



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Vaccari, Debora
«Es de madre el corazón»: el personaje de María en la comedia *La Aldegüela*, atribuida a Lope de Vega
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, vol. 9, núm. 1, 2021, -Junio, pp. 769-795
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.44>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517567144043>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

«Es de madre el corazón»: el personaje de María en la comedia *La Aldegüela*, atribuida a Lope de Vega

«The heart belongs to a mother»: The character of María in the Comedy *La Aldegüela*, Attributed to Lope de Vega

Debora Vaccari

<https://orcid.org/0000-0002-9498-8288>

Sapienza Università di Roma

ITALIA

debora.vaccari@uniroma1.it

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 769-795]

Recibido: 22-02-2021 / Aceptado: 28-04-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.44>

Resumen. La comedia *La Aldegüela*, atribuida a Lope de Vega y parcialmente basada en hechos históricos, presenta a un personaje femenino muy interesante, la villana María: después de trazar el retrato de la joven molinera y de sus amores con el Duque —trasunto del Gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582)— el estudio se centra en el análisis de la construcción dramática de su figura como madre de Fernando, nacido de su relación juvenil, detrás del que se esconde el hijo ilegítimo y homónimo del Gran Duque, Fernando (o Hernando) (1527-1592). Se pone de relieve el papel que desempeña María como tutora material y moral de su hijo, cuya actitud, instintivamente altiva, se opone al ambiente del pueblo en el que viven, La Aldehuela del título. Gracias al apoyo constante de la madre y a sus innatas cualidades militares, Fernando consigue ser reconocido públicamente por su padre y ser elegido Gran Prior de Castilla.

Palabras clave. *La Aldegüela*; Lope de Vega; madre; decoro; molino.

Abstract. The comedy *La Aldegüela*, attributed to Lope de Vega and partially based on historical facts, presents a very interesting female character, the miller María: after drawing a portrait of her and her loves with the Duke —image of the Grand Duke of Alba, Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582)—, the study focuses on the analysis of the dramatic construction of her figure as mother of Fernando, born from her youthful relationship, behind which hides the illegitimate and homonymous son of the Grand Duke, Ferdinand (or Hernando) (1527-1592). Furthermore, it is highlighted the role played by Mary as the material and moral guardian of her son, whose instinctively haughty attitude is opposed to the environment of the village in which they live. Thanks to the mother's constant support and his innate military qualities, Fernando manages to be publicly recognized by his father and be elected Gran Prior de Castilla.

Keywords. *La Aldegüela*; Lope de Vega; Mother; *decoro*; Mill.

«Es de madre el corazón», responde María al criado Nuflo que le achaca su miedo al ver a su hijo Fernando bajar de una torre en la segunda jornada de la comedia *La Aldegüela*¹, atribuida a Lope de Vega. El personaje de María ha sido el motor de la acción de la primera jornada —como ocurre a menudo con los personajes femeninos en el teatro áureo—, por ser objeto del deseo tanto del villano Antón como del duque don Fadrique, que, claro está, finalmente la seduce y, poco más tarde, la deja embarazada. Es a partir de este momento cuando la molinera, desde el segundo plano en que se queda relegada en la segunda y tercera jornada, y a pesar de ello, se convierte en el símbolo del amor maternal condescendiente y dispuesto a todo para defender a su retoño.

MADRES (IN)VISIBLES

La maternidad era la centralidad del ser femenino. En la edad moderna se consideraba que la mujer estaba fundamentalmente destinada a ser esposa y madre, incluso más, a ser esposa para ser madre. Tanto desde el púlpito como desde la familia o desde la sociedad se exaltaba como prioritaria y fundamental la función reproductora de la mujer. Reproductora en una doble y fundamental versión, tanto biológica como social².

1. Adopto la grafía «Aldegüela» porque así aparece el nombre del pueblo en el manuscrito del que hablaré más adelante: desde finales del siglo xiv, era frecuente, como vulgarismo, que en posición inicial de palabra la semiconsonante velar seguida por el diptongo ue se reforzara con una /g/ previa (Lapesa, 1981, p. 468). Además, *Autoridades* recoge la palabra bajo esta forma vulgar indicando que se trata del «dimin. de aldea. Aldea pequeña. Lat. *Pagus exiguus*».

2. Pérez Samper, 2012, p. 17.

Durante el Siglo de Oro la centralidad de la mujer-madre la convierte en el agente principal de la perpetuación del sistema social vigente especialmente a través del matrimonio entre iguales; en cuanto eje —considerado extremadamente frágil, dicho sea de paso³— del sistema social, la mujer-madre tiene que ser protegida, lo que justifica que necesite siempre la tutela estricta de un varón (antes el padre, luego el marido). Es más: al ser la primera responsable de la crianza de los hijos, la mujer-madre desempeña el papel de educadora, lo que la expone a críticas de todo tipo debido a que el amor maternal se considera «un afecto instintivo y casi animal, muestra que las mujeres eran menos capaces que los hombres de controlar y racionalizar impulsos» al ser, la materna, «una pasión propensa a desbordarse que los clérigos y moralistas exhortaban a moderar y encauzar»⁴. Era la madre que con su «excesiva indulgencia [...] comprometía la recta educación moral de los hijos», echando a perder «la labor positiva de los varones, los padres y los maestros»⁵. A pesar de la carga material y moral que gravaba sobre sus espaldas, la figura materna no gozaba de la misma visibilidad otorgada a la figura paterna, cuyo papel —en abierta oposición a aquella— se interpretaba «como vía principal de transmisión de la filiación y el linaje, como imagen de autoridad, como responsabilidad individual y como motivo de orgullo»⁶.

Desde que Menéndez Pelayo afirmara que «el drama castellano excluía casi completamente del cuadro de sus escenas el matrimonio: la madre jamás aparece; está oculta en el Sancta Sanctorum del hogar»⁷, a lo que hizo eco Rudolph Schevill en 1918 («human society in the *comedia* has with rare exceptions no mother»)⁸, y que esto se convirtiera en un lugar común muy repetido por la crítica⁹, mucho se ha hablado de la «(in)visibilidad»¹⁰ de la madre en la comedia nueva con el objetivo de reivindicar la importancia de un personaje a menudo «invisible» sí, pero porque era minusvalorado por los estudiosos¹¹. Según Ernest H. Templin, que tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en refutar el tópico, «It is indeed true that the mother is exceptional with certain of the playwrights of the period, but it is also

3. Recordemos que la concepción de la inferioridad y debilidad de la mujer se fundamentaba en la teoría hipocrática de los temperamentos, según la que las mujeres son seres fríos y húmedos y por lo tanto incapaces de manifestaciones del ingenio y habilidades racionales, mientras que los hombres son cálidos y secos y por esto más dados a la expresión de la imaginación y de la inteligencia (ver, por ejemplo, Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, 1575).

4. Pérez Samper, 2012, p. 22.

5. Pérez Samper, 2012, pp. 22 y 30. Esta era la opinión de Juan Luis Vives, tal y como la expresa en su *De institutio feminae christianae*, publicado en 1523.

6. Pérez Samper, 2012, p. 21.

7. Menéndez Pelayo, 1880, II, p. 44.

8. Schevill, 1918, p. 17.

9. En este sentido, es muy interesante el *excursus* que ofrece Caballero Navarro, 2011, pp. 22-56.

10. García Lorenzo habla de «madres (in)visibles» en su introducción al volumen dedicado a este personaje en 2012, y lo mismo hace Teresa Julio al titular su ensayo sobre las madres en Rojas Zorrilla (2012).

11. Defienden y describen la «visibilidad» de la madre en el teatro áureo Templin, 1935; Faliu-Lacourt, 1979; Hesse, 1984; Sprangle, 1984; Cruz, 1998; Caballero Navarro, 2011; García Lorenzo (ed.), 2012; en el teatro de Lope: Pardo, 1972; Trambaioli, 2010 y 2012; en el teatro de Calderón: Caamaño Rojo, 2008; en el teatro de Tirso de Molina: Shecktor, 1987; Lamari, 2012; en el teatro de Rojas Zorrilla: Julio, 2012.

true that, in the case of Tirso de Molina, Guillén de Castro and Lope de Vega, she is both numerically and dramatically important, although less so than other members of the family»¹². En particular, lo que más nos interesa aquí es el hecho de que el investigador llega a identificar 145 comedias de Lope de Vega recogidas en los volúmenes de la BAE en las que aparece por lo menos una madre, *corpus* que, de todas formas, como señala Marcella Trambaioli, es incompleto¹³. En la gran mayoría de los casos, señala Templin, se trata de mujeres procedentes de clases sociales altas y pudientes, de la nobleza o de la realeza, aunque sobresale un pequeño grupo de piezas en las que esto no ocurre: *El niño inocente de la Guardia* (1598-1608, prob. 1603), *San Diego de Alcalá* (1613), *El sol parado* (1596-1603) y *El conde Fernán González* (1606-1612, prob. 1610-1612?) de autoría cierta, a las que se añade *La Aldegüela* (1612-1614), de atribución dudosa¹⁴.

