
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Carrasco Gallego, Daniel; Sanz Burgos, Omar , dir. Rasgos celestinescos (y picarescos) de Gerarda en "La Dorotea". 2024. 32 pag. (Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/299535>

under the terms of the  license



Rasgos celestinescos (y picarescos) de Gerarda en *La Dorotea*

AUTOR

Daniel Carrasco Gallego

TUTOR

Omar Sanz Burgos

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
GRADO DE LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS
CURSO ACADÉMICO 2023/24

Tabla de contenido

Introducción	1
Estado de la cuestión	3
1. La influencia de Fernando de Rojas en Lope de Vega	8
2. Las concomitancias entre Fabia y Gerarda	14
3. La caracterización de Gerarda en <i>La Dorotea</i>	19
3.1. ¿Los rasgos picarescos de Gerarda en <i>La Dorotea</i>?	23
Conclusiones	25
Bibliografía	27

Introducción

Lope de Vega construye en *La Dorotea* —también con anterioridad en *El Caballero de Olmedo*— una trama argumental y un compendio de personajes que se ven claramente imbuidos por la célebre obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*. En el presente trabajo se va a partir desde las ideas más generales a las particulares. Es decir, se va a analizar, en primer lugar, las influencias de Fernando de Rojas en la obra de Lope de Vega para, posteriormente, plasmar cómo Lope toma como referencia a Celestina para la construcción de Gerarda en *La Dorotea*. Sin embargo, el análisis va a incorporar las concomitancias que se establecen con otra de las alcahuetas que construyó Lope: Fabia de *El Caballero de Olmedo*. ¿Por qué es interesante añadirlo? Porque Fabia es antecesora de Gerarda. Por lo tanto, Lope ya había creado una alcahueta hechicera como Celestina previamente a Gerarda. De este modo, se puede establecer un conjunto de símiles y diferencias entre una y otra que permitan comprender la intención del autor en la creación de cada una de las alcahuetas y, además, ayudar a evidenciar la influencia de Fernando de Rojas.

La presente investigación resulta interesante para el campo de estudio perteneciente a la literatura del Siglo de Oro. Dando por supuesto el interés que genera el célebre personaje creado por Fernando de Rojas a lo largo de la tradición, el personaje de Gerarda, pese a ser descendiente de Celestina fruto de su caracterización, provoca disparidad de opiniones entre los críticos. Algunos han optado por negar la correspondencia entre ambas alcahuetas, otros, por el contrario, alegan que Gerarda es clara descendiente. Bien, en este estudio se opta por mantener una posición intermedia entre ambos bandos, se van a presentar aquellos rasgos que demuestran la influencia de Celestina en el personaje de Gerarda y, también, denotar aquellos aspectos de los que carece Gerarda con relación a su predecesora.

Aunque en líneas generales se va a abogar en la defensa de los rasgos celestinescos que presenta Gerarda, también se aportarán ejemplos que puedan poner en duda esta influencia. Tanto va a ser así, que posteriormente a haber analizado las influencias de Rojas en Lope, así como la caracterización de sus alcahuetas, Fabia y Gerarda, se va a proponer un nuevo modo de analizar el personaje de Gerarda: sus rasgos picarescos. Se va a plantear la posibilidad de concebir a la alcahueta como “pícaro” para aquellos escépticos que no creen en la correlación entre Celestina y Gerarda. No hay que olvidar que en el contexto en el que Lope escribió *La Dorotea*, la tradición picaresca se encontraba en su claro apogeo.

Por lo tanto, esta investigación nace con el interés de observar cómo la tradición literaria del personaje de las alcahuetas fue evolucionando desde la publicación de *La Celestina* hasta mediados del siglo XVII con la publicación de *La Dorotea*. Detallar qué rasgos conserva Gerarda de su predecesora va a resultar el eje principal de este estudio.

Estado de la cuestión

A lo largo de la tradición, ya sea literaria o artística, los autores encuentran la motivación e inspiración en vivencias personales para, a posteriori, plasmarlas en su obra. Bien es cierto que Lope de Vega es una autoridad notable y distinguida entre el resto de escritores del momento, por eso mismo, pese a reflejar experiencias personales como el resto, se va a caracterizar por incorporar en sus obras a un conjunto de individuos que forman parte de su vida ocultando sus nombres bajo pseudónimos. Tal y como apunta López Martín: “El Fénix –autor prolijo en todos los géneros literarios– supo insertar referencias a su propia vida en muchas de sus obras, aunque se ayudaba de distintos procesos de ocultación de la identidad, resolviéndolos él mismo en algunos casos”. (2016, p.58)

El aspecto de la vida que más determinó la influencia en sus obras, así como también el proceso de ocultación mencionado con anterioridad, es, sin ninguna duda, el amor. En su estudio, el propio López Martín, señala la relevancia de Elena Osorio en la vida de Lope de Vega. Este gran primer amor que experimenta el autor provoca el inicio del enmascaramiento de los personajes bajo pseudónimos de los que, algunos de ellos ya son célebres, como por ejemplo Filis y Zaida para referir a Elena Osorio y Belardo siendo el propio Lope de Vega. Todo ello en conjunto, ¿por qué es relevante para la presente investigación? Porque tal y como apunta López Martín:

Pero sin duda, la mayor concentración de pseudónimos relativos a la experiencia amorosa entre Lope y Elena Osorio aparece en *La Dorotea* (1632), donde se han localizado al menos cinco pseudónimos de los protagonistas de la escena amorosa en la vida real. (2016, p.60)

El filólogo Edwin Morby en la introducción de su edición de *La Dorotea*, desarrolla la relación de cada pseudónimo con la persona real a la que Lope refiere, y determina lo siguiente: “En *La Dorotea* corresponden Dorotea a Elena Osorio, don Fernando a Lope, don Bela al amante intruso (probablemente Francisco Perrenot de Granvela), Teodora a Inés Osorio, madre de Elena, y el astrólogo César a Luis Rosicler, cuñado de Lope”. (1988, p.12)

Sin embargo, la identificación que más interesa en este trabajo es la que se establece entre el personaje de Gerarda con una de las amantes de Lope, Jerónima de Burgos. Donald McGrady estudia con detenimiento esta identificación y señala lo siguiente: “Sucede que éste es el apodo que Lope daba a su amante Jerónima de Burgos, según consta de una serie de cartas fechadas en Toledo entre marzo y octubre de 1614”. (2001, p.247) No obstante, este

romance no tiene un buen final para ninguna de las dos partes: “Según algunas cartas más tardías, Lope se peleó con Jerónima al año siguiente (por haber comenzado amores con otra actriz, Lucía de Salcedo), y ella empezó a calumniarlo a su protector, el duque de Sessa”. (2001, p.247) Este hecho, propició una ira desmesurada en el temperamento del autor, la prueba de ello se obtiene a través de “dos cartas en las que Lope alude a la gordura de Jerónima mediante la expresión de popular de doña Pandorga”. (2001, p.247) Aunque ese enfado va aún más allá cuando decide elaborar el personaje de Gerarda de *La Dorotea* como enmascaramiento de Jerónima:

Lope seguía altamente indignado contra ella, por razones que desconocemos. Ella se propuso hacerle daño, como se ve en el hecho de que se pusiera en contacto con su protector, el duque de Sessa. Es posible que su campaña contra Lope lo haya perjudicado en alguna de sus ambiciones, por ejemplo, en sus pretensiones a ser cronista del rey. Lo cierto es que Lope quería castigarla fuertemente a través de una personificación literaria [...] Es por eso que la identifica con otro personaje tan negativo como Celestina, y es por eso que al final de *La Dorotea* la somete a una muerte sin confesión (igual que la de Celestina). (2001, p.249)

Esta última cita resulta trascendental para comprender la teoría que defiende McGrady tal y como señala en su título: *Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina*. Afirmar que el personaje de Gerarda está realizado desde el deseo de “castigar fuertemente a través de una personificación literaria con un personaje negativo como Celestina” sirve para reforzar la tesis sobre los rasgos celestinescos que se observan en Gerarda: “Además, la descendiente más artística de la inmortal alcahueta hechicera es sin duda Gerarda, la inolvidable tercera de *La Dorotea*” (2001, p.243) A partir de esta sentencia, se propone detallar cuáles son los motivos con sus respectivos ejemplos para demostrar que Gerarda es una clara descendiente de Celestina. En primer lugar, reflexiona sobre cómo ambas presentan una gran afición por el vino. En el caso de Gerarda este es un hecho más notorio si cabe, porque recuerda el pasaje en el que acude a comer a casa de Dorotea y acaba bebiendo tanto que comienza a protagonizar actos impropios de una persona como ella:

Cuenta cosas vergonzosas (los robos de su marido, Nuflo Rodríguez, y su castigo público y su condena a galeras; su propia aventura adúltera con un estudiante; su huida de la casa, etc.); finalmente, termina tan borracha que tiene que pasar la noche en casa de Teodora. (2001, p.244)

