

EN EL TRICENTENARIO DE LOPE DE VEGA:
LA DOROTEA DE EDUARDO MARQUINA

ANTONELLA RUSSO (Università di Salerno)

CITA RECOMENDADA: Antonella Russo, «En el tricentenario de Lope de Vega: *La Dorotea* de Eduardo Marquina», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXII (2016), pp. 238-260.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.156>>

Fecha de recepción: 23 de agosto de 2015 / Fecha de aceptación: 17 de noviembre de 2015

RESUMEN

En enero de 1935, en el Teatro Cómico de Madrid, Eduardo Marquina estrena *La Dorotea. Comedia en verso, en tres jornadas, inspirada en la famosa obra de Lope de Vega*. El presente estudio pretende analizar la pieza del dramaturgo catalán, sus relaciones intertextuales con el texto del Fénix, así como su significado y recepción en el contexto del tricentenario de la muerte de Lope.

PALABRAS CLAVE: *La Dorotea*, Lope de Vega, 1935, tercer centenario, Eduardo Marquina.

ABSTRACT

In January 1935, at the Teatro Cómico in Madrid, Eduardo Marquina premieres *La Dorotea. Comedia en verso, en tres jornadas, inspirada en la famosa obra de Lope de Vega*. This study analyzes the Catalan author's drama and its intertextual relationships with the Fénix's text, as well as the reception of the play in the context of the tercentenary of Lope's death.

KEYWORDS: *La Dorotea*, Lope de Vega, 1935, tercentenary, Eduardo Marquina.

INTRODUCCIÓN

La turbulenta relación del joven Lope de Vega con la actriz Elena Osorio constituye la materia argumental de una de las más apreciadas obras en prosa del Fénix: *La Dorotea*. Se trata de un episodio fundamental en la biografía del hombre, que se revela extraordinariamente persistente en la creación del poeta a lo largo de su actividad literaria. De la productiva insistencia en ese acontecimiento vital y de su evidente presencia en *La Dorotea* deriva que la crítica haya investigado —entre otras cuestiones pero con mayor interés no exento de cierta inclinación romántica, como apunta Sánchez Jiménez [2006:6-11]— el autobiografismo de la obra y los parecidos de esta con otras creaciones lopescas que manejan una sustancia temática afín.¹ Se ha ido reconstruyendo, así, el palimpsesto que en la escritura de Lope se ha generado alrededor de ese romance juvenil. También sobre la gestación de *La Dorotea* se ha largamente debatido, a causa de las afirmaciones del propio Lope.² Considerado como «el final de una especie de tradición temática dentro de la obra lopesca» (Blecua 1955:34), el texto tendría varios antecedentes argumentales, las llamadas *Pre-Doroteas*, y una controvertida versión original, la *Ur-Dorotea*.

Como es de esperar, las pautas fundamentales de este largo e interesante proceso de creación constituyen el campo de las relaciones intertextuales más estudiado por la crítica. El presente trabajo recorre, en cambio, el camino inverso, moviéndose hacia las que llamaríamos *Post-Doroteas*, es decir, las obras, esta vez no de Lope, que surgen de la reescritura, refundición o adaptación del texto que el Fénix publicó en 1632. Se trata, cabe señalarlo, de un terreno bastante baldío. Si los hipertextos de las piezas propiamente teatrales de Lope de Vega son numerosos

1. Si es verdad que «el asunto fue historia», la mayoría de los estudios sobre la obra ha tenido que medirse con su contenido autobiográfico y con las trampas que plantea. Sobre este aspecto, que necesitaría un estudio aparte, remito al trabajo fundamental de Trueblood [1974] y al camino crítico resumido por McGrady [2011] y Grilli [2008].

2. Como se recordará, en la dedicatoria al Conde de Niebla, el autor revela haber escrito la obra «en mis primeros años» (*La Dorotea*, p. 5; todas las citas siguen la edición de McGrady) y que esta se había perdido durante su servicio en la Armada Invencible, así que cuando volvió a ponerse con ella, al cabo de muchas primaveras, tuvo que reelaborarla: «la corregí de la lozanía con la que se había criado en la tierna mía» (*La Dorotea*, p. 5).

y proficuos, menor fortuna y menos juego ha proporcionado una obra como *La Dorotea*, cuyo género literario se presenta tan ambiguo. La acción en prosa, a pesar de los numerosos puntos en común con la comedia que ya Atkinson [1935] señalaba, no fue escrita para ser representada y, a la hora de ser llevada a las tablas, plantea tantas cuestiones como su modelo literario más evidente: *La Celestina*.³ De la mano de un traductor y refundidor experto, Félix Enciso Castrillón, el público de 1804 pudo apreciar una adaptación en verso y en tres actos, que mantiene detalles y parecidos textuales con el hipotexto, aun simplificando mucho su significado.⁴ Al cabo de más de un siglo, en enero de 1935, coincidiendo con el comienzo de las celebraciones del tricentenario de la muerte de Lope de Vega, se publicó y estrenó con éxito en el Teatro Cómico de Madrid *La Dorotea* de Eduardo Marquina.⁵ En 1958 es Luis Escobar quien retoma la materia lopesca para escribir y llevar al Teatro Goya de Madrid *Elena Ossorio*, pieza en la que la distancia entre biografía del poeta e invención literaria es anulada, la identificación completa y explícita y los personajes son directamente Lope de Vega, Elena Osorio e Isabel de Urbina.⁶ Sin salir del contexto peninsular, en el siglo xx tenemos noticias de más operaciones análogas. En enero de 1983, la adaptación del director uruguayo Antonio Larreta, estrenada en el Teatro María Guerrero dentro de la programación del Organismo Autónomo de Teatros Nacionales, recibió la atención del público, pero desató las críticas de la prensa, que condenó la obra: «Un texto que ni asesina ni hace un hijo» resume López Sancho [1983:59]. Ya en el siglo xxi el poeta y catedrático Luis García Montero se encargó de preparar otra versión, llevada a escena por Joaquín Vida en julio de 2001 en el marco del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. El papel de Gerarda, en este caso, fue significativamente ofrecido a la actriz Nati Mistral, que había protagonizado *La Celestina* en la versión de García Montero-Vida con ocasión del quinto centenario de la publicación.⁷

3. Sobre el género de *La Dorotea* y las razones por las que Lope la escribió en prosa conocida es la tesis de Moll [1979]. Véanse también los estudios más recientes de Ly [2001 y 2002] y Florit Durán [2006]. Los ensayos de Schwartz [2002] y Morros [2001], entre otros, documentan la presencia de importantes fuentes literarias que posiblemente hayan influido en la elección del género.

4. De *La Dorotea* de F. Enciso Castrillón (1804), que acopla en 2176 versos el argumento del texto lopesco, se ha ocupado Morby [1971].

5. Una descripción del texto, prescindiendo de datos sobre puesta en escena, contexto y recepción, se encuentra en Snyder [1959].