LA ALDEGÜELA Y EL GRAN PRIOR DE CASTILLA, TESTIMONIOS, AUTORÍA, SINOPSIS, GÉNERO(S)

Conocemos la comedia de *La Aldegüela y el Gran Prior de Castilla* —este es el título que aparece en el cierre de la tercera jornada— a través de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de España con la signatura MSS/16910¹⁵, luego, a través de la *Parte cuarenta y dos* de las *Escogidas*, donde se imprimió en 1676 con el título de *El hijo de la molinera* y a nombre de Francisco de Villegas¹⁶, y, finalmente, a través de dos ediciones sueltas con el título de *Más mal hay en la aldegüela de lo que se suena* y atribuida a Lope de Vega¹⁷.

12. Templin, 1935, pp. 220-221.

13. Trambaioli, 2012, p. 57, nota 2.

14. Templin, 1935, p. 222 y nota 15. Las fechas de composición están sacadas de Morley y Bruerton, 1968.

15. Paz y Mélia, 19342, tomo I, p. 13, núm. 97; Pérez y Pérez, 1973, p. 1, núm. 5; Urzáiz Tortajada, 2002, vol. II, p. 651. El catalogador del manuscrito —que, como veremos, se copió en 1623— ha apuntado el título de *El Aldegüela* [sic] en la portada porque este es el encabezamiento que aparece al comienzo de cada jornada, mientras que la fórmula de cierre de la comedia reza: *La Aldegüela y el Gran Prior de Castilla*. En su *Catálogo* (1860, p. 435a), La Barrera menciona también una copia manuscrita antiguamente conservada en la Biblioteca de Osuna, «firmado por el copiante Luis C., a 9 de noviembre de 1622», hoy perdida.

16. *Parte cuarenta y dos de Comedias nuevas, nunca impresas, escogidas de los mejores ingenios de España* [...], Madrid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Juan Martín Merinero, 1676, pp. 387-420; hay varios ejemplares en la Biblioteca Nacional de España (sign. Ti/119/42, R/22695, Ti/16<42>, Ti/146<33>, T/14825[17]). En la colectánea aparece otra comedia, la tercera, atribuida a Francisco de Villegas en solitario (*Dios hace justicia a todos*) y una colaborada con Pedro Francisco Lanini Sagredo, la última de la *Parte* (*El Eneas de la Virgen, y primer Rey de Navarra*).

17. De la primera suelta, s.l. y s.a., se custodian varios ejemplares en la BNE (sign. T/14808/1 —procedente de la colección Gayangos—, T/19754 y T/55348/15), en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (sign. C/18871[5]), y en la Biblioteca Menéndez Pelayo (sign. BMP 32.884); de la segunda suelta (Madrid, ¿1750?) hay ejemplares en la British Library (sign. 11728 f. 67 y 11728.h.4[15], este último con notas manuscritas por J. R. Chorley). Rennert y Castro (1968, p. 445) afirman que hay otra suelta «bas-tante antigua» en Parma y remiten a Restori, que, sin embargo, no cita nunca nuestra comedia.

El manuscrito es una copia en limpio, como demuestra el escaso número de correcciones, que transcribió, según se lee en el colofón del f. 71, Martín Navarro en Toledo, el 6 de mayo de 1623¹⁸. Ni el texto de las *Escogidas* ni el de las sueltas coinciden exactamente con el texto que nos transmite el códice de la Nacional, ya que en ambos casos hay secuencias en un orden diferente y versos omitidos¹⁹. Considerando el manuscrito como la versión más completa de la comedia, tanto Marcelino Menéndez Pelayo a comienzos del siglo pasado²⁰ como Ricardo Serrano Deza más recientemente²¹ han elegido este como texto base para su ediciones.

Queda todavía abierta la cuestión de la autoría de *La Aldegüela*: Menéndez Pelayo la despacha muy rápidamente y se limita a hablar de Lope como «su autor verdadero»²²; según Morley y Bruerton, «la versificación tiene todas las características de ser auténtica» y sin embargo la incluyen entre las comedias de dudosa o incierta autenticidad²³. Por su parte, basándose en la ortoepía, Fichter defiende que la obra no se parece a las auténticas de Lope²⁴, y lo mismo mantiene Portuondo²⁵, pero a partir del análisis del tratamiento de los personajes, de la ortología, de las rimas, del vocabulario y de la onomatología. De opinión opuesta son Fermín Sierra Martínez, que para formular su hipótesis se apoya en la cercanía de Lope a la Casa de Alba y en otros elementos internos a *La Aldegüela*, además de unos parecidos con *El villano en su rincón*, y Ricardo Serrano Deza, que edita la obra en 2007 a nombre del Fénix al considerar casi concluyentes esos mismos elementos junto con el «análisis factorial de la distancia léxica relativa» de diez comedias lo-pescas²⁶, que demostraría la proximidad de la pieza especialmente a *La discordia en los casados*.

Si hacemos una búsqueda empleando una de las herramientas actualmente más útiles a la hora de estudiar la paternidad de una comedia, la estilometría, a través del proyecto ETSO. *Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro* de Álvaro Cuéllar González y Germán Vega García-Luengos²⁷, los resultados no favorecen la atribución de la pieza a Lope. Entre las veinte obras del *corpus* incluido en la base

18. El nombre del copista Martín Navarro aparece en la base de datos *Manos* con el código P130, y a él se le atribuye únicamente el manuscrito de *La Aldegüela* (<https://manos.net/hands/75>).

19. Queda pendiente todavía una edición filológica de la comedia en la que se examinen y valoren las numerosas variantes de los impresos con respecto al manuscrito.

20. Lope de Vega, *El Aldegüela*, 1901, pp. 231-275.

21. Lope de Vega, *La aldegüela y el Gran Prior de Castilla*, 2007. Se trata de una edición no filológica basada en la anterior de Menéndez Pelayo, en la que se justifica sin más la elección del manuscrito, «sin duda la fuente más fiable y completa del texto» (p. 26).

22. Menéndez Pelayo, 1901, p. xci.

23. Morley y Bruerton, 1968, pp. 412-413.

24. Fichter, 1952, p. 152.

25. Portuondo, 1973.

26. *El loco por fuerza*, 1597-1608; *La discordia en los casados*, 1611; *La Aldegüela*, 1612-1614; *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, 1614-1618; *Amor, pleito y desafío*, 1621; *¡Ay, verdades, que en amor...!*, 1625; *La moza de cántaro*, antes de 1627; *Del monte sale quien el monte quema*, 1627; *Los Tellos de Meneses I*, 1620-1628; *Los Tellos de Meneses II*, 1625-1630 (Lope de Vega, *La Aldegüela y el Gran Prior de Castilla*, 2007, p. 28).

27. Agradezco a Germán Vega García-Luengos su generosa consulta de ETSO sobre *La Aldegüela*.

de datos que más se acercan a *La Aldegüela* desde la estadística léxica, contamos con una comedia de Mira de Amescua, seis de Tirso y trece de Lope²⁸. Del hecho de que aparezcan varios dramaturgos en la lista se infiere que o el verdadero autor de nuestra obra no está suficientemente representado en el corpus o que no está en absoluto o que se trata de una pieza en colaboración o que su transmisión ha sido muy complicada. Claro está que los resultados de un análisis estilométrico o de topografías léxicas no se pueden considerar de por sí como la respuesta definitiva para los problemas autoriales, sino que representan una tesela en el mosaico más amplio de la investigación filológica. En nuestro caso, los resultados confirman que la cuestión de la paternidad de *La Aldegüela* sigue *sub iudice*.

Con respecto a la datación, Morley y Bruerton la fechan entre 1612 y 1614²⁹, mientras que la primera noticia de la pieza relacionada con una compañía de actores se remonta a 1618, cuando Pedro de Valdés adquirió la comedia como pago de parte de Diego de Salís³⁰. Por sus características internas, el texto que nos transmite el manuscrito probablemente procede de una compañía y se pensó para una representación en un corral³¹. Asimismo, si buscamos en el *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, encontramos una noticia del 29 de diciembre de 1675, cuando la compañía de Antonio Escamilla hizo en el Alcázar de Madrid una representación particular de esta comedia³²; si buscamos con uno de los títulos alternativos con los que se imprimió la obra, *El hijo de la molinera*, hallamos una representación de la misma en el Palacio del Buen Retiro el 24 de diciembre 1679 a cargo de la compañía de Manuel Vallejo³³.

Veamos una breve sinopsis de la comedia, que respeta la repartición de planteamiento-nudo-desenlace en las tres jornadas que la componen:

La primera jornada se desarrolla en La Aldegüela, un pequeño pueblo a unos 75 kilómetros de Ávila, entre el molino y la Ermita de Nuestra Señora del Soto³⁴. Protagonistas de la jornada son el duque don Fadrique y María, la hija del molinero: el Duque, que se ha quedado prendado de la villana al verla de la torre de su palacio de Piedrahíta, consigue encontrarla durante las fiestas del pueblo en la Ermita de la Virgen del Soto. Por fin solos en el molino, María cede a las promesas del

28. El *corpus* incluido en *ETSO* incluye 1352 obras teatrales del Siglo de Oro; mediante el programa Stylo se ha comparado la frecuencia de las 500 palabras más reiteradas de *La Aldegüela* con las correspondientes de las obras del *corpus*.