Otro de los rasgos en los que McGrady focaliza su estudio para determinar las semejanzas entre una y otra, es su nivel lingüístico, en especial, el empleo de diminutivos, así

como también, el uso de refranes: “El empleo que Gerarda hace del diminutivo es igual de variado que el de Celestina, siendo, por un lado despectivo (Fernandillo, bachillerillas) [...] y por otro, cariñoso (Dorotica).” (2001, p.244) Relacionado con el aspecto anterior, también expresa diminutivos para aludir a su afición y deleite por el vino y la comida. Sin embargo, el elemento lingüístico que predomina en el personaje de Gerarda y que, a su vez, coincide con el de Celestina, es el empleo de refranes: “Como Celestina, ella comienza a usarlos muy poco después de entrar en escena y es lo que más caracteriza el lenguaje de Gerarda”. (2001 p.245)

Sin embargo, McGrady, pese a enumerar un conjunto de características que pueden relacionar unidireccionalmente la influencia de Celestina sobre Gerarda, añade lo siguiente:

Si Celestina hace maravillas para conseguir a una virgen para Calisto, Gerarda se propone algo mucho más modesto: convencer a Dorotea –que ya ha tenido varios amantes, además de su marido ausente– de que deje a un poeta pobre (don Fernando) para dar sus favores a un indiano acaudalado (don Bela). [...] Resulta evidente que Gerarda no tiene la talla de alcahueta perita, la más hábil de su profesión, como su antecesora. (2001, p.243)

Con ello, apunta a cómo evidentemente hay una relación entre las acciones que cometen cada una de ellas, pero la magnitud de la misma, así como la malicia, se puede considerar distinta entre ambos personajes. A partir de esta sentencia, es dónde existe más controversia entre los filólogos para establecer si Gerarda, es una fiel descendiente de Celestina, tal y como aboga McGrady u otros, como Menéndez Pelayo, o, si por el contrario, Gerarda no se puede considerar una fiel heredera de Celestina. El estudioso precursor que niega las semejanzas entre Gerarda y Celestina es Karl Vossler. Precisamente defiende que las acciones que comete la vieja alcahueta en *La Dorotea* no influyen de manera determinante, al contrario que su antecesora, destaca además, un carácter y conducta que diverge en gran medida, es más divertida e inofensiva que Celestina, llegando a asemejarse con la conducta de una niña:

Nos parece Gerarda más ágil, más ingeniosa y de mejor labia, más divertida que aquella, aunque, en el fondo, sea más inofensiva, si bien con eso no quiera decir menos infame, ni tampoco menos peligrosa, pero sí, en cuanto a su influencia dentro del drama, menos decisiva y fatal para el conjunto que la heroína de Rojas. No se achaca a Gerarda la culpa de la tragedia, pues difícilmente se comportarían sin ella de otra manera Teodora, Dorotea, Fernando y don Bela. [...] Las últimas palabras que la madre de Dorotea le grita, “¡Niña, niña!, vienen a darme la clave de su carácter. Por muy taimada que fuera, no ha dejado de ser, como todos los seres prisioneros de una vida frívola y mundana, una criatura, una niña. (1924, p. 34-35)

La concepción del personaje de Gerarda como “una inofensiva y ciega criatura” tal y como lo expresa Vossler, se va a ir expandiendo a lo largo de la tradición crítica. Son varios los estudiosos que defienden esta tesis como por ejemplo Atkinson, que afirma lo siguiente: “lejos de encarnar la maldad, Gerarda es una mujer muy humana y bien intencionada”. (1935, p.205) Otros, como Márquez Villanueva, dan un paso más allá, afirmando que este personaje se puede relacionar, incluso, con la *graciosa*: “pierde la grandeza trágica de Celestina y queda reducida a mero personaje pintoresco, casi la *graciosa*”. (1988, p.152)

Sin embargo, no solamente se destacan diferencias entre ambos personajes por su carácter, José Manuel Blecua dentro de su edición de *La Dorotea*, añade a estas divergencias el déficit de artes diabólicas que presenta Gerarda:

Pero Gerarda no es, como Celestina, el personaje central, y además le falta la grandiosidad diabólica de su antecesora; todo lo más es una nieta graciosa y vivaracha, aficionada al vino (como todas las de su estirpe), ávida de dinero, rezadora, alcahueta, guardadora de bastantes secretos femeninos, conocedora de las artes diabólicas, aunque no tiene ocasión de practicarlas, puesto que Dorotea se lo impide [...] Es casi sólo una entrometida comadre castellana, pero ingenua e inocente si la comparamos con Celestina. (1958, p.45)

Por lo tanto, se puede apreciar la problemática que presenta esta temática, en primer lugar, la defensa acérrima de las semejanzas que existen entre las viejas alcahuetas representadas por McGrady, tal y como se ha visto con anterioridad. Otros como Menéndez Pelayo y María Rosa Lida de Maikel aluden respectivamente lo siguiente: “Gerarda es el único personaje que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina, siendo su genial resurrección” (1910, p.448), “Gerarda presenta este homenaje literario a *La Celestina*”. (1962, p.245). Por otro lado, estudios como el de Vossler, José Manuel Blecua apuntan claramente en la dirección opuesta, evidencian la reminiscencia que presenta el personaje de Gerarda con relación a Celestina, pero señalan rasgos en su conducta y en sus acciones que divergen por completo con el de su antecesora.

Para el presente trabajo, se va a optar por analizar el personaje de Gerarda desde un punto de vista intermediario entre estos dos polos tan opuestos de estudio. Cada uno de los bandos presentan contenidos verídicos que son totalmente refutables en la obra de *La Dorotea*, por lo tanto, va a resultar imprescindible seguir el modelo de estudio de dichos filólogos mencionados con anterioridad, pero a su vez, cuestionar ciertos puntos. En esta

línea de trabajo, Patricia Finch realizó un estudio del mismo dónde ya destaca analizar este aspecto “examinando éstas y otras semejanzas y contrastes entre *La Celestina* de Rojas y la de Lope, con énfasis en sus papeles de alcahueta y bruja”. La investigación concluye con unos resultados en los que presenta, precisamente, una postura intermedia, analizando semejanzas y diferencias:

Gerarda y Celestina, pues, se parecen físicamente en los oficios, en su gusto por el vino, en su avaricia y en mezclar la magia y la religión en sus alcahueterías. Se contrastan en que Gerarda no es una alcahueta profesional; no le preocupa su fama de alcahueta, ni es tampoco una figura central en la obra. No le interesa corromper vírgenes, y le falta carácter demoníaco de Celestina. Es una figura cómica y simpática, fácilmente aceptada en la sociedad que la rodea. (1981, p.621)

1. La influencia de Fernando de Rojas en Lope de Vega

Hasta el momento, se ha evidenciado el conflicto existente entre los críticos literarios por definir al personaje de Gerarda desde la tradición celestinesca o, por el contrario, no hacerlo. Al hallar esta disparidad de opiniones, se considera relevante establecer un marco contextual acerca del proceso que sigue Lope para escribir *La Dorotea*. Para ello, resulta imprescindible profundizar en las fuentes textuales que sigue el Fénix para configurar el género de la obra, así como la caracterización de los personajes que aparecen en la misma. De este modo, se puede extraer un conjunto de conclusiones que ayudan a concebir la influencia celestinesca no solamente en Gerarda, sino, además, en la de *La Dorotea* en su conjunto.

El primer parámetro de análisis, es el de la motivación con la que Lope escribe *La Dorotea*, precisamente un aspecto del que se ha teorizado en abundancia. Lía Schwartz comparte la tesis de Juan Manuel Rozas¹ alegando lo siguiente: “Lope reelabora en estas obras una serie de motivos literarios y filosóficos con los que habría intentado construirse la imagen de «poeta docto» y de hombre «moralmente digno», mientras buscaba un «mecenazgo» que le permitiera mejorar su situación económica” (2002, pp: 177). Es una cita totalmente adecuada, puesto que el año de publicación de la obra es en 1632, por lo tanto, se sitúa prácticamente en el final de su carrera artística: “El Lope de *La Dorotea* en los últimos años de su vida, liberado del yugo del éxito y de las imposiciones del público, también desencantado de los favores de la corte, adquiere una progresiva conciencia experimental” (Brito Díaz, 2003. pp:103). Resulta crucial el aspecto al que alude Díaz sobre que Lope adquiere una progresiva conciencia experimental. Una prueba de ello, la proporciona el propio Lope en el prólogo de *La Dorotea*:

Si algún defeto hubiere en el arte —por ofrecerse precisamente la distancia del tiempo de una ausencia— sea la disculpa la verdad; que más quiso el poeta seguirla que estrechase a las impertinentes leyes de la fábula. Porque el asunto fue historia, y aun pienso que la causa de haberse con tanta propiedad escrito; yo lo he sido de que salga a luz, aficionado al argumento y al estilo. Al que le pareciere que me engaño, tome la pluma; y lo que había de gastar en reprehender, ocupe en enseñar que sabe hacer otra imitación más perfeta, otra verdad afeitada de más donaires y colores retóricos, la erudición más ajustada a su lugar, lo festivo más plausible, y lo sentencioso más grave; con tantas partes de filosofía natural y moral, que admira como haya podido tratarlas con tanta claridad en tal sujeto. (McGrady, 2011. pp: 8-9)

