

The background features a large, faint watermark of the UNED logo. It consists of a circular emblem with a central shield containing the letters 'UNED' in a stylized font. The shield is surrounded by a compass rose with eight points, colored in shades of blue, red, and yellow. The entire emblem is enclosed within a circular border containing the Latin motto 'MOBILIBVS' at the top and 'IN OMNIBVS' at the bottom.

# TESIS DOCTORAL

2020

## “QUITE ANOTHER THING”: IRLANDA EN LA OBRA COMPLETA DE OSCAR WILDE

MARÍA CRISTINA GUERRERO GARCÍA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA. ESTUDIOS  
LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS: TEORÍA Y APLICACIONES  
DIRECTOR: DR. DÍDAC LLORENS CUBEDO

## AGRADECIMIENTOS

Quisiera comenzar mostrando mi agradecimiento a quien ha hecho posible esta tesis, mi director el doctor Dídac Llorens Cubedo. Siempre exigente, ha sabido sacar lo mejor de mí a pesar del ocasional hastío provocado por el paso del tiempo. Hago extensible este agradecimiento a los responsables del Programa de Doctorado en Filología “Estudios Lingüísticos y Literarios: Teoría y Aplicaciones” de la UNED por haberme ayudado a terminar este arduo camino que comencé en otra universidad y en otra década.

Gracias, por supuesto, a Rubén, mi marido, por su apoyo y por sus silencios, y a la gran familia que hemos formado. A mis padres, por darme toda la formación, todos los estudios, y todo el amor del mundo. A mi hermana Belén, a mis hermanos y a mis sobrinos por sus risas. A todos aquellos que ya no están pero que estuvieron a lo largo de todos estos años de esfuerzo y sueño compartido (gracias, tía, origen de este proyecto; gracias, cuñada). A quienes han tirado de mí hacia adelante (Ángela, Dídac, mis Chicas de Rosa, Suescun) y a quienes, sin su cariño o sus tupper, no hubiese podido continuar (Mari Carmen, Trini, Marieta, Sonia). Mil gracias a Rhys Davies y a Chema Pérez-Soba, siempre atentos a echarme una mano con cualquier duda cultural o religiosa. Gracias a mi colegio por apoyarme en todo lo que he necesitado y hacerme sentir esperada de vuelta.

Y a ti, Irlanda (Michelle, Nora, Colin, Michael, Suzie), go raibh mar agat!

## ÍNDICE GENERAL

LISTADO DE FIGURAS	v
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
1. Metodología, consideraciones teóricas y estructura de trabajo	1
2. La cuestión de la identidad irlandesa: primera aproximación	8
3. Estado de la cuestión	17
<b>CAPÍTULO 1: IRLANDA EN LA POESÍA Y PRIMERAS OBRAS TEATRALES DE WILDE: FOLCLORE, CULTURA Y POLÍTICA (1875-1885)</b>	<b>22</b>
1. La esencia irlandesa expresada a través del folclore	26
2. La tradición literaria irlandesa: desde los bardos hasta Edmund Spenser	41
3. Implicaciones políticas del Catolicismo en una nación dividida	51
4. Wilde político	71
5. Dos tragedias con nombre de mujer	86

<b>CAPÍTULO 2: EL GÉNERO NARRATIVO (I): CRÍTICA LITERARIA, RELATOS CORTOS Y NOVELA (1885-1891)</b>	123
1. Wilde, crítico teatral y literario (1885-1886)	128
2. El relato corto (1887)	141
3. Algo más que reseñas (1887-1889)	183
4. La Irlanda visible y la Irlanda oculta (1890-1891)	197
<b>CAPÍTULO 3: EL GÉNERO NARRATIVO (II): CUENTOS LITERARIOS Y ENSAYOS (1885-1891)</b>	218
1. Base folclórica de los cuentos literarios	221
2. Herencia irlandesa en los cuentos de Wilde	230
3. <i>The Critic as Irishman</i> : Ensayos (1889-1891)	309
<b>CAPÍTULO 4: TEATRO (1891-1895)</b>	340
1. La dramaturgia irlandesa en Wilde	344
2. Protagonistas sin raíces	363
3. Matrimonio y clases sociales	369
4. Política y políticas	378
5. Personajes femeninos	388
6. <i>An Ideal Irish Husband</i> : Relaciones de pareja y política en Irlanda	404

<b>EPÍLOGO: PRISON WRITINGS (1895-1898)</b>	428
1. Irlanda: pasado y presente	430
2. Una experiencia en Cristo	434
3. El papel de la prensa	436
4. Retorno a la lírica: <i>The Ballad of Reading Gaol</i>	443
<b>CONCLUSIÓN</b>	449
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	459

## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1:	Oscar Wilde de pequeño (Ellmann 1988, 226).	32
Figura 2:	Panel de La Anunciación, de Fra Angelico (Artelista 2020).	61
Figura 3	La Anunciación, de Filippo Lippi (Warleta 2012).	61
Figura 4:	Two Forces (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	91
Figura 5:	The Fenian Pest (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	91
Figura 6:	Union is Strength (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	107
Figura 7:	The English Labourer's Burden or The Irish Old Man on the Mountain (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	107
Figura 8:	The Six-Mark Tea-pot (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	130
Figura 9:	Justice to Ireland (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	245
Figura 10:	The Fenian Guy Fawkes (Punch Magazine Cartoon Archive 2020).	246
Figura 11:	Quite too-too puffickly precious! (Punch Magazine Cartoon Archive 2020)	412

# INTRODUCCIÓN

“To reject one’s own experiences is to arrest one’s own development”

*De Profundis* (Wilde 2013a, 105) <sup>1</sup>

En junio de 1892 y anticipándose al veto de *Salomé* en Inglaterra por una antigua ley que prohibía la representación en escena de personajes bíblicos, Wilde afirmó en una entrevista realizada por su amigo Robert Ross para *Pall Mall Budget*: “I am not English. I am Irish, which is quite another thing” (cit. en Ellmann 1988, 352). Partiendo de tan contundente afirmación, la presente investigación pretende demostrar la presencia de Irlanda en la obra completa de Wilde a través del análisis de imágenes, temas y personajes significativos y recurrentes, confirmando así su relevancia dentro de la misma desde sus primeros textos hasta el último en los distintos géneros que el autor cultivó, y acreditando de esta manera que Wilde puede considerarse un escritor irlandés por su herencia cultural y su visión del mundo, a pesar de la posición liminal que adoptó al abandonar Irlanda con 20 años y fijar su residencia en Inglaterra.

## **I. Metodología, consideraciones teóricas y estructura de trabajo**

Para conseguir nuestro objetivo empezamos con una lectura detallada de las fuentes primarias y buscamos posibles referencias a

---

<sup>1</sup> Para diferenciar la gran cantidad de libros escritos por la familia Wilde, aquellos que aparecen referidos simplemente como Wilde son los de Oscar.

Irlanda en toda la producción de Wilde. Para llevar esta tarea a cabo, hemos elegido ediciones anotadas por Ian Small (Wilde 2003b) o Anne Varty (Wilde 2002) que nos ayuden a localizar pequeños detalles. También el volumen de las obras completas editado por su nieto, Merlin Holland, cuenta con interesantes introducciones a la narrativa, la lírica, el drama y el ensayo crítico de Wilde. Partiendo de estas ediciones, nos hemos aproximado a la obra completa de Wilde concibiéndola como un todo cohesionado y evolutivo por el que siempre subyace la presencia de Irlanda.

En esta lectura pormenorizada de las fuentes primarias hemos relacionado texto y contexto, en este caso entendido como el momento histórico, social y político en que fueron escritas. También hemos analizado posibles puntos de contacto con obras de otros autores irlandeses, como *A Modest Proposal*, de Jonathan Swift, o las razones por las que Wilde menciona en sus trabajos a otros escritores ligados a Irlanda, como Spenser, Yeats o la propia Lady Wilde. En el caso de estas fuentes, cuyas primeras ediciones son anteriores a 1900, hemos procurado localizar las más cercanas en el tiempo a Wilde. Gracias a páginas como *Internet Archive* ([www.archive.org](http://www.archive.org)) hemos tenido acceso a la edición de 1887 de *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland*, de Lady Wilde, o a la de 1867 de *Lough Corrib*, de Sir William. Una de las cosas que más lamentó Wilde de su ingreso en prisión fue que se expoliara su biblioteca y desaparecieran sus ejemplares de los trabajos de sus padres. Con



esta elección hemos querido rendir un pequeño homenaje a este cariño que Wilde sentía por sus libros y consultar lo que tal vez fueron las mismas ediciones que él leyó, por ejemplo de la obra de Spenser.

Una vez determinado el corpus, delimitamos nuestras áreas de estudio. Religión y folclore serán claves en esta tesis, pero en un fin de siglo en el que la política británica estaba también fuertemente dominada por la política en Irlanda, comprobaremos que Wilde incorpora elementos como el autogobierno irlandés o Home Rule. Episodios de la historia irlandesa como la Gran Hambruna (1845-1851) verán su reflejo en descripciones de personajes secundarios, así como la tradición literaria de autores cuya experiencia en Irlanda fue determinante en su obra, como Spenser o Swift. Una última conexión entre Wilde e Irlanda se establece a través de las dos mujeres más importantes de su vida, ambas irlandesas, activistas políticas y escritoras: su madre y su esposa, Constance. Todos estos aspectos del contexto más o menos inmediato de Wilde se han tenido en cuenta como parámetros de análisis de la presencia irlandesa en toda su obra.

En este sentido, el enfoque es próximo al *contextual criticism* o el *New Historicism*, en la relevancia que se concede al contexto como marco de referencia. En este estudio, sin embargo, no se utilizan única o sistemáticamente textos no literarios (co-texts): los puntos de

referencia son tanto literarios (*A Modest Proposal*, por ejemplo), no literarios (discursos políticos, artículos periodísticos) como textos que están en la frontera entre lo literario y lo académico/científico (los libros sobre folclore de Sir William y Lady Wilde). De esta forma, en nuestra tesis también, “instead of a literary ‘foreground’ and a historical ‘background’ it envisages and practises a mode of study in which literary and non-literary texts are given equal weight and constantly inform or interrogate each other” (Barry 2002, 172).

Proponer lecturas alternativas basadas en la cultura y el folclore irlandeses constituye una parte esencial de la metodología aplicada. De esta forma, donde unos ven el pacto de Fausto por la inmortalidad en *The Picture of Dorian Gray*, también se puede ver el mito celta de Oisín y su viaje a la Tierra de la Juventud; lo que para unos es simplemente un Gigante Egoísta en un cuento infantil, recuerda a otros a Fionn mac Cumhail y su construcción de la Giant’s Causeway para llegar hasta Escocia.

Pronto apreciamos que en la obra completa de Wilde se observa su dedicación a un género concreto coincidiendo con circunstancias históricas y personales específicas. Por lo tanto, estas obras pueden dividirse en distintos periodos definidos por circunstancias histórico-biográficas y por el predominio de un género literario determinado. A pesar de la especificidad de cada uno de estos períodos, en todos subyace la presencia de la cultura

irlandesa, adoptando distintas manifestaciones. Nuestra primera aproximación a este material fue trazar una línea del tiempo con la publicación de los distintos textos, generalmente en prensa, y de los hechos más relevantes de la vida de Wilde y de la sociedad irlandesa. Al hacerlo, nos dimos cuenta de que durante distintos periodos de tiempo Wilde cultivó eminentemente un determinado género: entre 1875 y 1885, poesía; entre 1885 y 1891, narrativa en forma de artículo periodístico, relato corto o cuento, ensayo y novela; por último, entre 1891 y 1895, teatro.

En resumen, la metodología de este trabajo consiste en la lectura en clave irlandesa de la obra completa de Wilde, analizada en orden cronológico y acotándola por géneros, prestando atención tanto a aspectos estilísticos como al contexto biográfico del autor, por un lado, y al histórico, social y cultural de Irlanda, por otro.

La esencia irlandesa es algo vivo: “Irishness, far from being something constant, consistent and inherited, is reinvented and reinterpreted by each generation and each individual” (Byrne, Kirwan y O'Sullivan 2009, 6). Por ello, para confirmar la relevancia de Irlanda en Wilde debemos avanzar a lo largo de su biografía para descubrir si Irlanda es reinventada y reinterpretada a lo largo de los años.

En este trabajo hemos recogido el guante lanzado por Josephine Guy e Ian Small de no seguir la organización canónica que hizo Robert Ross cuando publicó por primera vez estas obras

completas organizadas en base a criterios esencialmente subjetivos o personales, sino hacer una organización cronológica de los textos de Wilde:

It will be helpful to begin this task by first considering a possible mode of organization rejected by the editors of the OET [Oxford English Texts] edition: that of arranging all of Wilde's prose writing chronologically, in order of first publication. (Guy y Small 2007, xi)

Por esta razón, esta tesis se estructura en cuatro capítulos más un epílogo, que coinciden con las etapas vitales de Wilde y con el cultivo de un género concreto en un momento dado. Esta aproximación puede inscribirse en el marco del *biographical criticism*, ya que se trata de un requisito imprescindible en cualquier estudio que relacione un texto con su contexto político, como en nuestro caso: "Yet, in any serious attempt to relate a work to its immediate social, political, and economical context, the particular author's biography stands as a portal through which one inevitably passes" (Hoffmann 2004, 2). Nosotros tomaremos la biografía del autor no tanto para interpretar su obra (que sigue siendo el foco prioritario de atención), sino para poder explicar su origen, naturaleza y evolución.

Comenzaremos estudiando el periodo entre 1874 y 1885, en el que Wilde cultivó la poesía. En 1881 publicó su primer libro, un volumen de poemas bajo el sencillo nombre de *Poems*, como había hecho su madre, y en el que incluyó algunos que habían sido ya

publicados en periódicos irlandeses principalmente y otros inéditos. También hizo sus dos primeras incursiones en el teatro con dos obras, *Vera, or the Nihilists* (1880) y *The Duchess of Padua* (1883), sin ningún éxito.

Los capítulos 2 y 3 cubrirán los años entre 1885 y 1891, cuando Wilde se dedicó casi exclusivamente a la narrativa. En el capítulo 2 estudiaremos los relatos cortos que posteriormente reunirá en *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* (1891) así como sus reseñas literarias para publicaciones como *Pall Mall Gazette* y la que es probablemente una de sus obras más importantes, *The Picture of Dorian Gray*. El capítulo 3, que abarcará el mismo periodo de tiempo, estará dedicado al análisis de los cuentos literarios de *The Happy Prince and Other Tales* (1888) y *A House of Pomegranates* (1891), así como a los ensayos. Algunos de ellos, "The Truth of Masks" (1885), "The Decay of Lying", "Pen, Pencil and Poison" (1889) y "The Critic as Artist" (1890) serían revisados y publicados en *Intentions* (1891); "The Soul of Man Under Socialism" (1891) aparecería como libro en 1895.

Por último, el capítulo 4 se centrará en la etapa más exitosa de Wilde, la que va entre 1891 y 1895, la de sus comedias. Tras su juicio e ingreso en prisión en 1895, Wilde escribirá apenas algunas cartas. Entre las más famosas están la que dirigió a su amante Lord Alfred Douglas y que se publicará tras su muerte bajo el título de *De Profundis*, y las que envió al *Daily Chronicle* para denunciar el trato

inhumano de los presos en general y de los niños en particular en las cárceles inglesas. Una vez en libertad, *The Ballad of Reading Gaol* (1898) pondrá punto y final a su producción literaria. Los tres últimos textos citados serán los escritos que estudiaremos en el epílogo de este trabajo.

## 2. La cuestión de la identidad irlandesa: primera aproximación

Aunque en alguna ocasión Wilde había definido su propia nacionalidad como una mezcla en la que incluía “English by speech” y “French by sympathy” (Mahaffey 1998, 69), Wilde siempre tuvo la convicción de ser irlandés. La mayoría de los escritores irlandeses se han manifestado sobre esta identidad irlandesa o “Irishness”, la cual ha sido definida desde muchos puntos de vista y como conceptos muy distintos. De hecho, esta definición ha sido uno de los principales problemas en el estudio de la literatura irlandesa del siglo XX:

From Matthew Arnold's construction of a misty Celticity useful for rejuvenating English culture to Daniel Corkery's “pure” Catholic, peasant Irishness, to Joyce's “old sow that eats her farrow”, to Yeats's conception of an “indomitable Irishry” that would set itself against the “filthy modern tide”, “Irishness” has clearly become a tool or even a weapon for defining what Irish culture should be. (Rickard 1994, 14)

Hoy en día la inquietud por expresar esa identidad irlandesa sigue presente en las obras de los artistas de la isla. Por ejemplo, Paul David Hewson, más conocido como Bono, líder del grupo musical U2, estableció los rasgos más característicos de los irlandeses teniendo

en cuenta criterios artísticos, históricos, sociales y personales: “including ‘love of language *for its own sake*,’ ‘the subject of oppression,’ depth of feeling (...) and homelessness” (cit. en Rickard 1994, 15).

Esta definición de “Irishness” es muy válida para el estudio de los textos narrativos de Oscar Wilde, por ejemplo, a pesar de los 100 años que le separan de Bono. Por un lado, es innegable el extremado cuidado del lenguaje de los cuentos, el cual se ha identificado con el movimiento del Esteticismo pero que también es fundamental en la tradición oral irlandesa, como veremos en el capítulo 3. De hecho, Wilde llegó a afirmar que para el cuento de “The Nightingale and the Rose” había tomado una forma bella como punto de partida y luego le había dado contenido (cap. 3 página 232).

Por otro, encontramos en la obra de Wilde el tema de la opresión, que podríamos asociar con la ejercida sobre el pueblo irlandés dentro y fuera de la isla, en Irlanda o en las grandes ciudades británicas donde se hacinaban irlandeses que habían huido del hambre y la miseria. Esta preocupación por los más necesitados ya la tenían los padres de Wilde: el doctor Sir William Wilde fundó una clínica para pobres en Dublín, y su madre, Lady Wilde, también conocida como Speranza, era la autora de algunos de los poemas más desgarradores de la literatura irlandesa sobre la Gran Hambruna que asoló Irlanda entre 1845 y 1851, como “The

Famine Years” o “Foreshadowings”. Cuentos de su hijo como “The Happy Prince” nos invitan a entrar en las casas de los más necesitados de la ciudad, y “The Young King” ofrece descripciones que recuerdan a los supervivientes de esta tragedia: “Pale, sickly-looking children were crouched on the huge crossbeams. (...) Their faces were pinched with famine, and their thin hands shook and trembled” (Wilde 2003b, 83).

En tercer lugar, Bono menciona la profundidad de los sentimientos. En Wilde, el sentimiento más importante es el amor. Por él, sus protagonistas son capaces incluso de sacrificar su propia vida, como el ruiseñor de “The Nightingale and the Rose”. También el Pescador de “The Fisherman and his Soul” lo considera mejor que las riquezas o que la sabiduría.

Por último, la sensación de no tener un hogar del expatriado, aunque sea por propia voluntad como Wilde o el Pescador de “The Fisherman and his Soul”, se refleja en sus personajes en plena emigración como la golondrina de “The Happy Prince”, en los desterrados como los niños expulsados de su campo de juegos por “The Selfish Giant”, o aquellos que se encuentran de repente rodeados de un mundo que les es hostil, como el Enano de “The Birthday of the Infanta”.

Pero volviendo a las posibles definiciones de “Irishness”, W.B. Yeats, coetáneo y amigo de Wilde en Londres, reivindicaba el



importante papel de la cultura transmitida por los padres: “The Irishness is something which is partly genetic, partly environmental, but, to him [Yeats], wholly obvious” (Deane 2006, 318). Yeats ganó el Premio Nobel de Literatura en 1923 precisamente por haber sido capaz de expresar en palabras el espíritu de la nación irlandesa: “for his always inspired poetry, which in a highly artistic form gives expression to the spirit of a whole nation” (Nobel Media 2020). Por lo tanto, debemos profundizar en este concepto de esencia irlandesa como algo que se compone de dos elementos fundamentales: genética y ambiente.

En el caso que nos ocupa, también se cumplen estas dos premisas de antecedentes familiares y entorno cercano. Por un lado, Sir William Wilde fue uno de los más importantes colectores de folclore y arqueólogo irlandés del siglo XIX. Fue testigo de excepción de la Gran Hambruna y sus consecuencias al haber sido el encargado del censo de la isla antes y después de la plaga que asoló los cultivos de patata y mató a millones de personas. Además, como ya se ha mencionado, su compromiso con los más pobres, en este caso campesinos irlandeses en su mayoría que en ocasiones no hablaban inglés, le llevó a abrir una clínica para atenderles de forma gratuita a cambio de cuentos y leyendas tradicionales. Muy crítico con cómo había tratado Gran Bretaña esta crisis humanitaria, contó con el apoyo de su esposa para denunciarlo.

Ella, nacida como Jane Eglee pero más conocida en los círculos literarios del momento con el pseudónimo de Speranza, había participado con sus poemas junto a otros intelectuales en el beligerante periódico nacionalista *The Nation*. La misión de todos ellos era ensalzar la cultura irlandesa como paso previo para solicitar la independencia de Irlanda del Reino Unido. En casa del matrimonio en la exclusiva zona dublinese de Merrion Square, se reunía lo más granado del mundo cultural y político del momento, con invitados como el escritor Samuel Ferguson o el político Lord Frederick Cavendish<sup>2</sup>. Tras el fallecimiento de su esposo y una vez instalada en Londres, Lady Wilde se dedicó a publicar el legado inédito de su marido en libros como *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland* (1887) y en artículos para *Pall Mall Gazette*.

El ambiente en el que se desarrolló el ingenio de Wilde se dividió durante su infancia y adolescencia entre el oeste de Irlanda y Dublín. A Moytura, en el condado de Mayo, solía ir de vacaciones, acompañar a su padre en excursiones arqueológicas, pescar o incluso hablar con los campesinos, muchos de los cuales solo sabían irlandés (Coakley 1994, 99). En la casa familiar de Dublín, además de con insignes invitados, contaba con una enorme biblioteca con todo tipo de volúmenes. Más adelante, los hermanos Wilde, Willie y Oscar,

---

<sup>2</sup> Aunque estos nombres tal vez no sean muy conocidos, ambos serán muy importantes en la obra de Wilde y en su concepto de nacionalismo irlandés, como veremos en el capítulo 1.

continuaron su formación académica en Portora Royal School, un colegio protestante para las élites en la región del Ulster (región muy rica a nivel folclórico) y concluyeron sus estudios en Trinity College Dublin, en cuya biblioteca se conservan algunos de los manuscritos más antiguos que contienen la tradición oral irlandesa, como *The Book of Leinster*, y sobre los que escribiremos en el capítulo 1.

En 1874 Wilde abandonó para siempre Irlanda, y solo volvería esporádicamente a la isla, una vez tras la muerte de su padre en 1876 y otra en noviembre de 1883 como parte de su ciclo de conferencias: “the two great turning points of my life were when my father sent me to Oxford, and when society sent me to prison” (Wilde 2013a, 104). Entre un momento y otro, entre su ingreso en la universidad y su ingreso en prisión, tuvo lugar el desarrollo del auténtico Wilde. Así pues, si bien es cierto que Wilde escribió principalmente en su “exilio” londinense, no lo es menos que nació y se formó en Irlanda y que esos años influyeron en él en gran medida. Ya en Inglaterra, Wilde se rodeó de políticos partidarios del autogobierno de Irlanda como el primer ministro Gladstone y escritores irlandeses como Yeats o Shaw. Allí, una Irlanda añorada permaneció mucho más viva en su imaginación, algo que parece común entre artistas que han emigrado o se han exiliado.

El escritor y nacionalista irlandés George William Russell (1867-1935), más conocido como *Æ*, afirmó en *Imagination and*

*Reveries* (1899) que muchos escritores irlandeses habían acabado por olvidar que lo eran: “One path leads, and has already led many Irishmen, to obliterate all nationality from their work” (Russell 2000b: 47). Tras hacer un análisis de la herencia de sus padres y el contexto en el que escribió, únicamente cabría preguntarnos si Wilde pertenecería a este grupo de escritores irlandeses. La respuesta podría ayudarnos a determinar si esta aparente ausencia deliberada de Irlanda en una obra puede indicar que un escritor no es irlandés, o si por el contrario, debemos hablar de una relación difícil entre Irlanda y los escritores.

Jonathan Swift (1667-1745) puede considerarse uno de los primeros ejemplos. Swift alcanzó la fama, no gracias a sus mecenas ingleses, sino cuando encontró en su isla natal la inspiración para sus obras más importantes, como *A Modest Proposal*. Había nacido en Dublín pero no se consideró irlandés hasta que sufrió el rechazo de una sociedad inglesa que le impedía alcanzar sus objetivos personales. En ese momento, Swift volcó todo su genio literario en Irlanda, en la defensa de sus gentes y en el uso de una de sus tradiciones más arraigadas: el humor. Por ello se le ha considerado un “irlandés por accidente” (Duddy 2002, 146).

Ya en el siglo XIX, encontramos a un W.B. Yeats (1865-1939) icono del espíritu irlandés, paladín del Renacimiento Irlandés o *Gaelic Revival* más genuino (un movimiento que combinaba la

recuperación del arte y la literatura irlandesa con la petición de su independencia del Reino Unido) y reconocido luchador a favor de la independencia de Irlanda. Sus primeros escritos tuvieron el folclore como tema principal. Entre sus primeras obras, una selección de las historias más importantes publicadas hasta el momento en libros de Croker o Lady Wilde titulada *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), y su poema *The Wanderings of Oisín* (1889), sobre el héroe del Ciclo Osiano de Finn MacCumhall. Ambos tuvieron reseñas muy positivas por parte de Wilde en *Woman's World* en febrero y marzo de 1889 y en *Pall Mall Gazette* en julio de ese mismo año (Wilde 1919, 152-162).

Por último, James Joyce (1882-1941), al igual que su personaje Stephen Dedalus, emigró definitivamente al continente, aunque sus obras se seguían desarrollando en Irlanda. Quizás algo tuvo que ver lo que le había ocurrido a Wilde: “Considering Wilde’s fate, it is understandable that, rather than following his path to England, Stephen Dedalus chooses the Continent to make a writing career, as did Joyce” (Riquelme 2004, 104-105).

Pero quizás el ejemplo más claro de esta dualidad entre buscar otros caminos creativos rehuendo la tradición irlandesa y utilizar Irlanda como inspiración o tema lo encontramos en George Bernard Shaw (1856-1950), quien directamente definió el término “Englishness” como la capacidad de mantener cada idea en una

zona del cerebro distinta (Kiberd 1995, 62). Describía así por omisión y por contraste lo que para él era el espíritu irlandés como la incapacidad de crear departamentos estanco de pensamiento, lo que favorece la mezcla de ideas, reales y fantásticas. Shaw únicamente escribió una obra que se desarrollaba en Irlanda, *John Bull's Other Island*, y fue en 1904, unos años después de la muerte de Wilde. Ambos irlandeses se conocieron en Londres y tuvieron una relación personal. A pesar de no haber escrito nada hasta el momento sobre Irlanda, Wilde consideraba a Shaw un escritor tan profundamente irlandés como él mismo. Así lo puso de manifiesto en una carta del 23 de febrero de 1893, en la que se dirigía a él con estas palabras: “Inglaterra es la tierra de brumas intelectuales, pero usted ha hecho mucho por limpiar el aire. Ambos somos celtas y me gustaría pensar que somos amigos” (Wilde 2005, 258).

La lista de escritores irlandeses cuya esencia irlandesa ha sido objeto de interés y rastreada dentro de sus obras no termina aquí. Ya en pleno siglo XX, nombres como los de Samuel Beckett (1906-1989) y Seamus Heaney (1939-2013) son ejemplo de esta búsqueda que afecta tanto a lo literario como a la propia identidad. Por razones históricas y políticas obvias, ha sido complicado establecer un canon literario irlandés y, hasta hace bien poco, los grandes escritores de Irlanda quedaron subsumidos en un canon general de literatura inglesa (cap. 1 página 44). Como veremos, Wilde se sintió heredero de los autores irlandeses que le precedieron, así como de la rica

tradición oral y folclórica de Irlanda, que también podríamos considerar una parte integrante de su canon literario.

En conclusión, podríamos decir que varios escritores irlandeses tuvieron una relación difícil en algunos casos, y ambigua en otros con Irlanda, en la que el sentimiento de *outsider* tenía un peso específico. Sin embargo, todos ellos reflejaron en mayor o menor medida o de forma más o menos realista la situación de la isla y se sintieron profundamente irlandeses. En esta tesis analizaremos esta relación entre Oscar Wilde y la Isla Esmeralda y daremos respuesta a si realmente no ser inglés sino irlandés era realmente, en aquel fin de siglo británico, “quite another thing”.

### 3. Estado de la cuestión

Wilde fue un escritor de prestigio desde 1888 y de éxito desde 1892 que perdió todo este reconocimiento al entrar en prisión por *gross indecency* en 1895. Tras su encarcelamiento, las obras de Wilde dejaron de representarse y publicarse en Inglaterra hasta bien entrado el siglo XX. A pesar del interés suscitado por la edición de sus obras completas en 1908 y la publicación de sus *society comedies*, no fue hasta 1987 cuando la figura de Wilde volvió al panorama académico con la biografía de Richard Ellmann. De esta forma, vida y obra parecían dos líneas paralelas.

La presencia de Irlanda en la obra de Wilde había sido totalmente ignorada por la crítica hasta ese momento. Sin embargo,

el 25 de septiembre de 1989, Terry Eagleton estrenó la obra de teatro *Saint Oscar*, en la que se trataba por primera vez a Irlanda como un elemento clave para la comprensión de estos textos. En la década de 1990 surgió con fuerza un movimiento que reivindicaba a Wilde como autor irlandés, capitaneado por Richard Pine y Declan Kiberd. Títulos tan elocuentes como *The Importance of Being Irish*, de David Coakley (1994), o *Wilde the Irishman*, editado por Jerusha McCormack (1998) eran ya desde el principio una declaración de intenciones.

En el año 2000, Ian Small en *Oscar Wilde Recent Research. A Supplement to "Oscar Wilde Revalued"* advirtió contra las monografías sobre el Wilde irlandés del mismo modo que lo hacía sobre las escritas sobre el Wilde homosexual, ya que no aportaban nuevas pruebas biográficas ni materiales. Además, argumentó que no era posible hacer tantas y tan variadas lecturas de su obra porque nos presentaban a un Wilde fragmentado, con distintas facetas incompatibles:

Today it is easy to find critics writing of Wilde the Irish nationalist, Wilde the homosexual, Wilde the craftsman writer, as well as Wilde the plagiarist. Rarely is there a sense that these different interpretations are not easily compatible with each other: or, rather, an acknowledgement of the simple truth that these contradictory "Wildes" are seen to be individually plausible and acceptable unfortunately speaks volumes about the role of evidence in research into Wilde. (Small 2000, 12)

Contrariamente a lo que defiende Small, libros como los de Kiberd pretenden mostrar más aristas de un escritor complejo como lo fue Wilde para una mayor comprensión y disfrute de su obra. Así



se plantean obras posteriores como *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*, de Jarlath Killeen, que analiza la influencia de Irlanda desde el punto de vista de la religión, tan determinante en la zona por la segregación existente entre católicos y protestantes, y de la tradición popular, que era uno de los intereses más importantes de sus padres.

En resumen, podríamos decir que hasta la fecha ha habido dos posturas radicalmente opuestas lideradas por Small y Kiberd respectivamente en torno a la importancia de Irlanda para Wilde. El nivel de esta relevancia dentro de la obra wildeana sería clave para poder determinar si Wilde puede considerarse un escritor irlandés, algo que ha sido motivo de controversia durante años. George Bernard Shaw, al ser comparado con James Joyce ya que ambos habían abandonado Irlanda a la misma edad, y preguntado por qué solo una de sus obras se desarrollaba en esa isla, dijo: “whether an Irish writer leaves Ireland or stays there to dream on the hills, the material he uses for his art comes not from where he lives but where his thoughts are” (cit. en Greene y Laurence 1962, xi). Esta cita ilustra perfectamente este debate sobre quién y en base a qué podía ser considerado un escritor irlandés: aquel cuyos pensamientos, cuya obra, más que él mismo, están o permanecen en Irlanda.

Algunos críticos como Ellmann consideran que Wilde únicamente pensaba en el aplauso del público británico y

complacerle, aunque para ello tuviera que hacer desaparecer al Wilde irlandés: “Wilde determined to be beyond rather than behind the English. His lisp and native intonation disappeared. 'My Irish accent was one of the many things I forgot at Oxford,' he said” (Ellmann 1988, 37). Sin embargo, otros autores siguen viendo a Wilde como un escritor irlandés precisamente por los pensamientos que compartió con otros y su actitud en esos mismos momentos, como su estancia en la universidad inglesa: “He charmed his new companions with Irish wit and munificent hospitality, shocked them with Nationalistic political views (...), and dazzled them with virtuoso displays of linguistic and mental dexterity that they regarded as characteristically Celtic” (Wright 2009, 75-76).

Ante estas dos interpretaciones de un mismo autor y una misma obra, y para determinar si es lícito centrarse en una única faceta de un autor complejo como Wilde, si simplemente fue un bufón de los ingleses, como le consideró James Joyce en su artículo “Oscar Wilde: The Poet of *Salomé*” (Joyce 1909) o si puede considerarse un escritor irlandés.

Oscar Wilde es un autor que aún hoy despierta interés por sus aparentes contradicciones. Fue el favorito de una alta sociedad inglesa cuyos defectos ridiculizó sobre el papel, como en *The Picture of Dorian Gray*, o sobre un escenario en pleno West End londinense con sus *society comedies*. También defendió el autogobierno irlandés

al tiempo que se refería a “our English land” en sus poemas. Estas llamativas incoherencias quedan justificadas por ese sentimiento de pertenencia / no pertenencia allá donde fuera: en Trinity, un seguidor del Esteticismo en una isla tan rural como Irlanda (Ellmann 1988, 26); un miembro de la élite social protestante, la llamada *Ascendancy*, con inquietudes sobre el Catolicismo que su padre esperaba que Wilde abandonara en Oxford (Killeen 2005, 15); en Londres, un homosexual casado y con hijos; en París, un *poète maudit* en el exilio que muere sin haber escrito un solo verso en años. En este aparentemente confuso escenario, la Irlanda idealizada de su infancia se presentaría como un refugio poblado por *fairies*<sup>3</sup> frente a la realidad, quizás el único lugar en el que Wilde podía ser realmente quien realmente era.

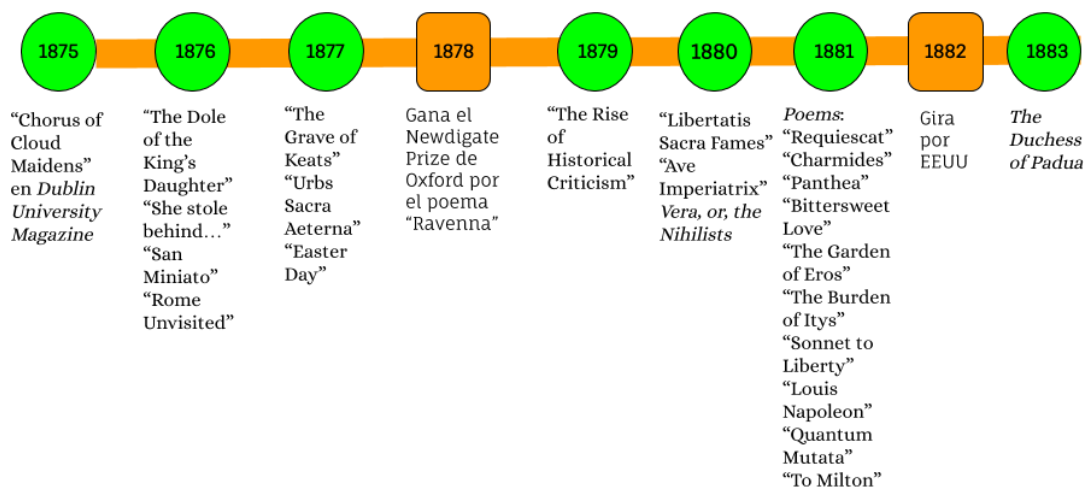
---

<sup>3</sup> El término *fairy* servía a finales del siglo XIX para hablar de los seres fantásticos del folclore irlandés que hemos traducido como “hadas”, pero también y desde el siglo XVI para referirse a los homosexuales (Bourke 1998, 37).

# CAPÍTULO 1: IRLANDA EN LA POESÍA Y PRIMERAS OBRAS TEATRALES DE WILDE: FOLCLORE, CULTURA Y POLÍTICA (1875-1885)

“We Irish are too poetical to be poets; we are a nation of brilliant failures, but we are the greatest talkers since the Greeks.”

Oscar Wilde a W.B. Yeats (Ellmann 1988, 284)



El 2 de enero de 1882 llegaba al puerto de Nueva York el *Arizona* con un pasajero muy especial. Desembarcaba Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde, el poeta, el dramaturgo, el esteta, el hijo de Speranza. Afirmó a su llegada estar decepcionado con el océano tras la travesía y pronunció lo que tal vez es uno de sus aforismos más conocidos: “I have nothing to declare except my genius” (Ellmann 1988, 152). A sus

27 años, Wilde ya era toda una figura en el panorama literario británico, tanto por los éxitos de su lírica como por haber servido de inspiración para la ópera satírica *Patience (or Bunthorne's Bride)*, de Gilbert y Sullivan. En 1878 había ganado el prestigioso Newdigate Prize de Oxford con el poema *Ravenna*, publicado por Thomas Shrimpton, y ese mismo año cuatro de sus poemas fueron seleccionados para *Lyra Hibernica Sacra*, una antología editada por William MacIlwaine en la que compartía espacio con otros poetas irlandeses incluyendo a su propia madre. Tres años después, el 23 de abril de 1881, Wilde acudía al estreno de *Patience*, en la que se caricaturizaba el movimiento esteticista de fin de siglo en general y a él en particular.

En 1881 el primer y único volumen con una colección de poemas de Wilde había visto la luz en Gran Bretaña y Estados Unidos. Se trataba no solo de una recopilación de sus poesías ya publicadas en distintos periódicos irlandeses y británicos, junto con otras inéditas hasta el momento. También era la oportunidad de compilar algunas de ellas en secciones, como el llamado “Eleutheria” (“libertad” en griego), con temática política, el “Rosa Mystica”, con temática religiosa, “Impressions” o “Impressions du Théâtre” sobre las sensaciones del poeta ante la naturaleza o el teatro. Al igual que el primer poemario de su madre, este libro recibió el sencillo título de *Poems*, y apenas se editaron 750 ejemplares. Posteriormente Wilde publicaría otros poemas como “Under the Balcony” (*Shaksperean Show Book*, 1884),

“The Harlot’s House” (*Dramatic Review*, 1885), y *The Sphinx* (1894). Sin embargo, no volvería a alcanzar fama como poeta hasta la publicación de *The Ballad of Reading Gaol* (1898).

Aunque hasta ahora se haya considerado un género de menor interés dentro de la producción del irlandés, incluso “an inseparable part of the old Wilde - the boyish, carefree plagiarizer who suddenly disappeared from the scene late in 1886” (Nassaar 1974, xiii), la poesía fue su primera forma de expresión literaria y la que le proporcionó su primer éxito y también el último. Si bien, como vemos, la lírica es un género que cultivó siempre, desde sus años como estudiante en Trinity (Gardner 1970, 1) y pasando por la publicación de su primer texto, “Chorus of Cloud Maidens”, en noviembre de 1875 en la *Dublin University Magazine*, los poemas que nos interesan en este capítulo fueron escritos en su mayoría entre 1876 y 1882. Coinciden estos años con la llegada de Wilde a Oxford, la muerte de su padre y su traslado a Londres antes de su primera gira de conferencias por Estados Unidos y posteriormente por el Reino Unido. También nos adentraremos brevemente en las dos obras de teatro que escribió en este periodo, *Vera, or the Nihilists* (1880) y *The Duchess of Padua* (1883), y tomaremos sus ensayos y conferencias de estos años (1879-1883) para contextualizar nuestro análisis. En algunos de estos poemas y en ambas obras de teatro veremos de forma más o menos explícita la presencia de la experiencia irlandesa de Wilde.

Son claras las influencias en estos primeros textos. Por un lado, está la vida del autor, los viajes que en 1875 y 1877 hizo con quien había sido su profesor en Trinity College, Professor Mahaffy, y el momento político que se vivía por la crisis de los Balcanes o la guerra anglo-afgana entre 1878 y 1880. A nivel formal, escritores anteriores como Shelley o Milton influyeron tan determinadamente en sus poemas que Wilde fue incluso acusado de plagio. Cuando en octubre de 1881 envió a la Oxford Union Library un ejemplar de *Poems*, este fue rechazado por Oliver Elton debido a la escasa originalidad del texto,

They are in fact by William Shakespeare, by Philip Sidney, by John Donne, by Lord Byron, by William Morris, by Algernon Swinburne, and by six more, whose works have furnished the list of passages which I hold in my hand at this moment. (cit. en Ellmann 1988, 140)

Como vimos en la Introducción, Wilde se había mostrado como todo un irlandés en la universidad inglesa. Por eso no sorprende que haya quienes vean en este incidente un trasfondo más político que literario: “That larger encounter is not of a gift given and refused but of a conquest that refused to acknowledge resistance. The one entailed Wilde and Oxford; the other entailed Ireland and England” (Siegel 1998, 75).

En las siguientes páginas analizaremos cómo se refleja su Irlanda natal en estos primeros textos, tema que nos va a servir para obtener una visión panorámica de toda su producción en general.

Para nuestro análisis, dividiremos la presencia irlandesa en la poética de Wilde en tres aspectos principales: primero, estudiaremos si el folclore irlandés dejó su huella en los poemas de Wilde ya que su infancia estuvo muy ligada a los cuentos y leyendas de los campesinos recogidas por su padre; después, rastrearemos la tradición literaria irlandesa y las referencias a ella, especialmente aquellos autores que de una forma u otra estuvieron vinculados con su madre; finalmente, nos plantearemos la dimensión política y las implicaciones religiosas del nacionalismo irlandés del cual hizo alarde durante su gira estadounidense.

## 1. La esencia irlandesa expresada a través del folclore

### 1.1 Antecedentes

El término “folclore” implica muy diferentes aspectos de las tradiciones y formas de vida de los pueblos. Estas tradiciones engloban actividades muy distintas, “such as devotions, re-enactments, preparation of foods or natural medicines, performing arts, games and crafts” (Day 2000, 8). A pesar de lo que muchos creen, el interés por la literatura folclórica no se inició en el siglo XIX, cuando Jacob y Wilhelm Grimm (1785-1863 y 1786-1859 respectivamente) comenzaron a recopilar cuentos de hadas alemanes entre sus conciudadanos para preservarlos y, en general, para proteger el pasado germano de influencias extranjeras. Ya el escritor de origen



prusiano Johann Gottfried von Herder (1744-1803) había publicado en 1778 un compendio de cuentos y leyendas tradicionales, acto que fue condenado por las autoridades del momento por considerar que elevaba la literatura más primitiva a la categoría de “literatura nacional”. De esta forma quedaban unidos por primera vez los conceptos de folclore y nacionalismo. Sin embargo, fueron los poemas Ossiánicos de James MacPherson (1736-1796) los que causaron furor en la Europa de los siglos XVIII y XIX.

Entre 1760 y 1763, Macpherson publicó tres volúmenes titulados *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland Translated from the Gallic or Erse Language, Fingal, an Ancient Epic y Temora, an Epic Poem*. Alegaba el escocés ser el mero traductor de las obras de Ossian [Oisín], hijo de Fionn Mac Cumhaill, fundador de la Fianna y héroe mítico irlandés del cual toma su nombre el tercer ciclo temático de la mitología gaélica primitiva<sup>1</sup>. Su éxito en toda Europa fue enorme y rápido, y su influencia llegó hasta un nuevo movimiento artístico: el Romanticismo. Entre sus entusiastas podemos encontrar a figuras tan dispares como el autor alemán Goethe, el general Bonaparte (Mulholland 2009, 393), o la propia madre de Wilde. Lady Wilde informó a una amiga a través de una carta de que había elegido

---

<sup>1</sup> La literatura folclórica primitiva irlandesa se divide en ciclos temáticos: el Ciclo Mitológico, que comprende desde la llegada de los primeros seres a Irlanda hasta la de los milesianos, los hijos de Mil, procedentes de Galicia; el Ciclo del Ulster y su héroe, Cuchulainn, primer semi-dios de la mitología irlandesa, es un ciclo eminentemente pagano, mientras que el último, el Ciclo de la Fianna, escrito en su totalidad en verso, coincide con la evangelización de San Patricio (Sainero 1999, 69).

para su hijo los nombres de Oscar y Fingal, dos héroes de esta saga, y calificaba su elección como “grand, mystic and Ossianic” (Horan 1997, 25).

Sin embargo pronto críticos como Samuel Johnson (1709-1784) denunciaron que se trataba no de traducciones sino de creaciones del propio Macpherson, el cual podría haberse basado mínimamente en textos orales y escritos recopilados entre 1760 y 1761. Es decir, se trataría de una reinterpretación de obras tradicionales. La clave del éxito de los poemas de Macpherson, según Johnson, tenía más que ver con la política que con la calidad literaria. Estos poemas evocaban un remoto pasado e intentaban así neutralizar la influencia inglesa en Escocia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII:

He [Johnson] insinuated that the Scots’ desire to reclaim ancient traditions, and thus neutralize the intense English colonialism that followed the failed Jacobite uprising in 1745, made them susceptible to Macpherson’s cunning forgery. (Mulholland 2009, 393-394)

Otra explicación para el surgimiento del interés por el folclore entre los siglos XVIII y XIX, algo más literaria o filosófica y alejada de esta visión nacionalista de Johnson, tiene que ver con una respuesta de la sociedad ante el excesivo racionalismo de la Ilustración en Europa durante el siglo XVIII, una reacción comparable a la que dio lugar al género gótico. Muchos autores habrían vuelto a la

imaginación popular en un intento por recuperar a sus lectores, de quienes se sentían desconectados.

*Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland* (1825) de Thomas Crofton Croker, y la traducción que de este libro hicieron los Hermanos Grimm bajo el título *Irische Elfenmärchen* (*Irish Fairy Tales*) en 1826, se encuentra entre los primeros volúmenes que aparecieron en Europa con cuentos tradicionales. Croker y los Grimm tuvieron correspondencia entre 1826 y 1828, dando así paso a la internacionalización del interés por el folclore.

Ballads and folk tales were soon to be considered as vehicles for the transmission of the cultural essence of a people. The entire field of comparative studies, including the area of comparative linguistics, became increasingly important during the 19<sup>th</sup> century as a means to study parallels and differences between various nations. (Stöter 1998, 178)

Es en este contexto en el que podemos situar los trabajos arqueológicos y de recogida de manifestaciones folclóricas irlandesas de todo tipo realizados por Sir William Wilde (1815-1876). Para él, la profunda división social de Irlanda entre católicos y protestantes, nacionalistas y unionistas, desaparecería al evocar un pasado celta pre-cristiano común (Killeen 2005, 5-6). Sir William fue, además de médico, un arqueólogo incansable que llevó a cabo una extensa labor en el oeste de Irlanda, trabajo en el que sus hijos le acompañaban cuando no tenían colegio. El propio Wilde se propuso dar continuidad

a esta experiencia en Moytura, Co. Mayo, cuando se planteó optar a una beca de Arqueología en Oxford tras terminar sus estudios Clásicos:

Later, Oscar attempted to make use of this familiarity with archaeological practices when in 1879 he wrote to the Professor of Comparative Philology at Oxford, A.H. Sayce, enquiring about the possibility of an archaeological studentship. He told the professor that he had experience “and from my boyhood have been accustomed, through my Father, to visiting and reporting on ancient sites, taking rubbings and measurements and all the techniques of open air archaeological - it is of course a subject of intense interest to me”. Nothing came of Oscar’s idea, however. (Hanberry 2011, 27-28)

Sir William, quien atendía a campesinos sin dinero a cambio de que le contaran supersticiones, leyendas, curas y hechizos (Ellmann 1988, 10), publicó parte de sus descubrimientos arqueológicos en Irlanda en *The Beauties of the Boyne and Blackwater* (1849) y en su primer libro de material exclusivamente folclórico titulado *Irish Popular Superstitions* (1852). A este le siguieron varios volúmenes en los que catalogaba los objetos del Museum of the Royal Irish Academy y *Lough Corrib: Its Shores and Islands, with Notices of Lough Mask* (1867). Tras su muerte en 1876, su esposa recopiló su material inédito y le dio forma en *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland* (1887) y *Ancient Cures, Charms and Usages of Ireland* (1890).

Con estos antecedentes culturales y familiares se presenta necesario trazar ejemplos de todo este contenido en la obras de Wilde, empezando por aquellas cronológicamente más cercanas a su vida en Irlanda, sus poemas.

## 1.2. Rastros del folclore irlandés en Wilde

Hemos visto cómo el folclore fue algo importante en la vida de los padres de Wilde. También lo fue para él, y desde muy temprana edad. Robert Sherard publicó en *The Real Oscar Wilde* (1916) una fotografía del pequeño Oscar vestido de niña (figura 1). Esta circunstancia se ha asociado siempre con una costumbre victoriana y se ha obviado el aspecto folclórico irlandés. Allí, las *fairies*<sup>2</sup> solían llevarse niños varones sanos y dejar en su lugar bebés *fairy* enfermos; a esto se le llamaba *changeling*. Para evitarlo, las madres vestían a los pequeños: como si fuesen niñas:

The old custom of dressing boys in girls' clothes, in long frocks, until they were 10 or 11 years of age has been explained as a means of deceiving the fairies, who were always on the lookout for healthy young boys whom they could replace by feeble "changelings". (Evans 1957, 289)

---

<sup>2</sup> Utilizaremos el término *fairies* en inglés ya que no se corresponden con las hadas del folclore español.



Fig.1. Oscar Wilde de pequeño (rep. en Ellmann 1988, 226)

No es nuestra intención poner de relieve posibles manifestaciones folclóricas irlandesas en los poemas de Wilde, como por ejemplo el desasosiego de los muertos que no son enterrados en la tierra de sus antepasados que recoge Lady Wilde y que su hijo plasma en “Requiescat” para hablar del fantasma de su hermana Isola (Killeen 2005, 29-30). Este poema fue escrito en torno a 1874, siete años después de la muerte de la pequeña y en su último año como alumno de Portora, pero no fue publicado hasta su inclusión en *Poems* (1881).

Tal vez por recoger esta tradición de los campesinos irlandeses o por su relación personal con Wilde, “Requiescat” fue incluido por W.B. Yeats en su *Book of Irish Verse* (1895).

Únicamente nos vamos a referir a personajes de cuentos y leyendas irlandeses, similares a las recogidas por Sir William, por el ya mencionado Thomas Crofton Croker, o por William Carleton, autor de *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1830), asiduo visitante de la casa dublina de los Wilde en Merrion Square y al que Lady Wilde incluso compuso una elegía tras su muerte (Welch 2014, 122). A estos dos últimos, Croker y Carleton, hizo Wilde referencia en su reseña para *Woman's World*, en febrero de 1889, del libro *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, publicado por W.B. Yeats ese mismo año (Wilde 1919, 152). El objetivo de centrar nuestro análisis en estas criaturas es destacar cómo, aunque a priori no son exclusivas del folclore irlandés, presentan unas características propias que las diferencian, por ejemplo, de las que aparecen en los textos clásicos. Wilde, conocedor de ambas tradiciones, habría optado por rescatar a estos seres del folclore irlandés tanto para sus poemas como más adelante para sus cuentos.

Además, emplearemos el sistema de motivos folclóricos creado por Stith Thompson en su estudio del folclore internacional. Esta clasificación nos permitirá determinar si se trata de un motivo encontrado frecuentemente en Irlanda, en la mitología griega o si se

trata de una “leyenda migratoria”, concepto creado por Reidar Christiansen tras su investigación de folclore noruego y especialmente útil en el caso de las similitudes en el norte de Europa y más concretamente entre el escandinavo y el folclore irlandés (Almqvist 1991, 1-44).

Las referencias a las leyendas irlandesas en *Poems* aparecen en tres poemas: en “Charmides” y “Panthea” son claras, mientras que en “The Dole of the King’s Daughter” lo son mucho menos. “The Dole of the King’s Daughter”, el primer poema que analizaremos en este apartado dedicado al folclore irlandés, fue uno de los primeros textos publicados por Wilde. Apareció en *Dublin University Magazine* en junio de 1876, es decir, cinco años antes que “Charmides” o “Panthea” y mientras aún era estudiante en Oxford. Este poema tiene como protagonista a una mujer pelirroja: “Roses are red in her red-gold hair” (Wilde 2003a, 755).

El color del pelo podría asociarse con el color de la sangre derramada o simplemente no parecería relevante si no fuera porque este color de pelo se asocia con el Otro Mundo y con la mala suerte en Irlanda; como dice el proverbio: “Let not the eye of a red-haired woman rest on you” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 43<sup>3</sup>). La hija del rey,

---

<sup>3</sup> Los libros escritos por Lady Wilde serán referidos como Wilde, L. si se trata de textos firmados como tales, o Wilde, L. *Speranza* si son poemas escritos bajo este pseudónimo. En cuanto a los libros de Sir William, serán referidos como Wilde, S.W. para diferenciarlos de los de su hijo Oscar o los de su esposa.



nos cuenta el poema, es la responsable de provocar la muerte de aquellos que se atreven a amarla. Este personaje nos recuerda a la bruja del cuento “The Fisherman and his Soul” y a la Salomé de la obra homónima de Wilde (ambas obras escritas o publicadas en 1891) tanto físicamente como en su actitud: una mujer fuerte, al margen de convenciones sociales, capaz de matar.

Seven stars in the still water,  
And seven in the sky  
Seven sins on the King's daughter  
Deep in her soul to lie  
(...)  
What do they there so stark and dead?  
(There is blood upon her hand)  
Why are the lilies flecked with red?  
(There is blood on the river sand.) (Wilde 2003a, 755)

Algunas leyendas irlandesas están protagonizadas por los llamados *Danes* o Vikingos, a quienes se les ha atribuido mayoritariamente ser pelirrojos e identificado también con personajes fantásticos y que representan un contraste con el simple mortal, el irlandés de a pie:

The red hair of the Vikings is more commonly associated with the fairies (...). The Vikings also share with the fairies an association with ring-forts, thorn bushes, old clay pipes and treasures, all of which help to establish a supernatural/natural opposition between them and the Irish. (Ó Giolláin 1987, 63)

El hecho de que apareciera por primera vez en Irlanda, donde ser pelirrojo seguía considerándose tabú, enlaza este poema directamente con una tradición oral conocida por los potenciales

lectores, más que con el consabido esteticismo de Wilde. Es decir, con esta pincelada Wilde ya destaca a este personaje incluso sobre sus propias víctimas y le otorga un halo fantástico que lo distancia y al mismo tiempo le resulta natural al lector irlandés de la época.

“Charmides” y “Panthea” fueron dos poemas inéditos hasta 1881. El primero trata de un joven que muere ahogado y cuyo cuerpo es trasladado por fantásticas criaturas submarinas a su Grecia natal. Entre ellas, un dios tritón bueno y una sirena que peina los cabellos húmedos del muchacho:

But some good Triton-god had ruth, and bare  
The boy's drowned body back to Grecian land,  
And mermaids combed his dank and dripping hair  
And smoothed his brow, and loosed his clenching hand,  
Some brought sweet spices from far Araby,  
And others bade the halcyon sing her softest lullaby. (Wilde  
2003a, 804)

Estas imágenes poco tienen que ver con la iconografía clásica de estos seres y mucho más con la irlandesa. La principal diferencia entre los seres fantásticos marinos del norte y los mediterráneos es precisamente esa bondad o maldad para con quienes tienen en el mar su medio de vida. Los tritones irlandeses o *merrows*, los cuales no son considerados dioses, pueden llegar incluso a tener relación de amistad con toda una saga familiar y llevarles a su propia casa para enseñarles sus secretos, como leemos en “The Soul Cages” sobre los Dogherty de Dunbeg Bay en Co. Claire (Croker 1828, 30-58), cuento que

Yeats recogerá años más adelante. El tritón de Wilde cumple con la superstición irlandesa de devolver el cuerpo del fallecido a la tierra de sus antepasados que ya hemos mencionado anteriormente:

The souls of the dead who may happen to die abroad greatly desire to rest in Ireland. And the relations deem it their duty to bring back the body to be laid in Irish earth. But even then, the dead will not rest peaceably unless laid with their forefathers and their own people, and not amongst strangers. (Wilde, L. y Wilde, S.W., 1887a, 153).

En cuanto a las sirenas, vemos que peinan los cabellos del muchacho fallecido. Mujeres, peines y muerte son elementos que a nivel folclórico están muy relacionados: “The Otherworld woman can also be considered a messenger of death and as such her combing activity is also connected with death” (Lysaght 1986, 218).

La primera idea que nos viene a la cabeza cuando se menciona a estas criaturas es el canto de las sirenas de la mitología clásica y que las asocia directamente con la perdición del héroe, como Ulises en la Odisea. Sin embargo, cualquiera que conozca la historia de La Sirenita, de Hans Christian Andersen, tiene una imagen bastante favorable de las sirenas del norte de Europa. En el folclore noruego las sirenas son criaturas mitad mujer, mitad pez (motivo folclórico B81 frecuente en Irlanda e Islandia) y no un pájaro con cabeza de mujer (motivo folclórico B53 presente en los textos del griego Apolodoro). A pesar de que existen en el norte de Europa historias de sirenas provocadoras de

un destino trágico, se cree que en general son leyendas migratorias procedentes de otros puntos (Christiansen 1968, xxxi).

Algo similar ocurre con las sirenas irlandesas. Las sirenas pueden atraer a sus víctimas hasta la muerte, como la que ronda las islas del río Shannon (Wilde L. y Wilde, S.W. 1887a, 165), o simplemente pueden ser avistadas peinando sus cabellos cerca del mar, como en Donegal y Mayo (Bruford 1969, 125 y 131) o en Rathlin Island (Murphy 1987, 57). A esta isla situada en el norte de Irlanda, apenas distante unas millas de Escocia, y a Bruce Castle dedicó Lady Wilde un capítulo de sus *Ancient Legends* (Wilde L. y Wilde, S.W. 1887a, 161). Existen testimonios a lo largo de todo el siglo XIX de pescadores escoceses e incluso maestros de escuela que aseguraban haber visto sirenas peinando sus cabellos (Anson 1965, 128 y Monro 1848, 317-318). Estos presuntos avistamientos en el oeste de Irlanda y en el Ulster, especialmente aquellos que fueron publicados a mediados del siglo XIX, nos hacen concluir que los Wilde debieron conocer también esta cara amable de las sirenas.

Descubrimos así que, a pesar de las continuas referencias a la mitología griega del poema (“the breast of Pallas”, “Orion’s sword” o incluso “Mars himself”), la historia narrada en “Charmides” bebe también del folclore irlandés para la caracterización de alguno de sus personajes. Comenzamos a ver cómo para Wilde, el Otro Mundo, el de las criaturas fantásticas de la imaginación pagana, no tenía la

crueldad que los autores clásicos le habían atribuido, y es verlas bajo el punto de vista del folclore irlandés lo que le permite reinterpretarlo. Esta idealización de ese Otro Mundo se desarrollará completamente en su narrativa, como estudiaremos en los capítulos siguientes.

En "Panthea", el otro poema inédito de *Poems*, Wilde imagina un mundo clásico con Juno y Venus como sus reinas incontestables, en el que no sopla el viento del norte "which leaves our English forests bleak and bare" (Wilde 2003a, 832). Wilde se estaría refiriendo aquí exclusivamente a Inglaterra, ya que Irlanda es el país de la actual Unión Europea con la tasa más baja de cobertura boscosa (Teagasc 2017). En ese mundo al que hemos renunciado por oprimir nuestra propia esencia, el ser humano estaría en el mismo nivel de comunión con la naturaleza en el que están el fauno, el centauro y el elfo:

O think of it! We shall inform ourselves  
    Into all sensuous life, the goat-foot Faun,  
The Centaur, or the merry bright-eyed Elves  
    That leave their dancing rings to spite the dawn  
Upon the meadows, shall not be more near  
Than you and I to nature's mysteries, (Wilde 2003a, 834)

Ante estas criaturas, el hombre queda abrumado: "He [el hablante lírico del poema de Wilde] goes on to envision the human being as part of nature's endless ebb and flow, more powerless than empowered by any belief system, pagan or Christian" (Behrendt 1991, 51). Se trata de una combinación de seres de muy distinta procedencia

según la clasificación de motivos folclóricos de Thompson, como veremos a continuación.

En primer lugar, el fauno es una criatura mitológica griega identificada con el dios Pan (motivo folclórico A131.5. *God with goat feet*). El Centauro u hombre-caballo (motivo B21), aunque ya lo menciona en el siglo II antes de Cristo el gramático ateniense Apolodoro en su *Biblioteca*<sup>4</sup>, es un personaje importante en mitologías y folclores tan distintos como el irlandés, el judío y el hindú. *Fairies and Elves* (motivo F200) son personajes propios de la mitología del norte de Europa, como Irlanda, Laponia, Islandia, Finlandia, Suecia, cuyo baile dentro del “*fairy ring*” aparece especialmente en el folclore inglés (motivo F261.1.1. *Fairies dance by themselves in fairy ring*).

Faunos, centauros y elfos eran personajes fantásticos familiares para el lector británico de finales del siglo XIX y mucho más para Oscar Wilde, académico helenista e hijo de un insigne folclorista que ya había recogido la existencia de estos “*fairy rings*” en Irlanda en el capítulo dedicado a “The Fairy Race”: “Their favourite camp and resting place is under a hawthorn tree, and a peasant would die sooner than cut down one of the ancient hawthorns sacred to the fairies, and which generally stand in the centre of a fairy ring” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 70).

---

<sup>4</sup> Apolodoro (180-120 ó 110 AC) hizo en su *Biblioteca* un compendio de mitología griega desde el nacimiento de los dioses hasta la muerte de Ulises (Simpson 1976, 1).

En conclusión, vemos que en sus primeros textos Wilde no opta por el folclore irlandés como alternativa al mundo clásico, sino que en sus textos cohabitan seres mitológicos de ambas procedencias. Se trata de criaturas que viven al margen de una sociedad que, si bien las evita, también siente fascinación por ellas y por ello cuenta sus historias, como los pacientes de Sir William, o las escribe, como Croker. Esta atracción tendrá una gran importancia en el Renacimiento cultural irlandés (*Irish Revival*) de finales del siglo XIX, que culminará con la independencia política de la isla en 1921. En los siguientes apartados estudiaremos qué otras expresiones culturales irlandesas se manifiestan en los poemas de Wilde.

## **2. La tradición literaria irlandesa: desde los bardos hasta Edmund Spenser**

Hemos señalado un segundo aspecto a través del cual se manifiesta la herencia irlandesa en los textos de Wilde: la presencia de la tradición literaria de su país natal. Este amor por la literatura le vino indudablemente de sus padres. La biblioteca de su padre en la casa familiar de Merrion Square, los libros de su madre “scattered all over the house” (Wright 2009, 38), así como su exposición a la rica literatura oral irlandesa y el hecho de ser hijo de una de las más beligerantes poetisas del Young Ireland Movement, auspiciado por el periódico nacionalista *The Nation* en 1848, fueron sin lugar a duda el germen de una rica trayectoria literaria. Para Wilde, la poesía irlandesa tenía una

entidad propia y en el siglo XIX estaba representada por un grupo de escritores con características comunes y muy comprometidos con la política británica en Irlanda. Así al menos se desprende de su conferencia americana “Irish Poets and Poetry of the Nineteenth Century” que dio en San Francisco en 1882<sup>5</sup>.

En cuanto a Irlanda, hasta casi el siglo XVII no existía más literatura que la de la tradición oral, difundida por los bardos y recogida por los monjes en manuscritos medievales. Dos son los libros más importantes de la literatura irlandesa primitiva: *Lebor na hUidhri* (*The Book of the Dun Cow*), escrito antes de 1106 y que contiene muchas sagas de los Ciclos del Ulster y de la Fianna, se encuentra en la Royal Irish Academy de Dublín (entre cuyos benefactores se encontraba Sir William); *The Book of Leinster*, escrito antes de 1160 y que contiene la genealogía de los principales personajes de *The Book of the Dun Cow*, su historia y la de cómo reciben su nombre muchos de los lugares que en él se nombran, se encuentra en la Sección de Manuscritos de Trinity College (universidad en la que estudió Wilde entre 1871 y 1874) (Greene 1974a, xv-xvii). Otros textos se han conservado en colecciones y bibliotecas privadas (Sainero 1998, 9).

---

<sup>5</sup> O’Sullivan afirma que el tema y el título de esta conferencia se centraban en 1848, año de la revolución de los Young Irelanders, y se refiere a ella bajo el título “Irish Poets of 1848”.



Estas historias fueron transcritas junto a piezas clásicas como *La Eneida* en los monasterios irlandeses entre los siglos VIII y XVI, lo que favoreció la asimilación por parte de las fuentes indígenas de elementos clásicos. Por ejemplo, como Perséfone, Erne, encargada de guardar el peine<sup>6</sup> de la reina Medb en el Ciclo del Ulster, es raptada y llevada al Otro Mundo, ubicado en el caso irlandés bajo el lago que lleva su nombre en Fermanagh (Brown 1943, 42). Este enorme lago se encuentra cerca de Enniskillen y por tanto de Portora School, donde estudió Wilde entre 1864 y 1871. Lady Wilde justificaba estas similitudes greco-irlandesas alegando que Grecia había sido lugar de paso de los celtas, lugar desde donde viajaron a Irlanda a través de España (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 3-6), una idea heredada tal vez del bardo del siglo XV Tuathal Ó hUiginn (Knott y Murphy 1966, 76), cuyos poemas están en el *Yellow Book of Lecan* (Trinity College). Estudios posteriores señalan sin embargo tres causas muy diferentes: la formación griega de los celtas, las transacciones mercantiles con el Imperio Romano y el profundo interés de los irlandeses durante la Edad Media por los estudios clásicos (Freeman 2001, 25).

Con el fin de la labor monástica de transcripción en el siglo XVI, esa misma falta de textos escritos, las complejas relaciones de los irlandeses con la metrópoli como colonia, la separación en escuelas católicas o *hedge schools* y protestantes, las implicaciones lingüísticas

---

<sup>6</sup> Para más detalles sobre la simbología del peine en el folclore y la lírica de Wilde, ver página 37.

(el uso del irlandés, del inglés o de ambos) e ideológicas (sentirse más o menos unido al resto de Gran Bretaña), han dificultado desde entonces la creación de un claro canon literario e incluso definir qué es un autor canónico irlandés. Tal cosa parece difícil sin traicionar el espíritu del propio canon, el cual debería ceñirse al ámbito académico de las Humanidades y no atender a otro tipo de variables más relacionadas con el ámbito de las Ciencias Sociales:

Sin embargo, el dogma que impera en la crítica académica de finales del siglo XX en lengua inglesa ya no es la reducción lingüística sino la reducción política: lo estético se considera apenas una máscara que oculta sobredeterminaciones sociales y políticas. Los cánones literarios no son, por lo tanto, sino productos ideológicos, derivados de los intereses de clase, de raza y de género. (Jiménez 2001, 7)

La falta de modelos puede estar tras la escasa presencia de la tradición literaria irlandesa en los poemas de Wilde, ya que podríamos hablar de apenas dos poemas en los que se menciona. Uno de estos poemas es “Bittersweet Love”, que trata sobre la separación del poeta y de su amada. En él, justo antes de que haga su entrada Keats, el gran poeta romántico inglés al que Wilde había compuesto uno de sus primeros poemas titulado “The Grave of Keats” tras su viaje al continente, aparece la figura del bardo: “I had sat within that marble circle where the oldest bard is as the young” (Wilde 2003a, 843)<sup>7</sup>. El hecho de que hable de bardos viejos y jóvenes parece disipar las

---

<sup>7</sup> La imagen del círculo podría llevarnos de vuelta a los fairy rings de los que escribíamos anteriormente, o simplemente pensar en un maestro y sus aprendices.

dudas sobre si se refiere a Shakespeare, conocido como “the bard” y autor muy influyente en Wilde, o incluso al propio Keats, apodado “Bard of Hampstead”.

El bardo era un tipo de poeta menor a cuyo cargo se dejaba la transmisión oral del conocimiento y la cultura recibida de los *filidh* y de los *druidh* “guardianes de la sabiduría celta de un reino o de un clan” (Sainero 1988, 3). Las escuelas poéticas para bardos en Irlanda se mantuvieron hasta el siglo XVII, cuando empezaron a promulgarse las *Penal Laws*. Estas Leyes Penales derogaban las *Brehon Laws*, el derecho consuetudinario irlandés por el cual los isleños, de religión católica en su mayoría, se habían regido hasta la fecha. Los católicos, fuera cual fuera su lugar de origen, pasaban a ser personas sin tierras ni derechos, por lo que la religión que se profesaba y la cultura propia se convirtieron en un elemento diferenciador que regulaba los derechos y deberes del individuo. Esta férrea legislación, mantenida hasta 1778 con la aprobación de la *Catholic Relief Act*, supuso un estado de semi-esclavitud, un éxodo masivo en toda Irlanda y por tanto el fin de las escuelas para bardos (Sainero 1988, 34).

La figura del bardo en Irlanda era muy respetada y, como explica Sir William en *The Beauties of The Boyne*, era aquel que “chronicled in wild and imaginative songs, the half fabulous events of a semi-barbarous age” (Wilde, S.W. 1850, 119-120). Oscar Wilde se refería a los poetas como bardos y les otorgaba el status social y la

responsabilidad artística que estos hombres habían tenido en la antigua Irlanda. En la conferencia que dio en San Francisco en 1882 sobre los poetas irlandeses del siglo XIX, Wilde destacó a bardos y a poetas tanto por razones literarias como políticas:

from those idyllic days down to the evil times when the bards lurked with the outlaws in forest glen and mountain cave, and lit with the fire of enthusiasm, the hearts of the weak and hurled at the oppressor their indomitable scorn, the poets were the life-blood and heart-blood of Irish life. (Wilde 1972, 28)

La identificación del bardo con un poeta la encontramos en *A View of the Present State of Ireland* (1596) en el que, de forma dialogada, Edmund Spenser (1554-1599) trata asuntos de la isla como la figura del bardo, al que da también el nombre de “Irish Chronicler”, “whose profession is to set forth the praises or dispraises of men in their poems or rymes” (Spenser 1809, 120). Este laureado poeta será la segunda referencia a la tradición literaria irlandesa (entendida de una manera amplia, puesto que Spenser no es un autor irlandés) que encontramos en Wilde, una referencia que, como todo en él, implica mucho más de lo que aparenta, como veremos más adelante.

En “The Garden of Eros”, Wilde intenta persuadir al espíritu de la belleza de que permanezca en Inglaterra (“Spirit of Beauty! tarry with us still” - Wilde 2003a, 849) a pesar de la llegada del progreso científico y lo que ello conlleva (“rude eyes peer at my mistress through a telescope!” - Wilde 2003a, 850). Para ello, utiliza como

argumento la obra de William Morris, artista, activista político, escritor inglés y “a Celt by birth”<sup>8</sup> (Wilde 1972, 29), al cual nombra heredero de Spencer: “Dear heritor of Spencer’s tuneful reed” (Wilde 2003a, 848).

Recordemos que, aunque de origen inglés, Edmund Spenser escribió su obra durante su estancia en Irlanda. Allí ocupó distintos cargos en la administración y allí mantuvo una actitud muy beligerante contra los irlandeses: “Spenser urged the most brutal policies in Grey’s [Lord Grey of Wilton (1536-1593), virrey de Irlanda] administration and wrote of his delight in seeing the Irish starve” (Colin MacCabe cit. en Maley 1997, 2). Esta dicotomía entre su producción literaria y su posición política sería precisamente la razón por la que su pertenencia al canon irlandés ha sido siempre objeto de controversia (Frawley 2009). Sin embargo, se trata del primer autor en inglés en incluir rasgos del paisaje y de la mitología irlandesa (Canny y Carpenter 1991, 225). Por ejemplo, en su poema más famoso, *The Faerie Queen* (1590), el personaje de Atin estaría basado en Laeg, el escudero de Cuchulainn, según Clarence Steinberg, y para Sheryl Forste-Gruppe el nombre del gigante Coulin sería un compuesto del nombre del héroe del Ciclo del Ulster y el del del Ciclo de la Fianna, Fionn Mac Cumhaill (Herron 2007, 175-176).

---

<sup>8</sup> El término “Celt” incluye nacionalidades habitadas por tribus celtas, como la irlandesa o la escocesa. Wilde, además, lo utilizaba para referirse a todo aquello opuesto a lo inglés: “he was of the oppressed peoples which embodied all that was alien and rejected by the English; in turn the Celt rejected what Wilde called ‘the inherited stupidity’ of the master race: its common sense, its philistinism, its puritanism” (McCormack 1998, 2).

Esta referencia a Spenser por parte de Wilde en “The Garden of Eros” no es puntual. En un poema inédito y sin título de corte pastoral, recogido en las obras completas y que podríamos fechar en torno a 1876, siendo aún Wilde estudiante en Oxford, la protagonista confiesa su amor a un muchacho: “She said ‘I loved you all the while, / Rough Colin is a clumsy clout” (Wilde 2003a, 754).

*Colin Clout’s Come Home Againe* es el título de un poema también pastoral de Spenser publicado en 1595 en el que el propio Colin Clout es el alter ego del autor. En él, no solo se narra el viaje de un pastor, Colin, desde Irlanda hasta una idealizada Inglaterra isabelina (Rhodes 2017, 516). Además, pone por escrito la leyenda del matrimonio de los ríos Mulla y Bregog, cercanos a la casa de Spenser en Kilcolman:

But of my river Bregogs love I soong,  
Which to the shiny Mulla he did beare,  
And yet doth beare, and ever will, so long  
As water doth within his bancks appeare. (Spenser 1825,  
224)

Cuenta la leyenda que Mole, el padre de Mulla, estaba en contra de su amor por Bregog, el cual no tuvo más remedio que convertir sus aguas en subterráneas y finalmente unirse así a su amada. El uso de esta historia del folclore local revela que Spenser, a pesar de su negativo concepto de los irlandeses como pueblo, al que consideraba “this stubborne nation of the Irish” (Spenser 1809, 17) y “false by kinde”

(Spenser 1809, 144), tenía interés por este tipo de narraciones autóctonas irlandesas: “Spenser was engaged with both local Irish folklore, whether he could read such legends in Irish or was simply repeating tales he heard” (Hadfield 2004, 223).

Wilde, al hablar de Colin Clout en su poema, un nombre que había acabado usándose como término genérico para referirse a las personas de pueblo (Beckson 2000, 225), sitúa la escena en los campos de Irlanda, como el poema de Spenser. Sus protagonistas pues serían una pareja cualquiera de campesinos (ya que el nombre de Colin es muy común en la isla), como los que conoció durante sus estancias en Moytura, Co.Mayo, durante su infancia.

Oscar Wilde sentía una profunda admiración por Spenser, cuyos libros tuvo a su alcance en su infancia en Merrion Square en la biblioteca de su padre (Wright 2009, 260). Lo consideraba, junto con Chaucer, precursor de una tradición poética que culminaría con Tennyson: “This tradition was, he [Wilde] said, characterised by a ‘sympathy with passion’, a fondness for ‘sensuous imagery as opposed to ideas’, and by its joyous celebration of ‘the variety of life’” (cit. en Wright 2009, 33). No parece por lo tanto una mera coincidencia la mención explícita e implícita de Spenser en estos poemas, sino un homenaje a una forma de entender la poesía que encajaba

perfectamente con sus ideales estéticos y literarios, y a la evocación de una Irlanda idealizada por un poeta inglés.

Además, como afirmó más adelante en el ensayo “Pen, Pencil and Poison”, Wilde creía en la independencia entre lo que se era como persona y lo que se era como autor: “the fact of a man being a poisoner is nothing against his prose” (Wilde 2003a, 1106). Daba así a entender que las atrocidades de las que fuera capaz una persona no restaban un ápice a su calidad como escritor. Este sería el caso de Spenser, el cual había justificado la violencia de Lord Grey en Irlanda (Spenser 1809, 170).

En resumen, en los dos poemas de 1881, uno menciona directamente a los bardos y el otro, a Spenser, por lo que en *Poems* conviven una referencia a la literatura primitiva irlandesa, celta y en irlandés, y una referencia a un poeta canónico inglés reverenciado por Wilde que casualmente es quien inaugura una larga tradición de autores que escriben en inglés en Irlanda. El poema más antiguo, de 1876, y únicamente con dos palabras, Colin Clout, además de al poeta inglés es una referencia a los campesinos irlandeses que había conocido pocos años antes en el condado de Mayo. La conclusión que podemos extraer de todo ello es que, cuanto más cerca de su vida en Irlanda está temporalmente la composición de un texto, más clara es la presencia irlandesa. Esta no se reduce al nivel literario sino que también Wilde plasma en ese texto su vivencia personal, hasta el



punto de convertir a la isla en el escenario de su poema pastoral, como lo es en el de Spenser.

### 3. Implicaciones políticas del Catolicismo en una nación dividida

El cisma provocado por la Reforma Protestante y la fundación del Anglicanismo en Inglaterra entre los siglos XV y XVI dividió a la sociedad irlandesa. La confesión de una religión u otra suponía incluso un status legal diferente en la isla, como hemos visto, por la aplicación de las *Penal Laws*. Las implicaciones políticas de las convicciones religiosas de los británicos en general y de los irlandeses en particular se hicieron más patentes a lo largo del siglo XIX. La aprobación de la *Catholic Emancipation Act* en 1829, el crecimiento de la población católica irlandesa en las grandes ciudades británicas a raíz de la Gran Hambruna entre 1845 y 1851, y la actitud beligerante de la Iglesia de Inglaterra en contra de la Iglesia Católica por cuestiones políticas, sociales y teológicas, fueron razones para la gestación de un sentimiento anticatólico a un lado y otro del Mar de Irlanda (Paz 1992, 1-23).

En Irlanda, la confesión de una u otra religión suponía también un determinado posicionamiento político. Los protestantes generalmente querían seguir siendo parte del Reino Unido y en muchos casos abogaban por ser gobernados directamente desde Londres y no desde el Parlamento de Dublín (es decir, que estaban en

contra de la Home Rule, una ley por la que se otorgaba cierta autonomía a la isla con respecto de Westminster). Entre ellos se encontraba Sir William Wilde<sup>9</sup> (Hanberry 2011, 23).

Los católicos, por su parte, eran en su mayoría partidarios de la restitución del antiguo parlamento irlandés, suspendido en 1801 por la *Act of Union*. Contaban con el apoyo de un pequeño grupo de protestantes procedentes de la denominada *Ascendancy*, es decir, nacidos en Irlanda de ascendencia británica y por lo tanto pertenecientes a las capas altas de la sociedad de la isla. Importantes figuras irlandesas de la época como el poeta Thomas Davis (1814-1845) o Lady Wilde<sup>10</sup> fueron un ejemplo de este último grupo. Miembros de una familia protestante, ambos colaboraron con figuras católicas de entonces como el periodista Charles Gavan Duffy (1816-1903) y el también poeta James Clarence Mangan (1803-1849) respectivamente, en defensa de una Irlanda independiente en el periódico *The Nation*, fundado por Thomas Davis, Charles Gavan Duffy y John Blake Dillon el 15 de octubre de 1842.

---

<sup>9</sup> A pesar de su oposición al gobierno desde Dublín, Sir William ha quedado asociado para siempre con el nacionalismo irlandés, un sentimiento que algunos autores califican como cultural más que político (de Villena 2001, 125).

<sup>10</sup> Oscar Wilde afirmó que su madre, que pertenecía a una familia protestante unionista, se había convertido en nacionalista al ver pasar desde su balcón el cortejo fúnebre de Thomas Davis. Sin embargo, parece algo imposible, ya que este no pasó por Lower Leeson St, donde ella vivía (White 1967, 81).

Esta colaboración entre católicos y protestantes no era la tónica habitual y se llegó a crear una identificación entre ser católico y defender la independencia de Irlanda, por un lado, o protestante y unionista, por otro. Entre 1867 y 1914, la Iglesia Católica irlandesa estableció el llamado “imperio espiritual irlandés” como oposición al “imperio material británico” y tomó como suya la causa del independentismo pacífico. Entre las actuaciones que demostraban su compromiso por esta vía estaban la excomunión de los fenianos, guerrilleros católicos radicales que en algunas ocasiones formaban parte de la sociedad secreta de lucha *Irish Republican Brotherhood*, en adelante IRB (O'Brien, C. 1999, 50-51). Por su parte, tras las elecciones de 1874, el *Belfast News-Letter* llegó a identificar Home Rule, es decir, el autogobierno de Irlanda, con conceder el poder a la población católica y por ende, al Papa: “Home rule is simple Rome rule, and if home rule were accomplished tomorrow, before that day week Rome rule would be evident” (cit. en Bardon 2008, 396).

Prueba de la relación existente en ese momento entre religión, política y literatura la encontramos en la historia que rodea la publicación de uno de los primeros poemas de Wilde, “The Grave of Keats”. El jesuita Matthew Russell, editor en 1877 del periódico católico *Irish Monthly*, pidió a Wilde que cambiara en uno de sus versos la expresión “our English land” por “the English land” (Pearce 2004, 98). No había problema en que el texto hubiera sido escrito por un

protestante, Wilde, sobre un poeta enterrado en el cementerio protestante de Roma, Keats, pero sí con el uso del posesivo de primera persona al referirse a Inglaterra. Seguramente, este “our English land” escrito por un poeta irlandés y publicado por un periódico católico sonaba demasiado unionista y podría parecer a los lectores dublinese una alabanza de la metrópoli que no compartían. Wilde accedió; sin embargo, en la versión de este poema en el volumen de *Poems*, libre de cortapisas editoriales, Wilde publicó la versión “*our English land*” original añadiendo cursiva al texto. Así se justificaba el joven Wilde ante el sacerdote en una carta:

I am so sorry you object to the words “our English land”. It is a noble privilege to count oneself of the same race as Keats or Shakespeare. However, I have changed it. I would not shock the feelings of your readers for anything. (cit. en Knox 1994, 79)

Cinco años más tarde, el 9 de enero de 1882, en su conferencia neoyorkina “The English Renaissance of Art”, Wilde dejó esta reflexión sobre nacionalismos culturalmente excluyentes:

The political independence of a nation must not be confused with any intellectual isolation. (...) “How could I?” said Goethe, when reproached for not writing like Korner against the French. “How could I, to whom barbarism and culture alone are of importance, hate a nation which is among the most cultivated of the earth, a nation to which I owe a great part of my own cultivation?” (Wilde 2013b, 128-129).

Esta situación de identificación divisiva, religiosa y política, afecta a Wilde en ambos aspectos. Con el fin de facilitar el análisis de sus obras también la dividiremos en dos apartados que nos ayuden a

separar una cuestión de la otra. Por un lado, veremos el impacto de la religión en términos de fe individual y de fe en la figura del Papa como líder espiritual. Por otro, buscaremos al Wilde republicano y *Home Ruler*.

### 3.1. La fe de Wilde

Los años comprendidos entre 1874 y 1885, y más concretamente sus años en Oxford, fueron especialmente ricos en cuanto a la experiencia de Wilde con la religión católica. Sin embargo, Wilde nació en una familia protestante. Su padre, aunque muy volcado con los más necesitados, que en aquella época eran los católicos, nunca renunció a su fe, en la que siempre se mantuvo firme. Su madre sí sentía fascinación por el catolicismo. Además de sus conexiones literarias y nacionalistas con católicos, Lady Wilde cultivó la amistad con un sacerdote de Bray, el padre Fox (1820-1905), amigo de Charles Dickens. Este protestante que acabó convirtiéndose al catolicismo bautizó en la fe católica a los hermanos Wilde, Willie y Oscar, en su infancia, a instancias de su madre y por supuesto a espaldas de Sir William ya que el doctor, aunque muy tolerante en cuestiones religiosas, era un acérrimo protestante. Cuando este se enteró, simplemente dijo: "I don't care what the boys are so long as they become as good as their mother" (cit. en Ellmann 1988, 18). Los Wilde siempre tuvieron una actitud de respeto hacia los católicos e incluso formaban parte de su

círculo más íntimo. En él se encontraba el poeta Aubrey de Vere, de quien Sir William temía que pudiera llegar a convertir a su esposa (Ellmann 1988, 18), siendo como era el propio de Vere un antiguo protestante convertido al catolicismo.