6. Una descripción y análisis de la obra está en Torres Nebrera [2001].

7. Es un dato, este, que la prensa no deja de destacar y que refuerza el valor otorgado por el escritor y el director al personaje de la alcahueta. *La Dorotea* de Montero-Vida se sitúa en la línea de

Entre las operaciones transtextuales que acabamos de mencionar, la versión del escritor catalán Eduardo Marquina resulta especialmente significativa, y por varias razones. Antes que nada, es la atenta puesta en verso de una obra en prosa llevada a cabo por uno de los dramaturgos de referencia del primer tercio del siglo xx, fundador del llamado teatro poético.⁸ Por lo que atañe a la interpretación y recepción de la obra del Fénix, de la historia del teatro y de la cultura española, la puesta en escena se produjo en una fecha simbólica, es decir, en el tercer centenario de la muerte de Lope, en un ambiente cultural e ideológico tanto fecundo como convulso. En los cauces por los que iban discurriendo debates, propuestas, nombres, Marquina jugaba un papel nada secundario, ocupando por entonces el cargo de presidente de la Sociedad General de Autores de España y de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores⁹ y miembro de la Junta Nacional de Teatro Lírico-Dramático.¹⁰ Además, su relación con Lope no puede considerarse accidental; no se olvide que al tomar posesión de el sillón G de la Real Academia Española, el 3 de agosto de 1939, el dramaturgo pronunció un discurso titulado «Lope de Vega en sus adentros», ensayo posteriormente publicado como cierre de sus *Obras Completas*. De *La Dorotea* de Marquina, de sus relaciones con el hipotexto de Lope, de su representación y recepción y del contexto sociocultural en el que se sitúa, se va a ocupar la presente contribución.

simplificación y podadura ya adoptada para el texto de Rojas.

8. Para la definición de teatro poético, las tendencias y la evolución del género resultan imprescindibles los estudios de Rubio Jiménez [1992 y 1993] y Torres Nebreira [2012].

9. Tras la constitución de la SGAE, en febrero de 1932 Eduardo Marquina es elegido primer presidente efectivo de la nueva entidad, siendo Benavente el honorario. En 1934, en el congreso de la Confederación de Sociedades de Autores de Varsovia, el español es nombrado, además, presidente de esta asociación. Asimismo, Sevilla es indicada como sede para celebrar el encuentro de 1935, «conmemorando así los autores del mundo el centenario de Lope de Vega» («El IX congreso internacional de autores», 1934:3). Véase también «Eduardo Marquina ha sido nombrado presidente de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores» [1934:6] y Enderiz [1934:18].

10. El ministro Joaquín Dualde a principios de febrero de 1935 decidió reorganizar la Junta Nacional de Teatros Líricos y Dramáticos, presidida por el subsecretario de Instrucción Pública, Mariano Cuber, con Jacinto Benavente como vicepresidente, incluyendo a Eduardo Marquina, Carlos Arniches y Tomás Borrás entre los vocales. Tras años de debate y fracasos, la decisión coincidía con el año de Lope y la necesidad, anunciada por varias entidades y artistas, de ofrecer a las celebraciones un escenario propio. Una de las primera decisión fue el inicio de obras de reforma en el Teatro María Guerrero. Al poco tiempo, dimitieron Marquina y Benavente. El Gobierno posteriormente desplazó la financiación de la Junta a los actos programados para conmemorar el tricentenario de Lope y, en mayo de 1935, dimitieron todos los miembros. En julio volvió a formarse la entidad, integrada nuevamente por Eduardo Marquina, con Serafín Álvarez Quintero, encargados del teatro dramático. Para los detalles remito al estudio minucioso de Aguilera-Sastre [2002:229-313].

EL TRICENTENARIO DE LOPE

«No admiremos ciegamente en los centenarios. Sepamos qué admiramos, y por qué lo admiramos» advertía Ronald Hilton [1935:230] tras reconstruir, en aquellas fechas señaladas, las pautas de afianzamiento del culto del Fénix. De todas formas el fenómeno era inevitable. Ya en 1932 Amezúa y Mayo publicaba en el *Boletín de la Real Academia Española* un estudio filológico sobre la acción en prosa de 1632, cuyo título era una efeméride: «En el tercer centenario de *La Dorotea*». A partir de 1934 tenemos noticias en los periódicos de los preparativos del tricentenario de la muerte de Lope. Instituciones públicas y particulares se preocuparon por ofrecer o anunciar su aporte, con conferencias, homenajes y espectáculos teatrales. El 27 de agosto de 1935, mientras en Madrid se celebraban solemnes funerales en la Iglesia de las Trinitarias, en Fuente Obejuna se representaba el drama homónimo del Fénix, y en Barcelona, León, Santander, Melilla, Sevilla, por citar solo algunas localidades, se sucedían todo tipo de funciones.¹¹

El eco de las celebraciones es apreciable con un vistazo a la prensa de la época; desde *Fénix: revista del tricentenario de Lope de Vega*, al cuidado de Miguel Herrero García y Joaquín de Entrambasaguas,¹² con estudios y detalles de las manifestaciones, hasta las páginas de Bergamín y Montesinos en *Cruz y Raya*, pasando por el *Boletín de la Real Academia Española* de diciembre de 1935.¹³ A las publicaciones periódicas hay que añadir los volúmenes editados por filólogos o escritores como Azorín [1935], presidente de la asociación «Los amigos de Lope de Vega»; las obras ideológicamente marcadas como la de Fernando Boedo [1935] o las estrafalarias como la de Luis Astrana Marín [1935]. Y esto sin hacer referencia a las publicaciones provinciales, al estilo del opúsculo que confeccionaron Santiago Montoto y los demás

11. Debido a la inestabilidad política, a la intempestiva organización y a la pluralidad de entidades y sujetos involucrados, fueron numerosas las controversias y las polémicas que surgieron en ocasión del centenario para gestionar económica y culturalmente las celebraciones oficiales. Un caso muy significativo es el de la financiación de obras teatrales dedicadas a Lope, documentado por Iglesias [1999:105-106].

12. Se imprimieron seis números de febrero a diciembre de 1935; la publicación aúna ensayos e información detallada sobre las celebraciones en honor del poeta.

13. Se trata del núm. XXII, diciembre de 1935. Los trabajos contenidos son: Emilio Cotarelo, «Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y sobre su desaparición y pérdida», pp. 555-567; Constanancio Eguía Ruiz, S.J., «El Fénix de los ingenios, genio de la raza», pp. 569-647; Santiago Montoto, «Bibliografía de Lope de Vega», pp. 649-665.

autores de *La tertulia del Arenal en el III tricentenario de Lope de Vega*.¹⁴ No es que por aquellas fechas Lope estuviese olvidado, al revés, los poetas del 27 sintieron un renovado interés hacia sus versos, como indica Díez de Revenga [1996], a través de la edición de Montesinos. Y, sin embargo, el año 1935 vio una explosión de esta tendencia,¹⁵ un «recrudescimiento eruptivo», según apuntaba Manuel Azaña [1921:89] con respecto a Ganivet. Al lado de las contribuciones objetivas de estudiosos y filólogos, se multiplicaron las reinterpretaciones y manipulaciones ideológicas, que encontraron territorio fértil en las circunstancias políticas y sociales de aquellos años, evidenciadas en un estudio de Florit Durán [2000].

