



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA, LÓGICA Y ESTÉTICA

LA METÁFORA CORPORIZADA
LOS ESCRITOS TEATRALES DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

TESIS DOCTORAL

Almudena Jiménez Manzanas
Director: Dr. Domingo Hernández Sánchez

Salamanca, 2017

LA METÁFORA CORPORIZADA
LOS ESCRITOS TEATRALES DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Tesis presentada por: Almudena Jiménez Manzanas

Dirigida por: Dr. Domingo Hernández Sánchez

Vº Bº del Director:

AGRADECIMIENTOS

Esta Tesis Doctoral es el resultado de un proceso formativo que comenzó en 1995, al iniciar los cursos del Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Salamanca, y que fue interrumpido poco después de conseguir la Suficiencia Investigadora en 1998. Se trata, por tanto, de un proyecto que ha permanecido durante mucho tiempo detenido, a la espera de un periodo vital que permitiera la investigación. En el recorrido, han sido tantas las personas e instituciones que me han ayudado y acompañado que, seguramente, resultaría ingrata si pretendiera hacer un listado exhaustivo. Debo especial agradecimiento, sin embargo, a la Fundación Caja de Madrid, pues en 1996 me concedió una beca que me permitió obtener la Suficiencia Investigadora, guiada por el recientemente fallecido Catedrático de Metafísica de la Universidad de Salamanca Mariano Álvarez Gómez. El recuerdo de su persona y de su magisterio siempre me acompañará con afecto y agradecimiento.

A mi Director de Tesis, Domingo Hernández Sánchez, agradezco no sólo el haberme incitado a desarrollar este trabajo, sino, además, el haberlo dirigido desde el principio con infinita paciencia y dedicación. Así mismo, agradezco al Departamento de Filosofía, Lógica y Estética de la Universidad de Salamanca y a la Escuela de Doctorado su amabilidad y profesionalidad, así como las facilidades que me han dado para resolver las cuestiones administrativas.

Por último, agradezco a la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón el haberme abierto sus puertas facilitando amablemente la consulta de los volúmenes de la biblioteca personal de José Ortega y Gasset, así como de documentos de su archivo.

–¿Por qué no escribe usted para el teatro?
–preguntamos al insigne autor de *La deshumanización del arte*.
–Porque no sé, o no sé por qué– nos contesta.
(*ABC*, Jueves, 21 de Julio, 1927, p. 10)

INTRODUCCIÓN	7
Ortega y Gasset y el teatro	7
Estados de la cuestión	11
Objetivos, metodología y materiales de trabajo	17
1. PRIMEROS ESCRITOS DE CONTENIDO TEATRAL (1904-1915)	23
1.1. Ortega y Maurice Maeterlinck ante el panorama teatral y literario español	27
1.2. La recepción del teatro de Maeterlinck en España	39
1.3. Los límites entre la realidad y su representación	49
1.4. La apoteosis de Echegaray	55
1.5. España y Europa: de nuevo Maeterlinck	61
1.6. La apología de la irrespetuosidad. Una tensión generacional	65
1.7. El logos del músculo	75
1.8. «Shylock»: lo clásico en el teatro	83
1.9. El arte del actor	91
1.10. En torno a 1914: política y estética, héroes y personajes	97
1.11. Objeto estético y metáfora teatral	107
1.12. El retablo de maese Pedro	111
2. DE LA VANGUARDIA AL TEATRO POPULAR (1916-1935)	117
2.1. La aparición de los Ballets Rusos	121
2.2. El arte en movimiento	131
2.3. El salto de Nijinsky	143
2.4. El vuelo del Murciélago	151
2.5. Teatro y Literatura	161
2.6. Un teatro a la altura de nuestro tiempo	177
2.7. Islas de irrealidad	189
2.8. La deshumanización del teatro	199
2.9. Antirrealismo musical	211
2.10. La impopularidad del arte nuevo	223
2.11. Una nueva coyuntura política: hacia un teatro de masas	235
2.12. Ortega “el estrangulador”: <i>Don Juan</i> y el teatro español	245
2.13. En torno al debate sobre el Teatro Español	253

3. HACIA UNA FILOSOFÍA DEL TEATRO (1936-1949)	259
3.1. La circunstancia temporal y vital de «Idea del teatro»	263
3.2. Contexto teórico de «Idea del teatro»	271
3.3. La pregunta por el ser del teatro	281
3.4. De nuevo, el teatro y la literatura	289
3.5. La farsa, víscera del teatro	299
3.6. «Idea del teatro», ¿una filosofía de la distracción?	309
3.7. <i>Homo ludens</i>	317
3.8. Recepción de «Idea del teatro» en España	327
3.9. Coda: <i>Our town</i> , de Thornton Wilder	339
CONCLUSIONES	345
BIBLIOGRAFÍA	353
Fuentes	353
Estudios	359

INTRODUCCIÓN

Ortega y Gasset y el teatro

Se dice que a Ortega no le gustaba el teatro. Aunque nadie lo afirma categóricamente, el comentario ha llegado incluso a oídos de uno de los más brillantes exponentes de la escena contemporánea, el actor y director teatral José Luis Gómez: «Parece, he oído decir, que Ortega no gustaba mucho de teatro»¹. El director de escena daba así comienzo a su conferencia «Ortega y el teatro», dictada en mayo de 1983 dentro del ciclo organizado por la Fundación José Ortega y Gasset, con motivo del centenario del nacimiento del filósofo. Sea como fuere, el mismo hecho de que José Luis Gómez fuera invitado a participar en tal evento para hablar de las ideas teatrales de Ortega, en cierto modo, contradice el presunto desafecto del filósofo por el género. Al menos, indica que el tema ocupa un lugar en el corpus de la obra orteguiana lo suficientemente significativo como para acometer su estudio. Con todo, la sospecha del conferenciante tenía una base real, pues buena parte de los escritos que Ortega dedicó al teatro fueron producto de experiencias frustrantes como espectador y, en estos casos, sus valoraciones resultaron francamente negativas. No obstante, uno de los propósitos del presente trabajo es demostrar que Ortega tan solo manifestó antipatía por un modo muy concreto de concebir el teatro. Es más, el tono crítico de buena parte de sus escritos dedicados al género estaba dirigido a perfilar una nueva forma de entenderlo, en sintonía con la sensibilidad estética de su tiempo.

Ortega fue desarrollando a lo largo de su trayectoria intelectual una visión del teatro de acuerdo al contexto artístico de su época y, además, en dependencia de su pensamiento estético y filosófico. Es preciso, por tanto, atender a ambos órdenes para conocer su punto de vista acerca del arte de la escena. Sin embargo, ello no siempre se ha tenido en cuenta, dando lugar a lecturas muy críticas que admiten matizaciones si se contemplan desde el conjunto del pensamiento de Ortega. En algunos aspectos, la interpretación que José Luis Gómez realizó del ensayo orteguiano «Idea del teatro» puede incluirse en esta línea crítica, pues, a pesar de insistir en el placer que le habían provocado algunas de las conclusiones a las que llegó el filósofo, no ocultó que otras le habían resultado insostenibles. En particular, puntualizaba que la definición del teatro como una expresión eminentemente visual, lo aproximaba a otras manifestaciones culturales, entre ellas, el fútbol, las corridas de toros o el circo, e incluso a fenómenos de la decadencia teatral donde lo espectacular prima sobre la acción dramática en sí. Ello, en opinión de José Luis Gómez, desvirtúa la especificidad del

¹ Gómez, J. L., «Ortega y el teatro». El texto mecanografiado se encuentra en los fondos de la Biblioteca de la Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón con la signatura: ORT/GOM/ort K-785.

teatro, al tiempo que aleja a Ortega de una consideración del género desde “su ser en forma”, como era su propósito en «Idea del teatro».

El hecho de que en este estudio se pretenda poner de relieve el atractivo y el interés teórico de las consideraciones orteguianas sobre la escena, no implica afirmar, ni la vigencia, ni la pertinencia de todas y cada una de ellas. Si se tratará de demostrar, sin embargo, que algunas objeciones que éstas han planteado encuentran respuesta contemplando el conjunto de los escritos que Ortega dedicó al tema, así como el contexto epocal y filosófico al que pertenecen. Esto último podría ser considerado una desventaja, si se entiende que sus reflexiones sobre el género se diluyen en un contexto teórico muy amplio. Ahora bien, tal dependencia teórica permite articular un discurso coherente, con la riqueza de matices y de significados que sus escritos teatrales sólo muestran parcialmente si se consideran de un modo aislado.

En relación a esta idea, Antonio Tordera señala que lo que lo que Ortega escribió sobre teatro tal vez no añada nada novedoso a su sistema filosófico. Sin embargo, resulta de indudable interés para el artista y el estudioso del teatro, más aún teniendo en cuenta el período en el que realizó sus consideraciones.² Así lo entiende también Manuel Vieites, al afirmar que los principales escritos que Ortega dedicó al género deberían ser de estudio obligado en las escuelas de teatro.³

De otro lado, tampoco puede ignorarse que algunos de estos escritos tuvieron una honda repercusión entre los sectores críticos y artísticos cuando fueron publicados, no exenta de controversia en muchas ocasiones. Claro que no podía haber ocurrido de otro modo, porque, a través de ellos, Ortega se involucró de lleno en el debate que protagonizó el panorama artístico de su época en torno a la vigencia de determinados modelos estéticos. No obstante, a pesar del relieve que adquirieron en su momento, los planteamientos de Ortega sobre la escena ocupan en la actualidad un lugar menor en la investigación de su obra. En el ámbito del orteguismo el hecho se explica, de acuerdo al argumento de Antonio Tordera, porque se inscriben en un pensamiento estético y filosófico de mayor envergadura. A esto habría que añadir que las expresiones artísticas que canalizaron la reflexión estética de Ortega fueron principalmente la pintura y la literatura, de manera que éstas han focalizado la investigación de forma prioritaria, si bien, uno de los aspectos que hacen más interesante la contribución de Ortega es, precisamente, el haber deslindado el teatro de otras expresiones artísticas, en particular de la literatura, tratando de fundamentar su especificidad. En este aspecto, resulta llamativo que sea en el terreno de la teatrología donde los escritos de Ortega

² Cfr. Tordera, A., «Introducción», en Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 14.

³ Cfr. Vieites García, F. M., «Reseña a Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008», en *ADE-Teatro*, 128 (noviembre-diciembre, 2009), p. 195.

hayan pasado casi inadvertidos, puesto que poseen un importante valor teórico para el pensamiento teatral.

La diversificación actual de las prácticas escénicas ha dado lugar a desarrollos teóricos que tratan de enfatizar lo específico del hecho teatral. De acuerdo a tal fin, el teatrólogo bonaerense Jorge Dubatti sostiene que es preciso redefinir el teatro asumiendo la problematicidad de la que se ha impregnado a lo largo de los siglos XX y XXI. En otros términos, se trata de llevar la reflexión a la pregunta por el ser del teatro, partiendo de la base de que es un acontecimiento ligado a la cultura viviente y, por tanto, la tarea requiere contemplarlo en su relación con la totalidad del mundo desde una mirada filosófica.⁴

La filosofía del teatro no es una disciplina reciente. No obstante, el pensador argentino Raúl Héctor Castagnino señalaba en 1956 que, si bien los resortes fundamentales del teatro han sido desde antiguo motivo de especulación filosófica, en la década de los años cuarenta, coincidiendo con los movimientos de posguerra, se incrementó el interés filosófico por el teatro, fundamentalmente en el ámbito de la teoría teatral y literaria francesa. En un contexto posbélico, estas investigaciones estaban motivadas, escribe Castagnino, «por la recuperación intelectual y espiritual del ser más traumatizado por las contiendas bélicas: el público».⁵ Bajo este presupuesto, en 1948 se fundó en París el Centro de Estudios Filosóficos y Técnicos del Teatro, del que formaron parte algunos de los nombres más conspicuos de la escena, la literatura dramática y la crítica francesas, como Jacques Copeau, Charles Dullin, Louis Jouvet, Henri Gouhier y André Villiers, entre otros. Por supuesto, no habían faltado en la escena francesa estudios históricos, críticos y estéticos sobre el hecho teatral; sin embargo, el enfoque de los estudios filosóficos, a diferencia de aquellos, concernía estrictamente a los problemas esenciales del teatro, «a su íntima y total razón de ser». La filosofía del teatro, por tanto, no atiende a la multiplicidad de elementos que lo constituyen, pues, como esencia, afirmaba Castagnino, el teatro es unidad integrada, fusión de elementos, y nunca pluralidad o acumulación.

Conforme a estas consideraciones, puede decirse que, de los escritos que Ortega dedicó al arte de la escena, concretamente «Idea del teatro» se insertó en el mismo flujo de pensamiento que hacia los años cuarenta hizo del teatro objeto de reflexión filosófica, con el espectador, además, como horizonte de sentido. En un período de resolución de traumas, en el que se precisaban los balances, las reflexiones y las auto-reflexiones, Ortega volvió sobre sí mismo para preguntarse por el ser de la filosofía en su relación con el ser del hombre y, en este contexto, se hizo también cuestión acerca del ser del teatro. De acuerdo a ello, cabe afirmar que lo que Ortega escribió sobre teatro posee un importante valor teórico para el

⁴ Cfr. Dubatti, J., *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.

⁵ Castagnino, R. H., *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1956, p. 8.

pensamiento teatral. No en vano, el filósofo se embarcó en la tarea de definir la esencia del teatro en el mismo arco de fechas que otros teóricos de la escena, como los mencionados Henri Gouhier, Jean Louis Barrault o Louis Jouvet. Todos ellos aportaron visiones y adelantaron cuestiones que han sido desarrolladas después, bien para ratificarlas o para abandonarlas, pero, en todo caso, formaron parte de una reflexión que, en buena medida, fundamentó los presupuestos de la escena contemporánea.