A pesar de que procedía de Portora y Trinity, dos instituciones de fuerte calado protestante (entre 1637 y 1794 los católicos habían tenido prohibido su acceso a la universidad de Dublín y hasta 1873 no habían podido tener beca para estudiar allí), a su llegada a Inglaterra Wilde entró en contacto con el denominado Oxford Movement: “The Oxford Movement, for its part, promoted new efforts to recover the Catholic and apostolic patrimony of the Church of England, overlaid and obscured by a strongly national, anti-Catholic, and often highly politicized Protestantism” (Brown, Nockles y Pereiro 2017, 1). Entre los hombres más destacados del Oxford Movement se encontraba John Henry Newman, un protestante que finalmente se convirtió al Catolicismo, donde llegó a ser ordenado cardenal. Con fotos de él, del cardenal Manning y del Papa Pío IX tenía Wilde decorada su habitación en Magdalen College (Grech 2019, 44.) Además de su admiración por la curia, Wilde tuvo amigos católicos, como David Hunter Blair, otro protestante converso. La importancia pues de Oxford, una universidad situada en el corazón de Inglaterra y del Protestantismo, fue clave para el sentimiento católico de Wilde, ya que allí tomaron una única forma su presente y su pasado: “he saw in the

Catholicism of the Oxford Movement and Ritualism some of the elements of the popular religion that he encountered in the west of Ireland as a child” (Killeen 2005, 19).

En 1874, año de su llegada a Oxford, está fechado un poema que no terminaría hasta 20 años más tarde. Se trata de *The Sphinx*, que recoge la lucha interna de Wilde contra la seducción del Catolicismo (Edwards 1998, 48). En él, Wilde plasmó su sentimiento como *outsider* al mezclar sus antecedentes protestantes con su experiencia de un catolicismo irlandés que podría definirse como “folk-Catholicism” (Killeen 2005, 34) y la atracción que sentía por el Anglo-Catolicismo, descubierto en la universidad y que le acompañaría hasta sus últimos días. Vemos así que este tema fue una de sus grandes preocupaciones a lo largo de toda su vida.

En el verano de 1875, Wilde emprendió su primer viaje a Italia en compañía de su antiguo profesor de Trinity, Prof. Mahaffy, y un joven llamado William Goulding. Esta compañía tan beligerantemente protestante podría haber contrarrestado la influencia católica de Oxford, pero desafortunadamente para Mahaffy no fue así, y este viaje supuso para Wilde una experiencia tanto estética como religiosa: “What he [Wilde] did not describe was the turmoil he felt at the sight of so many artistic memorials of Catholic piety” (Ellmann 1988, 53). La iglesia de San Miniato en Florencia fue una de ellas.

“San Miniato” fue un poema publicado en 1876 en la *Dublin University Magazine*. Sorprendentemente su recepción por parte de los padres de Wilde fue una mezcla entre el entusiasmo de Sir William y la casi indiferencia de Lady Wilde: “Sir William was delighted to see his son’s poem. Lady Wilde made no comment about the pietism of the poem” (Ellmann 1988, 54).

Este poema tiene ecos del rosario en general y de las letanías en particular, “Litany of the Blessed Virgin Mary”, oración que ya se menciona en un libro mariano de 1576 titulado *Libellus Sodalitatis o Little Book of the Fellowship* (Mitchell 2009, 44) y muy importante en la devoción popular:

The Rosary was one of the two most popular church-based devotions among Roman Catholics in the Victorian period. They also used devotional manuals that included the *Hail Mary* and other traditional Marian prayers, among them the *Litany of Loreto*, the *Ave Maris Stella*, and the *Stabat Mater*. (Herringer 2016, 49)

En el siglo XIX se produjo una reivindicación de la figura de la Virgen María como ferviente discípula de Jesús. El 8 de diciembre de 1854 el Papa Pío IX declaró el Dogma de la Inmaculada Concepción de María y tres años después de la publicación de “San Miniato”, el 21 de agosto de 1879, se produjo la primera aparición mariana en el pequeño pueblo de Knock, condado de Mayo, en el oeste de Irlanda. Imagen central del culto católico, mientras la mayoría de los protestantes veían en el debate mariano una oportunidad única para



atacar a sus tradicionales enemigos, políticos y religiosos (irlandeses y católicos), algunos protestantes concebían a María como un modelo de madre (Herringer 2019, 508). En *The Duchess of Padua*, Wilde tratará esta idea de la importancia de la maternidad y su relación con María cuando el personaje de Guido, hablando con su amada, la duquesa de Padua, ensalce a las mujeres como artistas incluso por encima de Rafael y sus Madonnas:

There are men who paint pictures, and carve statues (...)  
Or Raphael, whose Madonnas are divine  
Because they are mothers merely; yet I think  
Women are the best artists of the world (Wilde 2002, 78).

En la primera estrofa de “San Miniato”, Wilde se presenta como un peregrino que llega a la iglesia donde Fra Angelico (1395-1455) se inspiró para sus obras. Allí, Wilde pone a María en un trono sobre la luna, iconografía de la Inmaculada Concepción. A ella se refiere como “The Virginal white Queen of Grace” (Wilde 2003a, 749), uniendo en un solo verso tres letanías<sup>11</sup>: *Holy virgin of virgins, Mother most pure* (pureza representada por el color blanco en el texto de Wilde) y *Mother of divine grace*. La tercera estrofa comienza con una imagen del tercer misterio doloroso del Santo Rosario, *la coronación de espinas*, reflejado en el verso “O crowned by God with thorns and pain!” (Wilde 2003a, 749) y se dirige de nuevo a María como lo hacemos en las letanías: “Mother of Christ! O mystic wife!” (Wilde 2003a, 749), eco de

---

<sup>11</sup> Las letanías del rosario aparecen en cursiva para diferenciar estas invocaciones a la intercesión de María y el poema de Wilde.

*Mother of Christ* y de *Mystical rose*. Wilde termina el poema reconociéndose pecador y avergonzado, como un hijo pródigo que vuelve la mirada hacia su madre: “Show to the world my sin and shame” (Wilde 2003a, 749). Se pone así en manos de aquella a la que los católicos reconocen como *Refuge of sinner*; esta es la última de las letanías que encontramos evocadas en “San Miniato”.

Otro poema que enlaza con la creciente devoción mariana de la segunda mitad del siglo XIX es “Ave Maria Gratia Plena” (*Irish Monthly*, julio 1877). En sus últimos tres versos Wilde parece describir la representación de La Anunciación de Fra Angelico que se conserva en el antiguo convento de San Marco en Florencia (figura 2), lugar que seguramente Wilde visitó en su viaje a Italia, o la de Filippo Lippi, actualmente en la National Gallery of Art de Washington (figura 3):

And now with wondering eyes and heart I stand  
Before this supreme mystery of Love:  
A kneeling girl with passionless pale face,  
An angel with a lily in his hand,  
And over both with outstretched wings the Dove. (Wilde  
2003a, 775)



Fig. 2. Panel de La Anunciación, de Fra Angelico (Artelista 2020)



Fig. 3. La Anunciación, de Filippo Lippi (Warleta 2012)

La Virgen y el ángel han sido siempre dos símbolos clave de la iconografía católica. En el poema de Wilde, a diferencia del cuadro de

Fra Angelico, encontramos una virgen niña. Como veremos más adelante, era habitual en el siglo XIX personificar a Irlanda en la figura de los niños. Además, en el siglo XIX el Protestantismo evolucionó hacia algo mucho más cerebral, cuyo contrapunto era la imaginación de los más pequeños.<sup>12</sup>

Wilde tenía clara su admiración por la belleza de las imágenes católicas, especialmente tras su primer viaje a Italia. Sin embargo, y a diferencia de lo que era habitual en ese momento en Irlanda, por ejemplo, no consideraba una y otra fe excluyentes, sino que, al igual que habían hecho sus padres, huía de prejuicios y abogaba por disfrutar de la magnificencia de una y otra, como explicó en su conferencia “The House Beautiful” (1882): “There are grand truths and beauty in the Catholic pictorial art, and in the Protestant religious music, which no sectarian prejudices and no narrow-minded bigotry can keep the world from acknowledging and admiring” (Wilde 2003a, 925).

De ese primer viaje a Italia de 1875, Wilde regresó a Inglaterra vía Avignon. Esta localidad francesa es muy conocida por haber sido la sede del papado en el siglo XIV durante setenta años. Ahí es donde firmó “Requiescat”, el poema sobre la muerte de su hermana Isola, la cual había ocurrido en 1867 mientras él estaba en el colegio. La fe

---

<sup>12</sup> La importancia dada a la racionalidad en cuestiones religiosas marcó también el Concilio Vaticano I convocado en 1869 (Smit 2019, 15-16).

católica le habría permitido afrontar este luctuoso hecho que le había marcado en su adolescencia: Portora le había ofrecido la aceptación estoica de la indiscutible voluntad de Dios; las tradiciones folclóricas en torno a los muertos de los campesinos católicos del oeste de Irlanda le habían mostrado rituales en los que se celebraba la vida del difunto. El título en latín, lengua oficial de la Iglesia Católica y desterrado totalmente en la liturgia protestante, y la localización en Avignon del final proporcionan así el marco interpretativo de este texto (Killeen 2005, 30).

El 19 de abril de 1876 Wilde tuvo que enfrentarse otra vez a la pérdida de un ser querido, la muerte de Sir William, la cual supuso un duro golpe para él (Harris 1999, 69). En la primavera del año siguiente, Wilde emprendió su segundo viaje a Italia. El destino inicial era Grecia, pasando por Génova, Rávena, y Brindisi, pero la vuelta la hizo vía Roma. Su acompañante una vez más fue el Profesor Mahaffy, de quien Wilde se separó en Micenas para volver lo antes posible a la universidad. Esta vez la experiencia católica de Wilde fue mucho más intensa que en su anterior periplo. David Hunter-Blair, su amigo católico de Oxford, le esperaba en Roma junto con otro compañero, también protestante como Wilde. Había conseguido para ellos una audiencia privada con el Papa Pío IX, del que ya hemos hablado anteriormente por haber declarado el Dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Sorprendentemente, Wilde se quedó sin

palabras: “On the way back to the hotel Wilde was too awestricken to speak, and once there he locked himself in his room” (Ellmann 1988, 70).

A partir de esta fecha, los poemas de Wilde no serán tan profundamente religiosos sino más políticos, en el sentido de que la figura del Papa evolucionará de Santo Padre a líder que ha traicionado al Dios que representa. Este será nuestro siguiente punto de análisis.

### 3.2. La figura del papa

En septiembre de 1876, tras su primer viaje a Italia, Wilde publicó su poema “Rome Unvisited” en *The Month* y en *Catholic Review*, dos periódicos católicos irlandeses. En el comienzo del poema el autor se identifica como un peregrino a la ciudad santa de Roma. La sección II la dedica al río Tíber y a sus siete colinas, y la sección III exclusivamente al Vaticano a través de la imagen de las llaves del Reino de Dios, custodiadas por San Pedro, fundador de la Basílica:

A pilgrim from the northern seas -  
What joy for me to seek alone  
The wondrous Temple, and the throne  
Of Him who holds the awful keys! (Wilde 2003a, 751)

En la siguiente estrofa, aparece una procesión de curas y cardenales y al final, posiblemente transportado en su trono, el papa, pastor de almas:

When, bright with purple and with gold,  
Come priest and holy Cardinal,  
And borne above the heads of all  
The gentle Shepherd of the Fold. (Wilde 2003a, 751)

Wilde se siente emocionado ante la visión triunfal del único rey que reconoce como realmente ungido por Dios, en una clara referencia a su desacuerdo con la idea de que los monarcas de los distintos países lo eran por elección divina:

O joy to see before I die  
The only God-anointed King,  
And hear the silver trumpets ring  
A triumph as He passes by! (Wilde 2003a, 751)

La última estrofa de esta sección habla de la Eucaristía y del misterio de la hostia consagrada por la que el pan y el vino se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo, haciéndole presente así ante sus fieles:

Or at the brazen-pillared shrine  
Holds high the mystic sacrifice,  
And shows his God to human eyes  
Beneath the veil of bread and wine. (Wilde 2003a, 751)

Un año más tarde, tras su segundo viaje, aparece en el periódico irlandés católico *Illustrated Monitor* el poema “Urbs Sacra Aeterna”, posiblemente escrito inmediatamente después de su audiencia con Pío IX (Ellmann 1988, 70). En este poema se centra más en la figura del papa como un pastor prisionero en una referencia a la situación política de Italia: el rey Víctor Manuel estaba llevando a cabo la unificación de las distintas repúblicas italianas y había hecho su

entrada en El Vaticano, donde residía el Papa Pío IX, en 1870 (Ellmann 1988, 70). Lejos del misterio que rodea la transformación del pan y el vino, el Sumo Pontífice es en este poema un pastor impotente, incapaz de guiar a su rebaño por razones ajenas a él mismo y a liturgia: “When pilgrims kneel before the Holy One / The Prisoned shepherd of the Church of God” (Wilde 2003a, 770).

Aquí tenemos un Wilde que se mantiene protestante pero que demuestra admiración por el papa como figura religiosa y protagonista, a su pesar, de sucesos que tienen más relación con la política que con la religión. Pero también en 1877 Wilde escribió “Easter Day”, un poema que no fue publicado en ningún periódico pero del que envió una copia al político liberal William Ewart Gladstone (1809-1898) quien, aunque anglicano, fue el gran valedor en Inglaterra de la Home Rule irlandesa y futuro Primer Ministro. La razón de no haber sido publicado puede estar en que, aunque también habla del santo padre, lo hace en términos muy distintos. Ya no lo hace desde la admiración, sino desde la decepción por el contraste entre la figura del papa y del Cristo al que representa y que nos recuerda citando el Evangelio de Lucas 9: 58 (Tate 2012, 587). Esta imagen de decadencia del Vaticano la plasma Wilde en los siguientes versos:



The silver trumpets rang across the Dome:  
The people knelt upon the ground with awe:  
And borne upon the necks of men I saw,  
Like some great God, the Holy Lord of Rome.  
Priest-like, he wore a robe more white than foam,  
And, king-like, swathed himself in royal red,  
Three crowns of gold rose high upon his head:  
In splendour and in light the Pope passed home.  
My heart stole back across wide wastes of years  
To One who wandered by a lonely sea,  
And sought in vain for any place of rest:  
“Foxes have holes, and every bird its nest,  
I, only I, must wander wearily,  
And bruise my feet, and drink wine salt with tears”. (Wilde  
2003a, 771)

El Papa deja de ser el pastor de “Urbs Sacra Aeterna” para convertirse en un rey, a pesar de su intento por parecer un sencillo sacerdote con su túnica blanca. Con tres coronas de oro sobre su cabeza, precedido por el sonido de las trompetas y envuelto en una capa roja, ahora es un ser distante del pueblo que le venera bajando la cabeza a su paso. No se trata de un ataque de Wilde al papado y su opulencia sino a la falta de compromiso social y al alejamiento de la fe verdadera que supone, como explica el personaje de Bishop Morehouse, creado por Jack London para la novela *The Iron Heel* (1908), en su intervención sobre la inmoralidad pública y las formas de remediarla:

I have here a poem that tells the whole story. I should like to read it to you. It was written by an erring soul who yet saw clearly. It must not be mistaken for an attack upon the Catholic Church. It is an attack upon all churches, upon the pomp and splendor of all churches that have wandered from the Master's path and hedged themselves in from his lambs. Here it is. (London 2018).

El culmen de cómo pasa de la admiración por el Papa como una figura humilde a su cuestionamiento lo vemos en “The Burden of Itys”, compuesto en 1881. Se trata de un poema que no incluye en “Rosa Mystica”, la sección que crea para sus poemas religiosos, sino que deja independiente en *Poems*. El texto completo y concretamente su verso “In a high litter red as blood or sin the Pope is borne” (Wilde 2003a, 787) sugieren “the additional complexity of a corrupt Christianity as represented by Roman Catholicism” (Raby 1988, 26), y hace un llamamiento a recuperar la fe retornando a Oxford:

Of the lone Farm a flickering light shines out  
Where the swinked shepherd drives his bleating flock  
Back to their wattle sheep-cotes, a faint shout  
Comes from some Oxford boat at Sandford lock,  
And starts the moor-hen from the dedgy rill,  
And the dim lengthening shadows flit like swallows up the hill  
(Wilde 2003a, 794)

“The Burden of Itys” fue escrito cuando Wilde ya vivía en Londres y posiblemente estuviera también escribiendo su obra de teatro *Vera, or the Nihilists*. Es decir, es un poema compuesto en un momento en el que sus inquietudes eran menos religiosas y más políticas,

socialistas concretamente: “In conversation with young Violet Hunt<sup>13</sup>, he declared himself: ‘I am a Socialist’. By socialism he did not mean any specific variety, but a general hatred of tyranny. (...) In his play, nihilism, socialism and democracy are compounded” (Ellmann 1988, 116). Así, aunque recurra a la imagen del representante de Cristo en la tierra, el poema abunda más en cuestiones sociales, que podrían relacionarse también con la situación de Irlanda, que de fe.

Ellmann, uno de los grandes biógrafos de Wilde, no ofrece ninguna explicación sobre el origen de este cambio: “He had turned away from Catholicism with as much éclat as he had turned towards it” (Ellmann 1988, 134). Por lo tanto, y teniendo en cuenta la posición liminal de Wilde entre el Catolicismo y el Protestantismo y su admiración por ciertos aspectos de ambos que hemos señalado anteriormente, únicamente podemos especular sobre los motivos.

Examinando la poesía de Wilde, vemos que los textos que muestran más admiración por el Papa son los más antiguos, escritos al poco de llegar desde Irlanda y después de su primera estancia en Italia. Una vez de vuelta en Oxford y especialmente tras su segundo viaje, Wilde comenzó a reflejar inquietudes sobre la pobreza, como las habían tenido sus padres tras ver los estragos de la Gran Hambruna o como había visto él mismo en el consultorio de Sir William. La

---

<sup>13</sup> Violet Hunt (1862-1942), escritora y activista de los derechos de la mujer, había sido educada dentro del movimiento pre-rafaelista.

necesidad de expresar este sentimiento podría haber tenido origen en la relación de Wilde con uno de sus profesores más queridos, John Ruskin (1819-1900). Ruskin, quien al igual que Wilde se había sentido atraído por la iconografía y la liturgia católica (Norman 2002, 152), participaba activamente en el Christian Socialist Movement (Killeen 2005, 114). A pesar de las palabras que Harris pone en boca de Wilde, que supuestamente afirmó que “su amor a los pobres [el de Ruskin] me molestaba” (Harris 1999, 61), la influencia de Ruskin sobre Wilde en relación a su preocupación por los más necesitados parece quedar patente cuando este le envió años más tarde una copia de *The Happy Prince and Other Tales* en agradecimiento por sus enseñanzas y el tiempo pasado juntos (Wilde 2005, 178). Como veremos en el capítulo 3, en estos cuentos se recurriría de nuevo al contraste de imágenes de opulencia y pobreza que ya se anticipa en “The Burden of Itys”.

En resumen, podríamos decir que su madre y su infancia en el oeste de Irlanda serían pues el origen de la fascinación de Wilde por el Catolicismo, sentimiento afianzado durante sus años en Oxford. Esta atracción por lo católico (iconografía, liturgia, papado) adquirida desde niño y desarrollada en sus años de universitario, le hizo sentirse próximo y cómodo ya desde su ingreso en Trinity College en movimientos como el esteticismo y el decadentismo, movimientos en los que la religión católica era un elemento primordial: “Roman Catholicism is central to both the stylistic peculiarities and the

thematic preoccupations of the decadents” (Hanson 1997, 5). Este sentimiento religioso iba más allá de la fe, ya que Wilde identificaba el ser católico con ser pobre, “with the least of the people” (Killeen 2005, 127) como había visto en su infancia. Con el paso de los años, la denuncia de la situación de los más necesitados fue adquiriendo cada vez más protagonismo en sus textos.

El último de los poemas que hemos analizado en esta sección, “The Burden of Itys”, tiene un verso que podríamos leer como un llamamiento a la paz: “In vain [the Pope] sends peace to peaceless lands, to restless nations rest” (Wilde 2003a, 787). Esta idea de la no violencia está también presente en otros de sus poemas, como “Libertatis Sacra Fames” o uno de los más conocidos, “Ave Imperatrix”. En la siguiente sección hablaremos de este y otros poemas y descubriremos al Wilde más combativo y al mismo tiempo, alejado de la violencia: el Wilde político.

#### 4. Wilde político

En 1879, Wilde optó a un premio de la universidad de Oxford con su ensayo “The Rise of Historical Criticism”. En él, entre otros temas, dejaba claro su apoyo a un sistema político similar al de Estados Unidos o las antiguas repúblicas italianas, una posición que, como veremos, no alteró a lo largo de los años: “federal union of free states

into one consolidated empire' which, more than the πόλις, is to our eyes the ultimately perfect polity" (Wilde 2013b, 39).

En cuanto a la dimensión política de Irlanda, Wilde no escribió sobre ella de manera directa en sus poemas ya que para él, arte y política eran dos cosas independientes. En una entrevista a un periódico de San Francisco durante su gira americana, afirmó: "I live in London for its artistic life and opportunities. There is no lack of culture in Ireland, but it is nearly all absorbed in politics. Had I remained there my career would have been a political one" (Mikhail, 1979a, 63). Esta cita justificaría de forma categórica la distancia existente entre los textos que escribió Lady Wilde y que llevaron a juicio por Sedición al editor de *The Nation*, Charles Gavan Duffy en 1848, y los de su hijo. A pesar de esta aparente separación que Wilde establece entre literatura y política, sus poemas sí reflejan un aspecto político fundamental de la segunda mitad del siglo XIX en Irlanda: la dicotomía monarquía o república y el empleo de medios pacíficos para alcanzar la libertad de los pueblos.

En la compilación de poemas que hizo para su publicación en 1881, Wilde reservó un lugar específico para aquellos de tinte más político y lo llamó "Eleutheria", o como ya hemos señalado, "libertad". Estaba compuesto por "Sonnet to Liberty", "Ave Imperatrix", "To Milton", "Louis Napoleon", "Sonnet on the Massacre of the Christians in Bulgaria", "Libertatis Sacra Fames", "Theoretikos" y "Quantum Mutata".

Algunos de ellos eran inéditos aunque habían sido compuestos varios años antes, como “Sonnet on the Massacre of the Christians in Bulgaria”, que data de 1877. Otros habían sido publicados por el periódico inglés *The World*. En Irlanda, sus traducciones al inglés de los clásicos y los poemas que mencionaban a grandes figuras de la literatura inglesa como Keats habían sido recibidos con recelo por considerar que celebraban su “Englishness” (Frankel 1997, 120). Podemos pues argumentar que Wilde tomó la decisión de no publicar estos poemas políticos o hacerlo en Londres en vez de en Dublín como hasta ese momento por dos razones: la primera, por dirigirse en ellos directamente a Inglaterra como nación; la segunda, para evitar episodios como el vivido con el editor de *Irish Monthly* sobre la controversia de la aparición de expresiones como “our English land” en un periódico irlandés católico y, por lo tanto, con un público mayoritariamente independentista.

#### 4.1. “Sonnet to Liberty”: Francia y su revolución

Aunque Wilde no fue un poeta irlandés radical como lo fue su madre, tal vez porque era consciente de que ello no le reportaría ningún beneficio en los círculos londinenses en los que se movía (Horan 1997, 45), destacan algunas estrofas en sus poemas que dan pequeñas muestras de sus inquietudes políticas. Por ejemplo, en “Sonnet to Liberty” habla de su anhelo por un sistema democrático alcanzado por

medios pacíficos ya que el hablante lírico, al que podemos reconocer como el propio Wilde, permanece impassible mientras otros luchan en las barricadas. Identifica a estos combatientes con Cristo por sacrificar su vida en aras de un ideal, la libertad, pero solo está de acuerdo en parte con ellos:

And I remain unmoved - and yet, and yet  
These Christs that die upon the barricades,  
God knows it I am with them, in some things. (Wilde 2003a, 859)

En otra estrofa del poema, el hablante lírico centra su reivindicación política en la libertad:

But that the roar of thy Democracies,  
Thy reigns of Terror, thy great Anarchies,  
Mirror my wildest passions like the sea  
And give my rage a brother - Liberty! (Wilde 2003a, 859)

El Terror y las barricadas de este fragmento nos sitúan en las revueltas para luchar por la derrota de la monarquía y el establecimiento de la república, empezando por la Revolución Francesa, en la que hubo precisamente un “Reign of Terror” entre septiembre de 1793 y julio de 1794. Este ambiente bélico recuerda también a las rebeliones que se dieron por toda Europa en 1848, como la que dio paso a la Segunda República en Francia o la fallida revuelta por la independencia del Young Ireland Movement en Irlanda, de la que había formado parte Lady Wilde cuando aún era Speranza.



Otro de los poemas incluidos en “Eleutheria”, “Louis Napoleon”, también tiene como tema Francia. Se trata de un texto en el que, tomando como excusa la muerte sin descendencia en Sudáfrica del sobrino-nieto del Emperador, Louis Napoleon Bonaparte (1856-1879), Wilde se dirige a Napoleón Bonaparte (1769-1821) para decirle que ahora Francia es un país libre y republicano que ha descubierto la dulce libertad y la democracia, un sistema político nuevo que llega como una ola gigante que arrasa las monarquías europeas:

Thy mother France, free and republican  
Shall on thy dead and crownless forehead place  
    The better laurels of a soldier's crown,  
    That not dishonoured should thy soul go down  
To tell the mighty Sire of thy race  
That France hath kissed the mouth of Liberty,  
    And found it sweeter than his honied bees  
    And that the giant wave Democracy  
Breaks on the shores where Kings lay crouched at ease. (Wilde  
2003a, 836)

Entre 1874 y 1885 Wilde visitó París hasta en tres ocasiones. La primera había sido en 1874, cuando viajó con su madre hasta la capital francesa al terminar su examen de ingreso en Oxford y por lo tanto la que más pudo haber influido en la composición de estos poemas. La siguiente sería entre febrero y mediados de mayo de 1883, tras su gira por Estados Unidos, momento que aprovecharía para escribir *The Duchess of Padua*, cuyas implicaciones políticas serán estudiadas más adelante. La última fue en su luna de miel con Constance Lloyd en junio de 1884, cuando Wilde ya había comenzado

su giro hacia el siguiente género literario que desarrollará durante su carrera y por lo tanto tema del siguiente capítulo: la narrativa.

Wilde consideraba a Francia y su revolución, así como a la recién instaurada república de los Estados Unidos de América, la cuna del Renacimiento Artístico Inglés. De esta forma lo explicaba en su conferencia sobre el tema titulada, como no podía ser de otra forma, “The English Renaissance of Art” e impartida el 9 de enero de 1882 en Nueva York:

it is to the French Revolution that we must look for the most primary factor of its production, the first condition of its birth: that great Revolution of which we are all the children though the voices of some of us be often loud against it; that Revolution to which at a time when even such spirits as Coleridge and Wordsworth lost heart in England, noble messages of love blown across seas came from your young Republic. (Wilde 2013b, 102)

Además de las cuestiones artísticas, existe una clara relación entre la Declaración de Independencia de Estados Unidos en 1776 y la Revolución Francesa de 1789, ya que la revolución americana había llegado a abolir la monarquía británica en su territorio e instaurar una república (Taylor 2016), como muchos en Irlanda soñaban hacer. Este sueño además era alimentado por la gran cantidad de ciudadanos de origen irlandés al otro lado del Atlántico (procedentes de las grandes migraciones provocadas por las políticas coloniales y la Gran Hambruna), los cuales habían sido pioneros en conseguirlo.

En una entrevista para *The Daily Examiner* de San Francisco publicada el 27 de marzo de 1882, apenas un año después de la aparición de *Poems*, al ser preguntado por “Sonnet to Liberty” Wilde afirmó que no expresaba su posición política de ese momento sino de años atrás: “Perhaps something of the fire of youth prompted it” (Mikhail 1979a, 62). Acostumbrados como nos tiene Wilde a su ironía, podemos entender esta respuesta como un ejemplo más basándonos en dos hechos: uno, que difícilmente podemos pensar en el fuego de la juventud ya que Wilde tenía alrededor de 27 años cuando publicó el poema, y dos, que poema y entrevista apenas distan unos meses, no años. Wilde afirmó en esa misma entrevista que su verdadero ideal político lo había plasmado en un poema publicado cuando era un año más joven aún, “Libertatis Sacra Fames”, del que hablaremos a continuación.

#### 4.2. “Libertatis Sacra Fames”: hambre sagrada de libertad<sup>14</sup>

En “Sonnet to Liberty” Wilde no se posiciona totalmente a favor de quienes lucharon en las barricadas parisinas, y cabría preguntarnos a qué se refiere con “esas cosas” en las que sí está de acuerdo. Analizando el resto de poemas y sus declaraciones en periódicos de la época, encontramos la respuesta. En “Libertatis Sacra Fames”, poema que había publicado en noviembre de 1880 en Londres y en el que,

---

<sup>14</sup> Nos hemos decantado por la palabra “hambre” en vez de “necesidad” en la traducción del título para mantener el eco entre “fames” y “famine”, en inglés.

como ya hemos señalado, sí se ve reflejado su ideal político, Wilde se confesó republicano, pero prefería el gobierno de una persona a la demagogia y la anarquía. Al mismo tiempo, y como ya hiciera su madre, él se posicionó siempre en contra de la violencia para cambiar cualquier tipo de gobierno (Ellmann 1988, 116). Este ideal pacifista lo encontramos en varios poemas de Wilde, y también en sus declaraciones a la prensa. En una entrevista publicada en el *Philadelphia Press* el 9 de mayo de 1882, un año después de la publicación de *Poems*, al ser preguntado por el asesinato de Lord Frederick Cavendish, Wilde afirmó: “When liberty comes with hands dabbled in blood it is hard to shake hands with her” (Ellmann 1988, 186). Cavendish, a quien Wilde había conocido en una cena en Merrion Square, había sido apuñalado apenas unas horas después de su llegada a Dublín para ocupar el cargo de Secretario de Estado para Irlanda. Wilde resuelve esa aparente paradoja de revolución pacífica con los siguientes versos:

Albeit nurtured in democracy,  
    And liking best that state Republican  
    Where every man is Kinglike and no man  
Is crowned above his fellows, yet I see,  
Spite of this modern fret for Liberty,  
    Better the rule of One, whom all obey,  
    Than to let clamorous demagogues betray  
Our freedom with the kiss of anarchy.  
Wherefore I love them not whose hands profane  
    Plant the red flag upon the piled-up street  
    For no right cause, beneath whose ignorant reign  
Arts, Culture, Reverence, Honour, all things fade,  
    Save Treason and the dagger of her trade,  
    Or Murder with his silent bloody feet. (Wilde 2003a, 858)

Lo más parecido que encontramos en la historia a lo descrito por Wilde en “Libertatis Sacra Fames” (una república liderada por una figura de excepcional carisma que evite que se instaure la anarquía y el derramamiento de sangre), es la república de Venecia. Wilde admiraba las repúblicas griegas e italianas por el florecimiento del arte que habían conseguido gracias a su sistema de gobierno. Así lo expresó en su conferencia sobre “Art and the Handicraftsman” de enero de 1882, uniendo los conceptos de individualismo y arte como lo hará nueve años después en “The Soul of Man Under Socialism”: “And this [el individualismo] is the reason that the greatest art of the world always came from a republic: Athens, Venice, and Florence - there were no kings there so their art was as noble and simple as sincere” (Wilde 2013b, 158). Estas repúblicas no eran como la república que pretendía instaurar la IRB en Irlanda por la fuerza. En Venecia, por ejemplo, el duque era elegido y aunque se trataba de un cargo vitalicio, como el de rey, no se heredaba de padres a hijos y su poder estaba limitado por el Gran Consejo (Lindenbaum 1991, 128).

En 1599 se publicó *The Commonwealth and Government of Venice*, de Lewis Lewkenor. Lo que en un principio parecía una simple traducción del texto en latín de Gasparo Contarini *De Magistratibus et Republica Venetorum* (1543) resultó ser una pieza clave de la literatura y de la política inglesa del siglo XVII: “Shakespeare and Jonson were fascinated by Venice, and Commonwealth politicians looked to Venice

as a model republic” (Mcpherson 1988, 466). Al fin y al cabo, el término *commonwealth* significa en inglés lo mismo que *res publica* en latín: “El término *commonwealth*, que data del siglo XV, es una traducción del concepto latino de *res publica* (...) *commonwealth* hacía referencia a una comunidad organizada políticamente gobernada en beneficio del bien común y no de unos pocos” (Sánchez Cedillo 2011, 15).

Este ideal de república fue puesto en marcha en Inglaterra por Oliver Cromwell (1599-1658), líder del Protectorado de la Commonwealth entre 1653 y 1658. Como bien nos recuerda Wilde en “Pen, Pencil and Poison”, el secretario de latín de Cromwell fue el poeta John Milton (1608-1674): “And for someone like John Milton in the 1640s and 1650s, Venice’s republicanism lived on in a particularly important and relevant way, in the recent examples it provided of scholars and writers like himself who had dedicated themselves to state service” (Lindenbaum 1991, 129).

Milton fue uno de los espejos en los que se miraría Wilde para la composición de sus poemas a nivel formal, como en “The Massacre of the Christians in Bulgaria” (Fong y Beckson 2004, 61), también incluido en “Eleutheria”. Sin embargo, el hecho de que el nombre de Milton sea mencionado en el bloque que el propio Wilde creó para sus textos políticos nos hace pensar que se está refiriendo a su faceta como hombre de estado y como republicano, más que al poeta. Como estamos viendo, ambas facetas estaban unidas de forma sutil tanto en

Wilde como en Milton: “to see Milton-as-poet in a fully republican guise and adopting a republican mode of literary production” (Lindenbaum 1991, 132). A continuación veremos estas dos caras de la misma moneda que es Milton en uno de los poemas más famosos de Wilde: “Ave Imperatrix”.

#### 4.3. “Ave Imperatrix”: un saludo a la no violencia

Cromwell y Milton son nombrados con admiración por Wilde en poemas como “Quantum Mutata” y “To Milton”, ambos parte de “Eleutheria”, o “Humanidad”, mucho más largo y del estilo de otros como “Charmides”. El primero trata sobre la defensa de la libertad que ejercía Inglaterra en el pasado y que sin embargo ahora es un artículo de lujo. El segundo también es una elegía a la libertad y a la democracia en un tiempo de demagogos. El tercero, en la misma línea, al menos termina con un atisbo de esperanza: “we shall be whole again” (Wilde 2003a, 826).

Pero además de los poemas mencionados, destaca “Ave Imperatrix”. En este poema, compuesto para saludar a la nueva Emperatriz de la India, la reina Victoria, Wilde abordó la campaña militar británica en Afganistán para contrarrestar el expansionismo ruso (Fong y Beckson 2004, 62). Mientras en otros poemas, como hemos visto anteriormente o como por ejemplo en el laureado

“Ravenna”, Wilde se limita a añadir el posesivo “our” cuando habla de Inglaterra, en este habla del retorno de la república:

And thou whose wounds are never healed,  
Whose weary race is never won  
O Cromwell's England! must thou yield  
For every inch of ground a son?  
(...)  
Yet when this fiery web is spun  
Her watchmen shall descry from far,  
The young Republic like a sun  
Rise from these crimson seas of war. (Wilde 2003a,  
853-854)

Es interesante señalar que la primera versión de “Ave Imperatrix” publicada en agosto de 1880 en *The World*, tenía el subtítulo “A Poem on England” y hablaba de “Milton’s England”. En *Poems*, Wilde prescinde de ese subtítulo y sustituye Milton, al que homenajea en la tercera estrofa<sup>15</sup>, por Cromwell (Bristow 2013, 86).

Este poema ha tenido varias interpretaciones. Podría leerse como anti-militarista e incluso pacifista, como lo consideran Frankel y Kiberd, lectura que encaja perfectamente con el espíritu del otro poema de 1880, “Libertatis Sacra Fames”. Esta lectura no sorprende si tenemos en cuenta cuan convulso fue 1879 con la guerra en Afganistán, la revuelta de los Zulúes y estallido de la Guerra de la Tierra en Irlanda. También puede tener una lectura de afianzamiento

---

<sup>15</sup> Los versos 9-12 de Wilde: “The spears of crimson-suited war,/ The long white-crested waves of fight,/ And all the deadly fires which are/ The torches of the lords of Night” recuerdan a *Paradise Lost*, posiblemente a los versos 633-640 del Libro IX (Milton 1996, 221).



de Wilde como ciudadano británico o como lo llama Pearce, un intento de “auto-anglicization” (Pearce 2004, 57). En una última interpretación, podríamos pensar que “Ave Imperatrix” simboliza el enfrentamiento contra la autoridad de la corona, como defendería cualquier republicano (y Wilde se definiría a sí mismo en una entrevista el 21 de febrero de 1882 como “a thorough republican. No other form of government is so favourable to the growth of art” - Ellmann 1988, 186) y como hizo Cromwell (Bristow 2013, 81).

La figura de Cromwell es muy controvertida en la historia de Irlanda por su sangrienta campaña militar en la isla durante el Protectorado. Wilde no obvió deliberadamente este episodio, sino que para él, Cromwell, al igual que Milton, tenía una función más simbólica que histórica: ambos eran sinónimos de república. De hecho, su admiración por el primero no iba más allá de su republicanismo. En “The Truth of Masks” (1885), el primero de sus ensayos publicado, Wilde reflexionó sobre modelos de estado y su relación con el arte: “Monarchy, Anarchy, and Republicanism may contend for the government of nations; but a theatre should be in the power of a cultured despot” (Wilde 2003a, 1172).

En este ensayo, Wilde hizo especial énfasis en la época del Protectorado y sus nefastas repercusiones tanto para el teatro, abolido junto con otras formas de entretenimiento por ir en contra de la moral puritana, como para la historia, por el desmantelamiento de la Iglesia

de Inglaterra. De hecho, la victoria de Cromwell sobre el rey Charles I lo llama “el triunfo de los Filisteos”: “For, up to the time of the unfortunate triumph of the Philistines<sup>16</sup> in 1645, the chapels and cathedrals of England were the great national museums of archaeology, and in them were kept the armour and attire of the heroes of English history” (Wilde 2003a, 1167).

En conclusión podríamos decir que los poemas políticos de Wilde reunidos bajo el epígrafe de “Eleutheria” ciertamente no muestran a un Wilde comprometido con la visión de “libertad” que algunos contemporáneos suyos, como los republicanos irlandeses, defendían. Esta república se basaba en la idea del nacionalismo étnico (Coakley 2012), posiblemente fundamentado en la extendida creencia de que Irlanda seguía dividida en Celtas y Sajones con una difícil relación: “They abhor each other cordially” (Knox 1850, 54). Estos poemas son ejemplo de la posición liminal política de Wilde, por la cual no se sentía cómodo en una Inglaterra monárquica a pesar de haber cultivado en Oxford la amistad de Leopold, el hijo menor de la Reina Victoria (Ellmann 1988, 38), y sí más cercano a la idea de república que tuvo su momento histórico en Inglaterra. Wilde no expresa un nacionalismo republicano irlandés beligerante con

---

<sup>16</sup> Wilde comenzó a utilizar el término “Philistine” para referirse de forma despectiva a un determinado grupo de ingleses en su charla “The English Renaissance of Art”, que como ya dijimos anteriormente, fue impartida en Nueva York en enero de 1882. En este caso les acusaba de apáticos. Se trata de una palabra que utilizará hasta el final de sus días creativos, como veremos en *De Profundis*.

llamadas a tomar las armas como había hecho su madre, lo que le lleva a ser excluido como poeta político irlandés. En una entrevista concedida en Estados Unidos y publicada el 25 de junio de 1882 él mismo resumió así su compromiso político con Irlanda tomando como referencia la relativamente reciente Guerra de Secesión (1861-1865):

The case of the South in the civil war was to my mind much like that of Ireland today. It was a struggle for autonomy, self-government for a people. I do not wish to see the empire dismembered, but only to see the Irish people free, and Ireland still as a willing and integral part of the British Empire. To dismember a great empire in this age of vast armies and overweening ambition on the part of other nations, is to consign the peoples of the broken country to weak and insignificant places in the panorama of nations; but people must have freedom and autonomy before they are capable of their greatest result in the cause of progress. This is my feeling about the Southern people as it is about my own people, the Irish. (New Orleans Picayune 2010, 157)

A partir de su regreso a Gran Bretaña, la forma de Wilde para exponer sus ideas al debate político del momento tendría mucho que ver con su infancia. El “*once upon a time*” de los cuentos de su niñez en Moytura, Co. Mayo, una fórmula que distancia física y temporalmente a la audiencia de lo que se está narrando, Wilde lo tradujo en situar sus primeras obras de teatro en la Rusia de finales del siglo XVIII o incluso en la Italia del Renacimiento. En ellas persiguió lo mismo que en un cuento, donde “los procesos internos del individuo son exteriorizados y llegan a ser comprensibles, porque son presentados por los personajes y los acontecimientos de la

historia” (Zapata Navarro 1988, 52). Poniendo al espectador lejos de la trama en términos de espacio o tiempo, este no se da por cuestionado; sin embargo, la narración de los hechos ejerce un papel didáctico. Así lo explicó el propio Wilde en “Henry The Fourth at Oxford” (*Dramatic Review*, 23 de mayo de 1885): “And when we have the modern spirit given to us in an antique form, the very remoteness of that form can be made a method of increased realism” (Wilde 1919, 18). Estas dos obras de teatro, *Vera, or the Nihilists* (1880) y *The Duchess of Padua* (1883) serán nuestro próximo objeto de estudio.

### 5. Dos tragedias con nombre de mujer

Wilde escribió en 1880 su primera obra de teatro titulada *Vera, or the Nihilists*. Tras varios años utilizando la lírica como medio de expresión, Wilde había empezado a trabajar como crítico para *Theatre* y *The Dramatic Review* en 1879, coincidiendo con su salida de Oxford y su traslado a Londres. En esa misma época entabló amistad con personas vinculadas a este género, como los actores Ellen Terry y Henry Irving: “These friendships signal his involvement with every level of theatre, and they had a practical impact on his work” (Varty 2002, vi). Es decir, su paso al periodismo y su recién estrenada relación tanto profesional como personal con el teatro pudieron haberle empujado en esta nueva dirección, la cual finalmente le llevaría al éxito unos años más tarde.

Durante la época victoriana, los autores irlandeses fueron los verdaderos protagonistas del teatro, hasta el punto de poder identificar “English drama” con “Irish drama” (Sampson y Churchill 1970, 843). Como estudiaremos más detenidamente en el capítulo 4 al tratar la escena teatral, esto ocurría especialmente en la comedia, género al que pertenecen las obras más exitosas de Wilde.

La primera mitad de la década de 1880 estuvo dominada por obras francesas, destacando entre ellas las de Alejandro Dumas hijo, y el melodrama. Un actor y dramaturgo irlandés que también triunfaba con este género, especialmente al otro lado del Atlántico, era Dion Boucicault (1820-1890). Boucicault había escrito obras tanto en Gran Bretaña como en los Estados Unidos desde 1838, mayoritariamente melodramas como *The Shaughraun* (1874), con tramas y personajes irlandeses. Boucicault fue amigo personal de los Wilde: en febrero de 1861 visitó Merrion Square (Rose 2004, xiv) y en enero de 1882 fue a recibir al joven esteta a su llegada a Boston, como recogen los diarios del momento (Boston Herald 2010, 39-45). Así pues, como irlandés y francófilo, era solo cuestión de tiempo que Wilde empezara a escribir teatro.

Este género, el del melodrama, fue especialmente popular en Gran Bretaña en el siglo XIX puesto que consiguió atraer a la clase media y baja de nuevo al teatro (Styan 1996, 303). Este hecho significó el fracaso de obras de estilo clásico e isabelino ya que no reflejaban la

vida de quienes en ese momento llenaban las funciones: “Many would-be poetic playwrights slavishly imitated the Greek or Elizabethan tragedy they knew, but few were prepared to submit their work to the discipline of the stage or its conventions” (Styan 1996, 304). *The Duchess of Padua* entraría dentro de este género del melodrama por su trama y también sería una obra imitadora del teatro clásico por estar escrita en *blank verse*. En cuanto a su recepción por el público, apenas estuvo tres semanas en cartel en Nueva York tras su estreno en enero de 1891 y no fue representada en Londres, a pesar de los esfuerzos de Wilde por conseguirlo.

Este es el contexto en el que Wilde escribió sus dos primeras obras de teatro. Aunque ni estas ni ninguno de sus textos se desarrollaban en Irlanda, la prensa de su tierra natal seguía su producción con gran interés. Por ejemplo, el *Freeman's Journal* de Dublín del 28 de noviembre de 1881 se hizo eco del futuro estreno de *Vera, or the Nihilists*, y los más reconocidos *Belfast Telegraph* del 7 de marzo de 1883 y *Weekly Irish Times*, del día 10 del mismo mes, recogieron el veto del Lord Chamberlain de Londres a esta obra, que tendría que estrenarse en Nueva York. No hay noticias de *The Duchess of Padua* hasta que el 14 de febrero de 1891 el *Dublin Weekly Nation*

destaca su exitoso estreno en Nueva York bajo el título *Guido Ferranti* (British Library 2019)<sup>17</sup>.

En el estudio individual de cada obra señalaremos su relación con Irlanda y plantearemos cómo determinados personajes parecen ilustrar un enfrentamiento entre Irlanda y Gran Bretaña. Sin embargo, cabe señalar dos aspectos fundamentales que aparecen en ambas. Por un lado, estos dos textos, junto con el drama bíblico *Salomé*, serán los únicos cuyo título tenga nombre de mujer; por ello estudiaremos la posibilidad de que las protagonistas de Wilde representen de una forma u otra a Irlanda. Por otro lado, haremos un poco de historia para hablar de uno de los momentos más tristes de Irlanda: *The Great Famine*, La Gran Hambruna. Esta sección será clave para entender algunas referencias importantes en ambas obras y la obsesión de sus protagonistas por los más pobres.

### 5.1. ¿Hibernia o Rosaleen?

Irlanda ha sido personificada durante años en la figura de una mujer, tanto en Gran Bretaña como dentro de la propia Irlanda. Por ejemplo, en la revista satírica *Punch*, fundada en Londres en 1841, Irlanda tenía dos representaciones, una masculina, el borrachín anarquista Paddy, y otra femenina, Hibernia, la hermana pequeña de Britania. Esta última, una mujer fuerte del tipo de Pallas-Atenea, aparecía siempre

---

<sup>17</sup> Estos periódicos pueden consultarse en la web *The British Newspaper Archive*, perteneciente a la British Library y digitalizados por Find My Past.

protegiendo de todo mal a la desvalida Hibernia, cuya imagen se iba deteriorando a medida que se estropeaban las relaciones políticas entre Irlanda y Gran Bretaña. De grácil doncella, Hibernia pasó a ser una mujer más corpulenta, de cabello oscuro, separada de su esposo y madre de unos hijos bastante indisciplinados. Incluso su ropa dejó de ser la de una diosa griega para hacerse más rural (González Arias 2000, 56). En la figura 4, “Two Forces”, fechada en 1881, vemos a Hibernia, identificada como tal por su vestido y protegida de los ataques de simiescos anarquistas (los fenianos) por “The Law”, la espada de la otra figura femenina (Britania). En la figura 5, “The Fenian-Pest”, vemos a los tres mismos personajes puesto que los rasgos son los mismos, pero identificados esta vez en el diálogo como Hibernia (con un aspecto mucho más pulcro que en la figura anterior), Britania y los fenianos respectivamente. En la segunda viñeta, publicada en 1866, Irlanda le pide ayuda a su hermana: “O my dear sister, what are we to do with these troublesome people?” a lo que esta responde, mientras aplasta la rebelión con su pie derecho: “Try isolation first, my dear, and then -”. En “Two Forces”, Hibernia aparece totalmente superada por la situación, impotente, 15 años después.





TWO FORCES.



THE FENIAN-PEST.

HIBERNIA. "O MY DEAR SISTER, WHAT ARE WE TO DO WITH THESE THINGS?"  
BRITANNIA. "TRY ISOLATION FIRST, MY DEAR, AND THEN——"

Fig. 4: Two Forces (*Punch Magazine* 1881) y fig. 5: The Fenian Pest (*Punch Magazine* 1866).

En Irlanda, esta personificación de la isla en una mujer existía desde su pasado más remoto. Cuenta el Ciclo Mitológico que cuando llegaron los barcos españoles de Mil y su hijo Breogán a Irlanda, salieron a su encuentro tres *Tuatha de Danann*, es decir tres diosas, llamadas Banba, Fodla y Eri<sup>18</sup>, y les solicitaron que pusieran sus nombres a la isla. El poeta Aimirgin accedió ante la petición de cada una de ellas, aunque el de Eri llegó a ser más común que el de Banba

<sup>18</sup> Existen varias formas de escribir estos nombres. En este caso, mantenemos la grafía de O'Mahony.

o Fodla. Esta historia aparece en el *Leabhar Gabhalad* o *Libro de las Invasiones*, manuscrito del siglo XII del que hay copia tanto en la Biblioteca de Trinity College en Dublín como en la Royal Irish Academy, y en *Foras Feasa ar Éirin* o *History of Ireland* (1634), de Geoffrey Keating. En la traducción que de este último libro se hizo al inglés a mediados del siglo XIX se explica que Banba, Fodla y Eri serían probablemente los ancestrales nombres de Irlanda (O'Mahony 1857, 80).

Con la lucha por la independencia de Inglaterra se produjo de nuevo una identificación de Irlanda como una mujer: Róisín Dubh, o Little Black Rose. A finales del siglo XVI circulaba por Irlanda este poema atribuido al último bardo itinerante, Antoine Ó Raifteirí, al mismísimo conde del Ulster, Hugh Roe O'Donnell (1572-1602) y a un poeta de su corte llamado Eoghan Ruadh Mac Bhaird (Mulligan 2019, 15-16).

En este poema el autor se dirigía a Irlanda mientras esperaba la ayuda de los españoles y del papa en su lucha contra los ingleses anglicanos, una ayuda que nunca llegó y que tras la fallida Batalla de Kinsale (1601) supuso el exilio en España de O'Donnell y la huída de los condes (*“the flight of the earls”*) en 1607. Una vez más, la ironía se instala en la historia irlandesa, ya que el poema está dedicado a una muchacha llamada “Rosita” (“Róisín”, “Rosaleen”) que representa a Irlanda, y la rosa es también el emblema de Inglaterra. Esta Rosa es

oscura (“Dubh”, “Dark”), un color con el que los primeros nacionalistas asociaban a los sujetos dominados por la metrópoli (González Arias 2000, 78). En el poema, además de la personificación femenina de la isla, encontramos su vinculación con otros grandes protagonistas de la vida irlandesa de los que ya hemos hablado: el Catolicismo y la Iglesia.

Oh, my Dark Rosaleen,  
Do not sigh, do not weep!  
The priests are on the ocean green,  
They march along the Deep.  
There's wine... from the royal Pope,  
Upon the ocean green;  
And Spanish ale shall give you hope,  
My Dark Rosaleen!  
My own Rosaleen!  
Shall glad your heart, shall give you hope,  
Shall give you health, and help, and hope,  
My Dark Rosaleen! (Mangan 1974, 226-227)

El 30 de mayo de 1846 se publicaba en *The Nation* la traducción al inglés de este poema a cargo del “poeta maldito” irlandés James Clarence Mangan (1803-1849), compañero de Speranza (Lady Wilde) en este periódico. A partir de ese momento, su “Dark Rosaleen” se convirtió en un texto clave del nacionalismo irlandés de la segunda mitad del siglo XIX. Mangan era considerado por Wilde como uno de los grandes poetas irlandeses de la fallida revolución independentista de 1848 y por lo tanto fue uno de los que incluyó en su conferencia americana sobre poesía irlandesa en el siglo XIX.

Con estos antecedentes, nos planteamos la hipótesis de que en las protagonistas de las dos primeras obras de Wilde, *Vera* y *The Duchess of Padua* exista también una personificación de Irlanda. En una lectura detenida de estas dos piezas teatrales, descubriremos que la identificación de Irlanda con Vera es mucho más clara que la de la Duquesa de Padua. Vera representaría a la *Ascendancy*, a la que pertenecían protestantes de clase media y alta comprometidos con la independencia de Irlanda, como Lady Wilde. Prueba de que se trata de un personaje protestante y no católico ortodoxo como debería ser un ciudadano ruso de la época en que está ambientada la obra, es que en el primer acto, Vera evoca la oración del Padre Nuestro protestante para hablar del zar:

VERA: Ay! A father whose name shall not be hallowed, whose kingdom shall change to a republic; whose trespasses shall not be forgiven him, because he has robbed us of our daily bread; with whom is neither might, nor right, nor glory, now or for ever. (Wilde 2002, 12-13).

La diferencia entre el Padre Nuestro protestante y el católico es la presencia de la doxología o alabanza final “for the kingdom and the power and the glory are yours, now and forever” (Lohfink 2018, 3) dentro de la propia oración y no como fórmula independiente eucarística, es decir, que se dice a lo largo de la misa. Además, recordemos que la eucaristía católica era en latín hasta que pudo ser

celebrada en las correspondientes lenguas vernáculas ya en el siglo XX.

Wilde parece poner en boca de Vera lo que él realmente cree sobre Irlanda y su futuro político, dadas las circunstancias de violencia: “The people are not ye fit for a republic in Russia” (Wilde 2002, 39). El final de la obra está en esta misma línea, con el sacrificio de la propia Vera para que Alexis, el antiguo compañero nihilista que había resultado ser el heredero al trono, siga gobernando y llevando a cabo las reformas necesarias para el pueblo desde su posición de nuevo zar:

CZAR: Vera, you here! (...) We will rule them by love, as a father rules his children. There shall be liberty in Russia for every man to think as his heart bids him; liberty for men to speak as they think. (Wilde 2002, 48).

Muere con ella la esperanza de una revolución pero no el sueño de un futuro más justo en el que el zar, padre de todos los rusos por mandato divino como en todas las monarquías europeas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, proporcione la libertad ansiada. Convencida de que con su sacrificio ese sueño se hará realidad, Vera cree haber salvado a su amada patria. Así termina la obra, deseando larga vida al pueblo:

CONSPIRATORS (below): Long live the people!

CZAR: What have you done!

VERA: I have saved Russia. (dies)

CURTAIN (Wilde 2002, 50)

La otra protagonista femenina, la Duquesa de Padua, no es un personaje tan claramente identificable con Irlanda como Vera. El periodista William Winter llegó a decir de ella en su crítica de la obra publicada el 27 de enero en el *New York Tribune* que estaba loca, por mucho que lo intentara matizar con unos puntos suspensivos casi dubitativos: “The chief part is the woman - Beatrice, Duchess of Padua; and Beatrice is practically insane... she... stabs and murders her objectable husband, in order that she may remove all obstacles to the gratification of her passion” (cit. en Ellmann 1988, 314). A pesar de esta aparente inestabilidad mental, la duquesa tiene un destacado papel criticando la política de su marido y poniéndose incluso físicamente del lado de los más pobres:

GUIDO: The Duchess has gone forth into the square,  
And stands between the people and the guard,  
And will not let them shoot. (Wilde 2002, 68)

Esta imagen de una mujer interponiéndose entre las fuerzas del orden y un pueblo hambriento y descontento recuerda mucho a la Irlanda de Anna Parnell (1852-1911). Anna Parnell era hermana del famoso parlamentario y líder del Home Rule Party Charles Stewart Parnell<sup>19</sup> y presidenta de la Ladies' Land League en Irlanda entre 1881 y

---

<sup>19</sup> Charles Stewart Parnell (1846-1891) tendrá un papel muy importante en la vida y en la obra de Wilde, especialmente entre 1885 y 1891, como veremos en los capítulos siguientes.

1882. Esta organización se creó tras la Guerra de la Tierra (*Land War*) de 1879 para protestar por los desahucios de los campesinos que, por una falta de recursos debida a las malas cosechas y una injusta ley de arrendamiento, no podían pagar sus rentas. Al haber sido la mayoría de los hombres encarcelados, uno de los fundadores de la Land League, Michael Davitt<sup>20</sup>, consiguió que la hermana de Parnell liderara la rama dublinaesa de esta organización nacida en Estados Unidos, propiciando así también un salto a la vida pública de las mujeres: “The Ladies’ Land League urged women to act not in a subordinate role but to assert themselves morally and intellectually” (Janis 2015, 151). También la Duquesa de Padua podría identificarse con la propia Irlanda en su calidad de colonia, sometida a las decisiones de Londres, una metrópoli que le es ajena y distante, y que en la obra estaría representada por el Duque.

Además de representar a la Irlanda de la Ladies’ Land League y del colonialismo británico, la Duquesa de Padua plantea inquietudes de las mujeres y de su posición en la sociedad como meras esclavas de sus maridos, como objetos utilizados como mercancía por sus familias:

DUCHESS: Men when they woo us call us pretty children,  
Tell us we have not wit to make our lives,  
And so they mar them for us. Did I say woo?  
We are their chattels, and their common slaves,  
Less dear than the poor hound that licks their hand,

---

<sup>20</sup> Michael Davitt (1846-1906) será un personaje importante en el epílogo de este trabajo.

Less fondled than the hawk upon their wrist.  
Woo, did I say? Bought rather, sold and bartered,  
Our very bodies being merchandise. (...)  
That it is general makes it not less bitter. (Wilde 2002, 74)

*The Duchess of Padua* fue escrita en el primer trimestre de 1883, apenas unos meses después de la aprobación de la *Married Women's Property Act*, por la cual las mujeres casadas podían mantener sus propiedades, así como comprar y vender bienes sin consentimiento de sus maridos. Hasta entonces, las mujeres habían estado supeditadas a sus esposos. Se trataba de una ley de gran importancia económica para las mujeres, pero también era el primer texto que les reconocía un derecho y las consideraba individuos independientes capaces de hablar con su propia voz (Moyle 2012, 62).

Además de esta casi coincidencia temporal entre la creación de la obra y la aprobación de esta ley, debemos destacar el contexto familiar del propio Wilde. Su madre, cuando aún era simplemente Speranza, había sido en sus escritos una firme defensora de los derechos de las mujeres frente a las ideas más conservadoras de la época victoriana y su estilo de vida fue consecuente con estas ideas. En su diario personal llegó a afirmar en 1850 que las mujeres tenían el mismo derecho que los hombres a tener un empleo e independencia económica (Cannavan 2019, 43). Esta idea de la dependencia económica y de la pobreza sobrevuela otro de los soliloquios en los



que la Duquesa de Padua denuncia la violencia del hombre contra su esposa:

DUCHESS: There is many a woman here in Padua,  
Some workman's wife, or ruder artisan's,  
Whose husband spends the wages of the week  
In a coarse revel, or a tavern brawl,  
And reeling home late on the Saturday night,  
Finds his wife sitting by a fireless hearth,  
Trying to hush the child who cries for hunger,  
And then sets to and beats his wife because  
The child is hungry, and the fire black. (Wilde 2002, 98-99)

La única mujer que la Duquesa recuerda haber visto reír había sido una mujer con un trabajo, aunque fuera una prostituta:

DUCHESS: I think I never heard a woman laugh,  
Laugh for pure merriment, except one woman;  
That was at night time in the public streets.  
Poor soul, she walked with painted lips, and wore  
The mask of pleasure: I would not laugh like her;  
No, death were better. (Wilde 2002, 74)

En definitiva, Hibernia y Rosaleen también se hacen un hueco en la obra dramática de Wilde, y si Vera es la *Ascendancy* protestante en lucha por la libertad del pueblo irlandés, la Duquesa de Padua es el feminismo que reclama la libertad de la mujer. Ambas son dos caras de la misma moneda, una moneda llamada Speranza, la madre de Oscar Wilde.

En el siguiente apartado trataremos uno de los grandes temas de la historia irlandesa y que fue un punto de inflexión para la propia Lady Wilde; un suceso que supuso su distanciamiento de su familia

por el mero hecho de ser unionistas protestantes y, a su entender, cómplices de la tragedia (Edwards 1998, 53): La Gran Hambruna.

## 5.2. La Gran Hambruna (1845-1851) y la Pequeña Hambruna (1879-1881)

La Gran Hambruna se desencadenó por un virus que arruinó la cosecha de patatas, principal alimento de los irlandeses de las zonas rurales. Se calcula que entre 1846 y 1851 murieron más de un millón de personas de hambre y enfermedades relacionadas con ella. Miles de familias fueron desahuciadas de sus hogares por falta de pago de rentas a unos terratenientes que en su mayoría vivían en Londres, y condenadas a mendigar por las calles. Muchos murieron de hambre y de enfermedades derivadas de la crítica situación que vivían; otros tuvieron que emigrar, especialmente a Estados Unidos y Gran Bretaña. La población de 4 millones previa a la Gran Hambruna pasó a ser aproximadamente de 500.000 habitantes en 1911 (O'Beirne Ranelagh 1999, 117). La consecuencia del hambre y la emigración fue un país en el que permanecieron mayoritariamente mujeres, niños y ancianos. La Gran Hambruna de 1845 se cobró sus primeras víctimas entre las clases bajas y tuvo graves repercusiones en la sociedad irlandesa.

Por un lado, los terratenientes seguían en la capital inglesa, ajenos al drama de quienes trabajaban sus tierras y aplicando hasta el extremo la política del *laissez-faire*, una política que se resume en la no intervención por parte del gobierno y que veremos representada

por el Duque de Padua. Por otro lado, los intelectuales de la *Ascendancy*, como Sir William Wilde, denunciaron esta situación de desahucios y muerte. Él conocía bien de qué estaba hablando: había elaborado un censo en 1841 y volvió a hacerlo en 1851, fecha en la que muchos dan por concluidas las plagas de la Gran Hambruna, detallando los efectos médicos de esta tragedia.

En los medios de comunicación ingleses, la Gran Hambruna no se reflejó como la catástrofe que fue. De alguna forma, se culpaba a los irlandeses de su propio destino por esperar que la solución llegara de la metrópoli, como un niño espera que sus mayores solucionen sus problemas. Al ser los campesinos y los más pobres sus principales víctimas, se culpaba de la desgracia que les acontecía a su falta de trabajo y a que se habían aprovechado de las ayudas que habían estado recibiendo. También tenía una lectura religiosa: los protestantes, por ejemplo en la región irlandesa del Ulster, pensaban que la Providencia castigaba de esta forma a una sociedad que tenía todos los defectos posibles para un británico: los campesinos irlandeses, católicos, eran definidos como vagos (Ó Gráda 1988, 135), violentos, y tomando como referencia *The Origin of Species* de Darwin (1859), más cercanos al mono que al hombre (Kaplan 2004, 55 y Killeen 2007, 82). Los irlandeses por su parte lo veían de otro modo: “God sent the potato-blight, but the English caused the Famine” (Kiberd 1995, 21).

En *Vera, or the Nihilists*, Peter, el padre de la protagonista, expresa, en el mismo prólogo de la obra, una opinión que podríamos comparar con la pasividad de los protestantes del Ulster (ante lo que estaba pasando a sus vecinos en Connaught, por ejemplo):

PETER: It is none of my work to mend my neighbour's thatch. Why, last winter old Michael was frozen to death in his sleigh in the snowstorm, and his wife and children starved afterwards when the hard times came; but what business was it of mine? I didn't make the world. Let God and the Czar look to it. And then the blight came, and the black plague with it, and the priests couldn't bury the people fast enough, and they lay dead on the roads - men and women both. But what business was it of mine? I didn't make the world. Let God and the Czar look to it. (Wilde 2002, 4)

Esta visión deshumanizada de la economía, junto con la inacción del gobierno británico, fueron las claves de la política del *laissez-faire*, por la cual se consideraba que el mercado sería capaz de revertir los efectos de la hambruna (Butterly y Shepherd 2010, 259)<sup>21</sup>.

En el segundo acto de *The Duchess of Padua* asistimos a una escena muy alegórica de esta deshumanización (Wilde 2002, 67-71). En ella, el Duque representaría al poder ejecutivo, el Cardenal a la Iglesia Católica irlandesa y la Duquesa a Daniel O'Connell<sup>22</sup> o a cualquier otro

---

<sup>21</sup> En agosto de 1846 el primer ministro conservador John Russell decidió no distribuir maíz a bajo precio entre los afectados por la hambruna para no interferir en el comercio (Coogan 2012, x). Este episodio lo narró Lady Wilde en la primera estrofa de "The Famine Year".

<sup>22</sup> Daniel O'Connell (1775-1847), conocido también como "El Libertador" o "The Uncrowned King of Ireland", fue el primer líder nacionalista irlandés católico en Westminster. En diciembre de 1846, viajó a Derrynane, la ciudad de su infancia, para intentar paliar por su cuenta los estragos de la Gran Hambruna. Dos meses después se dirigió al Parlamento solicitando una ayuda para Irlanda de 30 millones de libras. Su petición fue desestimada por el gobierno de Lord Russell.

parlamentario irlandés que denunciara la situación de los campesinos en Westminster. También podría leerse como una súplica de Wilde, el socialista, a la propia reina Victoria para que mejorara la situación en la que se encontraban muchas familias en el mismo Londres en el que estaba su residencia de Buckingham Palace.

La acción se desarrolla en el exterior del palacio ducal, donde se agolpa una muchedumbre que protesta contra el duque. Entre ellos y los guardias, la duquesa intenta evitar que haya disparos tal y como ha ordenado el duque. En el interior, el Cardenal intenta interceder por ellos: “I beseech your grace / To listen to their grievances” (Wilde 2002, 67).

La duquesa entra en el palacio y se tira a los pies del duque, suplicando una audiencia para ella y los ciudadanos, vestidos con harapos, que la acompañan: “They say the bread, the very bread they eat, / Is made of sorry chaff” (Wilde 2002, 68). Sin embargo, el duque toma en todo momento una postura que anticipa al dandy de las obras más famosas de Wilde: “And very good food too, / I give it to my horses” (Wilde 2002, 68). Molesto por las sucesivas intervenciones de la duquesa y de los ciudadanos, el duque finalmente recurre a la dimensión moral y religiosa de la situación:

DUKE: If you are poor,  
Are you not blessed in that? Why, poverty  
Is one of the Christian virtues (*turns to the CARDINAL*),

---

Is it not?  
I know, Lord Cardinal, you have great revenues,  
Rich abbey-lands, and tithes, and large estates  
For preaching voluntary poverty. (Wilde 2002, 69)

Estas palabras nos recuerdan a poemas de Wilde de los que ya hemos hablado como “Easter Day” y la reflexión que plantea sobre la ostentación de la Iglesia y la pobreza de los fieles. Interviene entonces la duquesa para describir la situación en que se encuentran los pobres de Padua en el Renacimiento, similar a la de los campesinos arrendatarios de Irlanda retratados por Swift en *A Modest Proposal* en pleno siglo XVIII, o la de los pobres de Londres o de cualquier otra gran ciudad en la época victoriana:

DUCHESS: Nay but, my lord the Duke, be generous  
While we sit here within a noble house  
With shaded porticoes against the sun,  
And walls and roofs to keep the winter out,  
There are many citizens of Padua  
Who in vile tenements live so full of holes,  
That the chill rain, the snow, and the rude blast,  
Are *tenants* also with them; others sleep  
Under the arches of the public bridges  
All through the autumn nights, till the wet mist  
Stiffens their limbs, and fevers come, and so - (Wilde 2002, 69)

Al citar este fragmento, me he permitido utilizar la cursiva para destacar la relación de estas líneas con otros “*tenants*”, los campesinos arrendatarios irlandeses, víctimas de las hambrunas de la isla a lo largo de la historia.

El duque vuelve a su discurso religioso, incluso esgrimiendo la resignación del hombre ante lo que Dios le pone en su camino, un

argumento más protestante que católico. Con las mismas palabras incluso que Peter, el padre de Vera de la obra anterior, el duque se exculpa a sí mismo por no ser responsable del mundo en el que viven:

DUKE: Is it not said  
Somewhere in holy writ, that every man  
Should be contented with that state of life  
God calls him to? Why should I change their state,  
Or meddle with an all-wise providence,  
Which has apportioned that some men should starve  
And others surfeit? I did not make the world. (Wilde 2002, 69-70)

El cardenal, por su parte, apoya el llamamiento a la generosidad de la duquesa:

CARDINAL: True, it is Christian to bear misery,  
For out of misery God bringeth good,  
Yet it is Christian also to be kind,  
To feed the hungry, and to heal the sick. (Wilde 2002, 70)

Tras una conversación con el Cardenal sobre la figura de Lutero y su Reforma, y después de varias intervenciones en las que el Duque permanece impasible en su postura, la Duquesa se da por vencida:

DUCHESS: Poor people,  
You see I have no power with the Duke,  
But if you go into the court without,  
My almoner shall from my private purse,  
Which is not ever too well stuffed with gold,  
Divide a hundred ducats 'mongst you all. (Wilde 2002, 71)

La generosidad de la Duquesa de Padua recuerda a Lady Frances Anne Vane (1822-1899), Duquesa de Marlborough y esposa del Gobernador de Irlanda entre 1876 y 1880, Sir John Spencer-Churchill. Esta mujer escribió en diciembre de 1879 una carta al periódico *Times*

en la que instaba a los británicos a hacer donaciones para paliar la “pequeña hambruna” que se estaba produciendo en Irlanda y de la que hablaremos más adelante. Por su parte, la Duquesa de Marlborough estableció un Comité de Ayuda y gastó 135.000 libras en comida y semillas para los campesinos afectados (Kinealy y Moran 2019).

La prensa, como vemos, se hacía eco de lo que estaba pasando en Irlanda. Las figuras 6 y 7 corresponden a dos viñetas publicadas en la revista *Punch*, una de las más críticas de la época, y muestran dos ejemplos de cómo se percibió la Gran Hambruna desde Inglaterra, principalmente. En la figura 6, publicada el 17 de octubre de 1846, podemos leer cómo John Bull, la representación masculina de Gran Bretaña (generalmente en oposición a Paddy, la representación simiesca de Irlanda que ya hemos mencionado en el análisis de Hibernia y basada en la teoría de la evolución de Darwin) ayuda a los afectados por la Hambruna con la siguiente leyenda: “Here are a few things to go on with, brother, and I'll soon put you in a way to earn your own living”. En la figura 7, publicada el 24 de febrero de 1849, se señala claramente que los irlandeses se están aprovechando de la ayuda enviada por el gobierno a costa de los trabajadores británicos. Su título es muy elocuente: “The English Labourer's Burden or The Irish Old Man on the Mountain” y la imagen inevitablemente nos recuerda al poema de Kipling “The White Man's Burden” (1899).





UNION IS STRENGTH.

*John Bull.* "HERE ARE A FEW THINGS TO GO ON WITH, BROTHER, AND I'LL SOON PUT YOU IN A WAY TO EARN YOUR OWN LIVING."



THE ENGLISH LABOURER'S BURDEN;

OR, THE IRISH OLD MAN OF THE MOUNTAIN.

[See *Sinbad the Sailor*.]

Fig. 6: Union is Strength (*Punch Magazine* 1846b) y fig. 7: The English Labourer's Burden or The Irish Old Man on the Mountain (*Punch Magazine* 1849)

Aunque en 1851 se dio por finalizada la Gran Hambruna, a lo largo de todo el siglo XIX se siguieron produciendo hambrunas en menor escala y afectando a ciertas regiones, no como algo tan generalizado. De hecho, en otoño de 1879, mismo año del estallido de la Guerra de la Tierra, se produjo una hambruna en el oeste de Irlanda, Co. Mayo incluido (Kinealy y Moran 2019), que era la zona en la que

Wilde había pasado sus vacaciones de adolescente. Esta hambruna, que llegó a extenderse hasta Kildare, Monaghan e incluso Cork, en el extremo sur de la isla, se prolongó hasta 1881 y recibió el nombre de *Gorta Beag* o “pequeña hambruna”, “the most serious of the crisis that befell Ireland after the Great Famine” (Kinealy y Moran 2019). Puesto que *Vera, or the Nihilists* se escribió en 1880, parece que el personaje del Marqués de Poivnard se está refiriendo a esta crisis humanitaria en Irlanda en su charla con el Príncipe Petrovitch sobre el extraño comportamiento de Alexis, el nuevo zar. El tono parece anticipar la sátira de la aristocracia de *las society comedies* de Wilde, como veremos en el capítulo 4:

MARQUIS DE POIVRARD: Oh, that's nothing; but he actually disapproved of a state banquet every night because there is a famine in the southern provinces.

PRINCE PETROVITCH: Quelle bêtise! The more starvation there is among the people, the better. It teaches them self-denial, an excellent virtue, baron, an excellent virtue. (Wilde 2002, 43)

Esta hambruna también parece haber dejado huella en su segunda obra de teatro, *The Duchess of Padua*, ya que, como ya hemos visto, una de las mayores benefactoras de los campesinos irlandeses había sido otra duquesa, la de Marlborough.

Las consecuencias de la Gran Hambruna afectaron mucho a los Wilde. Sir William fue muy crítico con cómo se actuó durante la tragedia. En *Lough Corrib* (1867), un libro sobre la geografía, historia y folclore de este lago al oeste de Irlanda, Sir William no abundó en este

tema y explicó a sus lectores: “we promise not to remind you of the fearful scenes of the famine” (Wilde, S.W. 1867, 4). Al mismo tiempo, sin embargo, remitía a los interesados a dos trabajos suyos más cercanos en el tiempo a esta catástrofe y que sí trataban la cuestión: “See the Author’s *Irish Popular Superstitions*, Dublin, 1849, and ‘The Treatise on the Famine of 1847’, in *Irish Census Commissioners’ Report for 1851*, vol v part ii” (Wilde, S.W. 1867, 4). El propio Wilde mencionó esta obsesión de su padre por la Gran Hambruna en una carta fechada el 5 de septiembre de 1887 a un corresponsal no identificado que se había inspirado en este triste hecho histórico para escribir:

¡Qué trágicas son las historias de la hambruna en Irlanda! Mi padre vivió de cerca aquella situación, y luego escribió el Libro Azul para el Gobierno sobre el tema. Me contaba historias fascinantes sobre lo ocurrido. Me satisface mucho que haya tomado uno de los incidentes como motivo para un poema. (Wilde 2005, 171)

La Gran Hambruna conmovió profundamente a Sir William y también a la que en 1851, año en que se dio por superada la tragedia, se convirtió en su esposa. Algunos de los poemas más famosos de Speranza sobre esta crisis aparecieron en *The Nation*: “The Famine Year” el 23 de enero de 1847 y “The Voice of the Poor” el 13 de mayo de 1848. En el volumen recopilatorio de sus poemas, ya firmado como Lady Wilde y dedicado a sus dos hijos, Willie y Oscar, leemos versos que pudieron haber inspirado a este último al escribir algunos pasajes de *The Duchess of Padua*. La muerte de niños por hambre que

comunica al duque el personaje del Citizen 3 durante las protestas del pueblo recuerdan a la segunda estrofa de “The Famine Year”:

Little children, tears are strange upon your infant faces,  
God meant you but to smile within your mother's soft embraces.  
Oh! we know not what is smiling, and we know not what is  
dying;  
But we're hungry, very hungry, and we cannot stop our crying.  
And some of us grow cold and white—we know not what it  
means;  
But, as they lie beside us, we tremble in our dreams.  
There's a gaunt crowd on the highway—are ye come to pray to  
man,  
With hollow eyes that cannot weep, and for words your faces  
wan?

(Wilde, L. *Speranza* 1864, 5-6)

Este ciudadano le cuenta al Duque cómo debido a su extrema pobreza, no ha podido siquiera enterrar a su propio hijo:

CITIZEN 3: My little son died yesternight from hunger,  
He was but six years old; I am so poor,  
I cannot bury him. (Wilde 2002, 69)

La angustia de este padre multiplicada por un millón la sentimos cuando leemos el poema de Speranza “The Exodus”:

“A million a decade!” — of human wrecks,  
Corpses lying in fever sheds —  
Corpses huddled on foundering decks,  
And shroudless dead on their rocky beds;  
Nerve and muscle, and heart and brain,  
Lost to Ireland — lost in vain.  
(Wilde, L. *Speranza* 1864, 55)

El hambre y la pobreza serán un tema recurrente en la obra de Wilde, especialmente en los cuentos, a los que dedicaremos el capítulo 3. También aparece en sus poemas y por ejemplo en “E Tenebris” (1881)

encontramos un verso que se repite en *The Duchess of Padua* escrita apenas dos años más tarde, en boca de la protagonista: “My heart [“life” en el caso de la duquesa] is as some famine-murdered land / Whence all good things have perished utterly” (Wilde 2003a, 773 y Wilde 2002, 112). La imagen de la tierra asesinada con la falta de alimento como arma nos lleva inevitablemente a Irlanda y a la respuesta británica a esta tragedia.

### 5.3. Irlanda tras la máscara

Además de la posible identificación de Vera y la Duquesa de Padua con la representación femenina de Irlanda y las referencias que encontramos a la Gran Hambruna, algunos críticos han señalado que en *Vera, or the Nihilists* Wilde pretende mostrar lo que está ocurriendo en Irlanda así como su posicionamiento político al respecto:

Although Wilde claimed that the play was more about passion than politics, its political agenda, in so far as it has one, is that of a campaign for republicanism and democracy. Wilde presents his own sympathies for Irish Home Rule through the mask of Russian history. (Varty 2002, viii).

Este aspecto político y reivindicativo podría hacerse extensivo a *The Duchess of Padua*. Sabemos por ejemplo que la acción se desarrolla en un ducado similar a una república, no solo por ser Italia durante el Renacimiento, sino porque Wilde lo escribe literalmente en uno de sus versos en los que la Duquesa afirma que Guido, al que ha culpado falsamente del asesinato del duque, es más peligroso que el

mismísimo ejército veneciano para Padua, a la que se refiere como “our commonwealth” (Wilde 2002, 110). Además, la aristócrata es una mujer francesa, una nacionalidad que no parece haber sido elegida al azar teniendo en cuenta la importancia de este país en poemas anteriores. Aunque al principio ella intenta convencer al duque con palabras, su revolución<sup>23</sup> no puede ser más que violenta y acaba en magnicidio.

Wilde hace algunos guiños a la cultura irlandesa en esta obra, como que Guido, el protagonista, fantasea con cómo habría sido el padre que nunca conoció y le imagina con el pelo rojo, aspecto del que ya hemos hablado. También con la comparación de uno de los personajes, Maranzone, con un cuervo como mensajero de los muertos, un pájaro de mal agüero al que Lady Wilde consideraba “Satan’s own bird” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 58).

Sin embargo, es cierto que *Vera, or the Nihilists* es una obra que en su conjunto tiene más que ver con Irlanda que cualquier otra de Wilde. El propio título ya nos traslada allí de alguna forma, ya que el nihilismo ruso expresaba en el anarquismo que aún no era un sistema político completo (Volpi 2007, 67). Es decir, donde Wilde escribe “nihilistas” podríamos sustituirlo por “anarquistas”, y en la

---

<sup>23</sup> Aunque parece que la duquesa mata al duque para poder fugarse con Guido, es decir, por amor, como buen melodrama, la imagen que el público percibe del dignatario es la de un déspota al que poco le importa la gente como ellos, es decir, el pueblo.

prensa inglesa de la época existía una identificación de los fenianos (miembros de la IRB y partidarios de la lucha armada para conseguir la independencia de Irlanda) con el anarquismo, como hemos podido ver en las figuras 4 y 5. Tal vez esta identificación entre nihilistas, anarquistas y fenianos/republicanos se debiera a los atentados que estos grupos perpetraron contra Inglaterra más que a sus coincidencias políticas. Recordemos que los nihilistas de *Vera* están planeando el asesinato del zar, y su lucha por la libertad se ha extendido por toda Rusia y Europa, ya que han recibido cartas de sus hermanos de París y Berlín (Wilde 2002, 15). La sociedad inglesa estaba acostumbrada a esta identificación, a juzgar por la explicación que da Mr Morse Hudson a Sherlock Holmes y al Dr Watson en “The Adventure of the Six Napoleons”: “Disgraceful, sir! A Nihilist plot, that’s what I make it. No one but an Anarchist would go about breaking statues. Red republicans, that’s what I call ’em” (Conan Doyle 1905, 220).

Una de las similitudes entre la realidad y la ficción es la compleja relación de estos grupos con la Iglesia. Los fenianos, al igual que los nihilistas de Wilde, eran rechazados por un sector del clero, hasta el punto de estar amenazados con la excomunión (Rutherford 1877, 198). Sin embargo, algunos sacerdotes llegaron incluso a pertenecer a la Irish Republican Brotherhood (Rutherford 1877, 117). En el Prólogo de *Vera, or the Nihilists* el padre de la protagonista nos advierte de lo peligrosos que son los nihilistas: “PETER: I reckon they

are some of those Nihilists the priest warns us against” (Wilde 2002, 5). Sin embargo, más adelante su amigo Michael es ayudado por el padre Nicholas a esconderse. En apenas dos frases, Wilde mostró una situación aparentemente paradójica pero muy irlandesa y muy real.

Pero los nihilistas de la obra de Wilde no solo parecen más revolucionarios irlandeses que rusos por esta relación con la Iglesia. El prólogo sitúa la acción en 1795 y el resto de la obra se desarrolla en 1800. Teniendo en cuenta que ese año es “Since the Revolution of France, the ninth year” (Wilde 2002, 9), ambas fechas coinciden si utilizamos el calendario revolucionario, el cual situaba el comienzo del año el 22 de septiembre de 1792 (Darnton 1989: 3) ya que el año 9 comprendería desde el 22 septiembre de 1800 hasta el 21 de septiembre de 1801. Sin embargo, si hacemos una sencilla operación matemática tomando como referencia el año 1789, el año de la toma de la Bastilla y verdadero comienzo de la Revolución Francesa, el noveno año no es 1800 sino que es 1798, fecha del levantamiento de los *United Irishmen* de Wolfe Tone y origen de una de las sociedades secretas más sanguinarias de la historia de Irlanda, los *Ribbonmen*.

La historia de la Revolución de 1798 comenzó en 1791, cuando el abogado dublinés Theobald Wolfe Tone fundó en Belfast junto con otros protestantes admiradores de la Revolución Francesa la *Society of the United Irishmen*. Al contrario que O’Connell, testigo directo de las matanzas en las cárceles de París que le llevaron a una lucha no



violenta (llegó a decir “liberty is not worth the shedding of a single drop of blood” - cit. en Bardon 2008, 295), Wolfe Tone organizó a protestantes y católicos, como los de la sociedad secreta de los *Defenders*, para un alzamiento contra los británicos. Para ello, incluso viajó a la Francia revolucionaria, donde solicitó una ayuda que llegó demasiado tarde.

Los *United Irishmen*, como cualquier sociedad secreta, se aseguraban de quedar a salvo de oídos indiscretos mediante rituales de preguntas y respuestas, según conocemos por el *United Irishman Catechism* de 1797:

What is that in your hand?	It is a branch.
Of what?	Of the Tree of Liberty.
Where did it first grow?	In America.
Where does it bloom?	In France.
Where did the seeds fall?	In Ireland. (cit. en O'Brien, E. 1999, 6)

Algo muy similar hacen los nihilistas de Wilde:

PRESIDENT: What is the word?

FIRST CONSPIRATOR: Nabat.

PRESIDENT: The answer?

SECOND CONSPIRATOR: Kalit.

PRESIDENT: What hour is it?

THIRD CONSPIRATOR: The hour to suffer.

PRESIDENT: What day?

FOURTH CONSPIRATOR: The day of oppression.

PRESIDENT: What year?

FIFTH CONSPIRATOR: Since the Revolution of France, the ninth year. (...)

PRESIDENT: (...) what is our mission?

SEVENTH CONSPIRATOR: To give freedom. (...)

PRESIDENT: Brothers, the questions have been answered well. There are none but Nihilists present. Let us see each other's faces! (Wilde 2002, 9)

Entre mayo y septiembre de 1798 se produjeron revueltas en toda Irlanda donde miles de United Irishmen fueron aplastados. Wolfe Tone, arrestado, prefirió suicidarse a ser ajusticiado. Pero el reguero de sangre que recorrió la isla durante el alzamiento también afectó a población civil:

At least 20,000 men, women and children had met with violent deaths during the great Irish rebellion of 1798. Most of them were from poor farming and labouring families. Few had any real understanding of what the United Irishmen meant by an Irish republic. They had fought against the crown for a bewilderingly wide range of motives: hunger for land; revenge; adventure; sectarian hatred; and a desire to be rid of high rents, taxes and tithes. (Bardon 2008, 327)

Tras la derrota de 1798, la sociedad católica de los *Defenders* resurgió de sus cenizas como los *Ribbonmen*. Se trataba de una sociedad secreta exclusivamente católica cuyos miembros podían reconocerse por señales y consignas (Bulik 2015, 56-59). Sir William escribió sobre estas sociedades secretas en *Irish Popular Superstitions* (Wilde, S.W. 1852, 79) y contó la historia del joven Michael, hijo de

Paddy Welsh, un *seanacháí* o contador de historias a quien había conocido en su juventud y cuya muerte “was lamented by ourselves and others many a long day” (Wilde, S.W. 1852, 103). Michael fue obligado a unirse a los *Ribbonmen* para atacar un puesto de policía y murió acribillado en el combate (Wilde, S.W. 1852, 113-115). Quizás fuera este episodio el que provocó en Sir William un rechazo al uso de la violencia para conseguir cualquier fin, por legítimo que fuera, que compartía con su mujer y su hijo: “Though always sympathetic to the plight of the rural Irish, he [Sir William] could not support lawlessness and was horrified when the legitimate frustrations and discontent of the peasant manifested itself in acts of violence” (Hanberry 2011, 23).

