrista de la comedia. Menéndez Pelayo incluye esta apreciación:

«El color local está aplicado con tanto arte, que a nadie confundirá este cuadro [...] con aquellos otros imponentes dramas de Lope que [...] tienen por escenario las montañas de

León y los valles de Galicia, o con aquellas otras [...] que [...] se desenvuelven bajo el cielo encantado de Sevilla».

«En El galán de la Membrilla todo es manchego; la tierra seca e inamena, pero de pingüe esquilmo; los hombres, recios, avalentados, algo sentenciosos, positivos y nada soñadores. De las bodegas [...] se trata a cada momento, y aun puede decirse que figuran como máquina en más de una escena».

Diego Marín y Evelyn Rugg matizan tales afirmaciones y consideran que lo propio de la comedia es mezclar realismo costumbrista e idealismo:

«Por un lado están el ambiente costumbrista de un pueblo vinícola manchego, con la cruda nota del tufo opresor de sus bodegas [...]; la animada evocación del ajeteo campesino al comenzar un día de labor [...]; el agrio tono del encono y la maledicencia entre vecinos enemistados. Por otro lado están [...] las descripciones poéticas de los prados y las huertas, con sus enumeraciones de abundantes y sabrosos frutos [...] y sus expresiones culteranas que sugieren una visión poetizada de la realidad».

De todos modos todas estas consideraciones deben ser todavía más puntualizadas. No parece demasiado oportuno hablar de la existencia de un carácter costumbrista y de un «sabor» local en la comedia. La ambientación está hecha en La Mancha, como veíamos. Pero la descripción que se proporciona de esta zona de España no es siempre realista. Se produce esa alternancia entre realismo e idealismo de la que hablan Diego Marín y Evelyn Rugg y a la que antes nos hemos referido. Hay descripciones absolutamente idealizadas, lejanas al paisaje auténtico de las tierras manchegas, entroncadas con la visión paisajística propia de la tradición pastoril y bucólica. Podemos comprobarlo con la visión que proporciona de las huertas Tello a Leonor cuando la anima a dirigirse a ellas para relajar sus preocupaciones:

«que te entretengas te suplico, y andes
de un prado en otro y de una en otra güerta.

En verdes campos, espesuras grandes
te conuidan con sitios que parecen
intados lienzos del ameno Flandes.

La variedad de flores que te ofrezan
naçieron en tu nombre, porque es mía
la tierra en que sus árboles florezan.

Baxa entre peñas una fuente fría
a nuestra verde güerta por canales
de corcho, en que suspende su armonía,
mas diremos que baxa entre corales,
si a su blando cristal llegas la boca

y con clabeles pagaras cristales.

La sazón de la fruta te proboca
a echar mano al ramo que, engañado,
el alba pensará que se le toca.

Coge el membrillo pálido, y bañado
en sangre el fruto del moral discreto,
pues que se burla del almendro elado.

Coge el melocotón, pues ya el perfeto
color le adorna, que al venzer la calma
del tiempo el ayre manso y ynquiëto,
más gusto te dará quitarle el alma,
que al dulce dátil, de temor del moro
subido en el alcázar de la palma.

La manzana, que ya púrpura y oro
baña también, y a tu plazer sentada
junto a vn arroyo en murmurar sonoro
diuide en quatro partes la granada,
porque puedas en él labar las manos
si de sus granos el licor te enfada,
mientras que aparto yo mexores granos
del oro que conpone los doblones
que esperan tantos pensamientos vanos,
a quien, aunque por esto me perdones,
mi hacienda agrada más que tu hermosura».

(vv. 584-620)

Nada más alejado, como vemos, a la verdadera fisonomía de La Mancha. Nada más próximo a tópico ideal del locus amoenus, tan del gusto de la literatura idealista, que lo usa, muchas veces, como marco perfecto para situar los amores de unos personajes.

No hay realismo tampoco en otros aspectos de la obra. Así, y como es natural, dados los usos propios de la comedia nueva, en el relato de los amores de Félix y Leonor, en donde predomina la idealización. Así, en la atmósfera general que envuelve el argumento. Así, en los nombres de los personajes, más entroncados con la tradición pastoril y bucólica que con la tradición realista (Silvio, Tello, Benito, Celio, Fabio...).

Realismo aparece. Pero no es ese realismo local y costumbrista manchego al que se han referido críticos anteriores. Hace acto de presencia cuando se mencionan las bodegas, las cubas, las apariciones de animales como gallos y perros, las tareas del campo, los labradores que «madrugan con arados y con bueyes» (v. 1790)..., por no citar las alusiones realistas que figuran en los versos 1844-1849. Pero es un realismo generalizador. No se proporcionan detalles concretos inconfundiblemente ligados a La Mancha y sólo a La

Mancha. Son datos generales que podrían ser propios de cualquier otro lugar, de Extremadura (y pensemos en Almendralejo, o cualquier otra población de Tierra de Barros), pongamos por caso, por citar tan sólo un ejemplo.