A decir verdad, no hay un único factor que explique la escasa atención que han recibido los escritos teatrales de Ortega en el ámbito teatrológico. Sin duda, uno de ellos es el contexto político en el que dictó «Idea del teatro» en 1946, al regresar a España en plena dictadura franquista después de diez años de exilio. Tal contexto, además de eclipsar el contenido de la conferencia, también ensombreció sus anteriores reflexiones en torno al arte de la escena. Cabe pensar, y así lo entiende Antonio Tordera, que si el curso de los acontecimientos hubiera seguido otra dirección, tal vez, buena parte de sus tesis habrían constituido un referente bibliográfico en el desarrollo de la teoría teatral, al menos, hasta la década de los años sesenta. Esto no ocurrió así en absoluto, y no sólo debido a que en 1946 se esperaba de Ortega un pronunciamiento político en lugar de un discurso sobre teatro. También contribuyó al posterior silencio el hecho de que las nuevas tendencias que pujaban por abrirse paso en las carteleras españolas en la década de los años cuarenta apuntaban en una dirección diferente a la que postulaba Ortega. En consecuencia, sus tesis en 1946 resultaron anacrónicas, e incluso impertinentes.

De otro lado, no resulta sencillo articular las consideraciones teatrales de Ortega en un discurso que atienda a su complejidad y a su globalidad, porque ello requiere analizar todo un pensamiento estético y filosófico desarrollado en un contexto epocal, a su vez, extraordinariamente complejo desde el punto de vista artístico y socio-político. Hay que tener en cuenta que las reflexiones de Ortega acerca el teatro fueron resultado del diálogo que estableció con su circunstancia, de acuerdo a una nueva sensibilidad que, en el ámbito artístico, y en concreto en el de la escena, cristalizó en un rechazo explícito de las convenciones del realismo decimonónico. En rigor, todo su pensamiento es producto de este diálogo, dado que para Ortega no hay idea que no responda a una circunstancia vital. En este sentido, sus ideas sobre el arte de la escena se incardinan en la misma inquietud por dar respuesta a una realidad problemática observándola en todas sus manifestaciones. De hecho, creemos que buena parte del interés de esta investigación descansa en la intención de recuperar una faceta de Ortega poco conocida, fundamentalmente en el ámbito teatrológico, contemplándola a partir del exuberante panorama artístico al que pertenece.

Con ello, no se pretende afirmar que el tema del teatro en Ortega sea un territorio por explorar. El tema ha sido objeto de indispensables análisis, aunque éstos se refieren a

aspectos concretos y en relación a determinados escritos, pero no a su totalidad. Desde este punto de vista, consideramos que la investigación orteguiana del teatro admite desarrollos que contribuyan a completar las visiones que se han llevado a cabo hasta ahora. El presente estudio se inscribe en esta línea de trabajo.

Estados de la cuestión

Una de las dificultades que se presentan a la hora de analizar las ideas teatrales de Ortega es que, realmente, no puede hablarse de un único estado de la cuestión. Al partir de la base de que el tema fue producto del diálogo que estableció con su circunstancia, al hilo de las tendencias artísticas de su tiempo, y en clara dependencia con su reflexión estética y filosófica, al menos, cabe hablar de dos estados de la cuestión: el que remite a los estudios sobre el teatro español de las primeras décadas del siglo XX, y el que atiende a la investigación llevada a cabo específicamente en torno al pensamiento teatral de Ortega.

Ortega se presentó en el escenario público español en un momento histórico crítico y decisivo desde todos los puntos de vista. En el terreno artístico, el clima de encrucijada se tradujo en un rechazo de los patrones artísticos consolidados durante el siglo XIX que llegaría a sacudir los fundamentos del teatro. Ya en las postrimerías de esta centuria se gestó la conciencia de que el teatro en España atravesaba una profunda crisis, haciendo responsable de ello a un público aburguesado que tan sólo admitía sobre los escenarios la reproducción prosaica de cuadros costumbristas. Vinculada a tal conciencia de crisis, la brecha que separaba al grueso del público y a la crítica literaria se fue dilatando y, en consecuencia, se intensificaron los discursos en los que se abogaba por enriquecer intelectual y artísticamente la escena de espaldas a un público poco exigente e imaginativo. Entre los sectores de la crítica literaria, el debate se centró en la pertinencia de determinados modelos estéticos, en gran parte debido a la irrupción del realismo en el espacio del arte. Sin embargo, en la percepción de que el teatro estaba en crisis se conjugaron la habitual escasa calidad de los textos dramáticos y de sus puestas en escena, con el discurso teórico acerca de las concepciones estéticas vigentes. En este contexto, la renovación teatral europea fue un referente para los dramaturgos españoles, quienes encontraron en las nuevas prácticas la cristalización de buena parte de sus presupuestos. Ello dio lugar a un panorama tan rico como contradictorio, en el que convivieron y se enfrentaron disparidad de propuestas, muchas de ellas, imbuidas de un profundo espíritu transgresor.

Las primeras décadas del siglo XX fueron un período de intensa reflexión estética. Sin embargo, Jesús Rubio Jiménez señala que la historiografía literaria ignoró después la mayor parte de lo ocurrido concretamente en el territorio del teatro. Esta es la razón por la que, para

reconstruir el panorama dramaturgico y escénico de la época, es preciso acudir a la prensa y a los textos que publicaron sus protagonistas. En esta labor han destacado, en especial, las contribuciones del mencionado Jesús Rubio Jiménez, de Juan Aguilera Sastre, de Agustín Muñoz y de José Antonio Pérez Bowie. Además de la gran cantidad de estudios que han publicado sobre autores determinados, son de destacar cuatro volúmenes indispensables para conocer el pensamiento que motivó la renovación teatral española a comienzos del siglo XX, así como su evolución hasta la década de los años treinta: *La renovación teatral española de 1900* (1998), de Jesús Rubio Jiménez; *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1934). Ideología y estética* (2002), de Juan Aguilera Sastre; *Teatro español de vanguardia* (2003), de Agustín Muñoz-Alonso, y *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un Debate (España 1910-1936)* (2004), de José Antonio Pérez Bowie.

En *La renovación teatral española de 1900*, Jesús Rubio Jiménez ha rescatado del olvido textos de la regeneración escénica, podría decirse que programáticos, en los que se muestran los antecedentes de tal regeneración en las postrimerías del siglo XIX. En varios de los escritos recopilados, sus autores polemizaban acerca del propósito político de crear un Teatro Nacional. Sobre este tema, Ortega también mostró su opinión, primero en 1908 en «Pidiendo una biblioteca», y en 1935 en «La estrangulación de *Don Juan*», lo cual da una idea del alcance de la controversia que suscitó el proyecto y de su extensión en el tiempo. A ello ha dedicado un riguroso estudio Juan Aguilera Sastre en *El Debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1934). Ideología y estética*, que contribuye a clarificar las claves fundamentales del teatro español entre 1900 y 1934. En *Teatro español de vanguardia*, Agustín Muñoz-Alonso acota su investigación al período de la renovación escénica de los años veinte. Se trata de un estudio que resulta de especial interés en este aspecto, porque rastrea la influencia del pensamiento teatral europeo en obras vanguardistas españolas poco conocidas. La obra de José Antonio Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un Debate (España 1910-1936)*, hace un exhaustivo recorrido por los testimonios que alimentaron el debate en torno a la irrupción del realismo en el teatro y en el cine, atendiendo en particular a la contribución de Ortega. Además de estos estudios, la aportación de Dru Dougherty y de M^a Francisca Vilches es determinante para conocer de cerca y con datos objetivos el teatro que se estaba realizando en España en esta etapa de fuerte convulsión artística, puesto que han analizado la cartelera teatral madrileña del período comprendido entre 1918 y 1931 en dos cuidadosos volúmenes: *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación* (1990), y *La escena madrileña entre 1929 y 1931. Un lustro de transición* (1997).

A estas investigaciones habría que añadir otras más genéricas que no atienden a la escena teatral de forma concreta, sino al panorama artístico y literario del momento. No

obstante, con los ejemplos aducidos pretendemos dar una idea del estado de la investigación teatral sobre la época.

Al analizar los estudios llevados a cabo sobre las ideas teatrales de Ortega, es preciso atender a un buen número de textos de crítica teatral y literaria publicados en la prensa a lo largo de la primera mitad del siglo XX, pues en ellos se aprecia, de forma más o menos explícita, la huella de su pensamiento. De hecho, éstos constituyen la principal fuente para conocer las reacciones que sus escritos teatrales provocaron en el contexto histórico en el que aparecieron. Un buen ejemplo de ello fue el artículo de Unamuno, «Teatro y cine», que el rector salmantino publicó en respuesta a «Elogio del *Murciélagos*», el escrito de 1921 en el que Ortega definiría el teatro en términos de acción y espectáculo, acercándose, así, teóricamente, a los movimientos europeos de vanguardia. Hay que decir que Unamuno no fue el único que mostró su malestar con las conclusiones a las que había llegado Ortega. Aún en 1957, el dramaturgo Joaquín Montaner continuaría discrepando al respecto en su artículo «Ortega y Gasset y el teatro nuevo», donde llegaría a afirmar que el filósofo estaba interesado en el espectáculo, pero no en el teatro. Con todo, el artículo orteguiano también fue motivo de elogiosos comentarios, en particular desde las páginas de *Ultra*, la tribuna por excelencia del movimiento ultraísta español. Ello es una muestra de que, con «Elogio del *Murciélagos*», Ortega se situó próximo al pensamiento teatral de vanguardia.

Otro ejemplo muy significativo de la recepción de Ortega entre sus coetáneos fue el artículo de Federico Santander Ruiz-Jiménez, publicado en 1936, «Don José, el estrangulador». En este escrito, el periodista y político mostraba su indignación a propósito de los comentarios que Ortega había realizado en «La estrangulación de *Don Juan*» sobre el famoso drama de Zorrilla. Una década después, en una línea también profundamente crítica, el filósofo lusitano Delfim Pinto dos Santos trataría de rebatir las tesis que Ortega había defendido en la conferencia «Idea del teatro», dictada en Lisboa unos meses antes que en Madrid, en «*Filosofia da distracção. Ortega e o teatro*».

A pesar de este tipo de reacciones, por supuesto, la controversia no siguió a Ortega cada vez que se refirió al teatro. Jardiel Poncela fue uno de los jóvenes dramaturgos a los que inspiró de forma notable, y de ello daría cuenta en sus reflexiones sobre «Lo vulgar y lo verosímil» que prologaron su comedia *Los habitantes de la casa deshabitada*, estrenada en 1942. En relación a la influencia de Ortega en Jardiel Poncela, el crítico teatral Alfredo Marquerie destacaría, en *Veinte años de teatro en España* (1959), que el sentido jardielesco del teatro encajaba, «como en un molde exacto», en la definición orteguiana del telón del escenario, expresada en «Meditación del marco» en términos de *hinterland* imaginario que escinde la realidad de la fantasmagoría.⁶

⁶ Cfr. Marquerie, A., *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959, pp. 64-65.

Además de en estos escritos, Ortega ocupó protagonismo en algunas obras determinantes en la renovación artística española de finales de los años veinte e inicios de los treinta. Nos referimos en especial a *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de Torre, publicada en 1925 coincidiendo en fechas con *La deshumanización del arte*, y a *En torno a Debussy*, aparecida un año después. En esta obra, el musicólogo César Arconada matizó algunas observaciones que Ortega había realizado en «Musicalia», otro de los escritos donde el filósofo tomó el pulso a la actualidad artística española, en esta ocasión, a través de la recepción de las nuevas músicas. Por último, hay que destacar la obra de José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, publicada en 1930, pues, en cierto modo, se ha considerado una alternativa teórica a las tesis que Ortega expuso en *La deshumanización del arte*. No obstante, *El nuevo romanticismo* admite una lectura bien diferente, de acuerdo con la cual Díaz Fernández no trató tanto de enjuiciar las observaciones orteguianas, como de deslindar al filósofo de su círculo de seguidores, relativizando al mismo tiempo el estigma de elitismo en el que fue instalado después de analizar las estéticas deshumanizadas.

El diálogo que Ortega estableció con sus coetáneos en materia estética también afectó a la forma de concebir el arte de la escena. Sin embargo, la presencia de sus planteamientos en la reflexión teatral de la época, así como las reacciones que provocaron sus escritos sobre el tema, admiten análisis más exhaustivos.

Los estudios que de forma específica han contribuido a recuperar el pensamiento teatral de Ortega se han centrado en los dos ensayos que constituyen su columna vertebral: «Elogio del *Murciélagos*» e «Idea del teatro». Dado el carácter filosófico de este último, se explica que haya acaparado en mayor medida la atención de los investigadores de la obra orteguiana, pues conecta de manera explícita con su consideración dramática de la vida. «Elogio del *Murciélagos*» es un texto de naturaleza diferente, puesto que el interés de Ortega en este caso fue decretar la defunción de las convenciones teatrales decimonónicas, mostrando el curso que había de seguir la escena en el futuro para no perder su originaria eficacia. Precisamente debido a ello, «Elogio del *Murciélagos*» ha concentrado más interés en los medios teatrales que en los filosóficos, aunque puede afirmarse que de forma incipiente.

La búsqueda de material bibliográfico llevada a cabo principalmente en los fondos de la biblioteca de la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, en la *Revista de Occidente*, en la *Revista de Estudios Orteguianos* y en la *Revista de la Asociación de Directores de Escena*, entre otras publicaciones, ha permitido tener acceso a una serie de artículos sobre la visión orteguiana del teatro. A través de éstos, puede observarse que, aunque el pensamiento teatral de Ortega no es en absoluto un tema inédito, casi todos ellos presentan, o bien descripciones genéricas de lo expuesto en «Elogio del *Murciélagos*» e «Idea del teatro», o bien analizan aspectos concretos de estos escritos, al margen del curso que

siguieron las observaciones de Ortega desde sus inicios en el marco de su contexto histórico y artístico.