Los nihilistas de Wilde, al igual que los miembros de esta sociedad secreta irlandesa tienen, además del ya mencionado código de preguntas y respuestas, un santo y seña en latín, “Per crucem ad lucem. Per sanguinem ad libertatem” (Wilde 2002, 9). Este idioma era el oficial de la Iglesia Católica, lo que nos hace pensar, una vez más, en que estos nihilistas son católicos, como lo eran los *Ribbonmen*. Otro detalle importante es que el único campesino de la obra se llama Michael, y no Mikhail, mientras que otros personajes sí tienen nombre ruso, como Dmitri. Wilde podría haberse inspirado en esta vivencia de su padre o podría haber elegido el nombre en honor a Michael Davitt, uno de los fundadores de la Land League como ya hemos mencionado y cerebro además de la Guerra de la Tierra que había estallado en

Irlanda en 1879, un año antes de que *Vera, or the Nihilists* fuera escrita.

Por último, existe en *Vera, or the Nihilists* una identificación de los campesinos con esclavos y se les niegan derechos fundamentales. En el Prólogo, el coronel nos muestra a un campesinado sin derechos. Por un lado, sin derecho a la educación: “no peasant should be allowed to do anything of the kind [read and write]” (Wilde 2002, 6); por otro lado, sin derecho a ser libres: “you peasants are getting too saucy since you ceased to be serfs, and the knout is the best school for you to learn politics in” (Wilde 2002, 7). Esta forma de hablar recuerda tanto a la situación de los afroamericanos en Estados Unidos tras su liberación en la Guerra Civil (1861-1865), una guerra en la que participaron muchos irlandeses que habían huido del hambre y las *Penal Laws*, como a la situación de los agricultores que habían permanecido en la isla. Según las *Penal Laws*, los católicos no podían tener escuelas<sup>24</sup> ni ser educados en Irlanda o en el extranjero, y tampoco podían ser elegidos miembros del Parlamento. Ambas circunstancias cambiaron con la relajación de estas *Penal Laws* a finales del siglo XVIII, con la promulgación de la *Catholic Emancipation Act* en 1829 y con la creación de un sistema educativo nacional en 1831. Sin embargo, no todos veían con agrado estos cambios: “In general it was accepted that the working classes did not

---

<sup>24</sup> Los católicos asistían a las llamadas *hedge schools*, escuelas que tomaron su nombre del hecho de que las clases se impartían clandestinamente en los cercados.

need to be able to read and write; and indeed, it was often considered better if they did not” (Keenan 2006, 265).

Wilde parecía tener claro que la culpa de que los campesinos irlandeses fueran poco menos que animales, simios como hemos visto en las representaciones de la prensa, era de las propias autoridades y de los sucesivos gobiernos del Reino Unido, y así lo dijo al público inglés a través de uno de sus personajes, transponiendo la situación de Irlanda a la Rusia de los zares: “CZAREVITCH: If they are common, illiterate, vulgar, no better than the beasts of the field, who made them so?” (Wilde 2002, 24).

Al igual que ocurre en *The Duchess of Padua*, en *Vera, or the Nihilists* Wilde llega a utilizar prácticamente las mismas líneas que en alguno de sus poemas, lo que no sorprende debido a la proximidad de su creación. Con “Ave Imperatrix” y “Libertatis Sacra Fames”, poemas publicados también en 1880, comparte su compromiso con la no violencia, y el “reign of terror” de “Sonnet to Liberty” (1881) lo asume Michael como propio (Wilde 2002, 36). Del poema “Louis Napoleon” parece tomar la imagen “the giant wave Democracy / Breaks on the shores where Kings lay couched at ease”, cuando el heredero al trono ruso intenta abrir los ojos de su padre ante la nueva realidad política que se avecina sobre las monarquías de Europa: “CZAREVITCH: (*The CZAR starts in his seat*) The star of freedom has risen already, and far

off I hear the mighty wave democracy break on these cursed shores” (Wilde 2002, 31).

*Vera, or the Nihilists* anticipa, por otro lado, un aspecto clave de las obras de Wilde, especialmente en las *society comedies*: el del campo y la ciudad como dos espacios simbólicos diferenciados. El primero, en el que se desarrolla el prólogo, está relacionado con la naturaleza, con Irlanda, y tiene implicaciones positivas; el segundo, Moscú en este caso, aunque bien podría ser Padua o Londres, es el lugar de las intrigas. Aunque uno y otro son necesarios para la revolución, Wilde parece apostar claramente por un lugar para iniciar su propia rebelión: “VERA: When the blow is struck it must be from the town, not from the country.” (Wilde 2002, 15). Más adelante volveremos sobre las connotaciones de estos dos espacios y veremos cómo poco a poco la ciudad se convierte en el escenario por excelencia de las obras de Wilde.

\*\*\*\*\*

En este capítulo hemos analizado los primeros años de Wilde como autor, primero de poesía y luego, de teatro. Al tratarse de la primera época, estos escritos no han sido hasta ahora estudiados en detalle en cuanto a su posible reflejo de la experiencia irlandesa de Wilde. Para nosotros, precisamente por ser los más cercanos cronológicamente a

su infancia y adolescencia en Irlanda, a la convivencia con unos padres tan vinculados a la cultura, la historia y la política irlandesa como Sir William y Lady Wilde y a unos campesinos del oeste que le mostraron una forma de vida, incluso de experiencia de la religión en el día a día, son unos textos clave.

Hemos demostrado cómo folclore, tradición literaria y consideraciones religiosas tienen cabida en unos poemas que a priori no parecen tener Irlanda como tema, y cómo la actualidad del momento en la isla queda expuesta para el público británico en unas obras de teatro situadas en espacios y tiempos tan remotos como Rusia o el Renacimiento italiano.

Sorprende que Wilde no volviera al género del teatro entre 1883 y 1891, 8 años en los que el autor se centró más en el género periodístico y narrativo (reseñas para *The Pall Mall Gazette*, cuentos y ensayos como *Intentions*). En este tiempo podríamos pensar que Wilde intentó hacerse un hueco en la sociedad británica y buscar su complacencia: “Instead of challenging Victorian society by words, he engaged it by deeds as well” (Ellmann 1988, 262). Sin embargo, también es posible que Wilde simplemente intentara ganarse la vida, más aún después del escaso éxito obtenido hasta ese momento. Su matrimonio en 1884 y su paternidad en 1885 y 1886 posiblemente llevaron a Wilde a terrenos más seguros económicamente, sin hacerle olvidar quién era ni de dónde venía. En los dos siguientes capítulos

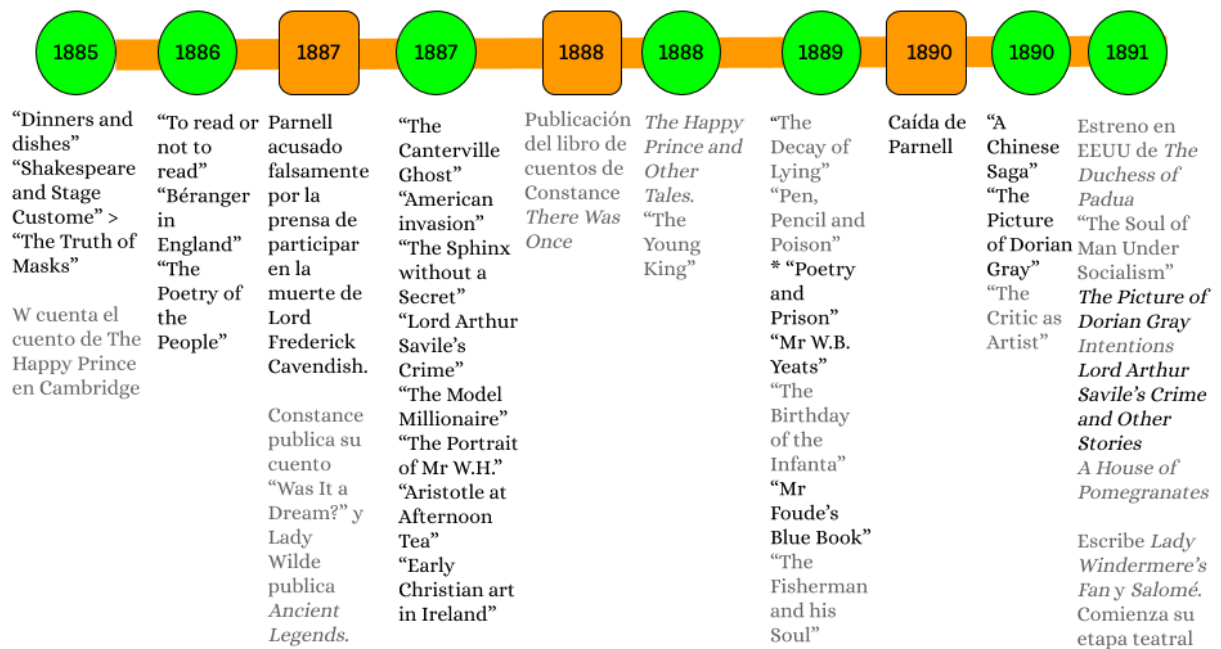
estudiaremos la producción de Wilde entre 1885 y 1891, mayoritariamente artículos periodísticos, cuentos y relatos cortos. Sus ensayos, recopilados en *Intentions* (1891) nos servirán una vez más para matizar nuestras afirmaciones y para ayudarnos a descubrir al Oscar Wilde irlandés que subyace en los textos de esta etapa tan prolífica.



## CAPÍTULO 2: EL GÉNERO NARRATIVO (I): CRÍTICA LITERARIA, RELATOS CORTOS Y NOVELA (1885-1891)

He [the true artist] can steep himself, if he wishes, in the discussion of all the social problems of his day, poor-laws and local taxation, free trade and bimetallic currency, and the like; but when he writes on these subjects, it will be (...) in prose and not in verse, in a pamphlet and not in a lyric.

"The English Renaissance of Art" (Wilde 2013b, 115)



Diciembre de 1884 y enero de 1885 encontraron a un Wilde de 30 años, recién casado con Constance Lloyd y a la espera de su primer hijo, en pleno ciclo de conferencias por Irlanda. En otoño de 1884 Wilde había retomado su gira de ponencias por todo el Reino Unido con títulos como “Dress”, “The Value of Art in Modern Life” y “Beauty, Taste and Ugliness in Dress”. Esta actividad la combinaba con la redacción de artículos periodísticos que le ayudaron a complementar los escasos ingresos que estas charlas le proporcionaban (Ellmann 1988, 247). Pudiera parecer que Wilde se acomodó a una plácida rutina en su casa londinense de Tite Street, pero en este capítulo recorreremos su vida y su obra en estos seis años entre 1885 y 1891 para descubrir si el Wilde irlandés, heredero de la literatura de su isla natal y con inquietudes políticas, sigue latente durante este periodo.

En este primer capítulo dedicado a la narrativa, analizaremos algunas reseñas literarias que permitieron al Wilde más profesional expresar su sentimiento de liminalidad (como veremos por ejemplo en “The Poetry of the People”) y llegar al gran público, ya que fueron publicadas en prensa. El hecho de que sus relatos cortos se publicaran un año antes que sus cuentos nos ofrece la posibilidad de estudiarlos en capítulos distintos y relacionarlos con una forma distinta de expresión de la tradición oral: la leyenda. Por último, propondremos una lectura de la única novela de Wilde: *The Picture of Dorian Gray*, ya que se trata de un género muy relacionado con el

relato corto y ambos están ambientados en lugares reales como el propio Londres de fin de siglo.

El folclore y el activismo de la primera etapa, dedicada a la lírica principalmente y en la que hizo dos incursiones en la dramaturgia, continuarán teniendo un papel destacado en estos años (entre 1885 y 1891), dedicados casi exclusivamente al género narrativo<sup>1</sup>. Para poder centrarnos en estos dos aspectos, a nuestro juicio poco estudiados, no abundaremos en otros como los posibles elementos católicos ya que consideramos demostrado en el capítulo anterior que su uso no es meramente artístico sino que supone una identificación del propio Wilde con Irlanda.

De nuevo, seguiremos un orden cronológico de creación de obras y no de publicación con el objetivo de que los rasgos comunes nos ayuden a determinar qué acontecimientos personales o históricos pudieron influir en ellas. Fue el propio Wilde en su reseña “Two Biographies of Keats” (27 de septiembre de 1887) quien afirmó que es un gran error separar al hombre del artista, y que los acontecimientos de su vida, en este caso de Keats, son interesantes en la medida en que se muestran en relación a su obra: “The moment they are isolated they are either uninteresting or painful” (Wilde 2003a, 967).

---

<sup>1</sup> Wilde también publicó poemas en este tiempo, por ejemplo “On the Recent Sale by Auction of Keats’s Love Letters” (*Dramatic Review* 1886) pero no analizaremos ninguno de ellos en este capítulo puesto que creemos que la huella de Irlanda es más significativa en su narrativa durante estos años.

Trabajaremos sobre una hipotética identificación de Irlanda con las figuras femeninas clave de este periodo en la vida de Wilde, su madre Lady Wilde y su esposa Constance, y plantearemos que personajes inspirados en estas dos mujeres representen una visión idealizada de la isla. En esta misma línea, consideraremos el domicilio familiar de Tite Street, con su imponente estudio, como el refugio de Wilde, tal y como explicó su propio hijo: “My father lived in a world of his own; an artificial world, perhaps, but a world in which the only things that really mattered were art and beauty in all their forms” (Holland 1988, 54). También tendremos en cuenta el reflejo de acontecimientos políticos del momento relacionados con Irlanda: la presentación de la Home Rule en el Parlamento, su rechazo, la convocatoria de nuevas elecciones con un Partido Liberal dividido entre Unionistas y partidarios del auto-gobierno en Irlanda y finalmente, la victoria de los Conservadores.

Recordemos que en el capítulo anterior habíamos visto a un Wilde heredero de una fuerte tradición literaria irlandesa oral y escrita que no renunciaba a su herencia británica tras más de 700 años de ocupación de la isla. El suyo era un nacionalismo no excluyente, también definido como un nacionalismo de origen híbrido (Kiberd 1995, 2). Así lo explicó en varias ocasiones a lo largo de su vida, por ejemplo en su conferencia americana “The English Renaissance of Art” de 1882 y casi diez años después en una carta fechada el 17 de diciembre de 1891 y dirigida al conocido escritor

naturalista Edmond de Goncourt (1822-1896). De Goncourt quería publicar en *L'Echo de Paris* los apuntes de su diario en torno a sus primeros encuentros con el irlandés en 1883, y en la correspondencia que mantuvieron al respecto Wilde definió su propia nacionalidad como una mezcla de varias, muy en esta línea del nacionalismo híbrido: “French by sympathy, I am Irish by race, and the English have condemned me to speak the language of Shakespeare” (Ellmann 1988, 332).

También vimos en las páginas anteriores a un Wilde republicano, para quien Cromwell únicamente representaba la consecución de ese ideal político en Gran Bretaña. Partidario de esta lucha pero por la vía de la no violencia, reconoció la politización de la cultura en Irlanda y su importancia a la hora de decidir establecerse en Londres. En este capítulo veremos a un Wilde mucho más implicado en la política parlamentaria, dominada en este periodo por la Home Rule de Parnell y cuyo modelo de república, como para la mayoría de irlandeses después de la Gran Hambruna, pasa de ser Francia a ser Estados Unidos (Kiberd 1995, 21). Allí habían emigrado muchos irlandeses especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, entre los que se encontraban artistas como Dion Boucicault. Esta admiración de Wilde por Estados Unidos había surgido incluso antes de su primera visita a este país en 1882. En una carta de septiembre de 1880 a la actriz estadounidense Clara Morris (1849-1925) a la que adjuntaba una copia de *Vera, or the Nihilists*,

Wilde atribuía la imposibilidad de estrenarla en teatros ingleses al carácter político de la obra: “Debido a su impulso marcadamente republicano, no he conseguido permiso para representarla aquí, pero en su país hay más libertad, y aunque la democracia es la nota que se expresa en la obra, la tragedia es completamente humana” (Wilde 2005, 81-82).

Por último, solo cabría destacar que esta etapa del Wilde narrativo enlaza con la etapa anterior y con la siguiente a través del teatro. Si los últimos textos de los que hablamos en el capítulo 1 fueron sus dos primeros dramas teatrales, *Vera, or the Nihilists* (1880) y *The Duchess of Padua* (1883), los últimos de este periodo pero que veremos en el capítulo cuatro serán también dos obras teatrales: una comedia, *Lady Windermere's Fan*, y una tragedia, *Salomé*, escritas en la segunda mitad de 1891. Con ellas daremos paso a su periodo más exitoso, el de las *society comedies*.

### 1. Wilde, crítico teatral y literario (1885 - 1886)

Oscar Wilde tomó la decisión de dedicarse a la crítica de arte mucho antes de empezar su colaboración como crítico literario con *Pall Mall Gazette* en 1885. Fue el 30 de abril de 1877 en el pase previo a la inauguración de la Grosvenor Gallery en Londres. Su primer artículo fue una reseña sobre este lugar en concreto publicada en la *Dublin University Magazine* en julio de ese mismo año. A la apertura de esta galería acudieron personalidades del momento como el Príncipe de

Gales, el parlamentario liberal W.E. Gladstone o el profesor de Wilde en Oxford John Ruskin. A pesar del interés que la figura de Wilde despertó entre los asistentes, especialmente por su atuendo con forma de chelo<sup>2</sup>, su ingenio y su entusiasmo (Ellmann 1988, 76), Wilde decidió enviar su texto a un periódico irlandés establecido en Dublín en vez de enviarlo a uno inglés.

En ese momento él era un joven estudiante de Magdalen College Oxford, donde era ya muy conocido por su pose esteticista: “he [J.E.C. Boadley] and Wilde devoted themselves to being flamboyant rather than workaday” (Ellmann 1988, 39). Ello le podría haber abierto las puertas de ciertas publicaciones, aunque fueran exclusivas del ámbito académico, como el *Oxford and Cambridge Undergraduate’s Journal*. Esta publicación utilizó dos años después de la inauguración de la Grosvenor Gallery, en 1879, la figura de Wilde y uno de sus aforismos de cuando aún era estudiante universitario (“I find it harder and harder every day to live up to my blue china”). Esta frase de Wilde podría haber inspirado a George du Maurier para crear esta viñeta (figura 8) publicada en *Punch* en octubre de 1880. En esta caricatura del movimiento esteticista, tan importante es la imagen como el diálogo que la acompaña: “Aesthetic Bridegroom. ‘It is quite consummate, is it not?’ Intense Bride. ‘It is, indeed! Oh, Algernon, let us live up to it!’”. Algernon (al que, por cierto, podríamos

---

<sup>2</sup> Para una experiencia detectivesca sobre este atuendo, recomendamos Cooper 2018.

encontrar algún parecido con el propio Wilde en esta viñeta) será, curiosamente, el nombre elegido por el dramaturgo para uno de sus protagonistas de *The Importance of Being Earnest*.



THE SIX-MARK TEA-POT.

*Aesthetic Bridegroom.* "IT IS QUITE CONSUMMATE, IS IT NOT?"

*Intense Bride.* "IT IS, INDEED! OH, ALGERNON, LET US LIVE UP TO IT!"

Fig. 8: The Six-Mark Tea-pot (*Punch Magazine* 1880)

Esta reseña sobre la inauguración de la Grosvenor Gallery publicada en 1877 y sus colaboraciones con periódicos como el *Dramatic Review* en 1879 pertenecen cronológicamente a una primera etapa literaria de Wilde protagonizada por la poesía y el



teatro. Como ya señalamos, fueron el fracaso de sus obras teatrales y sus necesidades económicas las que propiciaron su cambio de rumbo hacia la prosa. En agosto de 1884 sustituyó a su hermano Willie como crítico teatral en la prestigiosa *Vanity Fair* mientras este disfrutaba de sus vacaciones (Ellmann 1988, 244), y a principios de 1885 se hizo regular su participación en *Pall Mall Gazette*. No es sorprendente por tanto que uno de sus primeros ensayos tuviera como tema principal el teatro.

Nos referimos a “Shakespeare and Stage Costume”, publicado en mayo de 1885 en *The Nineteenth Century*. Este ensayo fue revisado para su inclusión en *Intentions*, donde apareció en 1891 bajo el título más conocido de “The Truth of Masks”.

“The Truth of Masks” trata sobre la necesidad de ajustarse lo máximo posible a la realidad en las producciones teatrales de Shakespeare, una batalla entre Idealistas y Realistas que en la primera parte de la década de 1880 dividía a los articulistas. Los Idealistas contarían entre sus filas con la mayoría de los críticos del momento, mientras que los Realistas contarían con Wilde. Así lo resumía el *Era* el 6 de junio de 1885:

The battle between Idealists and Realists of the stage, between those who hold that the mounting of a play should leave much to the imagination, and those who maintain that the setting of a play should imitate reality with photographic accuracy, has long raged furiously, and is yet undecided. ... In London we have ranged on one side every dramatic critic of repute; on the other, the managements of the chief West End theatres and the authority, on this point by no means despicable, of Mr Oscar Wilde (cit. en Danson 1998, 69).

Podría sorprender ver a Wilde enarbolando la bandera del realismo tras lo que hemos señalado sobre su defensa de la imaginación en el capítulo anterior, en el cual hemos relacionado este hecho con la visión que de Irlanda se tenía en Gran Bretaña: “Even in 1885 it must have been painful for Wilde to see himself allied with the theatrical proponents of ‘photographic accuracy’ which leaves nothing to the imagination” (Danson 1998, 69). Sin embargo, Wilde no se habría referido a la fiel reproducción de elementos medievales, por ejemplo, sobre los escenarios; Wilde estaría defendiendo que los directores se ajustaran a las indicaciones de Shakespeare sobre vestuario o ambientación ya que estas respondían a un criterio artístico.

Wilde pudo haber sido consciente de cómo se malinterpretaron sus palabras, y quizás por eso las versiones de 1885 y 1891 de este ensayo varían en la sustitución de palabras como “realism” por “illusion” (Danson 1998, 68). Reproducimos a continuación ambos textos para ilustrar esta transformación, la cual además destacamos en negrita:

But still Shakespeare's use of facts is a most interesting part of his method of work, and shows us his attitude towards the stage, and his relations to **realism** (Wilde 1885, 811)

But still Shakespeare's use of facts is a most interesting part of his method of work, and shows us his attitude towards the stage, and his relations to **the great art of illusion** (Wilde 2003a, 1166).

Este cambio, junto con la adición del subtítulo “A Note on Illusion” tuvieron posiblemente el objetivo de evitar este malentendido. Así, podemos afirmar que Wilde se mantuvo partidario de la imaginación, atributo característico de los irlandeses en la sociedad victoriana, aunque en un primer momento sus contemporáneos le situaran en la esfera de los defensores de la llamada “stage archaeology” y por lo tanto como defensor del realismo en el teatro por su texto “Shakespeare and Stage Costume”.

Por otra parte, en Irlanda la cultura estaba fuertemente influida por el nacionalismo, como ya dijimos en el capítulo 1 al reproducir parte de la entrevista de Wilde a un periódico de San Francisco en la que afirmaba que, de haber permanecido allí, habría sido político y no escritor. A esta efervescencia patriótica de la cultura parece hacer referencia en este ensayo al comentar la intención de Shakespeare de crear un teatro histórico nacional sobre hechos y personajes con los que el público estuviera familiarizado: “Patriotism, I need hardly say, is not a necessary quality of art; but it means, for the artist, the substitution of a universal for an individual feeling, and for the

public the presentation of a work of art in a most attractive and popular form” (Wilde 2003a, 1166). Es decir, Wilde veía el patriotismo como un extra de las obras de arte, un sentimiento personal del escritor que, plasmado en la literatura, ejercía un especial atractivo en los lectores o espectadores del siglo XIX.

Teniendo en cuenta el éxito que su propia madre había obtenido en su juventud con sus versos patrióticos en *The Nation*, cabría plantearse si él creía que la exaltación de la patria podría impregnar también otro tipo de textos menos artísticos, como los artículos periodísticos. En *Vera, or the Nihilists*, Wilde ya había barajado esta posibilidad y la reflejó en el primer acto, en un diálogo en la asamblea de nihilistas:

PRESIDENT: Professor, we have read the proofs of your last article; it is very good indeed.

MICHAEL: What is it about, professor?

PROFESSOR: The subject, my good brother, is assassination considered as a method of political reform. (Wilde 2002, 11)

La figura de Lady Wilde muestra de nuevo el camino a su hijo. En 1848 había publicado dos artículos bastante incendiarios sobre Irlanda como nación, siendo el más conocido “*Jacta Alea Est*”, un artículo del que reproducimos a continuación dos fragmentos para admirar toda su fuerza, y que a punto estuvo de llevar a Speranza a la cárcel por traición. Así comienza y así concluye el texto.

The Irish Nation has at length decided. England has done us one good service at least. Her recent acts have taken away the last miserable pretext for passive submission. She has justified us before the world, and ennobled the timid, humble supplication of a degraded, insulted people, into the proud demand for independence by a resolved, prepared, and fearless Nation. (Wilde, L. *Speranza* 1911, 46)

(...) and this fair land of ours, which now affrights the world with its misery, will be one grand temple, in which we shall all kneel as brothers - one holy, peaceful, loving fraternity - sons of one common country - children of one God- heirs together of those blessings purchased by our blood - a heritage of freedom, justice, independence, prosperity and glory! (Wilde, L. *Speranza* 1911, 55).

Si bien los artículos de Wilde nada tienen que ver con este tono exaltado, es cierto que Irlanda parece latente en su subconsciente en varios de ellos escritos entre 1885 y 1886. En este primer bloque de análisis de reseñas literarias de Wilde, publicadas todas ellas en Inglaterra (a diferencia de la que había escrito sobre la inauguración de Grosvenor Gallery, que había aparecido por primera vez en Dublín), analizaremos cuatro textos de crítica recogidos en el libro póstumo *A Critic in Pall Mall* (1919). Con este análisis pretendemos responder a la pregunta de si el patriotismo irlandés está presente unos textos de opinión que aparentemente nada tienen de políticos.

El primero es “Dinners and Dishes” (7 de marzo de 1885), y se trata de una reseña del libro del mismo título publicado por Wanderer. En él se hace una crítica mordaz de los ingleses y su ignorancia. Por ejemplo, para Wilde la sociedad inglesa solo se alzaría en caso de que su plato tradicional se sirviera quemado, mal

aliñado o con la salsa equivocada; además, la cocina inglesa era una completa ignorante de las hierbas y únicamente conocía tres de las 385 formas que hay de preparar la patata y el huevo. Contrasta este panorama con la situación de su isla natal, en la que los campesinos, auténticos sabios del poder de las plantas según Lady Wilde<sup>3</sup> y supervivientes de la Gran Hambruna provocada por la plaga de la patata, se alzaban en contra de los desahucios con el apoyo de otros grupos socialmente más favorecidos como el de los intelectuales protestantes como él. Estos campesinos pertenecían en su mayoría a la *Land League*, organización que había liderado la Guerra de la Tierra o *Land War* entre 1878 y 1882.

En una entrevista concedida al *San Francisco Chronicle* tres años antes, el 27 de marzo de 1882, Wilde había descrito la *Land League* como “the most remarkable agitation that has ever taken place in Ireland” (cit. en Wright y Kinsella 2015) y contaba con todo su apoyo (Mendelssohn 2018, 77). Como vimos en el capítulo anterior al hablar de Anna Parnell, la *Land League* había sido fundada como respuesta a los desahucios de campesinos por no pagar su renta; más tarde, luchó por evitar que, cuando se vendían las tierras con arrendatarios, los nuevos propietarios decidieran prescindir de ellos o aumentar las rentas una y otra vez. Sus actuaciones, violentas en

---

<sup>3</sup> Lady Wilde dedicó un capítulo entero a las propiedades de las hierbas y su uso en medicina (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 66-73). Para ella, “The Irish (...) are the last of the 305 Celtic nations of antiquity (...) and they alone preserve inviolate the ancient venerable language, minstrelsy, and Bardic traditions, with the strange and mystic secrets of herbs” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 66).

su mayoría, provocaron la mayor revolución social en Irlanda (O'Hara 2010).

En “Dinners and Dishes”, todo ello (hambre y lucha) se presenta como algo tan desconocido y ajeno para los indolentes ingleses, según esta interpretación de la reseña de Wilde, como un plato bien cocinado. Para cualquier lector habitual de prensa, sabedor de lo que estaba ocurriendo al otro lado del Irish Sea, este artículo podía leerse como una crítica, tanto al libro de Wanderer como a la actitud inglesa en ese momento.

“To Read or Not To Read” (8 de febrero de 1886) es un artículo sobre libros que habría que leer, libros que habría que releer y libros que no habría que leer bajo ningún concepto, y trata un aspecto muy importante de la herencia irlandesa de Wilde: el amor por la oralidad sobre la escritura. Consideraba la suya una era en la que primaba la cantidad sobre la calidad, “an age that reads so much, that it has no time to admire, and writes so much, that it has no time to think” (Wilde 1919, 21). Además de ser una reflexión sobre su concepción del lenguaje como forma de arte, la cual recuperó en “Ben Johnson” (20 de septiembre de 1886), podría parecer que Wilde se mostraba algo nostálgico de un pasado de transmisión oral de las historias antiguas. Escribir era una actividad tediosa para Wilde, o al menos así lo manifestó en una conversación con André Gide en 1895 (Mikhail 1979b, 297). También los poetas irlandeses primitivos, aunque supieran escribir, preferían no hacerlo por miedo a que sus

poemas perdieran sus cualidades arcanas y mágicas (Mercier 1991, 127). Los irlandeses de hecho se consideran herederos de una tradición por la cual escribir en vez de hablar es algo contra natura (Kenner 1984, 31), y esta idea de que el escritor debería volver a la oralidad sería recuperada cinco años más tarde por Wilde en “The Critic as Artist”.

En el párrafo final de “To Read or Not To Read” Wilde parece definirse a sí mismo como alguien con gustos católicos (algo que tiene sus peligros, añade) ya que no llegaba a apreciar el libro de John Keble, *The Christian Year*. Se trataba de una obra de poemas para que los pensamientos y sentimientos del fiel de la Iglesia de Inglaterra fueran al unísono con los del *Book of Prayers* (Keble 1827, i-ii). Como ya señalamos en el capítulo anterior, el uso de Wilde de su cercanía al Catolicismo podía entenderse más que como una cuestión de fe, como una seña identitaria que le separara de los ingleses, y por lo tanto una reivindicación de su irlandesidad.

“Béranger in England” (21 de abril de 1886) es una reseña de *A Selection from the Songs of De Béranger in English Verse*, una traducción de William Toynbee de los poemas de Pierre Jean Béranger (1780-1857). Wilde calificó al francés de “patriótico” en un momento en el que la poesía ya no era el vehículo para expresar opiniones políticas (como sí lo había sido para su madre e incluso



para él),<sup>4</sup> y una vez más, valoraba lo oral sobre lo escrito: “He wrote to be sung more than to be read” (Wilde 1919, 27).

Si en el artículo de abril Wilde escribía desde la experiencia que le daba ser hijo de una poeta política, en “The Poetry of the People” (13 de mayo de 1886) lo hizo desde la de ser hijo de uno de los más eminentes folcloristas de la época. En esta reseña de *Essays in the Study of Folk Songs* de la Condesa Martinengo Césaresco (1852-1931), Wilde recordaba el estado de la cuestión en ese momento: el folclore como objeto de estudio para elaborar mitologías y compararlas. Este campo de investigación había llegado incluso al mundo de la literatura, como apreciamos en el personaje de Mr Casaubon y su inconcluso libro *The Key to All Mythologies* en la obra de George Eliot *Middlemarch*, publicada por fascículos entre 1871 y 1872. Sin embargo, para Wilde el folclore era mucho más, “for the Folk-Tale is the father of all fiction as the Folk-song is the mother of all poetry” (Wilde 1919, 29). De esta afirmación se desprende la importancia que tuvo el folclore para el Wilde narrador y poeta, y nos servirá de base para nuestra lectura de sus relatos cortos como una reinterpretación personal del concepto folclórico de leyenda.

Tras ilustrar su reseña con una canción de Provenza y dos nanas de Córcega y Rumanía, y tal vez porque el tema le transportaba a su propia infancia en el oeste de Irlanda, no

---

<sup>4</sup> Recordemos que su libro *Poems* tiene un apartado llamado “Eleutheria” con sus poemas políticos, analizados en el capítulo anterior.

sorprende su afirmación de desconocer qué se cantaba a los niños ingleses para dormir: “We hardly know what poems are sung to English babies, but we hope they are as beautiful as these two” (Wilde 1919, 32). Cabe destacar en este sentido que el propio Wilde ya era padre de un niño, Cyril, nacido en Londres el 5 de junio de 1885, y estaba a punto de ser padre de nuevo, ya que Vyvyan nació también en la capital británica el 3 de noviembre de 1886. A ellos, recuerda este último, solía cantarles una nana en irlandés titulada *Athá mé in mu codladh, agus ná dúishe mé* que había aprendido a su vez de su propio padre, Sir William (Holland 1988, 54). Wilde, partidario del auto-gobierno de Irlanda<sup>5</sup> y casado con una dublinesa, residente en la exclusiva zona de Chelsea, parecía haberse abstraído en su propia Irlanda londinense en la que criaría a sus hijos.

El año 1887 fue muy prolífico para Wilde. Además de continuar con su labor como articulista de opinión, publicó cuatro relatos cortos y escribió uno más, “The Portrait of Mr W.H.”. Para entonces, Wilde ya tenía fama como contador de historias y conversador. De hecho cuando algunos se recopilaron en *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, Wilde le recordó a Ettie Grenfell (1867-1952) que dos de ellos ya se los había contado en su residencia de Taplow

---

<sup>5</sup> La Home Rule había sido apoyada públicamente por el nuevo Primer Ministro, el liberal Gladstone, pero su aprobación fue rechazada en junio de 1886, lo que supuso la disolución del Parlamento y la escisión del partido en el gobierno. En las nuevas elecciones ganó el Partido Conservador, radicalmente en contra del auto-gobierno de Irlanda.

(Fitzsimons 2016, 181). En la siguiente sección nos centraremos en mostrar la presencia de Irlanda en ellos.

## 2. El relato corto (1887)

Wilde consideraba, según hemos visto en el artículo anterior titulado “The Poetry of the People”, que el *Folk-tale* era el padre de la ficción y en su caso es cierto. Dentro de las narraciones tradicionales<sup>6</sup> encontramos mitos, fábulas, cuentos y leyendas, por ejemplo. Por un lado están los cuentos tradicionales, en los que de alguna forma se basan los cuentos literarios como “Was It a Dream?”, de Constance, la mujer de Wilde, publicado en este mismo año 1887, o la historia del Happy Prince que el propio Wilde había contado en una visita a Cambridge en 1885 (este tipo de narraciones fantásticas las analizaremos cuando nos adentremos en el capítulo siguiente en *The Happy Prince and Other Tales* y los cuentos de *A House of Pomegranates*, publicados en 1888 y 1891 respectivamente). Por otro lado, están las leyendas, que se diferencian del cuento en que estas son percibidas como historias reales por el narrador de historias (el *seanachai* en la tradición oral irlandesa):

en estas [las leyendas] los personajes son individuos determinados y sus actos parecen tener un referente histórico. En suma, este afán de localización o de individualización de los personajes, más el carácter histórico que le pretende dar, tipifica a la leyenda frente al cuento (Martos Núñez 2007, 121).

---

<sup>6</sup> El término *folktale* (“Folk-tale” según Wilde 1919, 29) podría traducirse por “narración tradicional” (Martos Núñez 2007, 11).

Los relatos cortos de Wilde tienen esa característica en común. Un amigo de Mr Otis nos contará “The Canterville Ghost”, Lord Murchison le contará directamente a nuestro narrador la historia de “The Sphinx without a Secret” y un narrador en primera persona nos relatará los avatares de “The Portrait of Mr W.H”. En general, un narrador interno que es a la vez personaje de ficción es habitual en este género narrativo, el cual se sirve de una impresión de oralidad a través del medio escrito: “Making conscious use of the technique of dramatic monologue, the act of narrating in writing is superimposed on the act of oral narration” (Bhattacharya 1990, 9).

Por otra parte, el relato corto es un género que se desarrolla durante el siglo XIX. Aunque existían libros con relatos poco extensos, todos ellos formaban parte de un conjunto mayor. Así, por ejemplo, el *Decamerón* de Boccaccio (1353) o *The Canterbury Tales*, de Chaucer (1385-1400) pueden leerse como historias individuales pero tienen un hilo que las relaciona entre ellas. Sin embargo, el relato corto decimonónico suele publicarse de forma independiente en periódicos o revistas y, aunque llegue a formar parte de un volumen, se presenta como una unidad narrativa autónoma “meant to be read and enjoyed separately” (Bhattacharya 1990, 9). A pesar de este avance del relato corto, el género por excelencia seguía siendo la novela. Quizás Wilde comenzó escribiendo relatos pues no se veía totalmente seguro para escribir una. En una carta del 15 de enero de

1888 afirmó: “ya me gustaría escribir a mí una novela, ¡pero no sé!” (Wilde 2005, 177).

Una diferencia importante entre el relato corto y la novela es que en esta última debe de haber, según O'Connor, al menos un personaje con el que el lector se sienta identificado de alguna forma: “the novel is bound to be a process of identification between the reader and the character” (O'Connor 1976, 85). Por el contrario, en el relato corto no hay ningún héroe, sino que aparecen representados grupos al margen de la sociedad (no necesariamente marginales como las prostitutas de Maupassant, sino cualquiera que sueñe con escapar de algo). Estos personajes, que pueden ser incluso profesores o médicos como los de los relatos de Chéjov, muestran al lector otra de las diferencias más importantes del relato corto frente a la novela: una profunda conciencia de la soledad, “an intense awareness of human loneliness” (O'Connor 1976, 87). En los relatos cortos de Wilde hay un protagonista con cuya soledad el lector acaba empatizando, aunque no se llegue a identificar con él. El propio fantasma de Canterville le explica este sentimiento a la joven Virginia Otis: “Please, don't go, Miss Virginia,” he cried; ‘I am so lonely and so unhappy, and I really don't know what to do. I want to go to sleep and I cannot.’” (Wilde 2003b, 225). También tristeza es lo que transmite Lord Murchison en su última intervención: “He took out the morocco case, opened it, and looked at the photograph. ‘I wonder?’ he said at last.” (Wilde 2003b, 205). Estos aspectos diferenciadores entre el

relato corto y la novela están presentes en la producción de Wilde, ya que estos personajes consiguen contagiar a los lectores ese sentimiento de vacío tan humano de una forma más potente que los protagonistas de *The Picture of Dorian Gray*.

Wilde escribió un total de cinco relatos cortos. Los cuatro primeros fueron publicados en *The Court and Society Review* y *The World* en 1887 y posteriormente recopilados en 1891 bajo el título *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories* (Wilde, como buen conocedor del folclore y por lo tanto de la diferencia entre uno y otro, utilizó los términos “stories” y “tales” de forma muy consciente en sus títulos). El último no vería la luz hasta su publicación en *Blackwood's Magazine* en julio de 1889. W.B. Yeats encontró el libro de relatos cortos de Wilde profundamente irlandés:

In his review of Wilde's book, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories*, W.B. Yeats, Wilde's contemporary and younger countryman, contends that the English were mystified by Wilde's witty attacks on English society because they failed to comprehend the complexity of being Irish. Yeats situates Wilde's subversive humour within the continuum of Gaelic writers whose work elicits profane and irreverent laughter. (Doody 2004, 259).

El primer relato corto que se publicó fue “The Canterville Ghost” en *The Court and Society Review*. Apareció en dos partes, una el 23 de febrero y otra, el 2 de marzo de 1887. La publicación de este relato corto en el mismo sitio y casi al mismo tiempo que su artículo “The American Invasion” en *The Court and Society Review* del 13 de abril

de 1887 nos indica la importancia que a comienzo de ese año 1887 tuvieron los Estados Unidos para Wilde.

Este cambio de foco de Irlanda a América parecería indicar que su interés se había trasladado, especialmente teniendo en cuenta la época de esplendor que había vivido allí el relato con Poe, Hawthorne o Irving, pero nada más lejos de la realidad. A continuación argumentaremos por qué “The Canterville Ghost” es un relato corto de profundas raíces irlandesas.

### 2.1. “The Canterville Ghost”: una metáfora de la invasión de Irlanda

La llegada del espectáculo de Buffalo Bill a Londres, excusa para la redacción de “The American Invasion”, permitió a Wilde lanzar un mensaje: Gran Bretaña, aburrida como muchas ciudades americanas, debería mirar al oeste (donde está situada Irlanda) para que entrara aire fresco, aunque fuera el del espectáculo:

Better the Far West with its grizzly bears and its untamed cowboys, its free open-air life and its free open-air manners, its boundless prairies and its boundless mendacity! This is what Buffalo Bill is going to bring to London; and we have no doubt that London will full appreciate his show. (Wilde 2003a, 964)

Esa mirada al oeste es lo que representa “The Canterville Ghost”. Este relato corto ha sido considerado una sátira del relato gótico (Pascual Aransáez 2015, 154), un género con el que Wilde estaba literalmente familiarizado ya que Charles Maturin (1780-1824), autor de una de las primeras novelas góticas titulada *Melmoth the*

*Wanderer*, era tío de Lady Wilde. Pero también podría leerse como una alegoría de la invasión de los ingleses – representados por los cerebrales americanos Otis – de Irlanda, una tierra de criaturas fantásticas y ultraterrenas, representada por Canterville Chase y su fantasma.

Canterville Chase es una mansión como podría ser cualquiera de las llamadas *big houses* en Irlanda, representantes de la *Ascendancy* protestante de la isla. Sobre la decadencia de estas mansiones irlandesas había escrito Maria Edgeworth su novela *Castle Rackrent* (1800), considerada la primera obra de este género literario irlandés de la *Big House Fiction*, que tuvo una versión gótica en las novelas de Maturin y Sheridan Le Fanu (Powell 2004, 115)<sup>7</sup>. Su dueño, Lord Canterville, la vende a Mr Otis, ministro de los Estados Unidos, el cual se traslada allí con toda su familia: su mujer Mrs Otis, su hijo mayor Washington, los gemelos “The Stars and Stripes” y su hija Virginia, una muchacha de 15 años nacida en uno de los barrios periféricos de Londres y a quien el narrador compara con un cervatillo: “lithe and lovely as a fawn” (Wilde 2003b, 207).

En la mitología irlandesa existía otro cervatillo, Oisín, el hijo de Fionn, “whose name is still used in Irish to mean ‘fawn’” (Monaghan 2014, 122). Con una sola palabra Wilde anticipa que Virginia (un

---

<sup>7</sup> Todos estos famosos escritores estaban relacionados con los Wilde: Maria Edgeworth era amiga de Sir William y visitante de Merrion Square (Ellmann 1988, 12), Maturin era familia directa, y Sheridan Le Fanu había sido un gran amigo de Sir William en Trinity (Wilson 1942,142).



nombre que remite inexorablemente a Isabel I de Inglaterra, la *Faerie Queene* de Spenser) es un personaje diferente al resto de su familia y que, de alguna forma, estará relacionada con el Otro Mundo. Oisín, cuya historia era conocida desde que MacPherson popularizara su leyenda a través de sus poemas, abandonó la Fianna para ir junto a una mujer del más allá llamada Niamh a Tír na nÓg, la Tierra de la Juventud. Es decir, con apenas una palabra, Wilde presenta el personaje de Virginia Otis como la mitificada reina de Inglaterra de Spenser, pero en este caso actuará como una reina del mundo fantástico irlandés.

La decadencia de esta *big house* que es Canterville Chase se refleja en la venta de la casa, marcada por la presencia de un fantasma. Se trata de Sir Simon, quien desde su muerte en 1584 se aparece antes de la muerte de algún miembro de la familia Canterville. Esta función la tiene la *Banshee*, mensajera de la muerte en el folclore popular irlandés<sup>8</sup> que Wilde conocía perfectamente como muestra esta anécdota de su estancia en prisión:

He [Wilde] said later that he had heard the cry of the Banshee, and that he had had a vision of his mother. She was dressed for out-of-doors, and he asked her to take off her hat and cloak and sit down. She shook her head sadly and vanished. The next day, 19 February 1896, he was summoned to talk to his wife in a private room. Constance herself had not been well but, notified by Willie of Lady Wilde's death, she had travelled from Italy to tell her husband the news that she knew would be excruciatingly painful to him. 'I knew it already,' he said, and told her of his vision. (Ellmann 1988, 467)

---

<sup>8</sup> Para un estudio más detallado sobre esta mujer sobrenatural, ver Lysaght (1986).

El escepticismo de Mr Otis en torno a la existencia de ese otro mundo al que pertenecen seres como los fantasmas o la Banshee se transmite en afirmaciones tales como “but there is no such thing, sir, as a ghost, and I guess the laws of Nature are not going to be suspended for the British aristocracy” (Wilde 2003b, 207). También en una serie de respuestas a las apariciones del fantasma por parte de Washington, los gemelos y Mrs Otis, que Sir Simon considera científicas, vulgares y materialistas (Wilde 2003b, 214).

Estas apariciones tienen más de teatrales que de sobrenaturales y el propio autor emplea palabras como “performances”, “debút”, o “rôle” cuando habla de ellas. Cada vez que el fantasma de Canterville “actúa”, lo hace eligiendo cuidadosamente el personaje con el que atemorizar a los Otis, o al menos intentarlo. Al final incluso llega a usar “list slippers”, unos zapatos empleados en el teatro para que los “stage ghosts” no hagan ruido (Small 2003, 278). Estas *performances*<sup>9</sup> del fantasma convierten Canterville Chase en un escenario en el que cuelgan fotografías del famoso retratista de actores Saroni<sup>10</sup> (Small 2003b, 278), un lugar en el que, como hemos visto en “The Truth of Masks”, el artista debe desplegar todo su buen hacer en aras de la ilusión y por lo tanto, de la imaginación.

---

<sup>9</sup> Utilizamos este extranjerismo aceptado por la RAE ya que refleja fielmente lo que ocurre en este relato corto: “actividad artística que tiene como principio básico la improvisación y el contacto directo con el espectador” (RAE 2020).

<sup>10</sup> Se da la circunstancia de que Napoleon Sarony (1821-1896) fue el autor de las fotografías más conocidas del propio Oscar Wilde tomadas en enero de 1882 durante su estancia en Estados Unidos (Cooper 2020).

El teatro es también un tema de conversación familiar para los Otis durante sus cenas en el castillo, como el narrador reconoce saber por boca del propio Mr Otis: “as I have since learned from Mr Otis” (Wilde 2003b, 210). Este detalle de que el narrador conozca al ministro americano ayuda, supuestamente, a dar la verosimilitud de la leyenda a esta historia de fantasmas. El narrador de la historia, al tener una relación personal con uno de los protagonistas, se convierte en ese *seanachai* del que hablábamos anteriormente, de manera que el relato corto tiene algo de leyenda tradicional.

En resumen, tenemos a Irlanda representada en una mansión en mitad del campo que recuerda las casas de la *Ascendancy*, habitada por un ser sobrenatural que tiene la misma función que la *banshee* y con inquietudes artísticas que vuelca en cada una de sus imaginativas *performances*.

Por su parte, la identificación de los Otis con las clases altas y poderosas de Inglaterra comienza con la elección del mes de julio para la invasión de Canterville Chase/Irlanda:

It was a lovely July evening, and the air was delicate with the scent of the pinewoods. (...) As they entered the avenue of Canterville Chase, however, the sky became suddenly overcast with clouds, a curious stillness seemed to hold the atmosphere, a great flight of rooks passed silently over their heads, and, before they reached the house, some big drops of rain had fallen. (Wilde 2003b, 208).

El 12 de julio la Orden de Orange celebra desde su fundación en 1795 la victoria del aspirante protestante al trono inglés William of

Orange sobre el ejército del rey católico James II en la batalla del Boyne en 1690. En 1886, año en el que se había debatido por primera vez la Home Rule en Westminster, la Orden de Orange fue especialmente activa en contra del auto-gobierno de Irlanda. La llegada de los Otis, como la de los ingleses a Irlanda, cambia la atmósfera del lugar y este se vuelve más siniestro, sobrevolado por el grajo y en el que de repente empieza a llover.

Estos signos podrían interpretarse como una parodia de los géneros gótico o romántico, pero también pueden relacionarse con el folclore irlandés y con la percepción que Wilde tenía de Inglaterra, desde la perspectiva de su característico *wit*. El grajo (*rook*) es un pájaro negro, de la familia de los córvidos, como lo son el cuervo (*crow* o *raven*), y como tal estaría asociado a Morrigan, una de las diosas de la guerra de la mitología celta<sup>11</sup>. La aparición de estos pájaros negros en lugares donde no era habitual verles se interpretaba como un presagio de muerte: “The birds may also signify a massive transforamtion, a symbolic death of one life and the beginning of another” (Weber 2019, 57). En cuanto a la lluvia, parece ser que el mal tiempo deprimía a Wilde (Ellmann 1988, 276). Tal vez por eso Lord Henry Wotton afirma en *The Picture of Dorian Gray*: “I don’t desire to change anything in England except the weather” (Wilde 1994, 50).

---

<sup>11</sup> El nombre de esta diosa tiene distintas ortografías. Por ejemplo, Yeats optó por Morrighu en *The Death of Cuchulain* (1939).

A medida que avanza el relato, la familia Otis se convierte más y más en un trasunto de las clases altas de Inglaterra. Más allá de que a los gemelos se les llame “the insolent young Etonians” (Wilde 2003b, 219) por ser alumnos de ese exclusivo colegio, Mr Otis llega incluso a referirse a Inglaterra como un país demasiado poblado cuyo futuro está en la emigración:

‘What a monstrous climate!’ said the American Minister calmly, as he lit a long cheroot. ‘I guess the old country is so over-populated that they have not enough decent weather for everybody. I have always been of opinion that emigration is the only thing for England.’ (Wilde 2003b, 209)

Estas palabras parecen propias de un inglés describiendo a Irlanda en la segunda mitad del siglo XIX y especialmente dirigidas a los campesinos irlandeses que tenían que emigrar por cosechas arruinadas, más que de un americano refiriéndose a Inglaterra. Uno de los principales destinos de estos emigrantes irlandeses era Boston. Solo en 1847 esta ciudad estadounidense había recibido a más de 37.000 irlandeses que huían de la Gran Hambruna (Murray 2018, 16). Tal vez por este motivo, o tal vez porque fue allí donde el actor y dramaturgo Dion Boucicault recibió a Wilde a su llegada a Estados Unidos en 1882, los Otis hablan de este lugar y su importancia en el desarrollo del “alma del mundo”:

The conversation in no way turned upon ghosts (...) The subjects discussed, as I have since learned from Mr Otis, were merely such as form the ordinary conversation of cultured Americans of the better class, such as the immense superiority of Miss Fanny Davenport over Sara Bernhardt as an actress; (...) the importance of Boston in the development of the world-soul. (Wilde 2003b, 210)

Los racionales Otis invaden este espacio que representa Canterville Chase con la clara intención de cambiar a la población autóctona obligándoles a utilizar sus métodos y sus productos, armados con su pragmatismo, su detergente Pinkerton para las manchas de sangre y su aceite Tammany Rising Sun Lubricator para engrasar las cadenas de un penitente cuya “vida” se vuelve gris a partir del momento en que no puede hacer aquello que está en su naturaleza:

‘It is absurd asking me to behave myself’, he [Sir Simon] answered, looking round in astonishment at the pretty little girl who had ventured to address him, ‘quite absurd. I must rattle my chains, and groan through keyholes, and walk about at night, if that is what you mean. It is my only reason for existing.’ (Wilde 2003b, 223)

solo una persona se mantiene al margen de esta actitud hostil: Virginia Otis, la hermana mediana (como el propio Wilde, que también era el hermano mediano de la familia). La visión de manchas de sangre, por ejemplo, le produce un terrible desasosiego y cuando ve que el color es verde esmeralda, está a punto de llorar. Paradójicamente esta escena es muy cómica y tal vez por ello la elección del color: “Wilde was no doubt joking with his Irish descent,

and his homosexuality<sup>12</sup>, when he invented emerald-green blood” (Varty 1998, 108).

Como ya hemos señalado, todo lo que rodea en su *big house* a Sir Simon, la banshee de los Canterville, es muy irlandés, e incluso su relación con su mujer recuerda también a la de Irlanda y Gran Bretaña. En la conversación que finalmente mantienen Virginia y el fantasma, este le confiesa haber matado a su mujer por su mala elección a la hora de cocinar un extraordinario ciervo que él había cazado. Recordemos que en 1885, Wilde ya había catalogado a los ingleses como auténticos ignorantes de la cocina en su artículo “Dinner and Dishes”, por lo que podríamos pensar que Lady Canterville era inglesa. El castigo por este crimen fue la muerte por inanición, emparedado en su propia casa y con una jarra de agua alejada de su alcance apenas unos centímetros. Un destino muy similar, de muerte por no tener comida, aislados de toda posible ayuda y con almacenes llenos de un maíz que nunca pudieron alcanzar a pesar de estar tan cerca, fue el que tuvieron millones de irlandeses (que sí sabían cocinar, por continuar con el paralelismo con “Dinners and Dishes”) durante la Gran Hambruna agravada por Inglaterra, representada en este caso por los hermanos de Lady Canterville, quienes planearon y ejecutaron la muerte de Sir Simon. La reacción de Virginia recuerda a la de los protestantes que

---

<sup>12</sup> En el estreno de *Lady Windermere’s Fan*, en 1892, algunos hombres lucieron un clavel verde en la solapa como símbolo de su homosexualidad, algo que había tenido su origen en Francia. Sin embargo, este código no era conocido por todo el mundo.

ayudaron a los campesinos católicos, de aspecto fantasmal, durante las hambrunas que asolaron Irlanda: ‘Starve you to death? Oh, Mr Ghost, I mean Mr Simon, are you hungry? I have a sandwich in my case. Would you like it?’ (Wilde 2003b, 224).

Al igual que en ese momento de la historia, la emigración se plantea en “The Canterville Ghost” como un recurso beneficioso para la formación del individuo, como sugiere Virginia al fantasma y como lo verían algunos intelectuales irlandeses de clase media-alta como Wilde: “and the best thing you can do is to emigrate and improve your mind. My father [Mr Otis] will be only too happy to give you a free passage (...) Once in New York, you are sure to be a great success” (Wilde 2003b, 224). Virginia se dirige así al fantasma, al que ofrece una ayuda para emigrar a Estados Unidos similar a la que se daba a prostitutas reformadas o “mujeres con un pasado” para que dejaran Inglaterra (Small 2003b, 279). Wilde, como muchos otros irlandeses de clase media-alta entre los que podíamos encontrar a W.B. Yeats, habían emigrado de Irlanda para abrir su mente, no por necesidad económica.

Finalmente, el fantasma le pide ayuda a Virginia “in a low dreamy voice<sup>13</sup>” (Wilde 2003b, 225) para que le acompañe al Jardín de la Muerte y poder tener la paz que le dé el descanso eterno. Como

---

<sup>13</sup> Como veremos en el capítulo siguiente cuando hablemos de “The Young King”, a los irlandeses se les atribuía un cierto carácter soñador. Con estas palabras, Wilde, quien compartía este rasgo con su madre, abundaría en el carácter irlandés de su personaje.



Oisín a Niamh, Virginia acompaña al fantasma al Otro Mundo, un lugar que en la mitología celta es tanto el hogar de los seres sobrenaturales como de los muertos (Brezina 2008, 21). Estos viajes eran comunes en la literatura primitiva irlandesa, como veremos al hablar de los viajes del alma en “The Fisherman and his Soul”, pero no fueron explotados por el movimiento del *Gaelic Revival* debido a su relación con el *avant-garde* europeo<sup>14</sup>. Si la escena de Virginia y el fantasma en el Otro Mundo hubiese sido cómica, el lector irlandés la podría haber considerado frívola; quizás por eso, Wilde directamente optó por no incluir detalles de ese viaje en su relato corto y de esta forma mantener el tono jocoso y satírico de este texto (el cual contrasta con el de este cuento).

A su regreso de este misterioso viaje, la muchacha guía a toda la familia hasta donde están emparedados los restos de Sir Simon Canterville, a la espera de recibir sepultura en el cementerio y poder allí descansar para siempre. Parece existir aquí otro rasgo del folclore irlandés relativo a los difuntos y que ya mencionamos en el capítulo 1 con respecto al poema “Requiescat”: la necesidad de ser enterrado en la tierra familiar para alcanzar el descanso eterno.

Aunque la historia del fantasma de Canterville termina en el primer párrafo del capítulo VII, Wilde concluye el relato con un par de

---

<sup>14</sup> Wilde, considerado junto con otros autores irlandeses como George Moore o George Bernard Shaw “notable enthusiasts of the earliest continental European avant-gardes” (Cleary 2014, 2), publicó en revistas consideradas *avant-garde* como *Dramatic Review* y algunos textos suyos como el poema “The Harlot’s House” o el drama *Salomé* entrarían dentro de esa corriente artística (Fortunato 2007, 27).

situaciones que pretenden ironizar sobre supuestas diferencias entre monarquía y república. En un primer momento, Mr Otis se dirige a Lord Canterville para devolverle unas joyas de incalculable valor que el fantasma le había entregado a Virginia poco antes de desaparecer. El ministro considera que son más adecuadas para viejos aristócratas como Lord Canterville (a pesar de que, igual que la aristocracia en Irlanda, hubiera permanecido ausente durante toda esta aventura), que para hijos de una joven república como ellos, los americanos: “and indeed, all such vain gauds and toys, however suitable or necessary to the dignity of the British aristocracy, would be completely out of place among those who have been brought up on the severe, and I believe immortal, principles of Republican simplicity” (Wilde 2003b, 232). Sin embargo, Lord Canterville rechaza el ofrecimiento alegando que se trataba de una voluntad del difunto.

Cuando años más tarde Virginia se presenta ante la reina como Duquesa de Cheshire, el propio Mr Otis reconoce que los principios republicanos no son tan férreos cuando pasan tiempo bajo la influencia de la aristocracia inglesa: “amid the enervating influence of a pleasure-loving aristocracy, the true principles of Republican simplicity should be forgotten” (Wilde 2003b, 233). Wilde había expresado una idea parecida en el artículo “The American Invasion” que ya citamos al principio de esta sección: “For our aristocracy they [American women] have an ardent admiration; they adore titles and are a permanent blow to Republican principles” (Wilde 2003a, 964).

Este cambio de criterio sobre el abandono de ciertos principios políticos nos recuerda al exacerbado espíritu republicano de Lady Wilde. Este sentimiento de quien desde Dublín había publicado su panfleto “The American Irish” (1878) argumentando que los irlandeses emigrados a Estados Unidos regresarían para liberar a Irlanda del yugo inglés (Fitzsimons 2016, 130), se volvió más taimado en Londres. También puede ser un guiño al caprichoso cambio de criterio de algunos parlamentarios liberales que decidieron no votar a favor del auto-gobierno en Irlanda propuesto por Gladstone en abril de 1886, uniendo su voto al de los Conservadores con las consecuencias que ya vimos: el fracaso de la propuesta legislativa estrella liberal supuso la convocatoria de unas nuevas elecciones que ganó el partido Conservador de Lord Salisbury el cual, apoyado por los votos de los Liberales Unionistas desterró totalmente la idea de la Home Rule hasta la vuelta al poder de Gladstone en 1893.

En resumen, podríamos interpretar “The Canterville Ghost” como una alegoría contemporánea de la conquista inglesa 700 años antes de la publicación del relato de una Irlanda representada por una decadente mansión campestre al más puro estilo *big house*. Esta lectura se basaría en la identificación de la familia americana de los Otis con los británicos debido principalmente a sus comentarios y actitudes racionales, mientras que el fantasma sería la personificación de características tradicionalmente asociadas a los irlandeses, como la imaginación y la creencia en criaturas

sobrenaturales. Este contraste estaría basado en los estereotipos de británicos e irlandeses más populares en la época victoriana; Wilde utilizó de nuevo el recurso folclórico de distanciar la acción, esta vez no temporal ni geográficamente como había hecho en sus dos obras de teatro anteriores, sino asignando a los protagonistas nacionalidades distintas a las que realmente representaban para que el lector inglés no se diera por ridiculizado directamente por las actitudes de los Otis.

Este relato corto estaría también íntimamente relacionado con el artículo “The American Invasion” publicado poco después (“The Canterville Ghost” fue publicado el 23 de febrero y el 2 de marzo de 1887 y “The American Invasion” el 23 de marzo del mismo año). Ambos textos, a priori, tratan la diferencia entre ingleses y americanos en ciertos momentos y lugares, y en ambos textos los americanos se presentan como los nuevos colonos de una isla vieja y en decadencia. En el artículo, Wilde describe a las mujeres americanas con las siguientes palabras: “Their eyes have no magic nor mystery in them, but they challenge us for combat; and when we engage we are always worsted” (Wilde 2003a, 965). Así, vencidos por mujeres sin ningún misterio que ocultar, llegamos al siguiente relato corto publicado por Wilde en *The World* en el mes de mayo de 1887: “The Sphinx without a Secret”.

## 2.2. “The Sphinx without a Secret”: ¿una mujer irlandesa?

En *The Picture of Dorian Gray*, tres años después de la publicación en *The World* de “Lady Alroy” (primer título de este relato corto), Wilde sitúa a la Duquesa de Monmouth en una liza dialéctica con Lord Henry Wotton:

‘Men have educated us’.

‘But not explained you’.

‘Describe us as a sex’, was her challenge.

‘Sphinxes without secrets’.

She looked at him smiling. (Wilde 1994, 227)

Un diálogo prácticamente igual se desarrolla en *A Woman of No Importance* (1893) entre Mrs Allonby y Lord Illingworth:

MRS ALLONBY: Define us as a sex.

LORD ILLINGWORTH: Sphinxes without secrets. (Wilde 2002, 233)

Podríamos pensar pues que Wilde escribió este relato para reflejar cómo de desconocido era el mundo femenino para los hombres y, por lo tanto, lo necesarias que eran revistas como *Woman’s World*, de la que él se convertiría poco más tarde en editor. Sin embargo, podríamos pensar también que se trata de un relato más autobiográfico, relacionado con la figura de su mujer, la dublinesa Constance Lloyd, y con su propia Irlanda, la que el matrimonio había creado en su casa de Tite Street. Con esta hipótesis trabajaremos en este apartado.

En “The Sphinx without a Secret” Lord Murchison, el primer *seanachai* de este relato, cuenta al narrador su historia con Lady Alroy, de quien él se enamoró perdidamente. Ante su cortejo, ella se comportaba de una manera extraña; incluso cuando parecía que nadie la observaba, acudía de incógnito, con la cara cubierta por un velo, a una casa en un barrio pobre del centro de Londres. Cuando Lord Murchison le preguntó, se produjo la siguiente escena, según el propio aristócrata:

She hid her face in her hands, and burst into floods of tears. ‘You must tell me,’ I continued. She stood up, and, looking me straight in the face, said: ‘Lord Murchison, there is nothing to tell you.’ - ‘You went to meet someone,’ I cried; ‘this is your mystery.’ She grew dreadfully white, and said, ‘I went to meet no one.’ - ‘Can’t you tell the truth?’ I exclaimed. ‘I have told it,’ she replied. (Wilde 2003b, 204).

Ante lo que Lord Murchison entendió como una gran mentira, abandonó Londres durante unos meses lleno de ira. A su regreso, leyó en el periódico que Lady Alroy había muerto de neumonía y decidió visitar la casa del barrio pobre en la que la había visto entrar de incógnito para preguntar a su propietaria y descubrir, para su sorpresa, que Lady Alroy le había dicho la verdad:

‘The lady is dead,’ I replied. ‘Oh, sir, I hope not!’ said the woman; ‘she was my best lodger. She paid me three guineas a week merely to sit in my drawing-rooms now and then.’ - ‘She met some one here?’ I said; but the woman assured me that it was not so, that she always came alone, and saw no one. ‘What on earth did she do here?’ I cried. ‘She simply sat in the drawing-room, sir, reading books and sometimes had tea,’ the woman answered. (Wilde 2003b, 204)

La explicación que le da nuestro narrador a un dolido Lord Murchison simplemente es que ella sentía fascinación por el misterio, pero que tan solo era una mujer normal con una vida normal, una esfinge sin secreto. Da a entender que Lady Alroy, como don Quijote, se había vuelto loca por la lectura, en esta ocasión no de libros de caballería sino de relatos de misterio, tan abundantes en la época, como le había ocurrido a Arabella con las novelas de amor en *The Female Quixote* (1752) de la actriz y escritora Charlotte Lennox, o a Catherine Morland con la novela gótica en *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen. Por muy aceptable que pudiera ser este razonamiento, Gerard Murchison deja la puerta abierta a que Lady Alroy tuviera una doble vida: “I wonder’, he said at last” (Wilde 2003b, 205).

Este relato corto se articula sobre tres personajes. Por un lado, el narrador, a quien podríamos identificar con el propio Wilde por su referencias a su estancia en Oxford “nearly 10 years before”<sup>15</sup> (Wilde 2003b, 200). Wilde acababa de ser seducido por Robert Ross y estaría preocupado por vivir una doble vida (Clausson 2016, 2). Al fin y al cabo, la redacción de este relato coincide con “un cambio notable en las maneras y género de vida de Oscar Wilde” (Harris 1999, 104). Por otro lado, el protagonista, Lord Murchison, puede identificarse claramente con la moral victoriana más conservadora, ya que este personaje se nos describe como “the stoutest of Tories, and believed

---

<sup>15</sup> Wilde había estado en Oxford entre 1874 y 1878, casi diez años antes de la publicación de este relato en 1887.

in the Pentateuch as firmly as he believed in the House of Peers” (Wilde 2003b, 200). Aunque amigo del narrador, Lord Murchison representa todo lo opuesto política y religiosamente a Wilde (y a muchos otros irlandeses). Por último, Lady Alroy, quien podría identificarse con la visión que en ese momento tenía Wilde de su propia mujer, Constance, la cual personificaba Irlanda en el universo creado por él en Londres. La relación de la pareja se había acabado en 1886 tras el nacimiento de su segundo hijo y la aparición de Robert Ross para quedarse. Así habría descrito este segundo embarazo de su esposa a su amigo, el periodista Frank Harris, años más tarde:

Quando yo me casé, mi mujer era una muchacha bonita, blanca y esbelta como un lirio, de ojos vivos y risa alegre como una música. En poco tiempo, su gracia de flor se marchitó; se volvió pesada, deforme; se arrastraba por la casa con dificultad, toda dolorida, con las facciones desencajadas, la tez descolorida, el cuerpo horrible, todo ello a causa de nuestro amor. (Harris 1999, 339)

Lady Alroy también tiene una voz musical, “a low musical voice” (Wilde 2003b, 202), por lo que ambas mujeres podrían estar relacionadas.

Por la utilización simbólica del color verde que hizo Wilde en varios momentos, la naturaleza del secreto sobre el que gira la historia de “The Sphinx without a Secret” podría ser de índole sexual (ya que el clavel verde en la solapa era una clave para el reconocimiento entre homosexuales, como vimos en la nota 12 de este capítulo, página 152) o nacionalista de la que ya hemos hablado



en nuestro análisis de “The Canterville Ghost” y la sangre esmeralda. Este color aparece en el nombre de la calle a la que Lord Murchison debe dirigir las cartas en las que solicita ver a Lady Alroy (Whittaker’s Library, Green Street), en vez de enviarlas a su domicilio en Park Lane, y en el color del taxi en el que viajan los dos narradores mientras se cuenta la historia. El hecho de que la actitud misteriosa de la dama se dé en Cumner Street, donde tiene alquiladas unas habitaciones, descartaría la hipótesis de una posible homosexualidad de Lady Alroy y dejaría únicamente al narrador y su carruaje verde como posibles guardianes de un secreto sexual (Clausson 2016, 9).

Green Street, donde se encuentra uno de los refugios de Lady Alroy, en este caso la biblioteca, ya no tendría esa connotación homoerótica atribuida al color verde que señala Clausson, sino que sería una referencia a Irlanda, la isla verde donde Mrs Wilde había nacido, Otro Mundo fantástico en el que evadirse de la realidad<sup>16</sup>. Y, aunque los irlandeses en general no fueran muy lectores, qué mejor sitio para hacerlo que una biblioteca como aquella que Wilde había disfrutado en Merrion Square o como su estudio en Tite Street, donde atesoraba libros sobre cuentos, leyendas y supersticiones irlandesas como los escritos por sus padres.

La única duda que nos quedaría por despejar es la de por qué una esfinge. Además de la identificación de la esfinge con una mujer

---

<sup>16</sup> Trataremos más detenidamente la identificación del verde con Irlanda más adelante (cap. 3 página 318).

que Wilde utilizó en varias de sus obras, el poeta irlandés Aubrey de Vere, de quien ya hablamos por su amistad con los Wilde (cap. 1 página 56), describió a Irlanda también como una esfinge: “O Ireland, like to thee / Hath been! A Sphinx-like mystery” (cit. en Killeen 2005, 35). Este personaje mitológico nos remite tanto a Egipto, donde encontramos la famosa esfinge de Guiza, como a Grecia. Allí, Eurípides nos cuenta cómo la esfinge de Tebas fue vencida por Edipo al resolver este el enigma que ella le planteó: “¿Cuál es el ser que anda primero con cuatro, luego con dos y después con tres patas, y que se vuelve más débil cuantas más patas tiene?” (Arranz Santos, 2019). La respuesta al enigma es, evidentemente, “el hombre”; la respuesta a por qué una esfinge, tal vez la encontremos de nuevo en la biografía de Wilde.

El 17 de mayo de 1886, Constance, embarazada de más de tres meses, participó en la representación de *Helena in Troas*, una obra también de Eurípides versionada por Edward Godwin. Hacía el papel de una de las damas de Helena, y también en esta ocasión el color verde estaba presente: “The handmaidens were in green and white linen” (Moyle 2012, 113). En un momento en el que todo lo griego estaba de moda y el amor entre dos hombres era profundamente atrayente para Wilde (Moyle 2012, 117), su esposa habría pasado de ser “a grave, slight, violet-eyed little Artemis” (cit. en Ellmann 1988, 232) a ser una mujer normal, ajena al secreto que él sí guardaba: su homosexualidad.

La escena final del relato nos deja a un narrador (que podemos identificar con Wilde) y su amigo, subidos en un taxi verde, quizás una última alegoría homoerótica o de Irlanda, de camino a un exclusivo restaurante.

### 2.3. "Lord Arthur Savile's Crime": un feniano entre la aristocracia

"Lord Arthur Savile's Crime" es un relato publicado también en mayo de 1887 en *The Court and Society Review* que gira en torno a la predicción de un quiromántico de que Lord Arthur Savile está destinado a cometer un asesinato. Este tipo de adivinos estaban muy de moda en la Inglaterra victoriana de las décadas de 1880 y 1890, y se les conocía más por el término "palmists". El interés de Wilde por ellos podría tener su origen en el ensayo "The Cheiromancy of Today" de su amigo Edward Heron-Allen publicado en 1890 (Small 2003b, 272), algo que sin embargo no podría haber influido en la redacción de este relato puesto que hay tres años de diferencia entre uno y otro. También se sabe que Wilde recurrió a una adivina, Mrs Robinson, quien podría incluso haber predecido su ingreso en prisión: "I see a very brilliant life for you up to a certain point. Then I see a wall. Beyond the wall I see nothing" (cit. en Fitzsimons 2016, 181). Tampoco parece este hecho el germen de "Lord Arthur Savile's Crime", ya que la primera vez que Wilde consultó con ella fue en julio de 1894 (McKenna 2004, 393).

Una vez más es en las raíces irlandesas de Wilde donde encontramos una relación más estrecha entre él y un elemento clave de alguno de sus textos, en este caso el arte de la adivinación como algo más que un mero accesorio de moda entre los miembros de la clase alta londinense. En el Dublín de 1852 acudir al adivino era algo que no solo hacían los campesinos analfabetos y supersticiosos sobre los que se había gestado el estereotipo irlandés: “But it is not in the west, or among what is termed the true Celtic population alone, that superstitions and mystic rites are still practised. We have fortune-tellers within the Circular road of Dublin!” (Wilde, S.W. 1852, 28). Parece que estos videntes pudieran pasar desapercibidos en una ciudad, y eso mismo ocurre con Mr Podgers: “Well, he is not a bit like a cheiromantist. I mean he is not mysterious, or esoteric, or romantic-looking” (Wilde 2003b, 169).

Mr Podgers, el quiromántico del relato, es invitado por Lady Windermere a una recepción en la que sus predicciones sobre la vida del resto de asistentes se convierten en el plato fuerte de la noche. A Sir Thomas, por ejemplo, le define como un aventurero, de fuertes convicciones conservadoras y “a great aversion to cats and Radicals” (Wilde 2003b, 171). Estos “Radicals” eran el ala más progresista del Partido Liberal en las elecciones de 1885, partidarios de las reformas sociales y contrarios a la represión en Irlanda. Sin embargo, llegado el momento, algunos de estos Radicales como Joseph Chamberlain, se desmarcaron de la línea de Gladstone sobre la Home Rule y

crearon una escisión del partido llamada Liberal Unionists (Wright y Kinsella 2015).

Mr Podgers, el quiromántico, también hace sugerencias para un futuro más feliz, como la que le hace a la Marquesa de Jedburgh de convertirse en actriz de teatro. Sin embargo, unas actividades que podrían ser aceptadas en mujeres de clase media-alta como vimos en el caso de Constance Wilde en *Helena of Troas*, quedaban totalmente descartadas para alguien de su rango: “If he has told you that, Lady Jedburgh, I shall certainly take him away” (Wilde 2003b, 172). En sus *society comedies* (cap. 4 página 393), Wilde planteará un enfrentamiento que ya adelanta en este diálogo entre la vieja aristocracia y la nueva sociedad reivindicada por el movimiento proto-feminista al que pertenecían Lady Wilde y Constance, entre la vieja Inglaterra y las expectativas de una nueva nación irlandesa.

En la tarjeta que Mr Podgers entrega a Lord Arthur para que haga efectiva su tarifa vemos dos guiños al folclore. El primero es que su nombre es Septimus, y el número siete simboliza todos los días de la vida de una persona (Bettelheim 1977, 119), algo interesante teniendo en cuenta que su trabajo consiste en averiguar qué va a suceder en ese tiempo. El segundo es que vive en West Moon Street, siendo el oeste una vez más sinónimo de lo sobrenatural (y también del punto cardinal en el que se sitúa Irlanda).

Cuando se entera de lo que le depara el futuro, un aterrado Lord Arthur vaga por la ciudad de Londres. De los bajos fondos de prostitución y pobreza pasa a Covent Garden, donde se encuentra con los comerciantes que llegan de fuera a vender sus productos: “These rustics, too, with their rough, good-humoured voices, and their nonchalant ways, what a strange London they saw! (...) He felt that they had lived with Nature, and that she had taught them peace” (Wilde 2003b, 179). Este periplo del protagonista en lo que recuerda a una bajada a los infiernos de los barrios más desfavorecidos de Londres para subir luego al cielo con referencias a la gente sencilla y a la naturaleza (dentro de la gran ciudad, representada en los jardines; fuera de ella, en las casas de campo) nos traslada una vez más a la oposición entre una Gran Bretaña industrializada y por lo tanto responsable de esta pobreza económica y moral, y una Irlanda rural, idealizada como son muchas veces los recuerdos de la infancia. Este contraste expresado a través de los espacios volverá a aparecer, con mayor simbolismo si cabe, en otras obras de Wilde como *The Picture of Dorian Gray* o sus comedias.

Lord Arthur decide que debe cumplir con su destino de cometer un asesinato antes de casarse con su prometida Sibyl, un nombre cuanto menos irónico en este cuento sobre profecías. Tras un intento fallido de acabar con la vida de su tía Lady Clem con un bombón envenenado, el aristócrata decide pasar al ataque. Ahí es cuando descubrimos al feniano que Lord Arthur lleva dentro: “Poison having

proved a complete failure, dynamite, or some other form of explosive, was obviously the proper thing to try” (Wilde 2003b, 189). Para ello, Lord Arthur acude al Conde Rouvaloff, de quien se sospecha que es un agente nihilista. En el capítulo anterior ya hablamos de la identificación entre nihilistas, anarquistas y fenianos en la imaginación colectiva inglesa y en la primera obra de teatro de Wilde titulada *Vera, or the Nihilists*. Este juego de llamar nihilistas a personajes que bien podrían ser fenianos continúa en este relato corto. Es significativo, por ejemplo, que la casa donde se preparan los explosivos sea verde, o que cuando el experto Herr Winckelkopf se entera de que la bomba está destinada al deán de Chichester exclame: “Dear me! I had no idea that you felt so strongly about religion, Lord Arthur” (Wilde 2003b, 191). Uno de los máximos defensores de los atentados fenianos con bomba en territorio británico, por ejemplo en Liverpool en 1881, fue Jeremiah O’Donovan Rossa (1831-1915), también conocido como O’Dynamite Rossa. En 1886 O’Donovan Rossa fue relegado como jefe de la Fenian Brotherhood en Estados Unidos, donde se había exiliado en enero de 1871 y desde donde dirigía sus campañas en favor de este tipo de ataques.

A pesar del espíritu nacionalista de Lady Wilde y de la vehemencia de textos como “Jacta Alea Est”, ella nunca se identificó con los fenianos ni apoyó una república feniana, como explica en una carta fechada en 1866: “Their object is to form a republic and heaven keep us from a Fenian republic!” (cit. en Melville 1994, 108).

Los métodos violentos para alcanzar cualquier meta política eran rechazados por los Wilde, como vimos en el capítulo anterior. Con esta premisa es fácil imaginarse cuál será el resultado del plan de Lord Arthur para matar a su tío.

Obviamente, este segundo intento de asesinato también fracasa, y lo comprobamos por la carta de la hija del deán a la Duquesa. En ella, Jane Percy habla de su colaboración con Dorcas, una sociedad femenina que hacía y proporcionaba ropa para los pobres y que volverá a ser mencionada en *A Woman of No Importance*. A pesar de tan altruista fin, su forma de referirse a los necesitados dista mucho de mostrar empatía hacia ellos:

Thank you so much for the flannel for the Dorcas Society, and also for the gingham. I quite agree with you that it is nonsense their wanting to wear pretty things, but everybody is so Radical and irreligious nowadays, that it is difficult to make them see that they should not try and dress like the upper classes. I am sure I don't know what we are coming to. (Wilde 2003b, 194)

Wilde de esta forma aborda desde el humor uno de los grandes asuntos de política social en sus obras: la caridad. Ya lo vimos en *The Duchess of Padua* y lo veremos en cuentos como “The Happy Prince”, ensayos como “The Soul of Man Under Socialism” e incluso en comedias como *The Importance of Being Earnest*. Recordemos que los habitantes más pobres de Londres eran mayoritariamente inmigrantes irlandeses, así como del Este y Centro Europa. Instituciones como Dorcas tenían tanto un componente de beneficencia como de “club social”: “Most societies had honorary



members, who provided the money to cover expenses, and working members who undertook to make the garments. The latter met regularly to carry out the work, providing a social opportunity for the 'ladies' as well as clothing the poor" (Richmond 2013, 216).

La muerte del quiromántico Mr Podgers a manos de Lord Arthur parece cerrar la trama, pero como sucede en "The Canterville Ghost", Wilde añade un capítulo extra al relato que podría parecer totalmente prescindible. El capítulo VI nos permite ver cómo Wilde alude a su propia situación familiar. En una carta a su amigo Harry Marillier de diciembre de 1886 Wilde admitió que sus sentimientos por Constance habían cambiado (Moyle 2012, 119). Por ello, el matrimonio de Lord Arthur y Sibyl parece todo aquello que él hubiera deseado para el suyo: "For them romance was not killed by reality" (Wilde 2003b, 198).

Otra razón por la que podemos identificar a los Savile con los Wilde es que ambos matrimonios tienen dos hijos: niño y niña en el primer caso, dos chicos en el segundo. Wilde habría preferido que su hijo menor, Vyvyan, hubiera sido niña: "But instead of delivering the little girl that everyone wanted so badly, another boy was born" (Moyle 2012, 115). Wilde deja para el final un dato importante: Sybil comparte con Constance el extraño color violeta de sus ojos: "he answered, handing his wife the roses, and looking into her violet eyes" (Wilde 2003b, 199). Todos estos elementos que podríamos

reconocer como autobiográficos nos remitirán una vez más a Tite Street y por lo tanto, a “su Irlanda”.

En el capítulo “The Happy Years”, en el que el hijo de Wilde narra su infancia en Tite Street, Vyvyan afirma sobre algunos parientes escoceses de Constance que les visitaron en Londres: “I suppose they thought that there was something not quite respectable in being Irish, particularly as Irish as we were” (Holland 1988, 50). Esta hipótesis ya fue avanzada anteriormente en el análisis del artículo “The Poetry of the People” (1886). Wilde parecía no considerar a sus hijos niños británicos a pesar de haber nacido y estar criándose en Londres; además, él y su mujer eran firmes defensores del auto-gobierno irlandés, de una especie de término medio entre el estado independiente y la colonia regida desde la metrópoli. Tite Street sería pues su pedacito de Irlanda, una Irlanda idealizada que, además de evocar la infancia del autor, se identificaría con ese Otro Mundo sobrenatural y mitológico, la Tír na nÓg o Tierra de la Juventud (Mahaffey 1998, 53). Allí los Wilde, como los Savile, “always felt young” (Wilde 2003b, 198).

En resumen, vemos cómo Lord Arthur Savile, más que un aristócrata inglés al uso se asemeja a los irlandeses tanto por su fe en las artes adivinatorias de las que el padre de Wilde dejó constancia como por su intento de atentado “feniano” con bomba. Sibyl, su esposa, recuerda físicamente a su propia mujer, la cual era de origen irlandés. Por último, podríamos hablar de una identificación del

hogar creado por ambos personajes con su propia casa en Tite Street y por lo tanto con Irlanda.

#### 2.4. "The model millionaire": un retrato de los Lloyd

Este relato corto fue publicado en junio de 1887 en *The World*. En este caso el protagonista es Hughie Erskine, un atractivo joven sin oficio ni beneficio que vive de la asignación mensual de una vieja tía. Su deseo es casarse con Laura Merton pero el padre de ella tiene dudas sobre la capacidad de Hughie de mantener una familia: "The Colonel was very fond of Hughie, but would not hear of any engagement. 'Come to me, my boy, when you have got £10,000 of your own, and we will see about it,' he used to say" (Wilde 2003b, 235-236). Esas mismas dudas las había tenido la familia de Constance, especialmente John Horatio Lloyd, abuelo paterno y tutor de la joven tras la muerte de su padre en 1874. Así podemos leer en una carta de su tía Emily enviada a Wilde el 27 de noviembre de 1883 un interrogatorio muy similar al que Lady Bracknell le hará a Jack Worthing en *The Importance of Being Earnest*:

He believes that you and she are well suited to each other. He has confidence you will treat her kindly... But he thinks it right as her guardian to put one or two questions to you... He would like to know what your means are of keeping a wife. (...) if you had any debts. (cit. en Moyle 2012, 76)

Como decíamos, Hughie se dirige a ver a su prometida a su casa, situada en Holland Park<sup>17</sup>, y de camino entra en el estudio de pintura de su amigo Alan Trevor, el cual está retratando a un mendigo. Al verle, Hugh siente una auténtica necesidad de ayudarlo:

He looked so forlorn and wretched that Hughie could not help pitying him, and felt in his pockets to see what money he had. All he could find was a sovereign and some coppers. 'Poor old fellow,' he thought to himself, 'he wants it more than I do, but it means no hansoms for a fortnight;' and he walked across the studio and slipped the sovereign into the beggar's hand<sup>18</sup>. (Wilde 2003b, 237)

Wilde destacó que este acto generoso se realizara de espaldas al resto de la sociedad con el hecho de que Hughie aprovechara la ausencia de Trevor para hacerlo. Cuando este regresa, nuestro protagonista se marcha del estudio ruborizado: "blushing a little at what he had done" (Wilde 2003b, 237).

Horas más tarde, ambos amigos se encuentran en el club y hablan, por supuesto, del mendigo. El artista tiene una visión muy distinta de la pobreza: "What you call rags I call romance. What seems poverty to you is picturesqueness to me" (Wilde 2003b, 238). Esta afirmación cobra otro sentido cuando Trevor cuenta a Hughie que el

---

<sup>17</sup> Holland era el "middle name" de Otho, el hermano de Constance. En 1892 y para evitar ir a la cárcel por sus deudas, Otho lo tomó como apellido (Moyle 2012, 212); en octubre de 1895 será también el de Constance y sus hijos, Cyril y Vyvyan, quienes abandonarían el apellido Wilde para no sufrir rechazo social si se descubría su verdadera identidad y se les relacionaba con un convicto por actos homosexuales.