Por lo que atañe al teatro, el final de la dictadura había experimentado una nueva valorización del repertorio clásico en general, coincidiendo con la necesidad de avivar la esencia patria y siendo todavía vigente y animado el debate sobre el Teatro Nacional.¹⁶ Con respecto a Lope, su presencia en los escenarios de la capital en los años que preceden el tricentenario no era anodina, pero en coincidencia con las celebraciones se hizo masiva. Es conocida la dedición con la que Cipriano Rivas Cherif, en colaboración con la compañía Xirgu-Borrás, concesionaria del Español desde 1930, se involucró en las celebraciones, experimentando nuevas fórmulas escénicas para la representación de las comedias lopescas y solicitando la intervención del Ayuntamiento en las iniciativas del famoso teatro madrileño (Iglesias 1999, Gil Fombellida 2003). Tampoco se puede olvidar el papel de Lope en el teatro itinerante de Federico García Lorca y de *La Barraca*, con las representaciones de *El Caballero de Olmedo*, *La dama boba* y *Fuenteovejuna*. Como se anticipaba, entre los numerosísimos y diversos animadores de las celebraciones, estuvo también el

14. Son Santiago Montoto, A. Ramírez Tomé, M. Siurot, José María del Rey Caballero y Tomás de A. García. Montoto, además, pidió formalmente al Ayuntamiento la colocación de una lápida en el barrio del Arenal y de una fuente en la calle Arfe, junto con la impresión de una comedia del poeta y la organización de una velada popular («Informaciones municipales. Reunión de una comisión» 1935:27).

15. Al fin de no caer en redundancias, remitimos a los estudios de Vossler [1940], García Santo Tomás [2000] y Florit Durán [2000] que documentan en detalle y con acierto la recepción crítica de Lope en 1935; los primeros dos como autor de teatro y poeta y el tercero como figura emblemática de la identidad española.

16. La cuestión de la creación de un Teatro Nacional, reconstruida en detalle por Aguilera Sastre [1992 y 2002], no es nada nueva y, a lo largo de la década de los 20 y de los 30, conoce renovados proyectos y diferentes circunstancias políticas y culturales. La apreciación del teatro clásico entra en el debate como elemento central ya a partir de los veinte, siendo fundamental la posición ideológica y estética a partir del cual se propone la reivindicación. Aun así, es en los 30 cuando se registra una presencia más conspicua de espectáculos clásicos en las tablas. Véase también Vilches de Frutos y Dougherty [1997:241-253].

dramaturgo y poeta Eduardo Marquina, además presidente de la Conferederación General de Sociedades de Autores, cuyo congreso en Sevilla conmemoró la figura de Lope,¹⁷ y de la Sociedad General de Autores Española, que presentó un programa de festejos al ayuntamiento de Madrid.¹⁸ Coincidiendo con los homenajes oficiales para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, además, Marquina adaptó, representó y publicó la acción en prosa del Fénix, presentando al público del Teatro Cómico de Madrid *La Dorotea. Comedia en verso, en tres jornadas, inspirada en la famosa obra de Lope de Vega*.

Como se decía, ya a las alturas de 1934, en un contexto de inestabilidad política y recursos escasos, se sucedían proyectos y rumores acerca de las celebraciones del tricentenario. En julio de ese año, Cipriano Rivas Cherif, en un artículo de Matilde Muñoz [1934:19], afirmaba que le había sido ofrecida «una reducción escénica de *La Dorotea*, hecha por don Manuel Azaña» y al mismo tiempo una obra titulada *Mocedades de Lope* de Eduardo Marquina, «inspirada asimismo en *La Dorotea*, pero enteramente original y en verso». Al texto de Marquina hacía referencia también Pedro de Répide [1934:1] en *La Libertad* cuando, en agosto de 1934, lamentaba la falta de iniciativas oficiales para conmemorar el tercer centenario y señalaba tan solo dos proyectos con títulos propios: la publicación de una obra teatral sobre la vida de Lope a cargo de D. Joaquín Menéndez Omaza, conocido

17. Celebrado del 6 al 11 de mayo de 1935, en el congreso se organizó un acto dedicado a Lope el 8 de mayo, en el Paraninfo de la Universidad, con una charla de Jorge Guillén y aportaciones de varias delegaciones de países extranjeros las cuales «espontáneamente y con efusión que debemos agradecer los españoles [...] han mostrado al comité de organización su deseo de rendir un gran homenaje a la memoria de Lope de Vega con ocasión del congreso de Sevilla» («El X Congreso de la Confederación Internacional de Autores y Compositores» 1935:10). Rinden homenaje a Lope, Henri Kistemaerckers, presidente de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia; Dino Alfieri, presidente de la Sociedad Italiana de Autores y Editores, y en nombre de todas las demás naciones, el presidente de honor de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, Charles Meré. A todos ellos constesta Eduardo Marquina («El Congreso de la Confederación Internacional de Autores» 1935:5).

18. En calidad de presidente, Marquina firma una propuesta de programa de festejos con motivo del centenario, entregada al alcalde de Madrid. El proyecto está fechado 26 de diciembre de 1934 y consta de doce puntos; entre ellos, un cortejo cívico para el 25 de agosto, la reconstrucción de un viejo corral de comedias, ediciones eruditas y divulgativas de las obras de Lope, una temporada teatral dedicada en el Español, funerales en El Escorial, representación de un auto sacramental de Lope el día de Corpus Domini, etc. La iniciativa es recogida tanto por la prensa de derecha como de izquierda. Veánse «Un programa mínimo. El Alcalde y los autores españoles, ante el centenario de Lope de Vega» [1934:8]; «Información Municipal. El programa conmemorativo del centenario de Lope de Vega» [1934:7]; «El centenario de Lope de Vega» [1934:8].

en el mundo periodístico como *El Abajo Firmante*¹⁹ y *Las Mocedades de Lope*, de Marquina. Por aquellas fechas, *Luz* anticipaba los estrenos de la temporada venidera del Español. Entre los espectáculos, según afirmaba Cipriano Rivas Cherif, iba a estar *La Dorotea* «acoplada a la escena por Manuel Azaña» («El Teatro Español y el Teatro Escuela de Arte. La próxima temporada y el centenario de Lope» 1934:8). El anuncio no dejó de levantar polémicas. En septiembre, desde las páginas de *La Época* se criticaba con fuerza no tanto el proyecto teatral de Azaña sino su participación en las fiestas. A confirmación de la manipulación política e ideológica a la que fueron sometidas la figura del Fénix y las celebraciones, el autor del artículo argumentaba su opinión de la siguiente manera: «Lope significa para España precisamente todo lo contrario que el de los tiros a la barriga» («¡Eso no! Azaña, refundidor de Lope» 1934:6). Con estas palabras, aludía a los controvertidos episodios de Casas Viejas de 1933 y al sucesivo debate político, en el que se acusó al presidente del Gobierno de haber ordenado «tiros a la barriga» en contra de los rebeldes anarquistas. Y seguía el periodista:

España debe protestar contra ese atentado [...]. Por dignidad de España no se puede admitir su colaboración en las fiestas del centenario de Lope. Y ante ello han de unirse todos los españoles, como se unen para desertar de aquellos sitios en que aparece la figura fofa de quien encarna mejor que otro el periodo más vergonzoso de toda la historia de España («¡Eso no! Azaña, refundidor de Lope» 1934:6).

Parece que *La Dorotea* de Manuel Azaña no tuvo suerte y no queda rastro de su efectiva puesta en escena. Por su parte, Marquina por aquellas fechas ya había estrenado con Rivas Cherif algunas piezas —*Fuente Escondida* (1931), con gran éxito, y *Los Julianes* (1932)— ambas con Margarita Xirgu como protagonista y con decorados de Sigfrido Bürmann. Es más, en 1930 la dirección y gestión del Español por parte de Rivas Cherif se había inaugurado precisamente con la puesta en escena de *La niña de Gómez Arias* de Calderón en la adaptación de Marquina.²⁰ El catalán pensaba seguir en la misma senda. Sabemos que «había acordado de palabra

19. Se trata de *La predicción de Sarabanda: obra teatral que cree irrepresentable el abajo firmante*, Gráfica Universal, Madrid, 1934. En la portada se lee el epígrafe: «Con motivo del tercer centenario de Lope de Vega. Sus primeros y últimos amores».