2.5. El lirismo

El lirismo es uno de los recursos fundamentales de la comedia nueva que hacen su aparición en el argumento de *El galán de la Membrilla*. Puede presentar diversas versiones. Puede tener carácter culto y consistir en la creación de fragmentos líricos ex professo para la obra, -aunque no es extraño, no obstante, que Lope incluya poemas que tuviera compuestos previamente y los inserte en el argumento de sus comedias-, fragmentos que son integrados en la acción de la pieza, como sucede con el soneto que recita Ramiro en el acto I:

«Amor, quien más de ti piensa que entiende,
menos sabe de ti; porque ofendido
tienes memoria, y pagas con oluido
a quien servirte más leal pretende.

Amor yngrato, la verdad te ofende,
y estás a la mentira agradezido,
preçipitas el alma resistido,
la fee te yela y el desdén te ençiende.

Quien más tiene de ti, menos adquiere,
nadie verdad a tus engaños pida,
ni menos que rigor amando espere.

Da vn medio, Amor, para pasar la vida,
pues aborrezco a quien me adora y quiere,
y quiero locamente a quien me olvida».

(vv. 942-955)

o el soneto, también, que recita, poco antes, Tello en los versos 666-679; o el, igualmente, soneto puesto en labios de Leonor e inserto entre los versos 2491-2504 del acto tercero...

En otras ocasiones, aunque dentro de la misma versión, consiste el lirismo en la inclusión de cancioncillas cultas, y bailes cultos, como los que figuran en el acto II, que constituyen

«una nueva versión del celebrado romance anacreóntico de «Cupido y la Abeja», que aparece ya impreso en Flor de varios romances nuevos y canciones, recopilada por Pedro de Moncayo (Huesca, 1589), y después pasa al Romancero general de 1600 y siguientes»,

y que algunos, como Menéndez Pelayo atribuyen al propio Lope, aunque bien pudiera haber salido de la pluma de Góngora, como explican Diego Marín y Evelyn Rugg:

«Por los jardines de Chipre
andaua el niño Cupido,
entre las flores y rosas
jugando con otros niños.
La aljaua tiene colgada
de las ramas de vn aliso;
por jugar con ella el viento,
bolaua, de Amor herido.
Las aues que en él cantauan,
los enamorados picos
trocaron, quando la vieron,
en hazer casados nidos.

Ybase el amor
por entre unos mirtos
en la verde margen
de vn arroyo limpio.
Los niños con él,
tras los paxarillos
que de rama en rama
saltan fugitivos,
en vn verde valle
de álamos çeñido,
vieron dos colmenas
en guardado sitio».

(vv. 1578-1601)

Amor ve la colmena y «probar de la miel /codicioso quiso» (vv. 1604-1603). Las abejas defienden su producto y pican al niño, quien, dolorido, exclama las siguientes palabras, en las que figuran versos extraídos de la lírica tradicional y desarrollados después con otros, propios del autor de la comedia, de Lope de Vega, adaptados a la situación y a la historia que en el baile se ha querido ir relatando:

«‘Auejitas me pican, madre,
¿qué haré, que el dolor es grande?’
Madre, la mi madre,
picóme la abeja,
que no ay miel tan dulce
que después lo sea,
porque no ay colmena
que después no amargue.
‘Auejitas me pican, madre,
¿qué haré, que el dolor es grande?’»

(vv. 1610-1619)

Venus ríe ante la situación y replica a su hijo que él se queja por una picadura de abeja, sin advertir que más debían quejarse todos cuantos sufren en el mundo las flechas que él dispara (vv. 1620-1633). Tras ello unos versos de conclusión, contruidos sobre moldes tradicionales, cierran la anécdota relatada, antes de que un baile de ninfas y pastores (vv. 1647-1652) y una aplicación de la anécdota que se ha venido relatando al tema del amor («No temáis del Amor el arco, / que el Amor anda picado», vv. 1653-1654 -continúa en vv. 1655-1662-), pongan fin a la composición:

«Desengáñese quien ama
y a hazer pesares se aplica,
que le han de picar, si pica».

(vv. 1634-1636).

Nos encontramos en todos los casos precedentes, tanto en los sonetos como en el baile citados, ante versos que introducen un clima lírico en el argumento, enlazan con el tema principal inserto en el mismo, -el amor, las relaciones amorosas-, y crean un ambiente de

idealización que contrasta con el supuesto carácter realista, costumbrista incluso, que, como exponíamos, algunos críticos han querido ver en la comedia.