<sup>18</sup> Un *sovereign* (o soberano de oro) representaba en ese momento una importante cantidad de dinero. El Boxing Day de 1883, Wilde perdió un par de monedas de *sovereign* en casa de la familia del pintor Walter Sickert. La madre de su amigo le escribió: "I feel inclined to scold you for being so careless but you are too happy to mind even a severe lecture so I will not waste one" (cit. en Moyle 2012, 83). Su alegría procedía de su recién compromiso matrimonial.

mendigo en realidad era un rico aristócrata alemán, el Barón Hausberg, y que había sido deseado de este ser retratado vestido con harapos.

Este atractivo que la pobreza ejercía sobre algunas personas era algo muy real a finales del siglo XIX, cuando se desarrolló el *slumming*, que podríamos definir así:

a peculiar form of tourism motivated by curiosity, excitement and thrill, others were motivated by moral, religious and altruistic reasons. The economic, social and cultural deprivation of slum dwellers attracted in the second half of the nineteenth century the attention of various groups of the middle- and upper-classes, which included philanthropists, religious missionaries, charity workers, social investigators, writers, and also rich people seeking disrespectable amusements. (Dinieiko 2013)

Muchos de ellos se vestían con harapos para transgredir las barreras sociales y mezclarse libremente.

Una vez más Wilde trata el tema de la pobreza, en este caso situándola directamente en el centro del relato y de la ciudad. Ya no son los campesinos que suplican ayuda a sus dirigentes, como vimos en *The Duchess of Padua* y como Wilde pudo haber visto en sus vacaciones en el oeste de Irlanda. Ahora son los inmigrantes irlandeses en Londres, como podrían haber sido quienes vivían en las *liberties*, barrios donde se agolpaban los más pobres al suroeste de Dublín. En esta ciudad Sir William había fundado su propio hospital especializado en otorrinolaringología: “His clinic was thronged by a variety of Dublin’s poor, some in great pain and

distress due to horrifying treatments by quacks and incompetents. The fame of his treatments spread, and soon the rich came too” (Magid 2013, 122).

Cuando Hughie confiesa sentirse avergonzado por haber dado un *sovereign* a una persona tan rica como el Barón, Trevor aplaude su gesto de generosidad: Hughie ha dado una limosna dentro de sus escasas posibilidades, mientras que el Barón, el auténtico millonario de este relato, no parece implicado en actividad filantrópica alguna: “It reflects the highest credit on your philanthropic spirit, Hughie” (Wilde 2003b, 239). Al día siguiente, Hughie recibe una carta del Barón con el dinero exigido por el padre de Laura para que se celebre la boda. En el mundo real, también John Horace Lloyd había puesto los medios económicos para la boda de Wilde y Constance mediante adelantos de hasta 5.000 libras a la pareja (Moyle 2012, 77).

Wilde concluye el relato con una frase lapidaria con la que parece apelar a quienes realmente podrían hacer algo en la lucha contra la pobreza: “Millionaire models,’ remarked Alan, ‘are rare enough; but, by Jove, model millionaires are rarer still!’” (Wilde 2003b, 240).

Este es el primer texto de Wilde en el que la pobreza es la protagonista indiscutible y no una parte del marco en el que se desarrolla una determinada trama. Existen dos versiones radicalmente distintas de la percepción de la pobreza que tenía

Wilde. Por un lado, Harris recoge una conversación con él en torno a 1884 en la que destaca “su amor típicamente inglés por la desigualdad” (Harris 1999, 95):

Los pobres son unos pobres seres - era su verdadera opinión - y deben continuar picando piedra y cortando leña. No son otra cosa que el terreno virgen sobre el cual los hombres de genio y los artistas crecen como flores. Su función y cometido es dar nacimiento al genio y mantenerlo. No tienen otra razón de ser (cit. en Harris 1999, 95)

Sin embargo, Sir James Rennell Rodd conoció otra cara bien distinta de Wilde poco antes de comenzar su gira de conferencias por Estados Unidos y sintió que era su obligación hacer justicia al hombre que había sido su amigo en Londres (Rodd 1922, 22). Tras unas devastadoras inundaciones en el barrio londinense de Lambeth, ambos acudieron para ayudar a los afectados que estaban acampados en la calle:

and he penetrated into a miserable tenement and talked to an old bed-ridden Irish woman, cheering her with his merry humour and assisting her with little necessaries for which, as he said, she had more than compensated him by praying that ‘the Lord would give him a bed in glory’. A wretched bed was all her world, and a bed in glory was her ideal. He was generous and reckless, with no thought for the morrow, and indeed indolent until a desperate obligation to work came home to him. (Rodd 1922, 23)

Una vez más encontramos dos versiones aparentemente incompatibles de Wilde: el esteta y el filántropo. La segunda versión encaja más con el tratamiento que Wilde hizo de la pobreza en este y otros textos, especialmente en los cuentos, que veremos en el próximo capítulo. Además, la de Rodd presenta más detalles que

hacen su versión más fiable, mientras que Harris no aporta ninguno. Por último, la biografía de Harris sobre Wilde parece contener algunas imprecisiones, como reconoce el propio hijo de Wilde (Holland 1988, 33).

Con lo que podría ser un toque autobiográfico, podríamos concluir que “The Model Millionaire” realmente habla de un Wilde reflejado en Hughie Erskine por su genuino interés en ayudar a los pobres, una inquietud que habría heredado de su padre y su labor altruista en Dublín y que él y su familia habrían mantenido en Londres, donde se habían refugiado muchos irlandeses pobres huyendo de la miseria<sup>19</sup>. Del mismo modo, Alan Trevor y el Barón podrían identificarse con esa clase media y alta inglesa, “Philistines” que simplemente veían en los más necesitados algo exótico. Esta caridad era algo que Wilde rechazaba totalmente y con lo que no se sentía cómodo. Wilde dará un paso más allá en su denuncia de esta pasividad en sus cuentos y en su ensayo “The Soul of Man Under Socialism”, como veremos en el capítulo siguiente.

A pesar de las dificultades económicas que pudieran atravesar miembros de su familia como su madre, para quien finalmente pudo conseguir una pensión en enero de 1888, Wilde siempre estuvo en disposición de ayudar a sus conciudadanos más desfavorecidos. Para

---

<sup>19</sup> Sabemos que al oeste de su casa en Tite Street estaba Paradise Walk, “at that time, one of the most forbidding of Chelsea slums” (Holland 1988, 51) al que Constance acudía regularmente para ayudar a sus habitantes, como comenta la propia Constance en una carta de octubre de 1892 (cit. en Moyle 2012, 344).



ello denunció su situación en sus relatos cortos, cuentos, y ensayos (en prosa y no en verso, como dice la cita introductoria de este capítulo) con cierto éxito gracias en parte al renombre del que ya gozaba en la sociedad inglesa. Wilde seguiría incluyendo en sus textos a pobres que identificaría con Irlanda, tanto por su pasado como por su presente, tanto en Dublín o Moytura como en Paradise Walk. Su cercanía y preocupación por ellos son una muestra más de su posición liminal entre una Irlanda empobrecida y una Inglaterra próspera pero no siempre solidaria.

#### 2.5. "The Portrait of Mr W.H."

Aunque publicado en 1889, "The Portrait of Mr W.H." fue escrito antes de octubre de 1887 según se desprende de una carta a Wemyss Reid (Ellmann 1988, 279). Este hecho daría continuidad a la producción de relatos cortos de Wilde y explicaría el tono homoerótico de este relato en concreto, más explícito que en "The Sphinx without a Secret", ya que, como hemos visto, entre 1886 y 1887 tendría lugar el despertar homosexual del autor con Robert Ross.

"The Portrait of Mr W.H." comienza con una conversación sobre falsificadores, una breve lista encabezada por el nombre de Macpherson, el autor escocés que decía haber descubierto los poemas de Oisín. Como ya comentamos en el capítulo 1, Lady Wilde había elegido el nombre de Oscar para su hijo precisamente en honor al de Oisín, también llamado Oscar. Así resulta coherente el

hecho de que Wilde utilizara el nombre de su vástago mayor, Cyril, para el del protagonista de esta historia.

Como ya señalamos en “The Canterville Ghost”, estos relatos cortos tienen el sabor de las leyendas porque el narrador plantea la historia como algo real que le ha contado alguno de los protagonistas. En este caso, Wilde opta por dos narradores en primera persona: George Erskine cuenta lo que le ocurrió con Cyril Graham, y el anónimo narrador del relato, lo que le ocurrió a él con Erskine. El hecho de que el nombre de este narrador no sea desvelado sería una muestra más del intento de Wilde de aparentar que sus relatos cortos realmente parecieran leyendas, pertenecientes al pueblo y no a un *seanachai* determinado.

Una vez más, Wilde explora la oposición entre Irlanda y Gran Bretaña a través de sus personajes. Si en “The Model Millionaire”, Hughie Erskine es la Irlanda solidaria de los Wilde, en “The Portrait of Mr W.H.” Cyril Graham, tocayo del hijo favorito del autor, es la Irlanda de *Punch*: huérfano de padres, es un niño afeminado amante del teatro del que su aristocrático abuelo, símbolo del viejo régimen social inglés, se ocupa pero no se preocupa. Esta actitud de responsabilidad sin cariño ni auténtico interés podría compararse con la de Gran Bretaña hacia Irlanda durante la etapa del *laissez faire* de la Gran Hambruna. Además, Cyril Graham es odiado por ese grupo de ingleses que Wilde y Arnold llamaban “Philistines” con desprecio: “People who did not like him, Philistines and college

tutors, and young men reading for the Church, used to say that he was merely pretty” (Wilde 2003b, 52). George Erskine, en este caso, representaría a la racional Gran Bretaña frente a la pasional y teatral Irlanda.

La tensión entre ambas formas de entender la vida estalla cuando Erskine le dice a Graham que para poder contar al mundo su teoría de que los Sonetos de Shakespeare estaban dedicados a un joven actor llamado Willie Hughes es necesario contar con una prueba de la existencia de este joven: “I put this forward very strongly to Cyril, who was a good deal annoyed at what he called my Philistine tone of mind, and indeed was rather bitter upon the subject” (Wilde 2003b, 59). Vemos que Wilde emplea de nuevo la palabra “Philistine”, ahora para referirse al tono de voz de Erskine, quizás para identificar aún más claramente a este personaje con ese grupo social inglés del que escribíamos antes.

Cyril Graham entonces encarga a Edward Merton la falsificación de un retrato de Willie Hughes. Ante el reproche de su amigo de haber acudido a un falsificador por no creer realmente en la existencia del misterioso actor, Cyril se suicida con un tiro. De su carta de despedida se desprende que no podía vivir en un mundo que exigiera pruebas de todo:

“What was in it?”, I asked.

Oh, that he believed absolutely in Willie Hughes; that the forgery of the picture had been done simply as a concession to me [Erskine], and did not in the slightest degree invalidate the truth of the theory; and that in order to show me how firm and flawless his faith in the whole thing was, he was going to offer his life as a sacrifice to the secret of the Sonnets. (Wilde 2003b, 62).

Cyril se convierte de esta forma en algo muy católico: un auténtico mártir. Wilde sintió una auténtica fascinación por los mártires católicos, especialmente por San Sebastián (Ellmann 1988, 68). Suyo será el nombre que tome cuando tenga que desterrar el de Oscar Wilde para convertirse en Sebastian Melmoth a su salida de la cárcel en 1898.

Con el legado de su amigo fallecido y la participación del narrador de la historia, Erskine pasa de ser escéptico a estar totalmente convencido de la teoría de que Shakespeare había dedicado sus sonetos a Willie Hughes. Sin embargo, él no representa a Irlanda (no tiene el pasado ni la apariencia de Cyril, incluso fue criticado por usar cierto tono “filisteo”) y por lo tanto no es capaz de morir por un ideal por mucho que esa fuera su intención, como lo expresa en su carta de despedida enviada al narrador: “as Cyril Graham had given his life for this theory, he himself had determined to give his own life also to the same cause” (Wilde 2003b, 77). Erskine no se suicida sino que muere de tuberculosis, dejando a nuestro narrador el retrato de Willie Hughes y la duda de la existencia del joven actor. Así, este simbólico enfrentamiento entre la forma

irlandesa y británica de entender la vida parece quedar en tablas en este relato con la muerte de sus dos representantes.

### 3. Algo más que reseñas (1887-1889)

Las reseñas literarias de Wilde entre diciembre de 1887 y febrero de 1890 abordan en muchos casos no solo la calidad de las obras que pretende evaluar sino también su opinión sobre la situación de Irlanda durante esos años. Una vez olvidada la posibilidad de conseguir el auto-gobierno tras la derrota liberal y el comienzo de una legislatura presidida por el Conservador Lord Salisbury gracias al apoyo de los Liberales Unionistas, serán los derechos de las mujeres el nuevo centro de atención política en Londres. En cuanto a Irlanda será el despertar del *Irish Revival* y sus connotaciones nacionalistas, o al menos de diferenciación del irlandés con respecto al británico, lo que ocupe las páginas culturales de los periódicos. Wilde supo reconocer el papel de la prensa a la hora de crear opinión pública (Guy 2013, 246) y a continuación veremos algunos ejemplos de cómo reflejó Wilde la realidad irlandesa en sus reseñas literarias.

#### 3.1. "Aristotle at Afternoon Tea": reseña de un viejo amigo

En noviembre y diciembre de 1887 Wilde hizo dos reseñas de sendos libros de su antiguo profesor de Trinity y acompañante de viajes a Italia, J.P. Mahaffy. Se trataba de *Greek Life and Thought: From the Age of Alexander to the Roman Conquest* y *The Principles of the Art of Conversation: A Social Essay*. En esos 10 años en los que las vidas de

uno y otro no habían vuelto a encontrarse, Mahaffy se había vuelto más conservador aún y muy crítico con la Home Rule, cuando esta aún tenía alguna posibilidad. Además, en *Greek Life and Thought*, Mahaffy había atacado dos cosas sagradas para Wilde: la Antigua Grecia y la Irlanda moderna (Varty 1998, 23). Wilde intentó revestir su reseña de objetividad, y tal vez por eso el antiguo discípulo, en lugar de hacer una reseña favorable del maestro, fue feroz en su crítica literaria. Por ejemplo, afirma en su artículo que *The Principles of the Art of Conversation* está lastrado por un estilo árido e inmaduro: “The only thing to be regretted in the volume is the arid and jejune character of the style” (Wilde 1919, 81).

La reseña de este libro es la excusa perfecta para que Wilde, quien ya era un reconocido orador en las fiestas y cenas londinenses del momento, tome partido por sus conciudadanos irlandeses: “The best conversationalists are those whose ancestors have been bilingual, like the French and Irish” (Wilde 1919, 80).

Los irlandeses habían sido bilingües hasta la casi total desaparición del irlandés después de la Gran Hambruna. Por ejemplo, el periódico *The Nation*, en el que colaboraba *Speranza*, publicaba composiciones antiguas en gaélico y su traducción al inglés para promover la vasta cultura oral irlandesa en un momento

de auge de la alfabetización a la población<sup>20</sup> en ambos idiomas y con el fin de llegar a un público mayor. Thomas Davis, uno de sus fundadores, “knew that literacy was the key to success in moulding the kind of informed public opinion that he believed essential for nationalist movement” (Boyce 2004, 159). Entre los traductores de textos en irlandés al inglés estaban James Clarence Mangan, famoso por su *Dark Rosaleen* (cap. 1 página 93), y Sir Samuel Ferguson (1810-1886), considerado como uno de los grandes poetas patrióticos irlandeses (Graves 1918, xvii), amigo personal de Sir William y por lo tanto asiduo en la casa de los Wilde (Ellmann 1988, 12).

El irlandés desapareció casi totalmente después de la Gran Hambruna por cuatro motivos fundamentalmente: la muerte de los hablantes ya que eran en su mayoría campesinos con poco recursos, la emigración a países de habla inglesa de los supervivientes, la estigmatización de quienes sobrevivieron y decidieron quedarse en Irlanda al haberse asociado el uso de este idioma con la pobreza y el analfabetismo (a pesar de su mínimo coste, los más pobres no tenían acceso a periódicos en inglés) y su prohibición en el ámbito doméstico y educativo por parte de padres, sacerdotes y maestros en beneficio del inglés para evitar ese estigma social y garantizar más

---

<sup>20</sup> Recordemos que el idioma irlandés era hablado por los católicos, quienes hasta 1829 habían tenido prohibido el acceso a la educación. Con la instauración del Irish National School System en 1831 se crearon tres tipos de escuelas en función de la religión profesada por los alumnos: anglicanas, presbiterianas y católicas. Cuando en 1844 centros católicos como St. Kieran’s College (Kilkenny) se adscribieron a los estándares británicos para que sus alumnos pudieran acceder a la universidad en igualdad de condiciones que los protestantes, tuvieron que sacrificar una parte de su currículum: “Irish history, literature and Gaelic” (Biancalana 2009, 53)

oportunidades a los niños en caso de tener que emigrar, por ejemplo (O'Beirne Ranelagh 1999, 117). De hecho, después de 1851 apenas un cuarto de la población irlandesa hablaba irlandés (Kiberd 1995, 21). Parece que Lady Wilde hablaba irlandés (Edwards 2012), lo mismo que Sir William<sup>21</sup>, y que Wilde tenía un limitado conocimiento de este idioma: “He could play games with the English language because he stood on its frontier; however limited his Irish he was profoundly aware of it” (Edwards 2003, 14).

El férreo protestantismo de Mahaffy que vimos en el capítulo anterior y su evolución hacia posturas políticas cada vez más conservadoras y contrarias al auto-gobierno de Irlanda le situarían lejos de esa comunidad de irlandeses con ancestros bilingües y cerca, dentro incluso, de otro grupo que menciona Wilde en su artículo, el de aquellos que se consideraban moralmente superiores, de conducta seria y aburrida. Ese grupo sería el único que nunca podría dominar el arte de la conversación: “but the art of conversation is really within the reach of almost every one, except those who are morbidly truthful, or whose high moral worth requires to be sustained by a permanent gravity of demeanour and a general dullness of mind” (Wilde 1919, 80-81).

---

<sup>21</sup> Existen varias versiones sobre este asunto, desde que Sir William hablaba irlandés de forma fluida desde joven, aunque no sabía escribirlo (Wilson, 1942: vii), pasando por que hablaba un poco de irlandés (Ellmann 1988, 12) hasta llegar a que llevaba al Dr. Conor Maguire de Claremorris como intérprete en sus expediciones arqueológicas (White 1967, 220).



El escaso dominio del arte de la conversación de quienes estaban tan lejos personal y políticamente de los auténticos virtuosos, era, al menos en el caso de Mahaffy, superior a su habilidad escribiendo. Por ello, Wilde concluyó esta reseña con toda una sentencia sobre su antiguo profesor: “If Mr Mahaffy would only write as he talks, his book would be much pleasanter reading” (Wilde 1919, 81).

### 3.2. “Early Christian Art in Ireland”: una reseña de Irlanda

El 17 de diciembre de 1887 Wilde publicó en *The Pall Mall Gazette* una reseña sobre el libro *Early Christian Art in Ireland* de Margaret Stokes. Este texto es muy significativo porque, tomando como referencia los descubrimientos de eminentes arqueólogos como Sir William Wilde o Petrie, y con la excusa de analizar este volumen sobre diseño y decoración inspirado en el pasado de Irlanda, trata la situación en la isla.

Comencemos diciendo que la autora, Margaret Stokes (1832-1900), era una vieja conocida de Wilde. Vecina suya en Merrion Square, Ms. Stokes era hija y hermana de dos médicos de renombre, ambos llamados William Stokes, y hermana de un famoso erudito de la cultura celta, Whitley Stokes. Los Stokes eran invitados regulares a la mesa de los Wilde e incluso viajaron a las Aran Islands con Sir William, George Petrie y el escritor Samuel Ferguson con el objetivo de recopilar folclore y preservarlo (O'Sullivan 2016).

Comienza el artículo con una reflexión sobre la necesidad de que el pasado irlandés, recogido por los arqueólogos, deje de estar restringido a volúmenes para eruditos y de ahí el valor de divulgación del libro de Stokes. Sorprende pues que utilice el posesivo de tercera persona para referirse a Irlanda: “Miss Margaret Stokes’s useful little volume on the early Christian art of her country” (Wilde 1919, 82). Podría justificarse por un intento de Wilde de mantener el tono neutro que había utilizado en la frase anterior para referirse a su propio padre, aunque el motivo real parece estar más adelante. Continúa Wilde con una explicación sobre las primeras manifestaciones cristianas en Irlanda en forma de cálices, broches, incluso cruces como la de Cong Abbey, de las cuales no hay mención alguna en *Early Christian Art in Ireland*. Esta demostración de su vasto conocimiento sobre el tema alerta sobre lo insatisfactorio de una visión del arte basada exclusivamente en resucitar el pasado:

Indeed, Miss Stokes, echoing the aspirations of many of the great Irish archaeologists, looks forward to the revival of a native Irish school in architecture, sculpture, metal work and painting. Such an aspiration is, of course, very laudable, but there is always a danger of these revivals being merely artificial reproductions (...) a warning to all who fancy that the reproduction of a form necessarily implies a revival of the spirit that gave the form life and meaning, and who fail to recognise the difference between art and anachronisms (Wilde 1919, 83-84).

Con la expresión “her country” Wilde parece distanciarse de ese grupo de artistas que buscaban en la reproducción de modelos del pasado el futuro de Irlanda: el *Irish Revival*. Aunque su padre había

sido partidario de apelar a un pasado celta para unir a católicos y protestantes, él no entendía que revivir ese pasado a base de copias fuera una solución al conflicto que en ese momento se vivía en Irlanda, sino más bien al contrario: “Wilde believed that it would be, in great part, through contact with the art of other countries that a modern Irish culture might be reshaped” (Kiberd 1995, 2). Para él el genio artístico irlandés no podía recurrir a meras imitaciones de sí mismo, ni siquiera después de la dolorosa Guerra de la Tierra entre arrendatarios desahuciados por el impago de las rentas y terratenientes, ausentes en Inglaterra en su mayoría, y así lo expresa en esta reseña: “it is not probable that the artistic genius of the Irish people will, even when ‘the land has rest,’ find in such interesting imitations its healthiest or best expression” (Wilde 1919, 84).

Termina este artículo con una serie de referencias muy precisas a la decisiva importancia que la Home Rule de Irlanda había tenido hasta hacía bien poco en la política de toda Gran Bretaña y cuando habla del comedor de un *Home Ruler* decorado con un friso con oghams, el primer sistema de escritura de las culturas celtas, podría estar hablando de sí mismo perfectamente:

and now that the Celtic spirit has become the leaven of our politics, there is no reason why it should not contribute something to our decorative art. This result, however, will not be obtained by a patriotic misuse of old designs, and even the most enthusiastic Home Ruler must not be allowed to decorate his dining-room with a dado of Oghams (Wilde 1919, 84).

Este artículo nos muestra a un Wilde que no se sentía menos patriota irlandés ni menos comprometido con la autonomía que proporcionaba la Home Rule por el mero hecho de no seguir las directrices de un movimiento artístico y político como el *Irish Revival*, un movimiento que en ocasiones demostraba cierta ignorancia sobre ese pasado que pretendía rescatar y sobre el que edificar la nueva Irlanda. Con su referencia a la paz (“when ‘the land has rest’” - Wilde 1919, 84) Wilde recuerda que a pesar de que lo más duro de esa Guerra de la Tierra o *Land War* había acabado en 1882, los desahucios habían aumentado entre 1886 y 1888 (Varty 1998, 24), como podemos ver en fotografías de la época (National Library of Ireland 2003). Además, el nuevo Secretario de Estado para Irlanda, Arthur Balfour, había anunciado en su nombramiento en marzo de 1887 que mantendría una política tan represora como la que había llevado a cabo Cromwell (Varty 1998, 24). En este contexto, Wilde apelaba al contacto con otras culturas contemporáneas y a la concordia para desarrollar un genuino arte irlandés y posiblemente también una solución al conflicto.

Este artículo dará paso a 1888 y 1889, dos años en los que los cuentos literarios tomarán el relevo del relato corto como vehículo de expresión principal, seguidos de los ensayos. Estos cuentos tendrán mucho que ver con el folclore irlandés reflejado en las obras de un joven autor dublinés, conocido de Wilde y llamado W.B. Yeats; estos ensayos reflejarán de alguna forma lo que en ese momento pasaba

en Irlanda y que también retrató en dos reseñas literarias. A continuación, analizaremos esos artículos de Wilde ya que serán claves para entender otros textos escritos en ese mismo momento.

### 3.3. "Mr W.B. Yeats": cuando Irlanda se traslada a Londres

Cuenta el propio W.B. Yeats que en 1888 fue invitado por los Wilde a cenar en Navidad con ellos en su casa de Tite Street, creyendo que el joven escritor irlandés no tenía familia en Londres con quien celebrarla. Yeats había acudido a escuchar a Wilde en Dublín el 22 de noviembre de 1883 cuando dio su conferencia "The House Beautiful", pero no sería hasta septiembre de 1888 cuando fueran oficialmente presentados. Fue tras esa cena de Navidad cuando Yeats contó un cuento a Cyril sobre un gigante que hizo llorar al niño y mirar con desaprobación al padre "whose own stories of giants dwelt upon amiability rather than monstrosity" (Ellmann 1988, 284). Al año siguiente, en 1889, Wilde llegó a escribir tres reseñas sobre la obra del joven Yeats.

"Irish Fairy Tales", publicada en *The Woman's World* en febrero, es una reseña sobre *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. En este libro, Yeats se manifestaba en contra del "stage Irishman" (un estereotipo de hombre irlandés frecuente en los escenarios ingleses durante el siglo XIX y que solía ser ingenuo y torpe a partes iguales) que los propios escritores irlandeses habían ayudado a crear, y colocaba el libro de Lady Wilde *Ancient Legends, Mystic Charms, and*

*Superstitions of Ireland* como el mejor libro de folclore irlandés desde Croker<sup>22</sup>.

Wilde, a diferencia de lo que había ocurrido al escribir sobre *Early Christian Art in Ireland* de Margaret Stokes, sí se incluye a sí mismo como irlandés y utiliza el posesivo de primera persona para hablar de “the most characteristic of our Irish folklore stories” (Wilde 1919, 153). *Leprechauns, Pookas, Banshees*, gigantes y por supuesto la Tír-na-n-Og (Country of the Young) del bardo Oisen<sup>23</sup> y su amada Niamh, aparecen en esta reseña mostrando una vez más el amplio conocimiento de Wilde en la materia que trataba, en este caso el folclore irlandés. Por si aún quedaba alguna duda, los ingleses y los irlandeses aparecen como marcadamente diferenciados en su concepción de las criaturas sobrenaturales que pueblan ambas islas, como ilustra el siguiente ejemplo, que alude al poeta romántico inglés William Blake: “Blake once saw a fairy’s funeral. But this, as Mr Yeats points out, must have been an English fairy, for the Irish fairies never die; they are immortal” (Wilde 1919, 154).

Un mes después de la publicación de este artículo sobre *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* y también para *The Woman’s World*, Wilde escribió otra reseña sobre una obra de Yeats bajo el sencillo título “Mr W.B. Yeats”. En este caso se trataba de *The Wanderings of Oisín and Other Poems*, y en ella Wilde le consideraba

---

<sup>22</sup> Sobre Thomas Crofton Croker y su contribución a la conservación del folclore irlandés ver cap. 1 página 29.

<sup>23</sup> En esta ocasión optamos por la ortografía de Yeats.

un poeta muy prometedor, además de un auténtico celta: “He is essentially Celtic, and his verse, at its best, is Celtic also” (Wilde 1919, 158). No explica qué entiende por “celta”<sup>24</sup>, pero añade a continuación: “yet [Yeats] is more fascinated by the beauty of words than the beauty of metrical music” (Wilde 1919, 158). Es decir, su maestría tiene más que ver con la belleza y la imaginación semánticas que con la técnica y la precisión de una buena métrica.

Esta importancia del dominio del lenguaje hasta casi considerarlo un arte supone una de las principales características de los autores irlandeses en inglés y una de sus principales armas de defensa frente al invasor: “In a land where words are the sole weapons of the disarmed, irony, ambiguity and deceit flourish as models of self-protection rather than as graces of literary style” (Kiberd 1997, 278).

Esta relevancia del lenguaje era algo de lo que los escritores irlandeses eran especialmente conscientes. Wilde habría dicho en 1882: “The Saxons took our lands from us and made them destitute ... but we took their language and added new beauties to it” (cit. en Kiberd 1995, 35). James Joyce diría algunos años después: “The Irish, condemned to express themselves in a language not their own, have

---

<sup>24</sup> Como ya comentamos en la nota 8 del capítulo 1 (página 46), Wilde utilizaba el término “celta” como opuesto a los ingleses y todo aquello que fuera epítome de una intensa imaginación, dinamismo y resistencia a la autoridad central (Mahaffey 1998 55) más que para referirse a personas nacidas en tierras de origen celta como Irlanda. De hecho, llegó a considerar a Poe como un “gran poeta céltico” en una carta al escritor francés Stéphane Mallarmé fechada el 25 de febrero de 1891 (Ellmann 1988, 317).

stamped on it the mark of their own genius and compete for glory with the civilized nations. The result is then called English literature” (cit. en Kiberd 1995, 35).

En julio, Wilde volvería a escribir otra reseña de *The Wanderings of Oisín*, esta vez para *Pall Mall Gazette*. En ella destacó de nuevo la lírica de Yeats que, según él, llegaba al punto de eclipsar a la de Keats en algunos momentos, pero sobre todo habla del joven autor irlandés con mucha ternura: “He is very naïve and very primitive and speaks of his giants with the air of a child” (Wilde 1919, 161). Yeats sin embargo no recibió estas reseñas con entusiasmo (Yeats 1961, 134), quién sabe si quizás aún dolido por cómo el pequeño Cyril y Oscar Wilde habían reaccionado a su cuento de gigantes en esa Irlanda particular de Tite Street.

En resumen, folclore y lenguaje articularon estas reseñas sobre dos libros de temática irlandesa, como si ambos conceptos llevaran a Wilde de vuelta a su infancia en Irlanda. Por el contrario, en el siguiente apartado veremos una prosa mucho más combativa en un artículo que combina historia y política sobre su isla natal en la reseña literaria de *The Two Chiefs of Dunboy*.

#### 3.4. “Mr Froude’s Blue Book”: Irlanda en el siglo XVIII

“Blue books are generally dull reading, but Blue-books on Ireland have always been interesting. They form the record of one of the greatest tragedies of modern Europe” (Wilde 1908c, 476). Con estas



palabras comienza la reseña publicada el 13 de abril de 1889 en *Pall Mall Gazette* de la obra *The Two Chiefs of Dunboy*. Se trataba de una novela, no de un libro de estadísticas como podría pensarse por el título del artículo, cuya trama se desarrollaba en Irlanda a finales del siglo XVIII. Es este el texto más duro y directo escrito por Wilde sobre el gobierno de Gran Bretaña, del que llegó a decir que si entonces intentaron gobernar Irlanda con odio “racial” y prejuicios religiosos, ahora lo hacían “with a stupidity that is aggravated by good intentions” (Wilde 1908c, 476).

Wilde añadió a este panorama político de la relación entre las dos islas a los americanos irlandeses, aquellos que volverían según Lady Wilde para conseguir la independencia, celtas que habían descubierto todo su potencial al otro lado del océano: “At home it [el intelecto celta] had but learned the pathetic weakness of nationality; in a strange land it realised what indomitable forces nationality possesses” (Wilde 1908c, 477). Este descubrimiento de la propia nacionalidad lejos de suelo patrio también podía aplicarse a los irlandeses que habían emigrado a Gran Bretaña, bien para huir de la pobreza bien en busca de una oportunidad para crecer artísticamente y acceder a una sociedad más cosmopolita que la irlandesa, “el deseo de pasar de lo conocido a lo desconocido, de autoeducarse en un medio extraño” (Ellmann 1990, 136). En esa tierra extraña personas como Yeats o el propio Wilde habrían (re)descubierto su ardor nacionalista; de alguna forma, ponerse

frente al espejo se convirtió en un ejercicio obligatorio para ser consciente de la propia identidad irlandesa<sup>25</sup>.

La novela de Froude, construida sobre los estereotipos del irlandés (Morty Sullivan) y el británico (Colonel Goring), fue tachada por Wilde de aburrida y considerada un intento (fallido, por cierto) de apoyar la política que el gobierno conservador británico estaba llevando a cabo. La última parte de la reseña recuerda a *A Modest Proposal* (1729) de Jonathan Swift y su satírica propuesta de acabar con la pobreza en Irlanda comiendo niños pobres, al referirse a la dura represión que se estaba llevando a cabo en manifestaciones pacíficas que denunciaban la política en Irlanda<sup>26</sup>: “There are some who will welcome with delight the idea of solving the Irish question by doing away with the Irish people” (Wilde 1908c, 481). Pero Wilde recuerda que Irlanda había extendido sus fronteras al este, hacia Gran Bretaña, pero especialmente hacia los Estados Unidos: “There are others who will remember that Ireland has extended her boundaries, and that we have now to reckon with her not merely in the Old World but in the New” (Wilde 1908c, 481-482).

Así, se podría resumir a la perfección lo que supone “Mr Froude’s Blue Book” con las siguientes palabras: “By the end of the

---

<sup>25</sup> Irlanda como “twin colony” o como “mirror island” de Inglaterra es un concepto que encontramos en Mahaffey (1998, 11).

<sup>26</sup> El 13 de noviembre de 1887, por ejemplo, la manifestación en Trafalgar Square a favor de la Home Rule había acabado en fuertes disturbios y llegó a conocerse como el “Bloody Sunday”. Constance Wilde acudió al juicio de los procesados junto con otras mujeres para mostrar su apoyo a los detenidos (Moyle 2012, 149).

review neither Froude's fiction nor British Government policy on Ireland, is left with a shred of integrity, and Wilde's rage at the double insult to aesthetics and politics represented by the novel is unambiguous" (Varty 1998, 24). La próxima vez que Wilde trate el tema de la política británica en Irlanda en una reseña literaria lo hará con un tono mucho menos violento pero será igualmente despiadado.

#### 4. La Irlanda visible y la Irlanda oculta (1890-1891)

En diciembre de 1889 saltó a la prensa la noticia del divorcio del matrimonio formado por el parlamentario del Irish Parliamentary Party, el Capitán William O'Shea y su esposa Katherine en el que el líder irlandés Charles Stewart Parnell fue nombrado *co-respondant* (nombre que recibía el amante de una mujer casada en el juicio por divorcio). Ello suponía hacer pública su relación sentimental con la mujer de su compañero de partido, una situación que al parecer venía de lejos. De nuevo, Irlanda volvía a la actualidad política y ello tuvo un impacto en los textos de Wilde. Aunque en 1890 Wilde siguió publicando reseñas literarias como "Mr Pater's *Appreciations*", a continuación hablaremos de dos textos en los que Irlanda aparece de una forma específica y de una forma velada respectivamente.

##### 4.1. "A Chinese Saga": la excusa perfecta para hablar de Irlanda

"A Chinese Saga" es a priori una reseña publicada el 8 de febrero de 1890 en la revista *Speaker*, del libro *Chuan Tzu: Mystic, Moralist, and*

*Social Reformer*, traducido del chino por el cónsul Herbert A. Giles. Sin embargo, se trata de un texto en el que Wilde despliega toda su ironía para hablar de prácticamente todo, empezando obviamente por el propio libro. Continúa hablando de una lejana Edad de Oro en la que no existían tediosos sistemas educativos (como aquel que había sacrificado el idioma irlandés en favor del inglés en su tierra natal), ni sociedades humanitarias (como Dorcas), ni se practicaba la caridad pública (tal y como hizo Hughie Erskine en “The Model Millionaire”): “In those ideal days, he [Chuang Tzu, el autor] tells us, people loved each other without being conscious of charity, or writing to the newspapers about it” (Wilde 1919, 180). Y tras un resumen histórico y una definición del hombre perfecto, y cuando parecía que el tema del libro no daba para más puesto que Chuang Tzu había vivido hacía más de dos mil años atrás, Wilde se pregunta:

And yet it is possible that, were he [Chuang Tzu] to come back to earth and visit us, he might have something to say to Mr Balfour about his coercion and active misgovernment in Ireland; he might smile at some of our philanthropic ardours, and shake his head over many of our organized charities; the School Board might not impress him, nor our race for wealth stir his admiration. (...) Perhaps it is well that Chuang Tzu cannot return. (Wilde 1919, 184).

En apenas dos frases, Wilde resume todo lo que, a su juicio, se estaba haciendo mal en Irlanda, desde cómo se estaba gobernando la isla, pasando por esa caridad mal gestionada, hasta llegar al sistema educativo. Y es en ese pasado remoto del siglo IV antes de Cristo donde encuentra el sistema perfecto.

Tras este sorprendente giro no es aventurado leer entre líneas otra crítica a la política del gobierno conservador de Westminster en la vecina Irlanda, cuando describe su mundo en los siguientes términos: “an age like ours, in which most people are so anxious to educate their neighbours that they have actually no time left in which to educate themselves” (Wilde 1919, 186). Allí, como los Otis de “The Canterville Ghost”, los británicos intentaban hacer cambiar a una sociedad que consideraban primitiva, aunque en este caso con una mano dura que recordaba a épocas oscuras como la campaña de Cromwell en Irlanda. Sin embargo, Wilde redirige el centro de atención hacia los propios ingleses con el fin de que prestaran más atención a sus necesidades educativas, tal vez entre las cuales estaba el acceso de la mujer a estudios superiores (como veremos en el capítulo 4) y menos a la isla contigua.

El 24 de mayo de 1890 Wilde abandonó la crítica literaria como actividad profesional principal y publicó su última reseña literaria en *Pall Mall Gazette*. En julio de ese mismo año apareció “The Picture of Dorian Gray” en *Lippincott’s Monthly Magazine*, en Estados Unidos y en Inglaterra. Su éxito fue tal, para lo bueno y para lo malo, que un año más tarde, Wilde lo publicó con un Prefacio y siete capítulos más como un volumen independiente. Sobre este texto trataremos a continuación.

#### 4.2. *The Picture of Dorian Gray*: Irlanda, Gran Bretaña y Wilde

Es difícil añadir algo nuevo sobre *The Picture of Dorian Gray* ya que a lo largo de los años se han sucedido los análisis de esta novela de Wilde, especialmente como reflejo de su homosexualidad. Esta relación entre vida y obra establecida por los lectores se hizo patente cuando Edward Carson utilizó pasajes en su interrogatorio en el juicio contra el Marqués de Queensberry que llevaría finalmente a la cárcel a Wilde por *gross indecency* en 1895. Entre las versiones de 1890 en *Lippincott Magazine* y su aparición como novela independiente en 1891 se produjo un debate sobre hasta qué punto reflejaba también los sentimientos nacionalistas irlandeses de Wilde. En una carta enviada al *Scots Observer* el 16 de agosto de 1890, Wilde escribía así sobre una reseña firmada por H., inicial de un lector tras la cual creía que se escondía el director del periódico: “he proposes that the test of art should be the political opinions of the artist, and that if one differed from the artist on the question of the best way of misgoverning Ireland, one should always abuse his work” (Wilde 1908a, 156). Esta discusión pudo haber influido notablemente en el resultado final: “the repeated expression of anti-Irish sentiments in the *Scots Observer* during the debate about *Dorian’s* first edition was quickly followed by Wilde’s addition of numerous anti-English and anti-British sentiments to the novel’s second edition” (Haslam 2014, 275).

Wilde afirmó que sus tres personajes masculinos eran reflejos de su propia imagen: “He explained to a correspondent, ‘Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian is what I would like to be in other ages, perhaps’” (Ellmann 1988, 301). Nuestra propuesta es llevar esta afirmación al terreno de la oposición entre Irlanda, puesto que Wilde se consideraba a sí mismo irlandés, y Gran Bretaña, ya que muchos contemporáneos de Wilde le veían como británico. Como afirma el autor a través de Dorian Gray, el cual representaría una posición liminal entre ambas en la que residiría el Wilde más personal, Basil y Lord Henry “made a delightful contrast” (Wilde 1994, 24). Primero, veremos cómo Wilde presenta a cada uno de estos personajes, para luego estudiarlos a lo largo de la obra.

Basil Hallward, el pintor del famoso retrato, sería la personificación de Irlanda. Al igual que Wilde, Basil estudió en Oxford, lugar donde conoció a la aristocracia inglesa representada por Lord Henry Wotton. Podríamos por ello pensar en la idea de Irlanda como un lugar que representa la inocencia, como la que tal vez tenía un Wilde recién llegado de Dublín a Inglaterra. Para Basil, dar el nombre de alguien a quien aprecia es como revelar parte de su alma: “When I like people immensely I never tell their names to anyone. It is like surrendering a part of them” (Wilde 1994, 19). Esta reflexión tan filosófica tiene también su representación en el folclore irlandés, ya que Connla, el hijo del héroe del Ciclo del Ulster

Cúchulainn, murió a manos de su propio padre precisamente por negarse a revelar su nombre porque no le conocía (Monaghan 2014, 97).

El estudio de Basil, donde comienza la obra, nos recuerda a la casa del propio Wilde. Cuenta por ejemplo con detalles japoneses en la decoración (Wilde 1994, 7). Recordemos que un abanico japonés había sido el protagonista del cuento escrito por Constance en 1887, “Was It a Dream?”, y que en casa de la pareja en Tite Street, la decoración Pre-Rafaelista daba algunas concesiones al japonismo, a través de jarrones y de dos plumas multicolores japonesas (Holland 1988, 43). Con esta mención de la decoración japonesa del estudio de Basil, Wilde podría estar haciendo un guiño a su propia casa, donde se encontraba su estudio y escribía, y que se había convertido, como ya mencionamos anteriormente, en un refugio donde poder sentirse irlandés libremente en pleno Londres.

El taller de Basil también tiene un jardín, el cual, además de un paraíso terrenal (Sanz Casares 1997, 34), simbolizaría a Irlanda y su oposición como espacio a Gran Bretaña, en la que nos centramos: “Thus, the garden described in the first page of *Dorian Gray* contains much on the relationship between the Irish and the English in a very codified form” (Killeen 2005, 104). Allí, en esa metáfora de Irlanda<sup>27</sup>,

---

<sup>27</sup> Para un exhaustivo análisis de ese código con el que Wilde identificaría este jardín con Irlanda recomendamos Upchurch 1992.



Basil se convierte en un *seanachai* que cuenta la historia de Dorian, quizás porque sea ese el lugar al que pertenecen las leyendas.

En resumen, tanto el interior como el exterior del estudio de Basil podrían ser identificados con Irlanda, la creada por Wilde en Londres y aquella en la que había crecido. La identificación de Basil con Irlanda a través de la naturaleza también podemos verla en la visión que Lord Henry tiene del pintor y su arte, que define con las siguientes palabras: “the silent spirit that dwelt in dim woodland, and walked unseen in open field, suddenly showing herself, Dryad-like and not afraid” (Wilde 1994, 46).

Basil representa a la nueva burguesía que tan importante era en una Irlanda abandonada por los aristócratas terratenientes que él mismo describe como “elderly ladies with gigantic tiaras and parrot noses” (Wilde 1994, 13). Como artista, debe convencer al resto de la sociedad de que no es un salvaje, algo con lo que también se solía asociar a los irlandeses (Spenser 1809, 66). Su contraste con Lord Henry no es solo a nivel de clase social, sino que muestra un cierto rechazo a la ciencia al negarse a exhibir su cuadro en una exposición al gran público, como si el espíritu del arte (que podríamos identificar con lo irlandés) fuera a desaparecer si se pasara por el tamiz de la razón: “My heart shall never be put under their microscope” (Wilde 1994, 18). Basil es amigo de Lord Henry desde la universidad, pero a pesar de ello, o precisamente por conocerle bien, sabe que su influencia es perjudicial y le pide que no influya sobre

Dorian. Considera que el verdadero Dorian es el del retrato, una imagen que representa al Wilde/Dorian previo a la influencia de Lord Henry/Gran Bretaña, y decide quedarse en su estudio en vez de acompañar a sus dos amigos al teatro (espacio de las apariencias sociales, opuesto al recogimiento de la casa y su jardín): “I shall stay here with the real Dorian” (Wilde 1994, 38). Comienza la guerra entre Irlanda y Gran Bretaña por Dorian-Wilde.

Lord Henry Wotton representaría a Gran Bretaña en esta lectura alternativa, como ya hemos señalado. Sobrino de Lord Fermor, un lord conservador cuyos principios describe como “out of date” (Wilde 1994, 41), su matrimonio sigue en pie a pesar de que él y su mujer, Victoria<sup>28</sup>, viven vidas totalmente independientes. Wilde anticipa así uno de los temas más importantes de sus *society comedies* que veremos en el capítulo 4: el matrimonio de conveniencia y sus implicaciones sociales. Lord Henry califica la negativa de Basil de exponer el retrato de Dorian de “childish” (Wilde 1994, 11), un rasgo asociado tradicionalmente con los irlandeses en ese momento: “if the English were adult and manly, the Irish must be childish and feminine” (Kiberd 1995, 30).

Lord Henry podría haber sido identificado con Wilde por sus coetáneos por sus aforismos, como por ejemplo: “Conscience and

---

<sup>28</sup> También en este personaje parece Wilde personificar a Inglaterra en esta época victoriana, no solo por haber elegido el nombre de la ya entonces longeva reina y emperatriz, sino por su descripción, la cual concluye con estas palabras: “Her name was Victoria, and she had a perfect mania for going to church” (Wilde 1994, 56).

cowardice are really the same things, Basil. Conscience is the trade-name of the firm. That is all” (Wilde 1994, 13). Para la tía del aristócrata, Lady Agatha, son tan solo una pose, como señala en el capítulo III, añadido en 1891. Lord Henry reflejaría una Inglaterra descreída y centrada en las apariencias en contraste con la inocente y natural Irlanda de Basil. Wilde habría querido destacar esta idea en la ampliación de la novela incorporando este capítulo.

A lo largo de *The Picture of Dorian Gray*, descubriremos que Lord Henry tiene mucho de misógino, o al menos tiene una visión del papel de la mujer en la sociedad muy distinto al que podría tener una profeminista como Lady Wilde o Constance, o incluso un hombre que apoyase estas ideas, como lo hizo Wilde en *Woman's World* mientras fue su editor. Así lo percibimos en afirmaciones suyas como por ejemplo “Women are a decorative sex” (Wilde 1994, 58). En el capítulo 4 abordaremos más detenidamente este tema de cómo la aristocracia (Lord Henry) representa el viejo código social mientras que la burguesía (Basil) da voz a la lucha por los derechos de las mujeres, una batalla a la que el propio Lord Henry se refiere más adelante: “We have emancipated them [women], but they remain slaves looking for their masters, all the same” (Wilde 1994, 120).

Al contrario que Basil, Lord Henry es un apasionado de la ciencia: “He had always been enthralled by the methods of natural science” (Wilde 1994, 68). Aquí la ciencia aparece entendida también como todo lo racional y empírico, frente a un Basil que rechaza la

unión de arte y ciencia, como hemos señalado. Dorian, desde su postura liminal, se sentirá una mezcla de ambos mundos al leer el libro simbolista que le regala Lord Henry identificado como *Á Rebours*, de Huysmans (Ellman 1988, 298) en un punto de no retorno en su vida: “The hero, (...) in whom the romantic and the scientific temperament were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself” (Wilde 1994, 147).

Desde el primer momento, Lord Henry se siente intrigado por la figura de Dorian, a quien considera “the son of Love and Death” (Wilde 1994, 46) por la trágica historia de amor de sus padres. Wilde podría sentirse también así por la gran influencia que tuvo en su vida el amor y la muerte de su hermana Isola. De hecho, si su segundo hijo, Vyvyan, hubiese sido niña, como él y Constance deseaban, le habrían llamado Isola Deirdre<sup>29</sup> (Holland 1988, 36).

En cuanto al personaje de Dorian, este sería Wilde en un momento crítico tras haber descubierto su homosexualidad: por un lado, quiere mantener la relación con su pasado, con esa Irlanda de su niñez, de su inocencia, asociada con la naturaleza, que es Basil: “He [Basil] gives me good advice” (Wilde 1994, 68). Incluso más adelante, en el capítulo IX, Dorian hablará directamente de su amistad con Basil como quedar a merced de sus emociones, algo

---

<sup>29</sup> Deirdre of the Sorrows, cuya historia se recogió en el siglo XII en el *Book of Leinster* de Trinity College y que fue traducida al inglés por Eugene O’Curry, es una de las protagonistas del Ciclo del Ulster. Enamorada de Naisi, se fugó con él para evitar su matrimonio con el viejo rey Conchobor. Cuando la pareja regresaba al Ulster tras el perdón del rey, este mató a Naisi y ella se suicidó sobre el cuerpo de su amado (Sainero 1998, 29-31).

muy asociado con la infancia y con los irlandeses. Pero por otro lado, Dorian siente la fascinación de los placeres que le ofrece la gran ciudad y que en la novela le ha contagiado Lord Henry, y así se lo manifiesta: “I felt that this grey, monstrous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins, as you once phrased it, must have something in store for me” (Wilde 1994, 59).

Sabemos que Dorian tiene inquietudes filantrópicas, ya que acude con Lady Agatha al East End a ayudar a los más necesitados. Esta preocupación contrasta con la actitud de Lord Henry y de muchos británicos:

‘I can sympathise with everything, except suffering,’ said Lord Henry, shrugging his shoulders. ‘I cannot sympathise with that. It is too ugly, too horrible, too distressing. There is something terribly morbid in the modern sympathy with pain. One should sympathise with the colour, the beauty, the joy of life. The less said about life’s sores the better.’ (...)

Lord Henry laughed. ‘(...) I would suggest that we should appeal to science to put us straight.’ (Wilde 1994, 50)

Como ya señalamos al hablar del relato corto titulado “The Model Millionaire”, quienes conocieron a Wilde, como James Rodd, le definían como una persona compasiva con los pobres en un momento en el que la complacencia con la desigualdad se consideraba algo representativo de los ingleses, en palabras de Harris. Encontramos así otro rasgo más por el que estos personajes pueden identificarse con Wilde y con Gran Bretaña respectivamente.

Siguiendo con el paralelismo entre vida y obra, la mujer de la que se enamora el protagonista, en este caso Sibyl Vane, tiene los ojos del mismo color que los tenía Constance Wilde, “violet wells of passion” (Wilde 1994, 61), y es descrita como una niña de 17 años (“There is something of a child about her” - Wilde 1994, 68) recordando una vez más la personificación de Irlanda como una joven. Wilde vuelve al folclore para la caracterización de este personaje tanto en su identificación con Oisín a través de la figura del cervatillo (“there was something of a fawn in her” - Wilde 1994, 96), como en el uso de refranes que hace Sibyl: “when poverty creeps in at the door, love flies in through the window” (Wilde 1994, 80). En el capítulo V, añadido en la versión de 1891 y protagonizado por los Vane, encontramos tres elementos que nos remiten de forma simbólica a los emigrantes irlandeses pobres que intentaban ganarse la vida en las grandes ciudades: en primer lugar, la pobreza extrema que percibimos en esa mesa donde cena la familia sobre la cual pasean las moscas; en segundo lugar, el odio que James<sup>30</sup>, el hermano de Sybil, siente hacia Dorian, y que está basado en la diferencia de “raza” entre uno y otro (“through some curious

---

<sup>30</sup> James es un nombre que recuerda al rey inglés católico James II. El personaje de James Vane es incorporado a la versión de 1891 que, como hemos señalado al comienzo de este apartado, es más “irlandesa”.

race-instinct<sup>31</sup> - Wilde 1994, 79); por último, el miedo de James a que Dorian únicamente quiera esclavizar a su hermana.

Como en la vida real ocurrió en la relación entre Wilde y Constance, en la novela la relación entre Dorian y Sibyl también cambió. Si en una carta desde la cárcel Wilde confesó a Robert Ross en abril de 1897 su hastío con la vida de casado (Wilde 2013a, 168), en el siguiente fragmento de una conversación entre Dorian y Sibyl, podríamos imaginar a Wilde dirigiéndose a su mujer en similares términos: “You used to stir my imagination. Now you don’t even stir my curiosity. You simply produce no effect” (Wilde 1994, 102). Constance, que representaba Irlanda en la vida de Wilde, estaba cada vez más lejos de él mientras que Gran Bretaña y lo que allí había descubierto sobre sí mismo, es decir, su pasión por los hombres, le atraía más y más. No parece casual que en este diálogo que termina con la ruptura del compromiso matrimonial entre ambos se intuya la ruptura del matrimonio Wilde: “There is always something ridiculous about the emotions of people whom one has ceased to love” (Wilde, 1994: 103).

Este distanciamiento de Irlanda y su acercamiento a Gran Bretaña, no tanto por lo que una y otra representaba para Wilde en

---

<sup>31</sup> Recordemos que a los irlandeses de origen celta, generalmente campesinos, se les consideraba una “raza” distinta de los descendientes de los sajones en Irlanda, Gran Bretaña o incluso en Estados Unidos: “700 years of absolute possession has not advanced by a single step the amalgamation of the Irish Celt with the Saxon-English (...) Even in the states, the free United States, where if a man remain a slave in mind it is his own affair, the Celt is distinct from the Saxon to this day” (Knox 1862, 18-19). Este odio “racial” entre ingleses e irlandeses también lo plasmó Wilde en su reseña sobre “Mr Froude’s Blue Book”.

términos de colonia y metrópoli, sino por la oportunidad de dar rienda suelta a su recién descubierta fascinación homosexual que la vida social londinense representaba, lo plasma Wilde en la relación de Dorian con Basil y con Lord Henry. Cuando los tres caballeros se preparaban para ir al teatro a ver la actuación de Sibyl, Lord Henry le dice a Dorian: “I represent to you all the sins you have never had the courage to commit” (Wilde 1994, 94). Y dicho esto, ambos se suben a un coche del que dejan fuera a un desolado Basil: “A strange sense of loss came over him. He felt that Dorian Gray would never again be to him all that he had been in the past. Life had come between them” (Wilde 1994, 94). De la misma forma, “la vida” se había interpuesto entre Wilde e Irlanda.

En el capítulo XII, la llegada de Basil a la casa de Dorian antes de coger el tren hacia París, tiene un carácter muy simbólico dentro de nuestra lectura, según la cual el pintor personifica a Irlanda. El artista únicamente porta “a Gladstone bag, and an ulster” (Wilde 1994, 170). El primer objeto es una maleta de cuero muy popular en la época victoriana que recibió este nombre en honor al Primer Ministro W.E. Gladstone, del que ya hemos hablado con anterioridad como defensor de la Home Rule irlandesa. El segundo es un abrigo que recibió su nombre de la región norirlandesa del Ulster, lugar donde estudió Wilde y cuya enconada oposición al autogobierno de Irlanda quedaría inmortalizada en la arenga del político conservador



Lord Randolph Churchill el 22 de febrero de 1886: “Ulster will fight, and Ulster will be right” (Bardon 2008, 406).

A la definición de Dorian de la Inglaterra en la que viven como “the native land of the hypocrite” (Wilde 1994, 173), Basil responde alegando también que tanto el país como su sociedad están equivocadas, distanciándose ambos de ella y convirtiéndose en *outsiders*. El asesinato de Basil a manos de Dorian en el capítulo XIII supone un asesinato metafórico de Wilde de su yo irlandés, y las palabras que le dirige el artista antes de morir parecen reflejar las aspiraciones y los sueños que los irlandeses habían depositado en sus compatriotas parlamentarios de Westminster y en miembros de la *Ascendancy* como Wilde, frustrados tras el rechazo de la Home Rule: “You were to me such an ideal as I shall never meet again” (Wilde 1994, 180).

A pesar de ello, Dorian/Wilde mantiene algunos rasgos que le siguen uniendo a su yo irlandés. Cuando al final del capítulo XVII, añadido a la versión de 1891, Dorian se desmaya tras creer haber visto la cara de James Vane, blanca como la de un fantasma, Wilde parece estar haciendo un homenaje a su padre, Sir William. Él había registrado en *Irish Popular Superstitions* la creencia entre los campesinos irlandeses en el *thivish*, un fantasma cuya aparición precedía a un fallecimiento. Michael Welsh, de quien hablamos en el capítulo 1 por haber sido reclutado a la fuerza por la sociedad secreta de los *Ribbonmen* (cap. 1 página 117), le contó a su madre haber visto

uno justo antes de la llegada de estos hombres que le conducirían a la muerte (Wilde, S.W., 1852, 109-112).

Dorian además cree en los malos augurios. Durante la cacería que tiene lugar en su casa de campo, en Selby Royal, Dorian pide a Lord Geoffrey que no dispare a una liebre: “there was something in the animal’s grace of movement that strangely charmed Dorian Gray” (Wilde 1994, 231). El verbo *charm* nos remite irremediablemente a la magia, y por lo tanto a la obra folclórica de los padres de Wilde, donde encontramos una historia en la que la liebre realmente es una persona transfigurada:

Hares are considered unlucky, as the witches constantly assume their form in order to gain entrance to a field where they can bewitch the cattle. A man once fired at a hare he met in the early morning, and having wounded it, followed the track of the blood till it disappeared within a cabin. On entering he found Nancy Molony, the greatest witch in all the county, sitting by the fire, groaning and holding her side. And then the man knew that she had been out in the form of the hare, and he rejoiced over her discomfiture. (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 61).

Así, a través del personaje de Dorian, Wilde mantendría aún cierta unión con su pasado irlandés, con la tradición de ese lugar que le vio nacer y del que se sentía en cierto modo lejano; quizás por eso Dorian decide esconder su retrato en la antigua sala de juegos de cuando era pequeño y no en otro lugar. El último momento en el que Dorian es protagonista de un episodio con reminiscencias a folclore irlandés es el de su propia muerte. En el momento en el que se da cuenta de que solo el retrato queda como testigo de un pasado

marcado por la crueldad y el asesinato, y con el objetivo de comenzar una nueva vida, Dorian decide destruir su retrato:

He looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. (...) As it had killed the painter, so it would kill the painter's work, and all that that meant. It would kill the past, and when that was dead he would be free. (...) He sized the thing, and stabbed the picture with it.

There was a cry heard, and a crash. (...) When they entered they found, hanging upon the wall, a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. (Wilde 1994, 255-256)

La muerte de Dorian recuerda a un tipo de leyenda muy popular en Irlanda conocido como "*the knife against the wave*". En 1896, la revista *Folklore* publicó una historia de este tipo recogida en Co. Leitrim según la cual, un pescador lanzó una saeta a una repentina ola gigante que se aproximaba mientras pescaba en las tranquilas aguas de Lough Allen. Por la noche, el hombre recibió la visita de una forastera que insistió en llevarle de vuelta al lago. Una vez allí, fue conducido a una estancia donde le esperaba la reina sobre su trono con la saeta clavada en su frente, y ella le dijo: "nothing can take it out but your own two hands, but be sure to bring it at the first pluck, for you will not get the second, for I will die before the sun sets if you don't bring it at the first pluck" (cit. en Ross, 1994: 83).

Wilde podría haber reinterpretado este tipo de leyendas, por un lado empleando el cuchillo como el arma homicida, y en segundo

lugar, acabando con la vida de ese Dorian convertido en ser sobrenatural tras su pacto de belleza y juventud eterna con las fuerzas del más allá que algunos han identificado con las *sidhe* o *fairies* irlandesas: “When Dorian makes his wish to remain forever young, the imagery of this paragraph suggests that the fairies have taken him away to ‘Tír-na-nÓg’ or the ‘Land of Perpetual Youth’, and have left a foundling in his place” (Killeen 2005, 105).

La caída de los años sobre Dorian al matar a su imagen o *taibhshe*<sup>32</sup>, recuerdan a la muerte del propio Oisín al descender del caballo que le había dado su amada Niamh y poner un pie en tierra Irlandesa, según la describió W.B. Yeats en su poema de 1889 *The Wanderings of Oisín*, del cual Wilde hizo una reseña, como dijimos anteriormente:

The rest you have heard of, O croziered man; how, when  
divided the girth,  
I fell on the path, and the horse went away like a summer fly;  
And my years three hundred fell on me, and I rose, and walked  
on the earth,  
A creeping old man, full of sleep, with the spittle on his beard  
never dry. (Yeats 1996, 33)

De un modo parecido concluye *The Picture of Dorian Gray*, dejando a un autor/protagonista aparentemente muerto, pero convertido en toda una leyenda gracias en parte a Oisín, un

---

<sup>32</sup> El *taibhshe* en el folclore irlandés es un mensajero de la muerte, posiblemente la correcta ortografía de la palabra *thivish* que había escrito Sir William en 1852, pero con una relación más directa con quien lo ve: “The *taibhshe* mirrors the real person’s body” (Upchurch 1992, 29).

predecesor en el folclore irlandés al que Wilde debía incluso su propio nombre.

\*\*\*\*\*

Teniendo en cuenta que los textos desgranados en este capítulo tuvieron mayor difusión que los poemas y las obras de teatro escritas hasta entonces, podemos deducir que Irlanda es un elemento cada vez más reconocible en la obra de Wilde. Como crítico literario, permanece atento a la situación de su país de origen y la incorpora de forma más o menos explícita en sus reseñas; como escritor de relatos cortos, Wilde tomará su experiencia vital como irlandés residente en una gran ciudad británica, su pasado en la isla y su presente en Inglaterra, y los reflejará en historias de la alta sociedad teóricamente reales (como las leyendas); por último, su novela será un retrato de sí mismo y de la pugna por su alma entre lo que para él representaban Irlanda y Gran Bretaña, representados a su vez por la tríada formada por Dorian, Basil y Lord Henry.

El contexto histórico es una clave más de sus reseñas, tanto a nivel político por la votación de la Home Rule y el cambio de gobierno, como a nivel social por la preocupación tan victoriana por la pobreza, e incluso a nivel artístico con el incipiente *Gaelic Revival*. Como dice la cita que introduce este capítulo, Wilde quiere tratar lo que está pasando a su alrededor, un escenario urbano pero en el que

a la vez sus conciudadanos irlandeses, especialmente su esposa, están muy presentes. En esta sección hemos propuesto una lectura alternativa de “The Canterville Ghost” como una alegoría de la invasión inglesa de Irlanda en el siglo XII; por otro lado, “The Sphinx without a Secret” y “Lord Arthur Savile’s Crime”, cuyos protagonistas estarían inspirados en la familia Wilde, tendrían pinceladas de la actualidad política y social de la isla, como los atentados con bombas de los fenianos para conseguir la independencia de Irlanda o el férreo enfrentamiento entre Conservadores contrarios totalmente a la Home Rule y Liberales partidarios de ella; y si los Wilde habrían inspirado estos dos relatos, los Lloyd, la familia de Constance, serían la inspiración de los Merton de “The Model Millionaire”, un relato de denuncia del *slumming* y que ensalza la caridad con los más desfavorecidos de las ciudades, mayoritariamente irlandeses en el caso de Londres. Por último, Wilde habría recogido todos los clichés de la época en torno a los irlandeses, basados en la oposición con respecto a lo británico en términos de lo femenino frente a lo masculino e imaginación frente a racionalidad para la creación del personaje de Cyril Graham, uno de los protagonistas de “The Portrait of Mr W.H.”.

En la línea del análisis del relato corto de O’Connor, todos los protagonistas de Wilde transmiten ese ser consciente de su soledad y, como él mismo, de su posición incómoda dentro de un orden social extraño: el fantasma que ya no asusta y que reconoce que quiere

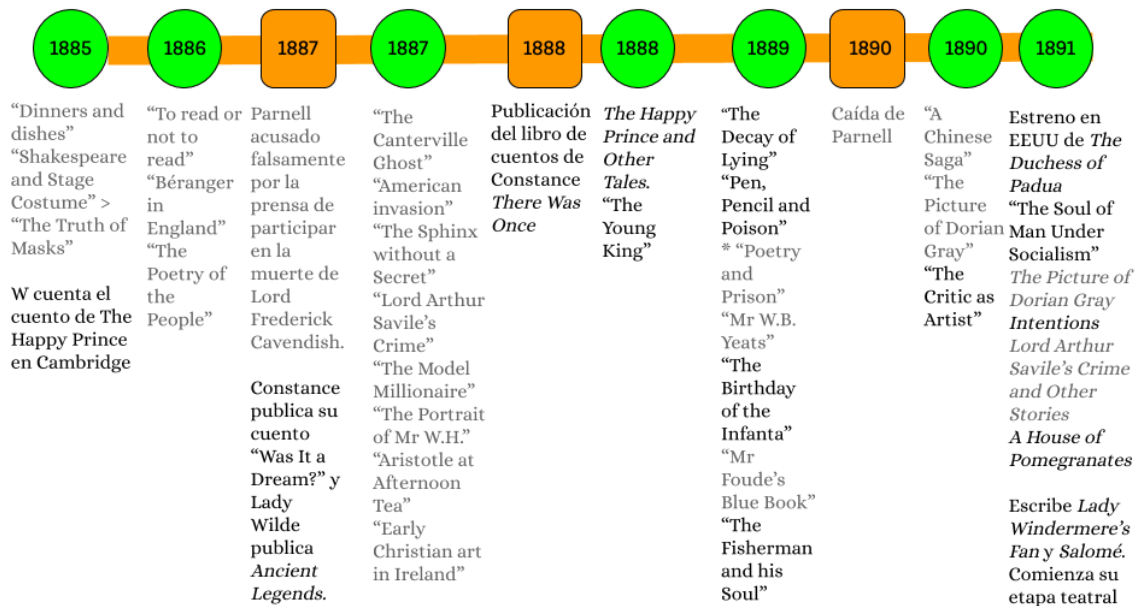
abandonar este mundo para irse al Más Allá; la mujer que crea una fantasía sobre una doble vida para huir de una existencia rutinaria; el aristócrata que solo quiere cumplir con su solitaria obligación de cometer un asesinato para poder continuar con su vida y casarse con la mujer que ama; el joven adinerado venido a menos que siente la necesidad de dar a hurtadillas todo el dinero que lleva encima a un mendigo cuyo rostro le conmueve; el hombre incapaz de vivir en una sociedad que necesita demostrar científicamente algo para creer en ello. Wilde habría convertido su hogar en Tite Street en su particular Irlanda, una Utopía esencial en la vida de cualquiera como afirmaría en “The Soul of Man Under Socialism”: “A map of the world that does not include Utopia is not worth looking at” (Wilde 2003a, 1184).

En el siguiente capítulo abordaremos otras formas narrativas desarrolladas por Wilde en el mismo espacio de tiempo: los cuentos literarios (otro tipo de expresión de la literatura folclórica con características muy diferentes a las de las leyendas y por lo tanto, a los relatos cortos) y los ensayos. Veremos una especial atención a la desigualdad social en estas obras de Wilde, influido tal vez por otro irlandés del que hablaremos: George Bernard Shaw.

## CAPÍTULO 3: EL GÉNERO NARRATIVO (II): CUENTOS LITERARIOS Y ENSAYOS (1885-1891)

The great artists, from Homer and Aeschylus, down to Shakespeare and Keats, did not go directly to life for their subject-matter, but sought for it in myth, and legend, and ancient tale

“The Critic as Artist” (Wilde 2001, 122)



El primer éxito de Wilde como escritor le llegó en mayo de 1888 con la publicación de su libro de cuentos *The Happy Prince and Other Tales*: “The Athenaeum compared him to Hans Christian Andersen, and Pater wrote to say that ‘The Selfish Giant’ was ‘perfect in its kind,’ and the



whole book written in ‘pure English’ - a wonderful compliment” (Ellmann 1988, 282). Pero algunos personajes y algunas de las historias que lo componen son anteriores a 1888. Sabemos que en 1868, un simple empujón a un minusválido en su huida de un orador callejero con otros compañeros de Portora en Enniskillen, Wilde lo transformó rápidamente en una valiente lucha contra un gigante que le había cortado el camino y al que había dado por muerto (Ellmann 1988, 22); también sabemos que contó “The Happy Prince” en noviembre de 1885 en una visita a unos amigos a Cambridge y que debido al éxito obtenido, lo escribió esa misma noche (Ellmann 1988, 253). El Gigante Egoísta y el Príncipe Feliz serán los protagonistas de los dos cuentos más famosos de Wilde.

En el capítulo anterior hablábamos de las leyendas como narraciones folclóricas que el *seanachai* consideraba verídicas y a las que, por esta razón, se les daba un carácter histórico. El cuento, por el contrario, “es siempre más descontextualizado, está situado en un tiempo indeterminado, en lugares fantásticos” (Martos Núñez 2007, 26). Por ello decidimos separar los relatos cortos de *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories* de *The Happy Prince and Other Tales* y *A House of Pomegranates*. Estos dos últimos libros contienen cuentos literarios, herederos del cuento maravilloso folclórico (*Märchen* en alemán, *wonder tale* en inglés) el cual, a diferencia de la leyenda, “es captado como pura ficción y divertimento” (Martos Núñez 2007, 121).

Sobre una base folclórica que se había empezado a gestar con los trabajos de Johann Gottfried von Herder publicados en 1778 y de los hermanos Grimm y sus *Kinder- und Hausmärchen* de 1812, los escritores comenzaron a crear sus propios cuentos: “educated writers purposely appropriated the oral folk tale and converted it into a type of literary discourse about mores, values, and manners so that children would become civilized according to the social code of that time” (Zipes 1991, 3). La evolución del cuento folclórico tradicional hasta llegar al cuento literario será nuestro primer foco de atención para ver cómo los cuentos de Wilde descienden de los cuentos maravillosos de su infancia y juventud pertenecientes al folclore irlandés. Por esta razón podremos clasificarlos según el contenido en las mismas categorías descritas por Thompson y que ya utilizamos en el capítulo 1 cuando estudiamos el impacto del folclore irlandés en poemas como “Charmides”.

Aunque fueron publicados en el mismo periodo de tiempo en el que Wilde se dedicaba al periodismo y al relato corto, creemos necesario estudiar estos cuentos en un capítulo aparte ya que para él cuentos (*tales*) y relatos (*stories*) eran dos géneros claramente diferenciados. Así lo afirmó en “The Critic as Artist”: “The mere lack of style in the story-teller gives an odd journalistic realism to what he tells us” (Wilde 2001, 252). De ahí que el capítulo 2 se centre en textos presentados como reales (los relatos cortos) y periodísticos, mientras

que el capítulo 3 lo haga en textos fantásticos. Analizamos los ensayos en este capítulo y no en el anterior ya que algunos fueron publicados de forma individual en enero de 1889, por lo que su creación coincidiría aproximadamente en el tiempo con la de cuentos como “The Birthday of the Infanta”, publicado en marzo de ese mismo año. Recordemos que uno de los desafíos de esta tesis es aproximarse a la obra de Wilde identificando coincidencias y evoluciones cronológicas, y estos ensayos, a excepción de “The Soul of Man under Socialism”<sup>1</sup>, verán la luz como un único volumen titulado *Intentions* en 1891, el *annus mirabilis* de Wilde en el que también se publicó su volumen de cuentos *A House of Pomegranates*. Con “The Soul of Man under Socialism”, daremos paso al último capítulo de esta tesis, en el que abordaremos el teatro.

### 1. Base folclórica de los cuentos literarios

El cuento “es un género narrativo universal y forma parte de un arte muy antiguo, que es la narración oral, en el caso de los cuentos tradicionales, o bien de las habilidades de un escritor, en el caso de los cuentos” (Núñez Martos 2007, 97). Wilde no era ajeno a este tipo de narraciones orales, ya que habían formado parte de su infancia a través del trabajo de recolección de folclore de su padre y de su

---

<sup>1</sup> *The Soul of Man under Socialism* fue publicado como libro en 1895, poco antes del ingreso en prisión de Wilde.

contacto con campesinos irlandeses en Moytura. Cuando fue padre, le gustaba ponerse en el papel de *seanacháí*:

When he grew tired of playing he would keep us [Cyril y Vyvyan] quiet by telling us fairy stories, or tales of adventure, of which he had a never-ending supply. (...) He told us all his own written fairy stories suitably adapted for our young minds, and a great many others as well” (Holland 1988, 53).

La presencia tanto de cuentos folclóricos<sup>2</sup> como literarios en esta etapa nos lleva a preguntarnos en qué medida unos pudieron influir en los otros.

La narrativa de Wilde podría verse como fuera de los parámetros de los cuentos folclóricos infantiles por su continua apelación a los sentidos, su sátira, incluso por la brillantez y exquisitez del lenguaje empleado (Sanz Casares 1996, 181). Sin embargo, existen suficientes puntos en común entre el cuento folclórico y el cuento literario de Wilde como para no considerarlos antagónicos. A continuación analizaremos estas similitudes entre uno y otro género y veremos cómo Wilde da una vuelta de tuerca al cuento literario para emplearlo como el vehículo ideal de expresión de sus inquietudes, o dicho de otra forma, “como la expresión única e irrepetible de su propia personalidad” (Sanz Casares 1997, xxiii). Una vez logrado este objetivo, analizaremos cada volumen de cuentos por separado y nos centraremos en aquellos títulos que tengan que ver con Irlanda, bien

---

<sup>2</sup> De la misma forma que Marcos Núñez 2007, utilizaremos los términos “tradicional”, “popular” y “folclórico” para referirnos indistintamente a estos cuentos maravillosos cuyo origen y autor se pierden en el tiempo.

por compartir motivos folclóricos<sup>3</sup>, bien por haber tenido como fuente de inspiración la situación de la isla.

El cuento folclórico es “una narración larga, en prosa, cuya acción se desarrolla en un tiempo y lugar irreal e indefinido y cuyo protagonista supera una serie de dificultades para lograr su meta y un desenlace feliz” (Ramos, 1988: 15). Tomando esta definición como base, podríamos decir que los cuentos de *The Happy Prince and Other Tales*, que incluye “The Happy Prince”, “The Nightingale and the Rose”, “The Selfish Giant”, “The Devoted Friend” y “The Remarkable Rocket” se ajustan a estas cuatro características: son relativamente largos, se desarrollan en lugares no identificados y los personajes principales, especialmente la golondrina de “The Happy Prince” y el ruiseñor de “The Nightingale and the Rose”, consiguen su objetivo tras una sucesión de pruebas. Los de *A House of Pomegranates*, titulados “The Young King”, “The Birthday of the Infanta”, “The Fisherman and his Soul” y “The Star-Child”, mucho más largos que los anteriores, podrían parecer a priori muy distintos a los cuentos folclóricos siguiendo estos criterios de construcción de espacios narrativos y personajes.

Por ejemplo, se podría alegar que “The Birthday of the Infanta” no sigue el criterio de desarrollarse en un lugar irreal o indefinido, pero ciertamente la España de la Inquisición es un escenario

---

<sup>3</sup> No haremos un listado exhaustivo de todos los motivos folclóricos que aparecen en los cuentos como ya lo hizo Sanz Casares (1997), sino que destacaremos aquellos que son importantes dentro del cuento y que aparecen frecuentemente en el folclore irlandés según la clasificación de Thompson.

suficientemente lejano para el lector británico del siglo XIX. Otro requisito dudoso es la meta del protagonista, ya que los personajes de Wilde parecen no tener ninguna más allá de estar con la persona amada (“The Fisherman and his Soul”) o ser coronado rey al día siguiente (“The Young King”).

Por último, el final feliz del que habla Ramos es, en ocasiones, la muerte del personaje principal. Esa aparente falta de meta o esa muerte no se perciben en Wilde como el fin de la existencia ni tienen connotaciones negativas, sino que suponen una epifanía, una revelación. Como veremos, las muertes del enano de “The Birthday of the Infanta” y del pescador de “The Fisherman and his Soul” les liberan de una existencia en un lugar en el que no encajan, un final dramático del que el lector se siente distante al ocurrir en un tiempo y en un espacio lejanos a él. “The Young King” y “The Star-Child” representan el perdón del pecado de vivir de espaldas al mundo real. Estos finales están concebidos como “finales felices”, por tristes que puedan parecernos, de la misma forma que conseguir la meta es más importante para el ruiseñor de “The Nightingale and the Rose” que su propia vida y nos emocione el sacrificio del pequeño pájaro porque para ella, es un final feliz.

Como vemos, el cuento tradicional y el cuento literario de Wilde comparten algunas características narrativas. Comparten también algunas funciones. Cuatro son las funciones básicas del cuento

tradicional validación de una determinada cultura, conformismo con los modelos establecidos, educación y entretenimiento (Bascom 1965). Las tres primeras podrían resumirse en preservar un determinado código de conducta aceptado por todos los miembros de un grupo cultural a través de la educación de los niños. Esta era la tendencia general de quienes escribían cuentos para niños, como Hans Christian Andersen (1805-1875). Wilde, sin embargo, pertenecería a un grupo de autores británicos y americanos de finales del siglo XIX que no mostraron complacencia con los valores morales y religiosos victorianos sino todo lo contrario: “[a new trend] which reflected sharp criticism of traditional child-rearing and the rationalized means of discipline and punishment employed to make children into good and responsible citizens” (Zipes 1991, 97). El matrimonio Wilde llevaba nuevas pautas de comportamiento y una innovadora forma de concebir la educación de los niños en la que el castigo no tenía cabida en su propia casa, haciendo cosas que podrían sorprender a los padres de clase media-alta victorianos:

Unlike many of their class and generation, they spent time playing with their children, and Constance certainly would do many of the domestic chores that others left to the nanny. (...) Even when they were babes in arms, Oscar found his sons compelling, and as they grew older, he indulged his own sense of fun in the games he enjoyed with them. (Moyle 2012, 146)

El 17 abril de 1888, apenas unas semanas antes de la aparición de *The Happy Prince and Other Tales*, el *Pall Mall Gazette* se hizo eco

de la opinión de Mrs Wilde de que las madres deberían educar a los niños a ser anti-belicistas y otras propuestas innovadoras desde el punto de vista educativo calificadas como “practical suggestions to wives, mothers and school mistresses” (cit. en Moyle 2012, 150). Wilde creía en descubrir, que no imponer, unos valores nuevos a las nuevas generaciones. Y qué mejor que emplear la fórmula didáctica y tradicional por excelencia, el cuento, para ello.

La última función de las señaladas por Bascom, el entretenimiento, está muy relacionada con el público al que el cuento va dirigido. Mientras el cuento tradicional es oral y está creado para ser contado, especialmente a niños (la audiencia participa en su creación y espera del cuentacuentos que introduzca variaciones en la historia), el cuento literario tiene forma escrita y el cuentacuentos/lector simplemente se limita a leerlo, bien para deleite personal, bien para entretener a un niño antes de irse a la cama, por ejemplo. En el caso de Wilde, vemos que cada uno de sus volúmenes de cuentos está dirigidos a un público distinto.

Según el propio Wilde, *The Happy Prince and Other Tales* estaba “pensado en parte para los niños y en parte para aquellos que han conservado cualidades infantiles de sorpresa y gozo’, y también ‘escrito no para niños, sino para personas infantiles de 18 a 80 años” (cit. en Holland 2005, 178). En este segundo grupo estaría incluido el anciano Gladstone, a quien Wilde le envió una copia del libro en junio



de 1888 con una carta en la que se refirió a él como “alguien a quien yo, y todos los que llevamos sangre celta en las venas, debemos honrar y respetar, y con quien mi patria ha contraído tan profunda deuda” (Wilde 2005, 179). Aunque se trataba de cuentos literarios, Wilde ansiaba que se explotara su potencial oral, y en una carta a Alfred Nutt fechada en junio de 1888 reconoció que le encantaría escucharlos leídos por boca de su amiga, la actriz Ellen Terry (Wilde 2005, 179). Más adelante, el 28 de octubre de 1891, en una carta a la Princesa de Mónaco a la que había dedicado “The Fisherman and His Soul” tal y como apareció en *A House of Pomegranates*, también catalogó esta colección como un libro de cuentos infantiles (Wilde 2005, 225), aunque en su respuesta a la reseña hecha por *Pall Mall Gazette* de diciembre de ese mismo año afirmó irónicamente que tenía tanta intención de deleitar a los niños británicos como de deleitar al público adulto británico:

Now, in building this *House of Pomegranates*, I had as much intention of pleasing the British child as I had of pleasing the British public. (...) No artist recognises any standard of beauty but that which is suggested by his own temperament. The artist seeks to realise, in a certain material, his immaterial idea of beauty, and thus to transform an idea into an ideal. That is the way an artist makes things. That is why an artist makes things. (Wilde 1908a, 163).

Esta actitud defensiva de Wilde en la que se reivindicaba como artista al margen de la crítica británica solo puede entenderse viniendo de un irlandés con un profundo sentimiento de liminalidad.

Otro elemento clave en el cuento folclórico es su pertenencia a la comunidad y no a un único autor. A partir de patrones conocidos, y en un contexto irlandés, el *seanacháí* y su audiencia crean y difunden el cuento; es decir, “la tradición oral alude tanto a un *proceso* como a los *productos* de ese proceso” (Martos Núñez 2007, 195). Wilde también tenía ese mismo desapego hacia los cuentos que contaba y sobre los que basó posteriormente sus libros (Toomey 1998, 26). Cuando se enteró de que el novelista W.B. Maxwell había publicado como suya una historia que había escuchado contar a Wilde durante su infancia, la respuesta del irlandés fue: “Stealing my story was the act of a gentleman, but not telling me you had stolen it was to ignore the claims of friendship” (cit. en Ellmann 1988, 292).

Una última diferencia entre el cuento tradicional y el cuento literario es el tipo de sociedad que cada uno refleja. Los cuentos tradicionales muestran una sociedad pre-moderna que necesita de unos códigos para desarrollarse (recordemos que las narraciones folclóricas responden a patrones muy antiguos y el origen de algunas de ellas se sitúa en la Edad Media):

Si aceptamos la hipótesis de que los textos reflejan de manera directa o indirecta el mundo que rodea al hombre y que le sirven para orientarse en el mundo que le rodea debemos concluir que los cuentos folclóricos reflejan un tipo de sociedad todavía poco desarrollado, en que lo importante son las aportaciones míticas del espacio y los relativos del paisaje. (Metzeltin y Vandermaelen 1983, 39-40)

Sin embargo, el cuento literario es propio de sociedades industrializadas que tienen un complejo entorno social y que difícilmente pueden identificarse con referentes folclóricos: “El cuento folclórico no puede servirle al hombre de hoy de modelo de actuación. Sí puede usarse como un intertexto y antitexto incrustado en otro con fines contrastivos” (Metzeltin y Vandermaelen 1983, 40). Mientras el lector pudiera esperar encontrar la complacencia y sencillez propias del cuento folclórico, Wilde se distancia de todo ello en sus páginas creando un contraste entre lo más arraigado de los antiguos cuentos (es decir, lo imaginativo, lo natural) y aquello nuevo que amenaza con destruirlo, representado por lo urbano en “The Happy Prince” o por la estricta moral del sacerdote en “The Fisherman and his Soul”, por ejemplo.

Tras ver la definición, las funciones y algunos rasgos propios del cuento folclórico podríamos decir que mientras *The Happy Prince and Other Tales* evoca claramente los cuentos folclóricos de la infancia de Wilde en Irlanda, *A House of Pomegranates* se compone de cuentos mucho más simbolistas y complejos en los que Wilde recurre a esa tradición oral irlandesa para explorar fórmulas narrativas. El cuento serviría pues para expresar conflictos internos del propio Wilde entre 1888 y 1889. El hecho de que, a diferencia del cuentacuentos del relato tradicional, Wilde no llegara a sugerir “cómo pueden resolverse dichos conflictos y cuáles podrían ser los siguientes pasos en el desarrollo

hacia un nivel humano superior” (Bettelheim 1977, 39), distanciaría sus cuentos literarios del concepto de cuento tradicional, y por tanto, de los cuentos que nos ocuparán en este capítulo.

Como ya mencionamos en la introducción a este apartado, en los siguientes haremos una lectura “en irlandés”, es decir, desde una perspectiva irlandesa, de estos cuentos según fueron publicados en diferentes periódicos de la época, ya que para Wilde “toda obra surge de la tradición y al mismo tiempo la reconstruye. Crear fuera de la tradición es imposible” (Martínez Victorio 2001, 14).

## 2. Herencia irlandesa en los cuentos de Wilde

Como ya vimos en el capítulo anterior, su relación con dos mujeres irlandesas, su madre y su esposa, entre 1885 y 1891, aparece como una fuerte influencia en la obra de Wilde. *The Happy Prince and Other Tales*, su primer libro de cuentos, fue publicado en mayo de 1888. El año anterior, Constance había publicado su primer cuento infantil, “Was It a Dream?”, y en ese mismo 1888 publicaría también su primer libro de cuentos para niños titulado *There Was Once*. Además de la coincidencia en el tipo de texto en el que cada miembro de la pareja trabajaba en ese momento, ella podría haber inspirado el personaje del junco del que se había enamorado la golondrina del cuento “The Happy Prince” (Martin 1979, 76).

También Lady Wilde había publicado un libro con material folclórico irlandés inédito de Sir William, *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland*, así como dos artículos con una selección de este contenido en *Pall Mall Gazette* el 1 y el 21 de mayo de 1888 (Ellmann 1988, 277). El dinero recibido por estas publicaciones y la asignación anual del Royal Literary Fund conseguida por Wilde para su madre ese mismo año, debieron suponer una pequeña independencia económica para ella y un alivio financiero para él. Superada una de sus principales preocupaciones, Wilde podría centrarse en escribir historias, algunas que ya había contado y otras nuevas.