20. A pesar de tratarse de una obra ya presentada en 1922, la puesta en escena llamó la atención de la prensa por la interpretación de la Xirgu y la actualización de Marquina. Véase Gil Fombellida [2003:224-225].

meses antes, durante el verano en Cadaqués, estrenar con Margarita Xirgu *La Dorotea* en el Español. Pero Margarita decide, a espaldas de Marquina y sin notificarle nada, estrenar *Yerma* de Lorca» (Hernanz Angulo 1995:271). Según apunta Amorós [2005:337], «es un momento difícil para el escritor, que ve en ese estreno la única salida a su difícil situación económica y se sorprende dolorosamente cuando su hijo Luis le escribe a Cadaqués (donde está pasando el verano) que ha visto la noticia del estreno». En una carta, fechada 16 de diciembre de 1934, Margarita Xirgu se dirige al dramaturgo en tonos cariñosos y elogiosos y deja «todos los puntos que aclarar para cuando nos veamos», prometiendo ponerse con el estudio de *En Flandes se ha puesto el sol* «con tal entusiasmo que no podrá usted dudar de mi admiración» (Hernanz Angulo 1995:271-272; Amorós 2005:347-348).

LA DOROTEA DE MARQUINA: TEXTO, REPRESENTACIÓN Y RECEPCIÓN

El 23 de enero de 1935, miércoles, mientras en el Teatro Español de la calle Príncipe la compañía de Margarita Xirgu ponía un día más en escena *Yerma* de Federico García Lorca, a seicientos metros de distancia, en la calle Maestro Victoria que acogía el Cómico, Carmen Díaz estrenaba con su compañía *La Dorotea* de Marquina. Seguirían cuarenta y nueve representaciones más, hasta el 15 de febrero del mismo año.

Un examen del reparto evidencia ya alguna diferencias en los personajes con respecto al hipotexto.²¹ Desaparecen César, Ludovico, Fabricio, Bernarda y Felipa, sustituida por Lucía, y aparecen nuevas figuras: Sor Marcela, Sor Prudencia y un Sacristán. El texto de Marquina, publicado en el mismo año y posteriormente incluido en las *Obras Completas* del autor, está dividido en tres jornadas y las primeras dos presentan cada una dos cuadros. Los lugares donde se desarrollan las escenas, con respecto al hipotexto, se reducen a cinco. Se mantiene cierta adherencia, incluso léxica, a Lope, y esto a pesar de los cambios impuestos por la versificación. El mismo Marquina, en una conferencia dictada

21. Reparto: Carmen Díaz (Dorotea), Esperanza Ortiz (Marfisa), Rafaela Satorres (Teodora), Matilde Muñoz Sampedro (Gerarda), M^a Angela del Olmo (Sor Marcela), María Montilla (Sor Prudencia), Mercedes Segura (Celia), Conchita Soto (Lucía), Maruja G^a Alonso (Clara), Vicente Soler (Fernando-Lope Félix de Vega), Nicolás Navarro (Don Bela), Guillermo Grases (Julio), Emilio Espinosa (Escribano), Santiago García (Sacristán).

en la sede de *Acción Española*, afirmaba haberse mantenido fiel al original en los primeros dos actos:²²

La historia de amor, a cuyo juego pretendo que casi asistáis, la tomo entera, en mis dos actos primeros, del libro de Lope. Veréis qué acento de humana verdad. Ningún artificio literario en la trama, que Lope me presta. Vida toda ella. Únicos ingredientes y elementos, las malas artes que pone en juego el egoísmo comprensible de unas pocas personas interesadas en separar a los dos enamorados, y el proceso material de la vida que tiende a diferenciar individuos, deshaciendo amalgamas, tomando a cada uno aparte para enconarlo y remacharlo en sí mismo, suelto de afectos, hasta mondarlo, endurecerlo, hueso afinado, y echarlo a la hoya. Solo el espíritu militante inmortal, nunca el amor de la carne, contraría este proceso (Vázquez-Dodero 1935:584).

La necesidad de representar el texto en la escena impuso al catalán una serie de recortes. El eje fundamental de su versión iba a ser la historia de amor entre Fernando y Dorotea. Quedaba fuera, por razones de representabilidad de la pieza, el repertorio de erudición que desplegaba Lope a través de los personajes y que constituía uno de los rasgos identitarios de la obra.²³ Se afianzaba la acción dramática frente a la divagación retórica. Acercándonos al texto, el primer acto se abría con Teodora y Gerarda parlotando entre ellas. Las insinuaciones de la que en Lope es considerada, como apunta Poggi [2001], una «bruja decaída», tienen aquí también el objetivo de encender en la madre de Dorotea el interés hacia un caballero indiano con sentimientos de «hombre entero y cristiano» (Marquina 1935a:17) que está enamorado de su hija. En cambio, la que es «el pan de la casa» (Marquina 1935a:16) se consume de amor por Fernandillo, viviendo en la pobreza y, como en el texto de Lope, llegando por él a vender su manto. Teodora, al principio algo dudosa, se

22. Marquina es uno de los escritores invitados a las celebraciones en honor de Lope organizadas por la asociación Acción Española, estudiadas en detalle por García Peña [2015]. La conferencia del dramaturgo, titulada «Lectura comentada de *La Dorotea*», es la segunda del ciclo y se da el 22 de febrero de 1935, introducida por Pedro Sainz Rodríguez. Del acontecimiento se hace eco también la prensa («Acción Española y el centenario de Lope de Vega» 1935:39; «Conferencia de Don Eduardo Marquina» 1935:3).

23. Ya el contemporáneo Azorín [1935] percibía la importancia de este aspecto, valorado posteriormente por Alda Croce [1940:12-14], la cual considera la sabiduría presente en los diálogos más que una «seicentista *cicalata*», signo de que la obra es también «un libro di riflessione». Según Morby [1958:24-25] «el bagaje de erudición cumple una función evidentísima de la creación de carácter y de ambiente». Para un tratamiento más exhaustivo de este aspecto remito a Monge [1957 y 1983].

queda fácilmente impresionada por las riquezas del indiano. Dorotea, habiendo escuchado una parte de la charla, al entrar en escena se enfada con su madre; sigue una pelea en la cual la mujer le reprocha la pobreza en la que vive y le avisa de que antes o después llegará el ocaso del amor y Fernando la dejará. Celia también cree que el joven la abandonará: «trabajo y necesidad / quitan la venda al amor» (Marquina 1935a:36). Dorotea decide entonces dejar a su amado antes de que él la deje. Está a punto de salir cuando llega Lucía —hija de Gerarda que sustituye a la Felipa lopesca— con telas riquísimas enviadas por el indiano. Marquina insiste aquí en el ofuscamiento causado por la hechura de las telas y por los materiales preciosos, a los que Dorotea intenta resistirse en varias ocasiones.²⁴ El segundo cuadro se desarrolla en la posada donde se aloja Fernando, en compañía de Julio. El joven poeta está escribiendo los últimos versos de una comedia que, en opinión de su amigo, tendrá éxito y hará que el público entero le aclame gritando: «Félix Lope». Esta referencia directa a Lope de Vega es una de las novedades más patentes de *La Dorotea* de Marquina, donde se da una yuxtaposición continua y explícita entre Fernando y el poeta, operación que tiene su clímax, como veremos, en la última jornada. Otras diferencias en los primeros actos son de menor incidencia, como el sueño premonitorio de Fernando, eliminado y sustituido por una visita de Gerarda intentando venderle al joven joyas para Dorotea que él no puede permitirse y que, según la alcahueta, puede comprar un indiano llamado Don Bela.