Uno de los primeros artículos que abordó este tema fue «Idea del teatro de Ortega y Gasset», publicado por Eugenio Frutos en *La Revista de Ideas Estéticas* en 1960. En este escrito, Frutos sugería que en «Idea del teatro» Ortega asumió el método aristotélico al hacer abstracción de los “singulares” del teatro en un “universal”, es decir, en su idea. Este tipo de lecturas representa una excepción en la tónica seguida en posteriores artículos dedicados a «Idea del teatro», que se atienen a la intratextualidad del corpus orteguiano para explicar la metáfora teatral a partir de consideraciones ontológicas y epistemológicas. En esta línea se sitúan los trabajos de Cesáreo García Hontiyuelo, «Idea orteguiana del teatro» (1983); el de Pilar Sáez, «Ortega y Gasset y su idea del teatro» (1986) y, sin ceñirse exclusivamente a «Idea del teatro», el artículo de Nelson Orringer, «*Theater as universal metaphor: Mallarmé, Ortega, García Lorca*» (1994). También pueden incluirse en este grupo otros artículos más recientes, entre ellos, el de Stephen G. H. Roberts, «*The Function and Mission of Theatre: Ortega's Idea del teatro*» (1998); el de María Ortega Máñez, «Filosofía y Teatro: Dos conceptos de Ortega y Gasset para una teoría de la escena» (2009); el de Enrique Ferrari Nieto, «El recorrido de la analogía metafísica del actor en la comprensión de Ortega de la vida como tarea» (2013), o el de Claudio Rozzoni, «*Body becoming image: The Theatrical window*» (2015).

En otra línea de investigación, Eve Giustiniani ha reflejado el contexto y la repercusión mediática de «Idea del teatro» en «1946. Las conferencias de Lisboa y Madrid sobre *Idea del teatro*» (2007). Por su parte, Luis Miguel Pino Campos ha publicado dos artículos en los que trata cuestiones relativas a la edición de la conferencia, presentando una interesante interpretación política de la metáfora teatral orteguiana: «Las ediciones de *Idea del teatro* de José Ortega y Gasset: algunas notas críticas» (2006), e «Idea del teatro de José Ortega y Gasset: Aportaciones y nuevas consideraciones» (2009).

Más centrado en «Elogio del *Murciélagos*», Vicente Molina Foix publicó en 1984 «Ortega y el Murciélagos. De Kleist a Gordon Craig», donde el escritor ponía de relieve que el artículo orteguiano se insertaba en el flujo de pensamiento sobre la escena de los renovadores europeos. Como se apuntaba con anterioridad, «Elogio del *Murciélagos*» ha despertado mayor atención entre los especialistas del teatro, pero ello no significa que se hayan atendido únicamente a este escrito. Así, Jorge Dubatti matiza las consideraciones expuestas en «Idea del teatro» a propósito del cervantino retablo de Maese Pedro, en «Don Quijote, el espectador imposible: la aventura del retablo de Maese Pedro (Segunda Parte, XXV-XXVIII), José Ortega y Gasset y la Filosofía del Teatro» (2010). Por su parte, Antonio Parra Pujante propone «Otra idea del teatro», alternativa a la de Ortega, que incluye en su

obra *El espacio sagrado. Fragmentos para una filosofía del teatro* (2002). La presencia de «Elogio del *Murciélagos*» destaca también en los trabajos de Manuel Vieites, particularmente en «El teatro como arte y como objeto de conocimiento científico. A propósito de Ortega» (2001), y en «La teoría teatral en España: concepto y comentarios para una genealogía posible. La aportación de José Ortega y Gasset» (2002).

Como puede apreciarse, la investigación llevada a cabo en torno al pensamiento teatral de Ortega, aunque aporta piezas indispensables para su reconstrucción, se atiene a sus dos ensayos principales, dejando fuera de plano la gestación de tal pensamiento, así como el entramado de cuestiones extrateatrales que en él se involucraron. La única investigación que ha recopilado los escritos que Ortega dedicó al teatro, desde 1904 y hasta 1946, articulando a través de ellos una visión global del género en un extenso y cuidado estudio preliminar, ha sido la edición de *La Idea del teatro y otros escritos sobre teatro* llevada a cabo por Antonio Tordera.⁷ En opinión de Jorge Dubatti, este trabajo supone «un acontecimiento en la teatrología hispana», pues permite a los investigadores del teatro recuperar la temprana contribución de Ortega.⁸ En efecto, se trata de la principal aportación hasta la fecha, no sólo porque recupera y conecta los escritos orteguianos de contenido teatral, sino también porque ofrece una perspectiva casi inédita del filósofo, vinculando su interés, e incluso su pasión por el teatro, a dichos escritos. En este sentido, Tordera construye un relato al hilo de los acontecimientos relacionados con el teatro que Ortega vivió y, además, teniendo en cuenta su pensamiento filosófico. Si bien, como él mismo indica, no ha pretendido ser exhaustivo en este último aspecto, como tampoco ha dado por concluida la indagación acerca del gusto de Ortega por el teatro. De modo que el tema en su estudio quedó abierto «a la espera de que otros investigadores ahonden, quizás con más tino y fortuna, en la indagación del gusto de Ortega y Gasset por el teatro».⁹ Por el momento, la iniciativa de Tordera no ha sido seguida por otras investigaciones, bien sean monografías o tesis doctorales, que traten de ahondar en los aspectos que él ha tratado. El presente trabajo, en cierto modo, responde al reto lanzado por Antonio Tordera, pues trata de profundizar en el pensamiento estético y filosófico que alimentó las tesis teatrales de Ortega, intentando aportar más datos contextuales, e incluso anecdóticos, que contribuyan a reconstruir la biografía de los escritos orteguianos relacionados con el arte de la escena.

⁷ Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

⁸ Cfr. Dubatti, J., «Reseña a Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008», en *Gestos. Teoría y práctica del Teatro Hispánico*, Año 25, nº 49 (abril, 2010), pp. 195-198.

⁹ Tordera, A., «Introducción», en Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. cit., p. 19.

Objetivos, metodología y materiales de trabajo

El objetivo general de esta investigación es el de analizar las reflexiones sobre el teatro que Ortega fue exponiendo de forma intermitente a lo largo de toda su trayectoria intelectual, estructurándolas en un discurso coherente a partir del paisaje teórico y vital en el que se fueron desarrollando. Tal objetivo no responde a la necesidad de realizar una aportación novedosa a la abrumadora investigación llevada a cabo sobre el pensamiento filosófico de Ortega, sino a la de ofrecer, desde su reflexión sobre el teatro, una perspectiva diferente y poco conocida del filósofo. Es en este aspecto en el que consideramos que el presente estudio puede resultar novedoso, tanto en el ámbito de los estudios orteguianos, como en el de la teoría del teatro, más aún teniendo en cuenta que los planteamientos de Ortega constituyeron una importante contribución al pensamiento teatral de su tiempo. Este propósito general se articulará en torno a los siguientes objetivos específicos:

1. Identificar y relacionar los conceptos que definieron la visión orteguiana del teatro, siguiendo el curso cronológico de los escritos en los que de forma explícita abordó el tema de la escena e insertándolos en el resto de su producción ensayística, con el fin de atender a las tesis filosóficas que fundamentaron su concepción del arte escénico.

2. Mostrar y conectar los diferentes significados que el teatro adquirió en la reflexión orteguiana, no sólo en su acepción de práctica artística, sino también como metáfora de la vida y, en este orden, de la construcción de la identidad personal, en particular, la del mismo Ortega.

3. Investigar el contexto histórico y artístico en el que se gestó y desarrolló el pensamiento teatral de Ortega, a fin de elaborar un relato biográfico de sus escritos sobre el género.

4. Reflejar las posibles influencias estéticas que recibió Ortega en el desarrollo de sus planteamientos sobre teatro, así como la que él ejerció sobre sus coetáneos, investigando las reacciones que siguieron a la publicación de sus escritos sobre el género.

5. Mostrar la evolución de los planteamientos de Ortega sobre la escena a lo largo de su trayectoria intelectual, identificando las constantes que se mantuvieron y los matices que adquirirían entre los años 1904 y 1946.

Al tratar de construir el discurso teatral de Ortega, partimos de la base de que el resultado puede conllevar un importante componente interpretativo. La intención, por tanto, es la de alcanzar verosimilitud, de acuerdo a la asepsia científica propuesta por Ortega, contrastando las hipótesis, las sospechas y las especulaciones con la realidad, en este caso, la

de sus escritos. De acuerdo a tal fin, se acudirá al conjunto de la obra orteguiana, incluyendo ediciones póstumas de textos y de notas de trabajo. Para ello, se recurrirá a la cuidada edición de 2005 de las *Obras Completas* del filósofo, llevada a cabo por la Fundación Ortega-Gasset-Gregorio Marañón junto a la editorial Taurus, pues, además de su carácter definitivo, incluye un minucioso e imprescindible índice de conceptos que cierra el último volumen. Asimismo, serán fundamentales otras ediciones de títulos orteguianos concretos, en especial, *Idea del teatro y otros escritos sobre teatro* (2008), a cargo de Antonio Tordera, y la edición conmemorativa del centenario de *Meditaciones del Quijote*, llevada a cabo por Javier Zamora Bonilla en 2014. En relación a las innumerables notas de trabajo que Ortega dejó archivadas, además de las publicadas en cada número de la *Revista de Estudios Ortegaianos*, José Luis Molinuevo ha editado parte de ellas en dos trabajos indispensables: «El estilo de una vida (Notas de trabajo)», publicado en la *Revista de Occidente* en 1992, y *Notas de trabajo. Epílogo...*, en 1994.

Con el objetivo de reconstruir la biografía de los temas tratados por Ortega, se recurrirá a obras en las que se muestra su circunstancia más personal e íntima. Una de ellas, determinante en la primera sección, será *Cartas de un joven español (1891-1908)*, epistolario editado por Soledad Ortega en 1991, que permite conocer de primera mano las inquietudes y motivaciones de Ortega en su etapa de juventud, cuando buscaba definir su personaje público, esto es, cuando comenzó a perfilar su proyecto vital imaginario. En respuesta a este mismo objetivo, se manejarán otras obras de carácter biográfico editadas por sus hijos, como *José Ortega y Gasset: Imágenes de una vida. 1883-1955* (1983), de Soledad Ortega y, muy en especial, *Ortega y Gasset, mi padre* (1983), de Miguel Ortega, y *Los Ortega* (2002), de José Ortega, puesto que aportan valiosos testimonios acerca del gusto de Ortega por el teatro. Paralelamente, se seguirán de forma prioritaria las biografías de Javier Zamora Bonilla (2002) y Jordi Gracia (2014).

A fin de enmarcar las consideraciones teatrales de Ortega en el conjunto de su pensamiento, se acudirá a estudios monográficos, capítulos de libros y artículos que analizan su reflexión filosófica, si bien, únicamente en la medida en que clarifiquen conceptos aplicables a la concepción orteguiana de la escena. De esta manera, el grueso de la investigación se apoyará en estudios que remitan al pensamiento estético orteguiano y, en particular, a aquellos que atiendan de forma específica a su tratamiento del teatro.

Para incardinar las reflexiones teatrales de Ortega en su contexto artístico, resultará necesario atender a los escritos de los protagonistas que compartieron su mismo escenario, dado que estableció un diálogo con ellos, en mayor o menor medida directo, en torno a problemáticas estéticas y políticas. En este aspecto, la prensa histórica es ineludible, pues se convirtió en el principal canal de expresión de las diferentes sensibilidades que convivieron

y se enfrentaron en este período. Algunos de estos escritos aparecen recogidos en los estudios específicos sobre la escena teatral española de las primeras décadas del siglo XX, aunque será preciso investigar en los fondos de la Hemeroteca Nacional, tanto para conocer la repercusión de los escritos orteguianos, como para profundizar en la crítica teatral de la época.

Además de los estudios específicos, se recurrirá a otros más genéricos donde se muestra el clima artístico de la época, entre ellos, clásicos como *Estructura y sentido del Novecentismo español*, de Díaz-Plaja; *La Edad de Plata (1902-1939): Ensayo de interpretación de un proceso*, de José Carlos Mainer, o el *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, de Juan Manuel Bonet. También serán de consideración obligada trabajos más recientes en los que se aprecia la fuerte influencia que a nivel estético Ortega ejerció entre sus coetáneos. Este es un tema que en la actualidad ha sido investigado, por ejemplo, por Francisco José Martín, en estudios en los que ha destacado la reciprocidad de tal influencia. Nos referimos, en particular, a *La tradición velada* (1999), a su estudio introductorio de *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín* (2005) y a *Intelectuales y reformistas. La Generación del 1914 en España y América* (2014).

De otro lado, se investigará en los fondos de la biblioteca personal de Ortega, que cuenta con una importante cantidad de títulos, tanto de obras dramáticas como de teoría e historia teatral, para averiguar en qué medida apoyaron sus planteamientos teatrales. Asimismo, se aportará información procedente de documentos del archivo orteguiano que testimonian asistencias del filósofo a determinados espectáculos.