29. Morley y Bruerton, 1968, p. 412.

30. «El vecino de Madrid Diego de Salís se obliga en 11 de septiembre de 1618 a entregar a dicho autor de comedias [Pedro de Valdés] 204 reales del resto de 504 que le había prestado, porque 300 le daba ahora en el valor de dos comedias tituladas: *El Aldehuela* y *Mancebón*» (Llorden, 1975, p. 172; *DICAT*, 2008, s. v. *Pedro de Valdés*).

31. En particular, gracias a la cantidad y a la calidad de las acotaciones implícitas presentes en el texto es posible reconstruir el proyecto de espectáculo que subyace a la comedia, proyecto que presupone el empleo del espacio escénico del corral: uso de los dos niveles del escenario, uso de las puertas, etc.

32. *DICAT*, 2008, s.v. *Antonio Escamilla*.

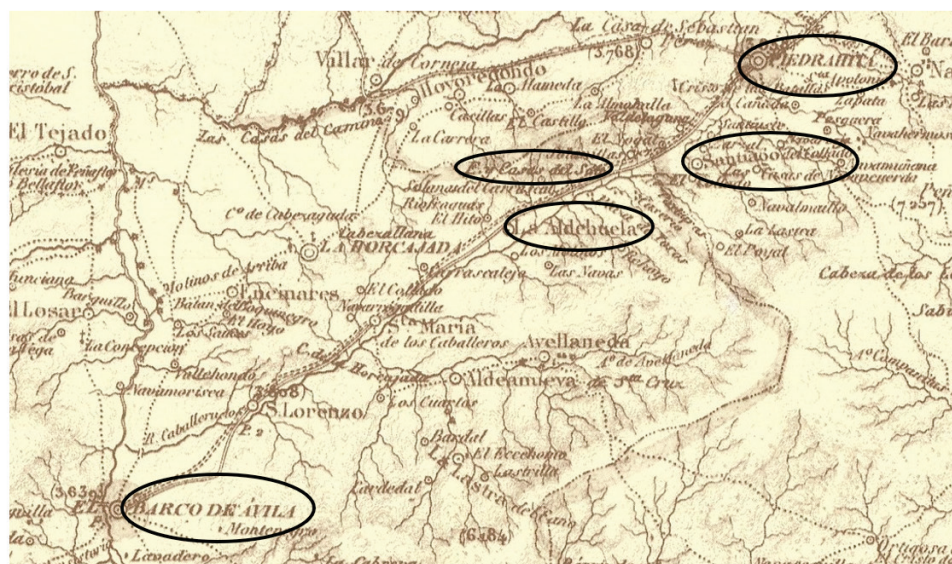
33. *DICAT*, 2008, s.v. *Manuel Vallejo*.

34. Todos los lugares mencionados en la comedia son reales y pertenecieron al Señorío de Valdecorneja, gobernado por la Casa de Alba. Ver Santos Canalejos, 1986.

Duque y los dos se convierten en amantes clandestinos; además, él los agasaja a ella y a su padre con dos casas en la aldea y dinero. Sin embargo, pronto María se queda embarazada y el Duque, para preservar el honor de ambos, decide casarla con Antón, un villano pretendiente suyo. La segunda jornada tiene lugar unos 20 años después: Fernando, el hijo de la molinera, ya es mayor y se distingue de los villanos de La Aldegüela por su actitud altiva, más propia de un noble que de un joven de origen rústico. De hecho, como cuenta su amigo Jacinto, el mozo acaba de triunfar en una corrida de toros en el Barco de Ávila³⁵, a la presencia del Duque que, de vuelta a su palacio en Piedrahíta, pasa por La Aldegüela donde vuelve a encontrarse con María. Los dos, conmovidos, reviven el pasado y la molinera le revela a don Fadrique que Fernando es su hijo. Por su parte, el joven, que siente que el pueblo no es su sitio, le pide al Duque que pueda acompañarle a Flandes pero este, acogiendo las peticiones de la madre, decide mandarlo a servir a la Duquesa. Ya en Piedrahíta, Fernando sigue dando muestras de arrogancia incluso delante de la Duquesa, y llega a desafiar al alcalde Vicente para defender a Jacinto, cogido *in fraganti* con Elvira, la hija del oficial. Más tarde, Fernando consigue liberar a su amigo, pero acaba encarcelado en una torre del palacio, de donde María, Jacinto y Nuflo consiguen que se evada. Empujado por su madre, Fernando, acompañado por Jacinto, Elvira y su criado Nuflo, se marcha a Flandes para buscar al Duque y pedirle perdón a él. A Flandes llegan los cuatro en la tercera jornada, y el Duque, a pesar de las peticiones de su esposa, decide premiar a Fernando haciéndolo soldado³⁶ y poco después le revela que es su hijo. A la vez, para darle el lugar que le toca por linaje, el Duque insta a Fernando a probar que es digno de su sangre: este lo demuestra en el asalto de Mons, donde se luce por su valor tanto que el Duque lo reconoce públicamente como hijo suyo y lo nombra Gran Prior de Castilla. Mientras, llegan al campamento también María y Antón, a los que la Duquesa ha quitado casas y privilegios por culpa de Fernando. La conclusión de la comedia ve el restablecimiento del orden, con la devolución de la hacienda a María y Antón y las bodas de Jacinto y Elvira.

35. Sobre este episodio de la comedia ver Martínez-Novillo, 1998.

36. Sobre el retrato de la vida militar en la tercera jornada ver Checa, 2014.



Localización de los lugares citados en la primera y segunda jornada de la comedia
(Mapa de la Provincia de Ávila de Francisco Coello, Madrid, 1864)³⁷

Ahora bien: como se desprende del resumen, *La Aldegüela* es un drama historial profano de hechos particulares³⁸. En efecto, ejes de la comedia son los personajes del duque don Fadrique y de su hijo ilegítimo Fernando, detrás de los que se esconden figuras históricas: por un lado, Fernando Álvarez de Toledo, tercer duque de Alba (1507-1582), conocido también como el «Gran Duque de Alba», y, por el otro, su hijo ilegítimo y homónimo Fernando (o Hernando), Gran Prior de Castilla (1527-1592)³⁹. Aun basándose en hechos reales, el autor de la comedia trata la materia histórica relacionada con la Casa de Alba con cierta libertad, especialmente a la hora de construir la figura del joven bastardo: si es cierto que el tercer duque —cuyo nombre era Fernando, que no Fadrique— reconoció al hijo nacido de una mujer de la que no se sabe nada en 1527, cuando todavía no se había casado⁴⁰, y que este le acompañó en sus empresas militares en Flandes, recibiendo en 1556 el título de Gran Prior, no corresponde a verdad la participación del bastardo en el asalto

37. Mapa disponible en la Cartoteca del Instituto Geográfico Nacional, <http://www.ign.es/web/catalogo-cartoteca/resources/html/001756.html>.

38. Ver la ficha de la comedia en *ArteLope*. El marco teórico de esta clasificación genérica de drama historial es el trazado por Oleza a partir de 1986; ver, por ejemplo, Oleza, 1997, y Antonucci y Oleza, 2013. Sobre el drama historial ver Oleza, 2012 y 2013. Menéndez Pelayo incluye *La Aldegüela* entre las «crónicas y leyendas dramáticas de España» y precisa que la primera jornada «pertenece al género villanesco» (1901, p. XCIV).

39. Sobre estos representantes de la Casa de Alba ver Salcedo Ruiz, 1903; Kamen, 2017.

40. El Gran Duque de Alba se casó «con su prima María Enríquez, hija de Diego Enríquez de Guzmán, tercer conde de Alba de Liste y de su primera esposa, Leonor, hija a su vez del duque Fadrique» (Kamen, 2017, p. 29).

español a Mons en 1572, ya que a emprenderlo fue su medio hermano más joven, Fadrique, cuarto duque de Alba (1537-1585). Como recuerda Menéndez Pelayo⁴¹, el Gran Prior de Castilla vivió hasta 1592 y Lope trabajó entre 1590 y 1595 como secretario del quinto duque de Alba, Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont, por lo que pudo conocerle⁴². El argumento de la cercanía de Lope a la Casa de Alba lo alegan con fuerza los defensores de su paternidad de *La Aldegüela* como Sierra Martínez, Serrano Deza o el propio Menéndez Pelayo, que, no obstante, no puede dejar de interrogarse sobre la oportunidad de llevar a las tablas la historia de los orígenes del Gran Prior: «¿cabe en lo posible que, sin fundamento alguno, veinte años no más después de la muerte de tan alto personaje, se representase en los teatros la historia de los amoríos de su madre, desfigurada de tan extraña manera?»⁴³. Por otra parte, estos «hechos particulares» se cruzan con los ya citados «hechos públicos» escenificados en la tercera jornada, a saber, la guerra de Flandes y especialmente la toma de Mons el 19 de septiembre 1572 por mano de don Fadrique, hermanastro del Gran Prior. Por último, en la estela de la hibridación genérica típica del teatro de Lope⁴⁴, cabe señalar que toda la primera jornada se configura como una comedia villana, debido a su ambientación en el pueblo de La Aldegüela con sus villanos y sus cantos tradicionales, y a la centralidad del personaje de María, la hija del molinero.