¹*La Dorotea: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación en Edad de Oro, XIV*, 1995. pp: 9-27

Lo que quiere transmitir al lector, es que el estilo de la obra, así como el tema, no va a seguir estrictamente las convenciones y leyes de *la fábula*, se va a alejar de ello y opta por dar prioridad al “asunto que fue historia”. Por lo tanto, pone en evidencia dos cuestiones fundamentales para comprender la construcción de *La Dorotea*; en primer lugar, el cambio estilístico dejando a un lado *la fábula*, para seguir un género que no había cultivado hasta entonces, el teatro en prosa. En segundo lugar, justifica este cambio alegando que la temática que presenta la historia es real, por lo tanto, es una autobiografía: “Lope fundió en una misma obra los lances más notorios de su vida amorosa y literaria”. (Morros. 2001)

La motivación de Lope de escribir *La Dorotea* con el objetivo de narrar hechos biográficos es un aspecto que tradicionalmente se ha respetado en las investigaciones de los críticos, véase, por ejemplo, el caso de Ávila con alusión a los estudios de Trueblood²:

La crítica, entre la que cabe destacar el extenso e imprescindible estudio de Trueblood, ha considerado que el núcleo primordial y generador de la obra es una experiencia biográfica, los juveniles y tormentosos amores de Lope con Elena Osorio, aunque *La Dorotea* no se limite a ser la recreación poética de ese episodio, y represente un testimonio excepcional, entre confesión y legado último, vital y estético, que Lope quiso dejar a la posteridad. (Ávila. 1995, pp: 11)

Es interesante esta cita porque remite directamente al propio apartado del estado de la cuestión de la investigación, se hablaba precisamente de cómo Lope de Vega propone un proceso de enmascaramiento en sus personajes con la clara función de obtener una obra autobiográfica. Sin embargo, en el estudio que realiza Schwartz, pese a incidir en el reconocimiento del contenido expresado por Trueblood: “A Trueblood le importaba mostrar de qué modo Lope había expresado artísticamente aquella experiencia vital de su juventud en años muy posteriores al famoso episodio, cuando transformaran una versión primitiva de la misma”. (2002, pp: 178); no concuerda del todo, y postula que el elemento autobiográfico no es el generador primordial de la obra, como señala Trueblood:

Pero cualquier referencia a hechos reales que leamos en una obra literaria tiene que ser evaluada en relación con el tratamiento que reciben estos datos y en relación con las convenciones que gobiernan su composición. Para juzgar la veracidad de los episodios dramatizados por Lope en *La Dorotea* que se remontan, es verdad, a sucesos acaecidos, conviene siempre tener en cuenta las fuentes imitadas en su recreación [...] Sea cual fuere el tipo de género literario escogido, el sujeto que escribe sobre sí mismo, autorrepresenta con construcciones verbales que, al ser analizadas, revelan ineludiblemente la retórica de su composición y, por ende, el

² Alan, S. Trueblood: *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of “La Dorotea”* Harvard University, 1974.

carácter artificial de todo relato de eventos ocurridos o reales. Por tanto, creo que la mera identificación de las referencias autobiográficas es insuficiente para interpretar el sentido de la obra ya que, lo que cuenta, es descubrir cómo fueron integradas y transformadas en un texto escrito según las normas estéticas de la imitación. (2002, pp: 181-182)

Considero que la idea que expone Schwartz es la más adecuada para una mejor comprensión de *La Dorotea*. Si bien es cierto lo que afirma Trueblood respecto a la importancia de la biografía en *La Dorotea*, es relevante señalar que no deja de ser una obra literaria, cuyo autor narra unos hechos y referencias que pueden ser más o menos objetivos, pero no se debe quedar el estudio en simplemente denotar la presencia de los acontecimientos biográficos presentes en la obra, la cuestión es incidir más, en concreto, observar cómo el autor manipula estos rasgos mediante el estilo, las fuentes que tiene Lope para caracterizar a sus personajes y desarrollar el género en *La Dorotea*. En este sentido, la influencia de Fernando de Rojas con su obra *La Celestina*, resulta crucial pese a que, tal y como apunta Gómez, a lo largo de la tradición crítica, no se han encontrado grandes semejanzas entre ambos autores:

“La diferencia más importante reside en la intencionalidad de ambos dramaturgos, ya que si Rojas pretende escribir su obra como moralidad o escarmiento ejemplar, la función básica de la comedia nueva, es la de servir sobre todo de diversión”. (1998, pp: 3)

Lo que sucede es que Lope, dentro de *La Dorotea*, no tiene el objetivo de realizar una comedia nueva, tal y como se ha señalado con anterioridad, entonces, recurre al estilo empleado por Fernando de Rojas en *La Celestina*, la ficción en prosa. Existen abundantes escritos que afirman este hecho como, por ejemplo, Schwartz: “El modelo central de esta obra de teatro en prosa fue, como se ha dicho muchas veces, *La Celestina*, texto que Lope admiraba, que conocía a la perfección y que había imitado reiteradamente desde su juventud” (2002 pp:186). Gómez, de nuevo, apunta en la misma dirección, hace palpable, al igual que Schwartz, las alusiones de Lope a *La Celestina* ya en algunas comedias que escribió en la década de los noventa, durante su estancia en Salamanca. Destaca la posibilidad de haber sido imbuido por la ciudad, así como también, por la universidad, para obtener un interés mayor en la obra de Fernando de Rojas. La más trascendente, resulta la opinión de María Rosa Lida, filóloga que estudió en profundidad *La Celestina*:

Nadie mejor que Lope caló la virtualidad de esta forma dramática, tan distinta de la que él había forjado [...] Por eso basa su acción en prosa en la estructura de *La Celestina*, culminación genial del largo esfuerzo de la comedia humanística por

acoger la variedad individual de hombres y ambientes, que los dos teatros más familiares excluyan: no puede exigirse más claro reconocimiento del género dramático de *La Celestina* y, dentro de él, de su forma específica. (1962, pp:56)³

Alaba claramente a la habilidad que presenta Lope para ser capaz de comprender y, a su vez, adaptar géneros dramáticos ya cultivados, como es el caso de *La Celestina*. Asimila todos los conceptos que contiene la obra de Fernando de Rojas para seleccionar minuciosamente aquellos rasgos que más le pueden ayudar en *La Dorotea*. Aunque la selección de este género dramático por parte de Lope es un aspecto polémico, Schwartz sigue la línea de estudio que habían publicado Moll y Morros⁴: “Lope cedió a las exigencias del Consejo de Castilla... que no se concedieran licencias para imprimir libros de comedias, novelas y otros de este género”. Por lo tanto, existe esta confrontación entre críticos que piensan que el cambio de género que propone Lope en *La Dorotea*, se debe a un factor externo del autor, donde entran en juego cuestiones burocráticas y, por contra, aquellos que piensan que verdaderamente este cambio de género se produce por lo que el propio Lope alude en el prólogo; narrar un hecho histórico de su vida.

Sea como fuere, lo que queda evidenciado, es la clara influencia de *La Celestina* en Lope de Vega para escribir *La Dorotea*. Es cierto que se han señalado diferencias estilísticas y modales entre una y otra, en particular, el debate de ser teatro para ser leído o representado. Al imitar este tipo de representación teatral de Fernando de Rojas, destinada a ser leída por el público en lugar de ser representado, Piqueras apunta lo siguiente:

Y, aunque mantiene más características propias del teatro que *La Celestina*, puede decirse también que es incluso menos teatral que la obra de Rojas, no por su configuración en sí, sino por el público al que estaba destinada. La diferencia fundamental en este sentido entre las dos obras es externa: en el siglo XVI comienza a extenderse el hábito de lectura silenciosa –si bien, la lectura en voz alta era todavía común (Frenk, 1982)–. Pese a que comparten género, *La Celestina* estaba más destinada a ser leída en público”. (Piqueras, pp: 56)

Se puede apreciar como Piqueras pretende destacar que la lectura de *La Dorotea*, al ser una obra posterior y con matices temáticos dispares con respecto a *La Celestina*, es un teatro que no solamente está destinado para ser leído, sino que también, confluye de manera

³ Lida de Maikel, María Rosa: *La originalidad artística de La Celestina*. EUDEBA. Buenos Aires. (1962)

⁴ Bienvenido Morros, *El género en La Dorotea y la imitación de La Celestina*, en *La Dorotea*. Lope de Vega, Paris, Ellipses, 2001, pp. 93-4, quien ya cita el trabajo de Jaime Moll, «Por qué escribió Lope La Dorotea».

directa que el lector pueda reflexionar sobre la misma, es decir, Lope pretende dejar constancia de su biografía en *La Dorotea*, por lo que será más accesible para el público que esta sea una lectura individualizada en silencio y no representada en público, tal y como señala Gómez Goyzueta. Esta es, a nivel estilístico, una de las pocas diferencias reseñables entre ambas obras. Una prueba de ello la tenemos en el estudio de María Rosa Lida con publicación en 1962 con título *La originalidad artística de la Celestina*, en la que precisa detalladamente los rasgos estilísticos en *La Celestina*, algunos de los cuales son transportables a la obra de Lope, al igual que sucede con los personajes. Por el momento, la investigación se ha centrado en la motivación por la que Lope escribe *La Dorotea*, el género del que está imbuido, así como también, de su estilo. Por lo tanto, del trabajo de María Rosa se van a extraer aquellos datos que tengan relación con los personajes y ayuden a evidenciar la influencia de Fernando de Rojas en Lope en el momento de caracterizar a los suyos.