Partiendo de estos materiales, y a fin de cumplir los objetivos mencionados, se ha decidido estructurar esta investigación en tres secciones. Tal elección responde al objetivo general de articular las reflexiones orteguianas acerca del teatro bajo el curso cronológico de los textos y de los acontecimientos, dibujando el paisaje vital y teórico en el que se gestaron y desarrollaron. La primera parte corresponde al período comprendido entre los años 1904 y 1915, en el que Ortega inició su trayectoria intelectual disponiendo las bases estéticas y filosóficas que configurarían su concepción del teatro. En este arco de fechas, Ortega publicó un importante número de artículos de crítica literaria, dedicando uno de los primeros a la dramaturgia simbolista de Maurice Maeterlinck. El autor belga era ya un referente en los círculos modernistas y entre los miembros de la generación finisecular cuando, en 1904, Ortega defendió su poética concepción del teatro enfrentándola al doméstico planteamiento artístico que primaba en las carteleras españolas. De manera que, con este escrito, Ortega tomaba posiciones en un panorama artístico extraordinariamente rico y divergente, filiándose al espíritu renovador de los sectores más críticos que, desde la estética, cuestionaban el sistema ideológico en el que se apoyaba el orden social, cultural y político

español. A este artículo siguieron otros en los que se aprecian consideraciones incipientes acerca de la escena que, no obstante, resultan fundamentales en la definición del tipo de teatro que Ortega defendería en lo sucesivo. Por supuesto, en tal definición, se implicaron cuestiones filosóficas y estéticas que abordó en otros ensayos, al margen del teatro, en los que mostraría explícitamente su rechazo por el realismo artístico. Tales cuestiones se condensaron y desarrollaron en *Meditaciones del Quijote* (1914), la obra de más envergadura de este período y en la que expuso su primer pensamiento filosófico. En este aspecto, se trata de una obra que marca finales e inicios, de ahí que se haya decidido cerrar esta etapa en torno a las fechas en las que fue publicada.

En la segunda sección se contempla la década de los años veinte, período en el que Ortega analizó los resultados de las vanguardias artísticas, hasta llegar a los años treinta, cuando el distanciamiento de las estéticas deshumanizadas sería ya evidente, tanto en el rumbo que siguió la renovación artística y teatral, como en el discurso de Ortega. A este período pertenece *La deshumanización del arte* (1925), así como otros textos determinantes en su visión del nuevo teatro, en particular, «Elogio del *Murciélagos*» (1921). Los planteamientos sostenidos en estos escritos, sin embargo, se irían matizando después, al hilo de las nuevas tendencias dirigidas a poner en valor lo popular del teatro, como se reflejaría en «La estrangulación de *Don Juan*» en 1935. Un año después estallaría la Guerra Civil, obligándole a abandonar España para no regresar hasta pasados diez años. Es aquí donde se dará por concluida esta segunda parte, dado que el conflicto bélico marcó un punto de inflexión en la trayectoria vital e intelectual de Ortega y, por supuesto, en la de toda una generación, que también afectaría a su forma de entender el teatro.

En la tercera sección se hará una elipsis narrativa para situar a Ortega en 1946 en Lisboa dictando la conferencia «Idea del teatro», que repetiría poco después en el Ateneo de Madrid. Sobra anticipar comentarios acerca de la trascendencia de este acontecimiento, considerando que supuso la reaparición pública de Ortega en plena dictadura franquista. En esta parte del estudio se mostrarán las dimensiones que alcanzó el evento, atendiendo sobre todo al contenido de la conferencia y a sus posteriores añadidos, pues «Idea del teatro» es determinante en la reflexión filosófica del teatro. En este ensayo, a nivel estético, Ortega mantuvo las conclusiones sobre el género a las que había llegado años atrás, aunque impregnadas de matices ausentes en escritos anteriores. Además, el punto de vista que adoptó tampoco fue el mismo, puesto que sus tesis ya no atenderían a espectáculo alguno, sino a lo que el arte de la escena es en esencia, al margen de sus formas de expresión. En este sentido, puede decirse que Ortega se despidió del tema del teatro contribuyendo a disponer las bases de su reflexión desde la filosofía.

Para concluir esta tercera sección, y como punto final del recorrido, se abrirá una pequeña coda siguiendo las palabras que Ortega dirigió al dramaturgo Thornton Wilder, a propósito de su obra *Our town*, en el marco de las conferencias que dictó en Aspen en 1949. En esta etapa, Ortega no dedicó ningún escrito al arte de la escena y, sin embargo, las pocas líneas en las que describió la honda emoción estética experimentada en la representación de la obra de Wilder son elocuentes acerca del tipo de teatro del gusto de Ortega. Ello se tratará de fundamentar haciendo un pequeño análisis de la pieza, con la intención de mostrar que sus características coinciden con el modelo de arte que Ortega defendió en escritos de juventud, en particular, en «Poesía nueva, poesía vieja» (1906) y en «Azorín o primores de lo vulgar» (1916). De este modo, se cerrará el círculo, conectando sus últimas observaciones sobre el teatro con sus primeras consideraciones estéticas.

CONCLUSIONES

En octubre de 1950, los actores Manuel Collado y Catalina Martínez Sierra contactaron con Ortega para invitarle a firmar como socio de su recién estrenado “Crisol. Club Teatral y Literario”, sociedad con la que pretendían atender la demanda cultural de un selecto grupo de aficionados al teatro y a la música. Se trató de un conato de colaboración frustrado, tal vez porque las fechas no eran las más propicias. Ortega había vuelto a España hacía tan solo cuatro años y rechazó la propuesta de los actores con la excusa de que, «desde hace años, razones determinadas me han aconsejado no firmar ningún documento colectivo destinado a la publicidad». Collado y Martínez Sierra no se dieron por vencidos y, nuevamente, insistieron en entrevistarse con él, esta vez con la sola intención de exponerle su iniciativa y solicitar su asesoramiento. En esta ocasión, Ortega manifestó de forma expresa su desconocimiento en materia teatral: «Amigos míos: Me marcho hoy mismo a Lisboa, donde estaré unos días. A mi vuelta procuraré ponerme de acuerdo con ustedes para que nos veamos, pero preciso anticiparles que me considero por completo ignorante en asuntos teatrales».⁹⁴¹ No tenemos constancia de que la entrevista llegara finalmente a realizarse, pero todo apunta a que Ortega no tenía la menor intención de participar en tal proyecto e intentó disuadir a sus admiradores anticipando un desconocimiento que, realmente, contradice su producción ensayística.

Al comienzo de la presente investigación se aludía a la extendida sospecha de que a Ortega no le gustaba el teatro. Se adelantaba en aquel momento que su desafecto tenía que ver, no obstante, con un modo muy concreto de entender el arte de la escena, siendo los textos que dedicó al género elocuentes al respecto. Es más, como se ha visto, en buena parte de éstos, si bien fue profundamente crítico con la situación del teatro, planteó una visión alternativa acorde con la sensibilidad estética de su tiempo. De manera que, a pesar de que no llegó a considerarse un experto en el tema, a lo largo de toda su trayectoria mostró un inequívoco interés teórico hacia el teatro que, en ocasiones, se expresó con auténtico entusiasmo.

De acuerdo a esta idea, el propósito general de esta investigación era seguir el rastro a las reflexiones teatrales que Ortega fue realizando a lo largo de toda su trayectoria, partiendo de la hipótesis de que forman parte de un discurso sobre la escena que mostró coherencia, desde el momento en que comenzó a formularse en los albores de la reflexión orteguiana,

⁹⁴¹ Los textos de las cartas están recogidos en Tordera, A., «Introducción», en Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, ed. cit., pp. 37- 38.

hasta su etapa de madurez. Tal coherencia es apreciable a nivel intratextual y también en relación al panorama artístico que vivió el filósofo. Esto es lo que hace que sus opiniones al respecto resulten de especial interés, puesto que contribuyeron al debate en torno a la vigencia de las viejas convenciones del realismo decimonónico en un momento artístico decisivo. Entre otras cosas, en este período se sentaron las bases de una nueva forma de concebir el arte de la escena y, aunque no puede afirmarse que Ortega llegó a desarrollar una teoría sólida al respecto, sus observaciones no resultaron en absoluto triviales.

A lo largo de la primera sección ha podido verse que, en el momento en el que Ortega apareció en la escena cultural española, hacia 1904, se posicionó al lado de quienes postulaban una regeneración de la escena y de la literatura dramática. Claro está que este posicionamiento de orden estético era trasunto de un proyecto de mayor envergadura, cuyo propósito era la regeneración de la circunstancia española a todos los niveles. En este contexto, el realismo artístico heredado del siglo XIX representaría para Ortega una muestra más de la resistencia a trascender el estado actual de las cosas. Por ello, esta corriente sería siempre rechazada en su ideario estético y filosófico, determinando, al mismo tiempo, su acercamiento a las tendencias artísticas surgidas en las primeras décadas del siglo XX, en la medida en que todas ellas, de un modo u otro, partían del rechazo explícito de las tradicionales convenciones realistas.

En el plano filosófico, el realismo tenía su correlato en el positivismo decimonónico, en opinión de Ortega, una tendencia epistemológica que había fracasado en su intento de sobreponerse a la subjetividad romántica, al apoyarse en un concepto de razón excluyente en la que sólo tenían cabida los fenómenos de la percepción. De acuerdo a la sensibilidad epocal, toda la trayectoria filosófica de Ortega estaría marcada por el imperativo de superar la dialéctica que la modernidad había planteado entre objetividad/subjetividad, proyectando también tal imperativo en sus planteamientos estéticos. Ello explica que la dramaturgia maeterlinckiana fuera una de las primeras propuestas estéticas con las que mostró afinidad. Su tratamiento simbólico de la vida excluía su prosaica reproducción mimética y, al mismo tiempo, satisfacía la premisa orteguiana de que el arte debe escarbar en las entrañas de lo humano, revelando aspectos sólo apreciables desde el tratamiento metafórico. Es en este sentido en el que el arte, y por extensión el teatro, pueden abundar en lo real añadiéndole, como decía Ortega, «un irreal continente». La idea de partida era desrealizar para realizar, entendiendo por ello la superación de lo actual en lo ideal, que, en el espacio concreto del teatro, se traduciría en su predilección por una escena sembrada de «fantasmagorías», esto es, por un teatro imaginativo y poético, tan alejado de la escuela naturalista como del drama romántico.

Ésta sería una constante en el pensamiento teatral de Ortega. De hecho, en «Idea del teatro», el ensayo con cuyo análisis se cierra el presente estudio, Ortega puso fin a sus reflexiones sobre el género apelando aún a una revitalización de la fantasmagoría. La intención era la de asegurar un futuro para la escena, recuperando su poder para trasladar al espectador desde su circunstancia vital, hasta espacios imaginarios libres de las naturales limitaciones de aquella. En términos orteguianos, el teatro debía divertir al público y en ello descansaba, en su opinión, la razón de ser del género. La idea ya estaba preformada en escritos de juventud, en particular en «Divagación sobre *El barbero de Sevilla*», así como en «Poesía nueva, poesía vieja». Sería en «Elogio del *Murciélagos*», sin embargo, donde la demanda de diversión en el teatro centralizaría su discurso, aunque los matices, por así decirlo, dramáticos, que el concepto de diversión adquirió en «Idea del teatro» permanecerían todavía ausentes.

En el contexto posbélico de los años cuarenta, decía Ortega que el mundo se había convertido en una «sideral prisión» de la que no era posible escapar. De ahí que la subrogación de la vida, que para él siempre había procurado el arte, en esta etapa se expresara en términos de huida, acentuando con ello la necesidad de la ficción y del juego en la vida humana. Desde el punto de vista estético, ello incidía en el tradicional antirrealismo orteguiano y, filosóficamente, entroncaba con su visión dramática de la existencia, por cuanto la metáfora teatral significaría la fricción entre lo real y lo ideal, representada en el actor que inhibe su identidad real para asumir la del personaje.

La visión antirrealista del arte determinó en todo momento las filiaciones estéticas de Ortega. Así, como se ha visto en la segunda sección, en la década de los años veinte, si bien no puede decirse que abrazara incondicionalmente los resultados de las nuevas prácticas artísticas, se sintió atraído por la «pulcritud mental» que éstas postulaban. Tal pulcritud se expresaba en su propósito de definir los límites entre el arte y la vida, eliminando de sus obras todo componente extraartístico. En el ámbito del teatro, ello se tradujo en una decidida apuesta por una nueva concepción escénica libre de los tradicionales resortes que movían a las emociones naturales, en la que se daría protagonismo a lo visual o espectacular en detrimento del texto literario. Sin embargo, la radicalidad con la que abogó por el definitivo divorcio del teatro y la literatura en «Elogio del *Murciélagos*» no aparece en escritos posteriores, como se ha tratado de demostrar, particularmente, a través del análisis de «La estrangulación de *Don Juan*» y de «Idea del teatro». En estos escritos, Ortega ya no cuestiona el lugar de la literatura dramática en la escena, subrayando, en cambio, que ambos órdenes constituyen dos prácticas artísticas diferentes entre sí, pero complementarias. Por ello, la premisa de reateatralizar el teatro continuaría vigente en dichos escritos, aunque de acuerdo a una visión no excluyente y, en este aspecto, más próxima a la lectura que se hizo

de tal concepto en la década de los años treinta, cuando Margarita Xirgú y Cipriano Rivas-Cherif, siguiendo la estela de Valbuena Prats, llevaron a escena los clásicos del Siglo de Oro español recuperando su primigenia teatralidad.

El hecho de que Ortega defendiera con tanta radicalidad la reteatralización de la escena en «Elogio del *Murciélagos*», y que matizara después sus reflexiones, muestran que su discurso fue desarrollándose al hilo de los tiempos, asimilando la evolución que siguió la renovación de la escena a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX. No puede afirmarse, claro está, que se identificara con la politización del teatro que mediatizó la renovación escénica de los años treinta. No obstante, el protagonismo que cobró lo popular en este período también se advierte en los últimos escritos que dedicó al arte de la escena. Así, en «La estrangulación de *Don Juan*» Ortega incidía en la idea de que la teatralidad primitiva del drama de Zorrilla estaba destinada a un público masivo que incluía todo tipo de perfiles sociales, radicando precisamente en ello el valor de la pieza. Del mismo modo, años después, en «Idea del teatro», la variable que de forma indiscutible revelará la buena salud del género será su grado de popularidad, en la medida en que ésta indica que se trata de un teatro acorde a la altura espiritual de su tiempo. De acuerdo a esta idea, lo determinante no es la calidad literaria de los dramas, sino la eficacia con la que es capaz de sustraer al espectador de su existencia cotidiana trasladándolo a espacios ficcionales. En definitiva, se trataba de recuperar la efectividad de la farsa para un público de sensibilidad escéptica que ya no creía en fantasmagorías. En opinión de Ortega, no había un único procedimiento para alcanzar este objetivo, pero los que apuntó en «Idea del teatro» remitían a las estéticas de los años veinte, cuando el carácter lúdico e irreal del teatro se vinculaba a la búsqueda de un estilo en el que sería determinante la figura del actor-autor.