En otras ocasiones nos hallamos ante otra versión, ante otra formulación del recurso. El lirismo consiste en la inserción de fragmentos, de versos, de canciones, hechos sobre el modelo que brindaba la poesía tradicional. Tal acontece con la canción del galán de la Membrilla a la que antes hacíamos referencia. En este caso el fragmento lírico, la canción del galán de la Membrilla, cumple una función diferente. Enlaza con los sucesos principales integrados en la primera acción. Sirve para crear un clima, y un clímax, dramático, corroborado, y resaltado, por Tello cuando afirma que los músicos, con sus cánticos, le viene a recordar su deshonra.

2.6. En torno a los personajes y su tratamiento

Consecuentemente con la afirmación del carácter costumbrista de la comedia, Menéndez Pelayo afirma que sus protagonistas principales son, en sus palabras, «tipos del lugar»:

«Tello es la personificación del labrador viejo y prudente, sin pensamientos superiores a su condición, pero con el orgullo de su condición y su fortuna; don Félix de Trillo, el soldado galán, el hidalgo arruinado, pero de nobles pensamientos, heroico aventurero y fino enamorado; Ramiro, personaje equívoco y de índole aviesa, ricachón necio, grosero y vicioso, con tacha de linaje judaico y palabras y actos de mal caballero».

En todos, continúa:

«La llaneza habitual de la expresión, exigida por el arte naturalista, no excluye, a veces, elegantes descripciones y rasgos líricos de mucho precio».

No obstante, no parecen del todo exactas esas afirmaciones. Los personajes de El galán de la Membrilla han sido creados utilizando como base los tipos tópicos de la comedia nueva. Es esta una característica que se observa tanto en la primera como en la segunda acción. Así, Félix es el galán, valiente, esforzado, enamorado, fiel a la dama que procura... Leonor es la dama, que vive para el amor, hermosa, fiel a su amado, no tan pasiva como otras damas del teatro barroco... Ramiro es el galán negativo, entrometido, egoísta, pero no por ello menos enamorado y preocupado por sus amores... Tello es el viejo, desempeña el papel de padre y, como tal, introduce el tema de las relaciones paternofiliales y el del honor, y es

instrumento para transmitir doctrina al auditorio. Tomé es el criado y el gracioso, con sus funciones de mensajero, acompañante, personaje de diálogo, comentarista, introductor de la comicidad... y sus características de realismo, preocupación por la buena vida, gusto por el vino y el buen comer... Inés es la criada, acompañante, comentarista, personaje de diálogo, pareja del criado con quien termina casándose... El rey don Fernando y el príncipe don Alfonso son los poderosos, y, como tales, útiles para facilitar la aparición del nudo y contribuir a la resolución del conflicto, amén de ser instrumento para la aparición de la justicia poética. El Marqués de Cádiz y el Maestre de Santiago se construyen sobre el tipo del criado, y, como tales, son acompañantes, mensajeros, personajes de relación y de diálogo... La poética de la comedia nueva se halla, como vemos, en la base de la creación de todos ellos.

Pese a todo, en los agonistas existen peculiaridades específicas de la comedia. No porque estén en consonancia con la supuesta ambientación manchega de la pieza. Sino porque sí lo están con la parte más realista que observamos en la composición general del argumento, un realismo generalizador, no lo olvidemos, independiente de las tierras concretas, Manzanares y La Membrilla, de La Mancha en las que se localiza ese argumento. Los personajes hubiesen sido iguales si la acción se hubiera ubicado en otras tierras españolas. Los caracteres no están excesivamente idealizados. En todos predomina la moderación. No hay actitudes extremistas en demasía. Como explican Diego Marín y Evelyn Rugg,

«Concebidos con la verosimilitud vital y el moderado equilibrio que preside toda la comedia, los personajes son individuos ordinarios de la clase media (labriegos hacendados e hidalgos modestos) sin cualidades peculiares que los distinguan de tantos otros del mismo tipo, y sin embargo dotados de acusada personalidad. Por todos ellos corre una nota de brillante humanidad, movida por pasiones elementales (amor, celos, pundonor), que les infunde vida auténtica, sin actitudes acartonadas».

Se ha hablado de la existencia de autobiografismo en el personaje de don Félix. Ya desde el propio nombre, coincidente con uno de los que poseía el propio compositor de la comedia. Pero, también, en algunos de sus caracteres. Así, Diego Marín y Evelyn Rugg mencionan el atuendo con el que se presenta, similar al que Lope describe para «sí mismo en La Dorotea», su «situación» de «pretendiente pobre»; la

«ingenua actitud de D. Félix como pretensor de hábito y renta, fracasado ante un monarca que aprecia sus servicios militares pero no se los retribuye cuando él lo necesita»;

su huida con su dama, a la que va a buscar a su casa por la noche (que recuerda episodios similares vividos por el Fénix). Es posible que todo no sea sino meras coincidencias. Pero también es probable que en todo haya algo de verdad. No sería la primera vez que Lope utiliza la literatura para reflejar sucesos que a él le tocaron vivir en la realidad. El caso de

composición de La Dorotea en los últimos años de su vida y en la que literaturiza buena parte de su propia biografía es, quizá, el más conocido de todos. Pero no es el único, como diversos investigadores se han encargado cumplidamente de demostrar

2.7. Del contenido, significado y otros asuntos de la pieza

El tema fundamental de la comedia es el amor, que aparece revestido de caracteres tópicos. Así, produce desasosiego entre los enamorados, la aparición de la amada es comparada a la salida del sol:

«Diome el sol y quedé ciego;
tan de ymproviso le vi».