MARÍA, «MOLINERA HERMOSA Y BELLA»

Como ya he apuntado, el nacimiento del “Fernando histórico” está envuelto en el misterio: nada se sabe de su madre y el silencio de las fuentes hace suponer que su extracción social no se correspondía con la de su padre, el Gran Duque de Alba⁴⁵. Es más: todos los documentos hacen referencia a la historia contada en *La Aldegüela* para identificar a la supuesta madre de Fernando. Sea como fuere, la primera jornada de la comedia gira alrededor de María⁴⁶ —y de allí su caracterización villanesca—, antes evocada por sus pretendientes (el Duque y Antón) y luego en persona. En concreto, en el primer cuadro (vv. 1-394)⁴⁷ se configura el triángulo amoroso Antón-María-Duque en un marco espacio-temporal fuertemente simbólico: por un lado el molino, que aparece ya en el primer verso («Aún cerrado está el molino»), y, por el otro, el alba («Ya se muestra su arrebol / y al alba cansada suda, / que al huir del sol se altera», vv. 8-10), con una clara dilogía al referirse el sustantivo tanto al amanecer como a la Casa de Alba. Por añadidura, si es verdad que el molino de

41. Menéndez Pelayo, 1901, p. XCIII.

42. Esto explicaría también la precisión topográfica de la comedia. A la Casa de Alba Lope dedica *Las Batuecas del Duque de Alba* (1598-1603, prob. 1598-1600) y *El Duque de Alba en París*, hoy perdida pero cuyo título aparece en la lista de *El peregrino en su patria*. Sobre la importancia de los años transcurridos por Lope en Alba de Tormes, ver Castro, 1918, pp. 403-404; Moreira Prieto, 1978; Cañas Murillo, 2000.

43. Menéndez Pelayo, 1901, p. XCIII.

44. Oleza, 1994; Antonucci, 2013.

45. Ver, por ejemplo, Salcedo Ruiz, 1903, pp. 10-11 y 15.

46. Llama la atención el hecho de que el dramaturgo elija para la madre de Fernando el nombre de la mujer del Gran Duque de Alba, María Enríquez.

47. La numeración de los versos es la de la edición de Serrano Deza (Lope de Vega, *La Aldehuela y el Gran Prior de Castilla*, 2007), que es la que empleo para las citas cotejándola con el manuscrito de la Nacional.

La Aldegüela existió realmente⁴⁸ y representa un elemento más de la puntual reconstrucción histórico-geográfica de la comedia, no hay que olvidar el valor erótico añadido del campo semántico del molino en la lírica tradicional y no solo⁴⁹, como apunta Agustín Redondo:

El mundo del molino está relacionado con el simbolismo sexual por varios de sus componentes: movimiento giratorio, agua, harina (blancura y proyección), transformación de una sustancia en otra generadora de vida (*pan*), etc. El término molino es un término «marcado», Es, paralelamente a *pan*, la palabra clave de un núcleo de metáforas eróticas: molino, molinillo (*cunnus*), moler (*moveri*, *futuere*), cerner (*moveri*), harina (*semen*, pero también, a veces, valor femenino), enharinar, cedazo, harnero, etcétera⁵⁰.

El teatro aurisecular ha utilizado frecuentemente «el tema del molino de amor» —baste pensar en la comedia palatina del primer Lope, *El molino*—, «también porque al integrar elementos de la lírica tradicional, haya cuajado en animadas escenas campesinas con rústicos devaneos o refinados galanteos cortesanos»⁵¹. Y esto es lo que pasa en *La Aldegüela*: el primer cuadro se caracteriza por una armazón en redondillas en la que se insertan versos cantados por un coro de labradores en el ámbito de la fiesta de la ermita. Se trata de tres redondillas (vv. 89-100; incipit: «Molinera hermosa y bella») pero sobre de dos romancillos («Linda molinera»⁵²,

48. Como apunta Serrano Deza, «detrás del molino se esconde igualmente la importancia crucial que el agua representaba para la economía de esos pueblos de secano. [...] Desde el mismo momento representado en la comedia hasta bien entrado el siglo xx, La Aldehuela y Santiago del Collado sostienen un histórico contencioso sobre la repartición de las aguas de la Garganta del Poyal, precisamente las que alimentan el molino de nuestra comedia, evidencia de que el molino y su garganta [...] encierran una de las claves de los intereses vitales de esos pueblos: el agua» (Lope de Vega, *La Aldehuela y el Gran Prior de Castilla*, 2007, p. 18).

49. Ver Alzieu, Jammes y Lissorgues, 2000, p. 148 (núm. 81), p. 225 (núm. 111), pp. 265-266 (núm. 133). Gonzalo Correas, en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, también recoge varios refranes con los mismos contenidos: «El abad y su vecino, el cura y el sacristán, todos muelen en un molino, ¡qué buena harina harán!» (núms. 7845 y 7846, s.v. *El abad*); «Las dos hermanas que al molino van, como son bonitas luego las molerán» (núm. 12292, s.v. *Las dos hermanas*). Asimismo, en el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk (2003), además de los dos de Correas citados (que trae con los núms. 1848 B y 1676), aparecen testimonios de la erotización del molino: «El mi molinillo, madre, sin agua no muele» (núm. 1162 bis), «¡Ay, amolador, amoladorsillo! ¡ay, amuérame aqueste cochillo!» (núm. 1172 bis), «—Molinero sois, Amor, y sois moledor. —Si lo soy, apartesé, que le enharinaré» (núm. 1677 B), «—Muele, molinico, molinico del amor. —Que no puedo moler, non» (núm. 1680). Cabe señalar que, siempre en la primera jornada, se cita una versión del núm. 1677 B: «Parecéis molinero, amor, / y sois moledor» (vv. 500-501). Ver también Masera, 1995, p. 323; Pedrosa, 1995, pp. 280-281.

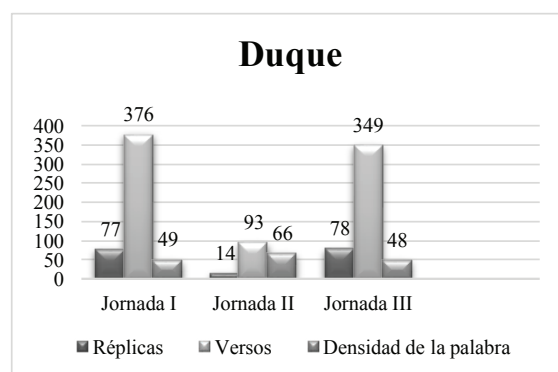
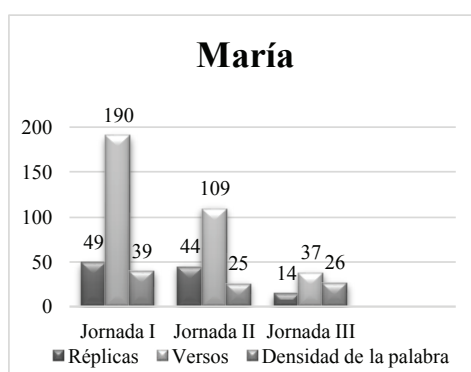
50. Redondo, 2007, p. 139.

51. Redondo, 2007, p. 139.

52. *Cancionero tradicional*, 1991, p. 453 (núm. 911); Alín y Barrio Alonso, 1997, p. 320 (núm. 307).

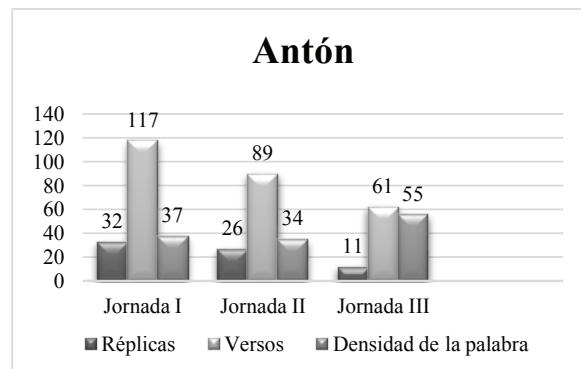
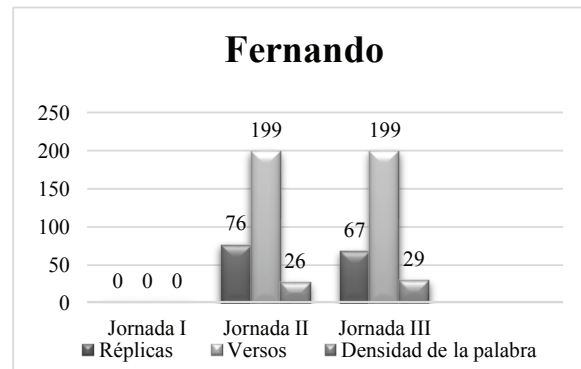
vv. 145-148; «Salteáronme los ojos»⁵³, vv. 163-178) y de un romance cuyo cierre son tres endecasílabos («Serranas del Aldegüela», vv. 291-305). El canto de los labradores funciona como banda sonora de la fiesta de los villanos así como del encuentro entre María y el Duque.