Todo ello muestra a un Ortega interesado en el desarrollo de la estética teatral de su época, a la que contribuyó con reflexiones en las que trascendió su papel de espectador curioso. De hecho, en «Idea del teatro» evitó referirse a espectáculos concretos, con la intención de definir ontológicamente el género a partir de su fenomenología, siendo esto tarea del filósofo y no del espectador. En la tercera sección de este estudio se ha insistido en el carácter filosófico de «Idea del teatro», destacando la aportación que supuso para el pensamiento teatral de la época. No obstante, como se ha visto, el contexto político de la España franquista eclipsó casi por completo las observaciones que realizó en la conferencia, así como las que había expuesto en ensayos anteriores. Antonio Tordera apunta al respecto que si el curso de los acontecimientos hubiera seguido otra dirección, tal vez, los escritos de Ortega habrían sido un referente en la bibliografía teatral. A ello habría que añadir que, de ser así, es posible que el discurso tampoco hubiera sido el mismo, considerando que todas las ideas orteguianas respondieron a una circunstancia vital concreta. Esto explica que sus

planteamientos sobre la escena adquirieran en «Idea del teatro» matices ausentes en escritos anteriores, dado que las circunstancias en las que surgieron no fueron tampoco las mismas. Como se ha tratado de mostrar en las dos primeras secciones, los escritos teatrales que Ortega publicó hasta la década de los años treinta fueron su contribución a un panorama artístico marcado por la conciencia de crisis. Tal conciencia se vio reflejada en la proliferación de reflexiones y de propuestas encaminadas a superar las extemporáneas visiones del arte heredadas, principalmente, de la pasada centuria. No ha de olvidarse, con todo, que, para Ortega, la revolución artística era un síntoma más de la crisis que atravesaba Europa, originada en el desajuste entre la realidad y su estructura ideológica o, en otros términos, entre lo real y su ideal. La tesis se vería confirmada en los sucesivos conflictos bélicos que sacudieron el mundo, puesto que, en su opinión, fueron consecuencia directa de tratar de sostenerse artificialmente sobre fundamentos ideológicos anacrónicos. De ahí que en la década de los años cuarenta, en un contexto de posguerra, Ortega dramatice su discurso y hable de ruinas. La coyuntura histórica reflejaba un paso ulterior, en el que la premisa ya no sería la de aportar posibles soluciones a una situación de crisis, sino la de reconstruir a partir de la devastación que ésta había provocado. Es decir, en ese momento se trataba de continuar sin detenerse en la estéril contemplación de las ruinas. De acuerdo a ello, Ortega se situó en lo que, podríamos llamar, un grado cero filosófico, replanteándose el sentido de ser del pensamiento retrotrayéndose a sus orígenes, por lo que, cuando se vio en la tesitura de hablar sobre teatro, llevó el tema a este mismo marco de pensamiento.

En la década de los años cincuenta, Siegfried Melchinger afirmaba que el arte de la escena había llegado a una situación de *tabula rasa* en 1945, que obligó a las gentes del teatro a meditar sobre el género. Algo similar haría Ortega en ese mismo arco de fechas, cuando en la conferencia «Idea del teatro», y en sus anejos, eludió la ruinoso actualidad del teatro para examinar los aspectos esenciales del género. De ahí que no abogara por modelo teatral alguno, aunque sí le resultaría evidente que tal superación exigía revitalizar el poder de la fantasmagoría. Para ello insistió en la necesidad de reteatralizar el teatro, en lo que supondría un retorno a las estéticas de pre-dictadura que desfavoreció una posible lectura positiva de sus tesis. En efecto, en el octavo capítulo de la tercera sección se ha señalado lo incongruente que resultó el discurso de Ortega, en un emergente panorama escénico que caminaba hacia el realismo social. En este contexto, Ortega sonaba anacrónico y conservador en relación a las nuevas prácticas teatrales que trataban de abrirse paso en un clima de fuerte censura. Lo cierto es que, sin embargo, sus reflexiones no resultaron en absoluto extemporáneas si se contemplan desde el marco del interés que en la década de los años cuarenta cobró la reflexión filosófica del teatro. Bien fuera por la situación de *tabula rasa* a la que había llegado el género, por su estado ruinoso o por la necesidad de recuperar

intelectual y espiritualmente a un público traumatizado, en este período Ortega no fue el único que planteó la pregunta “¿qué es el teatro?”. Desde este punto de vista, puede decirse que, al margen de cuál fuera su intención, «Idea del teatro» resultó mucho más que una simple excusa para poder hablar en la España franquista sin contratiempos.

Buena parte de los trabajos que han analizado los textos teatrales de Ortega, subrayan que las observaciones realizadas en la década de los años veinte se inscribieron en la misma corriente de pensamiento que arrastró a los renovadores europeos de la escena. Sin embargo, en lo que respecta a «Idea del teatro», se ha entendido de forma tácita que su marco teórico es estrictamente intratextual y, en consecuencia, no se han investigado posibles conexiones de las tesis allí expuestas con otros planteamientos teóricos coetáneos. Abundar en esta cuestión trascendería el objetivo general de este estudio; no obstante, adelantar que tales conexiones existen abre la posibilidad de ampliar la investigación sobre el teatro en Ortega en esa dirección. Ello mostraría que la misma naturaleza del teatro ha llevado a repensar su identidad permanentemente, lo que permite traer la pregunta por el ser del teatro hasta la actualidad. En esta línea de trabajo se inscribe el pensamiento teatral de Jorge Dubatti o el de Denis Guénoun, aunque evitando tratamientos sustancialistas, a tenor de la diversificación que ha experimentado el género a lo largo de los siglos XX y XIX. En todo caso, no es preciso acudir a la teoría del teatro para comprobar que tratar de definirlo aún continúa resultando problemático, y que el debate que ello suscita gravita en torno a las mismas cuestiones que llamaron la atención de Ortega.

A punto de finalizar las últimas líneas de esta investigación, la prensa y las redes sociales se hacían eco de la controversia provocada en los medios teatrales por Mateo Feijóo, el recién nombrado director del complejo cultural Matadero Madrid, al presentar su nuevo proyecto artístico. La decisión de sustituir la vanguardista programación teatral de las emblemáticas naves “Max Aub” y “Fernando Arrabal” por la investigación experimental transmedia, ha llevado a buena parte del gremio a denunciar que esta reorientación artística supone un paso hacia la “defunción” del teatro de palabra que, además, responde a un sectarismo político. Así lo expresaba el diario *El País*, en su editorial del 9 de marzo de 2017:

Lo que ocurre con algunos responsables culturales de las nuevas fuerzas políticas que han llegado al poder es que se creen los más modernos de los modernos. Las vanguardias históricas se les han quedado antiguas, y las desprecian, pero curiosamente han heredado de ellas el afán de tirar abajo todo lo anterior. Lo que en su día pudo ser, sin embargo, un saludable gesto de rebeldía frente a lo establecido y de conquista de nuevas formas corre el peligro de convertirse hoy en una patochada. El nuevo responsable del complejo municipal del Matadero de Madrid, Mateo Feijóo, responde al prototipo de gestor que procede de ese mundo que aun quiere epatar con un discurso

pretencioso y trasnochado que se alimenta con la peor herencia de los artistas que inventaron los *ismos*. Tiene las trazas del bravucón adanista que va a acabar con lo heredado para, en su caso, crear “un espacio en el que las artes escénicas conectarán con los artes visuales, la literatura, la filosofía, el cine, la música y las actividades transmedia”.⁹⁴²

Llama la atención que, en respuesta a la polémica acogida de su proyecto, durante la presentación del mismo, Mateo Feijóo lanzara al público asistente la pregunta clave: «¿Qué es el teatro?». A ésta seguía una conclusión que habría resultado plenamente orteguiana, de no ser porque se quedaba en lo que para el filósofo tan solo suponía un primer paso para llegar hasta la auténtica respuesta: «Para mí teatro es un edificio arquitectónico».⁹⁴³ La intención de Feijóo no era acotar semánticamente el hecho teatral a partir de esta primera intuición, sino, por el contrario, desdefinirlo como género específico, sustituyendo, incluso, el término teatro por el de “artes vivas”. De acuerdo a este planteamiento, era de esperar que la opinión se dividiera entre aquellos que abogan por sacar de su marginalidad a la experimentación escénica y quienes ven amenazadas la figura del dramaturgo y la identidad misma del teatro. Como puede apreciarse, se trata de viejas cuestiones que resurgen en nuevos contextos. Su análisis, en este sentido, precisa atender a la actual complejidad de las prácticas escénicas, aunque también a los discursos que trataron de aportar respuestas en el momento en el que tales cuestiones surgieron.

⁹⁴² [s/f.], «Un Matadero sectario», *El País* (9 de marzo, 2017). Disponible en: http://elpais.com/elpais/2017/03/08/opinion/1489000313_134848.html [fecha de consulta: marzo 2017].

⁹⁴³ Campos, P., «Carmena mata al teatro con su nuevo Centro de Artes vivas», *El Confidencial* (7 de marzo, 2017). Disponible en: http://www.elconfidencial.com/cultura/2017-03-07/naves-de-matadero-teatro-performance-artes-vivas_1343981/ [fecha de consulta: marzo 2017].

BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía se ha dividido en Fuentes y Estudios, estructurando las Fuentes en: 1.1. Obras de José Ortega y Gasset: contiene las obras de Ortega, incluyendo determinadas notas de trabajo no presentes en las *Obras completas*, así como la serie de ediciones consultadas con aparato crítico independiente (introducción, prólogo, notas, etc.); 1.2. Prensa y revistas de la época: con las referencias de las publicaciones originales en las que aparecieron los artículos consultados; 1.3. Otras fuentes: donde se recogen las referencias de escritos y obras de la época, entre ellos, artículos publicados originalmente en prensa y revistas, a cuyos números no se ha tenido acceso, recogidos posteriormente en compilaciones de diversa índole. Por último, el apartado 2, dedicado a los estudios, recoge genéricamente el aparato crítico consultado, incluyendo en éste, tanto estudios sobre teatro, arte y literatura, investigaciones sobre la obra de Ortega, así como obras de carácter biográfico.

1. FUENTES

1.1. OBRAS DE JOSÉ ORTEGA Y GASSET

- *Cartas de un joven español* (1891-1908), Soledad Ortega Spottorno (ed.), Madrid, Ediciones El Arquero, 1991.
- *Correspondencia. José Ortega y Gasset, Helene Weyl, Gesine Märten, Jaime de Salas* (eds.), M^a I. Peña (trad.), Madrid, Biblioteca Nueva/Fundación José Ortega y Gasset, 2008.
- *El sentimiento estético de la vida (Antología)*, José Luis Molinuevo (ed.), Madrid, Tecnos, 1995.
- *El tema de nuestro tiempo. Prólogo para alemanes*, Domingo Hernández Sánchez (ed.), Tecnos, Madrid, 2002.
- *En torno a Galileo*, Domingo Hernández Sánchez (ed.), Madrid, Tecnos, 2012.
- *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, Laureano Robles (ed.), Madrid, Ediciones El Arquero, 1987.
- *Epistolario inédito: Marañón, Ortega, Unamuno*, Antonio López Vega (ed.), Madrid, Espasa, 2008.
- *España invertebrada. Bosquejo de algunos pensamientos históricos*, Francisco José Martín (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- *Espíritu de la letra*, Ricardo Senabre (ed.), Madrid, Cátedra, 1985.
- *La Idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- *La rebelión de las masas*, Domingo Hernández Sánchez (ed.), Madrid, Tecnos, 2003.
- *Meditación de nuestro tiempo. Las conferencias de Buenos Aires, 1916 y 1928*, José Luis Molinuevo (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *Meditaciones del Quijote*, José Luis Villacañas (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- *Meditaciones del Quijote. Edición conmemorativa del centenario*, Javier Zamora Bonilla (ed.), Madrid, Alianza Editorial, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Fundación Residencia de Estudiantes, 2014.
- *Notas de trabajo. Epílogo...*, José Luis Molinuevo (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- *Obras completas*, Madrid, Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2005.

- *Saudade (Notas de trabajo)*, José Luis Molinuevo (ed.), Málaga, Poesía Circulante, 1995.
- *Vieja y nueva política y otros escritos programáticos*, Pedro Cerezo (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- «El estilo de una vida (Notas de trabajo)», José Luis Molinuevo (ed.), *Revista de Occidente*, 132 (mayo, 1992).
- «Notas de trabajo sobre Nietzsche», Iván Caja Hernández-Ranera (ed.), *Revista de Estudios Orteguianos*, 34 (2017).