(vv. 783-784)

los celos son ingrediente del amor, que es un sentimiento casto, pues se pretende el matrimonio... En general, sus caracteres quedan ajustados al código del amor tópico de la comedia nueva, a ese constituyente inmediato que integra la poética del género.

Junto al amor, -y sólo vamos a abordar los contenidos principales-, es situado el tema del honor. Se desarrolla a través del personaje de Tello. Tiene, en parte, los caracteres tópicos propios del código que forma, junto a otros rasgos, la poética del género. Es comparado con un espejo. Así, dice Tello:

«En tu virtud me veo
como en cristal de espejo»

(vv. 627-628)

a lo que contesta Leonor

«Y yo procuro
ymitarte, señor, como el espejo
a quien se mira en él».

(vv. 628-630)

La afrenta del rapto de la hija quebranta el honor del padre (vv. 2190-2208):

«¡Muerto soy, mi onor es muerto!»

(v. 2199)

El galán es el ofensor y el padre quiere perseguirlo. La canción que Ramiro canta en el acto tercero recuerda a Tello su honor perdido (vv. 2276-2287)...

El tema es utilizado para caracterizar a Tello como hombre preocupado por su honor, - rasgo tópico, por otro lado del tipo, el viejo, sobre el que se construye el personaje-. Pero también genera procesos de tensión, pues todo el público sabía que, según el código del honor propio de la comedia nueva, una ofensa de esta índole conllevaba la muerte del ofensor a manos del ofendido, o, en otras palabras, una venganza de sangre. Con ello se puede hacer sospechar que el final feliz puede no producirse en el argumento. Se crea así un clímax dramático y se provoca la aparición de la expectación.

De todos modos, en esta comedia, no es por el camino tópico del honor por la senda por la que Lope realmente quiera transitar. El tópico en sí es usado como medio de caracterización y de generar tensión. Pero apenas nada más. Los rasgos del código no se reflejan hasta sus últimas consecuencias. Incluso hay soluciones extremas que son completamente rechazadas en el argumento, un rechazo que, para darle mayor autoridad, se pone en boca del mismísimo rey. Tal acontece con la obligación de padres y parientes de asumir el motivo de la venganza de sangre, tan propio del código del tema. Así, dice Alfonso el Sabio

«¿Tócale, señor, la afrenta
a/un padre, hermano, o pariente,
quando vna muger no es buena?»

a lo que contesta el rey

«No, que sólo toca a quien
llegó a los brazos con ella,
que en lo que ellos no le han dado,
no puede haber afrenta».

(vv. 1657-2663)

Todo ello no es sino consecuencia de ese tono medio, alejado de las estridencias graves, que Lope ha elegido para esta comedia y que contrasta con el que hallamos en otros de sus textos. El caso de Los comendadores de Córdoba puede ser recordado como contraste muy significativo. Este tono medio explica que se huya de las venganzas directas. Que Tello, cuando se siente ofendido, tras la huida de Leonor, sólo piense en escapar al campo (vv. 2290-2296). Que, al aparecer Félix en su casa, tras haberse llevado a su hija, se limite a constatar que se considera sin honor, pero no piense en retos grandilocuentes (3093-3164). Y que, para satisfacer su afrenta, no busque sino la justicia del rey.

Junto al tema del honor aparece el de las relaciones paternofiliales. Se desarrolla a través de los personajes de Alfonso y Fernando III en la segunda acción, y de Tello y Leonor en la primera. En el primer caso se presentan unas relaciones modélicas y se destaca la gran compenetración y complementariedad que existe entre el padre y el hijo, unidos ambos, además de personalmente, en la gran empresa de la reconquista. En el segundo caso, aparecen unas relaciones más conflictivas, principalmente porque en las relaciones paternofiliales se interponen las relaciones amorosas. Las relaciones amorosas no pueden llegar a buen puerto porque diversos obstáculos se interponen ante ellas, como veíamos. Ante ello los jóvenes han de tomar la iniciativa y adoptar medidas que les permitan alcanzar la felicidad, y esas medidas entrarán en colisión con las obligaciones de la hija con respecto a su padre, y los deseos del padre con respecto a su hija, haciendo surgir el conflicto, aunque, cierto es, no se producirá enfrentamiento directo entre ambos. Todo no hace sino generar tensión, contribuir a la formación del nudo, y enlaza directamente con el significado que posee la comedia, con el mensaje que el autor desea transmitir a sus espectadores.