Como apuntaba antes, María es la protagonista de la primera jornada, junto con el Duque, debido a que se pone en escena el nacimiento y el final de su relación amorosa: si analizamos la cantidad de réplicas y de versos y la correspondiente densidad de la palabra⁵⁴ de ambos personajes a lo largo de la comedia y las comparamos con las de Fernando y Antón, descubrimos cuánto el papel de la villana es consistente en esta primera parte y cómo va perdiendo peso en la segunda y tercera jornada, cuando ya desempeña el papel de madre, en paralelo con lo que le ocurre a Antón, su marido y padre putativo de Fernando. Se ve claramente que la segunda jornada tiene como protagonista absoluto al bastardo, mientras que la tercera vuelve a poner en primer plano al Duque:

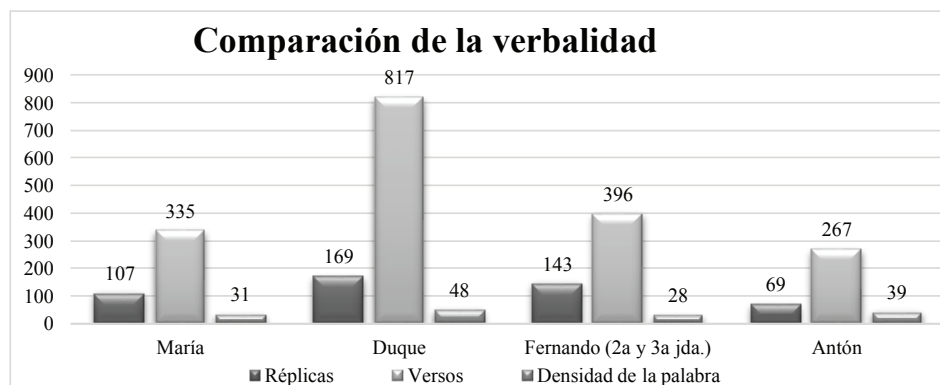


53. Alín y Barrio Alonso, 1997, pp. 364-365 (núm. 371). Díez de Revenga analiza la tradición lírica en la que se enmarca este romancillo de Lope (1983, pp. 143-145).

54. Ver Oleza, 1986, pp. 285-291. Una baja densidad de la palabra como la de *La Aldegüela* indica que la acción se escenifica sobre las tablas y no se limita a ser contada mediante el relato de los personajes. Todas las tablas que siguen son más; el valor de la densidad de la palabra ha sido multiplicado siempre por diez para hacerlo más visible.



Si comparamos los valores absolutos de estos cuatro personajes se confirma esta tendencia:



La seducción de María por parte de don Fadrique ha sido analizada pormenorizadamente por Frédéric Serralta:

el duque de Alba, don Fadrique, aparece desde el principio con todos los requisitos del perfecto enamorado. Afirma la imposibilidad de renunciar a su pasión, se niega a utilizar para sus fines el peso de su autoridad señorial, insiste en que la divina belleza de la molinera la hace digna del amor de un noble como él, llegando incluso a veces, con una aparente contradicción que contribuye a la verosimilitud psicológica del personaje, a tratar de banalizar, como si se extrañara de su irreprimible osadía, los ardientes requiebros que le dirige a su amada. Insiste además en que se casaría con ella si no lo impidiera su enorme diferencia estamental, que efectivamente imposibilitaba, tanto en las tablas como en la vida real del siglo xvii, cualquier perspectiva de matrimonio; le promete con mucho énfasis quererla hasta la muerte... [...]

Igualmente intachable es el comportamiento de María, la joven molinera. Soltera, primero, y por lo tanto sin dar pie al hipotético reproche [...] de una infidelidad conyugal, totalmente desinteresada, también, ya que rechaza los lujosos regalos que le ofrece el Duque, recordando explícitamente los requisitos del honor, acaba desde luego por ceder ante las amorosas súplicas de su apasionado pretendiente, pero sólo al final de una trayectoria interior cuyas etapas son otros tantos pasos hacia la dignificación del personaje. Inicialmente turbada por los galanteos del Duque, resiste primero a la tentación apelando a la ayuda del cielo, confiesa luego que le agrada el galán, como persona y no por su estatuto social, y finalmente consiente en proseguir la conversación a solas con su fogoso admirador manifestando plena conciencia de lo que no puede dejar de ocurrir, en una escena cargada de un intenso erotismo alusivo⁵⁵.

María celebra este idilio en un largo monólogo en romancillo que abre el quinto y último cuadro de la primera jornada: la villana manifiesta toda su sorpresa por el cambio de su condición («Parece que es sueño / la ventura mía / si en tiempo tan breve / quedo noble y rica», vv. 785-788) así como por un amor («Buena es la riqueza, / pero más me obliga / amor que interés / a que al Duque sirva», vv. 813-816) de cuya precariedad se demuestra consciente («el bien prestado, / ay Dios, ¡qué desdicha!», vv. 827-828; «Hasta que el mal llegue, / dure la alegría», vv. 835-836). Pero lo que más nos interesa aquí es el resultado de esta relación amorosa entre desiguales, un embarazo que llena a María de gozo y alivio («cuando se vaya / mis males se alivian / con ver que me queda / prenda que le imite», vv. 841-844), pero que le procura un profundo disgusto a don Fadrique, cuya reacción marca un cambio decisivo en la historia:

55. Serralta, 2008, pars. 10-11. El análisis de Serralta supera el juicio de Menéndez Pelayo, que habla de personajes que actúan «con la inmoralidad más candorosa como si vivieran en pleno naturalismo antiguo; pero cierta ingenuidad de sentimiento, unida al ambiente campesino de la obra, hace tolerables las escenas más libres» (1901, p. XCIII). Discrepo de la opinión expresada por Jack Weiner, que llega a comparar la relación entre María y el Duque con el abuso del Comendador sobre Laurencia: «A su manera, lo que Lope presenta en *Fuenteovejuna* y en *La aldehuela* son la violación sexual, el estupro y frecuentemente la ley de la primera noche, antes, durante y después de la primera noche» (2019, p. 354).

Es decir: el niño que nacerá, «un hijo del Duque de Alba», como todos los segundos («hijos segundos de casas») o los infantes de la época, podrá hacerse valer y conseguir méritos importantes a pesar de su condición de bastardo⁵⁶.

La primera jornada se cierra, por lo tanto, con la desilusión y el dolor de María, secretamente embarazada del hombre al que ama pero camino de casarse con otro, Antón, mientras los villanos repiten una y otra vez la primera parte del refrán «Más mal hay en La Aldegüela de lo que se suena» (vv. 1035, 1020, 1036, 1060), el título de la comedia que aparece en las sueltas⁵⁷.

MARÍA Y LAS «TERNEZAS DE MADRE»

La María que sale en la segunda y tercera jornada es una mujer madura —ya han pasado unos veinte años desde los tiempos de su relación con el Duque— pero sobre todo una madre devota, perfecto ejemplo del amor materno incondicional por su hijo Fernando, protagonista absoluto de esta parte de la comedia. Además, se ha convertido en la guarda que vigila la herencia moral y material de su vástago, por cuyas venas corre la sangre de Alba.

Tal y como había ocurrido con María en el arranque de la primera jornada, aquí también a Fernando lo conocemos antes a través de las palabras de otros personajes y luego en persona: especialmente interesante es el choque entre la madre y Antón, ya que este le echa en cara el ser excesivamente protectora: «Con defenderle vos tanto, / hace lo que hace Fernando» (vv. 1061-1062). ¿Qué es lo que hace Fernando? En palabras de Antón:

56. «Mientras que el cristiano nuevo [...] encontraba serias dificultades, no ya para desempeñar cualquier honrado oficio de república, sino hasta para ingresar en una orden ó comunidad, aún de las mendicantes, el hijo ilegítimo, especialmente si lo era de persona ilustre, hallaba todas las puertas abiertas. Para el ingreso, v. g., en la esclarecida Orden de San Juan, "es requisito indispensable ser hijo legítimo de legítimo matrimonio; pero el gran Maestre puede dispensar este requisito, y no es necesaria esta dispensación en los hijos de grandes señores y personas muy ilustres". Bastole, pues, a D. Hernando el reconocimiento de su insigne filiación paterna para ser sanjuanista y llegar á la primera dignidad de la Orden en Castilla, y para brillar en una corte cuyo principal personaje, después del Rey, era otro bastardo: el Sr. D. Juan de Austria, del que tampoco se nombraba jamás oficialmente, ni en público, a la madre» (Salcedo Ruiz, 1903, pp. 10-11).