Con dos hijos a punto de cumplir 2 y 3 años respectivamente, los niños despertaron en Wilde una ternura que surgía de su experiencia como hijo y como padre (Small 2003a, xvi), dos etapas de su vida muy vinculadas al folclore y a Irlanda. La influencia de Sir William y Lady Wilde nos remonta a los años de infancia y juventud de Wilde, a los viajes familiares a Connemara y las estancias en Moytura, y por supuesto a las historias que le contó Frank Houlihan, un hombre de Galway que trabajaba para su padre, y que supusieron la introducción de Wilde en la tradición oral irlandesa (Coakley 1994, 99). En Dublín, por otra parte, a la gran cantidad de libros de mitología que Wilde leyó debemos añadir los que su madre le leyó de niño, por lo que la herencia que Sir William y Lady Wilde habían dejaron en su hijo en

cuanto al folclore irlandés podría describirse como una mezcla de ciencia y pasión: “he inherited Sir William’s authority on folklore combined with Speranza’s violent patriotism” (Horan 1997, 77). Como padre, Wilde solía contar historias a sus hijos antes de irse a la cama (Coakley 1994, 99-100) y cantarles nanas en irlandés (Killeen 2013, 189) como vimos en el capítulo anterior al hablar de su artículo “The Poetry of the People”.

En el capítulo anterior identificamos la casa familiar de Tite Street como una Arcadia irlandesa, Isla de la Juventud en la que, como el mortal Oisín, “redeeming spirit of art in life and Irish culture” (Horan 1997, 39), se refugiaba Wilde. Una última conexión de Wilde con el folclore irlandés es que, como buen *seanachai*, su principal preocupación era el lenguaje por encima del argumento (Harvey 1992, 56), y así lo afirmó en una carta a Thomas Hutchinson sobre “The Nightingale and the Rose” del 13 de julio de 1888: “al escribirlo, y al escribir los demás, no partí de una idea y la vestí de una forma, sino que empecé por la forma y procuré hacerla lo bastante hermosa para tener muchos secretos y muchas respuestas” (Wilde 2005, 112). Esta atención al lenguaje es además una seña de identidad de los irlandeses, como vimos en la introducción.

Comenzaremos nuestro estudio con *The Happy Prince and Other Tales*, publicado en mayo de 1888. Seguiremos con otro cuento publicado en *The Lady’s Pictorial* en diciembre de ese mismo año, “The

Young King”. *Paris Illustré* publicará en marzo de 1889 nuestro siguiente objeto de estudio, “The Birthday of the Infanta” y por último analizaremos los personajes de “The Fisherman and his Soul”, un cuento que no apareció hasta su inclusión en *A House of Pomegranates* en 1891 pero que sabemos que en septiembre de 1889 ya estaba escrito. La razón para ello es continuar con una visión cronológica de la obra de Wilde con el fin de explorar posibles relaciones entre la vida del autor, la situación socio política del Reino Unido del momento y los cuentos escritos en aquellos años.

### 2.1. *The Happy Prince and Other Tales* (1885-1888)

Como hemos señalado ya, 1887 y la primera mitad de 1888 fueron unos meses especialmente significativos en cuanto a la publicación de cuentos y leyendas folclóricos y cuentos literarios en el círculo más cercano de Wilde. También la edad de sus hijos es importante, ya que entre los dos y los tres años, los cuentos son una herramienta esencial para el lenguaje y la adquisición del vocabulario, pero también para situar a los niños con facilidad en contextos y situaciones tanto reales como imaginarias (Agudo Cabrera 2019). A continuación buscaremos la relación de esos contextos y situaciones con la experiencia irlandesa de Wilde hasta ese momento, centrándonos primero en los motivos folclóricos para pasar después a un análisis más amplio y detallado de la presencia de Irlanda, su presente y su pasado, en ellos.

Wilde creció rodeado de atipias lecturas para un niño de la época: “Wilde’s childhood reading, dominated by folk tales, poetry and Gothic fiction, was probably atypical for the period, at least by the standards of middle-class Victorian England” (Wright 2009, 43). Respecto al folclore irlandés, tuvo contacto directo con él en su infancia y juventud a través de los *seanacháí* de Co. Mayo, así como por sus lecturas y por los libros escritos por su padre.<sup>4</sup> En esta sección señalaremos elementos de cuentos y leyendas irlandesas según el Motif Index de Thompson, el cual ya empleamos en el capítulo 1, presentes en *The Happy Prince and Other Tales*. Estos motivos están organizados por orden alfabético y no según el cuento en el que tienen más importancia, aunque son fácilmente reconocibles.

Los primeros que encontramos según este orden están relacionados con los gigantes (A133. *Giant god*, frecuente en Irlanda e India, A1659.1. *Origin of the Fomorians - Giants* y G111. *Giant ogres possess castle*, frecuente en Irlanda e Inglaterra). El concepto de dios gigante parece ser frecuente en Irlanda e India, aunque se trata de un personaje fantástico presente en multitud de cuentos, leyendas, e incluso novelas, como *Gulliver’s Travels* (1726), del también irlandés Jonathan Swift y del cual hablaremos más adelante. El gigante puede ser concebido como una persona de enorme tamaño (motivo folclórico F531 y muy extendido en la literatura popular y la mitología antigua) o

---

<sup>4</sup> Sir William había publicado *Irish Popular Superstitions* dos años antes del nacimiento de su hijo Oscar, en 1852.



como un ogro, en cuyo caso se le conoce como *Fomorian* y es exclusivo del folclore irlandés (motivo G100.1. *Giant Ogre. Fomorian*).

Como la mitología griega, que Wilde conocía tan bien, el folclore irlandés es rico en historias de gigantes. De hecho, existen al menos otros ocho motivos relacionados con ellos que, según Thompson, son recurrentes en el folclore irlandés. Además de apariencia de ogro<sup>5</sup>, los irlandeses les atribuyen la formación de islas, colinas y simas (motivos A955.6, A963.5 y A972.5.2), las marcas en algunas rocas (motivo A972.6) y la guardia de la entrada al Otro Mundo, donde en ocasiones moran (motivos F150.2.1. y F167.3). En el folclore irlandés encontramos gigantes transformados en roca (motivo A974.2) y, como en el cuento de Wilde, gigantes convertidos en héroes (motivo Z261). Al igual que en su lírica, Wilde combinó en sus cuentos la tradición clásica y la autóctona como complementarias, no como excluyentes una de la otra.

La referencia a gigantes más cercana a Wilde que tenemos procede de los trabajos arqueológicos de su padre. Sir William afirmó que en toda Europa Central y Occidental existen construcciones pre-históricas que se conocen como “tumbas de gigantes” y que los campesinos han atribuido durante años a estos seres - o a los

---

<sup>5</sup> El ogro se diferencia del gigante en que come carne humana; sin embargo, para Lady Wilde los gigantes también podían alimentarse de personas, como sugiere en la historia del gigante del Monte St Michael, “who supped all the season on seven knave children chopped in a charger of white silver, with powder of precious spices, and goblets full plenteous of Portugal wine” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 40) y no por ello sustituye el término “giant” por el de “ogre”.

vikingos, llamados “Danes” en inglés (Ó Giolláin 1987, 60). Sin embargo, no existía hasta la fecha ninguna prueba científica, según Sir William, de la existencia de personas de gran tamaño, al menos para alguien de estatura normal como él y casado con una mujer de más de 1,80m:

(...) we soon arrive at Doonaun Fort and Eynagh graveyard, in the townland of Carrowakil, on the south of the road opposite which there is one of those early Pagan structures known as “giants' graves,” and here significantly called by the people Leabliy-an-Fear-mor—the bed or “grave of the big man.” (...) I may here remark that no human bones of a gigantic size were ever found in an Irish burial place, either ancient or modern. (Wilde, S.W. 1867, 103)

Lo que sí creía haber descubierto Sir William era que el gigante Fomorian Balor (Belor en su libro), otro de los gigantes más conocidos del folclore irlandés y cuya historia podemos leer en *Ancient Legends* (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 40-41), había sido finalmente vencido en la segunda batalla de Moytura contra los nuevos invasores, los Tuatha Dé Danann, una batalla mítica que Sir William daba por real (Wilde, S.W. 1867, 236-237).

Además de por contacto directo con estas criaturas mitológicas a través de los estudios arqueológicos y folclóricos de su padre, Wilde pudo haber oído cuentos y leyendas sobre ellos en las zonas en las que vivió. En Donegal, al norte de Fermanagh (donde Wilde pasó sus años de escuela), el folclorista americano Jeremiah Curtin (1835-1906) recogió varios cuentos en los que aparecían gigantes, aunque bien es

cierto que su papel era el de villanos. Algunos ejemplos publicados en *Myths and Folklore of Ireland* (1890) y en *Hero Tales of Ireland* (1894) son “The Son of the King of Erin and the Giant of Loch Lein”, “The Weaver's Son and the Giant of the White Hill” o “Fin MacCool, the Three Giants, and the Small Men”. En Galway, condado que Wilde visitaba con frecuencia con su familia durante su infancia, William Larminie (1849-1900) recogió por ejemplo la historia de Bioultach, de su viaje hasta “The Land of Brightness” (una de las múltiples formas de Otro Mundo sobrenatural), y de su enfrentamiento allí con un gigante (Larminie 1893, 35-63).

En la mayoría de los cuentos irlandeses, el protagonista tiene que ganar al gigante con su inteligencia (Ó hÓgáin 1991, 255); sin embargo, en los cuentos que Wilde escribió o contó a sus hijos, el gigante es un personaje amable, no monstruoso (Ellmann, 1988: 284). En este caso se trataría de un dios pagano al que convertir (motivo A133. *Giant god*), más que vencer, como intentaremos demostrar a continuación.

Wilde le dedica a este personaje fantástico uno de sus cuentos más bellos, “The Selfish Giant”. No en vano, el escritor y líder nacionalista Patrick Pearse lo tradujo al irlandés en 1906 con el título *Iosagan*. Las primeras líneas están dedicadas a los niños, en sus papeles de personaje y de lector o, al menos, destinatario final del relato. En el tercer párrafo descubrimos que el gigante había estado

ausente visitando a su amigo, el Ogro de Cornualles, y nos viene a la memoria la leyenda de Fion Mac Cumhal, el gigante al que se le atribuye la construcción de The Giant's Causeway en County Antrim, apenas 90 millas más al norte de Enniskillen, donde estaba situado el colegio de Wilde. Esta calzada era un puente hasta Staffa, en Escocia, para plantar batalla a sus vecinos escoceses<sup>6</sup>. Si las visitas de unos gigantes a otros para pelear eran frecuentes en el folclore irlandés, especialmente en el norte de Irlanda, que el gigante de un pacifista como Wilde marchara a hacer una visita de cortesía a su amigo en Gran Bretaña podría ser una variante de este motivo folclórico en un momento en el que los viajes por necesidad o por placer eran habituales entre las islas del Reino Unido.

Cuando decidió regresar a su castillo (porque como hemos señalado al principio de este apartado, los gigantes tienen castillos, motivo G111, y viven en ellos, motivo F531.6.3.1.), el Gigante Egoísta descubre que los niños han entrado en su jardín y les expulsa. A partir de ese momento, el invierno se instala en lo que había sido un vergel y la soledad en el corazón del gigante. Pero todo esto cambia a raíz del encuentro con un niño, que posteriormente los lectores reconoceremos como Jesús de Nazaret, y se produce una escena que

---

<sup>6</sup> Leyenda recogida en McKinley 1819, 35. Mantenemos la ortografía de McKinley en el nombre del gigante para no confundirlo con Fionn Mac Cumhaill, padre de Oisín y héroe del Ciclo de la Fianna, ya que hay cuentos en los que éste se enfrenta a un gigante, como “Óenach in-diu luid in rí (Today the king went to a fair)”, en Knott y Murphy 1966, 160.

nos recuerda que la evangelización de Irlanda se llevó a cabo mediante la asimilación de elementos paganos:

“Who hath dared to wound thee?” cried the Giant; “tell me, that I may take my big sword and slay him.”

“Nay!” answered the child; “but these are the wounds of Love.”

“Who art thou?” said the Giant, and a strange awe fell on him, and he knelt before the little child. (...)

And when the children ran in that afternoon, they found the Giant lying dead under the tree, all covered with white blossoms.

(Wilde 2003b, 23)

Al finalizar la lectura del cuento, podríamos decir que el gigante es un dios pagano que desaparece con la salvación ofrecida por el dios de la nueva religión. Este dios pagano tiene un castillo y un jardín. A continuación, analizaremos los motivos relacionados con este lugar de recreo (A151.2. *Garden of the gods* y F162.1. *Garden in otherworld*).

El jardín es el marco por excelencia en los cuentos que forman *The Happy Prince and Other Tales*. El jardín, en este caso del Estudiante, es el escenario de “The Nightingale and the Rose”, y en el del pequeño Hans de “The Devoted Friend”, crecen las flores que sirven de sustento al campesino y que el molinero Hugh pide para sí. Nada en estos dos cuentos nos hace relacionar hechos concretos de la trama con motivos folclóricos sino más bien con la idea de que, como

señalamos en el análisis de *The Picture of Dorian Gray*, el espacio natural (y el jardín en concreto) representa a Irlanda.

Al margen del folclore, el jardín como lugar de esparcimiento de los dioses, en este caso el Paraíso del Dios cristiano, o de las criaturas del Otro Mundo como pueden ser los gigantes, es el destino que espera a quienes se arrepienten de una vida anterior, de espaldas a las necesidades de los demás. En “The Happy Prince” es el destino de la generosa golondrina que renuncia a su viaje a Egipto, donde le esperan todo tipo de comodidades, y muere de frío por ayudar al príncipe a repartir sus riquezas: “You have rightly chosen,’ said God, ‘for in my garden of Paradise this little bird shall sing for evermore, and in my city of gold the Happy Prince shall praise me” (Wilde 2003b, 11). También vemos este concepto del jardín como paraíso, en este caso entendido como un lugar en el que los chiquillos se divierten, en “The Selfish Giant”, en cuyo parterre los niños pobres se cuelan a jugar. En él además se da otro motivo folclórico muy frecuente en el folclore irlandés (el F162.1.3 *Trees bloom, others bear concurrently in otherworld garden*):

Through a little hole in the wall the children had crept in, and they were sitting in the branches of the trees (...). And the trees were so glad to have the children back again that they had covered themselves with blossoms, and were waving their arms gently above the children’s head. (Wilde 2003b, 21)

El jardín del paraíso, como en el caso de la golondrina, será el destino final del protagonista tras su muerte: “And the child smiled on

the Giant, and said to him, 'You let me play once in your garden, to-day you shall come with me to my garden, which is Paradise'" (Wilde 2003b, 23).

Esta imagen de la vida eterna cristiana vivida en un jardín la podemos ver también en "The Fairies' Revenge", una leyenda recogida en el libro de Lady Wilde *Ancient Legends, Mystic Charms and Superstitions of Ireland*. En ella, el niño al que habían atacado las *fairies* para vengarse de sus padres, cayó en un profundo sueño cuando fue tratado por el sacerdote:

But when he woke in the morning he told his parents that he had a beautiful dream and was walking in a lovely garden with the angels; and he knew it was heaven, and that he would be there before night, for the angels told him they would come for him. (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 85).

Cuando el reloj dio las doce, el niño murió.

Tres motivos, según Thompson frecuentes solo en el folclore irlandés, pueden resumir de forma sencilla otro cuento de Wilde, "The Nightingale and the Rose" (B212. *Animal understands human speech*, B292.5. *Bird sings to console man* y B299. 5. *Sympathetic animals*). En el cuento de Wilde, el ruiseñor<sup>7</sup> entiende el grito del Estudiante, quien necesita una rosa roja para conseguir que su amada baile con él; maravillado por el amor que éste profesa, el pajarillo le dice al humano que no se preocupe, que él le conseguirá una teñida con su

---

<sup>7</sup> Aunque se trata de una hembra, el nombre de este animal es epiceno, lo que supone que se utilice un solo género gramatical, el masculino, para referirse a individuos de cualquier sexo.

propia sangre, proceso que se describe en el resto del cuento. Mientras el ruiseñor entiende tanto lo que dice como lo que siente el humano, esta comprensión no es recíproca: “the Student looked up from the grass, and listened, but he could not understand what the Nightingale was saying to him, for he only knew the things that are written down in books” (Wilde 2003b, 15). Así Wilde nos anticipa el triste final del cuento. También en el folclore irlandés encontramos el motivo B450 (*Helpful birds*), pero se trata de un motivo muy extendido; además, los pájaros de Wilde son más seres compasivos con el humano que meros ayudantes en su misión.

Son muchos los pájaros que aparecen en los cuentos de Wilde, especialmente en *The Happy Prince and Other Tales*. Unos son protagonistas, como la golondrina<sup>8</sup> de “The Happy Prince”; incluso encontramos una fábula en la que un pájaro, el pardillo, cuenta la historia de un humano, Hans, y su “Devoted Friend”, el molinero Hugh; otros llegan incluso a dar su nombre al propio cuento, como “The Nightingale and the Rose”, cuya tragedia empieza por entender el lenguaje de los hombres y empatizar con el estudiante, como hemos visto.

---

<sup>8</sup> Es interesante destacar que Wilde emplea pronombres masculinos para la golondrina. Con el fin de descartar una posible influencia del irlandés, hemos comprobado que *fáinleog* es femenino. De esta forma se mantiene abierta la hipótesis de una relación homoerótica entre los dos protagonistas de esta historia.



Lady Wilde consideraba que los pájaros estaban asociados a buenos y a malos augurios en todos los países. Los pájaros asociados a cosas buenas eran el reyezuelo, asociado con los druidas, el petirrojo, sagrado al haberse manchado el pecho de la sangre de Cristo cuando le quitaba las espinas, y la golondrina, “for they [swallows] are wise birds, and will mark your conduct either for punishment or favour” (Wilde, L. 1890, 61). La falta de referencias concretas al ruiseñor en el folclore irlandés sugiere que es la belleza de su canto lo que hace decantarse a Wilde por el ruiseñor. A continuación estudiaremos la relación entre la música, la muerte e Irlanda.

De nuevo, tres motivos folclóricos frecuentes solo en la mitología irlandesa (D1402.11.1. *Magic music kills person*, D1812.5.1.13. *Fairy music as evil omen* y F175. *Magic music lures to Otherworld journey*), nos dan una idea tanto de la importancia de la música para los irlandeses como de la pesadumbre que pueden llegar a expresar a través de ella: “above all things, Irish music is the utterance of a Divine sorrow” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 53). Esa tristeza es la que sentimos con la muerte del ruiseñor tras pasar la noche cantando para conseguir una rosa roja:

“If you want a red rose,” said the Tree, “you must build it out of music by moonlight, and stain it with your own heart’s-blood. You must sing to me with your breast against a thorn. All night long you must sing to me, and the thorn must pierce your heart, and your life-blood must flow into my veins, and become mine.” (Wilde 2003b, 14)

En este fragmento vemos la muerte, no de una persona como señala el motivo folclórico D1402.11.1, pero sí de un animal con cualidades humanas como la capacidad de hablar y de sentir que el amor es una emoción que está por encima incluso de su propia vida. Sabemos por el rosal que esta canción supondrá su paso al Otro Mundo, al mundo de los muertos. Lo último que sabemos de esta pequeña ruiseñor es que su sacrificio ha sido en vano, y que a diferencia del Gigante Egoísta no resucitará en el Paraíso: “Look, look!’ cried the Tree, ‘the rose is finished now;’ but the Nightingale made no answer, for she was lying dead in the long grass, with the thorn in her heart” (Wilde 2003b, 17).

En el siguiente apartado veremos cómo los cuentos de Wilde muestran su preocupación por un mundo más humano, teniendo como marco de referencia Irlanda, a través de la figura de los niños.

### 2.1.1. Razón contra imaginación: los niños de Wilde

Si en sus dos primeras obras de teatro *Vera, or the Nihilists* y *The Duchess of Padua*, vimos el contraste entre Gran Bretaña e Irlanda a través de sus representaciones femeninas Britania e Hibernia, ahora Wilde directamente escribe cuentos en los que aparecen niños, y como personajes les diferencia de los adultos. Recordemos que a los irlandeses se les consideraba infantiles y afeminados, mientras que a los británicos, adultos y masculinos (cap. 2 página 204). Estas dos

imágenes de *Punch* ilustran este hecho de una forma muy visual: en la figura 9 vemos cómo los niños son flagelados por la Coercion Bill, una ley aprobada el 12 de febrero de 1846 por la que se imponía la ley marcial entre la caída y la salida del sol en Irlanda (Coogan 2012, 193); en la figura 10, el terrorista feniano está rodeado de niños.

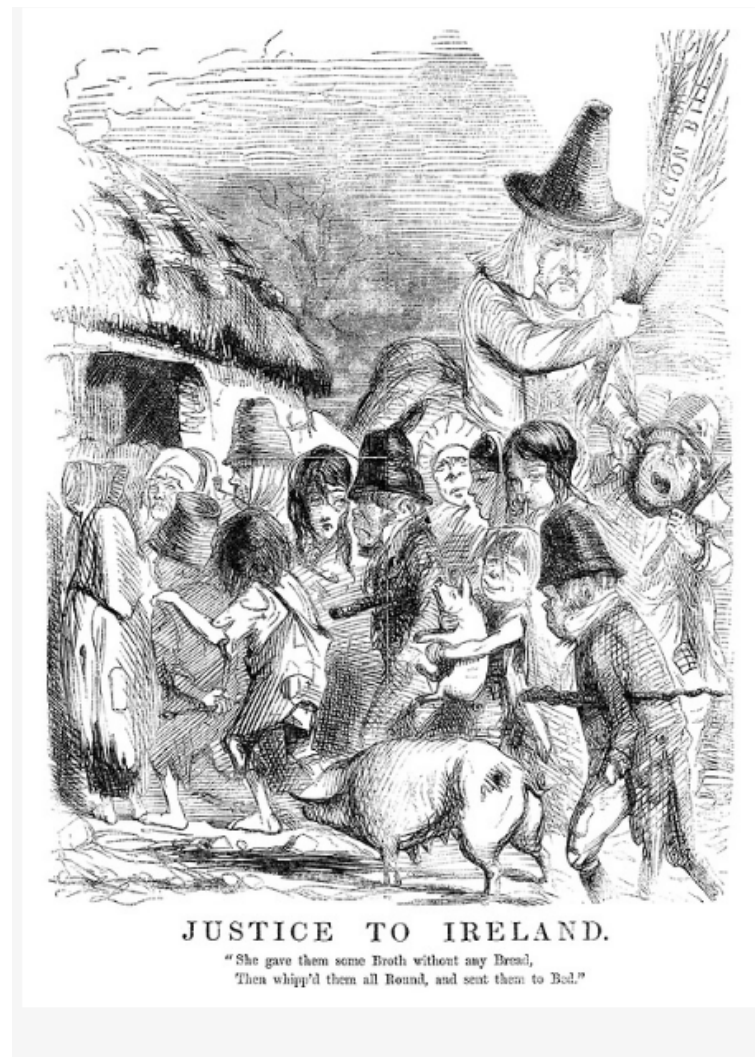


Fig. 9: Justice to Ireland (*Punch Magazine* 1846a)



Fig. 9 The Fenian Guy Fawkes (*Punch Magazine* 1867)

Los niños de los cuentos de Wilde van más allá de la preocupación victoriana por la infancia en general y por los niños pobres en particular. En su artículo “English Poetesses”, publicado el 8 de diciembre de 1888 en *Queen*, Wilde destacó este desasosiego por la situación de los más pequeños y cómo lo había reflejado Elizabeth Barret Browning en sus obras: “to her who heard the cry of the children from dark mine and crowded factory, and made England weep over its little ones” (Wilde 1919, 93). Aunque los niños no son los protagonistas en los cuentos de *The Happy Prince and Other Tales*, sí son muy

relevantes por dos razones: porque cambian la percepción del mundo de personajes como la estatua del Happy Prince o el Selfish Giant, o porque consiguen que el protagonista finalmente consiga cumplir con su misión, como por ejemplo en “The Remarkable Rocket”, aunque sea de forma inconsciente (los niños no querían hacer explotar el cohete sino simplemente querían hervir con él la marmita).

Para Wilde, Irlanda parece sinónimo de infancia, de inocencia y de imaginación. La oposición entre lo cerebral y lo pueril, “between English Protestant adult rationality and Irish Catholic childish imagination, between English materialism and Celtic idealism” (Killeen 2007, 33), está representada en “The Happy Prince” por el contraste entre adultos sensatos y serios, y niños llenos de quimeras, como el que llora por la luna y es reprendido por su madre: “‘Why can’t you be like the Happy Prince?’ asked a sensible mother of her little boy who was crying for the moon. ‘The Happy Prince never dreams of crying for anything.’” (Wilde 2003b, 3). Lo racional también queda representado por el Mathematical Master, el cual “frowned and looked very severe, for he did not approve of children dreaming” (Wilde 2003b, 3), y la inocencia por los Charity Children que ingenuamente confiesan haber visto ángeles en sus sueños.

También en “The Nightingale and the Rose” existe este contraste racionalidad-irracionalidad, esta vez entre el Estudiante, quien necesita una rosa roja para conseguir bailar con su amada, y la

ruiseñor. Mientras ella sacrifica su vida por conseguirle la ansiada flor, ya que considera el amor como lo más maravilloso del mundo, el estudiante, quien ella creía que era un auténtico enamorado, no aprecia el resultado del sufrimiento tan grande que el cuento nos narra y rechaza el amor en los siguientes términos: “It is not half as useful as Logic. (...) In fact, it is quite unpractical and as in this age to be practical is everything, I shall go back to Philosophy and study Metaphysics” (Wilde 2003b, 17-18). En una carta del 13 de julio de 1888 a Thomas Hutchinson, Wilde confesó no tener una buena opinión del estudiante: “Me parece un rapaz bastante superficial, y casi tan malo como la muchacha a la que dice amar” y considera a ambos “indignos de romanticismo” (Wilde 2005, 181). Wilde parece resumir esta oposición radical entre Gran Bretaña e Irlanda, entre razón e imaginación, en “The Remarkable Rocket” con una sola frase: “Why, anybody can have common sense, provided that they have no imagination” (Wilde 2003b, 39).

En los cuentos de Wilde hay niños pobres y niños ricos, y tanto unos como otros pueden simbolizar de alguna forma Irlanda. Los niños pobres de la ciudad podrían identificarse con los irlandeses que habían emigrado a grandes ciudades británicas huyendo de la pobreza (Killeen 2007, 22). La profesión de costurera era una de las principales ocupaciones de las mujeres irlandesas en Londres, como también lo era la de cerillera (Killeen 2007, 29). Estas son las

ocupaciones de la madre cuyo hijo yace en una cama, enfermo y hambriento, y al que la golondrina alivia con el batir de sus alas, y de la última pequeña que recibe una joya del Happy Prince. No parece coincidencia que, por boca de uno de sus personajes de la alta sociedad y que representaría a los británicos, Wilde describa como “perezosa” a la primera, al igual que se hacía con los irlandeses, y duda de que vaya a tener su vestido listo a tiempo para el baile: “I have ordered passion-flowers to be embroidered on it; but the seamstresses are so lazy” (Wilde 2003b, 6). En la historia de la pequeña cerillera que llora al habersele caído sus fósforos por la alcantarilla y que a todos nos recuerda a la de Hans Christian Andersen, Wilde recupera el tema de la violencia patriarcal ya adelantado en *The Duchess of Padua*, en este caso reflejado en la ejercida por un adulto, su padre, sobre la niña:

She [a little match-girl] has let her matches fall in the gutter, and they are all spoiled. Her father will beat her if she does not bring home some money, and she is crying. She has no shoes or stockings, and her little head is bare. Pluck out my other eye, and give it to her, and her father will not beat her. (Wilde 2003b, 9).

Con estas palabras, el Happy Prince no solo se posicionaría en contra de la violencia ejercida contra los niños, como la que había sido ejercida sobre Irlanda por Gran Bretaña, sino que estaríamos, una vez más, ante la confrontación entre lo femenino y lo masculino, en

definitiva, entre una Hibernia feminizada y una Britania masculinizada, cuando no un John Bull.

En el siguiente cuento, “The Selfish Giant”, los niños pobres que invaden el jardín en ausencia del gigante representarían, además de la relación entre Sir William y el propio Wilde (Knox 1994, 65), a los irlandeses que permanecieron en Irlanda, de manera que el cuento sería una alegoría sobre las relaciones entre terratenientes e inquilinos (Killeen 2007, 63). Wilde podría haber tomado la idea de una metáfora de Lady Wilde en la que cuenta a los irlandeses entre las “child-like races” “simple, joyous, reverent, and unlettered, who have remained unchanged for centuries, walled round by their language from the rest of Europe” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 11). Tal vez los niños que al final del cuento vuelven al jardín a través de un agujero en ese muro son los Irish American que Lady Wilde esperaba que regresaran a Irlanda y tomaran las riendas de la lucha por la independencia.

Pero en los cuentos de Wilde también hay dos personajes de dos niños ricos que han pasado desapercibidos para la mayoría de los académicos: el propio Happy Prince, que nace príncipe y muere príncipe, por lo que deducimos que murió de pequeño en un momento en el que existía un elevado grado de mortalidad infantil, y



el hijo de Hugh, el molinero en “The Devoted Friend”. El primero ha sido considerado un “doble” del propio Wilde:

Wilde’s childhood was certainly analogous to that of the Happy Prince in this story: the Prince must be transported from the rustic ignorance of the garden in *Sans-Souci*, to the urban nightmare of poverty, in much the same way that Wilde had to move from the salubrious suburbs of Dublin to the poor districts in the West of Ireland to understand fully the nature of poverty and desperation. (Killeen 2007, 28)

Wilde se crió en la exclusiva zona de Merrion Square en Dublín, donde incluso contaban con un parque privado en el que jugar sin tener que mezclarse con niños pobres, como pretendía evitar el Gigante Egoísta, y también esa fue la vida que llevaron sus hermanos, Willy e Isola (Coakley 1994, 109). Ella, fallecida a los 9 años en 1867, puede ser el trasfondo de ese príncipe que murió sin conocer la pobreza que rodeaba su palacio. Wilde, quien solía visitar regularmente la tumba de su hermana (Mason, 1914: 295), como si de un *seanachai* encarnado en la golondrina se tratase, le contaría historias que ella no podría vivir por estar anclada a la tierra que la cubre. Quizás por eso, y no solo para encubrir una relación homoerótica entre el ave y el príncipe, eligió el sexo masculino para la golondrina.

El otro muchacho rico (dentro esta vez de una sociedad rural, lejos de la gran ciudad de “The Happy Prince”) lo encontramos en “The Devoted Friend”. “The Devoted Friend” es un cuento que muestra claramente el estilo de vida de los campesinos (el cual Wilde conocía

bien por su experiencia en Irlanda), basado en la “*comhar na gcomharsan*” o ayuda mutua entre los vecinos (Ó Súilleabháin 1977, 36). Este cuento está articulado en el contraste entre Hugh y Hans, entre el rico, cerebral y poco empático molinero, y el pobre y soñador labriego, dispuesto a todo por quien considera su amigo. Teniendo en cuenta que la historia la cuenta el Green Linnet, y que éste era el animal con el que se identificaba a Daniel O’Connell, (ver cap. 1 nota 22 página 102), la relación entre ambos seguramente recordaría a la de Gran Bretaña e Irlanda a aquellos irlandeses que consideraban que la metrópoli les había saqueado: “Sometimes, indeed, the neighbours thought it strange that the rich Miller never gave little Hans anything in return” (Wilde 2003b, 25).

Irlanda había sido el principal proveedor de comida para los británicos hasta la llegada de la Great Famine (Kinealy 2001, 93) y muchos creían que la producción irlandesa habría salvado a los campesinos de la muerte si no se hubiera mandado a Gran Bretaña o si hubiese existido mayor generosidad por parte de terratenientes, quienes a pesar de haber nacido en Irlanda habían fijado su residencia en Londres, y campesinos: “showing more generosity to their labourers Irish landlords and farmers could have alleviated misery” (Ó Gráda 1988, 108-109). El molinero Hugh, quien llega a llamar a su vecino Hans holgazán y perezoso, da muestras de creer ser

su mejor amigo con argumentos que recuerdan al padre de Vera (cap. 1 página 102):

“There is no good in my going to see little Hans as long as the snow lasts,” the Miller used to say to his wife, “for when people are in trouble they should be left alone and not bothered by visitors. That at least is my idea about friendship, and I am sure I am right” (Wilde 2003b, 26)

El hijo menor del molinero, sin embargo, tiene otra opinión sobre lo que habría que hacer en esas circunstancias: “‘But could we not ask little Hans up here?’ said the Miller’s youngest son. ‘If poor Hans is in trouble I will give him half my porridge, and show him my white rabbits” (Wilde 2003b, 26). Su actitud recuerda a la de aquellos irlandeses más afortunados, especialmente protestantes, que quisieron ayudar a sus conciudadanos en tiempos de extrema pobreza, como vimos en la figura de la Duquesa de Marlborough (cap. 1 página 105) o en las actuaciones de los cuáqueros durante la Gran Hambruna. La negativa de Hugh a la sugerencia de su hijo de que Hans fuera a su casa y disfrutara del fuego de su hogar, de su buena cena y su barril de vino tinto, tiene mucho que ver con el miedo a la inmigración irlandesa suscitado en grandes ciudades británicas:

It was but a short step from viewing Ireland as a sick patient in need of a moral cure (an image frequently used in depictions of Ireland), to seeing Irish paupers as carriers of a moral plague that might contaminate even the most stolid English workers (...). The Irish peasants were no longer even for Scrope [George Poulett Scrope, economista] objects of sympathy, but carriers of a moral disease. (Lengel 2002, 113)

En el caso de Hans, señala Hugh, correría el riesgo de contraer una grave enfermedad moral, la de la envidia, “and envy is a most terrible thing, and would spoil anybody’s nature” (Wilde 2003b, 26). Al final, es el propio hijo del molinero quien se siente intimidado por la severa mirada de su padre y tan avergonzado de sí mismo que rompe a llorar.

En resumen, los niños, receptores de estos cuentos y personajes importantes de los mismos, podrían considerarse personificaciones de Irlanda. Existen otros elementos que relacionarían estas historias con la isla, como la identificación de Egipto con los católicos (Killeen 2007, 36) o del ruiseñor con la Virgen María (Killeen 2007, 43), pero no vamos a entrar en ellas ya que consideramos que el tema religioso está suficientemente tratado en el capítulo 1. En el siguiente apartado propondremos una lectura de “The Remarkable Rocket” que se aleja de la interpretación tradicional, que se centra en la enemistad entre Wilde y el pintor Whistler (Ellmann 1988, 279), y situaremos el cuento y a Irlanda en el epicentro de la política británica de 1886.

### 2.1.2. “The Remarkable Rocket” en Westminster

El 23 de enero de 1874, el príncipe Alfred, segundo hijo varón de la Reina Victoria, se casaba con la Gran Duquesa María Alexandrovna de Rusia en el Palacio de Invierno de San Petersburgo. Más cerca en el tiempo a la publicación de *The Happy Prince and Other Tales*, en 1882,

el príncipe Leopold, con el que Wilde había coincidido en Oxford, se casó con la princesa alemana Helena de Waldeck y Pymont, y en 1885 lo hacía la hermana pequeña, la princesa Beatrice, con el Príncipe Henry de Battenberg. Todas estas bodas reales podrían haber servido de inspiración para el marco en el que se desarrolla el cuento de “The Remarkable Rocket”, especialmente la primera, ya que tanto el príncipe real como el imaginario se casan con una princesa rusa, “and she was as pale as the Snow Palace in which she had always lived” (Wilde 2003b, 35).

El príncipe Alfred era también Earl of Ulster, la región del norte de Irlanda, y el príncipe de Wilde tiene “ojos soñadores color violeta” (Wilde 1997, 69), como los de Constance, también irlandesa. El símbolo elegido para la nueva princesa es el cisne, un animal que no solo recuerda a la transformación del Patito Feo de Andersen sino también a los hijos de Lir de la mitología irlandesa. Se trata de una de las leyendas más famosas del Ciclo Mitológico irlandés. En “The Tragic Story of the Children of Lir” los hijos del dios Lir fueron convertidos en cisnes por su madrastra durante 900 años y condenados a pasar 300 años en tres lagos irlandeses distintos donde su triste canto llegó a ser famoso. Cuando el hechizo se rompió, los niños se convirtieron en polvo. Esta leyenda era conocida por Wilde, ya que fue recogida por P.W. Joyce en su obra *Old Celtic Romances* (1879). Cuatro meses después de la publicación de “The Remarkable Rocket”, el 24 de

octubre de 1888, Wilde mencionó esta historia en su reseña para *Pall Mall Gazette* del libro de John Todhunter *The Banshee and Other Poems*, entre cuyos poemas se incluía “The Doom of the Children of Lir” (Wilde 1908c, 321-327). Todos estos guiños hacen presente a Irlanda en este cuento sin llegar a convertirla en el escenario en el que se desarrolla la acción.

Al igual que la celebración en Londres del Jubileo de la reina Victoria en 1887, la del enlace entre el príncipe y la princesa de “The Remarkable Rocket” cuentan con un espectáculo de fuegos artificiales. La parte del cuento en la que los fuegos artificiales y los cohetes hablan parece una sesión de la Cámara de los Comunes, en la que el petardo, como buen *speaker*, pide orden en la sala: “‘Order! Order!’ cried out a cracker. He was something of a politician, and had always taken a prominent part in the local elections, so he knew the proper Parliamentary expressions to use” (Wilde 2003b, 37). Con este punto de partida nos planteamos quién es quién en este singular Parlamento y sobre todo qué papel tienen Irlanda y los diputados irlandeses en él.

Entre los miembros del Parlamento podríamos reconocer a Lord Hartington y a Joseph Chamberlain. La bengala (Bengal Light) sería Lord Hartington (1833-1908), hermano del malogrado Sir Frederick

Cavendish<sup>9</sup> y líder de los Liberales Unionistas que se habían separado de Gladstone por el apoyo del anciano primer ministro a la Home Rule irlandesa. Lord Hartington había servido como Secretario de Estado en la India entre 1880 y 1882, y Bengala es una región situada al oeste de este territorio, un juego de palabras que sugiere una relación entre el aristócrata<sup>10</sup> y la bengala del cuento. Joseph Chamberlain (1836-1914), por su parte, otro diputado disidente de las filas liberales por su oposición al autogobierno irlandés, era muy conocido por su sentimiento anti-católico: “Chamberlain had deeply instilled anti-Catholic views from his Unitarian background” (Chambers 2006, 24). Esa pudo haber sido la razón por la que Wilde, irónicamente, le atribuyó el personaje de la candela romana (Roman Candle). Chamberlain escribió en 1890: “Home Rule for our time is smashed, banished from the realm of practical politics for our generation” (cit. en Chambers 2006, 105). Aunque hecha dos años después de la publicación de “The Remarkable Rocket”, esta afirmación recuerda las palabras de Wilde en el cuento: “They [the Roman Candle and the Begal Light] were extremely practical (...)” (Wilde 2003b, 40). Como los

---

<sup>9</sup> Sir Frederick Cavendish fue asesinado en los Phoenix Park Murders nada más llegar a Dublín para tomar posesión de su cargo como Vicegobernador de Irlanda en 1882 (cap. 1 página 77). Estos terribles sucesos volvieron a estar de actualidad en 1887 por la acusación del periódico *The Times* de que Parnell habría estado detrás del asesinato del hermano del líder unionista.

<sup>10</sup> En 1882 Lord Hartington aprobó una propuesta del bengalí Behari Lal Gupta para suprimir las desventajas raciales que los ciudadanos indios sufrían en el funcionariado (Sinha 1995, 36). Este hecho reforzaría la relación del político con la región de Bengala y de ahí quizás que Wilde eligiera para él la Bengal Light y no otro tipo de cohete.

petardos de Wilde, Lord Hartington y Chamberlain representaban lo más práctico y cerebral de la sociedad británica, y por ello, lo más opuesto a los irlandeses y a quienes defendían la Home Rule.

En el lado irlandés, la girándula (Catherine Wheel) bien podría identificarse con Charles Stewart Parnell, escondido tras el nombre de su amante. En febrero de 1886 los rumores de la relación entre el político y Katherine O'Shea habían llegado a los periódicos, y Wilfrid Scawen Blunt, activista inglés a favor de la causa irlandesa, afirmó incluso que William O'Shea era el candidato de Parnell porque éste y su mujer tenían una aventura. En junio de ese mismo año y aunque el Capitán O'Shea no solicitó el divorcio hasta 1890, *Pall Mall Gazette* publicó que Parnell y Katherine vivían juntos en el barrio londinense de Eltham (Lyons, 2005). Tal vez por eso el personaje de Wilde repite constantemente "Romance is dead". Y quizás como el propio Parnell, que creía que su petición de autogobierno para Irlanda terminaría siendo una realidad, la girándula "was one of those people who think that, if you say the same thing over and over a great many times, it becomes true in the end" (Wilde 2003b, 37).

El Insigne Cohete podría ser Lord Salisbury (1830-1903), Primer Ministro Conservador tras el colapso del gobierno Liberal de Gladstone debido a su derrota en la votación de la Home Rule irlandesa en 1886. Pesimista por naturaleza como el protagonista del cuento, que se moja al llorar por lo que él cree que será el triste futuro de la pareja de



recién casados, escribió: “Whatever happens will be for the worse, and therefore it is in our interest that as little should happen as possible” (Roberts 2012).

La relación de “The Remarkable Rocket” con la política del momento en que fue concebido se plasma incluso tras el espectáculo pirotécnico en el que él no ha podido participar por estar mojado, cuando el cohete habla con la pata blanca. El Insigne Cohete la acusa de ser una ignorante y lo asocia a que ella pertenece a una clase social inferior y a que vive en el campo (una vez más, la ciudad y el campo se presentan como dos espacios opuestos, en este caso representantes del conocimiento y de la ignorancia respectivamente, con todo lo que ello implica dentro del rico simbolismo antitético Gran Bretaña-Irlanda). Ella, sin embargo, le cuenta que llegó a participar en la vida pública, pero que su desencanto la llevó a volcarse en asuntos más domésticos. Si en *The Duchess of Padua* vimos el peso de Lady Wilde y su defensa del papel de la mujer en la sociedad, podemos encontrar de nuevo en la vida de Wilde el modelo de este personaje: la evolución de esta White Duck, de la esfera pública a la privada, es semejante a la de su mujer, Constance.

La participación en la política de las mujeres había sido una reivindicación desde hacía tiempo en el Reino Unido. En 1869 se había aprobado en Inglaterra el sufragio femenino en elecciones locales para aquellas mujeres que pagaran impuestos gracias a la Municipal

Franchise Act. Sin embargo en otras ciudades como Belfast este derecho no se consiguió hasta 1887 (Luddy 1995, 289). Hasta entonces, las mujeres habían podido participar de la vida pública más cercana como miembros de “school boards of guards” y en “boards of guardians” en los que se ayudaba a los enfermos, las viudas y los más pobres, pero que también servían como plataformas para actividades políticas en las que las mujeres podían colaborar a título individual o como miembros de algún partido político (Cowman 2012, 275).

Constance Wilde, en una carta a su hermano Otho de marzo de 1888, reconoció haber tenido contacto varias veces con los Gladstone, el antiguo Primer Ministro y su esposa, y admitió que se estaba dedicando cada vez más a la política. En abril de ese año dio una conferencia auspiciada por la Women’s Committee of the International Arbitration and Peace Association en la que defendió la causa de la educación de los hijos en la no-violencia que ya mencionamos anteriormente y lo que es más importante, conoció en una reunión de la Women’s Liberal Association a Lady Sandhurst (1828-1892). Nacida Margaret Mansfield, se trataba de una mujer sufragista, filántropa y favorable a la causa irlandesa, que consideraba uno de los grandes asuntos de la política británica: “the great question which hinders at the present moment all true progress - the Irish difficulty, how to give peace, prosperity, and happiness to Ireland, and true Unity to our Empire” (cit. en Moyle 2012, 156). Pero como la White Duck del cuento

de Wilde, Lady Sandhurst y otras mujeres se tuvieron que limitar a tareas más domésticas, ya que incluso su representación en el ayuntamiento tras su elección por el distrito de Brixton en 1889 fue rechazada y declarada ilegal en marzo de ese mismo año. Algunos años más tarde Wilde retomará esta idea del activismo femenino en política al escribir su obra de teatro *An Ideal Husband*.

El cuento termina con la explosión del cohete en el cielo gracias a la intervención de unos niños, pero de día y sin apenas testigos de su éxito. Tampoco parece que la política de Lord Salisbury tuviera mucho interés para Wilde o para sus lectores en *Pall Mall Gazette*, donde el 8 de octubre de 1888 publicó su reseña del libro de Hugh Stutfield titulado *El Magreb: Twelve Hundred Miles' Ride through Morocco*. En ella descartaba que los distintos puntos de vista políticos del autor o del Primer Ministro sobre la posición de Reino Unido con respecto a los intereses económicos y estratégicos de franceses y españoles en la zona tuvieran algún tipo de interés:

So far from agreeing with Lord Salisbury that 'Morocco may go her own way' he [Mr Stutfield] strongly supports Captain Warren's proposition (...) As for the general reader who, we fear, is not as a rule interested in the question of 'multiple control' (...) (Wilde 1908b, 95)

La política parlamentaria del momento parecía quedar para Wilde reducida a fuegos de artificio teóricamente liderados por un Primer Ministro irrelevante al que, en un alarde de sátira wildeana

que anticipa momentos de sus comedias (como veremos en *Lady Windermere's Fan*), se referiría como “The Remarkable Rocket”.

Apenas seis meses después de la aparición del libro *The Happy Prince and Other Tales*, y quizá mientras trabajaba en sus ensayos, Wilde volvió al género narrativo y publicó su siguiente cuento. Éste será nuestro siguiente texto de análisis.

## 2.2. “The Young King” (1888)

Posiblemente animado por el éxito de *The Happy Prince and Other Tales*, Wilde publicó en diciembre de 1888 “The Young King” en la edición navideña de *The Lady's Pictorial*. Solo un mes antes, en noviembre de 1888, Lady Wilde había colaborado con *Woman's World*, la publicación editada por Wilde desde hacía un año, con un artículo titulado “Irish Peasant Tales”. Esta casi coincidencia temporal sugiere que madre e hijo trabajaran en paralelo sobre cuentos, folclóricos los de ella, literarios los de él.

En este cuento, el heredero al trono tiene tres extraños sueños consecutivos la noche antes de su coronación. Ello supone una epifanía para él y una revolución para su pueblo, ya que el boato de la celebración se convierte en un alegato en favor de los principios cristianos más básicos y quizás también más socialistas. Aunque los sueños puedan también entenderse como “una incursión al simbolismo” (de Villena 2001, 75), tomaremos como punto de partida

para un análisis que de nuevo nos remitirá al folclore y a la historia irlandesa esa atmósfera onírica en la que madre e hijo se deleitaban: “Speranza and Wilde both enjoyed dreaming (which is evidenced by some many dreamlike atmospheres in their works)” (Horan 1997, 78). La ensoñación es algo que ha servido a los irlandeses para diferenciarse de los británicos. Para el poeta AE, pseudónimo de George Russell, la diferencia entre una y otra isla se debía al pasado romano: Irlanda, al no haber sido nunca conquistada por las huestes romanas, era un lugar en el que el pragmatismo y el materialismo no tenían cabida, lo que de alguna forma era aceptar la imagen de soñadores que Gran Bretaña les atribuía (Russell 2000a, 376).

Para empezar, vemos un cambio de estilo con respecto a su trabajo anterior. “The Young King” es un cuento mucho más largo que cualquiera de los incluidos en *The Happy Prince and Other Tales*. Esta característica la mantendrá en sus dos cuentos posteriores y que, junto a “The Star-Child”, recogerá en *A House of Pomegranates* en 1891. Al aumentar la extensión de las narraciones, Wilde incluye un elemento fundamental de las más antiguas historias del folclore irlandés llamadas *runs*: “longer formulas (...) which occasionally resemble poetry, evincing features such as rhythm, alliteration and rhyme” (Lamb 2015, 228). Además de para embellecer la historia servían para impresionar a quienes escuchaban y dar tiempo al narrador para prepararse para la siguiente parte de la historia (Rees y

Rees 1961, 12). Ejemplos de estos *runs* los encontramos como introducción a los sueños del Joven Rey: “And as he slept he dreamed a dream, and this was his dream” (Wilde 2003b, 87), que en el segundo y tercer sueño cambia un poco por “And he fell asleep again and dreamed, and this was his dream” (Wilde 2003b, 88 y 89). También al final de cada sueño Wilde utiliza prácticamente la misma estructura: el Joven Rey grita, se despierta, y descubre que está en su habitación a través de cuya ventana ve la luna, el alba y por último, los rayos del sol de la mañana.

Wilde mantiene en estos cuentos un virtuosismo lingüístico que le sigue uniendo irremediabilmente a la tradición oral irlandesa: “Aesthetic judgements of Irish Gaelic storytelling were based on the display of linguistic virtuosity” (Harvey 1992, 55). Dentro de este dominio del lenguaje debemos señalar el uso de formas arcaicas como “spake” en vez de “spoke”, o “thee” en lugar de “you”. En este sentido medievalistas como Bruford y folcloristas como Ó Catháin han puesto de relieve que los arcaísmos están muy relacionados con las versiones orales de ciertas leyendas irlandesas medievales (Watson 1992, 54). Este dominio estaba reservado a los mejores *seanachái*, quienes deleitaban por igual a adultos y a niños, a pesar de que estos tal vez no tuvieran aún el suficiente conocimiento de la lengua. Todas estas nuevas características y el hecho de que fuera publicado por

primera vez en una revista nos hacen pensar en que “The Young King” va dirigido esta vez a un público adulto y no a niños.

Este cambio de estilo se debería a un cambio en el concepto de Wilde de sus obras: de cuentos para ser contados o incluso leídos en voz alta a los niños, es decir, que finalmente serían transmitidos de forma oral, pasa a escribir cuentos para ser leídos (aunque incorporen patrones rítmicos y estructurales propios de la oralidad). Parece como si Wilde estuviese transcribiendo historias como se las habría contado un *seanacháí*, relegando a sus lectores esta vez a un papel pasivo. Si, como hemos visto, “The Young King” enraíza directamente con los cuentos irlandeses en su forma, a continuación estudiaremos si también comparten motivos folclóricos como los vistos en *The Happy Prince and Other Tales*. Al igual que en el análisis del libro anterior, utilizaremos una secuencia de orden alfabético de motivos.

Comenzaremos, pues, con la música (motivo folclórico F175. *Magic music lures to otherworld journey*). La música, siempre presente en la obra de Wilde, es en general un rasgo muy característico de los campesinos irlandeses, de quienes Lady Wilde afirmó que tenían un don natural para la música (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 232). La gran cantidad de motivos relacionados con ella que aparecen en el folclore irlandés nos da una idea de su importancia en esta sociedad. La música se ha considerado como el principal elemento distintivo del Otro Mundo “both in the early literature and in folktales” (Rees y Rees

1961, 137) y motivos como el A527.4, (*Culture hero as poet/musician*) y el F262.3.1. (*Fairy as harper*)<sup>11</sup>, el B172.2.1. (*Magic bird's song brings sleep*) y el F262.3.4 (*Fairy music causes sleep*), que podrían resumir el principio del cuento de “The Young King”, son recurrentes solo en el folclore de Irlanda.

En “The Young King”, lo que induce al Joven Rey a un estado de sopor del que despierta para que sus pajes le acomoden las almohadas y dejarse llevar, son el canto de un pájaro, en este caso del ruiseñor, y la música que toca el propio Joven Rey con su laúd:

Far away, in an orchard, a nightingale was singing. A faint perfume of jasmine came through the open window. He brushed his brown curls back from his forehead, and taking up a lute, let his fingers stray across the cords. His heavy eyelids drooped, and a strange languor came over him. Never before had he felt so keenly, or with such exquisite joy, the magic and the mystery of beautiful things. (Wilde 2003b, 86)

En la literatura medieval europea existen múltiples historias de sueños que en realidad son visiones. En la cultura celta se consideraba los sueños tan importantes que eran interpretados por los druidas (Monaghan 2014, xii). En la literatura irlandesa encontramos ejemplos de estos sueños/visiones como “The Dream of Angus”, cuento recogido en el *Book of Leinster* (siglo XI) y en el que Angus ve en un

---

<sup>11</sup> En el caso del Joven Rey no es un harpa sino un laúd. En 1817 Reilly recogió que el término en irlandés “teibhlin” significaba tanto laúd como harpa (O'Reilly 1817). Actualmente existen dos vocablos distintos para cada instrumento, “liúit” para el laúd y “cláirseoir” o “cruit” para el harpa (An Roinn Oideachais agus Eolaíochta / Department of Education and Science 1998). Podríamos pensar que Wilde utilizó el laúd por cuestiones artísticas o que evocó leyendas que le fueron contadas en irlandés y en las que se utilizaba la palabra “teibhlin”.



sueño una mujer de la que se enamora y a la que busca por toda Irlanda (Jacobs 1895, 222-223). También encontramos la historia de Cormac Mac Art. Este rey de Tara, nieto de Conn of the Hundred Battles y por lo tanto abuelo materno de Oisín (Wilde, S. W. 1850, 17), despertó de una siesta en la corte del dios del mar Manannan mac Lir y se encontró en casa junto a dos objetos que le habían sido entregados en su viaje al Otro Mundo (Jacobs 1895, 204-209).

En el caso del joven rey, estos sueños en los que cae por el canto del ruiseñor y el sonido de su propia música, no le llevan al Otro Mundo entendido como el reino de los dioses, de los muertos o de las *fairies*<sup>12</sup>, sino al mundo de los seres marginales: el de los esclavos que tejen túnicas, el de las galeras y los buceadores que mueren por una perla, el de los buscadores de rubíes, a merced de la Avaricia y la Muerte. Estos seres marginales pertenecen a un mundo totalmente opuesto y fuera del mundo del joven rey, como las<sup>13</sup> *fairies* lo son con respecto al mundo de los humanos a los que abducen. Es la Ley de Contraste (Olrik 1965, 135), en este caso entre el plebeyo pobre pero libre y el rey, sujeto a las convenciones de su puesto y del esteticismo que profesa. Angus, Cormac y el propio Joven Rey podrían preguntarse “was it a dream?”, como el título del primer cuento de Constance Wilde,

---

<sup>12</sup> Las *fairies* son los Tuatha de Danan, una raza de magos que se escondió tras la llegada de los humanos (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 178) y a la que pertenecen tanto Angus como Manannan mac Lir.

<sup>13</sup> Utilizamos el artículo “las” aunque nos estemos refiriendo a criaturas masculinas y femeninas.

en el que sueño y arte se conjugan en el maravilloso viaje de un abanico.

El Joven Rey está unido a la música desde antes de su nacimiento, ya que su padre habría utilizado la magia de su laúd (quizás una interpretación personal de Wilde del motivo F262.3.1. *Fairy as harper*) para enamorar a la princesa (Wilde 2003b, 86). Esta música de las *fairies* tiene una gran influencia sobre los humanos, como vemos en “The Young King” y como explica Lady Wilde: “These [the prettiest girls and brides in the country] are spirited away by enchantment (...) remain under a fairy spell (...) as in a sweet dream, by the soft low melody of the fairy music, which has the power to lull the hearer into a trance of ecstasy” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 77).

“The Young King” es el primer cuento de Wilde en el que se cuentan los antecedentes familiares del protagonista. Tras la muerte de sus padres, el niño es expulsado de la corte a la que pertenece y, en este caso, criado por un pastor. El *fostering*, es decir, que un niño fuera entregado a otra familia para que fuera criado por ella, parece haber sido muy habitual en la sociedad irlandesa más primitiva hasta el siglo XVII (Greene 1974b, 298). La costumbre de ser criado por un una familia de acogida, especialmente por miembros de la familia materna, era muy común entre los nobles irlandeses. El objetivo era que el niño aprendiera diversas habilidades, tanto de lucha como de artes (Monaghan 2004, 199). Que estas familias fueran de origen

sobrenatural (como sugieren los motivos F311.2 *Fairy foster-father* y F311.3 *Fairy foster-mother*, o mítico, como en el P273.4 *Children of Tuatha De Danann fostered by Milesians*), solo parecía posible en el folclore irlandés.

En los cuentos de Wilde existen dos personajes, ambos protagonistas, que sabemos que no fueron criados por sus auténticos padres: uno es el Niño Estrella, protagonista del cuento “The Star-Child”, el cual aparecerá por primera vez dentro de *A House of Pomegranates* en 1891, y el otro es el Joven Rey, cuyo padre adoptivo o de acogida era pastor, aunque no se dedicaba al ganado vacuno exactamente como indica el motivo N856.2 (*Cowherd as foster father*) sino a cuidar cabras. Es posible que, aunque este motivo hable de vacas, en realidad se refiera a pastores en cuyos rebaños hubiera ambos tipos de animales, ya que se trata de un motivo folclórico recurrente solo en Irlanda y allí vacas y cabras solían estar en el mismo rebaño para traer suerte. La razón era que las cabras detectan hierbas que pueden ser mortales para otros animales: “goats had the capacity for eating poisonous herbs without being fatally affected” (Ó Súilleabháin 1977, 23). La adaptación de este motivo folclórico podría ser otro de los puntos de encuentro del folclore irlandés con el cuento, ya que la madre del Joven Rey podría haber muerto envenenada (Wilde 2003b, 84).

En la mitología irlandesa existen casos conocidos de *fostering*, como el Cú Chulainn, el héroe del Ciclo del Ulster, quien fue acogido por el rey Conchobar Mac Nesa (Monaghan 2004, 108), o el de su padre Lugh, el nieto del gigante Balor, de quien hablamos anteriormente, que fue criado por el dios del mar, Manannán mac Lir: cuando el gigante Balor descubrió que su hija Eithne había sido seducida por Cian, un Tuatha de Danann, quiso deshacerse de los trillizos de la pareja. Dos murieron pero uno de ellos, Lugh, se salvó y fue criado por Manannan mac Lir<sup>14</sup>. También Cormac Mac Art, del que hablamos anteriormente, tuvo una hija adoptiva, Eithne Olamhda, de quien se enamoró y con quien concibió un hijo, Caibre (Shearman 1873, 490).

### 2.2.1. Un Joven Rey que sueña con Irlanda

Si el folclore irlandés está latente en algunos de los personajes de este cuento, algunos críticos han visto en su argumento un reflejo de la situación de Irlanda:

The centrality of the Egyptian adventure in “The Young King” is linked to the prominence of Ireland in the story, as the Egyptian and Irish situations were considered analogous by many British politicians in this period and Paul Kennedy points out that in the press, the glories of the British Empire were always linked closely to Irish problems. (Killeen 2007, 118)

La miseria que el Joven Rey ve en sus tres sueños no se reduce a la pobreza que la golondrina le describe al Príncipe Feliz en el cuento

---

<sup>14</sup> Las versiones de esta historia varían en el número total de hijos de la pareja (tres o doce), en su destino final (la muerte o su conversión en focas) y el nombre de los padres de acogida (Manannan o Taittiu).

homónimo, sino que habla directamente de explotación. Esta explotación en el caso de Gran Bretaña se refiere a las colonias, y aunque cada sueño parece mostrarnos un sitio distinto, todos tienen algo de la realidad colonial que Wilde más conocía, la de Irlanda, la llamada “colonia gemela”, “a mirror island whose inhabitants were Celtic, like the inhabitants of western England and Scotland” (Mahaffey 1998, 11).

En el primer sueño el Joven Rey descubre a las tejedoras, de nuevo figuras demacradas y acompañadas por niños pálidos, de aspecto enfermizo, en un lugar maloliente donde el aire es irrespirable y la humedad se filtra por las paredes, como vivían muchas inmigrantes irlandesas en Londres. Cuando le descubren le preguntan si es un espía de su amo:

“The land is free,” said the young King, “and thou art no man’s slave.”

“In war,” answered the weaver, “the strong make slaves of the weak, and in peace the rich make slaves of the poor. (...) We have chains, though no eye beholds them; and are slaves, though men call us free.” (Wilde 2003b, 87)

El trabajo de tejedora ocupaba al 30% de la población con un trabajo no relacionado con la agricultura en la zona de Belfast según el censo de 1841 (Lees 1979, 26), un documento en el que trabajó Sir William Wilde. Como se menciona en el cuento, la esclavitud había sido abolida en la mayoría de las colonias británicas en 1833. Sin embargo, las condiciones laborales de la población, especialmente en

las grandes ciudades durante la época victoriana, se asemejaban bastante. Por ejemplo, Henry Mayhew recogió el testimonio de un sastre de Limerick que emigró a Londres huyendo del hambre: “once there he met a sweater who expected him to work seven days a week, fifteen hours a day, for 3s. 6d. plus a few meager meals and lodging” (Lees 1979, 92). Por supuesto, el irlandés aceptó el trabajo. Las condiciones de los emigrantes sin formación eran aún peor, lo que se traducían irremediabilmente en pobreza.

Aquellos que no habían emigrado se habían visto abocados a una Guerra de la Tierra entre terratenientes ausentes, representados por otros en muchas ocasiones, y arrendatarios arruinados por malas cosechas. Estos representantes irlandeses podrían identificarse con “los fuertes”, ya que el dinero era de los terratenientes; los empresarios londinenses podrían ser “los ricos”; el pueblo irlandés, a un lado o a otro del Irish Sea, el esclavo de ambos. De esta forma, Wilde estaría hablando del destino de los irlandeses en ese final de la década de 1880. Quienes habían permanecido en su isla natal debían enfrentar una guerra por la tierra que cultivaban y en la que los terratenientes trataban a sus arrendatarios como esclavos a los que podían expulsar de sus casas y sus tierras a placer. Quienes habían huido a Inglaterra de esa situación se encontraban con otra forma de esclavitud, la ejercida por el capital sobre el obrero.

En el segundo sueño, el Joven Rey asiste al momento en el que un esclavo negro muere por coger del fondo del mar la perla que él llevará en su cetro. Se trata de un fragmento en el que no hay diálogo y en el que Wilde se entretiene en los detalles más macabros de la escena:

Then the negroes seized the youngest of the slaves, and knocked his gyves off, and filled his nostrils and his ears with wax, and tied a big stone around his waist. He crept wearily down the ladder, and disappeared into the sea. (...) Then the diver came up for the last time (...). But his face was strangely pale, and as he fell upon the deck the blood gushed from his ears and nostrils. He quivered for a little, and then he was still. The negroes shrugged their shoulders, and threw the body overboard. (Wilde 2003b, 89)

Aunque esta descripción haría llorar a cualquier niño de dos años, edad de Vyvyan Wilde cuando se publicó “The Young King”, lo macabro era uno de los ingredientes más importantes de la tradición cómica irlandesa (Mercier, 1991) así como de los cuentos y leyendas que Lady Wilde le leía a su hijo cuando era pequeño y del que disfrutaban madre e hijo (Horan 1997, 78). Lo macabro unido al uso del término arcaico “lateen sail” nos hace pensar que en este segundo sueño del Joven Rey Wilde se aferra aún más a las raíces folclóricas irlandesas de su narrativa a través del empleo de *runs*, y prepara el terreno para un tercer sueño cargado de simbolismo e influencia materna.

En el último sueño, el Joven Rey asiste a la disputa entre Death y Avarice por un grano de maíz. Avarice se niega a darle a Death uno de

los tres granos de maíz que tiene para que ella lo plante en su jardín. Una vez más Wilde habría recurrido a la Gran Hambruna como fuente de inspiración., momento en el que el maíz tuvo un protagonismo singular. Entre 1845 y 1846 el gobierno británico almacenó maíz indio en el puerto de Cork, y aunque lo vendió a sociedades benéficas para que lo repartiera entre los afectados en el mes de mayo, llegó tarde en muchos casos, especialmente en el oeste de Irlanda (Coogan 2012, 80). Si Death y Avarice hubieran leído el informe de la Mountmellick Poor Law Union en el que se describe la calidad del alimento que se dio a las familias irlandesas a partir de ese maíz y que se califica como “indifferently suited for pigs” (cit. en Coogan 2012, 81), quizás no hubieran luchado por el grano de maíz.

De los tres espíritus que invoca Death para que mueran los sirvientes de Avarice, que son Ague, Fever y Plague, este último aparece en el poema de Lady Wilde titulado “Foreshadowings”, el cual versa sobre este triste episodio de la historia irlandesa: “But faces grow paler, and hush’d is earth’s laughter, / When on his pale steed comes the Plague Spirit after.” (Wilde, L. *Speranza* 1864, 16). En el cuento de Wilde, Plague es el último en aniquilar a los últimos supervivientes de la zona como venganza de Death contra Avarice. Cuando el joven rey se entera de que eran hombres encargados de encontrar las piedras preciosas de su corona grita y despierta.



El día de la coronación llega tras estos tres inquietantes sueños y el cuento pasa a centrarse en la figura del Joven Rey como imagen de Cristo, ante la que se arrodilla y en la que se transforma. Como ya señalamos, no trataremos el papel de la religión en la narrativa de Wilde con el fin de centrarnos en otros aspectos. Así, a continuación comprobaremos si los dos cuentos de 1889, “The Birthday of the Infanta” y “The Fisherman and His Soul” beben del folclore irlandés y cómo la percepción que Wilde tenía de la oposición entre naturaleza y ciudad refleja a dos naciones distintas, Irlanda y Gran Bretaña.

### 2.3. “The Birthday of the Infanta” (1889)

Publicado en marzo de 1889 en *Paris Illustré* bajo el título “The Birthday of the Little Princess”, este cuento ha tenido una lectura en clave autobiográfica en la que el Rey sería un Sir William devastado por la muerte de sus hijas Emily, Mary e Isola, y la Infanta sería esta última (recordemos que el personaje cumple la misma edad que tenía Wilde cuando falleció su hermana) (Davis 2018, 126).

Wilde nos presenta una historia que se desarrolla en la lejana corte española de la época de la Inquisición. La indumentaria de los personajes, “the boys with their large-plumed hats and short fluttering cloaks, the girls holding up the trains of their long brocade gowns” (Wilde 2003b, 98) nos recuerda a la época de Felipe IV y al cuadro de *Las Meninas* (1656). De hecho, en una carta a Mrs Grenfell tras la

publicación del cuento en *A House of Pomegranates*, Wilde afirmó que se trataba de la historia de una infanta pintada por Velázquez (Davis 2018, 121). Además de las implicaciones artísticas de la elección de este periodo de tiempo, distanciar lo que ocurre del lector permite que éste no se dé por interpelado de una forma tan directa (rasgo importante en los cuentos folclóricos, como ya dijimos), y Wilde no solo lo hace temporalmente sino situando la trama en España, la tierra de los muertos en el folclore irlandés (motivo folclórico E481.0.1. *Spain as land of the dead*).

Oscar Wilde nunca estuvo en España, aunque su padre sí la visitó e incluso plasmó su experiencia en el libro *The Narrative of a Voyage to Madeira, Tenerife, and Along the Shores of the Mediterranean* (1840). La España en la que se desarrolla “The Birthday of the Infanta” es un país macabro, de reinas embalsamadas, y cruel, como el tío de la infanta, Don Pedro de Aragón, “whose cruelty, even in Spain, was notorious” (Wilde 2003b, 99). Es el único cuento en el que Wilde da una localización espacial concreta, y puesto que España aparece en un motivo frecuente solo en folclore irlandés, merece la pena detenerse en él. Podría argumentarse que la elección tiene que ver con el viaje de su padre, algo poco probable ya que Sir William viajó de Portugal a Canarias y no hay mención alguna ni a Burgos ni a Madrid, las dos ciudades citadas en el cuento. Sabemos que Wilde estaba fascinado por la obra de Velázquez, la cual menciona en el

relato corto “The Model Millionaire”, publicado apenas dos años antes (junio de 1887). Sin embargo, en el relato da detalles incorrectos, como por ejemplo que Burgos está en la frontera entre Francia y España. Este hecho, en la obra de alguien que podría haber evitado fácilmente el error, nos hace pensar que no se trata de una equivocación sino que nos encontramos ante un escenario mitificado, que no es real y por lo tanto cobra aún más fuerza la teoría de que Wilde nos traslada a Otro Mundo, la tierra de los muertos.

Lady Wilde sostenía que España había sido tierra de paso de los persas en su camino hasta Irlanda, fundando a su paso la nación celta. “From Spain the early mariners easily reached the verdant island of the West in which we Irish are more particularly interested. And here in our beautiful Ireland the last wave of the great Iranian migration finally settled” (Wilde, L. y Wilde, S.W., 1887a, 5-6). La asociación de España con el Otro Mundo en general y con la tierra de los muertos en particular aparece ya en el Ciclo Mitológico irlandés, donde se sitúa la torre de Breogán, actual Torre de Hércules en La Coruña, desde la que los hijos de Míl divisan la isla de Irlanda. Es en los textos medievales, por ejemplo en el *Leabhar Gabhála (Libro de las Invasiones)* del siglo XI, en los que España se convierte definitivamente en el Otro Mundo: “the word Spain was introduced into the texts by the euhemerising process of the Irish Christians” (Arbois de Jubainville 1903, 130). Es decir, cuando en el folclore irlandés se habla de España como el

mundo de los muertos, la referencia no es exactamente al país al sur de los Pirineos, sino que es una forma de expresar “otro mundo”. Algo similar ocurría entre los galos, quienes según Plutarco y Procopio situaban su otro mundo en el oeste de Gran Bretaña (Arbois de Jubainville 1903, 130).

La muerte es algo que planea a lo largo del cuento. La infanta cumple 12 años, que como hemos dicho antes eran los mismos que tenía Wilde cuando murió su hermana Isola el 23 de febrero de 1867. Su madre murió, posiblemente envenenada, como la madre del Joven Rey, cuando la niña apenas tenía 6 meses, y su cuerpo fue embalsamado para que el rey pudiera verla cuando quisiera. La boda de los reyes se había celebrado con autos de fe en los que muchos ingleses fueron enterrados (a diferencia de los festejos nupciales de “The Remarkable Rocket”) e incluso algunos gitanos habían sido ahorcados por brujería unas semanas antes de la actuación en la fiesta de la Infanta. En este tétrico escenario en el que se está celebrando una fiesta de cumpleaños hace su aparición un ser lleno de alegría, el Enano. Sin embargo, todo a su alrededor hace presagiar que su futuro está condenado a muerte, como así ocurre al final del cuento.

La figura del Enano es otro aspecto interesante desde el punto de vista folclórico. En este cuento, Wilde nos narra el encuentro de una Infanta de España y un Enano, totalmente ignorante de las diferencias

sociales entre ambos y de su grotesco aspecto físico. Cuando el Enano descubre su verdadera apariencia, muere súbitamente. El jardín palaciego de “The Birthday of the Infanta” representa la naturaleza; mientras que para el Enano es el lugar en el que se encuentra más feliz, para la Infanta es simplemente un lugar en el que seguir divirtiéndose tras la muerte intrascendente de quien considera un bufón. Algo parecido ocurría con los ingleses que viajaban a Irlanda por puro placer y que se encontraban con la pobreza extrema de los habitantes de lugares de gran belleza: algunos entraban en las casas de los campesinos como si de parte de la atracción turística se tratara, mientras que otros les ignoraban por completo para poder disfrutar de la pintoresca Irlanda (Williams 2012, 106-107). El Enano recuerda a Wilde por dos motivos principalmente: el primero es su conexión con la naturaleza anterior a su llegada a la corte, que recuerda al Wilde niño en Connemara; el segundo, ser considerado un bufón por parte de un público que desconocía esa conexión del personaje del Enano con la naturaleza, y de Wilde con Irlanda.

El escritor, nacido y criado en una Irlanda representada por la naturaleza, hace las delicias de la alta sociedad inglesa en fiestas y cenas, hasta el punto de ser considerado “a court jester to the English” (Joyce 1909). En la época victoriana, los enanos estaban relacionados con los circos de los monstruos o *freak shows*: “dirty, haired, greedy, vindictive, and basely cunning; both groups [living pygmies and

imaginary dwarfs] were marked by gluttony, both stole children; both even shared an immoderate love of dancing” (Straley 2017, 175). Excepto por esta última característica, en nada se parecen el Enano de Wilde con el estereotipo victoriano; con esta premisa analizaremos su parecido con Sweeney, el hombre de los bosques del folclore irlandés, motivo folclórico P192. 5. (*Fool makes friends with birds and beasts*).

Este motivo irlandés nos recuerda a la relación entre el Enano y los animales, ya que las plantas no le querían:

But somehow the Birds liked him. They had seen him often in the forest, dancing about like an elf after the eddying leaves, or crouched up in the hollow of some old oak-tree, sharing his nuts with the squirrels. They did not mind his being ugly, a bit. (...) The Lizards also took an immense fancy to him, and when he grew tired of running about and flung himself down on the grass to rest, they played and romped all over him, and tried to amuse him in the best way they could. (Wilde 2003b, 106-107)

Como Wilde, las bestias de “The Birthday of the Infanta” toman partido por el lado más primitivo e inocente del ser humano. Esta relación especial con la naturaleza recuerda a Sweeney, el rey de Dal-Arie, convertido en hombre de los bosques por una maldición de San Ronan: “My curse fall on Sweeney / For his great offence. (...) / It will curse you to the trees, / bird-brain among branches” (Heaney 1995, 7-8). Uno de los primeros autores en recuperar la figura de Sweeney, protagonista de la narración de finales del siglo XII *Buile Shíbhne, La Locura de Sweeney* (Rivero Taravillo 2001, 44), fue John O’Donovan (1806-1861). O’Donovan, quien había acompañado a Sir William Wilde

en la expedición a Dun Aengus, en Aran Islands, en 1857, junto con Margaret Stokes, autora de *Early Christian Art in Ireland*<sup>15</sup>, y Samuel Ferguson, entre otros (Ulster Folk and Museum 2002, 21), había editado en 1842 para la Irish Archaeological Society una trilogía compuesta por *Fled Dúin na nGéd* (The Banquet of the Geese), *Cath Muige Rath* y *Buile Shuibhne*. Treinta años más tarde, en 1872, Ferguson la tradujo en su extenso poema *Congal* (Pehnt 1995, 164). Posiblemente estas fueran las fuentes por las que Wilde conociera por primera vez la existencia de este personaje legendario.

A diferencia del Sweeney de Ferguson, el de O'Donovan muestra profundos efectos de la locura, físicos y mentales: “stuttering, trembling and manic leaping, bouncing, fluttering, (his) mad hallucinations” (Pehnt 1995, 164). Cuando el Enano de Wilde hace su aparición en el cuento notamos las similitudes entre ambos personajes.

When he stumbled into the arena, waddling on his crooked legs and wagging his huge misshapen head from side to side, the children went off into a loud shout of delight (...). He had been discovered only the day before, running wild through the forest. (Wilde 2003b, 104).

Le imaginamos saltando y botando en su baile para la Infanta, como le vemos en el jardín cuando se entera de que volverá a bailar para ella, “capering up and down the walks, and waving his arms

---

<sup>15</sup> Sobre la reseña que Wilde escribió para *Pall Mall Gazette* de este libro, ver cap. 2 página 187-191.

above his head” (Wilde 2003b, 105). Sabemos que su interpretación del regalo de la Infanta es errónea, y que su sueño de llevarla al bosque con él, una alucinación:

she had given him the beautiful white rose, and she loved him, and that made a great difference. How he wished that he had gone back with her! She would have put him on her right hand, and smiled at him, and he would have never left her side (...). Yes, she must certainly come to the forest and play with him. (Wilde 2003b, 108)

El amor del Enano por el bosque lo encontramos también en el Ciclo de la Fianna. *Tochmarc Ailbe* (The Wooing of Ailbe) narra cómo el ya anciano Fionn mac Cumhail seduce a Ailbhe, hija de Cormac mac Art, con una serie de acertijos y la persuade para que vaya a vivir con él al bosque describiéndole “the pleasures of life in his woodland realm” (Escon 2014, 113). Igualmente, el Enano pretende que la Infanta abandone la corte y vaya a vivir con él a su bosque, con cuya descripción Wilde ha conseguido encandilar a sus lectores.

En conclusión, parece claro que el Enano de este cuento simboliza a la naturaleza salvaje y a Irlanda, si es que ambos términos pueden llegar a ser independientes alguna vez en la obra de Wilde. El ambiente de la corte de la Infanta es cerrado y el aire se hace pesado, como en el taller de las tejedoras de “The Young King”, y simboliza a Gran Bretaña, el Otro Mundo de los celtas franceses. Si en *The Happy Prince and Other Tales* decíamos que los niños representaban a Irlanda por su inocencia y por continuar con la imagen que



trasladaban los periódicos ingleses, este cuento plantea la oposición Gran Bretaña / Irlanda en términos similares, pero ahora la inocencia ya no está representada en los niños sino por un simiesco Paddy<sup>16</sup> convertido en el hombre de los bosques del folclore irlandés. En Inglaterra tanta inocencia no tiene cabida, como tampoco él la tiene en la corte de la Infanta, donde solo se le considera un prescindible bufón.

#### 2.4. "The Fisherman and his Soul" (1889-1891)

El 30 de septiembre de 1889 Wilde envió este cuento a J.M. Stoddart para su publicación en *Lippincott's Magazine*, pero fue rechazado y Wilde no volvió a intentar publicarlo hasta que lo incluyó directamente en *A House of Pomegranates* en 1891. Se trata de un complejo cuento en el aspecto narrativo, por ejemplo porque la acción parece que se desarrolla en tres espacios distintos que son el pueblo, el Otro Mundo submarino y la playa, pero realmente son las narraciones de los viajes del Alma al Este, de donde procede todo lo sabio, al Sur, de donde procede todo lo valioso, y a la cercana ciudad donde se encuentra la enigmática bailarina, lo que ocupa gran parte de su extensión del cuento. En cuanto a los personajes, estos son realmente seres marginados por la sociedad, los cuales únicamente pueden sentirse libres en el mundo de la imaginación (Mahaffey 1998,

---

<sup>16</sup> Ya hablamos de Paddy y su relación con la Teoría de la Evolución de las Especies de Darwin en el cap. 1, página 101.

40). Por último, podríamos decir que es complejo en cuanto a las fuentes en las que pudo haber tenido su origen: por un lado, dos cuentos de Andersen, “The Little Mermaid” (1837) y “The Shadow” (1847); por otro lado, “The Priest’s Soul”, de Lady Wilde (1887).

En este último cuento, que el propio Wilde solía contar en París después de cenar (Toomey 1998, 34), un sacerdote afirma que el alma no existe porque no puede verse, lo cual le condena al infierno a menos que antes de 24 horas encuentre a alguien que sí crea en la existencia del alma a pesar de no poder verse. Así, cuando el Pescador de Wilde se pregunta “of what use/value is my soul to me? I cannot see it. I may not touch it. I do not know it” (Wilde 2003b, 117-118 y 119) y llega a la conclusión de que su alma no significa nada para él (Wilde 2003b, 121), estamos ante el arrogante protagonista del cuento de su madre.

También se trata del cuento de Wilde con mayor número de motivos folclóricos. Para su estudio nos centraremos una vez más en aquellos que consideramos clave para la interpretación de la narración o que son frecuentes exclusivamente en el folclore irlandés. De esta forma, reduciremos todos ellos a tres bloques de motivos folclóricos relacionados con tres personajes: la Sirena, la Bruja y el Alma.

#### 2.4.1. La Sirena

Existen cinco motivos recurrentes en el folclore irlandés presentes en este cuento de Wilde (B81.13.11.1. *Mermaid Caught By Fishermen*, F184. *Otherworld King*, F252.1.0.2. *King Of Land Under Water*, D1719.7. *Magic Power Of Mermaid* y F373. *Mortal Abandons World To Live In Fairyland*), pero nos centraremos en la sirena un personaje que merece un estudio más detallado que cualquier otra criatura fantástica analizada hasta el momento. El cuento comienza cuando un pescador pesca a una sirena. Si seguimos la clasificación de Thompson, veremos que habla de las sirenas (motivo B 53. *Sirens*), describiéndolas como “birds with woman's head” o como “half fish, half woman” (Thompson 1958, 313), según la fuente folclórica. La sirena del cuento, como la imaginamos la mayoría de nosotros y que define Thompson como una “woman with tail of fish” (Thompson 1958, 315) recibe el nombre de “mermaid” (motivo B 81. *Mermaid*). Existe un motivo híbrido (el B 53.0.1. *Siren in mermaid form*) y frecuente en el folclore irlandés, igual que el resto de motivos que encabezan este apartado. Debemos entender pues que la sirena en el folclore irlandés no es el pájaro con cabeza de mujer de la primera definición de Thompson, sino la mujer con cola de pez. Así describe el narrador a la *mermaid*<sup>17</sup> atrapada en las redes del pescador:

---

<sup>17</sup> Utilizaremos la palabra en inglés cuando sea necesario tratar a *sirens* y *mermaids* como seres independientes.

But no fish at all was in it, nor any monster or thing of horror, but only a little Mermaid lying fast asleep. Her hair was as a wet fleece of gold, and each separate hair as a thread of fine gold in a cup of glass. Her body was as white ivory, and her tail was of silver and pearl. Silver and pearl was her tail, and the green weeds of the sea coiled round it; and like sea-shells were her ears, and her lips were like sea-coral. The cold waves dashed over her cold breasts, and the salt glistened upon her eyelids. (Wilde 2003b, 115)

*Sirens y mermaids* son personajes fantásticos distintos, y así los percibimos en la canción de la protagonista que nos describe el otro mundo submarino. La referencia a las *sirens* en el cuento de Wilde nos recuerda a las sirenas homéricas, “who tell of such wonderful things that the merchants have to stop their ears with wax lest they should hear them, and leap into the water and be drowned” (Wilde 2003b, 116). Por el contrario, las *mermaids*, “who lie in the white foam and hold out their arms to the mariners” (Wilde 2003b, 117), son buenas y no representan un peligro para los marineros. Esta actitud recuerda a la de los pescadores con respecto a las *Bochtógaí*, “fairy women in the sea” (Ó hEochaidh 1977, 205) que siguen a ciertas familias como a los MacGinleys y evitan que mueran ahogadas. Sin embargo, ambos términos pueden utilizarse indistintamente, como lo hace Lady Wilde para hablar en “The Dead Soldier” de la criatura acuática y maléfica que habita en el río Shannon (ver cap. 1 página 38).

Volviendo al cuento de Wilde, la *mermaid* suplica por su vida ya que es la hija del anciano Rey del Otro Mundo submarino (motivos F184. *Underworld King* y F252.1.0.2. *King of Land under Water*), y el

pescador accede a liberarla. A cambio, ella debe regresar a su llamada y, con su mágico canto, ayudarle a llenar sus redes.

La canción de la sirena nos habla de un mundo submarino muy parecido al mundo real en el que, como en la corte de la Infanta, hay un hermoso jardín palaciego:

And she sang a marvelous song. (...) of the palace of the King which is all of amber, with a roof of clear emerald, and the pavement of bright pearl; and of the gardens of the sea where the great filigrane fans of coral wave all day long, and the fish dart about like silver birds, and the anemones cling to the rocks, and the pinks burgeon in the ribbed yellow sand. (Wilde 2003b, 116)

Croker recogió la leyenda de que cerca de Gallows Green, Co. Cork, había un lago en cuyo fondo podían verse los edificios y jardines más hermosos que se hayan visto jamás, tal vez incluso más bellos que aquellos sobre los que cantaba la sirena: “at the very bottom of this lough there are buildings and gardens, far more beautiful than any now to be seen” (Croker 1834, 155). Sin embargo, no pertenecían a un rey del Otro Mundo sino al rey Corc, cuyo palacio se había inundado por negar el agua de su fuente a los más pobres de su propio reino.

En el reino submarino de la sirena de Wilde, por ejemplo, encontramos también terneros: “For she sang of the Seafolk who drive their flocks from cave to cave, and carry the little calves on their shoulders” (Wilde 2003b, 116-117). Si en el cuento encontramos

animales reales del medio terrestre en el Otro Mundo submarino, la presencia inversa en el mundo real de animales de origen fantástico es muy importante en Irlanda. Tres vacas míticas del Otro Mundo llamadas Bo-Finn (la vaca blanca), Bo-Ruadh (la vaca roja), y Bo-Dhu (la vaca negra), fueron enviadas por una sea-maiden a Irlanda procedentes del Otro Mundo submarino “to fill the land with the most splendid cattle” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 41-42). La primera fue la más importante, ya que dio nombre a una isla al oeste de Galway, Inishbofin.