Calisto es presentado de un modo totalmente egoísta, solamente le preocupa su bienestar, el resto de personas son simplemente objetos causantes de sus catástrofes, de los que, además, espera que le ayuden a conseguir su principal objetivo: el amor de Melibea. Añade la filóloga, siempre estar aislado de todo lo que le rodea, no se tiene constancia de sus familiares ni amistades, únicamente tiene algún tipo de relación social con sus criados. Es de una moralidad inestable, capaz de pasar de la exaltación a la tristeza en cuestión de segundos, un aspecto que ya remarca la inseguridad en su carácter. Por este motivo, precisamente, decide seguir el consejo de Sempronio y acudir a Celestina para ejercer de intermediaria. De este carácter egoísta de Calisto, la propia María Rosa Lida aboga lo siguiente en cuanto a la semejanza que presenta Don Fernando: “Aunque con variante muy personal, Lope mantuvo asimismo algunos rasgos del carácter de Calisto, ante todo su egoísmo, que en don Fernando es amoralidad pueril, no acompañada de sentido de lo real y lo social.” (1962, pp: 399) Esta condición que presenta don Fernando de un egoísmo pueril se refuerza con su falta a Marfisa: “Sonsaca el dinero que necesita para el viaje a Sevilla enterneciendo con embustes a Marfisa, la amante que ha olvidado por Dorotea”. (1962, pp:400) O, también, en el acto IV cuando se autoproclama ante sus amigos “triumfal Doroteánico”. Pese a ello, sí que se comprenden divergencias entre uno y otro:

Muy lejos de recluirse a llorar sus penas de amor, corre a Sevilla y de ahí a Cádiz, donde tiene aventuras amorosas que no le consuelan [...] No padece de la pasividad de Calisto, no está en manos de criados y tercera, pero tampoco es dueño de su destino. (399, pp: 399)

Queda claro que don Fernando muestra mucha más determinación en sus actitudes que Calisto, constantemente dependiente de las actuaciones de la gente que le rodea. Aún así, hay otro aspecto de diferenciación que establece María Rosa Lida, que no solamente influye en la comparación de los mencionados personajes, trasciende a nivel general:

El peculiar grado de concentración a que llega en *La Dorotea* está naturalmente determinado por el contenido autobiográfico: como Lope quiere recordar su juventud, refleja, junto con los amores que le apasionaron entonces, los comienzos de su carrera literaria y su círculo de amistades de Madrid, donde a buen seguro abundarían los literatos más que los pastores y gañanes, y más que los caballeros auténticos, las criaturas puras e intactas y otras figuraciones abstractas de la sociedad. Hacer versos no es para don Fernando, como lo era para Calisto y sus sucesores, solaz de sus penas ni pasatiempo a la moda: es la ocupación que, con sus amores se reparte su vida, como se repartió la de Lope. Don Fernando está pintado como un incipiente profesional: a Sempronio no se le ocurre, como a Ludovico, aconsejar a Calisto que, para curar de sus amores, componga una epopeya. (1962, pp:402)

Lo que quiere transmitir es la relevancia que tiene que *La Dorotea* sea una autobiografía. De este modo, los personajes que aparecen en la obra están directamente relacionados con el círculo de confianza del propio Lope, lo que conlleva, en líneas generales, tener mayor conocimiento de la literatura, la lengua y la cultura. Un aspecto que, en *La Celestina*, no sucede porque no están configurados según la autobiografía, sino, a un conjunto de rasgos con los que, en ese momento, Fernando de Rojas dotó a sus personajes. Considero, además, que este dato sobre la obra de *La Dorotea*, no es simplemente fruto de una intención autobiográfica, por supuesto, incide de forma clara, pero hay que recordar que se habla de Lope de Vega, un escritor caracterizado por su ingenio. Por lo tanto, puede haber un trasfondo que sea el de demostrar la influencia de *La Celestina*, pero a la vez, establecer otro conglomerado de diferencias entre una y otra para que esta se considere única.

Pese a todo ello, existe un personaje, del que la propia María Rosa Lida y Montesinos señalan lo siguiente: la tercería que se produce en *La Dorotea*, a través del personaje de Gerarda, surge en el momento en el que Lope de Vega escoge como género el modelo que sigue Fernando de Rojas en *La Celestina*, el teatro en prosa. Por lo tanto, ya se proporciona la influencia celestinesca y Fernando de Rojas en la obra de Lope, *La Dorotea* y, además, entre los personajes de Gerarda y Celestina.

2. Las concomitancias entre Fabia y Gerarda

Veía oportuno proporcionar en el apartado anterior la posibilidad de teorizar acerca de los motivos por los que se producen semejanzas, y también divergencias, entre los personajes de *La Celestina* y *La Dorotea*, para poder introducir lo que se quiere exponer a continuación. Se aboga por defender que Lope, pretende —no solamente en esta obra, sino en todas ellas— tener su toque original, con características distintas al resto. Es algo palpable al apreciar como Lope de Vega escribe una obra que tiene cierta correlación tanto en la temática como en sus personajes con su obra posterior, *La Dorotea* e, incluso, con *La Celestina*:

Sin embargo, resulta llamativa la poca atención prestada a las relaciones entre *La Dorotea* y otra de las obras más celebradas del Fénix: *El caballero de Olmedo*, con la que comparte numerosas similitudes. Esta falta de interés por las relaciones entre la tragicomedia y la acción en prosa queda patente en que, en el apartado dedicado por McGrady a “la materia de *La Dorotea*: el parecido con otras obras lopescas” no hay ni una sola alusión al *Caballero*. (Piqueras. 2013, pp: 53-54)

Lo cierto, es que Lope de Vega introdujo en numerosas ocasiones dentro de sus comedias a alcahuetas, de hecho, en su catálogo de personajes, Morley y R. Tyler¹ recogen ocho ejemplos con caracterización de alcahueta: Belisa en *El amante agradecido*, Corcina dentro de *La ingratitud vengada*, Fabia, precisamente, de *El caballero de Olmedo*, Marcela de *La bella malmaridada*, Saluscia, otra de las alcahuetas más célebres de Lope perteneciente a *La victoria de la honra*, Teodora, en *El rufián Castrucho*, Teodoretta (solamente mencionada) en *Los embustes de Fabia* y Zarabanda en *Las ferias de Madrid*, al igual que la anterior, solo aparece mencionada.

De entre todo el listado proporcionado, Menéndez Pelayo ensalza la relevancia de la alcahueta de *El Caballero de Olmedo*: “Fabia es la única figura de las comedias en verso que puede medirse sin gran desventaja con la primitiva Celestina”. (1910, pp: 203) La importancia que se le otorga a Fabia, tiene que ver con lo que también apunta Gómez: “*El Caballero de Olmedo* es la única donde los motivos celestinescos reciben un tratamiento trágico” (1988, pp: 13). El aspecto que ambos autores quieren reseñar, es cómo Fabia tiene un poder dentro de *El Caballero de Olmedo*, que es totalmente semejante al de Celestina. El destino trágico de los personajes que conforman la obra se debe a las actuaciones de ambas alcahuetas. La intriga amorosa, así como también, los celos, corren a cargo de Fabia mediante la hechicería, por lo que don Alonso e Inés son víctimas de ese trágico destino. Sucede algo

muy similar con *La Dorotea*, el destino trágico de los amantes no está bajo la dependencia de Gerarda, pero sí en los celos y la venganza, tal y como sucede con *El Caballero de Olmedo*:

La venganza, como hemos dicho, es el sentimiento que provoca el fin de la relación amorosa entre Dorotea y Fernando y lo que precipita el final de la obra. Los celos, por su parte, juegan un papel fundamental en el comportamiento de todos los personajes. Entre sus consecuencias cabe resaltar una por encima de todas: hacer que Dorotea acepte a don Bela y se decida a olvidar a Fernando. Hasta la tercera escena del acto II, a pesar de la insistencia de su Madre y de Gerarda, Dorotea no puede dejar de pensar en Fernando, y no acepta a don Bela. (Piqueras. 2013, pp:50)