57. El refrán lo recoge *Autoridades*, s.v. *aldeguela* [sic]: «Refr. con que se significa que cuando de alguna cosa poco favorable, o no buena se llega a decir algo, se puede fácilmente presumir que es mucho más lo que se oculta: porque en casos semejantes se calla mucho, o por el decoro, o por la vergüenza, u otro respecto semejante. Lat. *Majus sub scrobe malum*». Lo cita también el Marqués de Santillana en sus *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* (núm. 262) y Correas (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 2000), donde enmienda a Lope de Vega: «En el Aldigüela, más mal hay que suena. Refrán es muy antiguo, no tan moderno, como el autor de una comedia dice, que hizo de un duque de Alba y un hijo valeroso entendiendo ser la aldigüela lugar que está entre Barco y Piedrahíta, llamado "la Aldigüela"; toda aquella tierra es del Duque de Alba» (núm. 8536, s. v. *En el aldigüela*). «Más mal hay en el aldigüela de lo que suena» se cita también en otro lugar, s.v. *Más mal hay* (núm. 13667). Además, el proverbio aparece en la *Primera parte del Quijote* (cap. XLVI) en boca de Sancho.

Y a ningún villano dio
tal inclinación el cielo.
Todo es caza y montería
cuando el alba resucita;
tanto, que apenas imita
la sangre que tiene mía.
Para palacio era propio,
o al menos para la guerra (vv. 1347-1354).

Antón tiene razón cuando dice que «a ningún villano dio / tal inclinación el cielo» y, más adelante, «No sé a quién diablos pareces» (v. 1122): por la ley del decoro⁵⁸ Fernando actúa de acuerdo con su sangre, que no es la de un villano de La Aldegüela, sino la de un noble («palacio») y militar («guerra»), don Fadrique, de la Casa de Alba y en primera línea en Flandes. Así lo remarca María, insistiendo en el concepto de *prenda*, ya esgrimido en la primera jornada: «¡Ay, dulce prenda mía, / imita a quien le engendró!» (vv. 1087-1088), y este es, sin duda, uno de los temas portantes de la comedia entera, como apunta el remate: «Aquí da fin *La Aldegüela* / y el Gran Prior de Castilla, / que fue Maese de campo, / de tal padre rama invicta» (vv. 3111-3114).

La perpetuación de la estirpe, como pone de relieve Christiane Faliu-Lacourt, tiene en la figura materna un pivote imprescindible: «Sólo cuando existe (o existió) un amor compartido y duradero la madre da a luz a un hijo que es el heredero físico y moral del padre y puede asumir su educación. En estas condiciones, hay fusión en una misma heroína de la madre por la sangre y de la madre espiritual»⁵⁹. De hecho, el reencuentro de la molinera con el Duque, de vuelta de la corrida del Barco de Ávila en la que se ha lucido Fernando, después de tantos años, está lleno de «dulces memorias pasadas» (v. 1223) y renueva los antiguos sentimientos de ambos (don Fadrique comenta: «Aquí fue Troya, María, / pero cenizas quedaron», vv. 1422-1423):

¿No veis que el tiempo camina?
Diversa nieve mirad,
porque ya hace la edad
lo que entonces la harina.
También os vi mozo a vos,
galán del cuello a la planta,
y agora en veros me espanta
la mudanza de los dos.

58. Ver Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 95: «Si hablare el rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa», etc. (vv. 269-271). Como comentan Pedraza y Conde Parrado, que dedican al tema las pp. 441-500 de su edición del tratado, «los apuntes sobre la caracterización lingüística de estos personajes responden a la teoría del decoro, es decir, a la forma de presentar criaturas verosímiles acumulando los rasgos que resultan esperables, los que responden a la imagen previa que el receptor tiene de ellos» (ver Lope de Vega, *Arte nuevo*, p. 441).

59. Faliu-Lacourt, 1979, p. 50.

Pero salid de una duda,
que el tiempo, en lo que ha volado,
si la belleza ha mudado,
mis pensamientos no muda (vv. 1289-1300).

A la pregunta del Duque sobre la identidad del joven Fernando, María alude una y otra vez a su paternidad, que, claro está, no puede revelar abiertamente (cursivas mías):

DUQUE	¡Gallardo mozo! ¿Quién es?
MARÍA	<i>Quien es hijo de los dos.</i> Llegaos para que os señale; no os partáis tanto, Antón.
DUQUE	Ya me avisa el corazón, callando, de lo que vale.
MARÍA	<i>De la junta que hicistes,</i> al fin como de tu mano, a un árbol tosco y villano fruto tan hermoso distes, tan presto, que a tantos males por arco de paz salió.
ANTÓN	Y tanto, que no cumplió los nueve meses cabales.
MARÍA	<i>Mío al fin y vuestro es,</i> pues es todo del señor, y él lo dice en el amor que ha mostrado a vuestros pies (vv. 1326-1343).

Frente a Fernando que le pide ir a Flandes como soldado, don Fadrique decide escuchar los ruegos de María que, en tanto que madre apegada y protectora, le suplica que no le mande a la guerra a la vez que Antón, que poco aguanta las ínfulas de su hijo, insiste para que se marche:

ANTÓN	¡Que sí, señor, que, por Dios, que vuestro lado merece!
MARÍA	¡Que se vaya! Bien parece que no le paristeis vos. Suplico a Vuestra Excelencia no le lleve.
ANTÓN	¿Por qué no?
MARÍA	Este consuelo quedó contra la mortal ausencia de mi padre, que Dios haya. Que no le llevéis os ruego (vv. 1365-1374).

Y de la diferente actitud de la madre y del padre del joven se da cuenta el propio Duque que, después de comentar en un aparte: «¡Qué bien que se echa de ver / la diferencia de amor, / de él en no tener temor / y de María en temer!» (vv. 1380-1383), se une a los reparos de María para con las aspiraciones militares de Fernando: «Pues aún yo temo su daño / si le llevo a Flandes» (vv. 1388-1389). Por esto finalmente don Fadrique decide que se quede «en puesto seguro» (v. 1406), a saber, con la Duquesa en Piedrahíta: por un lado María comenta: «De no verle aquí / sabe Dios lo que me pesa» (vv. 1488-1489), mientras que, por el otro, el propio Fernando se queja del comportamiento de su madre, según él movida por un «importuno amor, / [...] pues que por vos no consigo / el bien que en la guerra espero» (vv. 1403-1405).

Más adelante, al escuchar de Nuflo la noticia del encarcelamiento de Fernando en la torre por voluntad de la Duquesa, María decide actuar en primera persona e ir a salvarle entre nuevas objeciones de su marido Antón, que la acusa de haber sido débil en cuanto mujer:

MARÍA	La noche lóbrega y triste me da lugar. Nuflo, ven; dos caballos apercibe y haz una escala de cuerda.
ANTÓN	<i>Como mujer procediste,</i> para que, determinada, inconvenientes no mires.
NUFLO	Yo voy al prado por ellos. Vase.
MARÍA	Tú, pues por él libre fuiste, a esta ocasión me acompaña.
JACINTO	Voy a ayudarte y servirle. Vase.
MARÍA	Toma un caballo y dineros.
ANTÓN	<i>Esta es locura increíble.</i> ¿Dónde vas? Oye, María.
MARÍA	¿Su peligro no os aflige? No parecéis padre suyo.
ANTÓN	Yo no quiero destruirme por un loco.
MARÍA	Él es más cuerdo que vos: su valor lo dice (vv. 1959-1977).

Empujada por su amor materno, absoluto y ciego («locura increíble» la define Antón y ella, más adelante, se justifica con el ya mencionado verso: «es de madre el corazón»), la molinera en primera persona organiza la evasión de Fernando y la lleva a cabo con el auxilio de Nuflo y Jacinto:

MARÍA	Llega los caballos más porque se escape al momento.
JACINTO	Llegarme a la puerta intento.
NUFLO	Medrosa en extremo estás; calla, que yo estoy aquí.
MARÍA	<i>Es de madre el corazón</i> (vv. 2072-2079).

Con la misma firmeza, María envía a Fernando a Flandes para que busque al Duque, el único que puede resolver su situación, aunque su hijo —a oscuras todavía de la verdad sobre su padre— no entiende de qué manera:

MARÍA	[...] pártete a Flandes.
FERNANDO	¿A qué? ¿A que allá el Duque me dé por mis delitos la muerte?
MARÍA	Yo te aseguro la vida, que aunque ofendido le vieras, yo sé que perdón tuvieras; haz que mi temor se impida. Adiós.
FERNANDO	Pues que tú lo quieres, en todo he de obedecerte.
MARÍA	Yo espero en Dios que he de verte como hijo de quien eres (vv. 2081-2091).