1.2. PRENSA Y REVISTAS DE LA ÉPOCA

- ARAQUISTAIN, L., «El idealismo desilusionado», *El Sol* (20 de diciembre, 1923).
- «José Ortega y Gasset: profeta del fracaso de las masas», *Leviatán* 8 (diciembre 1934).
- AZORÍN, Martínez Ruiz, J., «Colección de farsantes», *ABC* (12 de septiembre, 1909), p. 13.
- «De un transeúnte», *ABC* (6 de abril, 1920).
- «De un transeúnte», *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*, año XX, tomo 229 (enero, 1921).
- «El surrealismo es un hecho evidente», *ABC* (7 de abril, 1927).
- «Una obra y un estreno», *La Nación* (24 de marzo, 1927).
- BAEZA, R., «El trascendental problema del teatro», *El Sol* (19 de octubre, 1926).
- «Seis personajes en busca de autor», *El Sol* (17 de enero, 1924).
- BAROJA, P., «Hacia lo inconsciente», *La vida Literaria*, 19 (18 de mayo, 1899).
- «Por la libertad», *El País* (31 de enero, 1901).
- BERGAMÍN, J., «Criba. Las cosas en su punto», *España*, 404 (12 de enero, 1924).
- BORRÁS, T., «El teatro mudo. Cine y Murciélago», *Nuevo Mundo* (30 de diciembre, 1921).
- BROSSA, J., «La festa modernista de Sitges», *L'Avenç. Literari, Artistic, Cientific*, 17 (15 de setembre, 1893).
- CADENAS, J. J., «La vida del teatro», *Blanco y Negro, ABC* (4 de junio, 1916).
- CALVO, L., «El surrealismo en el teatro», *ABC* (31 de marzo, 1927).
- CALVO SOTELO, J., «Noches del Real: Ballets Rusos», *El Debate* (5 de junio, 1916).
- CASTELAR, E., «Murmuraciones europeas», *La Ilustración Artística*, 894 (13 de febrero, 1899).
- CASTELL, A. M^a., «En Price la suite "Iberia", de Debussy, es aplaudida y siseada», *ABC* (25 de enero, 1921).
- CORPUS BARGA, «El Murciélago de Moscú y el búho del Escorial», *El Sol* (19 de febrero, 1921).
- DALMAU, R., «Las danzas prohibidas. Loie Fuller, "Pharos" y la policía», *Pharos* (febrero, 1912).
- DÍAZ CANEDO, E., «Princesa. Ricardo Calvo en *El Alcalde de Zalamea*» *El Sol* (9 de octubre, 1928).
- DONOSO, A., «Simples conversaciones con Ortega y Gasset», *Atenea*, Año III, n^o 4 (30 de junio, 1926).
- FALCÓN, C., «Muchedumbres y minorías», *El Sol* (10 de mayo, 1928).
- FALLA, M., de, «Introducción al estudio de la Música nueva», *Revista Musical Hispanoamericana* (diciembre, 1916).
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., «El teatro en Pascua de Resurrección», *ABC* (8 de mayo, 1946).

- FERNÁNDEZ GRILO, A., «Echegaray», *El Imparcial* (19 de marzo, 1905).
- FERNÁNDEZ VILLEGAS, F., «Maeterlinck en la Comedia», *Nuevo Mundo* (24 de marzo, 1904).
- «Monna Vanna; obra dramática original de Mauricio Maeterlinck», *La Época* (13 de marzo, 1904).
- GARCÍA, ESPINA, A., «El Patronato del Teatro Español», *El Sol* (13 de junio, 1935).
- «En el María Guerrero: *Nuestra ciudad*, comedia de Thornton Wilder, traducida por José Juan Cadenas», *Informaciones* (30 de diciembre, 1944).
- GÁSCUE, F., «Movimiento musical de provincias y extranjero», *Revista Musical Hispanoamericana* (agosto, 1906).
- GEIGER, «Bailes rusos», *La Nación* (20 de junio, 1917).
- GÓMEZ CARRILLO, E., «Lo que es el famoso Murciélagos», *ABC* (20 de julio, 1921).
- GÓMEZ DE BAQUERO, E., «Crónica literaria (El homenaje a Echegaray)», *La España Moderna*, 195, año 17 (marzo, 1905).
- «*Las Meditaciones del Quijote*, de D. José Ortega y Gasset. El arte español. La cultura mediterránea y la cultura germánica», *El Imparcial* (2 de noviembre, 1914).
- «La protección del Teatro Nacional», *La España Moderna*, T. 137 (mayo, 1900).
- «Teatro y teatralidad», *La Vanguardia* (23 de abril, 1920).
- «Un libro de José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*, Madrid, 1914», *El Imparcial* (28 de septiembre, 1914).
- «Veladas teatrales. Eslava. Linterna mágica. Miscelánea», *La Época* (20 de diciembre, 1921).
- GONZÁLEZ Y FERNÁNDEZ, A., «La semana teatral», *Nuevo Mundo* (23 de junio, 1910).
- GUERRA, A., «La evolución de la estética teatral», *La Ilustración Española y Americana*, año L, nº X (15 de marzo, 1906).
- HARO DELAGE, E., «Sin salvación posible. El Patronato del Teatro Español», *La Libertad* (7 de junio, 1935).
- INSÚA, A., «El nuevo teatro que debe ser leído», *La Voz* (15 de abril, 1924).
- JARNÉS, B., «Apuntes de un espectador», *Heraldo de Madrid* (13 de diciembre, 1924).
- LASERNA, J., «Los teatros. Representaciones. Leblanc, Maeterlinck. Monna Vanna», *El Imparcial* (13 de marzo, 1904).
- MACHADO, M., «El teatro», *La Libertad* (13 de abril, 1926).
- «El teatro. Resumen de la temporada 1925-1926», *La Libertad* (3 de junio, 1926).
- MARQUERÍE, A., «Crónica teatral de Madrid», *ABC* (17 de julio, 1946).
- «Informaciones y noticias teatrales. María Guerrero: Estreno de *Nuestra ciudad*, de Thornton Wilder, traducida por José Juan Cadenas. Una obra magistral de la literatura escénica», *ABC* (30 de diciembre, 1944).
- MARTÍNEZ TOMÁS, A., «Majestad intelectual», *La Vanguardia Española* (16 de abril, 1946).
- MONTANER, J., «Ortega y Gasset y el teatro nuevo», *Revista de Estudios Escénicos*, Vol.1, Barcelona, 1957.
- MONTORO CALAVIA, R., «El realismo en el arte dramático», *Revista Europea*, 56 (21 de marzo, 1875).
- MOURA E SÁ, P., de, «Breves notas sobre a obra de Ortega», *O Século* (13 de abril, 1946).
- MUÑOZ, E., «El Barbero de Sevilla», *El Imparcial* (21 de diciembre, 1904).
- MUÑOZ, M., «Madrid Musical Revista de mayo», *Harmonía*, año I, 6 (junio, 1916).

- NEVILLE, E., «Tipos de mujeres. Carta a Ruano», *ABC* (16 de noviembre, 1963).
- OCHOA, E., «La escuela naturalista y el idealismo en las bellas artes», *La España*, año VI, 1.564 (8 de mayo, 1853).
- PANERO, L., «El teatro como experiencia», *ABC. Blanco y Negro* (8 de noviembre, 1958).
- PERERA, A., «Teatro Lara. Novelli», *El Heraldo Militar* (17 de junio, 1910).
- PÉREZ DE AYALA, R., «La reteatralización», *España*, 44 (25 de noviembre, 1915).
- «Maeterlinck», *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*, año III, tomo tercero (1903).
- PINTO DOS SANTOS, D., «Filosofia da distraçao. Ortega e o teatro», *Mundo Literario. Semanario de crítica e informação literaria, científica e artística*, 3 (25 de maio, 1946).
- PRIMO PAGANO, «El tinglado de la farsa», *ABC* (2 de junio, 1917).
- RIVAS CHERIF, C., «Los bailes rusos», *España*, 71 (1 de junio, 1916).
- «Obra nueva de Rafael Alberti. El estreno de “Fermín Galán”», *El Sol* (31 de mayo, 1931).
- RIVAS PANEDA, H., «Vigía», *Ultra*, año I, 18 (10 de noviembre, 1921).
- SALAVERRIA, J. M., «Cuadros de América. La casa de un gran escritor», *ABC* (26 de octubre, 1920).
- SALAZAR, A., «Crónicas musicales. “Le Tombeau” de Debussy. “Iberia” y la Orquesta Filarmónica», *El Sol* (25 de enero, 1921).
- «En el Tívoli. “Pelléas y Melisande”», *El Sol* (20 de octubre, 1919).
- «La vida musical. Orquesta Filarmónica. Enrique Iniesta. Obras nuevas», *El Sol* (12 de marzo, 1921).
- «Los bailes rusos: disertaciones y soliloquios. Igor Stravinski. Los escenógrafos y la coreografía», *Revista Musical Hispanoamericana* (junio, 1916).
- SÁNCHEZ CAMARGO, M., «El estreno de anoche: *Nuestra ciudad*», *El Alcázar* (30 de diciembre, 1944).
- SANTANDER, F., «Don José, el estrangulador», *ABC* (5 de enero, 1936).
- SASSONE, F., «El público del teatro», *ABC* (7 de mayo, 1931).
- SELLES, E., «Prólogo de *Las vengadoras*», *La Época* (20 de abril, 1892).
- SENDER GARCÉS, R. J., «El público de los toros y la educación teatral», *La Libertad* (27 de septiembre, 1930).
- «Teatro nuevo. Defensa del público», *La Libertad* (11 de septiembre, 1930).
- SEPÚLVEDA, E., «Romanticismo», *El Liberal* (7 de febrero, 1899).
- SILVA ARAMBURU, J., «Espíritu, inquietud y orientaciones de la compañía de Teatro Americano», *Heraldo de Madrid* (13 de agosto, 1930).
- TORRE, G. de, «La compañía rusa de la “Chauve Souris” en San Sebastián», *Cosmópolis*, 34 (octubre, 1921).
- «Matices estéticos de la “Chauve Souris”», *La Voz de Guipúzcoa* (16 de agosto, 1921).
- UNAMUNO, M., de, «De Unamuno», *ABC* (15 de septiembre, 1909).
- «La regeneración del teatro español», *La España Moderna*, año 8, 91 (julio, 1896).
- VELA, F., «Anatomía de una conferencia: Don José Ortega y Gasset habla sobre *La idea del teatro*», *España* (8 de mayo, 1946).
- VILLAR, R., «Las últimas tendencias del arte musical», *ABC* (25 de marzo, 1916).
- ZEDA, «En Lara. Ermete Novelli. Il genero del signor Perrier», *La Época* (5 de junio, 1910), p. 1.
- [S/F.] «Cuartillas de Ortega y Gasset», *Ultra*, año I, 20, (15 de diciembre, 1921).

- «De la conferencia de Ortega y Gasset. Signos de la Unidad nacional. *La Vanguardia Española* (7 de mayo, 1946).
- «El Español –dice Ricardo Calvo– dejará de ser un campo de ensayos más o menos ilustres», *La Voz* (26 de junio, 1935).
- «El estreno de “Los Mesianistas” en España. Una brillante representación de la intelectualidad se dirige al jefe de Gobierno», *Heraldo de Madrid* (26 de abril, 1930).
- «El Ortega del sábado», *Boletín de la UFEH: Órgano de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos*, 1 (15 de mayo, 1946).
- «En el Teatro Real. Despedida de los bailes rusos», *La Época* (20 de junio, 1917).
- «En el Teatro Real. Los bailes rusos», *La Época* (11 de junio, 1917).
- «Fuera de quicio», *El País* (22 de marzo, 1905).
- «Igor Stravinsky y la música moderna», *ABC* (25 de marzo, 1924).
- «Informaciones y noticias teatrales. *Seis personajes en busca de autor*», *ABC* (23 de diciembre, 1923).
- «La crítica estética», *Nuestro tiempo*, 34, año III (octubre, 1903).
- «La obra filosófica de Don José Ortega y Gasset», *ABC* (26 de abril, 1946).
- «Los bailes rusos», *Heraldo de Madrid* (26 de mayo, 1916).
- «Ortega y Gasset no salão de conferencias de *O Século*», *Diário de Lisboa* (14 de abril, 1946).
- «O teatro português, flagrante expressão literária dos nossos sentimentos, ideias, tradições e ansiedades será estudado e analisado nas conferências que começam no sábado no salão de festas de *O Século*», *O Século* (9 de abril, 1946).
- «Preguntas y rostros. Don Ramón habla de teatro a sus contertulios», *Luz* (23 de noviembre, 1933).
- «Sobre a evolução e o espírito do teatro português que se inauguram no sábado, no salão de festas do *Século*, completamente remodelado, está merecendo calorosos aplausos», *O Século* (10 de abril, 1946).
- «Teatro Bretón. Los bailes rusos», *El Adelanto* (4 de abril, 1918).
- «Un filósofo en sus lares», *La Vanguardia Española* (5 de mayo, 1946).