En cuanto a otros miembros de la corte del rey del mar, los Tritones (presentes también en las fuentes de palacio en “The Birthday of the Infanta”), con sus largas barbas verdes y sus pechos velludos, recuerdan a los *merrows*. Fue W.B. Yeats quien daría la descripción definitiva de estas criaturas en su compendio de folclore irlandés titulado *Fairy Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888), escrito antes de emprender su carrera como poeta:

The Merrow or if you write it in the Irish, Moruadh or Murúghach from muir, the Sea, and oigh, a maid, is not uncommon, they say, on the wilder coasts. The fishermen do not like to see them, for it always means coming gales. The male Merrow (if you can use such a phrase—I have never heard the masculine of Merrow) have green teeth, green hair, pig's eyes, and red noses; but their women are beautiful, for all their fish tails and the little duck-like scale between their fingers. Sometimes they prefer, small blame to them, good-looking fishermen to their sea lovers. (Yeats 1888, 61)

Así llegamos a un momento exclusivo irlandés en el que la sirena demuestra su poder mágico: “And as she sang, all the tunny-fish came in from the deep to listen to her, and the young Fisherman threw his nets round them and caught them, and others he took with a spear” (Wilde 2003b, 117). Y poco a poco, la sirena y el pescador se enamoran.

En el cuento no se menciona el matrimonio entre la *mermaid* y el pescador, pero sí que entre ellos se establece una *liaison*. Finalmente, el pescador decide hacer todo lo necesario para abandonar su mundo y seguir a la sirena a su reino bajo el mar. A partir de ahí, el cuento pasa a tener otros protagonistas: la bruja y el alma del pescador.

El último momento en el que la *mermaid* del cuento de Wilde nos recuerda al folclore irlandés es en su enterramiento. Cuentan Crofton y Yeats que Durfulla, hija del Rey del Mar, fue enterrada por su marido humano en un cementerio en una isla en Ballyheigh Bay que había sido tragada por las aguas del océano y que había pasado a formar parte de la costa de Kerry. Por ello, todos sus descendientes a su muerte debían ser dejados en la playa para que fueran llevados por las aguas del Atlántico a su última morada (Yeats 1888, 78-79). En “The Fisherman and his Soul”, la consecuencia de este enterramiento lejos del mar es la reencarnación en un árbol que crece desde la tumba:

and in the corner of the Field of the Fullers, where no sweet herbs grew, they dug a deep pit, and laid the dead things within it. (...) And when the third year was over (...) he [the Priest] saw that the altar was covered with strange flowers that never had he seen before. Strange were they to look at, and of curious beauty, and their beauty troubled him, and their odour was sweet in his nostrils (...) And they answered him, 'What flowers they are we cannot tell, but they come from the corner of the Fullers' Field.' (Wilde 2003b, 146-147)

Este tipo de historias con fenómenos tan singulares ya era conocido en Irlanda antes del siglo X, cuando se extendió por Europa y Asia:

This, still popular in Irish folklore, describes how a youth and a girl love each other, but their parents oppose the match and both die of heartbreak. The vindictive parents have them buried at the furthest distance from each other in the graveyard, but a tree grows from each grave and the branches of both trees intertwine overhead. (Ó hÓgáin 1991, 377)

“The Fisherman and his Soul” no será la última vez en la que Wilde utilice a las sirenas como protagonistas de sus historias. En ese mismo 1889, Wilde concibió “The Poet”, una historia que nunca llegó a publicar pero que contó en varias ocasiones y en la que sirenas, centauros y faunos, como los de su poema “Panthea”, acompañan al *seanacháí* en su quehacer nocturno<sup>18</sup>. Lo reproducimos a continuación, además de por su brevedad y su belleza, por sus reminiscencias de oralidad y folclore irlandeses:

---

<sup>18</sup> En Irlanda es importante cuándo se cuentan las historias: “*Feadaíl san oíche nó Fiannaíocht sa ló, sin dhá ní nach bhfuil buan. Whistling at night or telling stories of the Fianna by day, these are two things which are unlucky*” (MacCana 1980, 4). Como vemos en la historia de Wilde, el *seanacháí* también espera a la noche para compartir sus cuentos.



Now, a certain young man was greatly loved by the people of his village, for, when they gathered round him at dusk and questioned him, he would relate to them the many strange things he had seen during the day.

He would say, "I beheld three mermaids by the sea, who combed their green hair with a golden comb<sup>19</sup>." And when they besought him to tell them more, he answered, "By a hollow rock I spied a centaur, and when his eyes met mine, he turned slowly to depart, gazing at me sadly over his shoulder." And when they continued to ask him eagerly, "Tell us: what else have you seen?" he told them, "In a little copse, a young faun played upon a flute to the dwellers in the wood, who danced to his piping."

But one day when he had left the village, three mermaids who combed their green hair with a comb of gold rose up from the waves, and when they had departed, a centaur peeped at him from behind a hollow rock, and later, as he passed a little copse, he beheld a faun who played upon a pipe to the dwellers in the wood.

And at night, when the people of the village gathered at dusk, saying, "tell us: what have you seen today?" he answered them sadly, "Today I have seen nothing." (Wilde 2000, 65)

#### 2.4.2. La Bruja

Uno de los colores más representativos del Otro Mundo irlandés y del mundo de la imaginación en Wilde es el rojo. Son múltiples los ejemplos del uso de este color en todos sus cuentos: el rubí de su espada es la primera piedra preciosa escogida por el Príncipe Feliz para compartir con sus súbditos más pobres en "The Happy Prince", y rojos en vez de blancos son los ibis egipcios de los que le habla la golondrina a un ciego Príncipe Feliz (Wilde 2003b, 3 y 9). En "The Young King", rojo es el caballo sobre el que galopa la Muerte; en "The

---

<sup>19</sup> La sirena con el pelo verde recuerda a la historia de Dick Fitzgerald y su encuentro con una merrow, "a beautiful young creature combing her hair, which was of a sea-green colour" (Croker 1828, 4).

“Birthday of the Infanta”, el malabarista africano cubre sus serpientes danzarinas con un paño rojo. Por supuesto que este color no tiene únicamente una simbología folclórica, pero al estar íntimamente relacionado con el Otro Mundo irlandés es necesario cuestionarse si en algún momento Wilde lo emplea para relacionar algo o a alguien con ese mundo fantástico. Así parece ser en el personaje de la Bruja, que es pelirroja: “By the itching of her palm the young Witch knew his coming, and she laughed and let down her red hair. With her red hair falling around her, she stood at the opening of the cave” (Wilde 2003b, 120).

Existen motivos frecuentes solo en el folclore irlandés sobre este color (motivo folclórico F178. 1. *Red as otherworld color*), pero nosotros nos centraremos en aquellos relacionados con el cabello. Algunos están más relacionados con deidades paganas, como el A125.1.1. (*Goddess of war in shape of (red) woman*), otros entroncan con la fe cristiana, como el V211.1.2.1. (*Jesus had “dark hair and a long red beard”*), y otros nos hablan de los tabúes relacionados con los pelirrojos. Este prejuicio contra los pelirrojos, hombres y mujeres, aparece por ejemplo en la descripción de los *Yahoos* que hizo el irlandés Swift en *Gulliver’s Travels* (1726): “It is observed, that the *Red-haired* of both sexes are more libidinous and mischievous than the rest” (Swift 1998: 258). Los colectores de folclore irlandeses del siglo XIX advirtieron contra las personas de pelo rojo, especialmente

mujeres: “Red hair is supposed to have a most malign influence, and it has even passed into a proverb: ‘Let not the eye of a red-haired woman rest on you’” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 43). Incluso cruzarse con alguien pelirrojo llegaba a suponer que un peligro acechaba durante todo el día y era mejor darse la vuelta (Wilde, L. 1890, 64). Las sospechas contra las personas pelirrojas perduraron en Irlanda en el siglo XX, al menos entre los pescadores, quienes tenían el tabú de no mencionar a criaturas de pelo rojo mientras estuvieran en el mar (McKay 1931, 140-141) o el nombre de alguna persona pelirroja (Ó Súilleabháin 1963, 110), y quienes también temían encontrarse con un animal de color rojo como el zorro, o con una mujer pelirroja (Ó Súilleabháin 1963, 27).

Lady Wilde ofreció dos explicaciones distintas para el origen de esta asociación del pelo rojo con lo maléfico o lo desconocido, una relacionada con Typhon, el dios egipcio (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 272), y otra en la que aseguraba que Judas Iscariote era pelirrojo (Wilde, L. 1890, 64). Esta última es con la que se ha relacionado la descripción de Swift (Turner 1998, 361) y la que podríamos relacionar mejor con este cuento. La razón es que en el aquelarre, la Bruja “grew grey as a blossom of the Judas tree” (Wilde 2003b, 125), un juego de colores entre el gris, el morado del árbol de Judas y el pelo rojo del personaje. Análisis más recientes de la superstición contra los pelirrojos aseguran que se les considera peligrosos ya que el origen de

su color de pelo estaba en que tenían sangre de *fairy* (Monaghan 2004, 392). Las *fairies* se identificaban con los Tuatha Dé Danann (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 178) y a estos con los vikingos o *Danes* (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 354), de los que ya hemos hablado anteriormente, a los que también se les atribuye el color rojo de pelo así como poderes mágicos (ver cap. 1 página 35).

Wilde estaba familiarizado con la asociación entre el Otro Mundo y el color rojo, y con que una persona pelirroja no siempre era sinónimo de mala suerte. En “The Fairy Dance”, Lady Wilde contó cómo una muchacha del oeste de Irlanda había sido salvada de ser abducida gracias a un *fairy* pelirrojo y llegó a la conclusión de que a veces incluso podía ser la única ayuda del humano:

The “Red-haired Man”, although he is considered very unlucky in actual life, yet generally acts in the fairy world as the benevolent Deus ex machina, that saves and helps and rescues the unhappy mortal, who himself is quite helpless under the fairy spells. (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 57)

Existen dos razones más para relacionar a la Bruja de “The Fisherman and his Soul” con las *fairies*, una relacionada con su vestido y otra, con sus poderes. Wilde nos dice que ella asiste al aquelarre tocada con un gorrito verde: “She wore a dress of gold tissue embroidered with peacocks’ eyes, and a little cap of green velvet was on her head” (Wilde 2003b, 123). También en esto se parece a un determinado grupo de *fairies*, las llamadas *trooping fairies*: “The

trooping fairies wear green jackets, the solitary ones red” (Yeats 1888, 321), y en su atuendo está incluido un gorro.

Por último, puede decirse que no existen muchas leyendas sobre brujas en Irlanda pero sí que se las consideraba capaces de crear una tormenta en el mar para castigar a un marinero que les había negado algo (Mac Cárthaigh 1993, 269). También las *fairies* son conocedoras de las artes oscuras y tienen el poder de levantar tormentas y vientos mediante brujería: “Other sorts of fairies live in the sea; and some of them who live on Aranmore<sup>20</sup> (probably in conjunction with those in the sea) go out over the water and cause storms and wind” (Evans-Wentz 2017, 70). De igual forma pueden hundir un barco con solo un cuenco con agua (Ó hEochaidh 1977, 179-189). La Bruja de este cuento afirma ser capaz de realizar ambos hechizos a un recién llegado Pescador:

What d’ye lack? What d’ye lack? A storm to wreck the ships, and wash the chests of rich treasure ashore? I have more storms than the wind has, for I serve one who is stronger than the wind, and with a sieve and a pail of water I can send the great galleys to the bottom of the sea. (Wilde 2003b, 120)

*Witch* y *Hag* son las palabras en inglés para “brujas” en un sentido tradicional. Las *hags* aparecen en cuentos y suelen ser mujeres viejas, mientras que en este caso Wilde nos presenta a una bruja joven, posiblemente para hacerla más tentadora a los ojos del

---

<sup>20</sup> Recordemos que Sir William había visitado las islas Aran para recoger folclore y quizás pudo haber oído estas historias.

Pescador. En general, en el folclore irlandés brujas, *fairies*, *witches* y *hags* son personajes difícilmente diferenciados: “*Sia, sigh, sighe, sigheann, siabhra, siachaire, siogidh*, are Irish words, evidently springing from a common Celtic root, used to express a fairy or goblin, and even a hag or witch” (Croker 1834, 72).

En el empleo del color en sus personajes Wilde parece diferenciar entre criaturas fantásticas, como la Sirena, y aquellas que están relacionadas con la magia, como la Bruja. Pero si en algo se parecen unas y otras es en su rechazo al Dios cristiano. Siguiendo el orden de la narración, primero vemos cómo las brujas huyen cuando el Pescador hace la señal de la cruz en el besamanos del misterioso caballero que a todas luces es el Diablo:

But when he came close, and without knowing why he did it, he made on his breast the sign of the Cross, and called upon the holy name. No sooner had he done so than the witches screamed like hawks and flew away, and the pallid face that had been watching him twitched with a spasm of pain. (Wilde 2003b, 124)

Se trata de una reacción muy parecida a la de las *fairies* en un contexto similar, y así lo habían recogido los Wilde en la leyenda “The Trial by Fire”:

Now the man saw it was fairy work, and he went over and made the sign of the cross on the sleeping child, whereupon the two women shrieked as if they had been struck, and fled away, dropping the child on the grass. (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 73)

El segundo momento, en “The Fisherman and His Soul”, llega al final del cuento, cuando el Sacerdote, aún impresionado por las flores que habían crecido en el lugar donde estaban enterrados el Pescador y su Sirena, decide bendecir el mar y a todas sus criaturas:

Yet never again in the corner of the Fullers' Field grew flowers of any kind, but the field remained barren even as before. Nor came the Sea-folk into the bay as they had been wont to do, for they went to another part of the sea. (Wilde 2003b, 148)

Vemos aquí la imagen del motivo irlandés D1385.15.1. (*Holy water dispels demons*) ya que, teniendo en cuenta que el Sacerdote había afirmado que “los que habitan en el mar están condenados” (Wilde 1997, 133), y que son criaturas paganas sin cielo ni infierno que “inducen a tentaciones” (Wilde 1997, 134), podríamos considerarlas “*demons*”. En *Acallam Na Senórach (Colloquy of the Ancients)* observamos una escena muy similar. Se trata de un texto del siglo XIII conservado en el *Book of Lismore* y que Whitley Stokes, el antiguo vecino de Wilde, tradujo en 1900. En él se narra el encuentro de San Patricio con Caílte, miembro de la Fianna:

His priests, seeing Caílte and his men approaching, were sized with fear and horror at the sight of these enormous men, the warriors of an earlier age, together with their great dogs. Then Patrick (...) arose and sprinkled holy water on these great men, for, until that day, a thousand legions of demons had been above their heads. The demons fled from them in all directions, into hills and rock-clefts and off to the far reaches of the country. (Dooley y Roe 1999, 5)

La Edad Media, cuando se escribió *Acallam Na Senórach*, fue un periodo de gran actividad intelectual y copista, así como de invasiones

vikingas en Irlanda. La llegada del Cristianismo había supuesto un profundo cambio en el concepto de “otro mundo” y surgió en el continente la idea de que ya la Biblia hablaba de la existencia de seres que compartían espacios con el hombre, pero cuya naturaleza era demoníaca y cuyo objetivo era, como en el cuento de Wilde, hacer caer en la tentación: “Some say that they were demons of a different grade who came with the exiled band of Lucifer from heaven. They assume airy bodies for the purpose of destroying and tempting the descendants of Adam” (Ó hÓgáin 1991, 187). Así habría llegado esta leyenda hasta Irlanda.

Otro aspecto que Sirena y Bruja tienen en común es la música, de la que ya hemos escrito anteriormente. En “The Fisherman and his Soul” existen dos niveles en los que encontramos la música: por un lado, el canto de la sirena, a quien el pescador libera bajo la condición de que cante para él y de esta forma llenar sus redes con los peces que fueran a escucharla, “for the fish delight to listen to the song of the Sea-folk” (Wilde 2003b, 116), un eco del motivo folclórico D1719.7 (*Magic power of mermaid*). Por otro lado, manteniendo la asociación de la bruja del cuento con las *fairies* irlandesas, no es de extrañar que la Bruja le pidiera al Pescador que la acompañara a una fiesta para que bailara con ella a cambio del secreto de cómo librarse de su alma, en vez de hacerle partícipe de algún ritual satánico.



De camino a este aquelarre, el Pescador se encuentra con un perro del que tiene que defenderse (motivo folclórico B 17.1.2. *Hostile dog - hound*). En “The Fisherman and his Soul” el perro está asociado con la oscura figura del Diablo. En un primer momento, la Bruja le da instrucciones al Pescador de cómo proceder si, en su camino al Sabbath, se encuentra con este animal: “If a black dog run towards thee, strike it with a rod of willow, and it will go away” (Wilde 2003b, 122). Por supuesto, el encuentro se produce, el Pescador actúa como le han indicado y no le ocurre ningún mal. Ya en la fiesta de las brujas, el aullido de un perro da la señal del comienzo del besamanos: “Suddenly a dog bayed in the wood, and the dancers stopped, and going up two by two, knelt down, and kissed the man’s hands” (Wilde 2003b, 124).

Lo que más destaca Lady Wilde de este animal es que su aullido significa que la muerte está próxima (Wilde, L. y Wilde, S.W., 1887b, 2). Otras recopilaciones de folclore irlandés del siglo XX contienen múltiples referencias al perro. Algunas hablan de que el diablo se puede aparecer en forma humana y en forma de animal, generalmente como una cabra o como un perro (Ó Súilleabháin 1977, 87); encontramos en el Ulster también la historia de un encargado de un faro al que se le apareció el diablo en forma de perro (Ballard 1981, 55-56). Según Lady Wilde, Fionn Mac Cumhaill tenía un perro llamado Bran famoso por su fiereza (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 4), pero sin

duda el perro más famoso del folclore irlandés fue el del herrero Culann, contra el que se enfrentó accidentalmente el hijo de Lugh cuando era muy pequeño y al que mató. Para resarcir de su pérdida al herrero, el niño se ofreció a hacer las labores del malogrado can, y así fue cómo pasó a llamarse Cú Chulainn (el perro de Culann), héroe del Ciclo del Ulster (Sainero 1988, 10).

### 2.4.3. El Alma

Existen dos motivos folclóricos que resumen a la perfección una parte muy importante del cuento de “The Fisherman and his Soul”. Cuando el Pescador finalmente se libera de su Alma para poder acompañar a la Sirena al Otro Mundo submarino, esta le impone la obligación de acudir la playa una vez al año (motivo C666. *Compulsion to go to certain place at certain time or once each year*, frecuente en el folclore irlandés y judío):

“How shall we meet?” cried the young Fisherman. “Thou wilt not follow me into the depths of the sea?”

“Once every year I will come to this place, and call to thee”

(Wilde 2003b, 126)

La imposición de tabúes, dice Thompson, es frecuente solo en el folclore irlandés (motivo C901. *Tabu imposed*). Por tabú entendemos la palabra en irlandés *geis*: “It meant something which must not be done for fear of disastrous consequences, and also an obligation to do something commanded by another” (MacCulloch 2009, 325). Es muy

común en las narraciones de los ciclos mitológicos, y sus principales héroes, Cú Chulainn y Fionn Mac Cumhail, los tenían (MacCulloch 2009, 327).

En el cuento de Wilde, es el Alma quien impone este *geis* al Pescador. La independencia entre cuerpo y alma es considerada una creencia que procede de las etapas más primitivas de la evolución humana:

The soul (as distinct from the life-force) was regarded as some kind of concrete entity, capable of moving about independently of the body to which it belonged, and of assuming different shapes at will. In Ireland, for example, there are traces of the belief that the souls of emigrants who had died abroad returned to their native land in the form of seagulls or in a sea mist. (Ó Súilleabháin 1977, 41)

Como ya dijimos en la introducción a “The Fisherman and his Soul”, esta visión tan platónica de la separación cuerpo-alma del cuento nos recuerda a “The Shadow”, de Hans Christian Andersen, cuento literario que se había publicado en 1847 y en el que un estudioso se separa de su alma y esta regresa para convertirse en su ama (Andersen 2019). También se asemeja a “The Priest's Soul”, de Lady Wilde, relato en el que un altanero sacerdote es condenado al infierno a menos que encuentre a alguien que aún crea en la existencia del alma inmortal (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 60-67). Por último, la separación cuerpo-alma está presente en leyendas irlandesas como en la titulada “The Soul Cages”, recogida por Thomas Crofton Croker en *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*

y publicada nuevamente por Yeats en *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888). Según esta leyenda, Jack Dogherty viajó con un *merrow* a su casa bajo las aguas, donde descubrió múltiples jaulas con las almas de los marineros ahogados (Yeats 1888, 61-75).

Los relatos de los viajes del Alma comienzan con una fórmula que se repite y que recuerda a los ya mencionados *runs* por su vocabulario arcaico y porque preparan la siguiente etapa de la narración. Así, Wilde relata los tres encuentros entre el alma y el pescador empleando siempre las mismas palabras con la única variación de la referencia temporal a los sucesivos años:

And after a year / the second year / the third year was over the Soul came down to the shore of the sea, and called to the young Fisherman, and he rose out of the deep, and said, "Why dost thou call to me?"

And the Soul answered, "Come nearer, that I may speak with thee, for I have seen marvellous things."

So he came nearer, and couched in the shallow water, and leaned his head upon his hand and listened. (Wilde 2003b, 127, 132, 138)

Estos viajes podrían tener su equivalente en los viajes de héroes y santos al Otro Mundo, llamados *Echtra* e *Immra*. La diferencia entre uno y otro es que los primeros son paganos; los segundos, cristianos. Así, encontramos *Echtra Cormaic maic Airt* (*La Aventura de Cormac Mac Art*), un viaje al Otro Mundo que ya comentamos al hablar de la visita de este mítico rey a la corte de Mananánn mac Lir (página 266), *Immram Brain* (*El Viaje de San Brendan*), escrito en torno al siglo X y

muy difundido en Europa como *Navigatio Sancti Brendani*, o *Immram Mael Duin* (quizás el más conocido de los tres pues en él se basó Lord Alfred Tennyson para su poema “The Voyage of Maeldune”, escrito en 1880 y publicado en *Ballads and Other Poems*). Whitley Stokes tradujo *Immram Brain* en 1891 e *Immram Curaig Maíle Dúin* en 1888, posiblemente año en el que su vecino de Merrion Square, Wilde, estuviera trabajando en este cuento. Otra posible fuente de inspiración sería simplemente la literatura de viajes o incluso *Gulliver’s Travels* (1726), aunque el cuento de Wilde no comparta con la novela de Swift su tono satírico.

El cuento termina con el Alma unida de nuevo al Pescador, lo que le impide a éste regresar al Otro Mundo submarino con su Sirena, y la posterior muerte de estos dos protagonistas.

Tras este análisis pormenorizado de los cuentos y sus posibles raíces folclóricas irlandesas, en el próximo apartado haremos un breve estudio del uso de ciertos números, concretamente el número tres y el número siete y su relevancia para el folclore irlandés. Así, daremos por concluido el espacio dedicado a la posible influencia del folclore en Wilde.

## 2.5. Los números y su simbología en *The Happy Prince and Other Tales* y *A House of Pomegranates*

De todos los números que utiliza Wilde de forma recurrente, hemos seleccionado el número tres y el número siete por ser los más importantes. El número mágico tres suele tener un sentido mítico o religioso. Unas veces será pagano y se referirá a las triadas de dioses y especialmente, de diosas, como por ejemplo la formada por Mórrígan, Badb y Nemain, las diosas de las batallas y la guerra (Monaghan 2014, 340); también los Tuatha de Danann que los hombres vencieron cuando llegaron a Irlanda desde España eran tres reyes y sus respectivas reinas (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 357-358), llamadas Banba, Fodla y Eri y de las que ya hablamos cuando estudiamos las imágenes femeninas de Irlanda (cap. 1 página 91). Otras veces tendrá un sentido cristiano correspondiente a la Trinidad (Wilde, L. 1890, 65).

El número tres como número mágico aparece repetidamente en los cuentos de Oscar Wilde. Por ejemplo en “The Star-Child”, único cuento de *A House of Pomegranates* que no había sido publicado antes de la aparición del libro en 1891, tres es la cantidad de piedras que el mago le encarga al Niño-Estrella que traiga del bosque cercano a la ciudad de los Giaours, es decir, de los no-cristianos, y tres los años que gobernó el Niño-Estrella. En “The Birthday of the Infanta”, tres son los años de luto oficial tras la muerte de la madre de la Infanta; tres las veces que llama el Alma al Pescador para contarle sus viajes en

“The Fisherman and his Soul”; tres son los granos de maíz por los que discuten la Muerte y la Avaricia en “The Young King”, por citar algunos ejemplos de los cuatro cuentos que forman *A House of Pomegranates*. También este número es protagonista en *The Happy Prince and Other Tales*. Por ejemplo, tres son los encargos que le hace el Príncipe Feliz a la golondrina, llamándola tres veces por su nombre, “swallow, swallow, little swallow” en “The Happy Prince”.

El tres es un número muy empleado en el cuento tradicional. De hecho, se incluye entre las leyes épicas de la narrativa folclórica, tanto en que las cosas ocurran tres veces, como que los personajes se agrupen en tres: “the repetition is almost always tied to the number three” (Oirik 1965, 133). Whitley Stokes, a quien nos hemos referido repetidamente en este trabajo, en su traducción de “The Voyage of Mael Duin” publicada en *Revue Celtique* en 1888 y 1889, utilizó frecuentemente el número tres para los días con expresiones como “three days and three nights were they, and they found neither land nor ground. Then in the morning of the third day...” (Stokes 1888, 463). También en los cuentos que se contaban en Irlanda a finales del siglo XIX el número tres aparecía constantemente, como en “Elin Gow, the swordsmith from Erin, and the Cow Glas Gainach” (Curtin 1894, 1-34).

En cuanto al número siete, se trata de un número de gran importancia para la cultura celta y se relaciona con el número de días de la semana (Rees y Rees 1961, 195). En Wilde encontramos este

número en sus relatos cortos (cap. 2 página 167) y en sus dos volúmenes de cuentos. Siete eran las estrellas que trazaba la madre de “The Remarkable Rocket”, y siete los años que había permanecido “The Selfish Giant” de visita en Cornualles, hasta que se quedó sin cosas que decir. Algo parecido le había ocurrido a St Kevin, quien estuvo siete años en Glendalough, hasta que sintió cansancio vital y la necesidad de oír la voz del hombre (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 138). En “The Birthday of the Infanta” Wilde nos sitúa frente a un tapiz con una escena de caza que había tardado siete años en tejerse.

En “The Fisherman and his Soul” el siete aparece en repetidas ocasiones: siete tonos de amarillo distinto tenía la túnica del sacerdote que recibió al Alma antes de llevarle frente al Espejo de la Sabiduría, un rasgo que comparte con los antiguos monarcas de Irlanda: “the number of colours also in a dress had a significant value, and was regulated by law (...) and seven was the regal number for kings and queens” (Wilde, L. y Wilde 1887b, 254). Al igual que el número tres, el número siete está relacionado con el tiempo: seis son los días que viaja el Alma y siempre ocurre algo en la mañana del séptimo, algo que Wilde expresa como si de una fórmula literaria se tratara y que recuerda ineludiblemente al relato de la Creación del Génesis, pero también a la traducción de Stokes citada más arriba: “Six days I journeyed, and on the morning of the seventh day I came to a hill” (Wilde 2003b, 127); “Six days I journeyed (...), and on the morning of the



seventh day I lifted up my eyes, and lo!” (Wilde 2003b, 132). En el tercer viaje, la tentación (en este caso una bailarina que parece anticipar a Salomé) no está a siete, sino a seis días de distancia. Parece que un día de diferencia con los viajes anteriores es suficiente para que, esta vez sí, el Pescador acceda a acompañar al Alma. Ello nos induce a pensar que Wilde está utilizando el número siete de forma simbólica más que temporal.

El siete es también un número muy relacionado con las *fairies*. A veces las abducciones duraban siete años, como las de Finvarra, el *fairy king*. Pasado ese tiempo devolvía a las jóvenes abducidas a sus familias porque habían envejecido, y no hay nada que guste más en Fairyland que la belleza y la juventud (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 216).

También existían según Sir William y Lady Wilde algunos rituales en los que había que hacer algo siete veces. Por ejemplo, contra el catarro en los niños había que atar un cordel rojo al cuello del paciente y que éste pasase siete veces por debajo y por encima de un borrico (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 92). Igualmente, las hierbas estaban relacionadas con este número, ya que siete eran las hierbas más poderosas (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887b, 68). En el caso de la milenrama, una sola hierba podía curar todos los males y por eso se le

llamaba “the herb of the seven needs” (Wilde, L. y Wilde, S.W. 1887a, 198).

En los relatos cortos, el número siete también aparece con un posible valor simbólico. Por un lado, lo encontramos para señalar distancias clave o cantidades significativas: en “The Canterville Ghost”, las siete millas que separan Canterville Chase de Ascot, o las siete hijas solteras de la Old Marchioness of Dumbleton que no pudieron casarse con el Duke of Cheshire, marido de Virginia Otis; en “The Portrait of Mr W.H.”, el séptimo verso del soneto XX de Shakespeare escondía el nombre del misterioso W.H. El número siete también aparece en referencias temporales; por ejemplo, en “Lord Arthur Savile's Crime” el cadáver del quiromántico Mr Septimus R. Podgers (quien lleva el número siete ya en su nombre) fue rescatado de las aguas en Greenwich sobre las siete, y en “The Portrait of Mr W.H.”, siete meses de sequía sufrieron entre 1606 y 1607 los contemporáneos de Shakespeare. Wilde también utiliza la expresión “to be in the seventh heaven” en “The Sphinx without a Secret” para expresar una alegría exultante (Wilde 2003b, 203). Por supuesto, esta expresión no procede del folclore irlandés, pero el hecho de que Wilde prefiera emplear una fórmula que contiene el número siete como algo tan positivo, sí puede tener un origen cultural. Wilde, buen conocedor de la obra de sus padres, asimiló de forma natural el significado de ciertos números y les dio un protagonismo especial en su narrativa.

### 3. *The Critic as Irishman: Ensayos (1889-1891)*

Wilde publicó su primer ensayo “Shakespeare and Stage Costume” en 1885. En él se manifestaba a favor del realismo en el vestuario de los personajes en las producciones de obras de Shakespeare, más por una cuestión de fidelidad al universo shakespeariano que por posicionamiento en el debate que en ese momento se estaba dando entre “stage archaeologists” y aquellos que propugnaban una aproximación más imaginativa (cap. 2, página 132). Casi cuatro años más tarde, en enero de 1889, Wilde publicó sus dos siguientes ensayos: “Pen, Pencil and Poison” y “The Decay of Lying” en *The Fortnightly Review* y en *The Nineteenth Century* respectivamente. Es el año de la publicación de “The Birthday of the Infanta” y de la redacción de “The Fisherman and his Soul” y de *The Picture of Dorian Gray*, su primera novela, que verá la luz en 1890 en *Lippincott’s Magazine*. Un año después y bajo el título “The True Function and Value of Criticism” apareció en *The Nineteenth Century* “The Critic as Artist”, tal vez su ensayo más conocido. Pero quizás sea el último de sus ensayos, “The Soul of Man under Socialism” (1891) el más irlandés de todos. Si en los relatos cortos habíamos destacado la influencia de dos mujeres irlandesas, Lady Wilde y Constance Wilde, este último escrito respira la influencia de un joven irlandés llamado George Bernard Shaw.

En el último apartado de este capítulo señalaremos qué tienen en común estos ensayos tal y como aparecieron en *Intentions* (1891) -

es decir, una vez revisados tras ser publicados por primera vez - con el pasado y el presente irlandés de Wilde, marcados por la producción de cuentos muy al estilo de los de su madre y los de su amigo W. B. Yeats, por su relación personal con compatriotas como el escritor socialista George Bernard Shaw, el líder del Irish Parliamentary Party Charles Stewart Parnell y simpatizantes de la causa irlandesa.

### 3.1. "Pen, Pencil and Poison" y "The Decay of Lying" (1889)

El primer ensayo escrito por Wilde de los publicados en 1889 fue "Pen, Pencil and Poison". Trataba sobre la vida de Thomas Griffiths Wainewright, poeta, crítico literario y asesino en serie inglés fallecido en 1852 en Van Diemen's Land (actual Tasmania), donde había sido deportado por sus crímenes. Este ensayo tiene por subtítulo "A Study in Green". Este color era según Wilde uno de los favoritos de Wainewright, quien, "like most artificial people, he had a great love of nature" (Wilde 2003a, 1101), además de tener connotaciones claras para individuos y naciones: "in individuals is always a sign of a subtle artistic temperament, and in nations is said to denote laxity, if not a decadence of morals" (Wilde 2003a, 1095). Con esta sencilla frase Wilde hace presente Irlanda en un texto sobre una persona que no tendría a priori ninguna relación con su isla natal, ya que esta "decadencia moral" era a lo que se asociaba Irlanda en aquel momento. En general,

este color ha sido interpretado como símbolo de varias cosas, como grupos marginales, Irlanda o el veneno:

During Wilde's career, the associations surrounding the color green continued to exfoliate. In 1897, Wilde described green as the color of the underworld - or hell; interestingly, he applied the color to many colonized or subservient groups, including the Irish, young women, male homosexuals, criminals against society, and children. (...) In a subtle way that has gone largely unnoticed, Wilde used green as a code through which he expressed his sense of Irishness, which he saw as a celebration of individualism over centralized authority. (...) Finally, the very innocence of greenness turns it (as in the case of Wainewright) into a poison, such as the absinthe Wilde drank in his later years in Paris. (Mahaffey 1998, 51-52)

Un poco más adelante, al escribir sobre las cárceles inglesas en las que había estado prisionero Wainewright, Wilde afirma "Crime in England is rarely the result of sin. It is nearly always the result of starvation" (Wilde 2003a, 1105), posiblemente haciendo referencia a esa gran cantidad de presos de origen irlandés que se hacían en cárceles británicas tras haber emigrado a las grandes ciudades o por haber participado en acciones en protesta de desahucios. Esta idea la retomará dos años más tarde en "The Soul of Man under Socialism", como veremos. Por último, recordemos que para Wilde, la conducta de un hombre nada tiene que ver con su calidad como escritor, y su afirmación de que "the fact of a man being a poisoner is nothing against his prose" (Wilde 2003a, 1106) nos sirvió para separar la trayectoria política de Edmund Spenser como colonizador inglés en

Irlanda de su valía como uno de los mejores poetas en lengua inglesa (cap. 1 página 49).

El último momento en que Wilde hace presente a Irlanda en su texto es cuando asegura que sería imposible juzgar de manera imparcial a alguien que podría haber envenenado a alguna gran figura de la sociedad británica: “It is impossible not to feel a strong prejudice against a man who might have poisoned Lord Tennyson, or Mr Gladstone, or the Master of Balliol” (Wilde 2003a, 1106). El primero, un gran poeta que además se había inspirado en la rica literatura primitiva irlandesa para uno de sus poemas, “Voyage of Maeldune”; el segundo, un anciano político defensor del autogobierno irlandés; el tercero, el Director de un colegio de Oxford, lugar donde Wilde habría descubierto su yo irlandés más profundo.

Indica más adelante que si el culpable de estos crímenes hubiese sido alguien ajeno a la lengua y al territorio británico, por ejemplo un español del siglo XVII, resultaría mucho más fácil juzgarle. Un mes después de la aparición de este texto, Wilde publicaría su cuento “The Birthday of the Infanta”, ambientado en la España de esa época. La distancia en el tiempo entre el lector victoriano, el presunto asesino y el reinado de Felipe II, en el que se produjo el mayor intento de devolver a Inglaterra a la fe católica bien por medios pacíficos, como el matrimonio de los monarcas de ambos países, bien por medios bélicos, como el envío de la Armada Invencible, le sirve a

Wilde para reabrir viejas heridas entre católicos y protestantes, con las connotaciones que la lucha entre ambas religiones tiene en Irlanda y en Wilde.

“The Decay of Lying” es un diálogo entre dos personajes que llevan el nombre de sus propios hijos, Cyril y Vivian<sup>21</sup>. Wilde era un gran conversador, reconocido así por todos los que le escucharon (Killeen 2013, 186). Esta maestría pudo haber sido estimulada en sus primeros años, además de por sus propios padres, por dos irlandeses: su vecino y asiduo visitante a la casa de sus padres, el doctor William Stokes, y el profesor de Wilde en Trinity y acompañante en sus viajes a Grecia e Italia, John Pentland Mahaffy (Knox 2001, 144). Este último había publicado en 1887 (es decir, poco más de un año antes de la aparición de “The Decay of Lying”) su libro *The Principles of the Art of Conversation* del que Wilde escribió una reseña en noviembre de ese mismo año (cap. 2 página 183).

Esta conversación entre Cyril y Vivian se desarrolla en Inglaterra, en la biblioteca de una casa de campo, con las connotaciones que ya hemos señalado, por ejemplo en *The Picture of Dorian Gray*, de que el campo y el jardín simbolizan la naturaleza y por ende, a Irlanda, frente a escenarios más urbanos que representan a Gran Bretaña como potencia del mundo moderno. Quienes viven en la ciudad solo

---

<sup>21</sup> Recordemos que Wilde excluía a Cyril y a Vyvyan de la categoría de “niños británicos” (cap. 2 página 140).

conocen la naturaleza a través de representaciones pictóricas, como los cuadros: “and after a careful study of Corot and Constable we see things in her [Nature] that had escaped our observation” (Wilde 2003a, 1071). Mientras Cyril quiere llevar la conversación al jardín, Vivian insiste en quedarse dentro. Esta biblioteca en una casa de campo recuerda, como Canterville Chase o como el castillo del Gigante Egoísta en “The Selfish Giant” (Killeen 2007, 63), a la *big house* irlandesa y por lo tanto también podríamos identificarla con la *Ascendancy*. Los miembros de la *Ascendancy* como los Wilde solían tener bibliotecas en sus casas, mientras que los campesinos de origen celta no eran grandes lectores.

“The Decay of Lying” podría interpretarse, además de como un diálogo socrático, como una pequeña obra de teatro, precursora de la producción dramática de Wilde, con apenas dos personajes, los cuales tendrían un origen irlandés, y cuyo escenario es propio de la *Ascendancy* irlandesa, al tratarse de una biblioteca en el campo. Incluso podría ser un monólogo interno en el que el propio Wilde se desdobra en dos personajes distintos, ya que Cyril era el nombre de su hijo favorito y tanto él como el personaje de Vivian, nombre de su segundo hijo aunque con distinta ortografía, comparten experiencia universitaria en Oxford hasta 1879. Mientras que el primero sería su yo más convencional, Wilde se expresaría a través de Vivian por medio de paradojas y en un tono más desafiante (Danson 1998, 37).



Tal vez debido a ese contexto irlandés que no se especifica pero se intuye, la religión también es protagonista en este diálogo. Católicos y protestantes aparecen aquí como miembros de dos iglesias con formas radicalmente opuestas de ver el mundo. Cuando Wilde se refiere a “the Church” parece referirse a la Iglesia Católica y a sus rituales como la Consagración de la Sagrada Forma. Los sacerdotes serían ese grupo de hombres que cada día en la misa hacen que se produzca el milagro de la conversión del agua y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo: “As for the Church, I cannot conceive anything better for the culture of a country than the presence in it of a body of men whose duty it is to believe in the supernatural, to perform daily miracles, and to keep alive that mythopoeic faculty which is so essential for the imagination” (Wilde 2003a, 1089). Sin embargo, para referirse a la Iglesia Protestante especifica “the English Church” (Wilde 2003a, 1089) y utiliza el posesivo de primera persona del plural para referirse a ella: “Ours is the only church where the sceptic stands at the altar and where St Thomas is regarded as the ideal apostle (...) The growth of common sense in the English Church is a thing very much to be regretted” (Wilde 2003a, 1089). Se refiere aquí Wilde al apóstol Santo Tomás, el cual, según el Evangelio de San Juan, xx, 24, puso en duda la Resurrección de Cristo: “Except I shall see in his hands the print of the nails, and put my finger into the print of the nails, and thrust my hand into his side, I will not believe” (*The Book of Common Prayer* 1820,

165-166). Podemos deducir, por lo tanto, que para Wilde la religión profesada también era un indicador de mayor o menor racionalidad, una cualidad que analizamos en algunos personajes de *The Happy Prince and Other Tales*.

En “The Decay of Lying” Wilde abogó por recuperar la imaginación en la literatura y comparaba el realismo imperante en ese momento<sup>22</sup> con los aburridos Blue Books, diarios de las sesiones del Parlamento de Westminster. Para él, “society sooner or later must return to its lost leader, the cultured and fascinating liar. (...) For the aim of the liar is simply to charm, to delight, to give pleasure” (Wilde 2003a, 1081). Esta misma función de deleitar más que de ninguna otra cosa nos recuerda a la función principal que para él tenían los cuentos, la de entretener, como vimos anteriormente en este mismo capítulo. De hecho, Wilde criticó en este ensayo a aquellos que censuraban a los *seanacháí* por contar cuentos fantásticos y leyendas sin rigor científico, enfrentando nuevamente de alguna forma los estereotipos británicos e irlandeses:

No doubt there will always be critics who, like a certain writer in the *Saturday Review*, will gravely censure the teller of fairy tales for his defective knowledge of natural history, who will measure imaginative work by their own lack of any imaginative faculty (...). (Wilde 2003a, 1081)

---

<sup>22</sup> La publicación de *La Terre* de Zola en su traducción al inglés dos meses antes de la aparición de “The Decay of Lying” supuso una revolución en Gran Bretaña, hasta el punto de que su responsable fue acusado de difamación obscena y la Cámara de los Comunes hizo una declaración lamentando que ese tipo de novelas excesivas e innecesariamente realistas llegaran al país y estuvieran al alcance de personas jóvenes, pobres y mujeres (Danson 1997, 86).

Asistimos de nuevo al contraste entre quienes utilizan la imaginación, asociada a los irlandeses, y quienes carecen de ella, vinculada al *Philistine*<sup>23</sup>: “Nature hates Mind” (Wilde 2003a, 1071). Este contraste es llevado al extremo al comparar a estos últimos con escribir un libro de viajes sin salir de casa o de historia sin conocer el pasado. Wilde, como era de esperar, se posiciona del lado de los primeros: “en ‘La Decadencia de la Mentira’ (1889) Wilde demuestra su afinidad con la idea del mundo como fábula” (Martínez Victorio 2001, 11).

A pesar de esta defensa acérrima de estos dos rasgos tan irlandeses como son el acercamiento al Catolicismo y la imaginación, Wilde criticó la apropiación del arte por parte de los nacionalismos. Igual que en diciembre de 1886 había hecho en su reseña de *Early Christian Art in Ireland* de Margaret Stokes al tratar el uso de motivos artísticos basados en el pasado irlandés como símbolo de apoyo a la Home Rule, Wilde defendió en “The Decay of Lying” el arte por el arte, no como expresión política:

Of course, nations and individuals, with that healthy vanity which is the secret of existence, are always under the impression that it is of them that the Muses are talking, always trying to find in the calm dignity of imaginative art some mirror of their own turbid passions. (Wilde 2003a, 1087)

---

<sup>23</sup> Ya vimos el término Philistinism en el capítulo 1, empleado tanto por Arnold como por Wilde. En “The Decay of Lying”, *Philistine* es aquel que corrobora lo dicho por “those who have neither the wit to exaggerate nor the genius to romance, (...) the intelligent person whose reminiscences are always based upon memory, whose statements are invariably limited by probability” (Wilde 2003a, 1081).

En definitiva, Wilde sostuvo en este ensayo que la literatura debería recuperar la mentira como tabla de salvación. Esta mentira era un sinónimo de la imaginación frente a la racionalidad, como sucedía en los cuentos. La mentira como arma de los irlandeses contra la ocupación inglesa de la isla era un concepto que podemos trazar desde el siglo XII: “The Irishman's reputation for deceit, guile and wordplay is not only one result of the distrust by the natives of the coloniser: it is also, more directly, the inevitable outcome of a life under martial law” (Kiberd 1997, 278).

En resumen, podríamos decir que el sentimiento irlandés de Wilde queda plasmado en “Pen, Pencil and Poison” de una forma mucho más indirecta que en “The Decay of Lying”. En el primer ensayo lo hace a través del color verde, la identificación de la pobreza (sufrida por los irlandeses dentro y fuera de la isla) con la cárcel y el homenaje del anciano *Home Ruler* Gladstone (quien había perdido el gobierno del país por esta defensa el autogobierno irlandés). “The Decay of Lying” es más directo al explotar la oposición Gran Bretaña / Irlanda ya desde la localización (al situar la escena en una *big house* irlandesa), y más adelante, en el diálogo entre los dos personajes, a través de la oposición entre razón e imaginación, esta última identificada con la mentira.

### 3.2. "The Critic as Artist" (1890)

Publicado un mes después de la aparición de *The Picture of Dorian Gray*, "The Critic as Artist" sigue el modelo de diálogo socrático de "The Decay of Lying", pero en este caso los personajes no tienen el nombre de los hijos de Wilde, sino que son Gilbert y Ernest, lo que nos da una idea de que se trata de un texto más alejado de su vida personal. Sin embargo, podemos identificar la presencia de Irlanda en varios aspectos: por un lado la referencia a elementos clave para los irlandeses en ese momento, como son Parnell y la Iglesia Católica; por otro lado, referencias a su propia experiencia religiosa durante su estancia en Oxford (cap. 1 página 56), marcada por la figura del Cardenal Newman y su visión, "which seeks to solve intellectual problems by a denial of the supremacy of the intellect" (Wilde 2001, 42-43). También la referencia a Irlanda queda patente tanto en el uso del concepto de "celta" como en su queja de que la nueva literatura apela más a la vista que al oído (recordemos que la tradición oral había sido básica en la conservación de la literatura primitiva irlandesa).

Esta presencia de Irlanda estaría justificada por su preocupación por lo que él consideraba, como buen partidario del autogobierno irlandés, las erróneas políticas británicas de ese momento. El 13 de agosto de ese mismo 1890, en una carta al director del *Scots Observer* sobre *The Picture of Dorian Gray* dejó claro que su posición en este

sentido era pública y notoria hasta el punto de que su obra estaba siendo utilizada para atacarle por cuestiones políticas (cap. 2 página 200).

La primera referencia relacionada con Irlanda que encontramos en “The Decay of Lying” es al papel de la Iglesia Católica en la vida de Charles Stewart Parnell y tiene que ver con el escándalo del divorcio de los O’Shea. En palabras de Wilde, “formerly we used to canonize our heroes. The modern method is to vulgarize them” (Wilde 2001, 46). Al haber sido citado Parnell por su antiguo compañero, el coronel O’Shea, como co-responsable del divorcio de su esposa Katherine, Parnell pasó a ser repudiado por la misma iglesia que le había considerado el salvador del “imperio espiritual irlandés” hasta ese momento. De vulgarizar a este santo se encargó la prensa de la época con su cobertura sensacionalista del juicio.

En 1883, el Arzobispo de Cashel, Dr. Croke, había apoyado públicamente al candidato del Irish Parliamentary Party en las elecciones de Tipperary. Desde ese momento la relación entre la Iglesia Católica irlandesa y el movimiento de Parnell se hizo más estrecha, a pesar de las protestas de otros miembros de la curia, incluido el Papa León XIII, apoyados por políticos conservadores irlandeses como George Errington. Pero disputas sobre el dinero entregado a la causa irlandesa y especialmente el hecho de que Parnell tuviera como amante a la mujer de su compañero y amigo,

supusieron la paulatina retirada de este apoyo por parte de la cúpula de la Iglesia católica en Irlanda, que culminaría en 1891:

On 25 June, Parnell's wedding-day, the hierarchy marked the occasion by passing a resolution recording "the solemn expression of our judgement, as pastors of the Irish people, that Mr Parnell, by his public misconduct, has utterly disqualified himself to be their leader. (...) We therefore feel bound on this occasion to call on our people to repudiate his leadership. (Lyons 2005)

La segunda posible referencia de este ensayo a Irlanda la encontramos en la imagen del estudiante universitario entregado al Catolicismo en los brazos de María, una conversión que, como en el caso de Wilde, no llegó a producirse: "that gracious undergraduate who saw in the flowers sure recurrence a prophecy that he would abide for ever with the Benign Mother of his days - a prophecy that Faith, in her wisdom or her folly, suffered not to be fulfilled" (Wilde 2001, 44). También hay un momento autobiográfico al arremeter contra aquellos que le habían acusado de plagio en 1881 cuando envió una copia a la universidad de Oxford de su primera obra, *Poems*: "the inartistic temperaments of the day busied themselves also in matters of literature and art, for the accusations of plagiarism were endless" (Wilde 2001, 84).

Resulta de interés el uso del término "celta" en este ensayo. Aunque ya mencionamos anteriormente que en Wilde parece denotar todo aquello que le gustaba, incluido autores americanos como Edgar Allan Poe, aquí sirve de excusa para hablar de un Renacimiento

artístico de las artes decorativas (el “aesthetic movement”) que se estaba dando en Gran Bretaña. Se trata de una afirmación añadida por Wilde en la versión de este ensayo para *Intentions* (1891) que se ha entendido como una referencia a la obra “The Celt in English Art” de Grant Allen, la cual había aparecido en febrero de ese mismo año (Guy 2007, 513). Sin embargo, también es el momento de otro Renacimiento en Irlanda, el llamado *Celtic Revival*, y a él podría estar refiriéndose Wilde:

And though the mission of the aesthetic movement is to lure people to contemplate, not to lead them to create, yet, as the creative instinct is strong in the Celt, and it is the Celt who leads in art, there is no reason why in future years this strange Renaissance should not become almost as mighty in its way as was that new birth of Art that woke many centuries ago in the cities of Italy. (Wilde 2001, 232)

Por último, Wilde parece criticar que se estuvieran escribiendo las historias que hasta ese momento se habían transmitido por tradición oral, en parte porque las leyes de Educación habían logrado reducir el analfabetismo y los campesinos irlandeses, custodios de estas narraciones, habían empezado a leer más; en parte, quizás, por el *Revival*, más preocupado en recuperar y reescribir antiguas leyendas que en transmitir las con la belleza que habían mantenido durante siglos por transmisión oral. Este hecho también habría afectado a la calidad del lenguaje de las obras en cuestión, algo que Wilde había tenido muy en cuenta en su producción de cuentos literarios:



Since the introduction of printing and the fatal development of the habit of reading amongst the middle and lower classes of this country, there has been a tendency in literature to appeal more and more to the eye, and less and less to the ear which is really the sense which, from the standpoint of pure art, it should seek to please, and by those canons of pleasure it should abide always. (Wilde 2001, 74).

Su conclusión en este aspecto es clara: “Yes: writing has done much harm to writers. We must return to the voice” (Wilde 2001, 76).

### 3.3. “The Soul of Man under Socialism” (1891)

En esta etapa entre 1887 y 1890, Wilde tenía dos obsesiones: el socialismo y Parnell (Ellmann 1988, 273). Wilde se había declarado socialista once años atrás, en la época en la que escribió *Vera or The Nihilists*. En febrero de 1889, en su reseña de *Chants of Labour: A Song-Book of the People*, “Wilde indicated his socialist sympathies” (Ellmann 1988, 274). El socialismo también había aparecido en sus cuentos, narraciones para ser leídas desde la perspectiva de los pobres, los colonizados y los desposeídos (McCormack 1997, 102). De hecho, a lo largo de este trabajo hemos destacado su preocupación por los pobres, heredada de sus padres.

Sin embargo, podríamos afirmar que fueron John Ruskin, su profesor en Oxford y amigo personal de Constance Wilde, y el entonces joven dublinés George Bernard Shaw quienes más influyeron en el socialismo de Wilde. Ruskin, quien había sido miembro del Christian Socialist Movement, se encontraba entre los primeros autores en hacer

cuentos literarios políticamente subversivos, o con una marcada sensibilidad social:

Certainly the development of a strong proletarian class, industrialization, urbanization, educational reform acts, evangelism, and the struggles against those forces that caused poverty and exploitation led to social and cultural upheavals that affected the fairy-tale works of Dickens, Ruskin (...) and numerous other well-known authors. (Zipes 1991, 98-99)

Tal vez por eso, Wilde tuvo a bien enviarle una copia de *The Happy Prince and Other Tales*.

En cuanto a Shaw, parece que ambos escritores se conocieron en Londres en casa de Lady Wilde:

Lady Wilde se mostró muy amable conmigo durante el periodo desesperado que va desde mi llegada a Londres en 1876 y el momento de empezar a ganarme la vida con mi pluma en 1885, o, más bien, unos años antes, en el momento en que me lancé al socialismo (...) el caso es que conocí a Oscar en una de aquellas recepciones caseras (Shaw 1999, 382-383)

Aunque Shaw y Wilde no se conocieron personalmente hasta más tarde, Wilde había sido el único intelectual en firmar en mayo de 1886 un escrito de Shaw en apoyo de los anarquistas responsables de un atentado en Chicago ese mismo año. No se trató nunca de una amistad tan íntima como la que unía a Wilde con Robert Ross desde mediados de ese mismo año 1886, pero éste último le confesó al dramaturgo irlandés que había sido una charla suya lo que había inspirado a Wilde la redacción de su ensayo "The Soul of Man under Socialism" en 1891 (Shaw 1999, 383).

Sin embargo, el socialismo significaba cosas diferentes para Wilde y para Shaw. Mientras que Shaw creía que el socialismo afrontaba problemas graves del momento como la pobreza, el derecho a la educación o la posición de ricos y pobres en la sociedad, “The Soul of Man under Socialism” no trasciende el nivel teórico para ocuparse de aspectos prácticos, convirtiéndose en un tratado sobre el individualismo:

It is based on the paradox that we must not waste energy in sympathising with those who suffer needlessly, and that only socialism can free us to cultivate our personalities. Charity is no use - the poor are right to be contemptuous of it, and right to steal rather than to take alms. To demand thrift of the poor is insulting, like telling a starving man to diet. To speak of the dignity of manual labour is wrong when everyone knows that manual labor is degrading. (Ellmann 1988, 310)

Wilde no planteó este ensayo como un serio tratado de política en el que explorar el mensaje marxista. Su objetivo parecía girar más en torno a la posibilidad de crear una sociedad en la que la pobreza no tuviera cabida (“the proper aim is to try and reconstruct society on such a basis that poverty will be impossible” Wilde 2003a, 1174), pero sobre todo, este ensayo sería un ejercicio de entretenimiento, como habían sido concebidos los cuentos (Guy 2003, 73). A finales de 1890, Frank Harris, amigo de Wilde y editor de *The Fortnightly Review* en ese momento, le había pedido un texto, “an article on literature or any social subject as paradoxical as you please” (cit. en Grech 2019, 124). La importancia que adquieren el individualismo, la literatura o el arte a

medida que avanza el texto hace que éste vaya perdiendo su carácter político y social: “it is a treatise on Individualism” (Guy 2003, 69).

Wilde recuperó en este ensayo algunos de sus mensajes más importantes: volvió a utilizar el término “Philistinism of the English” (Wilde 2003a, 1179) al referirse a la lucha de Byron contra la estupidez, la hipocresía y el filisteísmo de los ingleses; reaparecieron Rusia, el nihilismo y el anarquismo de *Vera*, que habíamos relacionado con los fenianos irlandeses (cap. 1 página 112-113), esta vez considerados armas ideológicas para luchar contra el injusto sistema establecido: “A Nihilist who rejects all authority because he knows authority to be evil, and welcomes all pain, because through that he realises his personality, is a real Christian” (Wilde 2003a, 1197); retomó la idea, casi con las mismas palabras que en “Pen, Pencil and Poison”, sobre las cárceles: “Starvation, and not sin, is the parent of modern crime” (Wilde 2003a, 1182); y finalmente, el escándalo de Parnell y la repercusión de su vida privada en su vida pública. Este desprestigio profesional por cuestiones personales lo había vivido Wilde en la figura de su padre tras el estallido del escándalo de Mary Travers en 1864, del que también hablaremos más adelante, y en el que el doctor fue acusado de violación de una paciente a su cargo.

Como ya vimos en el apartado sobre “Pen, Pencil and Poison”, Wilde separaba la vida personal de la profesional en los artistas. En “The Soul of Man under Socialism” Wilde aplicó esta máxima a todos

los individuos: “In France they manage these things better. There they do not allow the details of the trials that take place in the divorce courts to be published for the amusement or criticism of the public” (Wilde 2003a, 1189). En este sentido, Wilde incluso profundizó en el papel de la prensa en la política, quizás resentido por cómo todo este asunto del *affair* entre Parnell y Katherine O’Shea había afectado a la caída del político al que tanto había admirado y sobre por cómo todo ello había dado al traste con las aspiraciones irlandesas al quedar huérfano de líder el Irish Parliamentary Party. Contra esa prensa que confundió el derecho a la información de la ciudadanía con arrastrar por el barro el buen nombre de un político prometedor arremetió Wilde:

The harm is done by the serious, thoughtful, earnest journalists, who solemnly, as they are doing at present, will drag before the eyes of the public some incident in the private life of a great statesman, of a man who is a leader of political thought as he is a creator of political force, and invite the public to discuss the incident, to exercise authority in the matter, to give their views, and not merely to give their views, but to carry them into action, to dictate to his party, to dictate to his country; in fact, to make themselves ridiculous, offensive, and harmful. (Wilde 2003a, 1189)

En unas líneas, Wilde resumió en su ensayo lo que le había ocurrido a Parnell en ese tiempo entre que *Pall Mall Gazette* destapó en junio de 1886 que vivía con la mujer de su compañero de partido y su muerte, que tendría lugar unos meses más tarde. En el juicio del divorcio se presentaron pruebas, testimonios de sirvientes, incluso se

habló de que al menos tres de los hijos de Katherine no eran de su marido sino de Parnell (Lyons 2005), todo ello publicado por los periódicos de la época. Tras una amarga reunión que tuvo lugar durante varios días, empezando el 1 de diciembre de 1890, en la Committee Room Fifteen de la Cámara de los Comunes (y que James Joyce recreó en su relato corto “Ivy Day in the Committee Room” de *Dubliners*), los miembros del Irish Parliamentary Party quedaron divididos entre quienes apoyaban a Parnell y quienes le daban la espalda. Ocho meses después de la publicación de este alegato de Wilde en “The Soul of Man under Socialism” y tres meses después de su boda con Katherine, el 6 de octubre de 1891, Parnell moría en Inglaterra.

Cuando Wilde escribió en “The Soul of Man under Socialism”: “The private lives of men and women should not be told to the public. The public have nothing to do with them at all” (Wilde 2003a, 1189), quizá se estaba refiriendo a este escándalo y sus consecuencias, pero también recuerdan a lo ocurrido a Sir William en diciembre de 1864. Ese año, una paciente llamada Mary Travers llevó a Lady Wilde a juicio. Travers escribió cartas a distintos periódicos irlandeses así como panfletos alegando haber sido violada por Sir William en 1862 y refiriéndose al matrimonio Wilde como Dr y Mrs Quilp, apellido del vicioso personaje de la novela de Charles Dickens *The Old Curiosity Shop*. Lady Wilde escribió al padre de la joven afirmando que su hija

no tenía fundamento alguno para esas acusaciones y fueron estos papeles en los que Mary Travers basó su acusación por difamación. Irónicamente, el abogado de la joven era Isaac Butt, fundador del Irish Parliamentary Party de Parnell. Los Wilde fueron condenados a indemnizar a la demandante, y es aún objeto de controversia en qué medida este escándalo, del que se habían hecho eco periódicos tan diversos como el *Lancet* de la British Medical Association o el dublinés *Saunders's News Letter*, afectó a Sir William: "It has been said that the case left Sir William a broken man. The evidence points otherwise"<sup>24</sup> (Ellmann 1988, 14).

Un último detalle en que "The Soul of Man under Socialism" recuerda a Irlanda es en cómo el principio de este ensayo evoca la obra de Jonathan Swift titulada *A Modest Proposal* (1729). Wilde tenía un vínculo especial con el deán de St. Patrick's, ya que el abuelo de Lady Wilde, el Dr. Kingsbury, había sido amigo suyo y Sir William, su propio padre, había desenterrado el cuerpo del famoso satirista para estudiar las causas de su muerte. A raíz de este episodio publicó su libro *The Closing Years of Dean Swift's Life* (1849).

Wilde nos pone en situación sobre lo desagradable de la pobreza que muchos ven a su alrededor: "They [the majority of people] find

---

<sup>24</sup> Las pruebas a las que se refiere Ellmann sobre lo poco que el caso Travers le afectó es que tras el juicio Sir William escribió uno de sus libros más importantes, *Lough Corrib* (1867). Sin embargo, Ellmann también recoge una coplilla que se cantaba en Dublín sobre "an eminent oculist [who] lives in the Square (...) he opened Miss Travers's eye" (Ellmann 1988, 15).

themselves surrounded by hideous poverty, by hideous ugliness, by hideous starvation” (Wilde 2003a, 1174). Swift también destaca esta gran cantidad de pobres tomando el punto de vista de los visitantes que llegaban a Irlanda:

It is a melancholy object to those who walk through this great town or travel in the country, when they see the streets, the roads, and cabin doors, crowded with beggars of the female sex, followed by three, four, or six children, all in rags and importuning every passenger for an alms. (Swift 1974, 299)

Esta situación de pobreza parece no haber cambiado en los más de 150 años que separan una obra de otra, y mientras Swift la sitúa “in the present deplorable state of the kingdom” (Swift 1974, 299), Wilde lo hace casi con las mismas palabras: “in the present state of things in England” (Wilde 2003a, 1174).

En su crítica a la caridad, creadora de multitud de pecados, Wilde parece enjuiciar también a aquellos que no entendieron el texto de Swift como una obra satírica, sino que realmente creyeron que el Deán de St Patrick’s sugería que los ricos se comieran a los hijos de los pobres para que estos no fueran una carga ni para sus familias ni para el estado. Para ello, Wilde utiliza el mismo recurso que su compatriota, tan arraigado en la tradición literaria irlandesa, la sátira: “They [the majority of people] try to solve the problem of poverty, for instance, by keeping the poor alive; or, in the case of a very advanced school, by amusing the poor. But this is not a solution; it is an aggravation of the difficulty” (Wilde 2003a, 1174). Prácticamente lo mismo había dicho



Lord Henry Wotton en *The Picture of Dorian Gray* sobre la esclavitud, tema que trataremos más adelante: “It is the problem of slavery, and we try to solve it by amusing the slaves” (Wilde 1994, 50).

Aunque distantes en el tiempo más de un siglo, ambas obras, *A Modest Proposal* y “The Soul of Man under Socialism”, hablan de una misma realidad: la relación entre los terratenientes y sus arrendatarios, una relación especialmente compleja en Irlanda. Swift ya se posicionaba del lado de los campesinos, acusando a los propietarios de haber devorado a los padres antes de hacer lo mismo con los hijos: “I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children” (Swift 1974, 302). La única salida de estos agricultores era pagar con lo único que les quedaba, sus hijos: “The poor tenants will have something valuable of their own, which by law may be made liable to a distress, and help to pay their landlord’s rent, their corn and cattle being already sized, and money a thing unknown” (Swift 1974, 304).

Wilde pareció llevar este extremo a la Guerra de la Tierra (1879-1882) y a las actuaciones de la Land League, de la que Parnell formaba parte y de la que los Wilde eran simpatizantes, y se posicionó igualmente del lado de los campesinos y de quienes luchaban contra lo que consideraban un sistema legal injusto, abandonando el tono satírico utilizado hasta entonces. Por un lado, señaló que la justicia

británica castigaba con mayor severidad los crímenes cometidos contra la propiedad que contra el individuo. Pareciera que la ley fuera más laxa con quienes exigían las rentas a los arrendatarios arruinados por las cosechas y más dura con quienes organizaban acciones de protesta contra estas situaciones<sup>25</sup>: “the English law has always treated offences against a man’s property with far more severity than offences against his person” (Wilde 2003a, 1178). Por otro lado, denunció que el sistema de propiedad es erróneo, una reivindicación de la Land League de que la tierra debería pertenecer a quien la cultivaba y no a grandes terratenientes ausentes<sup>26</sup>: “But though a crime may not be against property, it may spring from the misery and rage and depression produced by our wrong system of property-holding, and so, when that system is abolished, will disappear” (Wilde 2003a, 1182).

Otra de las reivindicaciones de la Land League que Wilde recupera en este ensayo es la responsabilidad de quienes ostentan la propiedad:

---

<sup>25</sup> Por ejemplo, en noviembre de 1887 William O’Brien, editor de *United Ireland* fue encarcelado por su campaña a favor de los arrendatarios desahuciados por los terratenientes propietarios de esas tierras. Este hecho desembocó en protestas en Trafalgar Square que terminaron en enfrentamientos con la policía en lo que se llegó a conocer como *Bloody Sunday*. Entre los detenidos estaba Robert Cunninghame Graham, socialista radical y amigo de Constance, quien fue condenado a seis semanas en la prisión de Pentonville (Moyle 2012, 149-150).

<sup>26</sup> Se trataba de una de las “Three Fs” en las que se basaban las demandas de la Land League: “Free Sale” (que la propiedad de la tierra pasara al nuevo arrendatario), “Fixity of Tenure” (que excluía el desahucio) y “Fair Rent” (el derecho a pagar una renta razonable).

Some years ago people went about the country saying that property has duties (...) it has so many duties that its possession to any large extent is a bore. It involves endless claims upon one, endless attention to business, endless bother. (Wilde 2003a, 1175-1176)

Parnell ya había planteado esta afirmación en su discurso ante la Cámara de Representantes en Estados Unidos casi 10 años antes retomando una idea de alguien muy alejado de apoyar la política de los revolucionarios de la Land League, Anthony Froude. Froude era el autor de *The Two Chiefs of Dunboy* (1889), una novela de la que Wilde había hecho una reseña totalmente destructiva en abril para *Pall Mall Gazette* (cap. 2 página 194-197). En ese momento, nueve años antes de que Froude publicara este libro, coincidía con Parnell en que se estaba produciendo una vulneración de los derechos de los arrendatarios en Irlanda:

The struggle between those who own the land on the one side and those who till it on the other has been a constant one. (...) As Mr Froude says, property has its duties under the feudal system of tenure as well as its rights. But in Ireland those enjoying the monopoly of the land have only considered that they had rights. (United States Congress 1880, 664)

La reacción de los campesinos ante una situación perpetuada en el tiempo puede ser aparentemente pacífica, como la que propone Swift, o violenta, como la que propone Wilde. Recordemos que la “modesta sugerencia” del deán consistía en que los pobres entregaran a sus hijos de un año para que fueran comidos por los terratenientes o usados para hacer ropa, mientras que los de más edad iban muriendo

y pudriéndose de frío, hambre, suciedad y comidos por alimañas a un ritmo razonable. Todo ello quedaba explicado en un tono que no era abiertamente crítico ni agrio, sino irónico en todo momento. Aunque sea un fragmento largo, lo reproducimos íntegro para que mantenga toda su dureza:

I desire those politicians who dislike my overture, and may perhaps be so bold as to attempt an answer, that they will first ask the parents of these mortals, whether they would not at this day think it a great happiness to have been sold for food at a year old in the manner I prescribe, and thereby have avoided such a perpetual scene of misfortunes as they have since gone through by the oppression of landlords, the impossibility of paying rent without money or trade, the want of common sustenance, with neither house nor clothes to cover them from the inclemencies of the weather, and the most inevitable prospect of entailing the like or greater miseries upon their breed for ever. (Swift 1974, 307)

La misma desesperanza ante las imágenes de pobreza extrema que las hambrunas habían creado en Irlanda la sentimos cuando leemos “The Soul of Man under Socialism”, aunque el tono no sea abiertamente satírico o irónico “Man should not be ready to show that he can live like a badly-fed animal” (Wilde 2003a, 1176).

Un último aspecto que *A Modest Proposal* anticipa de “The Soul of Man under Socialism” es el de la esclavitud. A principios del siglo XVIII los irlandeses eran descritos como “poor, insignificant slaves, fit for nothing but to hew wood and draw water” (cit. en Damrosch 2013, 347). A lo largo de todo el texto Swift habla de los irlandeses como si fuesen ganado, incluso establece comparaciones entre la cantidad de

cabezas de ganado ovino, bovino y porcino que se sacrifican o se mantienen en las granjas y la de pobres para tener un suministro óptimo de niños para comer. En ese contexto se refiere a los irlandeses como “our savages”, una imagen evocadora de los indios americanos o de los esclavos africanos en las colonias británicas. Al parecer, estos esclavos temían ser vendidos como comida a los europeos: “in 1711 he [Swift] dined at least twice with a former governor of Barbados (...). This was a real ‘knowing American’, and such contacts, together with published sources, make it likely that Swift knew of African fears of European cannibalism” (Richardson 2004, 131).

La metáfora de los irlandeses como esclavos, en este caso ya liberados de su yugo, tiene presencia en el ensayo de Wilde, cuando asegura que esta liberación fue conseguida no tanto por la actitud de los propios esclavos sino por quienes se rebelaron en ciudades como Boston (una ciudad habitada en gran medida por emigrantes irlandeses, como ya vimos en “The Canterville Ghost”). Esta actitud pasiva e incluso en ocasiones contraria por parte de quienes en definitiva se benefician de reformas legislativas, como la abolición de la esclavitud o la consecución de derechos como el pago de una renta justa gracias a la Land Law Act de 1881, es criticada con dureza por Wilde:

the best amongst the poor are never grateful. They are ungrateful, discontented, disobedient, and rebellious. (...) a poor man who is ungrateful, unthrifty, discontented, and rebellious, is probably a real personality, and has much in him. (...) And for the virtuous poor, one can pity them, of course, but one cannot possibly admire them. They have made private terms with the enemy, and sold their birthright for very bad pottage. (Wilde 2003a, 1176)

Este reproche a los irlandeses que aceptaban esta explotación también era compartido por Swift: “Though he had become Ireland’s champion, Swift remained contemptuous of the Irish people for valuing personal comfort more than freedom from oppression” (Damrosch 2013, 413). Esta crítica permanecerá hasta bien entrado el siglo XX y esta actitud será denunciada por otros autores irlandeses como James Joyce.

En resumen, podríamos decir que “The Soul of Man under Socialism” es uno de los textos con más influencia irlandesa, empezando por sus padres y su preocupación por los más pobres, pasando por George Bernard Shaw y una visión socialista que ya había calado en Wilde durante su estancia en Oxford, hasta llegar a Jonathan Swift, que le sirve de modelo para su propia modesta propuesta: el triunfo del individualismo. Wilde es optimista con respecto al futuro, un futuro en el que la personalidad del hombre sea más irlandesa: “The personality of man will be very wonderful. It will be as wonderful as the personality of a child” (Wilde 2003a, 1179).

\*\*\*\*\*

El estudio de los cuentos literarios y de los ensayos escritos por Wilde entre 1885 y 1891 ratifica lo que ya avanzábamos en el capítulo 2 sobre la importancia de Irlanda en la producción de ese periodo. Si su primera etapa estuvo marcada por la poesía y por dos incursiones infructuosas en el teatro, esta segunda etapa está marcada por la narrativa. Wilde cultiva este formato en distintos géneros muy del gusto de los lectores urbanos del momento, y casi siempre en prensa inglesa: reseñas literarias, relatos de fantasmas, de misterio, cuentos literarios y por último, ensayos. De estos géneros dice en “The Soul of Man under Socialism”:

We have been able to have fine poetry in England because the public do not read it, and consequently do not influence it. (...) In the case of the novel and the drama, arts in which the public do take an interest, the result of the exercise of popular authority has been absolutely ridiculous. No country produces such badly-written fiction, such tedious, common work in the novel form, such silly, vulgar plays as England. (...) Delightful work may be produced under burlesque and farcical conditions, and in work of this kind the artist in England is allowed very great freedom. It is when one comes to the higher forms of the drama that the result of popular control is seen. (Wilde 2003a, 1185)

En la primera sección de este capítulo hemos analizado la relación de los cuentos de Wilde con su herencia popular a través de la presencia de motivos folclóricos en textos literarios. Como hemos

visto en estos ejemplos de *The Happy Prince and Other Tales*, la mayoría de referencias a motivos folclóricos irlandeses en Wilde aparecen también en la obra de sus padres, la cual él conocía perfectamente. Su objetivo no solo era entretener, como sí lo era el de los antiguos *seanacháí* que habrían contado sus historias a los Wilde, sino ir más allá y reflejar la situación social de la isla y de sus habitantes dentro y fuera de Irlanda:

Wilde praised his mother's *Ancient Legends* in his editorial section of *The Woman's World*. He quoted WB Yeats's review of Speranza's work, in which Yeats praised *Ancient Legends* because it contained 'the innermost heart of the Celt in the moments he has grown to love through years of persecution'. (...) Speranza wrote down the legends of her country primarily to keep alive the memory of her ancestors and to glorify the Irish people. Wilde recognized that 'modern' issues, such as the importance of humane and committed relationships, can be examined through fantasy. (Horan 1997, 78)

Por otro lado, tras el análisis de *The Happy Prince and Other Tales* podemos concluir que Irlanda es una presencia latente en este primer volumen de cuentos, tanto su pasado, a través del uso de motivos y personajes folclóricos, como su presente al retratar metafóricamente la situación de los irlandeses en el conjunto del entonces Reino Unido. Con "The Remarkable Rocket" Wilde cierra un libro en el que vuelca su experiencia irlandesa y recrea la importancia del autogobierno de la isla en el Parlamento británico, el cual queda reducido a un mero espectáculo de fuegos artificiales.



Podríamos decir que la influencia de sus padres durante su infancia, la de Ruskin en su etapa en Oxford y la de Shaw una vez afincado ya en Londres, pudieron tener mucho que ver en la creación de cuentos como “The Young King”, así como en la de ensayos como “The Decay of Lying”. Esta influencia parece culminar con la redacción de un texto cuyo título, “The Soul of Man under Socialism”, denota una aproximación política a la creación literaria de Wilde.

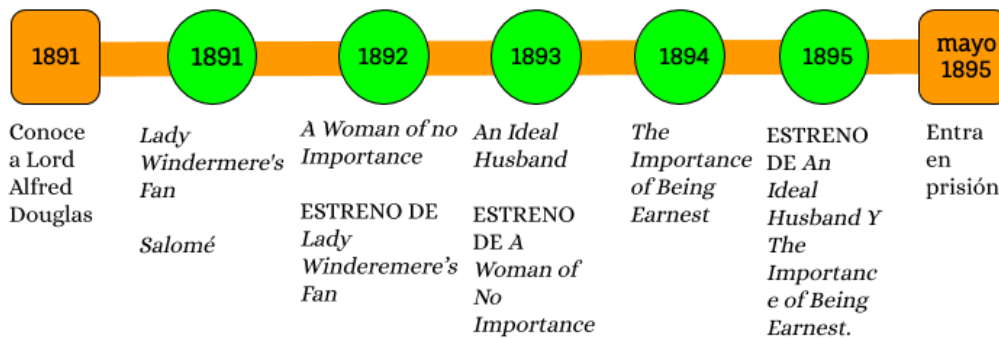
A partir de ese momento, Wilde abandonará la narrativa para escribir sus obras teatrales más exitosas, basadas en la farsa de los personajes y la comicidad de sus diálogos. Una vez más, como ocurrió con su obra de estilo jacobino *The Duchess of Padua*, su incursión en “higher forms of the drama” con *Salomé* será un fracaso. En el siguiente capítulo estudiaremos las comedias de Wilde y, a pesar de la fuerte influencia de su relación con Alfred Douglas, a quien acusó en De Profundis del cambio radical que trajo a su vida (“you brought the element of Philistinism into a life that had been a complete protest against it, and from some points of view a complete annihilation of it” - Wilde 2013b, 135), buscaremos ese espíritu irlandés que él mismo reivindicó a raíz de la censura de su drama bíblico: “I am not English; I’m Irish, which is quite another thing” (cit. en Ellmann 1988, 352).

## CAPÍTULO 4: TEATRO (1891-1895)

“The only link between Literature and the Drama left to us in  
England is the bill of the play.”

“A Few Maxims for the Instruction of the Over-Educated”

(Wilde 2003a, 1242.)



A finales de junio de 1891, Wilde conoció a Lord Alfred Douglas, hijo del Marqués de Queensberry. En enero de ese mismo año, Wilde había visto sin el éxito esperado el estreno en Nueva York de *The Duchess of Padua* bajo el título *Guido Ferranti*, ocho años después de haber sido escrita. En febrero llegó la publicación de “The Soul of Man under Socialism” en *The Fortnightly Review*. También se publicaron dos de sus textos en formato libro: en abril vio la luz *The Picture of Dorian Gray*, con su conocido prólogo en el que reaccionaba a las críticas que se habían vertido sobre él tras la aparición de la novela en *Lippincott's Magazine*; en mayo lo hizo

*Intentions*, que contenía ensayos publicados entre 1885 y 1890: “The Truth of Masks” (la revisión de “Shakespeare and Stage Custom”), “The Decay of Lying”, “Pen, Pencil and Poison” y “The Critic as Artist”. Dentro de las recopilaciones que Wilde publicó ese año, destacan también *Lord Arthur Savile’s Crime and Other Stories*, una colección de sus relatos cortos publicada en junio, y una de cuentos titulada *A House of Pomegranates* en la que se incluían “The Young King”, “The Birthday of the Little Princess” que pasó a llamarse “The Birthday of the Infanta”, y dos cuentos inéditos hasta el momento, “The Fisherman and his Soul” y “The Star-Child”.

Tras la presentación de Lord Alfred y Wilde, este dio un giro total al tipo de género en el que centró su producción. Recordemos que nunca abandonó totalmente ninguno de ellos (por ejemplo en 1894 publicó el poema *The Sphinx*, así como pequeños cuentos bajo el título de “Poems in Prose” aparecidos en *The Fortnightly Review*), pero Wilde regresó al género dramático con mayor decisión, creando ese mismo año 1891 *Lady Windermere’s Fan* y *Salomé*. La primera fue escrita en Londres y terminada en octubre, mientras que la segunda fue escrita en París entre noviembre y diciembre de ese mismo año. Ambas fueron clave en su momento. *Lady Windermere’s Fan* es, junto con *A Woman of No Importance*, su transición desde el melodrama de *The Duchess of Padua* hacia la comedia, ya que tiene aspectos que nos recuerdan a estos dos subgéneros dramáticos (Brown 2003, 352). El hecho de que *Salomé*, su drama bíblico, fuera escrito en

francés y no en inglés, además de ser una incursión en el Simbolismo de Mallarmé, abunda en esa idea, sobre la que gira esta tesis, de que Wilde no se sentía ciudadano británico. Así lo explicó en una entrevista a Maurice Sisley titulada “La *Salomé* de M. Oscar Wilde”, publicada en *Le Gaulois* el 29 de junio de 1892:

To me there are only two languages in the world: French and Greek. Here people are essentially anti-artistic and narrowminded. Though I have English friends, I do not like the English in general. There is a great deal of hypocrisy in England which you in France very justly find fault with. The typical Briton is Tartuffe, seated in his shop behind the counter. (cit. en Ellmann 1988, 352)

Entre la creación de una obra de teatro y su estreno solían pasar varios meses. Por ejemplo, Wilde tenía todo preparado para el estreno de *Salomé* en junio de 1892, pero la obra fue prohibida en Inglaterra por mostrar personajes bíblicos sobre el escenario. Finalmente fue publicada en febrero de 1894 en inglés con bellas ilustraciones de Aubrey Beardsley y estrenada en París en febrero de 1896. Aunque *Lady Windermere's Fan* fue estrenada en febrero de 1892, es decir apenas cuatro meses después de ser escrita, *A Woman of No importance* tardó siete meses en estrenarse (escrita entre agosto y septiembre de 1892, fue estrenada en abril de 1893). *An Ideal Husband* es tal vez la que permaneció más tiempo sin llegar a los escenarios; un año y tres meses transcurrieron entre su composición, en octubre de 1893 y su estreno en enero de 1895. Un mes después, en febrero de 1895, se estrenaba la comedia más importante de

---

Wilde, *The Importance of Being Earnest*, que había sido escrita cinco meses antes.

Algo similar ocurrió con la tragedia que Wilde protagonizó en la vida real y que fue “dirigida” por Lord Queensberry, el padre de Lord Alfred Douglas. El 28 de febrero de 1895 y tras varios intentos, el aristócrata consiguió denunciar públicamente a Wilde por sodomía. Lo que comenzó siendo un juicio en el que Wilde demandaba a Lord Queensberry por calumnias acabó con otro juicio en el que la Corona Británica demandaba a Wilde por tener relaciones homosexuales con varios hombres. Así, tres meses después, el 25 de mayo de 1895, Wilde entraba en la cárcel de Pentonville para cumplir su condena de dos años de trabajos forzados acusado de *gross indecency*.

Como hemos señalado ya, Wilde no se dedicó al género dramático en exclusiva en estos tres años que separan *Lady Windermere’s Fan* (octubre de 1891) y *The Importance of Being Earnest* (septiembre 1894), ni siquiera mientras sus obras se representaban en Londres. Sin embargo, su producción de poemas o de cuentos en esta etapa es de menor calidad artística si los comparamos con escritos anteriores que ya hemos estudiado en capítulos previos. Además, será en estas comedias en las que veremos más presencia de lo que hemos venido llamando “esencia irlandesa de Wilde”. Así, este capítulo únicamente analizará ejemplos de ella en las últimas cuatro obras de teatro de Wilde.

Como veremos, Wilde muestra a través de sus personajes y temáticas su posición liminal, una dicotomía pertenencia/no pertenencia que hunde sus raíces en la tradición cómica irlandesa y que tiene un componente de subversión política muy relacionado con cómo se encontraban las relaciones entre Irlanda y Gran Bretaña a finales del siglo XIX tras los convulsos años previos.

### 1. La dramaturgia irlandesa en Wilde

Aunque Wilde había escrito dos melodramas en 1880 y 1883 titulados *Vera, or the Nihilists* y *The Duchess of Padua*, así como un drama bíblico, *Salomé*, en 1891, en esta sección nos centraremos en sus *society comedies*, en cómo encajan en el panorama teatral de ese momento y en cómo refleja en ellas una parte de la sociedad. Como veremos, la visión de Wilde de la *society* londinense es la de un *outsider* que la satiriza, partiendo de su experiencia vital como irlandés y continuando una tradición cómica/satírica irlandesa.

#### 1.1. La escena teatral

Como ya mencionamos en el capítulo 1, la escena teatral de las últimas dos décadas del siglo XIX estuvo dominada por obras francesas, como las de Alejandro Dumas hijo. El teatro no era el género favorito de los autores británicos victorianos, ya que se consideraba que el género por excelencia era la novela, bien fuera por entregas, bien en volúmenes que se prestaban en bibliotecas itinerantes, hasta el punto de convertirse en parte de la vida diaria

de la clase media: “The novel was the dominant literary form of the nineteenth century - a synonym for the Victorian period is ‘The Age of the Novel’” (Amigoni 2011, 20). Su éxito residía en llegar a crear una relación afectiva entre los lectores y las historias, en las que se hablaba del modo de vida de la sociedad. Estos sentimientos generados en el lector podían ir desde la comedia y el sentimentalismo de Dickens, pasando por el realismo psicológico de George Eliot, hasta llegar al sensacionalismo de las narraciones de Wilkie Collins (Amigoni 2011, 38).

Entre los británicos que sí escribieron teatro, encontramos a William Schwenck Gilbert (1836-1911), quien empleó una sátira ágil aunque poco profunda en sus obras (Sampson y Churchill 1970, 616). Sus producciones junto al compositor de padre irlandés Arthur Sullivan (1842-1900) gozaron de un gran éxito, entre ellas *Patience, or Burthorne’s Bride*, una sátira del movimiento esteticista estrenada en 1881. El éxito de esta obra fue la razón por la que Wilde fue invitado a dar un ciclo de conferencias en Estados Unidos. Gilbert había utilizado la figura de Wilde como epítome del movimiento esteticista para la creación de dos de los personajes, Reginald Bunthorne y Archibald Grosvenor, y Nueva York iba a ser una de las primeras ciudades americanas en las que se representaría *Patience*. Lamentablemente, los americanos de esa época no estaban muy familiarizados con los movimientos artísticos de Europa, por lo que se planteó la posibilidad de que Wilde ofreciera sus charlas para que

tuvieran una experiencia de primera mano: “Carte [el productor Richard D’Oyly Carte] expected *Patience* to give a fillip to Wilde’s lectures, and the lectures to give a fillip to *Patience*” (Ellmann 1988, 144). Años más tarde, sería Wilde quien se inspirara en Gilbert y Sullivan para una de sus obras de teatro. En *The Importance of Being Earnest*, al comienzo del tercer acto, la acotación del director señala la entrada a escena de los protagonistas masculinos, Jack y Algernon: “They whistle some dreadful popular air from a British opera” (Wilde 2002, 405), en una referencia a las obras cómicas de este dúo de creadores (Ellmann 1988, 131).