No obstante, no acaba de haber un entendimiento entre los críticos a la hora de caracterizar al personaje de Fabia, algunos como Marcel Bataillon niegan la trascendencia de la que parten Gómez y Menéndez Pelayo, por lo que reduce al personaje a una mera parodia de *La Celestina* que forma contraste con el drama trágico.⁵ El propio Piqueras, en el mismo estudio que se ha citado con anterioridad, también rebaja el protagonismo de Fabia y Gerarda en sus respectivas obras alegando lo siguiente:

Lo más interesante, a mi modo de ver, es la completa inoperancia de las dos alcahuetas, Fabia y Gerarda. El amor en Lope aparece como una fuerza poderosísima, capaz de dar y quitar el ingenio, tal y como aparece en *La Dorotea* (Lope de Vega, 2011: 210) e incluso de educar, como se ve en *La dama boba*. Por eso, se entiende que no dotara a sus alcahuetas de la capacidad de cambiar los sentimientos de sus personajes. En *El caballero de Olmedo*, Fabia no es necesaria para que Inés se enamore de don Alonso, simplemente porque ya está enamorada de él. En *La Dorotea*, como hemos visto, no son las tretas de Gerarda las que hacen que Dorotea se decante por don Bela, sino los celos que siente cuando va a visitarla Marfisa. Si los celos son importantes como motor de la acción en *La Dorotea*, lo son aún más en el trágico desenlace de *El caballero de Olmedo*, pues son los celos los que causan que don Rodrigo dé muerte a don Alonso. (2013, pp:53)

Retoma el ideal de la cita empleada con anterioridad, observa cómo Gerarda realmente no condiciona en absoluto para que Dorotea tome la decisión de aceptar el amor de don Bela. Acude a él por los celos que siente al ver que don Fernando prefiere a Marfisa antes que a ella. Por lo que refiere a Fabia, es importante remarcar que Piqueras no opta por quitar relevancia en el sentido trágico de la obra, como sí hace Bataillon; en esta cita alude a cómo, en cierto modo, Fabia es totalmente inoperante para don Alonso, como también lo es Gerarda para don Bela. En el caso de don Alonso, era innecesario contratar los servicios de una tercera para conseguir el amor de Inés, puesto que ese amor ya había correspondido

⁵ Marcel Bataillon. *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Paris, 1961, pp: 237-250.

previamente a la intervención de Fabia. Véase la descripción que le hace Inés a Leonor, hablando del caballero: “y en el instante que vi / este galán forastero, / me dijo el alma: Éste quiero, / y yo le dije: Sea así” (v: 223-226)

No obstante, también se ha apuntado que la contratación como intermediaria de Fabia por parte de don Alonso se deba a que “no necesita un alcahuete, e introdujo a Fabia y Tello en casa de don Pedro porque era la moda y quería parecer denodado a los ojos de Inés”. (Ullman. 1982, pp: 292) Pese a ello, se va a seguir con la teoría que aparece textualmente en la obra, sin extrapolar posibles campos de estudios que no aparezcan marcados dentro de *El Caballero de Olmedo*, y se va a seguir con el modelo de estudio que propone Rey Hazas: “que el amor entre Alonso e Inés no es el resultado de las manipulaciones diabólicas de la hechicería, puesto que ambos enamorados expresan sus sentimientos mutuos antes de que la tercera utilice sus artes oscuras”.(1986, pp:189) A partir de aquí, son varias las teorías que apuntan al motivo de la muerte de don Alonso por haber contratado a la alcahueta:

Se ha insistido en que Alonso es inmoral porque se sirve de Fabia; por consiguiente, aunque Alonso no merezca la muerte por haber deshonrado la casa de don Pedro al introducir en ella una bruja, por lo menos es justicia poética que perezca después de haber buscado tanto peligro. (Ullman. 1982, pp: 292)

Si se retrotrae esta cita a *La Dorotea*, se aprecia como sucede de forma similar. Se inicia la obra con la entrada de Gerarda en el domicilio de Teodora, madre de Dorotea. La alcahueta ya está bajo los servicios del indiano don Bela. Este encuentro entre Gerarda y Teodora implica el inicio de la problemática del drama. Teodora sucumbe ante la propuesta de la alcahueta debido al gran puesto social que ocupa el indiano en comparación con don Fernando, decide entonces negar el amor entre Dorotea y don Fernando. Es en este preciso momento, cuando todo el entramado amoroso se tuerce entre Dorotea y don Fernando, del mismo modo que se genera un malestar general en el domicilio de Teodora y Dorotea. Por lo tanto, don Bela, al contratar los servicios de Gerarda, también deshonra la casa de Teodora, del mismo modo que sucede con don Alonso y Fabia. Por ello, resulta relevante destacar que, tanto don Alonso como don Bela acaban falleciendo en las respectivas obras.

Entre la tradición crítica, el personaje de Fabia se ha ligado con la grandeza diabólica que presenta, de ahí el parecido tan cercano que destacan Menéndez Pelayo y Gómez con respecto a *Celestina*, porque bien es cierto lo que señala Rey Hazas:

Desde que Fabia entra en escena, lo hacen con ella las supersticiones, agüeros, hechicerías, brujerías... es decir, toda una serie de elementos ficticios contrarios a la religión cristiana, condenados por el dogma, opuestos a la fe, que son, precisamente, los que acumulan intensamente su aparición en la pieza justo en el momento que precede a la muerte de don Alonso. (1986, pp: 189)

Es totalmente cierto este dato que apunta Rey Hazas en su estudio, a lo largo de la obra, Fabia está directamente relacionada con el diablo, porque precisamente lo invoca, véase el siguiente pasaje: “Apresta, / fiero habitador del centro, / fuego accidental que abrase / el pecho desta doncella”. (vv: 393-396) Incluso, más adelante se muestra agradecida con los conjuros que infiere en Inés: “¡Oh, qué bravo efecto hicieron / los hechizos y conjuros! / La vitoria me prometo”. (vv: 816-818) Una cita que recuerda perfectamente con otra de Celestina después de lograr que Melibea se enamore de Calisto: “¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí!”. (1994, pp:171)⁶ Ambas expresan este carácter diabólico del que, además, se sienten agradecidas por cosechar los éxitos en sus objetivos.

Sin embargo, Gerarda no recurre en ningún momento a los hechizos, posee la fama de ser hechicera, además de sus servicios como alcahueta, pero, no se produce el momento en el que emplee la brujería. Solamente se lo propone a Dorotea con la intención de castigar a don Fernando después de haber elegido a Marfisa antes que a ella: “Intenta tu remedio y tu venganza [...] ¿Qué me darás, y le haré venir a tu casa como un cordero? [...] Bien se puede atraer la voluntad con hierbas y piedras naturalmente”. Toda esta proposición resulta frustrada ante la respuesta de Dorotea: “Si es por mal camino, Dios me libre de que tal intente. Fuera de que yo no sé qué mujer de juicio vale de hechicerías; que es afrenta grande que los que no pudieron los méritos, puedan las violencias”. (1996, pp: 455-456)⁷ Por lo tanto, existe la semejanza entre ambas alcahuetas de Lope en la capacidad de ser hechiceras, aunque la diferencia clara reside en que la de *El Caballero de Olmedo*, ejerce como tal, mientras que Gerarda no muestra prácticamente dichas dotes.

En el caso particular de Fabia, se distingue respecto con Gerarda y Celestina en la capacidad providente. Lope dota a este personaje, como se ha dicho anteriormente, de una carga diabólica desmesurada, es completamente una bruja. Se aprecia en los versos finales de la obra, en los que es conocedora del final trágico que le depara a don Alonso. El propio Rey

⁶ Fernando de Rojas: *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Cátedra. 1994

⁷ Lope de Vega: *La Dorotea*. Edición de José Manuel Blecua. Cátedra. 1996

Hazas en el mismo estudio citado con anterioridad, ejemplifica este rasgo evidenciando cómo el labrador que augura el fatal desenlace, asegura que es una canción que es obra de la alcahueta Fabia: “No puedo / deciros deste cantar / más historias ni ocasión / de que a una Fabia la oí”. (vv: 2404-2406) Una vez muerto el caballero a manos de don Rodrigo y don Fernando, la obra se traslada al domicilio de Inés, la alegría invade la casa, don Pedro aprueba el amor entre su hija y don Alonso. Es por aquel entonces, un lugar del que se desconoce la fatídica noticia hasta la llegada del criado Tello. Pero, sí existe una persona que sabe de antemano la muerte de don Alonso. Fabia dice lo siguiente a Inés tras la aceptación de don Pedro: “el parabien te doy, / si no es pésame después”. (vv: 2587-2588) No cabe duda, que este rasgo providente de Fabia, lo emplea Lope para amplificar en su personaje la grandeza diabólica, así como también, su poder como bruja.