El significado de la comedia aparece claro si observamos cómo se produce el planteamiento de los sucesos. Todo el conflicto de la comedia surge cuando el padre de Leonor, Tello, entorpece los propósitos de su hija de casarse con Félix, por ser un hidalgo pobre. Félix no consigue cumplir las condiciones impuestas por Tello, que el rey premie sus merecimientos, por su intervención en la reconquista, con beneficios. Tello no termina de

acceder al casamiento deseado por Leonor. Ante todo ello los amantes han de buscar soluciones y así se genera todo el embrollo que integra el nudo de la comedia.

El mensaje, por todo, parece claro y aparece explicitado diáfananamente en el texto de la pieza:

«Yerra el padre que no casa
su hija en edad ygual,
que el desseo natural,
muros de diamantes passa».

(vv. 2369-2372)

En definitiva nos hallamos ante el tema de la defensa de la mujer de su libertad a elegir marido que en tantas ocasiones iba a aparecer en la comedia barroca española, y que en algo tan característico iba a convertirse, más adelante, de la comedia neoclásica de buenas costumbres, propia del siglo XVIII español.

Se ha hablado de la existencia en la comedia de un cierto antijudaísmo. Puede ser cierto, pero hay que aclarar que dicho rasgo no entra a formar parte del significado de la pieza. No es ese el mensaje que se desea trasladar al auditorio. El antijudaísmo aparece a través del personaje de Ramiro. Se dice que este galán tiene ascendencia judía. Ello contribuye, junto con sus hechos en el argumento, a hacer al individuo más antipático ante los ojos del espectador, ya predispuesto, por el ambiente de la época, a pensar que de los judíos nada bueno se puede esperar. El antijudaísmo es un dato que facilita más la caracterización del personaje de Ramiro. Pero tampoco es un dato en el que Lope quiera insistir de una manera un tanto especial.

3. Una comedia con vino

Durante mucho tiempo se ha venido tópicamente destacando el gran papel que cumple el vino dentro de la comedia, la importante función que se le encomienda dentro del argumento. Sucede esto cuando se hacen alusiones, siquiera verbales, a través de una conversación sobre el asunto, a la pieza. Lo mismo cuando es mencionada en trabajos de investigación, aunque no sean específicamente dedicados a ella. Es consecuencia de la

visión del texto que transmitió Menéndez Pelayo, para quien, como vimos, prácticamente todo huele a vino en El galán de la Membrilla, todo son alusiones a bodegas y labores propias de las mismas, todo son ambientaciones en los áridos parajes de La Mancha, con todo lo que ello conlleva. Menéndez Pelayo llegó a convertir El galán de la Membrilla prácticamente en la comedia del vino, y a este derivado de la vid en un fundamental ingrediente de la obra, usado de forma básica en su construcción.

Diego Marín y Evelyn Rugg llegaron a matizar convenientemente esa creencia generalizada, centrándose en los asertos de Menéndez Pelayo:

«Creemos que Menéndez Pelayo se deja llevar un poco de su conocido entusiasmo por ese ‘nativo realismo’ del arte lopesco cuando hace resaltar todo ese costumbrismo local como rasgo distintivo de ésta que llama ‘comedia regional’. Ciertamente que Lope ha sabido evocar bien el ambiente bodeguero y el característico olor a vino de tales pueblos manchegos [...], pero ni se trata de las bodegas ‘a cada momento’ [...], ni vemos por parte alguna ‘la tierra seca e inamena’ de que el eminente crítico nos habla».

Y es que, en realidad, el vino no tiene en El galán de la Membrilla una intervención tan esencial. No hay, -pese a Menéndez Pelayo e, incluso, menos, a Diego Marín y Evelyn Rugg-, descripciones pormenorizadas y costumbristas manchegas de las faenas de recogida de la viña, ni de su conversión en los preciados y afamados caldos de la zona. No hay enumeración de diferentes tipos de vino, como los que Miguel Ángel Teijeiro se encargó de detectar en uno de sus trabajos. El vino aparece, es cierto, pero a él se le encomiendan una serie de funciones muy específicas. Cumplidas éstas, no vuelve a hacer acto de presencia en el argumento.

El vino forma parte de la ambientación general de la comedia. Él contribuye a dar ese toque realista al argumento, del que antes hemos tratado, y que convive con unos ingredientes marcadamente idealistas dentro de él. No es, insistimos, un realismo costumbrista manchego, como afirma Menéndez Pelayo, sino un realismo generalizador, poseedor de unos datos, de unos detalles, que podrían identificarse en muchas otras tierras vinícolas de la España de la época, e incluso, casi, -a no ser por la mecanización-, de nuestros días, o, al menos, de buena parte del siglo XX español.