Otros importantes dramaturgos fueron Henry Arthur Jones (1851-1929) y Arthur Wing Pinero (1855-1934). Jones escribió destacados melodramas como *The Silver King*, estrenada en 1882. Quizás fuera el éxito de esta obra, con 289 representaciones, o su estreno en Nueva York al año siguiente (Griffin 1991, 23) lo que llevó a Wilde a escribir su propio melodrama, *The Duchess of Padua*, durante su estancia en París entre febrero y mayo de 1883. Por su parte, el actor Arthur Wing Pinero, descendiente de judíos portugueses<sup>1</sup>, escribió y representó comedias. Entre 1885 y 1887 escribió tres *court farces* tituladas *The Magistrate*, *The Schoolmistress* y *Dandy Dick* que supusieron la consolidación de Pinero como autor teatral y la reivindicación de un género, el de la farsa, que hasta ese momento

---

<sup>1</sup> Este dato es importante ya que, como Wilde, le sitúa como un *outsider* para la alta sociedad victoriana (Good 2012, 7).



se había considerado adecuado para teatros de segunda de la periferia londinense, pero no para las elegantes salas del West End. Para ello, Pinero se servía de una variante de la *comedy of manners* y situaba a personajes socialmente respetables en situaciones cómicas en las que estaban a punto de perder esta respetabilidad (Good 2012, 8).

A pesar del éxito de las operetas de Gilbert y Sullivan, de los melodramas de Jones y de las comedias de Pinero, fueron autores irlandeses los verdaderos protagonistas del teatro de la época: “English drama, which since the time of Farquhar has always been largely Irish drama, we left in the capable hands of Wilde, Synge and Yeats, with some brief preliminary mention of Shaw and the Anglo-Irish American dramatist Eugene O’Neill” (Sampson y Churchill 1970, 843).

Esta idea del dominio de los irlandeses sobre las tablas suscitó un debate en la década de 1890 sobre la existencia de un teatro irlandés real. William Alexander Henderson, futuro Secretary of the National Theatre Society, en *New Ireland Review* en 1897, destacó los logros de los irlandeses en este campo y puso fin al debate sobre si una obra podía ser considerada irlandesa por su localización o por el idioma en que estuviera escrita afirmando que el único requisito para considerarla como tal era que el autor hubiera nacido en Irlanda (Dean 2004, 43). Este teatro irlandés aparece dominado por un elemento común, el ingenio: “During the 19th century Irish wit

and humour were already proverbial in the English-speaking countries” (Mercier 1991, ix).

El público al que se dirige Wilde en sus *society plays* está familiarizado con las obras de dos escritores a los que podríamos llamar irlandeses por su relación con la isla y con uno de sus más famosos satiristas, Jonathan Swift, del cual hablaremos en la siguiente sección. Por un lado estaría William Congreve (1670-1729), quien, aunque nacido en Inglaterra, se educó en Irlanda, donde conoció a Swift. Por otro, Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), nacido en Dublín pero que desarrolló su labor literaria en Londres, y cuyo padre era el ahijado del autor de *A Modest Proposal*. A pesar de pertenecer a generaciones distintas, Congreve y Sheridan fueron destacados autores de comedias que mostraban los usos y costumbres de las clases altas. Así ocurría en las *Restoration comedies* de Congreve (Styan 1996, 255), y en las *comedies of manners*, representadas por Sheridan, introducidas desde Francia también en la segunda mitad del siglo XVII y que podrían definirse como “exhibitions of artificial social life with occasional glimpses of real feeling” (Sampson y Churchill 1970, 350).

Las *society comedies* del siglo XIX son herederas de estas *comedies of manners* (Styan 1996, 325). En la década de 1880, los teatros londinenses protagonizaron un redescubrimiento de la obra *School for Scandal* de Sheridan (Varty 2002, xvii), lo que podría haber ayudado a poner de moda este tipo de *high comedies*. Sabemos por

ejemplo que Wilde vio una representación de esta obra en noviembre de 1893 junto a Constance (Moyle 2012, 233). Estas *comedies of manners* sirvieron a Wilde como modelo en *Lady Windermere's Fan* para la escena en la que Mrs Erlynne salva a Lady Windermere de comprometer su reputación (Varty 2002, xvii). Para la creación del personaje de la duquesa de Berwick, Wilde podría haberse inspirado en otra obra de Sheridan: *The Rivals*. Ella es la versión wildeana de Mrs Malaprop. Si Mrs Malaprop es recordada por sus confusiones semánticas (una estrategia para la comedia, sin duda, pero que también recuerda a la rivalidad entre Gran Bretaña e Irlanda en cuanto a quién dominaba mejor el inglés), la duquesa de Berwick lo es por su total desconocimiento. A pesar de ser un miembro de la nobleza y por lo tanto, de la alta sociedad, hace afirmaciones que denotan su falta de conocimientos: “Do you know, Mr Hopper, dear Agatha and I are so much interested in Australia. It must be so pretty with all the dear little kangaroos flying about” (Wilde 2002, 180).

Sin embargo, este tono amistoso cambia totalmente cuando Mr Hopper le informa de que quiere casarse con Agatha y llevársela con él a Australia, demostrando así su hipocresía: “There are lots of vulgar people live in Grosvenor Square, but at any rate there are no horrid kangaroos crawling about” (Wilde 2002, 189).

Este personaje también resulta cómico por sus comentarios sobre su hija Agatha, de quien dice que tiene una conversación inteligente que ha enamorado a Mr Hopper, y a la que llama

“chatterbox”. El público, sin embargo, solo la oye decir “Yes, mamma” en repetidas ocasiones.

A esta ignorancia tan arrogante debemos añadir unos comentarios que contrastan con las ideas políticas de Wilde (liberal y socialista individualista, por llamarlo de alguna manera, como vimos al analizar “The Soul of Man Under Socialism”) pero que encajan bien con el personaje:

DUCHESS OF BERWICK: My dear nieces - you know the Savile girls, don't you? - such nice domestic creatures - plain, dreadfully plain, but so good - well, they're always at the window doing fancy work, and making ugly things for the poor, which I think so useful of them in these dreadful socialistic days. (Wilde 2002, 172)

Este personaje resulta radicalmente opuesto a la figura femenina más inmediata en la vida del autor: su propia madre, Lady Wilde. Ella era una mujer culta, que dominaba varios idiomas, y ferviente nacionalista irlandesa. Cuando analicemos los personajes femeninos wildeanos y su evolución desde *Salomé* hasta *The Importance of Being Earnest*, veremos cómo la duquesa de Berwick cumple con una función repetida en todas las obras de Wilde: servir de contraste entre el “viejo mundo” social de la aristocracia y sus prejuicios y el nuevo horizonte que empezaban a abrir mujeres feministas como Lady Wilde.

Un dramaturgo irlandés que merece una mención aparte es Dion Boucicault. Actor y escritor, había compuesto sus obras, en su

mayoría melodramas, entre Gran Bretaña y los Estados Unidos entre 1838 y 1885. Recordamos su nombre puesto que, como vimos en el capítulo 1, fue quien recogió a Wilde a su llegada a Boston en 1882 y se mostró muy crítico con el trato que le estaba dando la prensa americana que solo veía en él a un personaje de opereta (Ellmann 1988, 173). Amigo de la familia, había animado al joven escritor a intentar estrenar su primera obra teatral, *Vera or the Nihilists* (1880), en Estados Unidos. Sin embargo, y a diferencia de Wilde, las tramas y personajes de Boucicault sí eran irlandeses, como en *Arrah-Na-Pogue*, estrenada en Dublín en 1864, o *The Shaughraun*, estrenada en Nueva York en 1874.

Tras este recorrido por la influencia de autores irlandeses en la escena teatral británica del momento, podría sorprender que Wilde no produjera obras en las que apareciera de alguna forma su Irlanda natal. La respuesta, una vez más, tiene que ver más con la política que con la literatura. El teatro irlandés de finales del siglo XIX en la isla estaba dominado por la Gaelic League, una organización fundada en 1893 cuyo objetivo era revitalizar el estilo de vida irlandés, empezando por su moribundo idioma. Así, se procedió a un llamamiento a la creación de una comunidad nacional irlandesa en ese momento a través de la promoción de aspectos de la cultura irlandesa. Algunos escritores irlandeses como Yeats, quien hasta entonces había escrito prosa y lírica, decidieron finalmente abandonar Londres y volver a Irlanda para defender esta causa con

sus poemas y, más adelante, en dramas para el Abbey Theatre<sup>2</sup> como *Cathleen ni Houlihan*; otros, sin embargo, permanecieron en Inglaterra y definieron su identidad irlandesa a través del contraste con sus colegas ingleses. Tal sería el caso de Wilde y Shaw:

Ironically, some of Yeats's most romantic imaginings of the Irish landscape, like "The Lake of Innisfree", were written while he was in London, allowing Yeats to take on the persona of the exile longing for the natural beauty of his homeland while abroad. Others used their insider/outsider position within the London elite to comment upon British politics and culture with a coolness and objectivity that would have been much more difficult for their London-born colleagues. (Trotter 2008)

Podría sorprender que no haya aparecido hasta el momento el nombre de George Bernard Shaw. Sin embargo, en la época en la que conoció a Wilde, Shaw no era aún un autor teatral. Su primera obra, *Widower's Houses*, se estrenó de forma privada en 1892. En 1898 escribió sus *Plays Unpleasant*, reflexiones sobre la obra de Ibsen, y *Plays Pleasant*, mucho más del gusto del público en general. De toda su producción teatral, solo *John Bull's Other Island* (1904) tendrá a Irlanda como escenario.

Como hemos visto, la producción de obras teatrales por parte de dramaturgos irlandeses o relacionados de alguna forma con Irlanda tuvo una gran importancia en la escena teatral británica de la última década del siglo XIX. Sin embargo, Irlanda se había

---

<sup>2</sup> El Abbey Theatre, fundado por reconocidos representantes del *Gaelic, Celtic* o *Irish Revival* como Lady Gregory y W.B. Yeats, se convirtió a comienzos del siglo XX en el teatro nacional irlandés.

convertido en un campo de batalla político entre defensores y detractores de la independencia hasta el punto de llegar a no considerar dramaturgos irlandeses a aquellos que no defendieran la causa independentista en sus obras. Por eso tal vez, Wilde, quien había elegido periódicos irlandeses al comienzo de su carrera como escritor para la publicación de sus poemas, se alejó del teatro y de los teatros irlandeses. Wilde no parecía sentirse identificado con la deriva política que había tomado el arte en Irlanda, como ya vimos en el capítulo dos en su reseña a *Early Christian Art in Ireland*. En ella dice que no se es más partidario del autogobierno irlandés (o *Home Ruler*) por utilizar antiguos motivos artísticos celtas como los Oghams. Wilde emplea otro tipo de arte irlandés ancestral, pero al mismo tiempo muy de moda en ese momento, para expresar su esencia irlandesa: el ingenio y la sátira en las comedias. En el siguiente apartado analizaremos este elemento.

## 1.2. La sátira como arma

La sátira es una de las señas de identidad de la tradición cómica irlandesa. Desde sus orígenes, la sátira reflejaba el virtuosismo verbal de los irlandeses a través de una forma de humor que se diferencia del británico en su predilección por lo macabro y en la combinación de ingenio, terror y risa provocada por lo grotesco (Mercier 1991). Dentro de los ejemplos de este humor basado en lo macabro y lo grotesco, Mercier señala la descripción que de los funerales en el sur de Irlanda hizo Lady Wilde en “The Wake Orgies” (Wilde, L. y Wilde,

S.W. 1887a, 228-234). A la sátira, llegó incluso a atribuírsele durante la Edad Media poderes mágicos:

About the origin of Gaelic Satire in verbal magic there can be no doubt at all: it is a well-attested fact that a superstitious fear of the power of satire, which was believed capable of causing physical injury or even death, persisted in Ireland down to at least the beginning of the nineteenth century and may not be entirely extinct today. (Mercier 1991, 7)

Entre 1650 y 1850, la sátira social se basaba en la ridiculización de las clases bajas por parte de las clases altas (Mercier 1991, 155). Ello significaba que durante dos siglos la sátira fue ejercida por personas de origen británico, protestantes en su mayoría, sobre personas de origen celta y católicos. A partir de 1700, los irlandeses resolvieron que sus obras satíricas necesitaban un objetivo más elevado (debido a lo fácil que les resultaba burlarse de los pobres campesinos), especialmente tras la victoria del aspirante protestante al trono, William of Orange, sobre el rey católico James II en la Batalla del Boyne en 1690. De la sátira social se pasó a la sátira política por una mera cuestión práctica, y ahí fue cuando surgió la crítica mordaz de los anglo-irlandeses contra el gobierno británico en Irlanda, un enemigo al que consideraban más a su nivel (Mercier 1991, 185).

El máximo exponente de este periodo fue el irlandés Jonathan Swift, una figura que, como señalamos al analizar “The Soul of Man Under Socialism”, fascinó a Sir William Wilde (cap. 3 página 329). Entre las obras más representativas de Swift encontramos *A Modest*



---

*Proposal*, publicada en 1729. El título completo, *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People in Ireland from Being a Burden to Their Parents or Country, and for Making them Beneficial to the Public*, resume a la perfección el espíritu del texto: como destacamos en el capítulo 3, el deán sugería que se criara a los niños católicos irlandeses como si fuesen ganado para después ser comidos por los terratenientes. El blanco de la sátira es, sin duda, la clase alta irlandesa (de origen británico) que subyugaba a los campesinos y les mantenía en unas condiciones deplorables. A su vez, criticaba la actitud paternalista e indiferente de esta misma clase social que llegaba a considerar la ayuda a los más pobres como una carga para el Estado. Esta situación no parece distinguirse mucho de la que vivían muchas personas a finales del siglo XIX, pero esta vez en grandes ciudades como Londres, donde niños y mayores se veían obligados a trabajar en las fábricas en condiciones precarias.

Durante la primera mitad del siglo XIX, tres aspectos clave de la sátira supusieron una dificultad para su desarrollo en Irlanda: que satirista y receptores entendieran el código empleado en la sátira, el necesario distanciamiento con respecto a una determinada situación para satirizarla y por último, el conocimiento al detalle del oponente (Mercier 1991, 185-186). En primer lugar, la sátira necesita una gran sofisticación, especialmente si se emplea la ironía, y los escasos lectores irlandeses de ese momento carecían de ella. La lengua en la

que se escribía era el inglés, aún incluso por parte de los católicos, quienes demostraron no ser tan virtuosos para la sátira en ese idioma como lo habían sido en irlandés hasta el momento. En 1652 encontramos textos satíricos en los que se mezcla irlandés e inglés, como *The Parliament of Clan Thomas* o *Pairlement Chloinne Tomáis*. Más adelante, a finales del siglo XVIII, uno de los textos más relevantes escrito únicamente en irlandés es *Eoghan Cóir*, “a mock elegy on ‘one of the most rapacious land-agents of his [author’s, Riocard Bairéad (1748-1819)] time” (Mercier 1991, 153).

Otro requisito indispensable, especialmente para la sátira política, es que el satirista se distancie del objeto de su crítica. Sin embargo, acontecimientos tan dramáticos como la Gran Hambruna, que comenzó en 1845, hizo imposible distanciarse de los acontecimientos suficientemente como para satirizarlos. Este suceso supuso el mayor obstáculo con el que los satiristas irlandeses habían topado hasta entonces. Su involucración con las penurias que en ese periodo atravesó la sociedad de la isla era total:

Even an Irish nationalist of English stock, John Mitchel, found irony impossible to sustain in face of the enormity of the Great Famine. Lacking the necessary detachment for satire, Irish nationalists vented their indignation in factual indictments of the British misgovernment of Ireland; the facts were never in short supply. (Mercier 1991, 185-186)

La última dificultad para el desarrollo de la sátira, en este caso sátira social, en Irlanda durante el siglo XIX fue el desconocimiento

de cómo era el objeto de la sátira a causa de la infranqueabilidad de las barreras sociales. Los escritores, novelistas en su mayoría, no sabían cómo eran las costumbres de la *Ascendancy* protestante, y los protestantes perdieron el interés por ridiculizar no solo a los católicos, como hizo William Carleton tras convertirse al Protestantismo, sino también a sus propios correligionarios, como hizo Maria Edgeworth (Mercier 1991, 186). Carleton (1794-1869) empleó la sátira en *Traits and Stories of the Irish Peasantry* (1842-1844), aunque sin demasiado éxito: “His satire is often ineffective because it is too explicit” (O'Donoghue 1896, 354). Este novelista tenía un trato especial con los Wilde por haber sido paciente de Sir William e invitado a cenar en Merrion Square (O'Donoghue 1896, 290), y Lady Wilde le compuso una elegía publicada en *The Nation* el 6 de febrero de 1869 (O'Donoghue 1896, 339-340). En cuanto a Edgeworth (1768-1849), quien habría escrito cartas de recomendación para un joven William Wilde en la década de 1840 (Ryder 2013, 9), su empleo de la sátira se observa principalmente en la novela *Castle Rackrent*, publicada en 1800, “which overtly satirizes the Irish retainer’s habits of speech and thought, but also, through his long monologue, paints a devastating portrait of the reckless family of absentee owners for whom he has worked for three generations” (Palmeri 2007, 363).

Por todo ello, podemos decir que hay poca sátira en las obras irlandesas del siglo XIX:

In the early 19th century, Maria Edgeworth's novel *Castle Rackrent* (1800) employed satire to expose the mismanagement of English and Anglo-Irish estates in Ireland and the complacency and opportunism of the Irish tenants, and there were satirical touches in novels by William Carleton and Marmion Wilme Savage. On the whole, however, there is very little satire of any kind in nineteenth-century Irish literature. (Lanters 2007, 481)

La sátira irlandesa depende por un lado de dos grandes aspectos lingüísticos, que son la ironía (decir algo cuando realmente se quiere decir lo contrario) y el ingenio (o *wit*, entendido aquí como lo explotación cómica de lo absurdo) (Mercier 1991, 2). Por otro lado, existen elementos que tienen su origen en la magia y el mito que rodean a la sátira y a la parodia, como el humor y los juegos de palabras (Mercier 1991, 3). Todo ello forma parte del estilo wildeano, especialmente en sus obras dramáticas de la segunda mitad de la década de 1880.

La sátira como género literario podría definirse como “a mode of writing that exposes the failings of individuals, institutions, or societies to ridicule and scorn” (Baldick 2008). Wilde continúa esta tradición literaria irlandesa para elevar su crítica contra individuos y contra el sistema social imperante. En la siguiente sección veremos cómo la situación de orfandad de varios de sus personajes puede esconder una reprobación de la actitud de su padre, Sir William, hacia sus hijos naturales, y cómo el matrimonio se convierte en una cuestión que refleja el ascenso de la burguesía tanto a nivel

económico como moral frente a la antigua nobleza a la que pertenecían los terratenientes ausentes de su juventud en Irlanda. En otras palabras, si el poder de la sátira reside en poner en evidencia errores individuales o determinadas conductas sociales, plantearemos que las *society comedies* de Wilde tengan como fuentes de inspiración su experiencia familiar representada por la figura de Sir William por un lado y el viejo orden de la aristocracia por otro. En definitiva, el ambiente en el que Wilde había vivido en Irlanda hasta su llegada a Oxford en 1874.

Las comedias de Wilde han sido vistas como sátiras de las costumbres victorianas más arraigadas, como la hora del té, el noviazgo o el matrimonio, especialmente *The Importance of Being Earnest*, considerada una farsa como las escritas por Pinero:

In this mode of farcical comedy all examples in English are outclassed by one of the best constructed plays, *The Importance of Being Earnest* (1895) by Oscar Wilde (1856[sic]-1900). This play has often been seen as a satirical commentary on contemporary *mores* - such Victorian ceremonies as taking tea, courtship and marriage, and so on - but Wilde gives it the subtitle "A trivial comedy for serious people", and it is exactly what it says. While it may well turn its audience's expectations upside down, it is not, thankfully, either important or earnest in its social criticism. (Styan 1996 325)

Wilde en sus comedias no retrató la sociedad a la que quería impresionar, sino a la que había pertenecido y con la que se había codeado desde su juventud, con excepción tal vez de la nobleza, que,

como se ha dicho anteriormente, no residía en Dublín. Sus *society comedies* se desarrollan en ambientes que Wilde conocía bien, como podemos deducir por cómo los medios de comunicación reflejaron la actividad de la familia. Los periódicos irlandeses de la época informaban de cuándo la familia Wilde abandonaba Dublín para trasladarse a su residencia en Moytura House, Co. Mayo, como podemos leer en *The Freeman's Journal*, *Dublin Evening Post* e incluso en *The Irish Times* del 8 de julio de 1870<sup>3</sup>, o de las fiestas de la alta sociedad dublina a las que acudía la familia en pleno, como la que tuvo lugar en Mansion House y de la que se hizo eco el *Dublin Evening Mail* y el *Saunders's News-Letter* del 2 de agosto de 1871. En estos encuentros, Wilde coincidió con otros miembros de la *Ascendancy* como Edward Henry Carson (1854-1935). Aunque esta figura no sirvió de inspiración para ninguno de sus personajes, merece la pena detenerse en ella brevemente por la importancia que llegó a tener en la vida de Wilde y en cómo su juicio fue percibido en Irlanda.

Carson había sido su antiguo compañero de juegos infantiles en la playa de Dungarvan, Co. Waterford (Ellmann 1988, 18), y durante la estancia de ambos en Trinity College Dublin les unió una amistad cuyo nivel de intimidad fue puesto en duda por el propio Carson:

---

<sup>3</sup> Sobre la consulta de periódicos de la época digitalizados, ver nota 17 del cap.1 página 89.

but Wilde recalled wryly later that he and Carson used to walk about arm in arm, or with arms draped around each other's shoulder, schoolboy fashion. Carson denied that he and Wilde had been such friends, claiming rather that he had disapproved of Wilde's 'flippant approach to life. (Ellmann 1988, 25)

Además de esta relación personal más o menos cercana con Wilde, Carson era políticamente un Unionista acérrimo, promotor incluso de la partición de Irlanda años más tarde. Como abogado, ejerció la acusación contra Wilde en el juicio por difamación que llevó a los tribunales la rivalidad con Lord Queensberry que había espoleado su hijo, Lord Alfred Douglas. Tal vez por el enfrentamiento de estas dos figuras radicalmente opuestas políticamente la prensa irlandesa ignoró la acusación de homosexualidad y vio en este juicio una condena por la defensa pública que Wilde siempre había hecho de sus ideas políticas más que por lo que había hecho en su vida personal:

Because he was an Irishman, the discourse about homosexuality became more circumspect and instead concentrated on "nationalistic outrage at British legal injustice", with Wilde's defence subsequently presented as "one of the great Irish anti-imperialist speeches from the dock" (his mother, Speranza, was also a revered nationalist). (Ferriter 2009, 63)

Wilde en 1895 seguía siendo considerado un luchador por la causa irlandesa. Casi un siglo después, esta victimización de Wilde por su condición de irlandés seguía vigente, y así lo manifestó

Seamus Heaney en la introducción a su lectura de *The Ballad of Reading Gaol* para la radio irlandesa en 1992 (Moya 2000, 162). Si durante varios años su éxito había venido por sus comedias más que por otros textos, quizás era porque estas tenían mucho de irlandesas. Dos de ellas, *Lady Windermere 's Fan* y *A Woman of No Importance* fueron representadas en Irlanda. La primera se estrenó en el Theatre Royal de Belfast el 21 de noviembre de 1892; la segunda, se estrenó en Irlanda por primera vez en la ciudad de Cork, en la Opera House, el 9 de octubre de 1893, y fue calificada por el *Cork Constitution*, como “one of the greatest successes, artistically and financially, that Mr Tree has ever been associated with” (cit. en British Library 2019). Antes de viajar a Dublín para el estreno en el Gaiety Theatre el 6 de noviembre, la compañía que representaba la obra hizo una función benéfica el 13 de octubre seguida de un baile de disfraces para recaudar fondos para un hospital, el South Infirmary, de la ciudad. Lamentablemente, *An Ideal Husband* y *The Importance of Being Earnest* no se representaron en Irlanda en vida de Wilde, ya que el escándalo del marqués de Queensberry llegó a la isla a través de periódicos como el *Dublin Evening Telegraph* del 2 de marzo de 1895 (British Library 2019), apenas un mes después del estreno de esta última. Sin embargo, sí que contaron con las pertinentes reseñas de sus estrenos londinenses, como la publicada en el *Evening Herald Dublin* el 16 de febrero de 1895 sobre *The Importance of Being Earnest*.



Aunque las obras de Wilde no se desarrollan en Irlanda, sabemos por los periódicos de la época que su producción, igual que su vida privada, eran seguidas en la isla con gran interés. Por ejemplo, el *Freeman's Journal* de Dublín del 28 de noviembre de 1881 se hizo eco del futuro estreno de *Vera, or the Nihilists*, y los más reconocidos *Belfast Telegraph* del 7 de marzo de 1883 y *Weekly Irish Times*, del día 10 del mismo mes, recogieron la prohibición de que se representara en Londres. La razón detrás de este veto era la similitud de la trama con el asesinato del Zar Alejandro II el 13 de marzo y del Presidente de los Estados Unidos James Abram Garfield el 19 de septiembre. También estrenos como *Lady Windermere's Fan* en Londres en febrero de 1892 fueron recogidos por periódicos como el *Irish Times*, y la noticia de su première en Belfast, en el Royal Theatre, el 21 de noviembre del mismo año aparece en *Northern Whig*, entre otros.

Nuestro siguiente objetivo será desentrañar qué aspectos de la experiencia irlandesa de Wilde pudieron influir en que alguno de sus estrenos llegara a ser considerado entre otros por el *Irish Independent* del 7 de noviembre de 1893 como una obra de teatro “of modern life” (cit. en British Library 2019).

## 2. Protagonistas sin raíces

Una de las situaciones más recurrentes en la obra de Wilde es que el protagonista no ha conocido a su padre o a su madre. Ya en su

segunda obra, *The Duchess of Padua* (1883), Guido Ferranti aparecía en escena buscando la verdad sobre el secreto de su nacimiento. Esta situación se repite en dos de los cuentos de *A House of Pomegranates*, “The Young King” (1888), en el que el Joven Rey solo ha conocido a su abuelo y ha sido criado por un pastor, y “The Star-Child” (1891), en el que el Niño Estrella descubre ser hijo de reyes tras haber vivido su infancia con una humilde familia de leñadores. También en esta línea podríamos incluir a Dorian Gray, quien, aunque sí sabe quiénes fueron sus padres, creció sin ellos.

En las *society comedies*, Wilde retoma este tema del hijo que no conoce la verdad sobre sus padres. En el caso de *Lady Windermere’s Fan* (1891) y *A Woman of No Importance* (1892), su origen está en la mujer condenada por la sociedad debido a su oscuro pasado. Lady Windermere cree que su madre murió cuando ella era niña; sin embargo, a medida que se desarrolla la obra, el público descubre que su madre realmente es la misteriosa Mrs Erlynne, quien la abandonó para fugarse con otro hombre. Esta mujer, a pesar de ser una desconocida para la sociedad que frecuenta Lady Windermere, es duramente juzgada por ella:

DUCHESS OF BERWICK: Many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit.

LADY WINDERMERE: Whom are you talking about, duchess?

DUCHESS OF BERWICK: About Mrs Erlynne.

LADY WINDERMERE: Mrs Erlynne? I never heard of her, duchess. And what *has* she to do with me? (Wilde 2002, 171)

Este ejemplo está muy relacionado con otro aspecto de nuestro análisis: el arquetipo victoriano de la *fallen woman*.

En *A Woman of No Importance*, Gerald Arbuthnot cree que uno de sus progenitores, en este caso su padre, murió cuando él era pequeño. Así se lo dice a Lord Illingworth, quien ha sido revelado al público anteriormente como el auténtico padre de Gerald.

LORD ILLINGWORTH: I am old enough to be your father, Gerald.

GERALD: I don't remember my father; he died years ago(...)

GERALD: It is very curious, my mother never talks to me about my father. I sometimes think she must have married beneath her. (Wilde 2002, 252)

Sabemos que, en realidad, Mrs Arbuthnot nunca se casó porque el hombre del que se había enamorado y de quien estaba embarazada, George Harford, no quiso hacerse cargo de ella y el bebé. Con este oscuro secreto, Rachel se recluyó en el campo, mantuvo el apellido de su padre y comenzó una nueva vida con su hijo.

Por último, en *The Importance of Being Earnest* (1895) también aparece esta circunstancia, pero no forma parte del argumento sino como el hecho que permite el final feliz. Pongámonos en antecedentes: Jack (John Worthing) ha creado un alter ego llamado Ernest para justificar sus escapadas a la ciudad. Allí se codea con la

alta sociedad inglesa, aunque en el acto I confiesa que su alcurnia no viene de nacimiento:

LADY BRACKNELL: Are your parents living?

JACK: I have lost both my parents.

LADY BRACKNELL: Both? ... That seems like carelessness. Who was your father? He was evidently a man of some wealth. Was he born in what the Radical papers call the purple of commerce, or did he rise from the ranks of the aristocracy?

JACK: I am afraid I really don't know. The fact is, Lady Bracknell, I said I had lost my parents. It would be nearer the truth to say that my parents seem to have lost me ... I don't actually know who I am by birth. I was ... well, I was found.

LADY BRACKNELL: Found!

JACK: The late Mr Thomas Cardew, an old gentleman of a very charitable and kindly disposition, found me, and gave me the name of Worthing, because he happened to have a first-class ticket for Worthing in his pocket at the time. Worthing is a place in Sussex. It is a seaside resort.

LADY BRACKNELL: Where did the charitable gentleman who had a first-class ticket for this seaside resort find you?

JACK: [Gravely.] In a hand-bag. (Wilde 2002, 376-377)

A continuación, Jack da más detalles de dónde y cómo le encontraron. Lady Bracknell, sorprendida, descubre que su rocambolesca historia coincide con la de Ernest Moncrieff, el sobrino de la propia Lady Bracknell, que había sido dejado por error dentro

---

de un bolso en Victoria Station, años atrás, por la que era entonces su asistente, Miss Prism.

La ausencia de los padres biológicos, la orfandad, es un tema central de la novela y del melodrama victoriano. Sin embargo, también está muy relacionado con la biografía de Wilde. Su padre, Sir William, tuvo al menos tres hijos ilegítimos antes de casarse con Speranza. El primero fue Henry Wilson (1838-1877), el cual, aunque no recibió el apellido de su padre, sí que tuvo contacto con la familia Wilde. Sus estudios y su formación como médico fueron sufragados por Sir William, y aunque acérrimo protestante como su padre, fue una persona muy querida por Wilde. En una carta fechada en torno al 16 de junio de 1877 a Reginald Harding, manifiesta su tristeza por la muerte de quien siempre había considerado su primo (Wilde 2005, 63-64).

Sir William tuvo también dos hijas ilegítimas, Emily (1847-1871) y Mary (1850-1871), las cuales sí llevaban el apellido Wilde ya que fueron puestas al cuidado del Reverendo Ralph Wilde, un hermano de Sir William. Ambas tuvieron una muerte agónica y trágica tras prenderse el vestido de la primera e intentar ser salvada por la segunda. Esta pérdida, junto con la de Isola en 1867, dejó a Sir William roto de dolor, como ya comentamos al analizar el personaje del Rey de España en "The Birthday of the Infanta" (cap. 3 página 275).

Existen varias teorías sobre la relación de estas dos hermanas con la familia legítima de Sir William. Hay quienes afirman que Lady Wilde conocía el verdadero parentesco de su marido con Henry, Emily y Mary, especialmente con estas dos últimas ya que el reverendo Ralph Wilde no estaba casado. Como era habitual en la época victoriana, se habría llegado al acuerdo de no mencionarlo (O'Sullivan 2016). Otras fuentes afirman que aunque Sir William se interesó por las muchachas especialmente tras la muerte de su hija legítima Isola, Oscar y su hermano no sabían que tuvieran hermanas de padre ya que la noticia de su fallecimiento apareció en los periódicos con un error tipográfico que las describía como hijas de “Sir Willm Wylie of Dublin”, lo cual podría deberse a un intento por proteger el buen nombre del doctor (Fitzsimons 2016, 55). Sin embargo, Oscar y Willie sí fueron testigos de lo mucho que este triste suceso afectó a su padre.

Es muy probable que, igual que la muerte de las hijas de Sir William le inspirara para el personaje del rey en “The Birthday of the Infanta” (Davis 2018), esta circunstancia familiar tuviera su reflejo en las obras de Wilde en las que el protagonista ignora quién es su auténtico progenitor, ya que todas ellas fueron escritas cuando sus medio hermanos y su propio padre habían fallecido. La falta de raíces también puede relacionarse con la literatura irlandesa, ya que ilustraría “the real roots of the problem of the Irish male as inadequate father” (Kiberd 1995, 382), no solo por la inclusión de Sir

William en este grupo, sino porque ahondaría en ese sentimiento de orfandad o de *homelessness* de muchos escritores irlandeses con respecto a Irlanda que subyace bajo su situación liminal y que avanzamos en la introducción (intro. página 9). Al fin y al cabo, la pasividad de Gran Bretaña durante la Gran Hambruna había hecho sentir a los irlandeses que habían sido testigos de la tragedia, huérfanos y abandonados. En definitiva, Irlanda estaría detrás de estos personajes sin raíces de Wilde a nivel biográfico, social e incluso histórico.

También, como hemos comentado al principio, se trata de una situación que enlaza directamente con uno de los temas más importantes en las comedias de Wilde y de la literatura victoriana: la *fallen woman* o *woman with a past*, que será objeto de análisis más adelante.

### 3. Matrimonio y clases sociales

Otra de las situaciones típicas de las *society comedies* de Wilde es la relación que se va desarrollando entre dos personajes y que acaba en matrimonio. Por ejemplo, en *Lady Windermere's Fan*, su primera comedia, Wilde establece una diferencia muy clara entre el matrimonio de conveniencia, como el que describe la duquesa de Berwick entre ella y su marido, o el que pretende arreglar entre el rico australiano Mr Hopper y su hija Agatha, y el matrimonio por amor, en esta obra representado por los Windermere. De hecho, la

propia Lady Windermere le replica a la duquesa después de que esta le instruya sobre cómo llevó ella las infidelidades del duque: “Windermere and I married for love” (Wilde 2002, 173), sugiriendo que la infidelidad es incompatible con un amor auténtico.

El progresivo triunfo del “matrimonio por amor” en las comedias de Wilde, y a la vez de la clase media o burguesa, cuestiona el modelo aristocrático que el autor satiriza, por ejemplo en *A Woman of No Importance*. El viejo modelo de matrimonio está representado por Lady Caroline y Sir John. Ella le controla constantemente y hace de él un pelele:

LADY CAROLINE: John, the grass is too damp for you. You had better go and put on your overshoes at once.

SIR JOHN: I am quite comfortable, Caroline, I assure you.

LADY CAROLINE: You must allow me to be the best judge of that, John. Pray do as I tell you.

*Sir John gets up and goes off.* (Wilde 2002, 224)

Los viejos convencionalismos sociales siguen imperando en las nuevas generaciones en la pequeña burguesía que mira a la aristocracia en busca de modelos. Esta actitud queda representada por Gerald Arbuthnot y su madre, dos personajes que, frente a las *idle classes*, como se refiere Lord Illingworth a las clases altas, tienen un empleo. Gerald decide escribir a su padre para que cumpla con su deber y se case con su madre, aunque sea 20 años después del nacimiento del hijo de ambos. Mrs Arbuthnot, sin embargo, rechaza



este matrimonio y se sitúa moralmente por encima del resto de personajes de la alta sociedad. La obra termina, como la anterior y las dos siguientes, con una boda, en este caso la de Gerald y Ms Hester Worsley, un burgués y una americana adinerada para quien, como para el Pescador de “The Fisherman and his Soul”, el amor es más importante que las riquezas:

HESTER: You know I have loved him always.

MRS ARBUTHNOT: But we are very poor.

HESTER: Who, being loved, is poor? Oh, no one. I hate my riches. They are a burden. Let him share them with me. (Wilde 2002, 273)

El destino y el estado civil de los personajes de Wilde vienen determinados por su género. Así, el destino de un hombre con una cierta responsabilidad social es el de casarse, bien porque esa persona representa a toda Inglaterra, como Lord Illingworth en *A Woman of No Importance*, posible embajador en Viena, bien porque están en juego una serie de propiedades, como le dice Lord Caversham a su hijo, Lord Goring, en *An Ideal Husband*. Sin embargo, el matrimonio que triunfa es el que surge del amor y cuyas protagonistas son las mujeres. Por ejemplo en *Lady Windermere's Fan*, no es solo el de los Windermere, sino el de Mrs Erlynne, *the woman with a past*, y el ingenuo Lord Augustus, quienes, como no podía ser de otra forma, se van a vivir su pasión fuera de Inglaterra y de su asfixiante sociedad. También en *An Ideal Husband*, Lord Goring,

un aristócrata temeroso de un posible rechazo por parte de la mujer burguesa a la que ama, es aceptado por ella: “MABEL CHILTERN: You silly Arthur! (...) I adore you. Everyone in London knows it except you. It is a public scandal the way I adore you” (Wilde 2002, 349).

Por último, *The Importance of Being Earnest* gira totalmente en torno al tema del matrimonio. Jack y Algernon son dos amigos enamorados de Gwendolen, sobrina de Algernon, y de Cecily, protegida de Jack respectivamente, ninguna de las cuales aceptaría casarse nunca con un hombre que no se llamara Ernest. Wilde satiriza continuamente el matrimonio de conveniencia a través de reacciones como esta de Lady Bracknell, madre de Gwendolen, férrea defensora del matrimonio tradicional de la época:

GWENDOLEN: I am engaged to Mr Worthing, mamma. (They rise together.)

LADY BRACKNELL: Pardon me, you are not engaged to anyone. When you do become engaged to someone, I, or your father, should his health permit him, will inform you of the fact. An engagement should come on a young girl as a surprise, pleasant or unpleasant, as the case may be. It is hardly a matter that she could be allowed to arrange for herself... And now, I have a few questions to put to you, Mr Worthing. While I am making these enquiries, you, Gwendolen, will wait for me below in the carriage.

GWENDOLEN (reproachfully): Mamma!

LADY BRACKNELL: In the carriage, Gwendolen! (Wilde 2002, 374)

Otro momento de sátira lo encontramos en la entrevista que Lady Bracknell hace a Jack para saber si es suficientemente bueno para otorgarle la mano de su hija, Gwendolen, y el cambio de opinión de la aristócrata sobre el matrimonio entre su sobrino, Algernon, y Cecily Cardew cuando se entera de la fortuna de ella. Lady Bracknell parece evolucionar aún en contra de su propia voluntad, y atraviesa en pocos segundos etapas que recuerdan a otras obras de Wilde: comienza como adalid de la nobleza y los matrimonios concertados (siguiendo el ejemplo de la duquesa de Berwick en *Lady Windermere's Fan*); después, pasa a reconocer su origen humilde (como el de Gerald en *A Woman of No Importance*); y finalmente recuerda (con la misma determinación de Mabel Chiltern en *An Ideal Husband*) que en aquel momento no permitió que nada se interpusiera en su camino hacia el altar:

LADY BRACKNELL: But I do not approve of mercenary marriages. When I married Lord Bracknell I had no fortune of any kind. But I never dreamed for a moment of allowing that to stand in my way. Well, I suppose I must give my consent. (Wilde 2002, 410)

Wilde nos sorprende por última vez en la obra con una inesperada perspectiva de matrimonio, el de la institutriz, Miss Prism y el religioso anglicano Dr Chasuble, a quienes habíamos visto en el acto 2 caer en las redes de una joven celestina llamada Cecily. De esta forma, termina *The Importance of Being Earnest*:

GWENDOLEN: Ernest! (...)

JACK: Gwendolen (...)

CHASUBLE (*to MISS PRISM*): Laetitia! (*embraces her*)

MISS PRISM (*enthusiastically*): Frederick! At last!

ALGERNON: Cecily! (*embraces her*) At last!

JACK: Gwendolen! (*embraces her*) At last!

LADY BRACKNELL: My nephew, you seem to be displaying signs of triviality.

JACK: On the contrary, Aunt Augusta, I've now realised for the first time in my life the vital importance of being earnest.

TABLEAU AND CURTAIN (Wilde 2002, 417)

Wilde hace un guiño al matrimonio por amor y a Irlanda al incluir el nombre de Mary Farquhar en la lista de invitados de Lady Bracknell. Algernon le argumenta a Jack al principio de la obra por qué no quiere acudir a la cena de esa noche con Lady Bracknell, y la razón no es otra que la probabilidad de que la aristócrata le sienta junto a una mujer sin título nobiliario (por lo que podemos deducir que es burguesa) cuya afición suele ser coquetear con su propio marido:

She [Lady Bracknell] will place me next Mary Farquhar, who always flirts with her own husband across the dinner-table. That is not very pleasant. Indeed, it is not even decent .... And that women in London who flirt with their own husbands is perfectly scandalous. It looks so bad. It is simply washing one's clean linen in public. (Wilde 2002, 369)

Farquhar era el apellido de uno de los grandes dramaturgos irlandeses de finales de la Restauración anterior a Sheridan. George

---

Farquhar (1677-1707) fue famoso por comedias como *The Recruiting Officer* (1706), una comedia sobre sexo pero también sobre amor, en la cual para hablar de la guerra, el autor recurría al lenguaje del matrimonio (Stern 2010, xi).

Los matrimonios en la familia Wilde habían sido todos por amor. Wilde siempre tuvo un profundo afecto por su mujer, Constance, aunque su unión fuera más artística e intelectual que afectiva tras el nacimiento de su segundo hijo y el comienzo de su relación con otros hombres. De ella dijo en una carta a Robert Ross en 1897, poco antes de su salida de la cárcel: “And, though it may surprise some of my friends, I am really very fond of my wife and very sorry for her. (...) she had some sweet points in her character, and was wonderfully loyal to me” (Wilde 2013a, 168).

También el matrimonio de Sir William y Lady Wilde había sido una unión por amor en la que, a pesar de los rumores de continuas infidelidades por parte de él o del escándalo de Mary Travers (cap. 3, página 329), nunca se rompió el vínculo que les unía.

Volviendo al tema del matrimonio en *The Importance of Being Earnest*, Lane, el mayordomo de Algernon, afirma: “I have had very little experience of it [marriage] myself up to the present. I have only been married once” (Wilde 2002, 363). El divorcio en la época victoriana solía significar un estigma que pocos estaban en situación de evitar. Además de que las condiciones para conseguirlo eran

duras y económicamente costosas, tampoco hombres y mujeres podían alegar lo mismo para solicitarlo. Ellos podían alegar adulterio, demandando al hombre con el que sus mujeres les eran infieles, como había hecho el Capitán O'Shea con su mujer, Katherine, y Parnell, en 1889. Por el contrario, ellas solo podían alegar maltrato (Mitchell 1996, 105). Así, entendemos que en *Lady Windermere's Fan*, Lady Windermere tuviera esperanza de que su marido volviera a ella (ya que, aunque fuera verdad que él le era infiel con Mrs Erlynne, ella no podía solicitar el divorcio), y que la única solución que les quedaba a las mujeres que se enamoraban de otros hombres fuera huir con ellos, como había hecho su madre cuando ella era pequeña.

Una situación muy ilustrativa de las restricciones al divorcio que había en la Inglaterra victoriana la vivió la propia esposa de Wilde años después. En febrero de 1897, Constance no pudo basar su demanda de divorcio en la condena por *gross indecency* de su marido debido al año y medio que separaban una de otra, un tiempo que daba a entender en términos legales que ella le había perdonado: "Her reluctance to divorce her husband after such revelations amounted to her condoning them, in legal terms at least. If she were to obtain divorce, Constance would have to bring about a new court case and prove new grounds" (Moyle 2012, 299).

En cuanto a las clases sociales, segundo aspecto de este apartado, en todas las obras de teatro de Wilde apreciamos la escasa interacción entre estamentos. Lady Hunstanton, en *A Woman of No*

*Importance*, lo resume con estas palabras: “I am afraid in England we have too many artificial social barriers. We don’t see as much as we should of the middle and lower classes.” (Wilde 2002, 241). Tanto es así que el protagonista, Gerald Arbuthnot, ve en su nuevo puesto como secretario personal de Lord Illingworth una oportunidad para poder alcanzar lo inalcanzable hasta el momento, como ser aceptado en matrimonio por la burguesa americana y rica Hester Worsley: “Besides, you know, mother, I love Hester Worsley. (...) If I were Lord Illingworth’s secretary I could ask Hester to be my wife. As a wretched bank clerk with a hundred a year it would be an impertinence” (Wilde 2002, 262).

Unido a la idea de círculos sociales cerrados encontramos ejemplos de violencia doméstica. Si en *The Duchess of Padua* Wilde ponía en boca de la duquesa la narración de los episodios de malos tratos en las clases bajas, en *A Woman of no Importance* es Lady Caroline la que pone de manifiesto esta horrible práctica en la clase alta. Al parecer todo el mundo sabe que uno de los hijos de Lord Ascot maltrata a su mujer, un comportamiento que Lady Hunstanton excusa como algo que se ha transmitido de generación en generación, aunque también podría leerse como un suceso que se queda en el ámbito familiar: “Ah, that is in the family, dear, that is in the family” (Wilde 2002, 244).

En resumen, podemos decir que la aproximación de Wilde a temas universales como el amor (y el matrimonio), o eminentemente

victorianos como la orfandad, tiene una carga autobiográfica importante. El tratamiento que ofrece está especialmente relacionado con su experiencia en Irlanda durante su adolescencia, marcada por la figura de su padre, y en Londres durante sus años de matrimonio con Constance, una mujer irlandesa. Los matrimonios sin amor son propios de una aristocracia inglesa que oprimía a Irlanda desde sus mansiones londinenses, en oposición al amor espontáneo y natural de las clases inferiores, que podemos asociar a una Irlanda burguesa y empobrecida, sin aristocracia propia, y por lo tanto a la experiencia vital de Wilde.

Con el fin de destacar esta relación entre realidad y ficción, Wilde recurrió al apellido del dramaturgo irlandés George Farquhar, autor de una conocida comedia sobre el tema del matrimonio, y resaltar así este contraste entre la sociedad inglesa, aristocrática, cerrada e hipócrita, y la irlandesa, burguesa, en la que las personas se casan por amor y que trae nuevos aires de libertad para las mujeres. Ellas serán otro de nuestros próximos puntos de análisis.

#### 4. Política y políticas

Las obras de teatro de Wilde tratan aspectos políticos de la época, especialmente como expresión de la hipocresía de la sociedad que reflejan: “his [Wilde’s] use of comic form contains subversive politics” (Varty 2002, xix). En todas las comedias de Wilde aparece algún miembro del Parlamento o se habla de política. En esta sección



veremos qué partidos políticos aparecen en las comedias y cómo diálogos como los de *A Woman of No Importance* son pequeños debates sobre cuestiones de política interna como el cambio de la ley electoral o cómo combatir la pobreza. Todo ello hecho con la distancia que le daba a Wilde no sentirse parte de ninguno de esos círculos sociales ni apelado por ninguno de esos temas a partir de 1891, fecha de la caída en desgracia y muerte de Charles Stewart Parnell y el comienzo de su relación con Lord Alfred Douglas. En 1892, Wilde había cambiado las cenas en Tite Street con políticos y artistas por las noches en hoteles y la compañía de hombres que ejercían la prostitución.

Wilde, quien siempre había dejado claro su compromiso con el partido liberal y con Parnell, enmarca la trama de sus comedias en el gobierno del momento y denuncia la hipocresía de los representantes políticos de Westminster. Por ejemplo, en 1891, cuando *Lady Windermere's Fan* fue escrita, el gobierno en minoría era Conservador y opuesto totalmente a la aprobación del autogobierno de Irlanda, algo en lo que coincidía con sus socios, los Liberales Unionistas. En esa obra, Wilde denuncia la hipocresía filistea política de un sector de la sociedad inglesa cuando Mrs Erlynne le augura un prometedor futuro en política a Cecil Graham porque piensa como un Conservador (un Tory) pero habla como un Radical (Wilde 2002, 184). Los Radicals eran los representantes de los sindicatos en el Parlamento y creían en la necesidad de un cambio

---

profundo del orden social (Bristow 2005, 433). Este deseo de transformación era totalmente incompatible con los postulados conservadores de los Tories. Wilde ya había reflejado el teórico antagonismo entre ambas posturas en *The Picture of Dorian Gray*, novela que había sido revisada, ampliada y publicada como libro en ese mismo año. En ella, describe la posición política de Lord Henry Wotton: “In politics he was a Tory, except when the Tories were in office, during which period he roundly abused them for being a pack of Radicals” (Wilde 1994, 40). Como en *Lady Windermere’s Fan*, la visión satírica de Wilde relativiza diferencias políticas esenciales, sugiriendo que intereses y estrategias siempre acaban prevaleciendo.

Tres años más tarde, en agosto y septiembre de 1894, cuando *The Importance of Being Earnest* fue escrita, gobernaban los Liberales de Gladstone y Primrose, con el apoyo de los dos partidos nacionalistas irlandeses, el Irish Parliamentary Party, liderado por John Redmond, y el Irish National Federation, escisión del anterior por su oposición a Parnell y liderado por Justin McCarthy. Este gobierno había presentado en 1893 la Second Home Rule en el Parlamento y había conseguido su aprobación en la Cámara de los Comunes, pero finalmente fue vetada en la Cámara de los Lores. A la pregunta de Lady Bracknell sobre política, Jack afirma no tener criterio político y por lo tanto se declara también liberal, aunque contrario a la Home Rule. Ello hace que la aristócrata le considere

cercano a ella políticamente, ya que los liberales, a pesar de su nombre, realmente defendían políticas conservadoras:

LADY BRACKNELL: What are your politics?

JACK: Well, I am afraid I really have none. I am a Liberal Unionist.

LADY BRACKNELL: Oh, they count as Tories. They dine with us.  
(Wilde 2002, 376)

Estos breves comentarios sobre las posturas políticas de Cecil y Jack ayudan a la caracterización de los personajes tanto como la del propio autor. En el primer caso, Cecil Graham se asegura de estar siempre del lado ganador, por lo que podríamos decir de él que ve la política como un vehículo para su propio beneficio y se garantiza poder obtenerlo en cualquier circunstancia. En el caso de Jack, su respuesta simplista y poco comprometida a Lady Bracknell, ejemplo de la sátira wildeana, deja sobre el escenario la idea de que los Unionistas Liberales eran realmente Conservadores y además carecían de ideas políticas. Convendría recordar que en ese momento uno de los parlamentarios por Dublín en la Cámara de los Comunes era el Unionista Liberal Edward Carson, antiguo conocido de Wilde (página 360).

*A Woman of No Importance* tiene tal vez la mayor carga política de todas las *society comedies* de Wilde, condensada en el acto I. En escena, miembros de la aristocracia como la anfitriona, Lady Hunstanton, el miembro de la Cámara de los Lores, Lord Illingworth, y

el parlamentario burgués Mr Kelvil, discuten sobre quiénes deberían tener derecho a voto. Se da la circunstancia de que en Irlanda se había reformado el sistema electoral en 1885. Hasta ese año, solo los varones propietarios de una vivienda tasada en al menos £12 podían votar. Sin embargo, a partir de ese año, cualquier varón con una casa en propiedad, fuera del valor que fuera, adquiriría el derecho al voto. Ello supuso un incremento del 18% al 64% de electores en la región del Ulster, por ejemplo, la mayoría de ellos pequeños campesinos y trabajadores del campo (Walker 1986, 231). Sobre ello parecen hablar estos personajes de Wilde:

LADY HUNSTANTON: Politics are in a sad way everywhere, I am told. They certainly are in England. (...) I am sure, Lord Illingworth, you don't think that uneducated people should be allowed to have votes?

LORD ILLINGWORTH: I think they are the only people who should. (Wilde 2002, 227)

Continúa la conversación sobre cómo el Parlamento lucha contra la pobreza, y ponen como ejemplo el East End. En esta zona londinense, “inhabited predominantly by the working classes, which consisted of native English population, Irish immigrants, many of whom lived in extreme poverty, and immigrants from Central and Eastern Europe, mostly poor Russian, Polish and German Jews” (Diniejko 2013), se hacían según Lord Illingworth los “esclavos”. Aunque el comercio de personas había sido prohibido en 1807 por la Slave Trade Act y la esclavitud estaba abolida en el Reino Unido

desde 1833 (Slavery Abolition Act), las condiciones de vida de muchas familias en las grandes ciudades no se diferenciaba mucho de las que habían tenido los esclavos hasta su emancipación. Wilde había utilizado anteriormente la metáfora del siervo para hablar realmente de los irlandeses, y así lo reflejamos en el análisis del primer sueño del Joven Rey (cap. 3 página 270-271) y “The Soul of Man Under Socialism” (cap.3 página 334-336). Las siguientes líneas pertenecen, como ya hemos señalado, a *A Woman of No Importance*:

KELVIL: Still our East End is a very important problem.

LORD ILLINGWORTH: Quite so. It is the problem of slavery. And we are trying to solve it by amusing the slaves.

LADY HUNSTANTON: Certainly, a great deal may be done by means of cheap entertainment, as you say, Lord Illingworth. (...)

LADY CAROLINE: I am not at all in favour of amusements for the poor, Jane. Blankets and coals are sufficient. There is too much love of pleasure amongst the upper classes as it is. (Wilde 2002, 228)

La caridad, como vimos en la sección sobre “Lord Arthur Savile’s Crime”, se había convertido a finales del siglo XIX en algo parecido a un acto tan social como solidario. En él, los miembros de las clases altas se beneficiaban tanto como aquellos a los que ayudaban (cap. 2 página 170). Wilde ya había satirizado en *Lady Windermere’s Fan* esta caridad que mira más hacia fuera que hacia las necesidades que pretende satisfacer y la trata más como una actividad social, como las fiestas o las reuniones en las casas de campo de la alta sociedad,

que una iniciativa altruista. Lord Darlington, hablando con Lady Windermere, hace referencia a esta caridad fingida como una moda:

LORD DARLINGTON: Oh, nowadays so many conceited people go about society pretending to be good that I think it shows rather a sweet and modest disposition to pretend to be bad. Besides, there is this to be said. If you pretend to be good, the world takes you very seriously. If you pretend to be bad, it doesn't. Such is the stupidity of optimism. (Wilde 2002, 166-167)

En *The Importance of Being Earnest*, el Dr Chasuble menciona un sermón sobre la caridad para la Society for the Prevention of Discontent among the Upper Orders (Wilde 2002, 388). El nombre de esta asociación nos hace pensar que, de nuevo, estamos realmente ante una moda disfrazada de sentimiento fraterno y fervor religioso.

Constance, la mujer de Wilde, también estaba muy comprometida con la caridad. Como miembro de la Christian Social Union, veía la dimensión cristiana de la ayuda al necesitado, una visión que compartía con un joven reverendo llamado Mr Lilley que conoció en agosto de 1894 (fecha en la que Wilde escribió *The Importance of Being Earnest*) y con el reverendo Eyton, rector de la Iglesia de la Santísima Trinidad del barrio de Chelsea: "Constance's recent trips to do good in Paradise Walk had been encouraged not just by Georgina [Lady Georgina Mount-Temple] but also by the rousing sermons of the rector, who proposed engaging in the 'toss and tumble of this common life'" (Moyle 2012, 244).

solo hay un personaje en todas las *society comedies* de Wilde que sí parece tener un interés genuino por los más pobres: Mrs Arbuthnot, la *fallen woman* de *A Woman of No Importance*. No solo se trata de uno de los escasos protagonistas de estas obras que pertenece a una clase humilde, sino que además le preocupa el tema de la vivienda de los pobres.

Es cierto que en los suburbios londinenses de finales del siglo XIX, las familias vivían hacinadas en viviendas muy pequeñas y carentes de ventilación, y que los asilos para pobres (*workhouses*) no eran mucho mejores. Pero Wilde había tenido contacto en Irlanda con una realidad más cruda aún de la que su padre había sido testigo directo: los desahucios. Muchos de los irlandeses que llegaban a estos barrios de Londres habían sido expulsados de sus casas por no poder pagar las rentas a terratenientes que vivían en los barrios más exclusivos de la capital británica. Este cruel contrapunto lo percibimos en este fragmento, en el que Lady Hunstanton y Lady Caroline hablan sobre el tema con la ligereza de las clases altas. Además, el hecho de que ambas coincidan en lo poco que interesa a un miembro de la Cámara de los Lores indicaría también el poco interés real que Wilde percibía por parte de los legisladores para solucionar este tema de la vivienda, tan importante en Irlanda y en las grandes ciudades industriales de Gran Bretaña, la una como origen y las otras, como receptoras de esos emigrantes pobres:

LADY HUNSTANTON: I don't know that he [Lord Illingworth] cares much for the subjects in which you are so interested, Mrs Arbuthnot. Do you think, Caroline, that Lord Illingworth is interested in the housing of the poor?

LADY CAROLINE: I should fancy not at all, Jane. (Wilde 2002, 244)

Volviendo al diálogo entre anfitriona (Lady Hunstanton) y los dos miembros del Parlamento del acto I de *A Woman of No Importance*, Mr Kelvil pregunta a continuación a Lord Illingworth si cree que la Cámara de los Lores, a la que él pertenece, es mejor que la de los Comunes, en la que es diputado Kelvil. La respuesta del lord puede leerse como una crítica a aquellos ignorantes que apoyan ciegamente lo que digan los intelectuales británicos: “The only serious form of intellect I know is the British intellect. And on the British intellect the illiterates play the drum” (Wilde 2002, 228). Pero también puede leerse como una identificación de estos iletrados con los miembros de la unionista y conservadora Orden de Orange, famosos por tocar los tambores durante sus desfiles, especialmente los del 12 de julio para celebrar la victoria del candidato protestante al trono, William of Orange, sobre el rey católico James II en 1690. Esta orden fue clave en la respuesta política del Ulster a la propuesta del autogobierno irlandés en los debates parlamentarios de la Home Rule.

Las respuestas del dandy Lord Illingworth dejan a Mr Kelvil confundido, y teme que esa actitud lleve a los ingleses, siempre



deseosos de diferenciarse de otros países, a parecerse a sus vecinos, sin especificar si se refiere a los franceses o a los irlandeses:

KELVIL: He [Lord Illingworth] gives me the impression of a man who does not appreciate the beauty of our English home-life. I would say that he was tainted with foreign ideas on the subject. (...) It [the beauty of English home-life] is the mainstay of our moral system in England, Lady Stutfield. Without it we would become like our neighbours. (Wilde 2002, 229).

Paradójicamente, el propio Kelvil reconoce que él solo disfruta de esa vida hogareña con su mujer y sus ocho hijos, un número de vástagos más habitual en las familias pobres católicas que en las protestantes, cuando sus compromisos públicos se lo permiten. Una vez más, Wilde satiriza a toda una clase social, en este caso a los políticos responsables de mejorar la vida de los más necesitados, con solo un par de intervenciones.

En conclusión, algunas situaciones clave de las *society comedies* de Wilde nos remiten a temas y motivos relacionados con Irlanda. Por un lado, el sentimiento de orfandad, relacionado también con la figura de Sir William; por otro lado, el matrimonio por amor, símbolo del cambio de mentalidad auspiciado por el auge de la burguesía, a la que pertenecían los Wilde y sus exitosos matrimonios por amor, y las clases inferiores que podemos relacionar con una Irlanda empobrecida que preocupa a Wilde dentro y fuera de su isla natal; por último, la política, especialmente en *A Woman of No Importance*, y cómo sus diálogos remiten de una

forma sutil a esa relación entre el Reino Unido e Irlanda a finales del siglo XIX. Si en esta sección hemos analizado situaciones, en la siguiente sección nos centraremos en personajes, concretamente en las mujeres de estas comedias.

### 5. Personajes femeninos

Como hemos visto anteriormente, los movimientos a favor de los derechos de la mujer no le eran ajenos a Wilde. Tanto su madre como su mujer pertenecían a ellos y colaboraban de forma muy activa. En cuanto a él, podríamos afirmar que se identificaba con esta y otras corrientes de pensamiento que se enfrentaban a la rígida moral victoriana ya que, en definitiva, se sentía parte de una sociedad, la irlandesa, que, al igual que las mujeres, había sido también oprimida durante siglos. Sus tres primeras obras de teatro llevan a la mujer en el título (*Vera*, *The Duchess of Padua* y *Salomé*).

*Vera* se nos muestra como una mujer implacable, líder de un grupo terrorista de nihilistas, capaz de todo por sus ideales políticos, aunque finalmente sucumba al amor que tiene por Alexis, el nuevo Zar, y decida morir ella para salvarle a él. Beatrice, la Duquesa de Padua, también aparece como una mujer con inquietudes sociales, en este caso muy avanzadas al tiempo en el que se desarrolla la trama (recordemos el texto en el que se denuncia del maltrato por parte de maridos borrachos a sus esposas, por ejemplo, y que ilustra la situación de muchas mujeres pobres irlandesas en las grandes

ciudades británicas, (cap. 1 página 99). Aún así, las verdaderas mujeres de Wilde entran en escena a partir de 1891.

### 5.1. De Salomé a Gwendolen

Durante su estancia en París en diciembre de 1891, Wilde escribió su drama *Salomé*. Se unía así a una larga lista de artistas europeos de segunda mitad del siglo XIX que habían reinterpretado el mito, como Mallarmé y su poema “Hérodiade” (1864-67), Gustave Moreau y sus cuadros *Salomé dansant devant Hérode* y *L’Apparition* (1876), la ópera de Jules Massenet *Herodiade* (1881), o Huysmans en *Á Rebours* (1884), el libro maldito de *The Picture of Dorian Gray*. Pero la Salomé de Wilde se diferencia de estas otras representaciones, incluso de la que hizo su hermano, William Wilde, en su poema “Salomé” para *Dublin Verses by Members of Trinity College* (1878). Salomé, centro indiscutible del texto simbolista de Wilde, surge como protagonista y artífice de su propio destino, con un poder sexual inusitado con el que desafía a la obsoleta sociedad patriarcal victoriana: “For the culture of the 1890s the figure of the beautiful but vengeful and patriarchally destructive girl who ushered out the old and heralded the new held a particularly resonant power” (Varty 2002, x). Salomé ya no es un mero instrumento de su madre, Herodia, instigadora del baile de su hija y de su petición como pago, sino que Wilde la transforma en una mujer fuerte y decidida, con sus propios motivos para exigir la cabeza de San Juan Bautista (Marcovitch 2010, 138).

Pero es a través de las protagonistas de sus *society comedies* por las que Wilde aboga más abiertamente por conseguir para las mujeres la misma consideración y los mismos derechos que tenían los hombres, así como la oportunidad de ser juzgadas por la sociedad con los mismos criterios. El movimiento feminista había sido introducido en Irlanda en 1866 por Ann Jellycoe Gough y su hermana Mary, ambas pertenecientes a la minoría quáquera de la isla. Su demanda en este caso era la educación de las mujeres y su aceptación en el mundo laboral, más que conseguir el sufragio. En 1867 hubo un intento de extender las campañas sufragistas que ya se venían desarrollando en otros lugares hasta la capital, pero fue rechazado en favor de las campañas en pro de la independencia. A medida que la tensión por el autogobierno de Irlanda fue aumentando entre Londres y Dublín en el último tercio del siglo XIX, las campañas feministas fueron quedando indefinidamente relegadas a un segundo plano: “It is not clear whether they considered Irish society unready for such a prospect or whether specifically Irish concerns, such as the Fenian disturbances, made the timing inopportune. In fact there had as yet been no formal attempt to enfranchise Irish women” (Crawford 2006, 253).

En 1871, Lady Wilde aparece como miembro de la agrupación sufragista Dublin Society (Crawford 2006, 254). Entre 1869 y 1871, Irlanda fue el territorio del Reino Unido que más propuestas del movimiento sufragista presentó al Parlamento de Londres. Sin

embargo, los logros de las mujeres en cuanto a derechos diferían en función del territorio en el que vivieran: en 1874, por ejemplo, las mujeres de Inglaterra tenían determinados derechos reconocidos por sus municipios, mientras que las mujeres en Irlanda seguían careciendo de ellos. La clave de por qué el movimiento sufragista irlandés, aunque dinámico, no obtuvo los mismos resultados que sus homólogos ingleses pudo estar en que quienes apoyaban la causa sufragista pertenecían a partidos políticos con posturas irreconciliables en ese momento sobre Irlanda (las Liberal Unionists, contrarias a la Home Rule, y las afiliadas a las Womens' Liberal Associations, defensoras del autogobierno de Irlanda). Así, entre 1886 y 1895, cuando Wilde escribió sus obras de teatro, no hubo ninguna reunión de la Dublin's Women's Suffrage (and Poor Law) Association, según su propio informe anual de 1896, debido a "the present condition of political controversy in Ireland, as well as other causes" (cit. en Crawford 2006, 259).

Londres, por tratarse del epicentro de la política del Reino Unido, contaba también con movimientos sociales como el que reivindicaba el papel de la mujer en la sociedad británica más allá del de madres y esposas. Las sufragistas, entre las que se encontraba la propia Constance Wilde, habían empezado con su movimiento en favor del voto femenino, entre otras peticiones. Constance, miembro activo de la Women's Liberal Association desde 1888, había

participado en la elección de Lady Sandhurst como concejal del Ayuntamiento de Londres, (cap.3 página 260-261)

Como “The Remarkable Rocket”, *A Woman of No Importance*, escrita en 1892, trata el tema del papel de la mujer dentro de la política. En esta obra encontramos al personaje de Mr Kelvil (Mr Kettle para Lady Caroline), el cual es interrogado directamente sobre este tema. Su respuesta es todo un ejercicio de dialéctica y defiende lo que hasta ese momento había para ellas: participación en política, pero solo en el ámbito moral:

LADY CAROLINE: Are you in favour of women taking part in politics, Mr Kettle? (...)

KELVIL: The growing influence of women is the one reassuring thing in our political life, Lady Caroline. Women are always on the side of morality, public and private. (Wilde 2002, 225-226)

Recordemos que aunque se permitía el voto de mujeres propietarias de casas, como Lady Sandhurst, estas no podían ser elegidas como concejales. Años más tarde, en 1896 por ejemplo, la situación apenas había variado, y las mujeres en Irlanda solo podían ser elegidas como Poor Law Guardians, es decir, miembros de una junta que administraba los recursos para los más necesitados (Luddy 1995, 293). El acceso a la política de las irlandesas quedaba restringido, por tanto, a su dimensión caritativa o de asistencia social.

Con este contexto familiar tan marcadamente feminista del autor, no pueden sorprender las figuras femeninas que protagonizan las *society comedies* de Wilde. A diferencia de sus otras obras teatrales, en las *society comedies* aparecen dos mujeres enfrentadas entre sí, una más mayor y portavoz de la aristocracia, y otra (u otras) más jóvenes, en ocasiones pertenecientes a la burguesía y siempre defensoras de una nueva visión del mundo. Parece como si la joven Hibernia se enfrentara a esa hermana mayor, Britania, quien supuestamente había cuidado de ella hasta ese momento (cap.1 páginas 89-91).

El primer duelo dialéctico sobre el diferente trato que la sociedad da a hombres y mujeres lo protagonizan Lady Windermere y la Duchess of Berwick. Mientras la primera responde de manera contundente a la pregunta de Lord Darlington de si deberían regir las mismas leyes para hombres y para mujeres, la otra sigue viendo distinto que un hombre se vea envuelto en un escándalo, a que sea una mujer quien esté involucrada:

LORD DARLINGTON: And men? Do you think that there should be the same laws for men as there are for women?

LADY WINDERMERE: Certainly!

LORD DARLINGTON: I think life too complex a thing to be settled by these hard and fast rules (...)

DUCHESS OF BERWICK: (...) How do you do, Lord Darlington? I won't let you know my daughter, you are far too wicked. (...)

LADY WINDERMERE: I will have no one in my house about whom there is any scandal.

LORD DARLINGTON: Oh, don't say that, Lady Windermere. I should never be admitted!

DUCHESS OF BERWICK: Oh, men don't matter. With women it is different. (Wilde 2002, 168-170)

Esta Hibernia representada en *Lady Windermere* tiene mucho de Lady Wilde, no solo porque, como hemos señalado anteriormente, sea el contrapunto de una duquesa de Berwick inspirada en Mrs Malaprop, sino porque es acusada de perdonar las infidelidades de su marido cada vez que él volvía a casa:

LADY WINDERMERE: My husband may return to me. (Sits down on sofa.)

LORD DARLINGTON: And you would take him back! You are not what I thought you were. You are just the same as every other woman. (Wilde 2002, 187)

Wilde era consciente de que su madre conocía las infidelidades de su padre, pero ella siempre respaldó a Sir William y le cuidó hasta el día de su muerte, dejando incluso que una misteriosa mujer cubierta con un velo y vestida de luto le acompañara en sus últimos momentos. Wilde quizás esperaba esa misma actitud por parte de Constance (Fitzsimons 2016, 60). Él por su parte podría haber ignorado a propósito una infidelidad de ella con Arthur Humphreys en 1894 (Moyle 2012, 245).



En *A Woman of No Importance* Mrs Allonby representa la versión femenina del dandy por su forma de tratar temas como la Married Women's Property Act de 1882, por la cual las mujeres casadas pasaban a tener derecho sobre sus propiedades (y no eran transferidas a sus maridos). Su reacción mezcla la más absoluta seriedad con la más ácida ironía, como vemos en este fragmento:

MRS ALLONBY: I don't think that we should ever be spoken of as other people's property. All men are married women's property. That is the only true definition of what married women's property really is. But we don't belong to anyone. (Wilde 2002, 236)

La antigua visión de la sociedad está representada por Lady Stutfield y afirmaciones como "The world was made for men and not for women" (Wilde 2002, 225), y por Lady Caroline, para quien esposa y propiedad son una misma cosa. Al comienzo del segundo acto Lady Stutfield y Lady Caroline charlan con Mrs Allonby sobre la soltería en los hombres y se plantea la posibilidad de que un hombre soltero se enamore de una mujer casada, a lo que Lady Caroline argumenta: "In that case, Lady Stutfield, they should be married off in a week to some plain respectable girl, in order to teach them not to meddle with other people's property" (Wilde 2002, 236). Su contrapunto es Hester Worsley, la joven americana: "I couldn't believe that any women could really hold such views of life as I have heard tonight from some of your guests" (Wilde 2002, 240). Así, la feminista

---

Hibernia estaría representada por una burguesa, Mrs Allonby, y una ciudadana americana, Hester<sup>4</sup>.

La protagonista de la tercera *society comedy* de Wilde, Lady Chiltern, es una firme defensora de los derechos de la mujer desde la Woman's Liberal Association, como veremos en el estudio detallado de *An Ideal Husband* más adelante.

Por último, en *The Importance of Being Earnest* queda patente el enfrentamiento entre la forma de ver el mundo de Gwendolen Fairfax frente a la de su madre, Lady Bracknell, al menos teóricamente. Una hace creer a sus padres que está en una conferencia titulada "The Influence of a Permanent Income on Thought", "a jesting reference to a key aspect of feminist thinking during the area of the New Woman" (Varty 2002, 444), como si estuviera interesada en los nuevos puntos de vista sobre el papel de la mujer. La otra, mientras, se resiste al cambio.

Sin embargo, a medida que va avanzando la obra vemos que Gwendolen nada tiene que ver con el resto de protagonistas femeninas (y feministas) de Wilde y que no hay un enfrentamiento real entre el viejo y el nuevo orden. A través de esta teórica oposición, Wilde satiriza una vez más a las clases altas y a la nobleza poniendo al descubierto su hipocresía y superficialidad. Con el personaje de Gwendolen, la sátira pone su foco en cómo las herederas de ese viejo

---

<sup>4</sup> En nuestro análisis de "The Canterville Ghost" (cap. 2 página 145-158) ya hablamos de la relación entre irlandeses y americanos.

orden podían encajar en el emergente concepto de mujer. Por un lado, parece que también ellas quieren unirse a la lucha por ese nuevo papel, mucho más independiente, que les permite, por ejemplo, viajar solas, como hace Gwendolen para llegar a Manor House, la casa de campo de Jack. Sin embargo, cuando Jack le dice que va a bautizarse con el nombre de Ernest para poder cumplir el sueño de ella y poder casarse, parece que Gwendolen únicamente será feliz representando el antiguo rol de mujer casada, supeditada a su esposo: “GWENDOLEN: How absurd to talk of the quality of the sexes! Where questions of self-sacrifice are concerned, men are infinitely beyond us” (Wilde 2002, 406). El estatus de *new women* de personajes como Gwendolen es, por tanto, dudoso.

### 5.2. *Women with a past*: mujeres distintas con un pasado en común

El personaje protagonista femenino reivindicativo, además de contra aristócratas ancladas en el pasado, se enfrenta a otra mujer que esconde un secreto. Unas veces será la *femme fatale*, otras, la *fallen woman* y otras, the *woman with a past*. Tras una identificación de cada una de ellas con un personaje femenino de Wilde, plantearemos hasta qué punto estas mujeres reflejan Irlanda o la experiencia irlandesa de Wilde.

La *femme fatale* ha existido en literatura durante años. En el siglo XIX, la *femme fatale* se presentaba con distintas características en distintas obras, pero en general se trataba de una mujer

---

traicionera que utiliza el sexo para acabar con sus oponentes masculinos (Hedgecock 2008, 2). Salomé sería el modelo wildeano de *femme fatale*.

La *fallen woman* victoriana podría definirse como una mujer que ha perdido el control de su código moral, por lo que es condenada al aislamiento, la pobreza y en ocasiones, el suicidio (Hedgecock 2008, 49). este sería el tipo de mujer que protagoniza la primera *society comedy* de Wilde, Mrs Erlynne, en *Lady Windermere's Fan*, y a ella nos referiremos más adelante. También Mrs. Arbuthnot, esa “mujer sin importancia” que protagoniza la segunda comedia de Wilde, sería una *fallen woman*, madre soltera al no conseguir que el rico padre de su hijo se decidiera a casarse con ella.

A lo largo de *A Woman of No Importance* se produce un debate sobre si esta *fallen woman* puede o no volver a ser admitida en la sociedad a la que pertenecía antes de su caída. A priori podría parecer que este debate lo tienen Mrs Arbuthnot la *fallen woman*, y Hester Worsley, la joven americana. Hester manifiesta ideas modernas sobre las clases sociales y el papel de la mujer, aunque al principio mantiene un punto de vista muy tradicional y religioso sobre el merecido castigo social para estos casos, diferenciándose únicamente en que, para ella, también el hombre, y no solo la mujer, debería pagar por su pecado. Con esta postura se sitúa del lado de los movimientos feministas de la época a los que pertenecían Lady Wilde

y Constance y que perseguían precisamente la igualdad de tratamiento entre hombres y mujeres:

HESTER: It is right that they should be punished, but don't let them be the only ones to suffer. If a man and woman have sinned, let them both go forth into the desert to love or loathe each other there. Let them both be branded. Set a mark, if you wish, on each, but don't punish the one and let the other go free. Don't have one law for men and another for women. You are unjust to women in England. And till you count what is a shame in a woman to be an infamy in a man, you will always be unjust, and Right, that pillar of fire, and Wrong, that pillar of cloud, will be made dim to your eyes, or be not seen at all, or if seen, not regarded. (Wilde 2002, 242)

Los protagonistas masculinos, Lord Illingworth y Gerald, también tienen aportaciones muy interesantes al respecto: el primero hace ver a Mrs Arbuthnot que ha educado a su hijo en la misma mentalidad que la condenó a ella a abandonar la sociedad a la que pertenecía, reproduciendo un código de conducta antiguo e injusto; el segundo, propone la solución tradicional en estos casos, es decir, el matrimonio de su madre con un hombre al que no ama. Se trata de un debate ficticio, ya que Mrs Arbuthnot no se ha planteado en ningún momento cambiar la apacible vida que llevaba lejos de la opresiva alta sociedad británica. Sin embargo, si se descubriera que tuvo a su hijo Gerald de soltera,<sup>5</sup> quizás este no podría casarse con Hester ni prosperar en la vida por su origen ilegítimo.

---

<sup>5</sup> Como vimos en el apartado "Protagonistas sin raíces", todo el mundo cree que el padre de Gerald murió cuando este era pequeño.

Finalmente la *fallen woman* demuestra una gran personalidad y coherencia al decidir no ceder a la presión social y permanecer soltera y fuera de los círculos de la alta sociedad. Esta fortaleza de carácter y dignidad se ponen a prueba en el enfrentamiento final de Mrs Arbuthnot con Lord Illingworth, el cual se refiere a ella de forma despectiva como a su amante:

LORD ILLINGWORTH: Don't suppose I shall see you there again. I'm sorry, I am, really. It's been an amusing experience to have met amongst people of one's own rank, and treated quite seriously too, one's mistress and one's -

MRS ARBUTHNOT *snatches up glove and strikes Lord Illingworth across the face with it.* LORD ILLINGWORTH *starts. He is dazed by the insult of his punishment. Then he controls himself and goes to window and looks out at his son. Sighs and leaves the room.* (Wilde 2002, 278)

Por último, Mrs Erlynne, una de las protagonistas femeninas de *Lady Windermere's Fan*, sería la *woman with a past*, y de hecho así se refiere a ella la duquesa de Berwick: "many a woman has a past, but I am told that she has at least a dozen, and that they all fit" (Wilde 2002, 171). Ese pasado al que se refiere la duquesa y del que ella no conoce los detalles lo intuimos un poco más adelante, cuando Lord Darlington convence a Lady Windermere de que abandone a su marido y a su hijo pequeño para fugarse con él y lo confirmamos cuando Mrs Erlynne encuentra la carta en la que la aristócrata se despide de su esposo: "MRS ERLYNNE: No, no! It would be impossible! Life doesn't repeat its tragedies like that! (...) The same words that

twenty years ago I wrote to her father! And how bitterly I have been punished for it!" (Wilde 2002, 192).

Una vez más, Wilde pone de relieve cómo la sociedad castiga a la mujer que decide poner fin a un matrimonio. La condena a abandonar a su familia y vivir bajo una nueva identidad al amparo de la solidaridad ajena para poder ganarse la vida, arriesgándose al rechazo social si es descubierta, como muestra el desprecio de estas palabras de Lord Windermere a Mrs Erlynne:

LORD WINDERMERE: But rather than my wife should know that the mother whom she was taught to consider as dead, the mother whom she has mourned as dead, is living - a divorced woman, going about under an assumed name, a bad woman preying upon life, as I know you to be - rather than that, I was ready to supply you with money to pay bill after bill (...) (Wilde 2002, 210)

Es decir, la *woman with a past* no es más que una mujer divorciada que se ve obligada a abandonar a su hija al tiempo que abandona a su marido. Al final de la obra, sin embargo, vemos cómo esa mujer de moral cuestionable es capaz de hacer un gran sacrificio por ahorrar ese sufrimiento a su hija y cómo Lord Augustus la ama por cómo es, sin conocer su pasado: "We all behaved brutally to her. She is just the woman for me. Suits me down to the ground. (...) Yes, Lady Windermere - Mrs Erlynne has done me the honour of accepting my hand" (Wilde 2002, 217). Aunque Mrs Erlynne hubiera llegado simplemente para chantajear a su yerno a cambio de un

silencio que le evitara a Lady Windermere la vergüenza de saber quién era su madre, finalmente la *woman with a past* de Wilde triunfa moralmente sobre los representantes de la alta sociedad inglesa que la ha condenado a vivir en los márgenes y al papel de *outsider*.

El rechazo que se muestra en *Lady Windermere's Fan* era habitual en Irlanda en la década de 1880: “There is a common unwritten consent among women of character to shun those who have forfeited their fidelity which is more forcible than law. Even when the guilty parties marry, an odium will attach, and ... nearly all ... females ... are forced into retirement, or lead a fugitive life” (Urquhart 2020, 18). Sin embargo, en la biografía de Wilde encontramos a su cuñada, Miriam Leslie, una mujer divorciada que decidió no solo no huir sino que tuvo el mismo éxito social y económico que tiene Mrs Erlynne a mitad del segundo acto. De ser una mujer “con más de una docena de pasados”, se convierte en la invitada estrella en el cumpleaños de Lady Windermere: “DUCHESS OF BERWICK: Dear Margaret, I’ve just been having such a delightful chat with Mrs Erlynne. I am so sorry for what I said to you this afternoon about her. (...) Can’t imagine why people speak against her” (Wilde 2002, 188).

Miriam Florence Follin Peacock Squier Leslie Wilde había nacido en Nueva Orleans en 1836. En 1891 ya se había divorciado dos veces y había enviudado una. Su cuarto marido fue Willie Wilde, el



hermano de Oscar Wilde, con quien contrajo matrimonio el 4 de octubre de ese mismo año en Estados Unidos. Su historia de amor bien podría haber inspirado el personaje de Mrs Erlynne, ya que, como la heroína de la obra a Lord Augustus, Mrs Frank Leslie, como firmaba Miriam para ser reconocida en el mundo editorial, tampoco le dio rápidamente el “sí, quiero” a Willie:

During the summer of 1891 he [Willie] had met Mrs Frank Leslie, a wealthy American widow and newspaper publisher. She was fifty-five, he was thirty-nine. Within a few days Willie proposed, but she left London in early August without committing herself. Oscar urged Willie to get a prenuptial settlement. Willie did not do so. But in September 1891 he pursued her to New York and had married her there on 4 October in the Church of the Strangers, 229 Mercer Street. (Ellmann 1988, 342).

Wilde y Miriam se conocían desde que él viajara por todo Estados Unidos dando conferencias en aquel lejano 1882. En esa época, ella ya había enviudado de su tercer marido, el director del *Illustrated Newspaper* Frank Leslie, y se la consideraba líder de los círculos intelectuales de Nueva York. También visitaba Londres a menudo, ya que era habitual de la temporada social londinense.

Mrs Erlynne podría ser un homenaje de Wilde a alguien que, además de haber roto todas las barreras impuestas a las mujeres de manera exitosa, había apoyado económicamente a Lady Wilde mediante una asignación anual de 400 libras hasta su divorcio de Willie (Fitzsimons 2016, 243). Esta generosidad de la americana

habría supuesto una vez más un respiro para el propio Wilde, encargado de la manutención de su madre. Al fin y al cabo, Mrs Erlynne y Miriam Leslie eran todo aquello por lo que Lady Wilde había luchado desde su juventud en Dublín.

## 6. *An ideal Irish husband*: relaciones de pareja y política en Irlanda

*An Ideal Husband* fue escrita entre agosto y septiembre de 1893. Para entonces, Wilde ya estaba involucrado en una especie de matrimonio con Lord Alfred Douglas (Moyle 2012, 211). En junio, Wilde había alquilado una casa en Goring-on-Thames en la cual pasó el verano con su amante: “The late spring and summer of 1893 were devoted to pleasure” (Ellmann 1988, 377). Su mujer y sus hijos eran visitantes ocasionales. En una de estas visitas, Cyril, quien apenas tenía 8 años, se enfadó con Theodore Wratishlaw, amigo de Wilde, por no ser *Home Ruler*, a lo que su padre respondió: “My own idea is that Ireland should rule England” (Ellmann 1988, 378). Esto demuestra que la familia al completo ya tenía una clara conciencia de ser irlandeses a pesar de haber nacido y vivir en Londres, y que ese sentimiento era profundo en Wilde en el momento en el que escribió *An Ideal Husband*.

Con el fin de explorar cómo ese sentimiento se vuelca en *An Ideal Husband* y cómo Wilde planea sobre él como un *outsider*, mantendremos el esquema empleado a lo largo de este capítulo. Es

decir, primero señalaremos situaciones relacionadas con Irlanda en relación a la política y la pobreza, para después buscar trasfondos de personas reales cercanas a Wilde en los personajes de Lady Chiltern y Lord Goring.

### 6.1. Un marido... ¿ideal?

El título de la obra de Wilde parece indicar que la trama girará en torno a lo que se puede considerar un matrimonio perfecto. Los protagonistas, Sir Robert Chiltern y su mujer Gertrude, están muy enamorados el uno del otro, pero su felicidad peligrará por el chantaje de Mrs Cheveley. Esta mujer amenaza a Robert con contar cómo consiguió llegar al Parlamento en su juventud mediante la venta de secretos de estado, ya que creía que debido a su origen de clase alta pero sin dinero, no lo podría conseguir de otra forma más honesta: “I was twenty-two at the time, and I had the double misfortune of being well born and poor, two unforgivable things nowadays” (Wilde 2002, 306). Wilde parece así cuestionarse si llegar a algo en política tendría más que ver con el dinero que con la aptitud para el cargo.

El hecho de que él sea Sir y no Lord indica que su título no es heredado sino fruto de su trabajo, como había sido la distinción recibida por Sir William Wilde, por ejemplo. Así, podríamos considerar que la familia Chiltern, formada por Robert y su hermana Mabel, proceden de ambiente de clase media-alta. También Lady Chiltern parece pertenecer a la burguesía, ya que se educó en un colegio para

señoritas junto a Mrs Cheveley, la cual tampoco ostenta ningún título nobiliario.

En *A Woman of No Importance* Wilde ya había puesto en boca de dos personajes aristocráticos que el matrimonio por amor era raro entre las clases altas y solo podía sobrevivir en la clase media:

LADY CAROLINE: Oh, women have become so highly educated, Jane, that nothing should surprise us nowadays, except happy marriages. They apparently are getting remarkably rare.

MRS ALLONBY: Oh, they're quite out of date.

LADY STUTFIELD: Except amongst the middle classes, I have been told.

MRS ALLONBY: How like the middle classes!