En la tercera jornada la acción se desplaza al campo del ejército español en Bertaimont, Flandes, desde donde el duque don Fadrique, después de una larga serie de victorias relatadas pormenorizadamente por Cisneros en un largo romance (vv. 2170-2253), conduce el cerco de Mons: aquí llegan Fernando junto con su criado Nuflo, Jacinto y Elvira. El Duque perdona a Fernando por lo ocurrido con la Duquesa, lo hace soldado y poco después le revela la verdad sobre su identidad: desde la relación con María («Yo corté la flor más bella / que los abriles han visto, / maravillas de los campos / a las márgenes del río», vv. 2767-2779), al embarazo, a la decisión de casarla para salvar su honor, «a pesar de mis deseos / y a costa de mis suspiros» (vv. 2773-2774), a la pervivencia de su amor a pesar del paso del tiempo («los años prolijos [...] / jamás el amor helaron, / que fue carácter escrito / en mi alma, donde apenas / tuvo lugar el olvido», vv. 2776, 2779-2782). Por todo esto, el Duque decide poner a prueba Fernando antes de reconocerlo públicamente como su hijo: «yo no puedo honraros [...] / si no dais muestra primero / de ser de mi sangre digno» (vv. 2791, 2793-2794). Y el joven consigue estar a la altura de su alcurnia, llevando a cabo el asalto a las murallas de Mons y plantando la bandera española en el baluarte flamenco.

Mientras, en España, la evasión de Fernando ha causado la venganza de la Duquesa, que ha decidido quitarles la hacienda a María y Antón; este, una vez más, culpa de la desgracia a su mujer y al «amor desatinado» por su hijo: «Porfiastes en libralle, / supo que la causa fuiste / de que huyese [...] Y ¡que pague yo / vuestro amor desatinado!» (vv. 2915-2917, 2919-2020). María, no obstante, no se rinde, y emprende con Antón el viaje a Flandes para buscar al Duque y pedirle justicia, ya que está convencida de que «el Duque nos volverá / lo que quitó la Duquesa» (vv. 2935-2936). En efecto, los dos reaparecen «*de peregrinos*» (v. 2907*acot*) a las puertas del campamento español en el último cuadro de la comedia. Después de escuchar la relación de Jacinto sobre las hazañas de Fernando y su verdadera identidad, la reacción de Antón, que, a todos los efectos, ha ejercido de padre del hijo de otro, es la de callarse, conforme en esto a las leyes del honor, cuyos agravios eran tales en la medida de su conocimiento público:

[...] ¡Corrido estoy,
mas no es justo que lo diga!
¡No reconozca su afrenta
quien vengarla no imagina,
que quien confiesa el agravio,
a la venganza se obliga!
Si antes que fuese mi esposa
entregó su honor María,
no me tocó la deshonra;
necias mis quejas serían.
No he hallado culpa en ella,
desde el punto que fue mía,
aunque ciego, como amante,
no vi faltas escondidas.
Lo mejor es no apurallo.
¡Oh, qué bien que me decían:
«Más mal hay en La Aldegüela»,
aunque yo no lo entendía! (vv. 3025-3042).

El silencio de Antón conlleva no solo la renuncia a la venganza sino también la absolución de María, no culpable al ser su transgresión anterior a su casamiento con él. Paradójicamente, pues, el honor de María sale íntegro, sin manchas, a pesar de haberse casado sin ser virgen, es más, estando embarazada de otro: en el equilibrio de la comedia tienen más peso su secreta fidelidad a don Fadrique, su actitud protectora para con Fernando, su apoyo incondicional a las aspiraciones más profundas del hijo, aspiraciones surgidas de la noble sangre de Alba que corre en sus venas.

María representa la madre que lo sacrifica todo por su hijo: y Fernando, de hecho, el gesto de mayor gratitud por su nueva condición de noble y Gran Prior de Castilla se lo tributa a ella, arrodillándose a sus pies y pidiéndole la bendición mientras, lleno de emoción, exclama: «¡Madre de mi alma!» (v. 3079).

UNA VEZ MÁS LOPE ¿AUTOR?

Al hilo de este análisis, me gustaría apuntar unas brevísimas consideraciones, no exhaustivas, sobre el personaje de la madre en Lope, presunto autor de *La Aldegüela*.

Como apunta Trambaioli⁶⁰, en el Lope-preLope⁶¹ la figura materna recurre sobre todo en las piezas palatinas de argumento novelesco y en las de asunto legendario, pertenece generalmente a la misma clase elevada del padre y es retratada como una «heroína desdichada», mientras que, posteriormente, «en la comedia cómica la genitora resulta especialmente funcional como contrapunto burlesco de la joven dama enamorada», ocupando «un lugar destacado en la gama de determinaciones risibles de la mujer, junto con la tía, la dueña, la alcahueta, la mondonga»⁶². Y ninguno de los dos es el caso de María, siendo *La Aldegüela* un drama historial profano de hechos particulares y no una comedia palatina o cómica.

La obra de Lope que más frecuentemente se asocia a la nuestra es la ya citada *El sol parado*, fechada entre 1596 y 1603⁶³ pero en este caso también hay diferencias: en este drama historial profano de hechos públicos ambientado en la frontera morisca, una serrana necia, Filena —trasunto de las cantadas por el Marqués de Santillana—, casada con Mengo, se topa con el Maestre Pelayo que anda perdido por los montes, lo acoge en su choza y se le ofrece sexualmente a cambio de ver reconocido al hijo que podría nacer del acto: con esta finalidad el Maestre le entrega un anillo que servirá para la agnición del bastardo. Son evidentes, como también Serralta pone de relieve⁶⁴, las discrepancias con nuestra comedia, ya que el personaje de Filena se caracteriza más bien por su perfil burlesco y la relación que mantiene con el Maestre es puramente sexual y no presenta ninguna de las cualidades que tiene el amor de María y don Fadrique. Todo apunta, pues, a una lejanía de *La Aldegüela* de la mano de Lope.

CONCLUSIONES

Como hemos visto, los moralistas no confiaban mucho en la capacidad tutelar de la madre, considerada demasiado débil emotivamente delante de la prole. Frente a este recelo, el personaje de María se presenta como una madre *a tutto tondo*: en ella se exalta el afecto materno, el instinto de protección, pero también la tutela de la sangre y, con ella, la defensa de los derechos de nacimiento de los hijos. En este sentido, se puede pensar que, al tratarse de una comedia sobre dos admirados exponentes de los Alba, el Gran Duque y su bastardo, se necesitaba dignificar el papel desempeñado por la desconocida madre, cuyo verdadero pecado original, en la comedia, es el hecho de ser villana y no el de haberse entregado a un hombre fuera del matrimonio, perdiendo su pureza virginal. No hay que olvidar que la repu-

60. Trambaioli, 2010.

61. Weber de Kurlat, 1976.

62. Trambaioli, 2012, p. 86.

63. Morley y Bruerton, 1968, p. 258.

64. Serralta, 2008.

tación de una mujer «dependía de un sistema de valores relacionados directamente con su sexualidad; es decir con expresiones tales como pureza, limpieza, castidad, virginidad y doncellez, términos todos ellos representativos de una ausencia de relaciones que preparaba para el varón, en su momento oportuno, la certeza de una progenie legítima»⁶⁵. Todo esto en el caso de María no cuenta, como demuestra también la decisión de su marido de callarse antes que reclamar una justa venganza, porque él es inferior socialmente al Duque y porque el papel de la molinera es cuidar la limpieza de la estirpe de los Alba, aunque fuera del matrimonio.

Por estas razones, en *La Aldegüela* el personaje de María-madre no es una mera función dramática, sino que se presenta con un carácter muy definido (protectora, comprensiva, vigilante) y coherente a lo largo de la obra⁶⁶. Lejos de ser «invisible», es un personaje dramático con gran espesor y perfectamente «visible» en el escenario, tanto en su fresca juventud de villana cuando es motor de la acción de la primera jornada (con una cantidad de versos y una densidad de la palabra relevantes), como en su madurez, ya convertida en madre y por esto más apartada del primer plano de la intriga en la segunda y tercera jornada (como demuestra el descenso numérico de versos y densidad de la palabra). En ningún caso María es «invisible»: al contrario, la vemos actuar constantemente a la sombra de su queridísimo hijo, Fernando, protegiéndolo y llevándolo al encumbramiento final.

BIBLIOGRAFÍA

- Alín, José María, y Barrio Alonso, María Begoña, *El cancionero teatral de Lope de Vega*, Londres, Tamesis, 1997.
- Alzieu, Pierre, Jammes, Robert, y Lissorgues, Yvan, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.
- Antonucci, Fausta, «Algunos ejemplos de hibridación genérica en el teatro de Lope: reflexiones al hilo de unas búsquedas en la base de datos ArteLope», *Teatro de palabras*, 7, 2013, pp. 141-158.
- Antonucci, Fausta, y Oleza, Joan, «La arquitectura de géneros en la Comedia Nueva: diversidad y transformaciones», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 29.3, 2013, pp. 689-741.
- ArteLope. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. Joan Oleza, 2011-2021, <https://artelope.uv.es/basededatos/index.php?-link=Home>.
- Caamaño Rojo, María, «Teatro y sociedad: sobre la madre en la comedia calderoniana», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Heidelberg, 2008, pp. 129-144.