1.3. OTRAS FUENTES

- ALAS CLARÍN, L., «El teatro y la novela», en Jesús Rubio Jiménez (ed.), *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, ADE, 1998.
- ALBERTI, R., *La arboleda perdida*, Barcelona, Seix Barral-Círculo de Lectores, 1975.
- ARAQUISTAIN, L., *La batalla teatral*, Madrid, Mundo Latino, 1930.
- ARCONADA MUÑOZ, C., *En torno a Debussy*, Madrid, Espasa Calpe, 1926.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Valentín García Yebra (trad.), Madrid, Gredos, 1992.
- AUB, M., *Discurso de la novela española contemporánea*, Francisco Caudet Roca (ed.), Castellón, Fundación Max Aub, 2004.
- AZORÍN, *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

- BATY, G., *Le Masque et l'Encensoir. Introduction à une Esthétique du Théâtre*, Mauricio Brillant (pr.), Paris, Librairie Bloud & Gay, 1926.
- BENAVENTE, J., «Acotaciones» (1914), en Benavente, J., *Obras completas VI*, Madrid, Aguilar, 1963.
- BRECHT, B., *Escritos sobre teatro*, Genoveva Dieterich (trad.), Barcelona, Alba Editorial, 2004.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *El nuevo romanticismo*, en José Díaz Fernández, *Prosas*, Nigel Dennis (ed.), Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2006.
- DIDEROT, D., *Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Valdemar, 2003.
- DUNCAN, I., *Bailando en la oscuridad: Autobiografía*, Luis Calvo Andaluz (trad.), Madrid, Ediciones JC Clementine, 2005.
- FOREGGER, N., «El arte de vanguardia y el music-hall», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- FUCHS, G., «La revolución del teatro (1909)», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- FULLER, L., «La luz y la danza (1913)», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Automoribundia (1888-1948)*, en *Obras completas, XX (Escritos autobiográficos, I)*, I. Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 1998.
- La sagrada cripta de Pombo*, tomo II, Madrid, Imprenta G. Hernández y Galo Sáez, 1924.
- GORDON CRAIG, E. *El arte del teatro*, Margherita Pavía (trad.), Méjico, UNAM-GECSA, 1987.
- GOUHIER, H., *La esencia del teatro*, M. V. Cortés (trad.), Madrid, Artola, 1954.
- HEIDEGGER, M., «Encuentros con Ortega y Gasset (1955)», en Martin Heidegger, *Experiencias del pensar (1910-1976)*, Madrid, Abada Editores, 2014.
- HUIZINGA, J., *Homo Ludens*, Eugenio Imaz Echeverría (trad.), Madrid, Alianza Editorial-Emecé Editores, 2007.
- JARDIEL PONCELA, E., *Estrenos y batallas campales*, Sevilla, Renacimiento, 2016.
- JOUVET, L., «El teatro y la escena. El espacio escénico», en Gouhier, H., *La esencia del teatro*, M. V. Cortés (trad.), Madrid, Artola, 1954.
- *Le comédien désincarné*, París, Flammarion, 1952.
- *Testimonios sobre el teatro*, Pablo Palant (trad.), Buenos Aires, Píscue, 1953.
- MACHADO, A., *Epistolario*, Jordi Doménech (ed.), Madrid, Octaedro, 2009.
- MARQUERÍE, A., *Veinte años de teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1959.
- NIETZSCHE, F., *Así habló Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- *Contra Wagner*, José Luis Arántegui (trad.), Madrid, Siruela, 2002.
- PÉREZ DE AYALA, R., «Creación del Teatro Nacional. La opinión del gran escritor Don Ramón Pérez de Ayala», en Pérez de Ayala, R., *Obras completas V*, Javier Serrano Alonso (ed.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- «El teatro moderno y Camila Quiroga», en Pérez de Ayala, R., *Obras completas V*, Javier Serrano Alonso (ed.), Madrid, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- PÉREZ GALDÓS, B., «Viejos y nuevos moldes (1893)», en Rubio Jiménez, J. (coord.), *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.

- PINTO DOS SANTOS, D., «Fuga», en Pinto dos Santos, D., *Obras completas III. Do homem. Da cultura*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- SENDER GARCÉS, R. J., *Teatro de masas*, Valencia, Ediciones Orto, 1932.
- STANISLAVSKY, K., *Mi vida en el arte*, N. Caplan (trad.), Buenos Aires, Quetzal, 1993.
- TORRE, G. de, «Las ideas estéticas de Ortega», en Guillermo de Torre, *El fiel de la balanza*, Madrid, Taurus, 1961.
- *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- *Literaturas europeas de vanguardia*, Pamplona, Urogoiti Editores, 2002.
- UNAMUNO, M., «Sobre mí mismo. Pequeño ensayo cínico (1913)», en Unamuno, M., *Obras completas X. Autobiografía y recuerdos personales*, Manuel García Blanco (ed.), Barcelona, Vergara, 1958.
- «Teatro y cine (1921)», en Unamuno, M., *Obras completas XI. Meditaciones y otros escritos*, Manuel García Blanco (ed.), Barcelona, Vergara, 1958.
- «Unos versos de Zorrilla (1924)», en Unamuno, M., *Obras completas XI. Meditaciones y otros escritos*, Manuel García Blanco (ed.), Barcelona, Vergara, 1958.
- VALLE-INCLÁN, R., «Carta a Cipriano Rivas Cherif (1922)», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- «Las esfinges de Talía o encuesta sobre la crisis del teatro (1929)», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe S.A., 1976.
- VELA, F., «Evocación de Ortega», *Revista de Estudios Orteguianos*, 10-11 (mayo-noviembre, 2005).
- ZAMBRANO, M., *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, 2011.

2. ESTUDIOS

- ACKER, Y. F., «Los Ballets Russes en España: recepción y guía de sus primeras actuaciones (1916-1918)», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- AGUILERA SASTRE, J., *El debate sobre el Teatro Nacional en España (1900-1934. Ideología y estética)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 2002.
- ANOLL VENDRELL, L., «Sobre las traducciones españolas del teatro simbolista en lengua francesa», en Lafarga Maduell F. y Dengler Gassin, R. (coords.), *Teatro y Traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995.
- ASENJO, C., ZAMORA BONILLA, J., «Caminos de ida y vuelta. Ortega en la Residencia de Estudiantes. Primera parte», *Revista de Estudios Orteguianos*, 6 (mayo, 2003).
- «Caminos de ida y vuelta. Ortega en la Residencia de Estudiantes. Segunda parte», *Revista de Estudios Orteguianos*, 7 (noviembre, 2003).
- AUBERT, P., «La deshumanización del arte. ¿Un manifiesto de las vanguardias?», *Revista de Estudios Orteguianos*, 21 (noviembre, 2010).

- AZNAR SOLER, M., *Max Aub y la vanguardia teatral (Escritos sobre teatro, 1928-1938)*, Valencia, Universidad de Valencia, 1993.
- *República literaria y revolución (1920-1939)*, Madrid, Renacimiento, 2010.
- BAENA, F., «Breve itinerario de los pintores españoles en los Ballets Russes», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- BENTLEY, E., *La vida del drama*, Alberto Vanasco (trad.), Barcelona, Paidós, 1982.
- BERLIN, I., «Recordando a Pasternak», *Revista de Occidente*, 20 (enero, 1983).
- BILBATÚA, M., «Intentos de renovación teatral durante la II República y la Guerra Civil (notas para un estudio)», en Miguel Bilbatúa (ed.), *Teatro de agitación política (1933-1939)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, S. A. Edicusa, 1976.
- BOETSCH, L., «José Ortega y Gasset en *El nuevo romanticismo* de José Díaz Fernández», en Marshall J. Schneider, y Mary S. Vásquez (coords.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos: homenaje a Charles L. King*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1998.
- BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- BRAUN, E., *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Fernando de Toro, Miguel Ángel Giella y José Leandro Urbina (trads.), Buenos Aires, Galerna, 1992.
- BROOK, P., *El espacio vacío*, Ramón Gil Novales (trad.), Barcelona, Península, 2012.
- CAMPA MARCÉ, C., «Meditando sobre el marco: Simmel en Ortega», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 40 (2008), Universidad Complutense de Madrid.
- CARVALHO, J., M. de, «A crítica de Delfim Santos ao conceito de distração de Ortega y Gasset», *Saberes Interdisciplinares* 4 (2009).
- CASTAGNINO, R. H., *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1956.
- CEREZO GALÁN, P., *La voluntad de aventura*, Barcelona, Ariel, 1984.
- *José Ortega y Gasset y la razón práctica*, Madrid, Biblioteca Nueva, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2011.
- CHECA Y OLMOS, F., FERNÁNDEZ SOTO, C., «La implantación del Naturalismo teatral en la España decimonónica: Eugenio Sellés y la larga sombra de un debate literario», *Decimonónica* 7. 2 (2010).
- CONILL SANCHO, J., «Crítica de la razón impura: de Nietzsche a Ortega y Gasset», *Revista de Estudos Constitucionais, Hermenêutica e Teoria do Direito (RECHTD)*, vol. 7, nº 1 (2015).
- «De la razón pura a la razón vital orteguiana a través de Nietzsche», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 21 (2016).
- CORNAGO BERNAL, O., «Poéticas del teatro desde 1940», en Javier Huerta Calvo (Dir.), *Historia del Teatro Español II. Del Siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- COUDERC, CH., «La comedia de enredo y su adaptación en Francia en el siglo XVII: transformación de un género», en Rafael Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, Almagro, Ediciones de la universidad de Castilla La Mancha y del Festival de Almagro, 1997.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Estructura y sentido del Novecentismo español*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- DOMINGO MORATALLA, T., «La seriedad del juego: reflexiones desde Ortega y Gasset», en Santiago Boix (coord.), *Crece jugando*, Organización Juvenil Española, 2008.
- «José Ortega y Gasset en la fenomenología hermenéutica. La experiencia de la traducción como paradigma hermenéutico», en Fernando H. Alonso, y Alfonso Castro Sáenz (coords.), *Meditaciones sobre Ortega y Gasset*, Madrid, Tebar, 2005.

- DOUGHERTY, D., «El legado vanguardista de Tirso de Molina», en Juan Antonio Hormigón (coord.), *V Jornadas de Teatro Clásico Español*, Vol. 2, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- DOUGHERTY, D., VILCHES, M. F., *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.
- *La escena madrileña entre 1929 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- DUBATTI, J., (coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel, 2010.
- *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel, 2014.
- «Reseña» a Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, en *Gestos. Teoría y práctica del Teatro Hispánico*, Año 25, nº 49 (abril, 2010).
- EANDI, M^a. V., «El pato salvaje (1884): La tesis de la “mentira vital”», en Jorge Dubatti (coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue, 2006.
- FERRARI NIETO, E., «El recorrido de la analogía metafísica del actor en la comprensión de Ortega de la vida como tarea», *Contrastes*, Vol. XVIII (2013).
- «Una metafísica del actor», *Factótum*, 9 (2012).
- FERRERA CUESTA, C., «Teatro y política en el último tercio del siglo XIX. José Echegaray y Segismundo Moret», *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 17 (julio-diciembre, 2006), Madrid, Fundamentos, Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- FOURMONT GIUSTINIANI, E., «1946. Las conferencias de Lisboa y Madrid sobre *Idea del teatro*», *Revista de Estudios Orteguianos*, 14-15 (mayo-noviembre, 2007).
- «Una estética raciovitalista», en Javier Zamora Bonilla (ed.), *Guía Comares de Ortega y Gasset*, Granada, Editorial Comares, 2013.
- FRUTOS CORTÉS, E., «La idea del teatro de Ortega y Gasset», *Revista de ideas estéticas*, 70 (1960).
- GALLEGO MORELL, A., «Resurrección de los auto sacramentales en Granada en 1927», en VV. AA., *Asua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Universidad de Granada, 1981.
- GARCÍA HONTIYUELO, C., «Idea orteguiana del teatro», en *Conversaciones sobre Ortega. Actas I^a Jornadas Culturales. I. N. B. Príncipe de Asturias*, Aller, marzo 1983.
- GARCÍA LABORDA, J. M., *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2011.
- «Los escritos musicales de Ortega y Gasset y su circunstancia histórica», *Revista de Estudios Orteguianos*, 10-11 (mayo-noviembre, 2005).
- GARCÍA POSADA, M., «Sobre el premio Nobel», *ABC* (1 de noviembre, 1989).
- GARCÍA RUIZ, V., *Continuidad y ruptura en el teatro español de la posguerra*, S.A. EUNSA, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1999.
- «Sobre Thornton Wilder, un dramaturgo olvidado, y *Nuestra ciudad* (1944), un estreno memorable», en Joaquín Álvarez Barrientos, Óscar Cornago Bernal, Abraham Madroñal Durán y Carmen Menéndez-Onrubia (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009.
- «Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad», *Journal of Hispanic Research*, 1 (1992-93).

- GENETTE, G., *Ficción y dicción*, C. Manzano (trad.), Barcelona, Lumen, 1993.
- GHIRALDO, A., *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- GIL FOMBELLIDA, M^a. C., *Rivas Cherif, Margarita Xirgú y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003.
- GODALL, H., «La música y los Ballets Rusos», en Carolina de Pedro Pascual (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Madrid, Fundación La Caixa/Turner, 2011.
- GÓMEZ GORKIN, J., «Prólogo a *La corriente. Una familia*», en José Esteban Gonzalo Santonja (ed.), *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- GOMBRICH, E. H., *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Juan Manuel Ibeas (trad.), Barcelona, Debate, 2003.
- GONZÁLEZ SALVADOR, A., «Introducción», en Maeterlinck M., *La intrusa, Los ciegos, Pelléas y Melisenda, El pájaro azul*, Ana González Salvador (ed.), Madrid, Cátedra, 2002.
- GRACIA, J., *José Ortega y Gasset*. Madrid, Taurus, 2014.
- GROUT, D. J., PALISCA, C. V., *Historia de la música occidental*, Vol II, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- GUÉNOUN, D., *¿El teatro es necesario?*, María Ortega Máñez (trad.), Madrid, Ediciones Antígona, 2015.
- HAVELOCK, E., A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Luis Bredlow Wenda (trad.), Barcelona, Paidós, 1986.
- HERNÁNDEZ, L., «Clarín, Galdós y Pardo Bazán frente al teatro de José Echegaray», *Anales de Literatura Española*, 8 (1992).
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, D., «Dialéctica como sistema», en Garrido, M.; Orringer, N.; Valdés, L. M.; Valdés, M. M. (coords.), *El legado filosófico español e hispanoamericano del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 2009.
- *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.
- «La teoría del ensayismo: Musil y Ortega», *Volúbilis. Revista de pensamiento*, 5 (1977).
- «Piedras desechadas. Pensar con la estética del límite», en Francisco José Martín y Jacobo Muñoz (eds.), *La filosofía del límite. Debate con Eugenio Trias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- HÜBNER TEICHGRABER, D., «Rafael Cansinos-Asséns y el “Movimiento V.P.”: Entre la novela lírica y la crónica humorística del ultraísmo en España», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 17 (1991).
- IGLESIAS SIMÓN, P., «Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger», *ADE-Teatro*, 100 (abril-junio, 2004).
- LAGARCE, J., L., *Teatro y poder en occidente*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- LA RUBIA PRADO, F., «Meditación del marco. El diálogo de Ortega con la modernidad y la posmodernidad», *Revista de Estudios Orteguianos*, 8-9 (mayo-noviembre 2004).
- LASAGA MEDINA, J., *Figuras de la vida buena*, Madrid, Enigma Editores, 2005.
- LEHMANN, H. T., *El teatro posdramático*, Javier Fuentes Feo y Diana González (trads.), Murcia, CENDEAC, 2013.
- LÓPEZ MANZANARES, J. A., «Ortega entre las “fieras”: Arte, vida y deshumanización», *La Balsa de la Medusa*, 34 (1995).
- LOZANO HERNÁNDEZ, J., «Simmel: la moda, el atractivo formal del límite», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 89 (enero-marzo, 2000).