A partir del tercer acto del texto lopesco, *DM* y *DL* empiezan a distanciarse sensiblemente²⁵. Así la escena *DL* de la reconciliación entre los dos amantes en el Prado se da brevemente en *DM* en la puerta de casa de Dorotea (jornada II, cuadro I), mientras que desaparece la sátira a los culteranos y también el diálogo en el que Fernando confiesa a César que se le pasó el amor por la joven al descubrir que seguía enamorada de él. No queda rastro en *DM* del pronóstico del amigo ni de los acontecimientos acelerados del final del hipotexto. Asimismo, desaparecen los coros que cierran los actos de *DL*. Aun así, las primeras dos jornadas de *DM* reproducen con variaciones menores el argumento de *DL*. En cambio, la jornada III de *DM* marca adrede una distancia enorme del hipotexto y crea otra *Dorotea*. La acción se desarrolla en el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid, a

24. El oro aparece veladamente en el nombre de la protagonista y su simbología está muy presente en el texto de Lope y como ha evidenciado el estudio de Gambin [2010].

25. Se usan aquí *DL* y *DM* como abreviaturas respectivamente del texto de Lope y de Marquina, en las ediciones citadas.

primeras horas de la mañana, y los hechos se sitúan cronológicamente unos cincuenta años después de los de la jornada anterior. Sor Marcela, hija de Lope, ocupa la escena junto a Sor Prudencia. El expediente de acceso a la dimensión metaliteraria no podría ser más directo. Sor Marcela está leyendo *La Dorotea* de Lope de Vega; la otra religiosa recuerda el nombre del poeta que «escribió muchas comedias, / y escandalizó a las gentes / de aquel tiempo / una querella / que le movió cierta dama / por calumnias...» (Marquina 1935a:223). Al salir Sor Prudencia, entra Fray Lope, en hábito religioso y con aura de beatitud; por lo que se entiende, come poco, reza mucho y está en paz con el mundo. Marcela se muestra preocupada por el sufrimiento y frenesí que trasluce de *La Dorotea*, sin embargo el poeta tranquiliza a su hija. El tumulto ha pasado y la conversión se ha cumplido, originándose precisamente en esa furia juvenil: «Se hacen de pasiones Santos / en la nada, nada siembras» (Marquina 1935a:236). Llega el sacristán, anunciando que fuera del convento hay gente deseando ver a Lope y, además, una visita. Fray Lope no desea recibir a nadie, sin embargo se topa casualmente con la una mujer que lo estaba buscando: se trata de Dorotea. Los dos se reconocen, se reconcilian, ella le pide perdón y él también ruega la absolución de Dios para sus pecados. En esto, llega Marcela, acogida por Dorotea, en un «abrazo de abuela» (Marquina 1935a:257). A continuación, Fray Lope pide que se abran las puertas del convento. El vulgo lo aclama, él da de comer a los pobres que, *in crescendo*, le tributan ovaciones mientras en la sala cae el telón.

Entre redondillas, quintillas y sextillas, Marquina [1944:1180] pretendía homenajear al poeta y al «recuerdo inextinto» de Elena Osorio, recorriendo episodios de la vida del Fénix a través de su obra más autobiográfica.²⁶ El dramaturgo declaraba haber extraído de la acción en prosa lopesca «los datos vivos y la trama de los hechos; como se tomarían de un libro de historia, de una crónica del tiempo o de una Vida de Lope» (Marquina 1935b:49). Sin embargo, estaba convencido de que Lope no se encontraba en sus obras por entero ya que tenía como costumbre el «reiterado permutar de vivencias, en fuga constante de sí mismo», una fuga que «tiene la hondura solemne y al mismo tiempo el tumultuoso alboroto de un largo desfile fluvial» (Marquina 1944:910). Condenando la interpretación donjuanesca de un «Lope de Vega totalmente desprovisto, a lo Fernandillo, de valores éticos» (Marquina 1944:911), el

26. No es casual que el primer título de la obra, tal como se anunciaba en la prensa de 1934, fuera *Mocedades de Lope* o *Las mocedades de Lope* (Muñoz 1934:19; Répide 1934:1), posteriormente mudado en *La Dorotea*.

dramaturgo consideraba que no había pretensión de fidelidad en los dobles literarios del Fénix, puesto que este «no pretendía pintarse a sí mismo» (Marquina 1944:908). Es más, atribuirle los vicios de sus personajes era adulterar, porque se solía considerar solo una parte del «bloque entero que hubo de ser el auténtico Lope» (Marquina 1944:912). El teatro del barcelonés, nunca definido en su teoría pero sí en declaraciones ocasionales, apuntaba a la creación de un relato espiritual con los personajes y a la elevación de los aspectos emocionales de la función.²⁷ «Yo quiero siempre recoger la historia de las almas, aderezando con cierta libertad los asuntos, de manera que puedan interesar a los tiempos de hoy» afirmaba en una entrevista con *El Caballero Audaz* [1946:594]. Asimismo, la relación de Marquina con Lope se configuraba como búsqueda tenaz del espíritu del Fénix, más allá de lo que podía leerse en sus obras, ya que el poeta del Siglo de Oro, según él, no conocía la modernidad impregnada de psicología y análisis y no se desvelaba enteramente en sus creaciones: «no cree que el mundo se acaba en su alma. Por su alma entra el mundo a tomar formas infinitas y, en festival desfile, a hechizar y deslumbrar a quienes oigan y miren» (Marquina 1944:947). El Lope de Marquina guardaba silencio extremo sobre su vida interior, a pesar del derrame de información presente en sus versos y prosas. A la exploración espiritual de Lope concurría también el uso del verso que, según defendió Marquina [1935b:49], empleó en *La Dorotea*: «por la eficacia de síntesis y sugestión de que es rica esta forma cuando se trata de animar (más que de estudiar) estados de alma complejos y cuando conviene acortar distancias, en el espacio o en el tiempo». La naturaleza sentimental del acercamiento al Fénix es reiterada en su discurso de acceso a la Real Academia: «Necesitaba conocer a Lope, no como erudito que estudia un problema literario, sino como dramaturgo, pegado el oído a sus adentros, únicamente para averiguar si, bajo el poeta combatido y combatiente, el hombre sufría. Y mi convicción es que el hombre sufría» (Marquina 1944:940).