Es una capacidad que Gerarda y Celestina no presentan. Son personajes muy codiciosos, al igual que Fabia, se mueven por interés, la diferencia reside en la búsqueda constante de obtener más y más beneficios. Se podría decir, que la avaricia les ciega, hasta el punto de no ser capaces de tener esa capacidad providente que se aprecia en Fabia por, precisamente, esa obcecación. No son capaces de ver cómo esa situación tan codiciosa les va a llevar a una muerte temprana. Aunque bien es cierto, que una de las características de las que Gerarda se autoproclama, es la de “echadora de habas”, es decir, de adivinar el porvenir del futuro, igual que Fabia. Lo curioso reside, precisamente, en denotar que pese a tener esa supuesta capacidad, no puede ver su propio futuro y acaba falleciendo: “Y te puedo jurar con verdad que ha más de seis días, que no he tomado las habas en la mano”. (1996, pp: 256) Sin embargo, hay un elemento común que une a las tres alcahuetas: la introducción en el domicilio del que se quiere ejercer la tercería.

En Fabia es incluso más recargado que en Gerarda. En cierto sentido, es lógico, puesto que Fabia es prácticamente desconocida para Inés, sin embargo, Gerarda sí presenta amistad con Teodora, así como también insiste en las numerosas ocasiones en las que se había quedado al cargo de Dorotea cuando esta era niña. Véase la siguiente cita para comprender lo expresado: “¡Ay! Dios os deje gozar / tanta gracia y bizarría, / tanta hermosura y donaire; / que cada día que os veo / con tanta gala y aseo / y pisar de tan buen aire, / os echo mil bendiciones”. (vv: 261-267) Se aprecia claramente cómo emplea esta estrategia para ganarse la confianza y simpatía de Inés para, de este modo, ejercer sus artes como hechicera.

Gerarda no necesita tanto recargamiento de elogios para introducirse en el domicilio de Teodora gracias a lo expuesto con anterioridad: “El amor y la obligación, no sólo me mandan, pero porfiadamente me fuerzan, amiga Teodora, a que os diga mi sentimiento”. (1996, pp: 101) Aprovecha la amistad que tienen para influenciar la posterior postura de Teodora. Sobre la manipulación de Gerarda en Teodora y Dorotea para conseguir sus propósitos se hablará posteriormente, aun así es relevante esta pequeña introducción sobre el tema para cerrar este apartado concerniente a las semejanzas y diferencias que presentan las dos alcahuetas más célebres dentro de la obra de Lope de Vega, y cómo estas, a su vez, se pueden relacionar con posibles influencias de *La Celestina* de Fernando de Rojas.

3. La caracterización de Gerarda en *La Dorotea*

Tal y como se apuntaba en el estado de la cuestión, son varios los críticos que han reparado en la diferencia física que se establece entre Celestina y Gerarda, por lo que a su gordura respecta. Véanse a continuación más rasgos físicos que presenta la alcahueta de Lope a través del estudio de Cruz:

La celestinesca Gerarda, a mi modo de ver, es un personaje que en *La Dorotea* encarna la concepción barroca de lo grotesco tanto en sus rasgos distintivos como en la forma de comportarse [...] Entre los rasgos característicos de Gerarda podemos destacar su apetencia, su embriaguez y su léxico prosaico, pero el rasgo que con más ahínco hace referencia a dicha concepción de lo grotesco es su senectud; el cuerpo vetusto de Gerarda es una expresión del “cuerpo grotesco”. (2022, pp: 4)

Pese a esa decrepitud física que simboliza lo grotesco de su personaje, Gerarda se muestra orgullosa de su físico y de su edad en abundantes ocasiones a lo largo de la obra:

El cuerpo senil de la alcahueta sugiere decadencia y muerte, pero la comicidad con la que ésta maneja el tema de la vejez y su orgullo de ser quien ha sido proponen vitalidad, renovación y subsistencia porque conceptualmente su aparente decadencia y futura muerte en realidad. (Cruz. 2022, pp: 5)

Relevante es para reforzar esta cita el momento en el que Laurencio le acusa de no tener muelas fruto de su vejez, a lo que Gerarda contesta: “Laurencio, Laurencio, esto que agora no es, fue perlas algún día, y yo vi más de un soneto a mis dientes”. (1996, pp: 253) Del mismo modo, no esconde en absoluto su vejez: “Entre señor don Bela, entre; que no está hondo. ¿De qué tiene miedo? Aquí estamos tres mujeres, que entre todas tenemos ciento y veinte y cinco años; pero yo sola me tengo los ochenta”. Es más, esta condición la aprovecha

para alardear de conocimiento y sabiduría: “¡Ay, Dorotea! Como eres niña, no has menester al vino, ni sabes sus virtudes”. (1996, pp:220)

Una vez determinada su fisiología, es relevante destacar la caracterización de sus oficios, así como el de su personalidad. La principal información que se proporciona de este aspecto se halla en la discusión que se establece entre Teodora y Dorotea, inmediatamente posterior a la salida de Gerarda. Una vez se encarga de haber sembrado la duda en Teodora sobre el hombre que más le conviene a su hija:

¿En esta mujer pones falta? ¡Buena lengua se te ha hecho! ¿Qué cierto es perder la vergüenza tras la honra! ¿Qué día se fue a comer Gerarda sin haber visitado todas las devociones de la Corte? En qué jubileo no la hallarán devota? ¿Qué sábado no fue descalza a Atocha? ¿Qué doncella no ha casado? ¿Qué casada no ha puesto en paz con su marido? ¿Qué viuda no ha consolado? ¿Qué niño no ha curado de ojo? ¿Qué criatura no se ha logrado, si ella le bendice las primeras mantillas? ¿Qué oraciones no sabe? ¿Qué remedios como los suyos para nuestros achaques? ¿Qué yerba no conoce? ¿Qué opilación no quita? ¿A qué partos secretos no la llaman? Finalmente, para la dicha de una casa no es menester más de que ella la perfume. (1996, pp:110)

Este parlamento que dirige Teodora a Dorotea, esconde un trasfondo interesado. A Teodora le interesa convencer a su hija de todo aquello positivo que puede aportar Gerarda en ella. Es de este modo como pretende que Dorotea se calme y escuche la petición de don Bela. Es cuanto menos particular, porque de este modo se forma una cadena en la que Gerarda convence a Teodora en aceptar a don Bela para su hija, para que sea la propia madre la que ejerza de intermediaria: “su persuasión endereza más a Teodora que a Dorotea”. (Lida. 1962, pp: 585) En *La Celestina* o, el propio *Caballero de Olmedo*, son las propias alcahuetas las que se encargan de hablar directamente con la amada. En *La Dorotea*, Gerarda decide acudir a su madre Teodora:

Cuesta creer que Gerarda haya utilizado la treta de «seducir» primero a la madre para poder llegar hasta la hija. Este comportamiento evidencia la sucesiva degradación de Gerarda. Precisamente, la protagonista se enoja con su madre por el hecho de que esta haya prestado oídos a una tercera. (Alberola. 2010, pp: 127)

Tal y como apunta Alberola, más que ayudar a conseguir el objetivo de don Bela, causa el efecto contrario. Dorotea se muestra colérica ante su madre por la determinación que toma sobre sus amores, de este modo, genera más rechazo del que podría haber sido normal en don Bela. Además, ensalza en gran medida la figura de don Fernando, llegando a tenerle como un amor platónico, inaccesible, por culpa de Teodora influenciada por Gerarda y el oro que

caracteriza a don Bela. Aunque, este no solamente va a ser el motivo del desdén de Dorotea hacia don Bela. Dorotea es concedora de las artes que practica Gerarda, y las menciona en su discusión con Teodora: “Añade a las yerbas que conoce, las habas que ejercita ; y en vez de las bendiciones, los conjuros que sabe. Pues si hablas en el mal de ojo, ten por cierto que son más los que contenta que los que quita”. (1996, pp: 111)

Se puede decir que la fama precede a Gerarda. El propio Laurencio, criado de don Bela, actúa como lo hizo Pármene advirtiéndolo a Calisto de la peligrosidad que tenía Celestina y “explica que la vieja es bellaca, aficionada al vino, hechicera y ambiciosa”. (Alberola. 2010, pp: 128) Aunque es un aspecto que parece importarle poco, reconoce aquello de lo que le acusan e incluso, igual que sucede con el físico, presume de ello:

Dorotea y Gerarda tienen una entrevista, y tenemos noticia de alguno de los rituales ejecutados por la hechicera, que ha clavado unas tijeras en unos chapines, haciendo el conjuro adecuado. También sabremos de los papeles que lleva ocultos en su manga: «una receta para dar sueño a un marido fantástico». (Alberola. 2010, pp: 127)