- LUIS MARTÍN, F. de, «Aproximación al liberalismo monárquico en la Segunda República española», *Studia historica. Historia contemporánea*, 8, Universidad de Salamanca (1990).
- *La cultura socialista en España 1923-1930. Propósitos y realidad de un proyecto educativo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, CSIC, 1993.
- MAINER BAQUE, J. C., *La Edad de Plata (1902-1936): Ensayo de interpretación de un proceso*, Madrid, Cátedra, 2016.
- MARÍAS, J., «Prólogo a la tercera edición», en Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, Julián Marías (ed.), Madrid, Cátedra, 1984.
- MARTÍN, F. J., «De una escisión en el orteguismo de los años veinte», *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (mayo, 2001).
- *Intelectuales y reformistas. La Generación del 1914 en España y América*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.
- «Introducción», en Francisco José Martín (ed.), *Fiesta de Aranjuez en honor de Azorín*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- *La tradición velada*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, B., MENÉNDEZ SÁNCHEZ, N., «Una visión de conjunto sobre la escena coreográfica madrileña (1915-1925) y algunas observaciones acerca de la influencia rusa en el desarrollo del ballet español», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- MARSH, G., «Seguí Diaghilev y el extraño origen de los Ballets Rusos», en Carolina de Pedro Pascual (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Madrid, Fundación La Caixa/Turner, 2011.
- MAYORGA, J., *Elipses*, Segovia, Ediciones La uña rota, 2016.
- MENÉNDEZ ALZAMORA, M., *La Generación del 14: Una aventura intelectual*, Madrid, Siglo XXI, 2006.
- «Vieja y nueva política y el semanario *España* en el nacimiento de la Generación del 14», en M^a. Teresa López de la Vieja (ed.), *Política y sociedad en José Ortega y Gasset. En torno a "Vieja y nueva política"*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *El dramaturgo y los actores. Epistolario de Benito Pérez Galdós, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza*, Madrid, CSIC., 1984.
- MELCHINGER, S., *El teatro en la actualidad*, José M^a Coco Ferraris (trad.), Buenos Aires, Ediciones Galatea Nueva Visión, 1958.
- MELO, A., *El amor de los muchachos: Homosexualidad y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Lea, 2005.
- MILLARES CANTERO, S., *España en el siglo XX*, Madrid, Edinumen, 1998.
- MOLINA FOIX, V., «Ortega y "El Murciélago"», *Revista de Occidente*, 38-39 (julio-agosto, 1984).
- MOLINS DE LA FUENTE, P., «La risa en los huesos», *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 2/3, Santa Cruz de Tenerife, 2005.
- MOLINUEVO, J. L., *Para leer a Ortega*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- MORÁN, G., *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- MORGAN, R. P., *La música del siglo XX*, Madrid, Akal, 1999.
- MORÓN ARROYO, C., «Las dos estéticas de Ortega», en Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo (coords.), *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1965.

- MUÑOZ-ALONSO, LÓPEZ, A., «Introducción», en Agustín Muñoz-Alonso (ed.), *Teatro español de vanguardia*, Madrid, Castalia, 2003.
- MUÑOZ CÁLIZ, B., «Los expedientes de la censura teatral como fuente para la investigación del teatro español contemporáneo», *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 22 (2008).
- NEVES, M^a. J., «La huella del pensamiento musical de Ortega y Gasset», *Sinfonía virtual. Revista de música clásica y reflexión musical*, 29 (2015).
- NOTARIO RUIZ, A., «Estética y música a partir de la *Rebelión de las masas*», *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (mayo, 2001).
- LANDRÍN, N., «Ramón J. Sender y José Ortega y Gasset: Encuentros y desavenencias», en *Sender y su tiempo, crónica de un siglo: Actas del II Congreso sobre Ramón J. Sender*, Huesca, 27-31 de marzo de 2001.
- LÓPEZ CRIADO, F., «El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Ramón Gómez de la Serna», en José Ángel Fernández Roca, Carlos J. Gómez Blanco y José María Paz Gago (coords.), *Semiótica y modernidad: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 2, La Coruña, 3-5 de diciembre de 1992.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, M^a, T., (ed.), *Política y sociedad en José Ortega y Gasset. En torno a "Vieja y nueva política"*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- OCAMPO SIQUIER, E., *Apolo y la máscara: la estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*, Barcelona, Icaria Editorial, 1985.
- OLIVA, C., «El arte escénico en España desde 1940», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español II. Del Siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003.
- ORRINGER, N. R., «Theater as Universal Metaphor: Mallarmé, Ortega, García Lorca», *Letras Universales* (Spring, 1994), Michigan State University.
- ORTEGA MÁÑEZ, M., «Filosofía y Teatro: Dos conceptos de Ortega y Gasset para una teoría de la escena», *Revista de la Asociación de Alumnos de Postgrado de Filosofía*, nº 2, (2009).
- ORTEGA SPOTTORNO, M., *Ortega y Gasset, mi padre*, Madrid, Planeta, 1983.
- ORTEGA SPOTTORNO, J., *Los Ortega*. Madrid, Taurus, 2002.
- ORTEGA SPOTTORNO, S., *José Ortega y Gasset: Imágenes de una vida. 1883-1955*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Fundación José Ortega y Gasset, 1983.
- OSMA WAKONIGG, G. de, *Fortuny, Proust y los ballets rusos*, Barcelona, Elba, 2010.
- «Sert, Gris, Pruna y Miró», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los ballets rusos de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.
- PALAU DE NEMES, G., «La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de las letras hispanas», *Revue belge de philologie et d'histoire*, 40, 3 (1962).
- PARRA PUJANTE, A., *El espacio sagrado. Fragmentos para una filosofía del teatro*, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2002.
- PASCUAL, P., *El compromiso intelectual del político. Ministros escritores en la Restauración Canovista*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., *Drama, escena e historia. Notas para una filosofía del teatro*, Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 2005.
- PÉREZ BOWIE, J. A., «Las ideas teatrales de 1900 a 1939», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español II. Del Siglo XVIII a la época actual*. Madrid, Gredos, 2003.
- *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un Debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

- PÉREZ DE LA DEHESA, R., «Maeterlinck en España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255 (marzo, 1971), Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, AECID.
- PÉREZ JIMÉNEZ, M., «Simbolismo post-teatral en el *Cyrano* de Joseph-Angel», *Pliegos de la insula Barataria: Revista de creación literaria y de filología*, 1 (1994), Universidad de Alcalá.
- PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, I., *La Residencia de Estudiantes 1910-1936. Grupo universitario y Residencia de Señoritas*, Madrid, Centro de Publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.
- PERSIA, J. de, *En torno a lo español en la música del Siglo XX*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 2003.
- «Falla, Ortega y la renovación musical», *Revista de Occidente*, 156 (mayo 1994).
- PINEL, V., *Los géneros cinematográficos: Géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2009.
- PINO CAMPOS, L. M., «Idea del teatro de José Ortega y Gasset: Aportaciones y nuevas consideraciones», *Revista de Filología*, 27 (enero, 2009).
- «Las ediciones de *Idea del teatro* de José Ortega y Gasset: algunas notas críticas», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 24 (abril, 2006).
- PRITCHARD, J., «La transformación del ballet», en Carolina de Pedro Pascual (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Madrid, Fundación La Caixa/Turner, 2011.
- REBOLLO CALZADA, M., «La propuesta teatral de los “Teatros de Arte” en España (1900-1930)», *Teatro: Revista de Estudios teatrales*, 19 (2003), Universidad de Alcalá: Aula de Estudios Escénicos y Medios Audiovisuales.
- *Las teorías teatrales en España entre 1920 y 1930*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2004.
- RIVERA GARCÍA, A., «Regeneracionismo, socialismo y escepticismo en Luis Araquistáin», *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 739 (septiembre-octubre, 2009).
- ROBERTS, G. H. S., «The Function and Mission of Theatre: Ortega’s *Idea del teatro*», in María M. Delgado (ed.), *Spanish Theater 1920-1995. Strategies in protest and imagination (2)*, *Contemporary Theatre Review. An International Journal*, Vol. 7, part. 3, Routledge, 1998.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., «Ortega y los dos teatros: A propósito del Arte Nuevo», en Germán Vega García Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada (eds.), *Cuatrocientos años del “Arte nuevo de hacer comedias” de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2010.
- ROZZONI, C., «Body becoming image: The Theatrical window», *Horizon. Studies on Phenomenology*, Vol. 4, nº 1 (2015).
- RUBIO JIMÉNEZ, J., *El teatro en el siglo XIX*, Madrid, Playor, 1983.
- (coord.), *La renovación teatral española de 1900: manifiestos y otros ensayos*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1998.
- *Valle-Inclán, caricaturista moderno: nueva lectura de “Luces de bohemia”*, Madrid, Fundamentos, 2006.
- SÁEZ, P., «Ortega y Gasset y su idea del teatro», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23 de agosto, 1986, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuet, 1989.
- SALAS FERNÁNDEZ, T., «Notas de estética teatral orteguiana: *Don Juan Tenorio* y el esperpento», *Analecta Malacitana: Revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, Vol. XVI, 2 (1993), Universidad de Málaga.

- SALAS ORTUETA, J. de, «La metáfora en Ortega y Nietzsche», en Atilano Domínguez, Jacobo Muñoz y Jaime de Salas (coords.), *El primado de la vida. (Cultura, estética y política en Ortega y Gasset)*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- «Ortega lector de Nietzsche. Las meditaciones del Quijote frente a Meditaciones intempestivas II», en *De Orbis Hispani linguis litteris historia moribus*. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag, Frankfurt, Domus Editora Europea.
- SÁNCHEZ, J. A., «Introducción», en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SANCHÍS SINISTERRA, J., *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2012.
- SAN MARTÍN, J., *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*, Madrid, Tecnos, 1998.
- *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, 2012.
- SASTRE, A., *Anatomía del realismo*, Guipúzcoa, Hiru S.L., 1998.
- «Introducción a *El sol apagado*», en Puerta, X., *El Sol apagado. Ceremonia y sacrificio de Guillermo Tell*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003.
- SCHONBERG, H. C., *Los grandes compositores*, Barcelona, Ma Non Troppo, 2007.
- SESMA LANDRÍN, N., «“Musicalia”. Origen de *La deshumanización del arte*», *Revista de Estudios Orteguianos*, 2 (mayo, 2001).
- SILVER, PH. W., *Fenomenología y razón vital: Génesis de Meditaciones del quijote de Ortega y Gasset*, Madrid, Alianza, 1978.
- SOBEJANO, G., *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 2009.
- SOLÁ-MORLAES, I. de, «La arquitectura teatral. El teatro *alla italiana* en la cultura española moderna», *Colección Ensayos*, Fundación Juan March, 184 (1988), Madrid.
- SOPENA IBÁÑEZ, F., *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*, Madrid, Instituto de España, 1976.
- SUGERS, A., *Escenografía del teatro occidental*, Buenos Aires, Artes del Sur, 2005.
- SZONDI, P., *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*, Javier Orduña (trad.), Madrid, Dykinson, 2011.
- THOMAS, H., *Beaumarchais en Sevilla*, Eva Rodríguez Hafllter (trad.), Barcelona, Planeta, 2008.
- TORDERA, A., «Introducción», en Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, F., *Sevilla y los mitos de la ópera*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Pulicaciones, Sevilla, 1999.
- URRUTIA GÓMEZ, J., «Vitalidad de *La deshumanización del arte*», *Revista de Occidente*, 300, (mayo, 2006).
- VENDRELL, E., «Fascinación y huella de los Ballets Rusos y la cultura española», en Carolina de Pedro Pascual (ed.), *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929. Cuando el arte baila con la música*, Madrid, Fundación La Caixa/Turner, 2011.
- VICENTE HERNANDO, C. de, «Piscator en España», en Piscator, E., *El Teatro Político*, César de Vicente Hernando (ed.), Guipúzcoa, Argitaletxe Hiru S.L., 2001.
- VIEITES GARCÍA, F. M., «El teatro como arte y como objeto de conocimiento científico. A propósito de Ortega», *ADE-Teatro*, 84 (enero-marzo, 2001).
- «La idea del teatro y el camino del guerrero», *ADE-Teatro*, 117 (octubre, 2007).

— «La teoría teatral en España: concepto y comentarios para una genealogía posible. La aportación de José Ortega y Gasset», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6 (2002).

— «Reseña» a Ortega y Gasset, J., *La idea del teatro y otros escritos sobre teatro*, Antonio Tordera (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, en *ADE-Teatro*, 128 (noviembre-diciembre, 2009).

WALSH, J. K., «España y los Ballets Russes de Serge Diaguilev. Contexto histórico: España durante la Primera Guerra Mundial», en Yvan Nommick y Antonio Álvarez Cañibano (eds.), *Los ballets russes de Diaghilev y España*, Granada, Fundación Archivo Manuel de Falla, Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM, 2000.

ZAMORA BONILLA, J., «Ahora hace un siglo», en Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote. Edición conmemorativa del centenario*, Javier Zamora Bonilla (ed.), Madrid, Alianza Editorial, Fundación Ortega y Gasset-Gregorio Marañón, Fundación Residencia de Estudiantes, 2014.

— «1914: El gozne de un nuevo tiempo», *Revista de Occidente*, 398-399 (julio-agosto, 2014).

— *Ortega y Gasset*, Barcelona, Plaza y Janés, 2002.