Además de esta función de crear ambiente, al vino se le otorgan otros cometidos. Es parte fundamental de la caracterización del personaje de Tomé, el criado-gracioso de la comedia. Rasgo típico del tipo del gracioso es su carácter realista que contrasta con el idealismo propio de galanes y damas. También su preocupación por los aspectos materiales (la buena vida, el buen alojamiento, el buen mantenimiento, el dinero...), y por satisfacer sus necesidades más primarias, su gusto por el buen comer y por el buen beber, que puede traducirse en su afición a los buenos vinos. A este patrón se ajusta la construcción del personaje de Tomé, definido por Félix como bebedor:

«Dame esos brazos, borracho».

(v. 2418)

Además, el vino contribuye, de forma importante, a la creación del nudo de la comedia, en general, y de equívocos y enredos concretos que se insertan en el argumento. Así, proporciona a Félix la excusa para justificar la presencia de Tomé en casa de Leonor, y pone en contacto al galán con el padre de su amada. Félix envía a Tomé a entregar a Leonor un mensaje suyo, pero le proporciona una coartada para el caso, que se produce, de que se encuentre en esos momentos con Tello:

«Si con su padre topares
esta carta has de sacar,
diziéndole que a comprar
viene un hombre a Manzanares
el vino de su bodega
y le escriue por saber
si se le querrá vender,
porque tragina y trasiega
quanto ay aquí y en Menbrilla
para la corte».

(vv. 185-194)

No obstante, Tomé equivoca las cartas (vv. 290-325), los papeles, con lo cual produce el primer enredo grave de la obra, genera tensión, hace surgir desconfianza de Tello ante Félix, y contribuye, con todo, a la primera aparición del nudo. El enredo prosigue cuando Leonor, por su parte, ve en sus manos la misiva destinada a su progenitor:

«Hauiendo sabido la bondad del vino que tenéis en
vuestra bodega...»

(entre versos 412 y 413)

«Yo he de menester quinientas arrobas para la Corte de tinto y blanco...»

(entre versos 428 y 429)

un mensaje que es llamado

«Papel de arrobas de vino».

(v. 459)

Queda perpleja, y sólo las explicaciones posteriores de Tomé consiguen serenar sus ánimos, tras lo cual da, a su vez, al gracioso un mensaje verbal que confirma su aceptación de relaciones con Félix y sus deseos de tener un encuentro personal con él. La expectación se abre y el desarrollo del nudo continúa.

El vino facilita la aparición de momentos cómicos, anticlimáticos. Todos se crean utilizando al personaje de Tomé como medio. Él va, en algunas ocasiones, a hacer chistes en los que compara asuntos serios, como el amor, con cosas materiales; o a dar, con alusiones al vino, peculiares interpretaciones de la realidad. Así, Tomé justifica en el acto primero su equivocación al entregar las cartas de Félix a Tello y Leonor de la siguiente forma:

«y perdona, pues bastaua
tratar de vino el papel
para que aun las mismas manos
viniesen dando trapiés».

(vv. 513-516)

Más adelante, con el vino explica el silencio que encuentran él y Félix cuando regresan a Manzanares tras su encuentro con el rey:

«El rico vino
que tienen la Membrilla y Manzanares.
En el mundo, he pensado
que no ay sueño tan dulce y descansado.

Apenas sueña vn gallo,
despertador de las tinieblas ciegas,
y la causa no hallo
que el estar las cubas y bodegas
junto a los gallineros,
que el tufo les oprime los guargueros.

No ladra sólo vn perro
ni maya vn gato, que el licor famoso,
desde su dulce ençierro,
los tiene en sueño blando y amoroso.
Los búhos y lechuzas
se han buelto çorras, pero no de alcuzas».

(vv. 1736-1752)

No son, no obstante, las comparaciones jocosas del vino con sentimientos serios patrimonio exclusivo del gracioso. Benito, uno de los personajes secundarios, llega a afirmar

«Que son vna misma cosa
amor y vino es mui llano
que entranbos de una manera
quitan a/un ombre el sentido».

(vv. 315-318)

Ello, pese a todo, no crea escenas cómicas, extensas, propiamente dichas, sino tan sólo momentos cómicos. Las escenas de esa índole van ligadas a la figura del gracioso.