El personaje de Laurencio, como se ha destacado con anterioridad, a lo largo de la obra aparece constantemente como el criado fiel, defensor de su amo indiano. Por ello, al observar la codicia desmesurada que presenta Gerarda en el oro de don Bela, este actúa constantemente para advertir a su amo y genera conflictos contra Gerarda. Al igual que Celestina, Gerarda busca constantemente persuadir al criado, con el claro objetivo de obtener mayor beneficio y tener vía libre con don Bela sin ningún tipo de impedimento. Pese a ello, Laurencio se mantiene firme y no cede ante las propuestas de la alcahueta. También resulta un indicio de la degradación que presenta el personaje de Gerarda en comparación con Celestina. La alcahueta de Fernando de Rojas, sí es capaz de persuadir el carácter de Pármene. Sin embargo, Laurencio se posiciona en contra, acusando constantemente a Gerarda de ser una bruja. Sobre este aspecto es relevante ver lo que señala Alberola citando al estudio de Poggi⁸:

Laurencio está acusando a Gerarda de bruja, pero nada en el texto demuestra este hecho, así que todo queda en una pura referencia. Por otra parte, hay que pensar que esta pieza se compone después del terrible suceso de las brujas de Zugarramurdi y es posible que Lope quisiera representar la brujería de algún modo en su texto. (2010, pp: 128)

⁸ Giulia Poggi, *La bruja decaída: apuntes sobre la figura de Gerarda en La Dorotea de Lope de Vega*, en M^a José Porro (ed.) *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*. Universidad de Córdoba. 2001

Es cierto que no hay un aspecto textual que demuestre que Gerarda sea una bruja. Con anterioridad se ha expuesto que este personaje no ejerce ningún tipo de hechicería. Toda la información que se recibe sobre estas prácticas, es mediante las habladurías del resto de personajes e incluso, por la propia Gerarda. Pero, a efectos de la obra, no interviene en ningún momento algún hechizo. De los pocos elementos prácticos en los que se podría interpretar algún tipo de brujería, se encuentra en el momento en el que don Fernando, enfurismado, recurre a su amigo Ludovico para que asesine a Gerarda tras ser la causante por la que Dorotea se separa de su camino. Ludovico relata que la alcahueta estuvo pendiente de todas sus acciones, como si supiera el acto que quería cometer y le ordena que se vaya a casa. Esto podría venir determinado por su arte de echar las habas, haber visto en ellas el cometido de Ludovico. Sin embargo, simplemente es una teoría de la que no hay marca textual que lo refleje, por lo que se concluye con la idea de Poggi: Gerarda no es una bruja.

Otro de los aspectos que más caracteriza al personaje de Gerarda es su uso de refranes en la obra, rasgo que señala Piqueras citando a McGrady⁹: “Lope quiso ir más allá de los usos de Rojas y Cervantes: su solución fue recoger un cúmulo de refranes poco conocidos, de sentido oscuro, y ponerlos en boca de personajes –sobre todo Gerarda–”. (2013 pp: 55) Aunque el rasgo más identificativo de Gerarda, resulta ser el amor por el vino:

Gerarda está lejos de ejercer su oficio con la concentrada seriedad de su modelo. Ni para Celestina ni para los demás personajes el amor al vino es materia jocosa, y la evocación de su gloria pasada, que pronuncia al calor del jarro, más la ensalza que la rebaja ante los suspendidos oyentes. Lope, en cambio, se vale de medios de regocijo para dar relieve al vicio de Gerarda: Teodora, Laurencio, Celia, Dorotea aluden repetidamente a él, y la misma vieja ostenta sin tapujos su flaqueza. Al menudear los tragos en la cena con Teodora, Gerarda se exhibe grotescamente, recordando lances bochornosos de su vida conyugal, tropezando en las palabras, incapaz de tenerse en pie y necesitando dos días de encierro en la cocina para dormir la borrachera. (Lida. 1962, pp: 577)

Lida se remonta al capítulo en el que Gerarda se queda a comer en casa de Teodora y Dorotea, cuya comida se recuerda por la borrachera que sufre la alcahueta tras beber gran cantidad de vino. En ella remite a su pasado. De hecho, es bastante común en la obra apreciar pasajes en los que rememora tiempos pasados, tal y como observa Lida. Gómez Goyzueta sigue la línea de Lida y detalla lo siguiente: “Gerarda suele traer a la memoria recuerdos de tiempos mejores, juveniles, añorados, igual que Celestina, pero sin ningún hecho relevante

⁹ Donald McGrady: *“Notas y estudio” a La Dorotea, Lope de Vega*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores. Madrid. pp: 407-836. (2011)

que tenga como consecuencia el ajuste de cuentas pendientes con algún personaje”. (2017, pp: 73) Véase otro pasaje como, por ejemplo: “Dorotea, Dorotea, mientras eres niña, toma como vieja; que cuando seas vieja, no te darán como a niña”. (1996, pp: 193)

La degradación del personaje de Gerarda es un aspecto que se ha ido evidenciando en cada uno de los rasgos que lo conforman, es tal la degradación, que incluso su muerte resulta grotesca:

La obra, después de varias rupturas entre don Fernando y Dorotea por la intervención de Gerarda, termina con dos tragedias: la muerte de don Bela, que es apuñalado por no haber querido prestar un caballo y la de la vieja alcahueta, que cae en la bodega al ir a buscar agua para Dorotea. Esta última pérdida no se trata con demasiado dramatismo, puesto que Gerarda termina sus días de un modo ridículo, por paradójico (una borracha muere de querencia de agua), aunque esto no impide que el fallecimiento de la tercera sirva como importante lección. (2010, pp: 129)

Así es, resulta paradójico que “una borracha muere de querencia de agua”, este dato sirve para resumir a la perfección lo que significa el personaje de Gerarda en *La Dorotea*. Una alcahueta en constante degradación en cada uno de los rasgos que lo conforman, si se compara con el de su antecesora Celestina. Presenta características muy similares a ella, pero acaba siendo deformada grotescamente por Lope de Vega.

3.1. ¿Los rasgos picarescos de Gerarda en *La Dorotea*?

Presentada la caracterización de Gerarda dentro de *La Dorotea*, se puede apreciar que, pese a no emplear hechizos en ningún momento, recurrir a métodos poco ortodoxos entre las alcahuetas para conseguir ablandar los sentimientos de la amada en favor del amado, de hecho sin éxito, consigue el beneplácito y los regalos de don Bela. ¿Cómo es posible? Un rasgo fundamental que hay que tener muy presente, es destacar que la obra de *La Dorotea* es una autobiografía, en la que muchos de sus personajes forman parte de la vida del autor, como ya se mencionaba al nombrar el rango cultural e incluso económico superior que experimentan estos personajes en comparación a *La Celestina*. Sin embargo, Lope no conoció o convivió con ninguna alcahueta, por lo que debe basarse en la tradición literaria para formar este personaje. En concreto, la alcahueta, a lo largo de los tiempos, siempre se mueve por interés, con el claro objetivo de conseguir el dinero necesario para subsistir. Además tal y como señala Poggi: “La alcahueta pertenece a una sociedad muy distinta a la de Celestina; refleja un conflicto entre clases basado en el dinero”. (2001, pp: 28) Una cita que ayuda a comprender mejor los rasgos picarescos que presenta Gerarda con tal de obtener el máximo

beneficio posible de don Bela. No existen prácticamente estudios que hablen de dichos rasgos presentes en Gerarda. Hay ciertas aproximaciones por lo que respecta al estilo dialógico entre Dorotea y Gerarda:

Mediante el uso peculiar de estos pronombres, se conforma un estilo particular de dirigirse los interlocutores uno al otro. Desde el yo emerge un estilo sentimental por medio del cual se manifiestan sus emociones y deseos. El tú emerge de un afán de persuasión sobre los sentimientos del yo a través de la razón. Así, Rojas pudo inventar su diálogo gracias a la consciente combinación y variación de dos estilos; el argumentativo, destinado a impresionar al oyente, y el sentimental, que expresa el yo del hablante. (Gómez Goyzueta. 2010, pp: 75)

A continuación, véase la siguiente cita sentenciada por Gerarda dirigida a Dorotea, para reforzar la tesis que expone Gómez Goyzueta: “Deja de pensar en *tus* locuras; piensa en *tu* manteo; que ya *me* parece que *te* veo con él tan resplandeciente”¹⁰. (1996, pp: 194) Dejando a un lado los pronombres que aparecen, el contenido en sí ya demuestra el poder de Gerarda para conseguir sus objetivos mediante la manipulación verbal. Específicamente, con Dorotea, emplea diminutivos para ganarse su confianza: “Calla, bombilla, desconfiadilla” (1996, pp: 184)

Ansía el dinero, pertenece a una clase social baja, por lo tanto, emplea una serie de estrategias verbales, que, puede ser, no ayuden en el entramado amoroso que le encarga don Bela, pero sí a su beneficio personal. Se caracteriza por su egoísmo, no le importa verdaderamente el bienestar de Dorotea. Se aprovecha de la vieja amistad que tiene con Teodora para entrometerse y extraer dinero: “Mira, rapaza, estos pasamanos, de que pudiera el sol guarnecer los hábitos de sus planetas”. (1996, pp: 200) “Entendimiento tiene que podría ser feo”. (1996, pp: 213) Son comentarios que realiza a Dorotea con referencia a don Bela, con tal de que esta acepte su romance y, por consecuencia, tener más éxito. Aunque hay momentos en los que demuestra esa picardía, que puede llegar a interpretarse con la figura del gracioso como ya se apuntaba en el estado de la cuestión. Don Bela acude a casa de Dorotea para entregarle unas medias como regalo, las hay de varios colores y parece que hay unas en concreto que son rechazadas, es ahí cuando interviene Gerarda: “Las moradillas serán para mí, pues que no las quiere nadie”. (1996, pp: 204)

¹⁰ Las cursivas han sido introducidas con el objetivo de plasmar el abundante uso de dichos pronombres.