Consciente de haber aportado algunos cambios sustanciales en el final, Eduardo Marquina [1935b:49] calificaba su versión no de transformación en verso, teatralización o actualización de un clásico: «No se trata pues de una *adaptación*, ni de una *refundición*, ni de poner caprichosamente en verso lo que el glorioso padre de nuestro teatro ya dejó para siempre escrito y declarado en jugosísima prosa. He compuesto *otra Dorotea*». Como se ha evidenciado, en el tercer acto esta distancia se hacía palpitable, casi irreverente. «Me parece [...] que en esta composición en verso

27. Sobre la teoría teatral de Marquina véase Hernanz Angulo [1992].

se pretende modificar de una manera arbitraria la evolución del poeta. No es de creer que el mismo Lope haya conocido esa clase de depuración que nos presenta Marquina en su comedia conmemorativa», señalaba sutilmente Vossler [1935:18]. Lo que llevaba al dramaturgo a reformular completamente el acto final y el desenlace no era la falta de comprensión o el desafío al poeta —«como en ninguna ocasión me he sentido esta vez respetuoso y miedoso al tantear la grandeza de mi empeño» (Marquina 1935b:49)— sino la compasión hacia el hombre, que en ese texto había dejado escrita «su alma en letras» (Vázquez-Dodero 1934:583): «Ganome el sentido aquel trasunto de toda el alma de Lope, que del libro rezuma. Quedó transido mi corazón de compasión y dolor. Resultó de esto el acto tercero de mi obra», argumentaba el poeta (Vázquez-Dodero 1934:583). Entre todo el repertorio del Fénix, *La Dorotea* venía a ser para Marquina «casi que diría su libro. Ese, central, huerto de soliloquios, al que aluden y como que se refieren a lo largo de sus obras en rápidos gestos, para quien sabe advertirlos, los poetas mayores». En las demás obras, el Monstruo de la Naturaleza aparecía para ser admirado; pero «para conocerlo y compadecerlo, porque allí está su alma, en *La Dorotea* hay que ir a buscarlo» (Vázquez-Dodero 1934:583). La exploración íntima de Lope arrancaba desde el recuerdo de su primera amada que —escribía, identificándose, Marquina— es «la primera mujer por quien lloramos y que, al enfrentarnos con el dolor, despierta en nosotros lo mejor que tenemos: el alma» (Marquina 1935b:49).

La recepción de la pieza por parte del público fue cálida, como veremos en detalle en los comentarios de la prensa. La crítica contemporánea permaneció impresionada por la calidad de la versificación y por la exquisitez de la puesta en escena, además demostrando cierta expectación ante la representación. Pocas horas antes del estreno, en el *Heraldo de Madrid* Juan González Olmedilla saludaba con júbilo la iniciativa, añadiendo en tono algo polémico que era precisamente el escenario el lugar donde había que homenajear al poeta y no los círculos académicos o las cabalgadas, que por aquellas fechas se habían multiplicado. El crítico entendía la pieza como evocación de la biografía y temperamento de Lope «autorizada por un poeta dramático que es entre los actuales el más cercano y continuador de Lope» (González Olmedilla 1935a:6). Asimismo, Olmedilla subrayaba la calidad del aparato escenográfico, del vestuario y del atrezzo, cuidados por Sigfrido Bürmann y Dhoy: seis decoraciones y veinticinco trajes, utensilios de los hogares del siglo xvii, por Barrera, muebles por Cabello, todos «respetuosos, sin menoscabo del arte de lo espectacular, para con el ambiente

de la época evocada» (González Olmedilla 1935a:6). «Si me preocupa haber acertado como autor dramático, me inquieta esta vez mucho más el temor a no haber logrado cohonstar mi esfuerzo con la grandeza el empeño acometido, al intentar darle vida escénica a la vida de Lope» confesaba Marquina al periodista antes de la representación (González Olmedilla 1935a:6). Dos días después, la reseña de Olmedilla en el mismo periódico acertaba al hacer inciso en dos puntos: Marquina se equivocaba en el temor de no agradar al público y tenía razón en considerar excepcional la tarea escogida, a pesar de ser un dramaturgo extraordinario. El segundo acto es considerado la parte con más interés y dinamismo dramático. Con respecto al controvertido tercer acto, el crítico escribía:

La parte final de la nueva obra —el ocaso melancólico y resignado del héroe— es la más desmayada y lenta, si bien está aureolada de una poemática dulzura mística muy noble, y en ella, y en esa postrera jornada, es donde Carmen Díaz encuentra los acentos más convincentes y adecuados a una fiel interpretación de Elena Osorio, cuando ésta, en la proclividad sin retorno de la edad, recuerda junto al antiguo amado los amores del tiempo juvenil, ya tan lejano en la vida. En este pasaje Carmen Díaz consiguió arrancar aplausos para muchos versos de Marquina, quien al término de la representación tuvo que hablar, emocionado, para consagrar el buen suceso de la memoria del príncipe de nuestros dramaturgos del Siglo de Oro (González Olmedilla 1935b:5).

Olmedilla alababa, además, las cualidades de Marquina como versificador, la finura del decorado, en el que era evidente un «dispendioso lujo» por parte de la empresa, y la interpretación de Vicente Soler que «acertó a darle en la primera parte el brío, la acometividad, la desenvoltura con que nos imaginamos a Lope en sus mocedades» (González Olmedilla 1935b:5). Eduardo Haro en su columna de *La Libertad* coincidía en subrayar la prueba de los actores y la calidad del decorado de Bürmann, considerado uno de los más acertados del escenógrafo, que al cabo de unos meses colaboraría en un importantísimo estreno lopesco, *Fuenteovejuna* dirigida por Rivas Cherif e interpretada por la compañía Xirgu-Borrás. Sin embargo, la crítica hacia el tercer acto no podía ser más firme, haciendo hincapié en la adulteración histórica que suponía la invención de un reencuentro entre el anciano Lope de Vega y su primer amor. Si Olmedilla [1935b:5] elogiaba «la probidad, la limpieza con que están manipulados los elementos biográficos en juego», Haro [1935:4] consideraba que el acto tercero de la comedia de Marquina «no solamente no puede estimarse

como tal, sino que merece una total reprobación por lo absurdo de sus situaciones dramáticas y su premeditada falsedad histórica». Y seguía: «este lamentable acto tercero destruye por sí solo la intención del homenaje que ha impulsado a Marquina a inclinarse ante el pedestal de la divinidad poética de Lope de Vega» (Haro 1935:4). Con respecto al tercer acto, Luis Araujo Costa [1935:3], en *La Época*, se situaba en la misma línea: «No había, por tanto, para qué continuar la obra con un último acto postizo en el que se mueve la figura de un sacerdote como hay muchos, no precisamente la figura de Lope». Aun así, el crítico consideraba que la elegancia de los versos y el brillo de la acción de los primeros actos hacían de la obra de Marquina «una comedia clásica que no desmerece de las mismas de Lope», dotada de «absoluta dignidad literaria», «un ejemplo de teatro de verdad en el estilo, el aliento y la manera del siglo de oro español» (Araujo Costa 1935:3). Penetrantes eran los comentarios de Díez-Canedo [1935:1] en *La Voz*, quien no consideraba la invención del tercer acto como amplificación del significado de la obra, pero sí entendía su significación en coincidencia con el homenaje y con la gestación de la comedia de Marquina, que empezaba como una adaptación y terminaba siendo una reescritura. Un Marquina, el de *La Dorotea*, que no había huido de los pasajes más espinosos para la reputación del Fénix, pero que igualmente «parece en toda la comedia salir en defensa de Lope, contra Lope mismo» (Díez-Canedo 1935:1). El intento de apología del Fénix es patente, sin embargo, a confirmación de la influencia de categorías extraestéticas en la recepción de la obra, una parte de la prensa y de la opinión pública enaltecía precisamente este aspecto. En *ABC*, A. C. [1935:50] no solo alababa la superposición de una imagen mitificada y depurada de Fernando-Lope a la documentada, sino que consideraba esta construcción ficticia superior y más cercana al poeta:

Afortunadamente el D. Fernando refundido por Eduardo Marquina es otro que el que dibujó el monstruo de la Naturaleza, y precisamente, por ser más noble, más espiritualmente apasionado y más caballeroso que su modelo original. El de Lope le es muy inferior en virtudes. Y únicamente mejorando así el personaje se puede afirmar retundamente que el don Fernando sea el propio Lope de Vega (A. C. 1935:50).