En otras ocasiones la comicidad se crea mediante la presentación de escenas en las que Tomé pone de relieve su gran gusto por el vino y actúa con arreglo a su caracterización de bebedor. Así, a finales del acto segundo, cuando se queda solo de guardia, tras entrar con Félix en el patio de Leonor, ante el olor de los caldos de las bodegas, no puede resistir la tentación de probarlos, y no se limita a tomarlos en pequeñas cantidades, sino que decide,

para catarlos mejor, llenar su casco con el contenido de las cubas y dedicarse, de ese modo, a consumirlo (vv. 1866-1904). Lo cómico enlaza a veces con lo dramático, con el nudo de la obra. Y tal acontece en esta ocasión. Tras el consumo desmesurado de vino, Tomé se emborracha y, en ese estado, queda en casa de Leonor, encerrado, después de haber huido los dos enamorados:

«el vino le ha detenido,
que es carzel del seso».

(vv. 2153-2154)

Con ello Tello termina, al oír los ruidos que hace en la bodega, por descubrirle, y él, sin saber muy lo que hacía, declara rápidamente todo lo acontecido, explica cómo Félix había entrado por la noche en la casa de Tello y había escapado con Leonor (2139-2214). El nudo de la obra llega de ese modo a uno de sus puntos de culminación.

En el acto tercero Tomé volverá a encontrar la oportunidad de crear momentos anticlimáticos, cómicos, con la excusa de su afición al vino. Así, cuando proyectan regresar a Manzanares, Tomé afirma que, cuando llegue a casa de Leonor, se va a hacer la cama en una bodega, «al pie de çierta sonora fuente / que me dé en esta boca eternamente» (vv. 3041-3042). Es un «proyecto» al que se va a sacar mucho partido en los instantes en los que se quiere provocar la risa, -o la sonrisa, al menos-, del auditorio: el gracioso cuando efectivamente llega, junto a la dama y al galán, a casa de Tello, insiste en pedir que le dejen dormir en la bodega; y, cuando se entera de que a esa casa viene a hospedarse el rey, lo único que se le ocurre exclamar es que se acabó el dormir en la bodega (vv. 3207-3208).

En otros momentos el vino va a facilitar la aparición de determinados incidentes integrados en la acción. Tal acontece con la entrada de Félix en casa de Leonor, que es facilitada por la excusa, puesta por escrito, del galán de querer comprar sus caldos a Tello, dedicado al negocio de las bodegas. Es algo a lo que antes aludíamos, pero que también hemos ahora de mencionar desde esta perspectiva. La confusión de cartas hecha por Tomé es solucionada por el ingenio del mismo gracioso (vv. 536-540), quien consigue que el padre le devuelva la misiva destinada a la hija y acepte la que realmente era para él. Tras todo, Tello, que no deja, pese a las explicaciones de Tomé, de ser suspicaz ante los verdaderos propósitos de Félix, encarga a aquél lo siguiente:

«A la Menbrilla bolbed,
y al mercader que os embía
de palabra le dyréis
que venga a ver este vino».

(vv. 558-561)

El incidente del encuentro directo entre Félix y Tello, base para el desarrollo posterior de los sucesos (las condiciones que éste impone para consentir el matrimonio de aquél con su hija), queda así preparado.

El vino se va también a convertir en medio de establecer un contraste entre dos de los polos que integran el argumento de la comedia, y a los que antes nos referíamos, el realismo y el idealismo. Se hace, a veces, a través de los personajes del gracioso y de la dama y el galán, respectivamente. Así, Tomé pide vino mientras Félix se preocupa de sus amores y de sus proyectos para conseguir a Leonor. Se crea de ese modo una dialéctica entre el materialismo del gracioso y el espiritualismo de los amantes, que, según el tópico de la comedia nueva, y en concreto del código del amor, no necesitan comer ni beber, se alimentan de sus sentimientos que son los que le proporcionan auténtica vida.

El vino, en fin, facilita la inserción de algunos temas de la comedia. Tal sucede con uno de los secundarios y que hasta estos momentos no hemos comentado, la oposición corte-aldea. Así, la declarada y constante afición al vino le hace afirmar a Tomé que más prefiere Membrilla con sus bodegas que la corte con sus fastos y sus miserias:

«Mui linda cosa mirar
tanto caballo frisón,
tanta varia pretensión,
rogar, temer y esperar;
mas vea yo en la Membrilla
vna olorosa bodega,
que lo que pretende y ruega
es que vayan a medilla.
Sírname de puño a mí
vna ortera, como a vn pobre,
adonde beba y me sobre,
y goze el engaño aquí
sus grandeza cortesanas,
de que la muerte me auisa,
que no quiero tan aprisa
la enfermedad y las canas».

(vv. 1262-1277)

En definitiva, el vino no es uno de los ingredientes primordiales que integran el argumento de El galán de la Membrilla. No tiene tanta intervención como en otras ocasiones se ha querido sugerir. Pero sí es parte importante en la composición de la pieza. Y lo que es innegable es que dentro de la obra tiene una considerable funcionalidad. Localizada en aspectos concretos, ligada especialmente a la figura del gracioso, pero fácilmente detectable en la comedia. El vino, junto a la historia, al relato idealista de unos amores y a una ambientación realista, -no localista manchega sino generalizadora-, dan cuerpo a una comedia, El galán de la Membrilla, que puede figurar en la nómina de los textos redactados con más cuidado por su creador, por Lope de Vega, por el Fénix de los Ingenios, uno de los textos a los que se ha otorgado una composición más coherente y, podríamos decir, perfecta. A lo largo de las páginas anteriores lo hemos podido ir comprobando.