65. Candau Chacón, 2016, p. 13.

66. Ver Serrano Deza, 1997.

- Caballero Navarro, Judith G., *De las bambalinas al tablado: la presencia de las madres en las comedias del Siglo de Oro*, Tesis de Doctorado, Tucson (AZ), Universidad de Arizona, 2011, <http://hdl.handle.net/10150/145405>.
- Cancionero tradicional*, ed. José María Alín, Madrid, Castalia, 1991.
- Candau Chacón, María Luisa, «Prólogo. El honor y las mujeres», en *Las mujeres y el honor en la Europa moderna*, ed. María Luisa Candau Chacón, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2016, pp. 9-25.
- Cañas Murillo, Jesús, «Lope de Vega, Alba de Tormes y la formación de la comedia», *Anuario Lope de Vega*, 6, 2000, pp. 75-92.
- Castro, Américo, «Datos para la vida de Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, 5, 1918, pp. 398-404.
- Checa, Jorge, «La profesión del noble: linaje y mérito castrense en *El Aldegüela*», *Bulletin of Spanish Studies*, 91.7, 2014, pp. 961-980.
- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Rafael Zafrá, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2000, CD-Rom.
- Cruz, Anne J., «La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de los Hispanistas (21-36 agosto 1995, Birmingham)*, coord. Jules Whicker, vol. II, *Estudios Áureos*, ed. Jules Whicker, Birmingham, Birmingham Hispanic Studies, 1998, pp. 137-144.
- Cuéllar, Álvaro y Germán Vega García-Luengos, *ETSO. Estilometría aplicada al Teatro del Siglo de Oro*, <http://etso.es/>.
- DICAT = *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*, dir. Teresa Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008, DVD-Rom.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, *Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- Faliu-Lacourt, Christiane, «La madre en la comedia. La mujer en el teatro y la novela del siglo xvii», en *Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios Sobre Teatro Español (G.E.S.T.E.) (Toulouse, 16-17 noviembre 1978)*, Toulouse, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines (Université de Toulouse-Le Mirail), 1979, pp. 39-56.
- Fichter, Willian H., «Orthoëpy as an Aid for Establishing a Canon of Lope de Vega's Authentic Plays», en *Estudios hispánicos. Homenaje a Archer M. Huntington*, Wellesley, Wellesley College, 1952, pp. 143-153.
- Frenk, Margit, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.

- García Lorenzo, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012.
- Hesse, Everett Wesley, «Varieties of the Mother Archetype and Maternal Symbols in the *Comedia*», en *Comedia and Points of View*, Maryland, Scripta Humanistica, 1984, pp. 103-124.
- Julio, Teresa, «La madre o la (in)visibilidad de un personaje dramático en Rojas Zorrilla», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 163-196.
- Kamen, Henry, *El Gran Duque de Alba*, 2.^a ed., Madrid, La Esfera de los Libros, 2017.
- La Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860.
- Lamari, Naima, «La madre en algunas comedias de Tirso de Molina», *Candil*, 12, 2012, pp. 259-271.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.
- Llorden, Andrés, «Compañías de comedias en Málaga (1572-1800)», *Gibralfar*. Revista del Instituto de Estudios Malagueños, 27, 1975, pp. 169-200.
- Manos*, dir. Margaret Rich Greer, 2014, <https://manos.net/>.
- Martínez-Novillo, Álvaro, «Fiestas de toros en el teatro de Lope de Vega», *Revista de Estudios Taurinos*, 7, 1998, pp. 41-68.
- Masera, Mariana, *Symbolism and Some other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, Tesis de Doctorado, Londres, Queen Mary and Westfield College (London University), 1995.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro: conferencias dadas en el Círculo de la Unión Católica*, Madrid, Librería de M. Murillo, 1880, 8 vols.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, «VII: *El Aldegüela*», en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1901, XII, pp. xci-xcix.
- Moreiro Prieto, Julián, *Una página en la vida de Lope de Vega: Alba de Tormes*, Salamanca, Sociedad Amigos de Alba, 1978.
- Morley, Sylvanus Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oleza, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en *Teatro y prácticas escénicas, II: la comedia*, coord. Juan Luis Canet Vallés, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.

- Oleza, Joan, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*, ed. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Marc Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 235-250.
- Oleza, Joan, «Del primer Lope al Arte Nuevo», en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-LV.
- Oleza, Joan, «Historical Dramas of Private Events, by Lope de Vega: A Requirement of Subjects», en *From Ancient Classical to Modern Classical: Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theatre*, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2012, pp. 61-102.
- Oleza, Joan, «Variaciones del drama historial en Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XIX, 2013, pp. 151-187.
- Pardo, Benita Caridad, *La madre en obras escogidas de Lope de Vega Carpio*, Tesis de Doctorado, Athens (GA), University of Georgia, 1972.
- Paz y Mélia, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, tomo I, 2.^a ed., Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, (Blass, S. A. Tipográfica), 1934.
- Pedrosa, José Manuel, *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1995.
- Pérez Samper, María de los Ángeles, «Ser madre en la edad moderna», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 17-37.
- Pérez y Pérez, María Cruz, *Bibliografía del teatro de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1973 (Cuadernos Bibliográficos, XXIX).
- Portuondo, Augusto A., «¿Escribió Lope de Vega *La aldehuela* y *el gran prior*?», *Hispanófila*, 47, 1973, pp. 39-45.
- Redondo, Agustín, «De molinos, molineros y molineras: tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro», *Revista de Folklore*, 102, 1989, s. p., <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=934&NUM=102>. Reed. en *Revisitando las culturas del Siglo de Oro. Mentalidades, tradiciones culturales, creaciones paraliterarias y literarias*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2007, pp. 133-147.
- Rennert, Hugo Albert, y Castro, Américo, *Vida de Lope de Vega (1562-1634)*, Madrid, Anaya, 1968.
- Salcedo Ruiz, Ángel, *Un bastardo insigne del Gran Duque de Alba (El Prior D. Hernando de Toledo)*, Madrid, Revista Técnica de Infantería y Caballería (Estab. Tip. «El Trabajo»), 1903.

- Santos Canalejo, Elisa de, «Piedrahita, su Comunidad de Villa y Tierra y los duques de Alba en el siglo xv», en *En la España medieval*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1986, tomo V, pp. 1142-1174.
- Schevill, Rudolph, *The Dramatic Art of Lope de Vega together with «La dama boba»*, Berkeley, University of California Press, 1918.
- Serralta, Frédéric, «Decoro, erotismo y funcionalidad en dos comedias de Lope (*El sol parado* y *La aldegüela*)», en *Homenaje a / Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 683-691. Disponible en <https://books.openedition.org/pumi/35506?lang=es>.
- Serrano Deza, Ricardo, «Consideraciones teóricas sobre el carácter del personaje de la comedia, formuladas a partir de un análisis de *La Aldehuela* de Lope», *El escritor y la escena, V: Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1997, pp. 181-198.
- Shecktor, Nina M., «The Development of the Mother Figure in Tirso de Molina's Secular Drama», en *Tirso de Molina, vida y obra. Actas del I Simposio Internacional sobre Tirso de Molina (Washington, noviembre 1984)*, coord. Josep Maria Solà-Solà y Luis Vázquez Fernández, Madrid, Revista Estudios, 1987, pp. 117-128.
- Sprangle, Irma Iris, *The Figure of the Mother in Selected Works of Spanish Literature from Medieval Period to the Seventeenth Century*, Tesis de Doctorado, Washington, D.C., The Catholic University of America, 1984.
- Templin, Ernest H., «The Mother in the *Comedia* of Lope de Vega», *Hispanic Review*, 3.3, 1935, pp. 219-244.
- Trambaioli, Marcella, «La figura de la madre en la primera etapa del teatro lopevesguesco», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 16, 2010, pp. 211-244.
- Trambaioli, Marcella, «La madre en la comedia de ambientación urbana de Lope de Vega», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 57-91.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo xvii*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, 2 vols.
- Vega, Lope de, «*Arte nuevo de hacer comedias*». Edición crítica y anotada. *Fuentes y ecos latinos*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Pedro Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- Vega, Lope de, *El Aldegüela*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, RAE, 1901, XII, pp. 231-275.
- Vega, Lope de, *La aldehuela y el gran prior de Castilla*, ed. Ricardo Serrano Deza, Ávila, Institución Gran Duque de Alba / Diputación Provincial de Ávila, 2007.

Weber de Kurlat, Frida, «Lope-Lope y Lope-preLope. Formación del subcódigo de la comedia de Lope y su época», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 111-131.

Weiner, Jack, «La Casa de Alba, Garcilaso de la Vega, Lope de Vega y Juan de Tassis», *Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati. Sezione romanza*, LXI.1, 2019, pp. 337-369.