De esta manera se consideraba que «Don Eduardo ha admitido que todo el personaje sea el propio Lope, pero respetuoso con el autor solo ha considerado sus cualidades buenas» y que el tercero es un «acto que tiene una fuerza de simbolismo y que

es como el verdadero homenaje que el autor poeta de hoy rinde a su glorioso antecesor [...] Acto para depositar laureles a los pies de una estatua del *Fénix*» (A. C. 1935:50). La obra de Lope es «densa y frondosa. Don Eduardo Marquina, para transformar el enorme bosque en parque de tres actos, ha tenido que hacer *otra Dorotea*» (A. C. 1935:50). Más allá de elogios y críticas, cabe señalar que la comedia se estrenó con enorme éxito y las reseñas, incluso las menos generosas como la de Haro, refieren que Marquina fue aclamado por el público y salió a escena varias veces, mientras los espectadores a lo largo de la representación subrayaron la calidad de los versos «con ovaciones frecuentes y entusiásticas» (Pablo Pérez 1935:19).²⁸

CONCLUSIÓN

En definitiva, el estudio de *La Dorotea* de Eduardo Marquina ha ofrecido nuevos datos sobre la recepción y significación de Lope de Vega en 1935 y sobre la producción teatral del escritor barcelonés en los años treinta. En ningún momento ajena a la dramaturgia del catalán, la pieza se inserta perfectamente en el clima del homenaje lopesco —lo cual explica en parte la reelaboración hagiográfica a la que Marquina sometió la figura del poeta, evidente en el tercer acto—. La superposición de Lope a sus dobles literarios, tan discutida por la crítica y rechazada en su vertiente donjuanesca por Marquina, es en realidad aprovechada por el dramaturgo para afirmar los resultados de una búsqueda acerca de la figura del Fénix que, en 1935 y para los intelectuales españoles, es individual y colectiva, estética y cultural. El Monstruo de la Naturaleza de Marquina [1944:943] es «humano, popular, nacional, creador. Asumió las virtudes y los defectos de la nación; era su voz», un eslabón más en el proceso de determinación de la identidad patria, que los años treinta interesó a la sociedad entera y que Marquina siempre tuvo presente.²⁹ Por otro lado, el acercamiento al poeta del Siglo de Oro implicó para el catalán un proceso emotivo —un rechazo, diría Bergamín [1933:18] de «una autopsia del cuerpo muerto de la comedia lopista»— y afianzó una identificación estética con el teatro lopesco, en

28. Véanse también Espina [1935:2] y «Sobre el escenario y entre bastidores. Balance de un mes de estrenos» [1935:2].

29. Sobre la búsqueda de la identidad nacional en Marquina y su identificación con símbolos literarios del pasado español véase Russo [2014], donde se analiza la relación del escritor con la figura y la obra cervantina.

el que los valores emocionales, a decir de Marquina, se fundían con la línea dramática: «Lope tenía la intuición del hecho teatral en el que entran casi por la mitades justas de una parte, la obra; y de otra parte la emoción del público que juega sobre el texto de la obra y lo conjuga subrayándolo, interpretándolo, adivinándolo; en una palabra, comunicándole su propia vida» (Marquina 1944:922). Una sensación que, a lo mejor, hubo de experimentarse también, en ese invierno de 1935, en el Teatro Cómico de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- A. C., «Informaciones y noticias teatrales. En Madrid. Cómico: *La Dorotea*», *ABC* (24 de enero de 1935), p. 50.
- «Acción Española y el centenario de Lope de Vega», *ABC* (23 de febrero de 1935), p. 39.
- AGUILERA SASTRE, Juan, «El debate sobre el Teatro Nacional durante la Dictadura y la República», en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, ed. D. Dougherty y M.F. Vilches de Frutos, CSIC / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, pp. 175-187.
- AGUILERA SASTRE, Juan, *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1930): ideología y estética*, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 2002.
- AMEZÚA Y MAYO, Agustín G. de, «En el tercer centenario de *La Dorotea*», *Boletín de la Real Academia Española*, XIX (1932), pp. 695-708.
- AMORÓS, Andrés, *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Castalia, Madrid, 2005.
- ARAUJO COSTA, Luis, «Veladas teatrales», *La Época*, (24 de enero de 1935), p. 3.
- ASTRANA MARÍN, Luis, *Vida azarosa de Lope de Vega*, Juventud, Barcelona, 1935.
- AZAÑA, Manuel, «En torno a Ganivet», *La Pluma*, IX (febrero 1921), pp. 87-96.
- AZORÍN, *Lope en silueta (con una aguja de navegar Lope)*, Cruz y Raya, Madrid, 1935.
- BERGAMÍN, José, «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», *Cruz y Raya*, XXIII-XXIV (febrero-marzo 1935), pp. 7-52.
- BLECUA, José Manuel, «Introducción a *La Dorotea*», *Revista de Occidente*, Madrid, 1955.
- BOEDO, Fernando, *Iberismo de Lope de Vega (Dos Españas). Segismundo ¿es el Contraquijote?*, Imprenta Sáez Hermanos, Madrid, 1935.
- El Caballero Audaz*, «Eduardo Marquina», *Galería*, Ediciones del Caballero Audaz, Madrid, 1946.
- «El centenario de Lope de Vega», *La Época* (28 de diciembre de 1934), p. 8.
- «Conferencia de don Eduardo Marquina», *La Época* (13 de febrero de 1935), p. 3.
- «El congreso de la Confederación Internacional de Autores», *La Época* (9 de mayo de 1935), p. 5.
- «El IX Congreso Internacional de Autores», *La Época* (27 de junio de 1934), p. 3.
- «El X congreso de la Confederación Internacional de Autores y Compositores»,

- Heraldo de Madrid* (20 de abril de 1935), p. 10.
- CROCE, Alda, *La Dorotea di Lope de Vega*, Laterza, Bari, 1940.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique, «Información teatral. Con el estreno de *La Dorotea* empezó anoche a todo honor el Año de Lope. En el Cómico *La Dorotea* de Eduardo Marquina», *La Voz* (24 de enero de 1935), p. 1.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «El descubrimiento de la poesía de Lope (1920-1936)», *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 109-119.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix, *La Dorotea*, Imprenta de Repullés, Madrid, 1804.
- ENDERIZ, Ezequiel, «Un autor español presidente de los autores de todo el mundo», *Estampa* (7 de julio de 1934), p. 18.
- «¡Eso no! Azaña, refundidor de Lope», *La Época* (10 de septiembre de 1934), p. 6.
- ESPINA, Antonio, «Escenas y bastidores», *El Sol* (24 de enero de 1935), p. 2.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La recepción de Lope en 1935: ideología y literatura», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), pp. 107-124.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «La materia teatral en *La Dorotea* de Lope de Vega», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. O. Gorsse, PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, Toulouse, 2006, pp. 311-324.
- GAMBIN, Felice, «De una extraña melancolía. Beber y tomar oro en *La Dorotea* de Lope de Vega», en *Literatura, sociedad y política en el Siglo de Oro*, ed. E. Fonsalba Vela y C. Vaíllo, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2010, pp. 269-295.
- GARCÍA PEÑA, Marta, «Acción Española y el tricentenario de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 29-45. <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.113>>
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La creación del Fénix. Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 2000.
- GIL FOMBELLIDA, María del Carmen, *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Fundamentos, Madrid, 2003.
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, «Guía de espectadores», *Heraldo de Madrid* (23 de enero de 1935a), p. 6.
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan, «El tercer centenario de Lope de Vega. Anoche, con gran éxito, se estrenó en el Cómico *La Dorotea*, de Eduardo Marquina», *Heraldo de Madrid* (24 de enero de 1935b), p. 5.