Queda claro que Gerarda pretende un ascenso social al adscribirse dentro de una clase social baja, igual que sucede con los pícaros. Además emplea unas estrategias de engaño a personas de su entorno con tal de extraer beneficio. No hay constancia de su uso de hechizos en la obra, aspecto que incluso puede plantear la posibilidad, de si realmente es hechicera, o lo utiliza como artimaña para que personas enfermas de amor como don Bela, acudan a ella.

Conclusiones

Lope, en el momento de escribir *La Dorotea*, busca experimentar, crear otro tipo de obras que no había cultivado hasta el momento. Estaba en la etapa final de su vida, había conseguido un éxito literario grandioso, no tenía, por lo tanto, aspiraciones o motivaciones para continuar escribiendo como lo había hecho hasta aquel entonces. Así pues, decide realizar una autobiografía dentro de *La Dorotea* para hablar sobre su desamor con Elena Osorio. Para llevarla a cabo, recurre a seguir el modelo que empleó Fernando de Rojas en *La Celestina*, la ficción en prosa. Es justo en este momento, en el que ya se puede aludir al principal objetivo que el presente estudio quiere demostrar: la influencia de Fernando de Rojas en Lope de Vega.

Este rasgo formal a nivel estructural, que presenta *La Dorotea* en comparación con *La Celestina*, sirve de prelude de varias semejanzas entre la construcción de la trama y los personajes de ambas obras. En concreto, este trabajo buscaba analizar los rasgos celestinescos que contiene el personaje de Gerarda. Pese a cuestionar la utilidad que presenta Gerarda para que don Bela consiga el amor de Dorotea, queda claro y evidenciado que el personaje de Gerarda se construye a partir de claras reminiscencias de Celestina: su amor por el vino, sabiduría popular expresada mediante refranes, hechicería... Por lo tanto, este estudio ha demostrado la influencia de Fernando de Rojas en Lope de Vega en la creación del personaje de Gerarda. En definitiva, el objetivo principal con el que partía esta investigación se ha cumplido. Ello ha sido posible a través de los estudios realizados por los críticos que afirman la descendencia de Gerarda con Celestina que, posteriormente, se han ido ejemplificando con pasajes que se proporcionan en el texto.

Estos resultados sugieren que la vertiente de concebir a Gerarda como personaje burlesco, sin ser descendiente de Celestina, pierde veracidad. Sin embargo, tal y como se apuntaba en la introducción, esta investigación también iba a contemplar esta concepción del personaje de Gerarda. Esto se ha demostrado al apreciar cómo Gerarda no adquiere la grandeza diabólica que presenta Celestina, se trata de un personaje más benévolo. Por ello mismo, se ha propuesto teorizar sobre una posible influencia picaresca en el personaje de Gerarda, alcahueta que anhela el ascenso social y recurre a traicionar a personas conocidas mediante su labia, y no la hechicería, con tal de conseguir beneficio.

A modo de resumen, este TFG ha proporcionado aspectos sobre el personaje de Gerarda que comparte con su predecesora Celestina. Un hecho que puede ayudar a concebir la influencia de la obra de Rojas en Lope. Sin embargo, también se han evidenciado aquellos rasgos celestinescos que no están presentes en Gerarda con el objetivo de ejercer una postura intermedia dentro de este controvertido estudio.

Bibliografía

- BATAILLON, M. (1961): *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París. pp: 237-250.
- BRITO DÍAZ, C. (2003): *Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (La Dorotea)*, Universidad de Navarra. pp: 103-121.
- CRUZ, E. (2022): *Carnaval y parodia en La Dorotea: la construcción del personaje de Gerarda*. Disponible en <www.academia.edu>.
- FINCH, P. (1981): «Gerarda como figura celestinesca», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, dirección Manuel Criado de Val. Madrid.
- GÓMEZ GOYZUETA, X. (2010): «El estilo dialógico en La Dorotea: Acción en prosa de Lope de Vega», en *Signos Literarios*, vol. XI, núm. 11 Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. pp: 71-92.
- GÓMEZ GOYZUETA, X. (2017): «La configuración de Gerarda: pre-texto y sub-texto en la Dorotea de Lope», en *Signos Literarios*, vol. XIII, núm. 25. pp: 68-99.
- GÓMEZ, J. (1988): «Primeros ecos de Celestina en las comedias de Lope», en *Celestinesca*, vol. 22, núm. pp: 3-42.
- LARA ALBEROLA, E. (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Universitat de València, Valencia.
- LIDA DE MALKIEL, M. (1962): *La originalidad artística de La Celestina*. EUDEBA. Buenos Aires.
- LÓPEZ MARTIN, I. (2016) «Itinerario de la ocultación de la identidad en Lope de Vega: del pseudónimo al heterónimo», en *Heteronimia: revista de creación y crítica*, vol 2. Cáceres. pp: 58-63.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1988): «Literatura, lengua y moral en La Dorotea», en *Lope: vida y valores*. Universidad de Puerto Rico. pp: 143-267.
- MCGRADY, D. (2002): «Gerarda, la más distinguida descendiente de Celestina», en *El mundo social y cultural en la época de La Celestina*, Ignacio Arellano y Jesús M. Usunáriz (eds.) Universidad de Navarra-Editorial Iberoamericana, Pamplona-Madrid, pp: 237-251.
- MCGRADY, D. (2011): *Notas y estudio a La Dorotea, Lope de Vega*. Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, Madrid. pp: 407-836.
- MCGRADY, D. (1972): «Notes on Jerónima de Burgos in the Life and Work of Lope de Vega», en *Hispanic Review*.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1910): *Orígenes de la novela, III*.

- MORROS, B. (2001): «El género en La Dorotea y la imitación de La Celestina». en *La Dorotea*, Lope de Vega, Monique Guell (dir.) Ellipses, París. pp: 37-51.
- PIQUERAS FLORES, M. (2013): «La Dorotea, tragicomedia definitiva», en *Voz y Letra: revista de literatura*, vol. 24, núm 1. pp: 43-58.
- PIQUERAS FLORES, M y SANTOS DE LA MORENA, B. (2022): «La madre alcahueta en el primer Lope: una nota sobre La ingratitud vengada», en *Anuario Lope de Vega*, núm 28. pp: 423-442.
- POGGI, G. (2001): «La bruja decaída: apuntes sobre la figura de Gerarda en La Dorotea de Lope de Vega» en *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos*. M^a José Porro (ed.) Universidad de Córdoba.
- REY, A. (1986): «Precisiones sobre la interpretación de El Caballero de Olmedo» en *Edad de Oro*, vol. V. Universidad Autónoma de Madrid.
- ROJAS, F. (1994): *La Celestina*. Edición de Dorothy S. Severin. Cátedra, Madrid.
- ROZAS, J.M. (1995): «La Dorotea: arte y estrategia de senectud, entre la serenidad y la desesperación» en *Edad de Oro*, vol. XIV. pp: 9-27.
- SCHWARTZ, Lía. (2002): «La construcción de La Dorotea: entre Séneca y Ovidio» en *Anuario Lope de Vega*, núm 8. pp: 177-196.
- TRUEBLOOD, A. (1974): *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The Making of "La Dorotea"*. Harvard University.
- ULLMAN, P. (1982): «Apostilla al tema de la alcahueta en El caballero de Olmedo» en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 31, núm 2. Colegio de México. pp: 292-295.
- VEGA CARPIO, L. (2011): *La Dorotea*, ed. D. McGrady. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid.
- VEGA CARPIO, L. (1996): *La Dorotea*, ed. J.M Blecua. Cátedra, Madrid.
- VEGA CARPIO, L. (1999): *El Caballero de Olmedo*, ed. F. Rico. Cátedra, Madrid.
- VOSSLER, K. (1962): *Algunos caracteres de la cultura española*. Espasa-Calpe, Buenos Aires.

Grau: Llengua i literatures espanyoles

Curs acadèmic: 2023/24

L'estudiant Daniel Carrasco Gallego amb NIF 48249515T

Lliura el seu TFG

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extretes de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Bellaterra, 12 de juny de 2024