Jesús Cañas Murillo

Universidad de Extremadura,

marzo de 1998.

Bibliografía citada

I. Ediciones

Vega, Lope de: El caballero de Olmedo. Ed. Francisco Rico. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 147), 1981.

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla. Edición facsímil del autógrafo. Madrid, V Feria del Libro de Ocasión Antiguo y Moderno, 1981. Nueva edición del facsímil del manuscrito de Lope publicado por la Junta Nacional del Centenario de Lope de Vega (Valencia, Gráficas Soler, 1964) y «Recuperado por Blázquez-Libros, para conmemorar la V Feria del Libro de Ocasión Antiguo y Moderno de Madrid, Mayo 1981».

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla, en Décima parte de las comedias de Lope de Vega. Madrid, 1618 (Segunda edición, Barcelona, 1618. Tercera edición, Madrid, 1621).

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla. Comedia en tres actos y en verso, de El Fénix de los Ingenios Frey Lope de Vega Carpio, arreglada por D. Florentino Molina. Manzanares, Ayuntamientos de Manzanares y Membrilla, Imprenta de Máximo González Nicolás, 1896.

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla, en Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, IX. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla, en Obras de Lope de Vega, XX. Crónicas y leyendas dramáticas de España. Ed. Marcelino Menéndez Pelayo, reimpresión de la publicada por la Real Academia Española. Madrid, Atlas (BAE, CCXI), 1967, pp. 297-361.

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla, en Lope Félix de Vega Carpio, Obras selectas, III. Ed. Federico Carlos Sáinz de Robles. Madrid, Aguilar (Grandes Clásicos), 1955, reimpresión en 1974, pp. 879-917.

Vega, Lope de: El galán de la Membrilla. Edición crítica y anotada de Diego Marín y Evelyn Rugg. Madrid, Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, VIII), 1962.

Vega, Lope de: Obras completas. Comedias. Ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca. Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1993-1995, 12 vols.

II. Estudios

Cañas Murillo, Jesús: «La escuela de Lope». Historia de la Literatura I, dirigida por Juan Manuel Rozas. Madrid, UNED, 1976, tomo II, pp. 187-232. Reimpresión en 1986. 5.^a edición, 4.^a reimpresión, 1997.

Cañas Murillo, Jesús: «Discípulos de Calderón». Historia de la Literatura I, dirigida por Juan Manuel Rozas. Madrid, UNED, 1976, tomo II, pp. 257-309. Reimpresión en 1986. 5.^a edición, 4.^a reimpresión, 1997.

Cañas Murillo, Jesús: «Tipología de los personajes en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro», en Anuario de Estudios Filológicos, XIV, 1991, Cáceres, UEx., 1992, pp. 75-95.

Cañas Murillo, Jesús: Honor y honra en el primer Lope de Vega: las comedias del destierro. Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura (Anejos del Anuario de Estudios Filológicos, 18), 1995.

Fernández Montesinos, José: «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en Homenaje a Menéndez Pidal, I. Madrid, Hernando, 1925, pp. 469-501. Incluido después en Estudios sobre Lope de Vega, Salamanca, Anaya (Temas y Estudios), 1969, pp. 21-64.

Jones, C. A.: «Brecht y el drama del Siglo de Oro en España», en Segismundo, III, 1967, pp. 39-54.

Marín, Diego y Rugg, Evelyn: «Introducción», en Lope de Vega, El galán de la Membrilla. Edición crítica y anotada de Diego Marín y Evelyn Rugg. Madrid, Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, VIII), 1962, pp. 11-81.

Menéndez Pelayo, Marcelino: «El galán de la Membrilla», en Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV (Crónicas y leyendas dramáticas de España) (Continuación). Madrid, CSIC (Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo), 1949, pp. 165-172. Es el mismo texto que sirve de introducción, incluida dentro de las «Observaciones preliminares» correspondientes, a la edición de la obra inserta en los tomos publicados por la Real Academia Española primero (Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899) y, después, por la editorial Atlas en la Biblioteca de Autores Españoles (aquí se encuentra el estudio en las páginas 23-29 del tomo 211, Obras de Lope de Vega, XX).

Rozas, Juan Manuel: Estudios sobre Lope de Vega. Edición preparada por Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra, 1990.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel: «De los vinos en la España del Siglo de Oro», en Actas de las XIX Jornadas de viticultura y enología Tierra de Barros. Almendralejo, Cultural «Santa Ana», 1997, en prensa.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.