- GRILLI, Giuseppe, *Intrecci di vite. Intorno a La Dorotea di Lope de Vega*, L'Orientale, Nápoles, 2008.
- HARO, Eduardo, «Anoche se estrenó en el Cómico *La Dorotea*, comedia en verso, en tres jornadas, de Eduardo Marquina, inspirada en *La Dorotea*, comedia en prosa de Lope de Vega», *La Libertad* (24 de enero de 1935), p. 4.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, «Teoría teatral en Eduardo Marquina y su crítica», *Teatro: revista de estudios teatrales*, I (1992), pp. 87-94.
- HERNANZ ANGULO, Beatriz, «Lorca y Marquina: relaciones personales y/o dramáticas», en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, ed. C. Cuevas García y E. Baena, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, pp. 265-273.
- HILTON, Ronald, «El culto de Lope», *Bulletin of Hispanic Studies*, XII 48 (1935), pp. 217-230. <<http://dx.doi.org/10.1080/14753825012331363927>>
- IGLESIAS, Miguel A., «Cipriano Rivas Cherif y Margarita Xirgu en el tricentenario de Lope de Vega. Datos para la historia del teatro español», *Anuario Lope de Vega*, V (1999) pp. 83-118.
- «Información municipal. El programa conmemorativo del centenario de Lope de Vega», *La Libertad* (28 de diciembre de 1934), p. 7.
- «Informaciones municipales. Reunión de una comisión», *ABC Sevilla* (21 de febrero de 1935), p. 27.
- LY, Nadine, «*La Dorotea*: la question du genre», *Langues Néo-Latines*, CCCXIX (2001), pp. 41-68. <<http://dx.doi.org/10.3406/hispa.2002.5133>>
- LY, Nadine, «*La Dorotea* de Lope: *Acción en prosa*. Réflexions sur un sous-titre», *Hommage à François Lopez, Bulletin Hispanique*, CIV 2 (2002), pp. 767-810.
- LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, «*La Dorotea*. Alambicado cuentecillo biográfico con algo de Lope dentro», *ABC* (10 de febrero de 1983), p. 59.
- MARQUINA, Eduardo, *La Dorotea. Comedia en verso, en tres jornadas, inspirada en la famosa obra de Lope de Vega*, Reus, Madrid, 1935a.
- MARQUINA, Eduardo, «Autocrítica. *La Dorotea*», *ABC* (23 de enero de 1935b), p. 49.
- MARQUINA, Eduardo, *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1944.
- MCGRADY, Donald, ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Real Academia, Madrid, 2011.
- MONGE, Félix, «*La Dorotea* de Lope de Vega», *Vox Románica*, XVI (1957), pp. 60-145.
- MONGE, Félix, «Literatura y erudición en *La Dorotea*», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 449-463.

- MONTOTO, Santiago, *et al.*, *La tertulia del Arenal en el III tricentenario de Lope de Vega*, Imprenta del Arenal, Sevilla, 1935.
- MORROS, Bienvenido, «El género de *La Dorotea* y la imitación de *La Celestina*», en *La Dorotea de Lope de Vega*, ed. M. Güell, Ellipses, París, 2001, pp. 93-111.
- MORBY, Edwin S., ed., Lope de Vega, *La Dorotea*, Castalia, Madrid, 1958.
- MORBY, Edwin S., «*La Dorotea* de Enciso Castrillón», en *Homenaje a William L. Fichter, estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff, Castalia, Madrid, 1971, pp. 547-555.
- MUÑOZ, Matilde, «Sobre el escenario y entre bastidores», *Crónica* (17 de julio de 1934), p. 19.
- POGGI, Giulia, «La bruja decaída: apuntes sobre la figura de Gerarda en *La Dorotea* de Lope de Vega», en *Hechiceras y bujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, ed. E. Lara Alberola, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1999, pp. 10-25.
- «Un programa mínimo. El alcalde y los autores españoles, ante el centenario de Lope de Vega», *La Voz* (27 de diciembre de 1934), p. 8.
- RÉPIDE, Pedro de, «Espejo de las horas. Las evocaciones de Lope de Vega», *La Libertad* (25 de agosto de 1934), p. 1.
- RUBIO JIMÉNEZ, José, «Tendencias del teatro poético en España (1915-1930)», en *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia*, eds. D. Dougherty y M. F. Vilches de Frutos, CSIC / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, pp. 255-264.
- RUBIO JIMÉNEZ, José, *El teatro poético en España, del modernismo a la vanguardia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- RUSSO, Antonella, «Eduardo Marquina y Cervantes: arnaldismo, quirotismo y propaganda nacional», *eHumanista/Cervantes*, III (2014), pp. 645-660. <http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu/span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume3/ehumcerv3.russo.pdf>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito, imagen y autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- SCHWARTZ, Lia, «La construcción de *La Dorotea* entre Séneca y Ovidio», *Anuario Lope de Vega*, VIII (2002), pp. 177-196.
- «Sobre el escenario y entre bastidores. Balance de un mes de estrenos», *Crónica* (24 de febrero de 1935), p. 28.

- SNYDER, Isabel, «A Twentieth Century Adaptation of Lope's *La Dorotea*», *Hispania*, XLII (1959), pp. 325-329.
- «El teatro español y el teatro escuela de arte. La próxima temporada y el centenario de Lope», *Luz* (18 de agosto de 1934), p. 8.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Lope, personaje de comedias», *Anuario Lope de Vega*, VII (2001), pp. 105-125.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, *Del teatro poético al esperpéntico*, Universidad de Murcia / Editum, Murcia, 2012.
- TRUEBLOOD, Alan S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of La Dorotea*, Harvard University Press, Cambridge, 1974.
- VÁZQUEZ-DODERO, José Luis, «El tercer centenario de Lope. Glosa y lectura de *La Dorotea*», *Acción Española* LXXII-LXXIII (marzo 1935), pp. 580-585.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Poesías líricas*, ed. J. Fernández Montesinos, Ediciones de La Lectura, Madrid, 1926-1927.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. E.S. Morby, Castalia, Madrid, 1958.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La Dorotea*, ed. D. McGrady, Real Academia Española, Madrid, 2011.
- VILCHES DE FRUTOS, Inmaculada y Dru DOUGHERTY, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997.
- VOSSLER, Karl, «Mirada retrospectiva al año de Lope 1935», *Revista de bibliografía nacional*, I (1940), pp. 289-311.