LADY STUTFIELD: Yes - is it not? - very, very like them. (Wilde 2002, 238)

En *An Ideal Husband*, a pesar de todos los contratiempos por los que atraviesan en la obra, Gertrude y Robert conservan su amor como al principio. Sin embargo, Mabel Chiltern no aspira a tener un marido ideal, como lo es Robert para Gertrude, o al menos no ve a su prometido como alguien capaz de serlo, quizás por tratarse de un alto aristócrata. "An ideal husband! Oh, I don't think I should like that. It sounds like something in the next world" (Wilde 2002, 360).

Una vez visto cómo Wilde continúa en la línea de que para la antigua aristocracia el matrimonio es una convención social o una obligación financiera, como le recuerda Lord Caversham a su hijo,

Lord Goring, mientras que para la pujante burguesía es una cuestión de amor, estudiaremos cómo la política irlandesa también se refleja en esta obra de una forma más patente que en anteriores textos dramáticos de Wilde.

## 6.2. La política en Irlanda sube al escenario en Londres

Como ya señalamos anteriormente, en las obras de Wilde aparecen parlamentarios cuyas conversaciones con otros personajes sirven como diálogos socráticos al estilo de ensayos como “The Decay of Lying” o “The Critic as Artist”. Así lo vimos en *A Woman of No Importance*, por ejemplo. *An Ideal Husband* parte de un personaje, Sir Robert Chiltern, que no es un simple parlamentario como Mr Kelvil, sino que ostenta el rango de Under-Secretary for Foreign Affairs y cuyo futuro político es muy prometedor. Uno de sus mejores amigos es Viscount Goring, hijo del Earl of Caversham. Lord Caversham, miembro de la exclusiva Orden de la Jarretera y por lo tanto aristócrata de rancio abolengo, está desesperado ante la actitud indolente de Lord Goring con respecto a la política. La obra comienza con una recepción en la casa de los Chiltern, en Grosvenor Square<sup>6</sup>, en la que Lord Goring es presentado por Robert como “the idlest man in London” (Wilde 2002, 288), el mismo adjetivo con el que Lord

<sup>6</sup> Grosvenor Square se encuentra en pleno centro de Londres. Su nombre además recuerda al de la galería a cuya inauguración había acudido un joven Oscar Wilde en 1877 (cap. 2 página 128).

Illingworth se refería a la aristocracia (Wilde 2002, 255) en *A Woman of No Importance*.

El concepto de la política británica de Lord Goring está lleno de sentencias ingeniosas y paradójicas, como por ejemplo: “I adore political parties. They are the only place left to us where people don’t talk politics” (Wilde 2002, 290). Este comentario valdría para describir lo que había ocurrido en la reunión del Irish Parliamentary Party en diciembre de 1890 que acabó con la división del partido entre quienes apoyaban a Parnell y quienes le habían retirado su favor por el escándalo de su relación con Katherine O’Shea. Es decir, fue una reunión de miembros de un partido político en la que no se habló de política sino con la vida sentimental de su líder. De ese encuentro salieron dos partidos políticos distintos, el Irish National League, liderado por Redmond tras la muerte de Parnell en octubre de 1891, y el anti-parnelita Irish National Federation, ambos nacionalistas irlandeses y dispuestos a apoyar un gobierno liberal tras las elecciones de 1892.

En la misma conversación de Lord Goring con Lady Basildon, ella continúa hablando sin prestar atención a este último comentario del aristócrata:

LADY BASILDON: I delight in talking politics. I talk them all day long. But I can’t bear listening to them. I don’t know how the unfortunate men in the House stand these long debates.

LORD GORING: By never listening.

LADY BASILDON: Really?

LORD GORING (in the most serious manner): Of course. You see, it is a very dangerous thing to listen. If one listens one may be convinced; and a man who allows himself to be convinced by an argument is a thoroughly unreasonable person. (Wilde 2002, 290)

Además de a la sinrazón que en muchos casos domina la política, este pequeño fragmento recuerda al obstruccionismo. Esta práctica la había empleado por primera vez Joseph Biggar en 1875 y consistía en obstaculizar el normal funcionamiento del Parlamento con largos y vacíos discursos para que se prestara mucha más atención a la situación en Irlanda que los parlamentarios nacionalistas irlandeses denunciaban:

In 1877 Parnell and Biggar, assisted by a handful of colleagues, impeded the government's agenda with motions to adjourn or to report progress, and with amendments to almost every bill on the docket. Some of the amendments were quite constructive, but they necessitated long discussions, seriously delaying the legislative timetable. (McCaffrey 1995, 85)

Wilde describe a Lord Caversham, por si quedaban dudas sobre su afinidad política, como “a fine Whig type” (Wilde 2002, 282). En cuanto a Sir Robert Chiltern, Wilde parece hacer una velada e irónica referencia a Parnell cuando el anciano aristócrata lee la reseña que de nuestro protagonista ha aparecido en *The Times* y que le compara con los políticos extranjeros: “Noble contrast to the lax morality so common among foreign politicians” (Wilde 2002, 346).

Otro hecho por el que *An Ideal Husband* nos recuerda a la política irlandesa es por el poder de la prensa. Mrs Cheveley elige a los periódicos como la mano ejecutora de su chantaje: si Sir Robert Chiltern decidiera no hablar en el Parlamento a favor del canal en Argentina en el que él no cree pero que es vital para ella y sus socios, entregará a los periódicos una carta en la que se describe cómo Sir Robert consiguió la fortuna que le llevó a la alta política:

MRS CHEVELEY: Sir Robert, you know what our English newspapers are like. Suppose that when I leave this house I drive down to some newspaper office, and give them this scandal and the proofs of it! Think of their loathsome joy, of the delight they would have in dragging you down, of the mud and mire they would plunge you in. Think of the hypocrite with his greasy smile penning his leading article, and arranging the foulness of the public placard. (Wilde 2002, 296-297)

Según los seguidores de Parnell, y no olvidemos que Wilde era uno de ellos, la prensa había sido la culpable de la caída del líder y por ende, de la división del partido irlandés al que había representado tan exitosamente hasta el momento. Recordemos que había sido un periódico, *Pall Mall Gazette*, el que había hablado primero del concubinato de Parnell y Katherine O'Shea, un episodio que Wilde parece recoger en otro momento de la obra: "SIR ROBERT CHILTERN: Oh! Spies are of no use nowadays. Their profession is over. The newspapers do their work instead" (Wilde 2002, 334).



En un momento en el que las técnicas periodísticas de los periódicos británicos se basaban en el sensacionalismo (crímenes, suicidios, incluso divorcios) acompañados de titulares provocativos y algunas fotos, este escándalo se convirtió en un filón. Pero también supuso el final del periodismo respetable al otro lado del Irish Sea: “Just as Parnell came to represent an integrity lost to modern politics, the Parnell split was also seen - by journalists in particular - to herald the end of respectable standards in Irish journalism” (Dwan 2008, 156). Sobre esta muerte del periodismo respetable por su cobertura del juicio de divorcio de los O’Shea escribiría James Joyce en *Ulysses* (1922): “the weeklies, addicted to the lubric a little, simply coined shoals of money out of” (Joyce 2016, 691).

En esta identificación entre Sir Robert Chiltern y Charles Stewart Parnell, Wilde cambia la historia: la noticia no llega a los periódicos y el líder político se mantiene en su puesto, lleno de nuevas ideas que aportar al gobierno en su nuevo puesto. De esta forma, Wilde deja entrever en *An Ideal Husband* cómo habría sido la vida de Parnell si su integridad, como la de Robert Chiltern, no se hubiese puesto en entredicho por algo ajeno, en tiempo o en ámbito, a la política.

Apenas tres meses después del estreno de *An Ideal Husband*, Wilde sufrió de primera mano el poder destructor de la prensa y también por un asunto privado. Con el juicio de Lord Queensberry, lo que hasta entonces no había pasado de caricaturas en periódicos como *Punch* por su aspecto y sus extravagancias (figura 10, en la que

aparece retratado el autor teatral de moda, Shakespeare Sheridan Oscar Puff, Esquire), se convirtió en morbosos artículos como el del *The Great West End Scandal* (Moyle 2012, 267).



Fig. 10: Quite too-too puffickly precious! (*Punch Magazine* 1892)

En cuanto a otro de los grandes temas políticos en Wilde, la pobreza, el autor no lo desarrolla tanto desde el punto de vista económico en *An Ideal Husband*, aunque hace un guiño a la tradición satírica irlandesa de la que procede en este alegato contra la pobreza de Lady Markby. Para ella, Londres se está llenando de gente y propone librarse de los pobres, tal vez no comiéndose a los

niños sino favoreciendo la emigración de aquellos cuya visión le resulta desagradable desde su carruaje:

LADY MARKBY: I always feel as if I hadn't a shred on me, except a small shred of decent reputation, just enough to prevent the lower classes making painful observations through the windows of the carriage. The fact is that our society is terribly overpopulated. Really, someone should arrange a proper scheme of assisted emigration. (...)

MRS CHEVELEY: I quite agree with you, Lady Markby. It is nearly six years since I have been in London for the season, and I must say society has become dreadfully mixed. One sees the oddest people everywhere. (Wilde 2002, 319)

Sugiere este diálogo que los emigrantes irlandeses llegados a Londres estuvieran destinados a emigrar una vez más para que en la metrópoli se pudiera seguir viviendo la ilusión de una sociedad perfecta. No viendo las consecuencias del hambre, como había ocurrido a mediados de siglo en Irlanda, los aristócratas londinenses, parlamentarios incluidos, no se sentirían interpelados a combatirlas.

Pero centrándonos de nuevo en cómo la política puede ayudar a erradicar la pobreza, vemos que según Wilde, las clases altas pueden hacer mucho, y sin embargo solo ven que los actos de caridad sirven para limpiar conciencias. Así podemos interpretar este diálogo en el que Sir Robert le confiesa a Lord Goring que ha contribuido con donaciones por un importe superior al que consiguió con la venta de un secreto del Gabinete. La respuesta del lord no podía ser más que un celebrado comentario lleno de ingenio:

SIR ROBERT CHILTERN: I don't say that I suffered any remorse. I didn't. Not remorse in the ordinary, rather silly sense of the word. But I have paid conscience money many times. I had a wild hope that I might disarm destiny. The sum Baron Arnheim gave me I have distributed twice over in public charities since then.

LORD GORING. [Looking up.] In public charities? Dear me! What a lot of harm you must have done, Robert! (Wilde 2002, 309)

Mas cuando se pone serio, como en la conversación que mantiene un poco más adelante con Lady Chiltern de forma velada sobre el error de su marido, Lord Goring hace un auténtico alegato en favor de una caridad que nada tiene que ver con lo material:

LORD GORING. [Rising.] All I do know is that life cannot be understood without much charity, cannot be lived without much charity. It is love, and not German philosophy, that is the true explanation of this world, whatever may be the explanation of the next. (Wilde 2002, 314)

### 6.3. Dos mujeres ideales: Lady Chiltern y Mrs Cheveley

*An Ideal Husband* tiene dos protagonistas femeninas, por un lado Lady Chiltern, “a woman of grave Greek beauty” (Wilde 2002, 281), y por otro lado Mrs Cheveley, con su “Venetian red hair” (Wilde 2002, 283) que nos recuerda a la bruja de “The Fisherman and his Soul” y a las *fairies* irlandesas. En este caso, el enfrentamiento será entre ellas dos y no tanto porque cada una represente un modelo distinto de sociedad, como veíamos anteriormente en la oposición entre Lady Windermere y the Duchess of Berwick por ejemplo, sino por

representar a Britania, la mujer socialmente perfecta, y a Hibernia, esta vez en la figura de una mujer mezcla de *femme fatale* y *fallen woman*, aunque una vez más, Wilde optara por el término *woman with a past*:

SIR ROBERT CHILTERN: and she [Mrs Cheveley] looks like a woman with a past, doesn't she?

LORD GORING: Most pretty women do. (Wilde 2002, 311-312)

Lady Chiltern y Mrs Cheveley fueron al colegio juntas, lo cual nos da una idea de que se trataba de niñas procedentes de contextos sociales similares. La primera siempre destacó por su buen comportamiento, como recuerda Mrs Cheveley: "I have a distinct recollection of Lady Chiltern always getting the good conduct prize!" (Wilde 2002, 285). La segunda fue famosa precisamente por una actitud totalmente opuesta, como cuenta esta vez Lady Chiltern: "She was untruthful, dishonest, an evil influence on everyone whose trust or friendship she could win. I hated, I despised her. She stole things, she was a thief. She was sent away for being a thief" (Wilde 2002, 301). En estos calificativos también se parece Mrs Cheveley al estereotipo irlandés según los ingleses. Por ejemplo, en el mismo año en que fue escrito *An Ideal Husband*, 1893, Sir Ellis Ashmead Barlett afirmó que su razón para oponerse a la Second Home Rule era que su aprobación suponía dejar a los honestos a merced de los deshonestos (Curtis 1968, 27). A pesar de haber compartido pupitre, Mrs Cheveley no se siente inglesa, como intuimos por su comentario

---

a Sir Robert Chiltern en el acto I: “I can’t stand your English house-parties. In England people actually try to be brilliant at breakfast” (Wilde 2002, 293), lo que confirma su no identificación con una identidad inglesa prototípica.

En esta oposición de mujeres, Wilde aparentemente toma partido por Lady Chiltern. Ella es una firme defensora de los derechos de la mujer, como prueba su participación en la Women’s Liberal Association, en la que también su marido está muy bien considerado. Es la misma agrupación política a la que pertenecía Constance y en ella se tratan temas que podrían resultar aburridos a aristócratas como Lord Goring: “LADY CHILTERN: Oh! dull, useful, delightful things, Factory Acts, Female Inspectors, the Eight Hours Bill, the Parliamentary Franchise ... Everything in fact, that you would find thoroughly uninteresting” (Wilde 2002, 312).

Constance, como Gertrude, también había ido al colegio, e incluso llegó a hacer los exámenes de la Universidad de Londres que, sin otorgar a las mujeres el título universitario, las reconocía como académicas (Moyle 2012, 16), por lo que podemos ver una similitud más entre ambas mujeres. También en la Rational Dress Society, de la que los Wilde formaban parte, participaban mujeres muy formadas académicamente como Charlotte Carmichael Stopes, la primera mujer en conseguir un título universitario en Escocia. Las aspiraciones de mujeres de su círculo más cercano, desafiando un viejo sistema educativo que convertía a las mujeres en lo que

Gwendolen describe como “extremely short-sighted” (Wilde 2002, 397), pudieron inspirar a Wilde para la creación del personaje de Gertrude: “Robert is a great champion of the Higher Education of Woman, and so, I am afraid, am I” (Wilde 2002, 319).

Sin embargo, Lady Chiltern estaría mucho más identificada con Britania que con su hermana Hibernia ya que mantiene un frío discurso basado en “One’s past is what one is. It is the only way by which people should be judged” (Wilde 2002, 301). Esta postura tan intransigente se derrumba cuando Lord Goring propone contar a su marido la verdad sobre lo sucedido la noche anterior:

LADY CHILTERN (*looking at him with amazement that is almost terror*): You want me to tell Robert that the woman you expected was not Mrs Cheveley, but myself? That it was I whom you thought was concealed in a room in your house, at half-past ten o’clock at night? You want me to tell him that?

LORD GORING: I think it is better that he should know the exact truth.

LADY CHILTERN (*rising*): Oh, I couldn't, I couldn't! (Wilde 2002, 351-352)

La implacable Britania de esta forma se presenta ante el público como alguien dispuesta a engañar antes de arriesgarse a perder al ser juzgada en los mismos términos en los que ella había juzgado con anterioridad. Una vez más, la hipocresía de algunos sectores de la sociedad inglesa queda denunciada en una obra de Wilde.

Si el personaje de Lady Chiltern está basado en algunos aspectos biográficos de Constance, Sir Robert sería un trasunto de Wilde. Ambos habrían llegado a la cima de su carrera gracias a su trabajo y no por proceder de la nobleza, y ambos tendrían un inconfesable secreto, político uno y sexual el otro, que les impediría ser “un marido ideal” de puertas para dentro.

Al otro lado del espejo en el que se refleja Lady Chiltern está Mrs Cheveley. De ella sabemos que se ha casado al menos una segunda vez, pero no sabemos si enviudó de ese primer marido cuya existencia conocía Lady Chiltern o si se había divorciado de él. solo sabemos que este hecho lo manifiesta una distante Lady Chiltern, recordando una vez más el desprecio que una mujer divorciada llegaba a causar en la sociedad británica del momento.

Mrs Cheveley encarnaría, como hemos dicho anteriormente, una mezcla de tres tipos de mujeres de la literatura victoriana. Por un lado, el hecho de que amenace a Sir Robert Chiltern, la gran promesa de la política británica, le otorgaría rasgos de *femme fatale*:

Unlike the domestic or fallen woman, mid-nineteenth century femmes fatales take action against such conventional restraints by threatening men who represent the dominant Victorian ideology that oppresses women. Cunning, strong-minded, independent and unconventional - these indeed describe accurately the traits of the femme fatale (Hedgecock 2008, 5)



Mrs Cheveley requiere que Sir Robert Chiltern haga un alegato a favor de una determinada obra en Argentina en la que ella y sus amigos de Viena tienen intereses económicos; si no, está dispuesta a hacer público un antiguo secreto a través de una prensa ajena a ella pero muy peligrosa para él, de la que ya hemos hablado: “Sir Robert, you know what your English newspapers are like” (Wilde 2002, 296). El uso que hace esta *femme fatale* del posesivo “your” y del adjetivo “English” no es intrascendente.

Aunque la forma en la que se desenvuelve Mrs Cheveley en la recepción de los Chiltern y sus maquinaciones no parezcan indicar que se trate de una *fallen woman*, sabemos más adelante que la sociedad la había condenado a alejarse por su laxo código moral. En el tercer acto descubrimos que en el pasado, Lord Goring estuvo prometido con Laura, actual Mrs Cheveley, pero que rompió su compromiso cuando la vio con otro hombre, dejando de nuevo entrever un episodio de violencia contra las mujeres en la aristocracia: “And you threw me over because you saw, or said you saw, poor old Lord Mortlake trying to have a violent flirtation with me in the conservatory at Tenby” (Wilde 2002, 338). El caso entonces fue resuelto por los abogados con dinero: “MRS CHEVELEY: At that time I was poor; you were rich” (Wilde 2002, 339).

Desde entonces, vive en Viena, aunque su auténtico sueño es volver a Londres y, como Lady Wilde, tener un *salon* en el que, tal vez, poner su granito de arena para el entendimiento entre dos naciones:

MRS CHEVELY (after a pause): I am tired of living abroad. I want to come back to London. I want to have a charming house here. I want to have a salon. If one could only teach the English how to talk, and the Irish how to listen, society here would be quite civilised. (Wilde 2002, 339)

Este comentario, su posición como *outsider* en la recepción de los Chiltern por haber vivido tanto tiempo en Viena, el hecho de que sea pelirroja, unido al continuado uso del posesivo de segunda persona “your” cada vez que hace mención a algo inglés, como vimos anteriormente en el caso de los periódicos, nos hace especular sobre la posibilidad de que en la mente de Wilde, Mrs Cheveley, como él mismo, fuera irlandesa. Pero ese entendimiento entre ingleses e irlandeses que le gustaría conseguir a Mrs Cheveley en su *salon* parece imposible por otro error del pasado, en este caso haber robado una joya de Lady Berkshire.

Hibernia desaparece así de escena, vestida con el color del nacionalismo irlandés por excelencia, “*in green and silver*” (Wilde 2002, 331), y tras haber hecho los comentarios más corrosivos escritos por Wilde sobre los ingleses, a los que describe en su faceta de maridos como “always dull and usually violent” (Wilde 2002, 323). La violencia ejercida contra las mujeres es una constante en los textos de Wilde, como hemos visto, representando la crueldad de la

sociedad patriarcal victoriana. En el caso de Mrs Cheveley, Wilde podría estar además denunciando la ejercida por Gran Bretaña sobre sus colonias. Ella parece poner voz a unos territorios en plena lucha por su independencia cuyas aspiraciones de libertad eran confundidas con exigencias económicas a la metrópoli. Así lo hace por ejemplo en una de sus últimas intervenciones:

LORD GORING: What is your price for it?

MRS CHEVELEY: How absurdly English you are! The English think that a cheque-book can solve every problem in life. (Wilde 2002, 338)

#### 6.4. El dandy más liminal de Wilde: Lord Goring

Si Mrs Cheveley habla de los ingleses en tercera persona, otro personaje que también lo hace es Lord Arthur Goring. Hablando con Sir Robert Chiltern sobre el escándalo que se cierne sobre él, este le pide consejo (hemos destacado con cursiva los términos términos “the English” y “they” para acentuar este discurso del outsider, ya que Lord Goring habla de los ingleses en tercera persona, poniendo una distancia clara con ellos):

SIR ROBERT CHILTERN: Thank you, Arthur, thank you. But what is to be done? What can be done?

LORD GORING: Well, *the English* can't stand a man who is always saying he is in the right, but *they* are very fond of a man who admits that he has been in the wrong. It is one of the best things in them. (Wilde 2002, 309)

Y si Sir Robert Chiltern tiene algo de Wilde como marido ideal por su secreto, también Lord Goring tiene algo de Wilde. Para empezar, los padres del autor y su personaje sueñan con ver a sus hijos en el Parlamento. En una carta a su hijo escrita poco antes de su matrimonio con Constance, Lady Wilde escribió: “I would like you to have a small house in London and live the literary life and teach Constance to correct proofs and eventually go into Parliament” (cit. en Ellmann 1988, 234). Aunque 1893 tal vez fuera demasiado tarde para conseguirlo en el caso de Wilde, Lord Caversham no pierde la esperanza con Lord Goring:

LORD CAVERSHAM: I wish you would go into Parliament.

LORD GORING: My dear father, only people who look dull ever get into the House of Commons, and only people who are dull ever succeed there. (Wilde 2002, 347)

El dandy, además, encarna ese sentimiento tan liminal de distancia con respecto a la sociedad a la que por nacimiento se pertenece: “Lord Goring is the most radical revision of the dandy figure; he uses wit and apparent detachment to mask his real participation in the moral crisis of the play” (Varty 2002, xx). Lord Goring parece el personaje que mejor representa la posición liminal de Wilde. Por un lado, es el hombre que parece preferir los aforismos a las conversaciones serias, pero bajo el cual subyace un filósofo, según la propia acotación de Wilde: “*showing the philosopher that underlies the dandy*” (Wilde 2002, 356). Su forma de referirse a la

sociedad inglesa, especialmente a una alta sociedad inglesa a la que él pertenece por nacimiento, es la forma de alguien que la ve desde fuera, poniendo distancia entre él y aquello que critica.

En 1890, tras la publicación de *The Picture of Dorian Gray*, Wilde escribió en una carta: “Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks of me: Dorian is what I would like to be in other ages, perhaps” (cit. en Ellmann 1988, 301). De igual forma, podríamos decir que Lord Goring es lo que la sociedad inglesa creía que Wilde era: un frívolo dandy. Para ello, habría creado un personaje que llevara el nombre de Goring-on-Thames, la localidad donde había permanecido con su amante Lord Alfred Douglas desde finales de primavera hasta mediados de verano. Sin embargo, entre agosto y septiembre de 1893, Wilde abandonó Goring y marchó a Dinard, en la Bretaña francesa, huyendo de Lord Alfred Douglas (Moyle 2012, 225). Daría vida así a Sir Robert Chiltern, el auténtico Wilde, alguien en busca de una nueva oportunidad con su mujer:

SIR ROBERT CHILTERN (taking her hand): Gertrude, is it love you feel for me, or is it pity merely?

LADY CHILTERN (kisses him): It is love, Robert. Love, and only love. For both of us a new life is beginning.

CURTAIN (Wilde 2002, 360)

\*\*\*\*\*

En este capítulo hemos analizado las comedias de Wilde, escritas entre 1891 y 1895, fecha de su ingreso en prisión. En ellas, y a diferencia de lo que se ha podido mantener hasta el momento, hemos visto cómo la tradición cómica, la política y las raíces irlandesas de Wilde dejaron huella. Ello supone que ser un “bufón” de los ingleses, como le describiría James Joyce, era únicamente una máscara tras la que se ocultaba una crítica mordaz a la vieja aristocracia y sus valores, y una defensa de la pujante burguesía a la que él pertenecía que ya había demostrado su valía en una Irlanda de aristócratas ausentes.

Wilde ya había visto en Irlanda, a través de la militancia de su madre, por ejemplo, todo lo que tuviera que ver con la ayuda a los más necesitados y con avances en los derechos de las mujeres. En Londres, su esposa había tomado el relevo de Lady Wilde. Si la figura de Parnell había sido una inspiración para él en su etapa anterior, su caída en desgracia fue aprovechada por Wilde para denunciar los abusos de los periódicos o las diferencias de trato en la sociedad entre hombres y mujeres, entre casadas y divorciadas. Por último, la Second Home Rule, debatida en 1893, devolvió a los irlandeses un protagonismo que Wilde aprovechó para crear su tercera *society comedy*.

La impronta de Irlanda en *An Ideal Husband*, además de por la aparición de personajes que se auto-excluyen de la sociedad inglesa en su propio discurso, fue revelada por otro irlandés, George Bernard Shaw, en la reseña de su estreno el 3 de enero de 1895: “Ireland is of all countries the most foreign to England, and that to the Irishman (and Mr Wilde is almost as acutely Irish an Irishman as the Iron Duke of Wellington<sup>7</sup>) there is nothing in the world quite so exquisitely comic as an Englishman’s seriousness” (Shaw 1906, 12-13).

Además de condenar, a través de la sátira, el esnobismo y la exclusión social característicos de la alta sociedad inglesa, Wilde también se mofa, en *An Ideal Husband*, de la relación entre padres e hijos en el seno de esa aristocracia:

LADY MARKBY: And then the eldest son has quarrelled with his father, and it is said that when they meet at the club Lord Brancaster always hides himself behind the money article in *The Times*. However, I believe that is quite a common occurrence nowadays and that they have to take in extra copies of *The Times* at all the clubs in St James’s Street, there are so many sons who won’t have anything to do with their fathers, and so many fathers who won’t speak to their sons. (Wilde 2002, 321)

Una situación muy similar la estaba viviendo su amante, Lord Alfred Douglas, y su padre, Marquess of Queensberry. Y en medio de esta guerra entre ambos, Wilde. Si bien consiguió evitar el escándalo en el estreno de *The Importance of Being Earnest*, el 18 de febrero de

---

<sup>7</sup> Arthur Wellesley, Duque de Wellington y uno de los grandes héroes nacionales británicos, nació en Dublín en 1769.

1895 el Marqués de Queensberry dejó una nota en el club Albemarle: “To Oscar Wilde posing Somdomite” (cit. en Ellmann 1988, 412). Alentado por su amante, Wilde comenzó un proceso judicial por difamación para lavar su nombre de esta ofensa pública. En él se utilizaron fragmentos de obras suyas como *The Picture of Dorian Gray*, epigramas, cartas, incluso testimonios de prostitutas. Así acabó convertido en un juicio contra él por sodomía en el que fue condenado a dos años de trabajos forzados por *gross indecency*.

Lo que Wilde escribió entre junio de 1895 y junio de 1897 formará parte del epílogo de esta tesis. En ese tiempo apenas redactó algunas cartas ya que estaba prohibido la posesión de papel. A su salida de prisión, Wilde, el paladín de la sátira, abandonó definitivamente los juegos de palabras, el humor, y todo aquello que en el primer apartado de este capítulo asociamos con la sátira irlandesa. Quizás su abandono de este tipo de textos se debió a tres razones: por un lado, al sentimiento de que su código no era compartido por sus lectores, puesto que obras anteriores se habían utilizado contra él en el juicio; por otro lado, a la dificultad de tomar distancia con el objeto satirizado: el prójimo (como ya ocurriera con la Gran Hambruna, el satirista se sintió tan cerca del sufrimiento humano que le había rodeado durante su estancia en prisión que le fue imposible volver a utilizar la sátira). Por último, esos 24 meses en los que Wilde no tuvo contacto con otras personas, en los que apenas pudo ver la luz del día, le alejaron totalmente del mundo exterior, lo



cual le impedía conocer al detalle cualquier cosa que no fuera él mismo.

Oscar Wilde, el escritor de moda, murió simbólicamente aquel 25 de mayo de 1895. En el epílogo, haremos un breve estudio de sus cartas personales para conocer cómo veía su relación con Irlanda en ese momento. En junio de 1897, Sebastian Melmoth y C.3.3. serían los pseudónimos bajo los que vivió y publicó Wilde su última obra, *The Ballad of Reading Gaol*.

## EPÍLOGO: PRISON WRITINGS (1895-1898)

Society often forgives the criminal; it never forgives the dreamer.

"The Critic as Artist" ( Wilde 2003a, 1136)

El 1 de abril de 1895, Oscar Wilde hizo su aparición en St James's Theatre para ver la representación de *The Importance of Being Earnest*, acompañado de Lord Arthur Douglas y con Constance del brazo de ambos (Moyle 2012, 263). Un mes antes, el 2 de marzo, periódicos de todo el Reino Unido, incluidos irlandeses como el *Dublin Evening Telegraph*, se habían hecho eco de la denuncia de Oscar Wilde al Marqués de Queensberry por difamación. Este proceso fue seguido con interés en su Irlanda natal, como prueban titulares como "Alleged libel on Mr Oscar Wilde", del *Northern Whig* del 4 de abril, "The trial of Oscar Wilde", del *Irish Independent* del 25 de abril, "Oscar Wilde: Baron Pollock to-day consented to the release of Oscar Wilde on personal bail", del *Cork Constitution* del 6 de mayo, y quizás el más importante: "Latest News: Oscar Wilde guilty, sentence of two years' hard labour", aparecido el domingo 26 de mayo de 1895 en el *Sunday World* de Dublín (British Library 2019).

Oscar Wilde ingresó en la cárcel de Pentonville, desde donde fue trasladado a la de Wandsworth el 4 de julio. Sin embargo, será la prisión de Reading, donde llegó el 21 de noviembre de 1895 tras haber permanecido dos meses en el hospital de Wandsworth, el lugar

que le inspirará sus últimos textos. Las condiciones de vida que sufrieron Wilde y el resto de presos pueden leerse en cualquier biografía del autor. Citamos a continuación de una de ellas con el objetivo de poner al lector en la piel de Wilde en esos veinticuatro meses, con sus días y sus noches, de condena:

In isolation, Wilde slept on a plank bed with no mattress. He was allowed one hour's exercise a day, walking in Indian file in the yard with other prisoners but not allowed to communicate with them. (...) For the first month, Wilde was tied to the treadmill six hours a day, making an ascent, as it were, of six thousand feet each day, with five minutes' rest after every twenty minutes. (Tóibín 2013a, xxiii)

En julio de 1896, con el cambio de alcaide, las condiciones de vida en la cárcel mejoraron y Wilde pudo tener papel y tinta en su celda, aunque todo lo que escribía le era retirado y devuelto al día siguiente. Ello le permitió empezar a escribir, aunque fueran cartas. En una dirigida al Secretario de Estado de Interior, Wilde describió la cárcel como una tumba, “this tomb for those who are not yet dead” (Wilde 2013a, 18), y advertía del riesgo para los reclusos de volverse locos en ese ambiente.

Esta experiencia de soledad absoluta de quien hasta el momento había sido habitual de las fiestas de la alta sociedad, de silencio total de quien estaba considerado uno de los grandes conversadores de final de siglo, le quebró física y emocionalmente: “prison essentially broke Oscar Wilde's identity” (O'Brien 2008, 54). Así, Wilde habría llegado a identificarse aún más con sus raíces

irlandesas. Su vida había sido y seguía siendo de interés en Irlanda, e Inglaterra le producía un rechazo por haberle encumbrado para después dejarle caer en el pozo más profundo. Una vez fuera de la cárcel, en su exilio en París, Wilde decía una y otra vez que él era irlandés (de Villena 2001, 124).

Desde nuestra perspectiva, esta afirmación de su propia identidad no llegó en mayo de 1897, cuando Wilde “respiraba por la herida” (de Villena 2001, 124), sino que fue un proceso que se venía dando a lo largo de toda su carrera y que simplemente se acentuó en la cárcel. Recordemos que en Irlanda Wilde aún era considerado en mayo de 1897 un dramaturgo irlandés, algo que tras su condena podría sorprender (Dean 2004, 43). Esta exacerbación del sentimiento irlandés, quizás incluso inconsciente, se expresaría hasta en su uso del lenguaje, con expresiones como “even you yourself” (Wilde 2013a, 155) en *De Profundis*, que parecen una traducción literal del irlandés “agus tú féin” (“and you yourself”). Siguiendo el mismo esquema que en capítulos anteriores, analizaremos determinados aspectos que nos remiten a la historia o a la sociedad irlandesa, incluso a la experiencia personal del propio Wilde en Irlanda, y organizaremos el análisis siguiendo un orden cronológico de creación de los textos.

### 1. Irlanda: pasado y presente

Wilde no fue el primer escritor irlandés preso en una cárcel inglesa. Le había precedido, entre otros muchos, John Mitchel (1815-1875),

autor de *Jail Journal* (1854), uno de los poetas alabados por Wilde en su conferencia americana “Irish Poets and Poetry of the Nineteenth Century” (Stern 2019 226), y sobre todo, colaborador al igual que Speranza de *The Nation* e invitado en Merrion Square (O’Sullivan 2016).

El pasado irlandés de Wilde en la cárcel estaba representado por la figura de sus padres. En *De Profundis*, la carta que escribió a Lord Alfred Douglas entre enero y marzo de 1897, lamentó que su ingreso en prisión supusiera la destrucción de todo el legado cultural y nacionalista que ellos le habían otorgado:

She [Lady Wilde] and my father had bequeathed me a name they had made noble and honoured not merely in Literature, Art, Archaeology and Science, but in the public history of my own country in its evolution as a nation. I had disgraced that name eternally. (Wilde 2013a, 89)

En abril del mismo año, Wilde escribiría a Robert Ross con una actitud mucho más beligerante en la defensa de ese legado, queriendo evitar a toda costa que una familia de nobles ingleses pudiera utilizarlo en su contra: “for the simple reason that I inherited from my father and my mother a name of high distinction in literature and art, I cannot, for eternity, allow that name to be the shield and catspaw of the Queensberrys” (Wilde 2013a, 163).

Sin embargo, poco podía hacer para mantener las posesiones que había heredado de ellos y que aún mantenía en Irlanda, ya que debía hacer frente a los gastos derivados de la bancarrota a la que el

marqués de Queensberry le había abocado. Estas propiedades no proporcionaban beneficios a los Wilde, como prueba el hecho de que él tuviera que conseguir una pensión para su propia madre para que no dependiera de la caridad de amigos y familiares como él mismo. Tampoco consta que la familia los utilizara para pasar sus vacaciones estivales, y si Constance o Cyril viajaban a Irlanda, como ocurrió cuando estalló el escándalo, se alojaban con primos de ella (Holland 1988, 61). Sin embargo, en una carta a su amigo More Adey del 8 de marzo de 1897, Wilde expresó el apego que sentía por sus inmuebles en Irlanda y cómo se sentía sobre su venta: “I am anxious about my claim to the place in Ireland: it is now in utter rack and ruin, but I am reluctant to see it pass to a stranger” (Wilde 2013a, 40). Este apego a un espacio familiar y simbólico podría relacionarse con aspectos tratados en capítulos anteriores: la tradición de la *big house* irlandesa, la creación de una “pequeña Irlanda” en la Tite Street de Londres, la casa como refugio para un artista como Basil Hallward.

Una vez más, y como ya vimos en el caso de su casa en Tite Street, parece que Irlanda es el refugio idealizado de su mente más que un refugio físico, ya que Wilde no había vuelto a Irlanda desde sus conferencias en Dublín en noviembre de 1883. Wilde buscaba así abrigo en esos recuerdos y se resistía a desprenderse de lo único que aún le unía a ellos, a pesar de que retornar a Irlanda era imposible, como lo había sido para Constance y sus hijos en 1895. Vyvyan, el menor, de apenas 8 años en ese momento, lo explicó así en sus

memorias: “The hue and cry after the Wilde family was just as bad, if not worse, in Ireland, the land of my father’s birth; so our plans were changed. It was thought better, after all, that we should go and hide ourselves abroad” (Holland 1988, 61). Sin embargo, sus paisajes eran el único lugar al que Wilde se veía capaz de ir en ese momento: “Society, as we have constituted it, will have no place for me, has none to offer; but Nature, whose sweet rains fall on unjust and just alike, will have clefts in the rocks where I may hide, and secret valleys in whose silence I may weep undisturbed<sup>1</sup>” (Wilde 2013a, 158-159). Si recorremos los pasos de Wilde cuando abandonó Reading y se exilió en Francia, entendemos que aquí no se está refiriendo a la naturaleza como a un punto geográfico, sino más bien de forma metafórica, por lo que sí podría estar pensando en los paisajes irlandeses de su infancia en Moytura, donde era un niño más, anónimo y protegido.

Estas propiedades suponían un vínculo con sus padres, tras haber perdido los ejemplares de sus libros en la subasta de sus bienes poco después de su ingreso en prisión y la muerte de Lady Wilde en febrero de 1896. Wilde se sentía orgulloso de que su padre le hubiera legado a él esos bienes, una relación que contrastaba con el hostil distanciamiento que presidía la relación de su amante, Lord

---

<sup>1</sup> Este fragmento recuerda al final de “The Dead”, publicado por el también irlandés James Joyce en 1914, que evoca el paisaje de Galway, el oeste de Irlanda cercano a Moytura: “His soul [Michael Furey’s] swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead”(Joyce 1996, 256).

Alfred, con su padre, el Marqués de Queensberry. En *De Profundis* relacionó directamente el odio entre ambos en particular y entre padres e hijos en general con una supuesta normalidad inglesa: “The fact that your father loathed you, and that you loathed your father, was not a matter of any interest to the English public. Such feelings are very common in English domestic life” (Wilde 2013a, 150). Sin embargo, cuando habla de su herencia, la describe como “entailed on me by my own father” (Wilde 2013a, 155). Una vez más, Inglaterra y sus costumbres aparecen como extrañas y ajenas para un irlandés. Por el contrario, la herencia familiar le vincularía no solo a sus padres, sino a la historia, la cultura y la dignidad de Irlanda.

## 2. Una experiencia en Cristo

“Religion doesn’t help me” (Wilde 2013a, 105). Esta afirmación parece incongruente con otras partes de *De Profundis*. Wilde consideraba que ningún texto creado hasta el momento podría igualar la narración evangélica de la Pasión de Cristo, ni Shakespeare ni los mitos y leyendas celtas:

the whole Celtic myth and legend, where the loveliness of the world is shown through a mist of tears, and the life of a man is not more than the life of a flower, is there anything that for sheer simplicity of pathos wedded and made one with sublimity of tragic effect can be said to equal or approach even the last act of Christ’s Passion. (Wilde 2013a, 116)

Wilde se consideraba partícipe de esa cultura celta, ya que anteriormente en la misma carta había comentado su “proverbial good-nature and Celtic laziness” (Wilde 2013a, 52), opuesto al



“Philistinism” de Douglas (Wilde 2013a, 135-136) y contra el que luchó el propio Cristo: “His chief war was against the Philistines” (Wilde 2013a, 126). Hasta el final, Wilde denuncia el filisteísmo de ciertos sectores de la sociedad inglesa, contraponiéndolo al espíritu cristiano.

En otro momento, Wilde hablaba de un Cristo campesino y bilingüe (Wilde 2013a, 123), como los irlandeses que él había conocido en el oeste de Irlanda, que está del lado de los que sufren como él, sean personas o naciones, y les redime. Aún en su momento más amargo, privado de libertad y en unas condiciones tan duras, Wilde sigue teniendo presentes a los pobres, los marginados, los parias de la sociedad, como había hecho en los días de éxito literario y social, publicando textos literarios que estudiamos en capítulos anteriores:

There is still something to me almost incredible in the idea of a young Galilean peasant imagining that he could bear on his own shoulders the burden of the entire world (...) the sufferings of those whose name is Legion and whose dwelling is among the tombs, oppressed nationalities, factory children, thieves, people in prison, outcasts, those who are dumb under the oppression, and whose silence is heard only of God (...) yet somehow find that the ugliness of their sins is taken away and the beauty of their sorrow revealed to them. (Wilde 2013a, 115)

Cuando su estancia en Reading iba tocando a su fin y preparaba con su amigo Reginald Turner su puesta en libertad, Wilde reconoció no tener problema en ir en tercera clase en el tren si no era posible conseguir un vagón para él solo: “I can sit at ease with the

poor” (Wilde 2013a, 185). En *De Profundis* había dicho de ellos: “The poor are wiser, more charitable, more kind, more sensitive than we are. In their eyes prison is a tragedy in a man’s life, a misfortune, a casualty, something that calls for sympathy in others” (Wilde 2013a, 98).

La preocupación por los necesitados, como vimos en capítulos anteriores de esta tesis, además de ser algo heredado de sus padres y asociado al destino trágico de Irlanda, constituye una de las señas de identidad de la narrativa de Wilde. Por ello no sorprende que retomara la idea de la caridad mal entendida en este texto para criticar a quienes reducían el mensaje de Cristo a simples actos de caridad, como señalamos en el estudio de “The Model Millionaire”. En este caso estarían especialmente destinados a ayudar a personas que podríamos pensar que son irlandesas por representar todo lo contrario a la racionalidad de la ciencia y por su relación con la expresión de los sentimientos: “People have tried to make him [Christ] out an ordinary Philanthropist, like the dreadful philanthropists of the nineteenth century or ranked him as an Altruist with the unscientific and sentimental” (Wilde 2013a, 118).

### 3. El papel de la prensa

Wilde había trabajado para distintas publicaciones a lo largo de su vida, como periodista (sustituyendo a su hermano) y como crítico literario y teatral. Como tal, había publicado el 3 de enero de 1889 en

*Pall Mall Gazette* una reseña de *In Vinculis*, de Wilfrid Scawen Blunt (1840-1922), poeta a quien conocería en octubre de 1891 (Raby 1988, 101). Blunt había sido encarcelado en Galway Gaol por su apoyo a los arrendatarios irlandeses desahuciados durante la Land War, lo que para Wilde era “an unjust imprisonment for a noble cause” (Wilde 1919, 146). Para Blunt sin embargo se trató de una experiencia similar a un retiro espiritual: “it [imprisonment] purifies and ennobles; and the soul emerges from it stronger and more self-contained” (cit. en Wilde 1919, 144).

Años después, el papel de la prensa en la caída de Parnell y las consecuencias que tuvo para la reivindicación de un autogobierno irlandés fueron devastadoras. Este poder de destrucción del individuo ya lo exploró Wilde en *An Ideal Husband* al convertir a los periódicos en los posibles ejecutores de la caída de Sir Robert Chiltern si no accedía al chantaje de Mrs Cheveley. En Reading, la pretensión de Douglas de publicar en el *Mercure de France* las cartas de Wilde le sirvió a este una vez más para criticar la actitud sensacionalista de los diarios británicos que ya había denunciado anteriormente, por ejemplo en su conferencia americana “Art and the Handicraftsman”<sup>2</sup>, y, al igual que en “The Soul of Man Under Socialism”, compararlos con los más civilizados diarios franceses. En *De Profundis*, Wilde le recordó a su amante que su intención de

---

<sup>2</sup> “[T]he art which would represent the spirit of modern newspapers would be exactly the art which you and I want to avoid - grotesque art, malice mocking you from every gateway, slander sneering at you from every corner” (Wilde 2013b, 150).

vender sus misivas a un periódico francés se le podía volver en contra:

You must remember that a patronising and Philistine letter about “fair play” for a “man who is down” is all right for an English newspaper. It carries on the old traditions of English journalism in regard to their attitude towards artists. But in France such a tone would have exposed me to ridicule and you to contempt. (Wilde 2013a, 138-139)

Pero Wilde cambió de actitud con respecto a los periódicos ingleses y decidió utilizarlos tras su encarcelamiento para luchar por lo que se convertiría en su nueva razón de ser. En *De Profundis* dejó claro que haría todo lo posible por cambiar las condiciones de los prisioneros, y con esa misión escribió dos cartas al *Daily Chronicle*, una el 27 de mayo de 1897 y otra el 23 de marzo de 1898. En la primera, Wilde denunciaba el trato recibido por los niños que ingresaban en prisión aprovechando un incidente del que había sido testigo en Reading.

El 27 de mayo de 1897, ya en libertad y residiendo en Dieppe, Wilde denunciaba que el funcionario de prisiones Thomas Martin había sido despedido por dar unas galletas porque estaba hambriento al más pequeño de tres niños que habían llegado a la cárcel. El escritor había visto a los tres pequeños dos días antes de ser puesto en libertad, el lunes 17 de mayo, y este era el más frágil. Wilde había visto niños en la cárcel, especialmente en Wandsworth. Reproducimos a continuación un fragmento de esa carta al *Chronicle* en el que describe uno de esos encuentros:

I remember once in Reading, as I was going out to exercise, seeing in the dimly lit cell right opposite my own a small boy. Two warders - not unkindly men - were talking to him, with some sternness apparently, or perhaps giving him some useful advice about his conduct. One was in the cell with him, the other was standing outside. The child's face was like a white wedge of sheer terror. There was in his eyes the terror of a hunted animal. The next morning I heard him at breakfast-time crying, and calling to be let out. His cry was for his parents. From time to time I could hear the deep voice of the warder on duty telling him to keep quiet. Yet he was not even convicted of whatever little offence he had been charged with. He was simply on remand. That I knew by his wearing his own clothes, which seemed neat enough. He was, however, wearing prison socks and shoes. This showed that he was a very poor boy, whose own shoes, if he had any, were in a bad state. (Wilde 2013a, 189-190)

Como en *The Happy Prince and Other Tales* en 1888, Wilde se puso del lado de los niños y denunció su situación con frases como “The cruelty that is practised by day and night on children in English prisons is incredible, except to those that have witnessed it and are aware of the brutality of the system” (Wilde 2013a, 188). Afirmó también que si un niño cualquiera viviera en la misma situación que un niño en la cárcel, encerrado en su pequeña celda durante 23 horas al día, el caso estaría en manos de la Society for the Prevention of Cruelty to Children (Wilde 2013a, 190).

Wilde, además de denunciar esta situación generalizada, describió a Martin como a un hombre lleno de humanidad para con todos los presos a su cargo y puso varios ejemplos que lo demostraban. Warder Martin era irlandés, originario de Belfast y encargado de la zona en la que estaba Wilde. El 17 de mayo, Wilde le

había escrito para pedirle el nombre de tres niños que habían entrado en la cárcel posiblemente por robar un conejo ya que quería pagarles la fianza de forma anónima y que no tuvieran que permanecer ni un día más en prisión. Veía confirmado así lo que había dicho en “Pen, Pencil and Poison” y en “The Soul of Man Under Socialism”: el hambre, y no el pecado, eran la causa por la que se llenaban las prisiones inglesas.

A finales de mayo o principios de junio de 1897, Wilde escribió al antiguo líder de la Land League junto con Parnell, Michael Davitt, el cual había estado en dos ocasiones en cárceles inglesas por su relación con la Irish Republican Brotherhood y sus actividades terroristas. Davitt ya había publicado en *The Nation* varios textos titulados “Some Particulars of Treatment While a Prisoner” en 1878 y un libro titulado *Leaves from an Irish Felon’s Prison Diary, or Lectures to a Solitary Audience* en 1885. Ambos recogían la penosa situación en la que los presos, comunes y políticos, cumplían sus condenas: “these minor narratives give the author a platform from which to offer a moral lesson or detail the atrocities of the prison system” (O’Brien 2008, 41).

En junio de 1897, Davitt era parlamentario en Westminster por el condado de Mayo. En esa fecha, Wilde le escribió en relación a una pregunta que se rumoreaba que el político irlandés iba a hacer en el Parlamento sobre la situación de A.2.11, uno de los presos mencionados por Wilde en su misiva al *Daily Chronicle*. Wilde

esperaba que Davitt, quien conocía de primera mano lo terrible que era la vida en las cárceles inglesas, promoviera el debate sobre este tema. Durante el debate de la Local Government (Ireland) Act de 1898, Davitt planteó en la Cámara de los Comunes varios temas que necesitaban una reforma urgente, entre los que se encontraba la reforma del sistema penitenciario (O'Hara 2010).

La segunda carta que Wilde escribió al *Daily Chronicle* está fechada el 23 de marzo de 1898. La razón era el Proyecto de Ley de Reforma del Sistema Penitenciario. Esta ley proponía el aumento de los inspectores, algo que para Wilde carecía de sentido ya que, por experiencia, creía que lo que había que cambiar eran los castigos más comunes de las cárceles inglesas y sus tres efectos más perniciosos: “1. Hunger. 2. Insomnia. 3. Disease” (Wilde 2013a, 202). Las imágenes que describe de aquellos que por estas razones no eran capaces de cumplir con su cometido de trabajos forzados nos traen a la memoria las de los irlandeses que luchaban contra la Gran Hambruna, mientras eran tildados de vagos por los periódicos ingleses:

The wretched prisoner is then left a prey to the most weakening, depressing, and humiliating malady that can be conceived; and if, as often happens, he fails, from physical weakness, to complete his required revolutions at the crack or the mill he is reported for idleness, and punished with the greatest severity and brutality. (Wilde 2013a, 203)

Wilde se despide del director del *Daily Chronicle* como hizo en sus poemas, utilizando el posesivo de primera persona del plural

para referirse a las cárceles inglesas: “I have tried to indicate in my letter a few of the reforms necessary to our English prison system” (Wilde 2013a, 207). Una vez más, Wilde demuestra que su identidad irlandesa no es excluyente.

En sus memorias, su propio hijo pone un ejemplo que nos puede ayudar a entender este profundo sentimiento irlandés no reñido con lo británico de los Wilde. Vyvyan cuenta su llegada en abril de 1896 a un estricto colegio en Freiburg-im-Breisgau, Alemania, mientras su padre continuaba en la cárcel: “We, however, as free-born Irishmen, resented this regimentation and dug in our toes against it” (Holland 1988, 88). A pesar de ese sentimiento de hombres libres irlandeses, los hermanos Holland retaron al resto de alumnos del colegio a una pelea al haber expresado estos sus sentimientos anti-británicos: “although our behaviour to the masters was exemplary, we took exception to certain anti-British sentiments expressed by the other boys” (Holland 1988, 88). Recordemos que Irlanda seguiría siendo una colonia británica hasta 1922.

Volviendo a esa segunda carta al director del *Daily Chronicle*, no estaba firmada por Oscar Wilde, como sí lo estaba la primera, sino “por el autor de ‘The Ballad of Reading Gaol’”. Este será el primer y el último texto literario que Wilde escribió tras su ingreso en prisión, ya que tanto *De Profundis* como el resto de textos de los que hemos tratado fueron concebidos como meras cartas. Wilde no eligió escribir un cuento literario, como el que le había dado su primer éxito;



tampoco escribió una *society comedy* como aquellas con las que triunfaba en los teatros londinenses. Como si de una vuelta a sus orígenes, a sus primeros años de escritor se tratara, Wilde decidió escribir un poema, un género que siempre se ha considerado menor en el estudio de su obra. La razón tal vez sea una de sus frases de *De Profundis*: “Christ’s place indeed is with the poets” (Wilde 2013a, 115).

#### 4. Retorno a la lírica: *The Ballad of Reading Gaol*

Este poema, firmado por C.3.3., el número de la celda que ocupó Wilde en la prisión de Reading, narra la historia de Charles Thomas Wooldridge, uno de los Royal Horse Guards, que fue condenado a muerte en esa misma prisión por el asesinato de su esposa. La sentencia se hizo efectiva el 7 de julio de 1896, pero Wilde no compuso la balada hasta que estuvo libre e instalado en Francia, entre agosto y octubre de 1898.

El texto está repleto de referencias al Evangelio como “And, green or dry, a man must die” (Wilde 2013a, 215). Aunque se refiere aquí al pasaje de Lucas, 23: 31, “For if they do these things in a green tree, what shall be done in the dry?” (Tóibín 2013b, 264), el verde es un color que en ocasiones anteriores hemos relacionado con Irlanda. A pesar de lo que Wilde había afirmado en *De Profundis* sobre Cristo y los poetas, parece más probable que las razones para escribir una balada tuvieran que ver con la tradición literaria irlandesa y su necesidad de volver a conectar con su yo irlandés más que con el

contenido religioso: “a famous and influential man of letters employs the street ballad – a poetic form inflected by the Irish poetic tradition and popular in urban Irish communities in England” (O’Brien 2008, 16-17). De hecho, el propio Wilde había publicado su propia “Ballade de Marguerite” en 1879 en el periódico irlandés *Kottabos* aunque, por supuesto, la balada no es un género exclusivo irlandés: *The Ballad of Reading Gaol* bebe de textos como *The Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge, de “The Dream of Eugene Aram”, de Thomas Hood, incluso de *Barrack Room Ballads* de Kipling<sup>3</sup> (Varty 1998, 83).

Pero tan importante era la balada en Irlanda que en 1845, Charles Gavan Duffy, fundador de *The Nation*, publicó un libro titulado *The Ballad Poetry of Ireland*, y James Duffy publicó ese mismo año *The Spirit of the Nation: Ballads and Songs by the Writers of “The Nation”*, “one of Speranza’s favourite anthologies” (Varty 1998, 83). En este último estaba incluido el poema “New Year’s Song”, de Denis Florence MacCarthy, con el que guarda un extremado parecido:

There’s not a man of all our land  
 Our country can now spare,  
 The strong man with his sinewy hand,  
 The weak man with his prayer! (MacCarthy 1845, 191)

---

<sup>3</sup> Wilde era un gran admirador de Kipling (Holland 1988, 53), cuyo poema “The White Man’s Burden” nos recordaba a las imágenes de Punch sobre cómo los ingleses cargaban con los perezosos irlandeses (cap. 1 página 107)

Wilde habría añadido la referencia a *The Merchant of Venice*, de Shakespeare (Tóibín 2013b, 264), y habría hecho una estrofa más larga:

Yet each man kills the thing he loves,  
By each let this be heard,  
Some do it with a bitter look,  
Some with a flattering word.  
The coward does it with a kiss,  
The brave man with a sword! (Wilde 2013a, 212)

El último vínculo de *The Ballad of Reading Gaol* con Irlanda surgió cuando Wilde y Ross decidieron publicarla como libro y nos indica la dimensión irlandesa que el propio Wilde percibía en su obra (O'Brien 2008, 85-86). Wilde pensó en T.P. O'Connor, editor del periódico nacionalista irlandés *The Sunday Sun*, para que escribiera el prólogo, pero finalmente pidió al editor que contactara con el republicano irlandés Michael Davitt para hacerlo (Kiberd 2001, 336).

\*\*\*\*\*

En Reading, Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, a pesar de haber perdido su nombre y haberse convertido en la letra y el número de una pequeña celda en una enorme galería, "one of a thousand lifeless numbers, as of a thousand lifeless lives" (Wilde 2013a, 84), seguía siendo él. Aún podía aferrarse a unas raíces representadas

tanto en la figura de sus padres como en las baladas de su infancia, a ese lugar que para él era Utopía y sin el que no merecía la pena mirar ningún mapa (Wilde 2003a, 1184), a esa tierra que huía del centralismo de la política británica con su lucha por el autogobierno porque, como afirmó en su primera carta al *Daily Chronicle*, “wherever there is centralisation there is stupidity” (Wilde 2013a, 189). Irlanda siempre está presente, porque tal y como se definía Vyvyan Holland, los Wilde eran “ultra-Irish” (Holland 1988, 135).

De esa profunda esencia irlandesa que subyace en su interior y que le ancla a la vida en un momento en el que se siente enterrado, surge, como en otras etapas, esa posición liminal de Wilde. Entre 1895 y 1900, fecha de su muerte en París, Wilde sigue siendo un *outsider* para los ingleses, un paria por ser un convicto primero, un ex-presidiario después, y sobre todo un extranjero (un *alien*) irlandés. Esta vez era la naturaleza de su crimen lo que le impedía volver a Irlanda para instalarse, donde hubiera sido rechazado con aún más rotundidad por la fuerte influencia de la Iglesia Católica en la sociedad. Tampoco allí contaba con familiares en los que apoyarse, ya que el único hermano de Lady Wilde había emigrado a Estados Unidos para ejercer como juez y Emily, la hermana mayor, había muerto en Londres en 1881 sin haber tenido contacto con su hermana Jane, Lady Wilde (Fitzsimons 2016, 20). Tampoco Sir William tenía familia. Había sido el pequeño con mucha distancia de tres hermanos varones (Wilson 1942, 3), uno de los cuales había sido el

sacerdote que había criado a las dos hijas ilegítimas de Sir William ya que él no tenía hijos, y tuvo también dos hermanas de las que poco sabemos (Wilson 1942, 130). Pero Wilde volvió a su manera a Irlanda al elegir Melmoth como su apellido tras su salida de prisión. Melmoth es el protagonista de la novela gótica irlandesa escrita por su tío-abuelo por parte de madre, Charles Maturin, titulada *Melmoth the Wanderer* (1820). En ella, el protagonista hace un pacto con el diablo para vivir más tiempo. Es decir, Wilde retorna a Irlanda en la elección de lo más íntimo y definitorio que le queda tras su paso por la cárcel, su nombre, para el resto de sus días.

Wilde únicamente contaba con los amigos que había conocido en Londres y que no le habían dado la espalda tras su sentencia. En cuanto a Constance, aunque ella fue a visitarle a la cárcel y nunca llegó a divorciarse de él, la escapada de Wilde con Lord Alfred Douglas a Nápoles a los pocos meses de salir de prisión y su prematura muerte en abril de 1898 impidieron cualquier posibilidad de volver a edificar esa Tír na nÓg, ese otro mundo irlandés de la juventud, de Tite Street. Wilde tampoco volvió a tener contacto con sus hijos. Cyril murió en combate en 1915 durante la Primera Guerra Mundial como soldado británico, y Vyvyan acabó por reconciliarse con la figura de su padre y heredando esa compleja relación de los Wilde con Irlanda: “Though I cannot claim to be very English, my upbringing from the age of 12 had been thoroughly English” (Holland 1988, 166).

En Irlanda, Wilde siguió siendo objeto de interés para los periódicos irlandeses. El 1 de diciembre de 1900, el *Northern Whig* informaba a sus lectores de la muerte de Oscar Wilde, y el 22 de junio de 1909, el *Londonderry Sentinel*, del traslado de sus restos desde Bagneux al cementerio de Père Lachaise (British Library 2019). Allí, Oscar Wilde, quien siempre se sintió extraño allá donde fuera excepto entre los pobres, reposa bajo los versos de *The Ballad of Reading Gaol*:

And alien tears will fill for him  
Pity's long-broken urn,  
For his mourners will be outcast men,  
And outcasts always mourn. (Wilde 2013a, 228)

## CONCLUSIÓN

*We are all in the gutter, but some of us are looking at the stars.*

*Lady Windermere's Fan* (Wilde 2002, 202)

A lo largo de esta tesis hemos ido desgranando los textos escritos por Oscar Wilde entre 1874 y 1898 en busca de ejemplos de la presencia de Irlanda en ellos a través de imágenes, personajes y temas para determinar la relevancia de la isla en su producción y si estos textos le sirvieron para expresar su liminalidad como irlandés residente en la capital del Imperio Británico. Encontramos representaciones de Irlanda en la figura de los niños, generalmente hambrientos y de aspecto fantasmal, ecos de la Gran Hambruna; en mujeres fuertes, de origen burgués, que luchan por los mismos ideales de igualdad de género y desde una posición social idéntica a la de las dos irlandesas más queridas y admiradas por Wilde (su madre y su esposa); unos y otras presentados siempre en oposición a una aristocracia británica representante de una sociedad caduca y opresora en todos los sentidos.

Uno de los trabajos que se podría asemejar a nuestra tesis es *The Displaced Seanchaí: Irish Heritage in the works of Oscar Wilde*, trabajo final de MA de Jennifer Rose Doyle-Corn para la Western California University (2010). Sin embargo, nuestro enfoque cronológico y la inclusión también de las obras más conocidas de

Wilde, como *The Picture of Dorian Gray* y *The Importance of Being Earnest*, suponen una innovación con respecto a lo ya publicado hasta el momento. Partiendo de una premisa similar, cada trabajo pone el acento en un aspecto concreto y llega a conclusiones distintas. Si bien Doyle-Corn defiende que “those critics who seek to define Wilde in terms of his Irishness, such as Declan Kiberd and Jerusha McCormack, are as misguided as those old-fashioned canon compilers who insisted upon labeling Wilde as an English writer” (Doyle-Corn 2010, 86), nuestra conclusión es algo más matizada.

Comenzábamos nuestra tesis planteándonos qué era la esencia irlandesa, y descubríamos en el último capítulo que en mayo de 1897 ya se había llegado al consenso de que un autor podía considerarse irlandés simplemente por haber nacido en Irlanda, independientemente de dónde hubiera vivido y del delito por el que hubiese cumplido condena. Este concepto de autor irlandés y la inclusión del nombre de Wilde en la lista de insignes dramaturgos irlandeses el mismo mes en el que salía de la cárcel bajo el pseudónimo de Sebastian Melmoth respaldaban nuestra primera aproximación al tema. A partir de ahí, debíamos dar respuesta a la pregunta sobre si ser irlandés era realmente “quite another thing”, algo esencialmente distinto de ser inglés.

Primero, hemos comprobado que cuanto más cerca temporalmente está un texto de su infancia y juventud en Irlanda, más clara es la presencia de la tradición literaria irlandesa y de su



folclore. A pesar de que en algunos de sus primeros escritos Wilde empleara expresiones como “our English land” en algún poema, hemos visto en el primer capítulo que él se sentía parte de un imperio británico que había dado grandes poetas como Keats. Pero eso no suponía que no se sintiera profundamente irlandés. En lo que hemos denominado “nacionalismo híbrido”, Wilde habría comenzado con una identificación con los campesinos irlandeses de su infancia a través de la religión que profesaban, y fue el Catolicismo lo que marcó su primera etapa, la dedicada a la poesía. Esta atracción, compartida con su madre y afianzada en Oxford y sus viajes a Italia, le llevará hasta la defensa de los más pobres y los oprimidos. Este será el trasfondo de sus dos primeras obras de teatro, para las que recurrirá a la representación femenina de Irlanda como lo habían hecho anteriormente poetas irlandeses como Mangan y como lo hacían en ese momento, con intención satírica anti-irlandesa, periódicos ingleses como *Punch*.

Tras una gira americana en la que cambió su conferencia sobre Esteticismo por otra sobre los poetas irlandeses del siglo XIX, Wilde volvió a Inglaterra para dedicarse a la prosa. Aprovechó allí su tribuna de reseñas literarias para crear códigos con sus lectores con los que afianzar esa posición de *outsider* que había descubierto al llegar a Oxford. Sus relatos cortos aparentemente reflejaban personajes y situaciones de la alta sociedad y de la aristocracia inglesa, pero realmente trataban de temas mucho más irlandeses y

cercanos a Wilde de lo que pudiera parecer a priori, como la invasión de la isla o el emergente papel de la mujer. Sus textos ponían aún más distancia entre él y Gran Bretaña, pero también entre él y una Irlanda dominada por lo que él consideraba símbolos huecos del *Celtic Revival*.

Dentro de estos códigos, el descubrimiento de su homosexualidad en 1886 pudo haber precipitado el uso del color verde, empleado por ejemplo en el subtítulo de uno de sus ensayos, para manifestar su atracción por otros hombres tanto como su devoción por una Irlanda con gobierno propio como disponía la Home Rule. A partir de aquí, la crítica se ha centrado en este primer aspecto para el estudio de obras como “The Happy Prince”. Nuestra lectura “en irlandés” de estos cuentos nos han llevado a un recorrido por el folclore recopilado por su padre y publicado por su madre, pasando por momentos históricos de la isla como la Gran Hambruna, hasta llegar a la figura del emigrante irlandés en las grandes ciudades británicas, su pobreza y su estado de semi-esclavitud que recordaba al concepto peyorativo de la “raza” celta que se tenía en la segunda mitad del siglo XIX.

En 1890 Wilde habría comenzado a trabajar mediante la oposición de personajes representantes no solo de él mismo (visto por la sociedad, por sí mismo o por el futuro) sino de lo que para él eran Irlanda y Gran Bretaña, como vimos en nuestro análisis de *The Picture of Dorian Gray*. En esta novela también hemos señalado

importantes aspectos folclóricos irlandeses como la relación de Dorian con el mítico personaje de Oisín. Sus *society comedies* abundarán en esa oposición pasada por el tamiz del teatro irlandés y de la sátira wildeana. Si para él sus comedias eran un medio de expresión de sí mismo (“I took the drama, the most objective form known to art, and made it as personal a mode of expression as the lyric or the sonnet” - Wilde 2013a, 100) podríamos considerar rebatida la idea de Wilde como bufón de los ingleses, como autor de obras de teatro con las que pretendía conseguir la aceptación de las clases altas en Londres, planteamiento de autores como James Joyce en 1909 y retomado por Ellmann en 1987. Más en la línea inaugurada por Terry Eagleton y continuada por Kiberd en los 90, hemos leído a un Wilde alejado de las tendencias mayoritarias de su tiempo no tanto en los géneros que cultivó sino en cómo les dio *una vuelta de tuerca*<sup>1</sup>. De esta forma los hizo más atractivos y sorprendentemente subversivos al mismo tiempo.

Ese matiz tan personal estaría basado en su herencia irlandesa, en la tradición literaria de la isla con figuras como Swift o Sheridan, y en su experiencia en ella como miembro de la *Ascendancy*, es decir, protestante, nacionalista y burgués. Sin embargo, su posición de pertenencia/no pertenencia le llevaría a no seguir los dictados del *Gaelic Revival* que estaba despertando y por lo

---

<sup>1</sup> Me he permitido hacer este juego de palabras con *The Turn of the Screw*, novela de Henry James, ya que este no soportaba a Wilde.

tanto, a rechazar el uso de motivos irlandeses como localizaciones o el *stage Paddy* para expresar su esencia irlandesa.

Finalmente, su experiencia carcelaria de dos años de trabajos forzados, hambre, enfermedad y soledad le habrían llevado a un estado de completo extrañamiento con quien había sido hasta entonces. Únicamente Irlanda permaneció en su cabeza, como un ancla que le mantenía amarrado a la cordura. Su mujer, sus hijos, sus libros, sus tierras, todo desaparecido; pero ese corazón irlandés siguió latiendo, exánime, pero con la fuerza necesaria para denunciar, una vez más, la opresión del débil en la figura del niño recluso o del guarda norirlandés castigado a perder su trabajo por ignorar las racionales normas carcelarias y dar una galleta a un pequeño asustado y hambriento. Ese corazón irlandés que volvería a las baladas que le leía su madre en su infancia para describir una sentencia de muerte. *The Ballad of Reading Gaol* es un descarnado poema con el que Wilde sitúa a la sociedad británica en los zapatos del maltratador al que venía denunciando desde sus primeras obras de teatro y parece advertirnos de lo fácil que es perder aquello que amamos:

And all men kill the thing they love,

By all let this be heard,

Some do it with a bitter look,

Some with a flattering word,

The coward does it with a kiss,

The brave man with a sword! (Wilde 2013a, 232)

Pocos meses antes de morir en Francia en 1900, en una carta a la viuda de su hermano Willie, Wilde volvía a poner distancia entre él e Inglaterra: “I will never outlive the century. The English people would not stand for it” (cit. en Ellmann 1988, 545). En su lecho de muerte a finales de noviembre, durante su delirio, Wilde creyó que estaba en un barco volviendo a Irlanda con Reginald Turner, el amigo que le acompañó hasta su último aliento (Ellmann 1988, 548). Se cerraba así un ciclo vital marcado por la isla en lo personal y en lo literario.

Su carácter irlandés fue destacado en la primera biografía que de Wilde se publicó en 1906, la de Robert Harborough Sherard, con quien le unía una fuerte amistad desde 1883. Sherard hablaba de los Wilde (Lady Wilde, Willie y el propio Oscar) como de una familia con un fuerte orgullo irlandés, al que llegó a culpar incluso de que Wilde acabara en la cárcel (Sherard 1911, 328). La presencia de Irlanda en su obra de una forma u otra, su evocación de esta isla en el momento de mayor debilidad y el testimonio de quien fue su amigo, nos invitan a entender mucho mejor que, a pesar de haber pasado la mayor parte de su vida en Londres y haber escrito allí casi todas sus obras, para Wilde no ser inglés sino irlandés era realmente “quite another thing”.

Más de un siglo después de su muerte, Oscar Wilde sigue siendo un autor carismático, icono de la cultura popular. Por

ejemplo, el cantante Mika le hizo un homenaje en 2015 versionando para su canción *Good Boys* una de sus frases más célebres: “If we are all in the gutter, it doesn’t change who we are/ ‘cause some of us in the gutter are looking up at the stars” (Stonestreet y Mika 2015). En 2018 se estrenó la película biográfica *The Happy Prince*, escrita, dirigida e interpretada por Rupert Everett, y el 14 de noviembre de 2019, el Teatro Príncipe Gran Vía de Madrid presentaba *Un Marido Ideal* tras su exitosa gira por las principales capitales españolas. En este año 2020 se ha publicado la novela gráfica *La Divina Comedia de Oscar Wilde*, de Javier de Isusi. Esta vigencia de la obra de Wilde, también en un contexto español, es una poderosa razón para continuar estudiando su obra e investigando sobre ella. Partiendo de nuestra investigación, quisiéramos proponer un área para futuros trabajos relacionada con la traducción.

Uno de los problemas encontrados en este camino ha sido reproducir en castellano la belleza del lenguaje de Wilde y su ingenio. Para ello hemos recurrido a la traducción de Martínez Victorio o de Catalina Montes. Sin embargo, en ocasiones como por ejemplo en el cuento de “El Ruiseñor y la Rosa”, en el que el nombre del ave es de género epiceno, no hay en castellano diferencia en el posesivo de tercera persona, sea el poseedor masculino o femenino. Ello, unido al recurso de omitir el sujeto, hace que el cuento en castellano siga teniendo un protagonista masculino en vez de femenino, como lo es en el cuento de Wilde. Para marcar esta

diferencia, ya que no podíamos utilizar la palabra “ruiseñora” por no existir, hemos hablado en femenino de este personaje en la medida de lo posible. Sería interesante que, al igual que se ha señalado este problema de traducción en cuentos como “The Happy Prince”, se hiciera extensivo a toda la obra de Wilde ya que consideramos que el género de sus personajes no es casual ni anecdótico. La representación femenina de Irlanda por influencia de la tradición literaria irlandesa, de la iconografía política del momento y de la importancia de Lady Wilde y de Constance en la vida de Wilde se pierde, especialmente en la traducción al castellano de los cuentos.

Cada persona que se aproxima a la obra de Wilde termina eligiendo alguno de sus famosas citas como “I have nothing to declare but my genius” (McKenna 2004, 39), aforismos como “education is an admirable thing, but it is well to remember that nothing that is worth knowing can be taught” (Wilde 2001, 70), y quizás una de las más conocidas: “the only way to get rid of temptation is to yield to it” (Wilde 1994, 26). Nosotros quisiéramos terminar con una frase de “The Soul of Man Under Socialism”: “A map of the world that does not include Utopia is not worth looking at” (Wilde 2003a, 1184). Para Wilde, Irlanda fue ese lugar y sus escritos (poemas, reseñas literarias, relatos cortos, cuentos, ensayos, obras de teatro o novela) fueron su mapa. Wilde recreó su propia Utopía irlandesa en su hogar familiar londinense y en su cabeza durante su

encarcelamiento. También en su agonía volvió a ese paraíso perdido, personal y cultural, presente en toda su obra.



## BIBLIOGRAFÍA

- The Book of Common Prayer According to the Use of the United Church of England and Ireland*. 1820. Oxford: Clarendon Press.
- Agudo Cabrera, Nuria. 2019. *El cuento en la etapa de Educación Infantil*, conversación con María Cristina Guerrero García.
- Almqvist, Bo. 1991. "Irish Migratory Legends on the Supernatural. Sources, Studies and Problems." *Béaloideas* (59): 1-44.
- Amigoni, David. 2011. *Victorian Literature*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- An Roinn Oideachais agus Eolaíochta (Department of Education and Science). 1998. *English – Irish Irish – English Dictionary*. Dublín: An Gúm.
- Andersen, Hans C. 2019. "The Shadow". *The Hans Christian Andersen Centre*. Consultado con fecha 17 de enero de 2020, [https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheShadow\\_e.html](https://andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/TheShadow_e.html).
- Anson, Peter. 1965. *Fisher Folk-Lore. Old Customs, Taboos and Superstitions among Fisher Folk, especially in Brittany and Normandy, and on the East Coast of Scotland*. Londres: The Faith Press.
- Arbois de Jubainville, Henry. 1903. *The Irish Mythological Cycle and Celtic Mythology*. Dublín: O'Donoghue.
- Arranz Santos, Rebeca. 2019. *Breve historia de la mitología griega. Historia de los mitos*. Breve Historia. Vol. 3. Madrid: Nowtilus.
- Artelista. 2004-2020. "La Anunciación, de Fra Angelico". *Ciclo de frescos en el monasterio dominico de San Marcos en Florencia, escena*. Consultado con fecha 7 de marzo de 2020, <https://www.artelista.com/170-fra-angelico-129-ciclo-de-frescos-en-el-monasterio-dominico-de-san-marco-en-florenciaescena.html>.
- Baldick, Chris, ed. 2008. *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Ballard, Linda. 1981. *Field Recordings (1976-1981)*. Cultra: Ulster Folk and Transport Museum.
- Bardon, Jonathan. 2008. *A History of Ireland in 250 Episodes*. Dublín: Gill & Macmillan.

- Barry, Peter. 2002. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press.
- Bascom, William Russell. 1965. "Four Functions of Folklore." En *The Study of Folklore*, editado por Alan Dundes, 279-299. California: Prentice-Hall, Inc.
- Beckson, Karl. 2000. "Commentary." En *The Complete Works of Oscar Wilde: Poems and Poems in Prose*, editado por Ian Small, Bobby Fung, Karl Beckson y Russell Jackson, 219-316. Oxford: Oxford University Press.
- Behrendt, Patricia Flanagan. 1991. *Oscar Wilde: Eros and Aesthetics*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Bettelheim, Bruno. 1977. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, traducido por Silvia Furió. Barcelona: Grijalbo.
- Bhattacharya, Rimli. 1990. *Narrative Patterns in the 19th Century Short Story*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
- Biancalana, Paula. 2009. "The Roman Catholic Church, the National Schools and the Role of the Christian Brothers." En *Visions of the Irish Dream*, editado por Marguerite Quintelli-Neary, 34-63. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Boston Herald. 2010. "Oscar Wilde." En *Oscar Wilde in America: The Interviews*, editado por Matthew Hofer y Gary Schamhorst, 39-45. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- Bourke, Angela. 1998. "Hunting Out the Fairies: E.F. Benson, Oscar Wilde and the Burning of Bridget Cleary." En *Wilde, the Irishman*, editado por Jerusha McCormack, 36-46. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Boyce, George. 2004. *Nationalism in Ireland*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Brezina, Corona. 2008. *Celtic Mythology*. Nueva York: The Rosen Publishing Group.
- Bristow, Joseph. 2005. "Commentary." En *The Complete Works of Oscar Wilde: The Picture of Dorian Gray: The 1890 and 1891 Texts*, editado por Ian Small. Vol. 3, 358-456. Oxford: Oxford University Press.
- . 2013. "Oscar Wilde's Poetic Traditions." En *Oscar Wilde in Context*, editado por Peter Raby y Kerry Powell, 73-87. Cambridge: Cambridge University Press.
- British Library. 2019. *The British Newspaper Archive*. Consultado con

fecha 16 de octubre de 2019,  
<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>

Brown, Arthur. 1943. *The Origin of the Grial Legend*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Brown, Stewart J., Peter B. Nockles, y James Pereiro. 2017. "Introduction." En *The Oxford Handbook of the Oxford Movement*, editado por Stewart J. Brown, Peter B. Nockles y James Pereiro. Oxford: Oxford University Press.

Brown, Terence. 2003. "Introduction to the Plays." En *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, editado por Merlin Holland, 352-356. Glasgow: Harper Collins.

Bruford, Alan. 1969. *Gaelic Folk-Tales and Mediaeval Romances*. Dublín: The Folklore of Ireland Society.

Bulik, Mark. 2015. *The Sons of Molly Maguire: The Irish Roots of America's First Labor War*. Nueva York: Fordham University Press.

Butterly, John R. y Jack Shepherd. 2010. *Hunger: The Biology and Politics of Starvation*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.

Byrne, James, Padraig Kirwan, y Michael O'Sullivan. 2009. "Introduction." En *Affecting Irishness. Negotiating Cultural Identity within and Beyond the Nation*, editado por James Byrne, Padraig Kirwan y Michael O'Sullivan, 1-17. Berna, Oxford: Peter Lang.

Cannavan, Jan. 2019. "Revolution in Ireland, Evolution in Women's Rights: Irish Women in 1798 and 1848." En *Irish Women and Nationalism: Soldiers, New Women and Wicked Hags*, editado por Louise Ryan y Margaret Ward, 30-44. Newbridge: Irish Academic Press.

Canny, Nicholas y Andrew Carpenter. 1991. "The Early Planters: Spenser and His Contemporaries." En *The Field Day Anthology of Irish Writing*, editado por Seamus Deane. Vol. 1, 171-234. Derry: Field Day Publications.

Chambers, Ian. 2006. *The Chamberlains, the Churchills and Ireland, 1874-1922*. Youngstown, Nueva York: Cambria Press.

Christiansen, Reidar T. 1968. *Folktales of Norway*, traducido al inglés por Pat Shaw Iversen. Chicago: The University of Chicago Press.

Clausson, Nils. 2016. "Lady Alroy's Secret: 'Surface and Symbol' in Wilde's 'The Sphinx without a Secret'." *The Wildean: A Journal of Oscar Wilde Studies* (28): 24-32.

Cleary, Joe. 2014. "Introduction." En *The Cambridge Companion to*

- Irish Modernism*, editado por Joe Cleary, 1-19. Nueva York: Cambridge University Press.
- Coakley, Davis. 1994. *Oscar Wilde: The Importance of Being Irish*. Dublín: Town House.
- Coakley, John. 2012. "The Foundation of Statehood ." En *Politics in the Republic of Ireland*, editado por John Coakley y Michael Gallagher. Londres, Nueva York: Routledge.
- Coogan, Tim Pat. 2012. *The Famine Plot: England's Role in Ireland's Greatest Tragedy*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Cooper, John. 2018. "Oscar Wilde's Cello Coat." *Oscar Wilde in America*. Consultado con fecha 9 de marzo de 2020, <https://oscarwildeinamerica.blog/2018/01/04/oscar-wildes-cello-coat>.
- . 2020 "Sarony 3A." *Oscar Wilde in America*. Consultado con fecha 4 de julio de 2020, <https://oscarwildeinamerica.blog/2020/03/04/sarony-3a/>.
- Cowman, Krista. 2012. "Female Suffrage in Britain." En *The Struggle for Female Suffrage in Europe: Voting to Become Citizens*, editado por Blanca Rodríguez-Ruiz y Ruth Rubio-Marín, 273-288. Leiden, Boston: Brill.
- Crawford, Elizabeth. 2006. *The Women's Suffrage Movement in Britain and Ireland: A Regional Survey*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Croker, Thomas Crofton. 1828. *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*. Vol. 2. Londres: John Murray.
- . 1834. *Fairy Legends and Traditions of the South of Ireland*. Londres: John Murray.
- Curtin, Jeremiah. 1894. *Hero Tales of Ireland*. Londres: MacMillan & Co.
- Curtis, Lewis Perry. 1968. *Anglo-Saxons and Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England*. Nueva York: New York University Press.
- Damrosch, Leo. 2013. *Jonathan Swift*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Danson, Lawrence. 1997. "Wilde as Critic and Theorist." En *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por Peter Raby, 80-95. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1998. *Wilde's Intentions: The Artist in His Criticism*. Oxford: Clarendon Press.
- Darnton, Robert. 1989. "What was Revolutionary about the French

- Revolution." *The New York Review of Books*. Consultado con fecha 27 de octubre de 2019, <https://www.nybooks.com/articles/1989/01/19/what-was-revolutionary-about-the-french-revolution/#:-:text=The%20revolutionaries%20set%20out%20to,of%20the%20irregular%20old%20provinces>.
- Davis, Michael F. 2018. "Oscar Wilde's Las Meninas: A Portrait of the Artist as a Young Girl." En *Wilde's Other Worlds*, editado por Michael F. Davis y Petra Dierkes-Thrun, 110-133. Londres, Nueva York: Routledge.
- Day, Brian. 2000. *Chronicle of Celtic Folk Customs: A Day-to-Day Guide to Folk Traditions*. Londres: Hamlyl, Octopus Publishing.
- de Villena, Luis Antonio. 2001. *Wilde total: la vida, el mundo, el personaje*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Dean, Joan Fitzpatrick. 2004. *Riot and Great Anger: Stage Censorship in Twentieth-Century Ireland*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Deane, Seamus. 2006. "The Literary Myths of the Revival: A Case for their Abandonment." En *Myth and Reality in Irish Literature*, editado por Joseph Ronsley, 317-329. Waterloo, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Diniejko, Andrzej. 2013. "Slums and Slumming in Late-Victorian London." *The Victorian Web: Literature, History, & Culture in the Age of Victoria*. Consultado con fecha 12 de diciembre de 2019, <http://www.victorianweb.org/history/slums.html>.
- Doody, Noreen. 2004. "Oscar Wilde: Nation and Empire." En *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, editado por Frederick S. Roden, 246-266. Basingstoke, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Dooley, Ann y Harry Roe. 1999. *Tales of the Elders of Ireland. A New Translation of "Acallam Na Senórach"*. Nueva York: Oxford University Press.
- Doyle, Sir Arthur Conan. 1905. *The Return of Sherlock Holmes*. Nueva York: W.R. Cadwell and Co.
- Doyle-Corn, Jennifer Rose. 2010. "The Displaced Seanchai: Irish Heritage in the Works of Oscar Wilde." Trabajo fin de máster, Western Carolina University. Consultado con fecha 2 de agosto de 2020 <https://libres.uncg.edu/ir/wcu/f/DoyleCorn2010.pdf>.
- Duddy, Thomas. 2002. *A History of Irish Thought*. Cornwall: Routledge.
- Dwan, David. 2008. *The Great Community: Culture and Nationalism in Ireland*. Field Day Files 5, editado por Seamus Deane y Breandán

- 
- Mac Suibhne. Dublín: Keough-Naughton Institute for Irish Studies.
- Edwards, Owen Dudley. 1998. "Impressions of an Irish Sphinx." En *Wilde, the Irishman*, editado por Jerusha McCormack, 47-70. New Haven, Londres: Yale University Press.
- . 2003. "Introduction to the Stories." En *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, editado por Merlin Holland, 13-15. Glasgow: Harper Collins.
- . 2012. "Wilde, Jane Francesca Agnes ('Speranza')." *Dictionary of Irish Biography*. Consultado con fecha 9 de julio de 2012, <http://dib.cambridge.org>.
- Ellmann, Richard. 1988. *Oscar Wilde*. Londres: Penguin.
- . 1990. *Cuatro Dublineses: Oscar Wilde, William Butler Yeats, James Joyce, Samuel Beckett*. Barcelona: Tusquets.
- Escon, Lawrence. 2014. "Riddling and Wooing in the Medieval Irish Text *Tochmarc Ailbe*." *Études Celtiques* 40: 101-115.
- Evans, E. Estyn. 1957. *Irish Folk Ways*. Londres: Routledge.
- Evans-Wentz, Walter Yeeling. 2017. *Fairy-Faith in Celtic Countries*. Suecia: Ulwencreutz Media.
- Ferriter, Diarmaid. 2009. *Occasions of Sin: Sex and Society in Modern Ireland*. Londres: Profile Books.
- Fitzsimons, Eleanor. 2016. *Wilde's Women*. Londres: Duckworth Overlook.
- Fong, Bobby y Karl Beckson. 2004. "Wilde as Poet." En *The Cambridge Companion to Oscar Wilde Cambridge*, editado por Peter Raby, 57-68. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fortunato, Paul L. 2007. *Modernist Aesthetics and Consumer Culture in the Writings of Oscar Wilde*. Nueva York: Routledge.
- Frankel, Nick. 1997. "'Ave Imperatrix': Oscar Wilde and the Poetry of Englishness." *Victorian Poetry* 2 (35): 117-136.
- Frawley, Oona. 2009. "'Who's He when He's at Home?' Spenser and Irishness." En *Affecting Irishness: Negotiating Cultural Identity within and Beyond the Nation*, editado por James Byrne, Padraig Kirwan y Michael O'Sullivan, 43-56. Berna: Peter Lang AG.
- Freeman, Phillip. 2001. *Ireland and the Classical World*. Austin: University of Texas Press.
- Gardner, Averil Joyce. 1970. "The Poetry of Oscar Wilde: A Critical Study." Trabajo final de máster, Memorial University of

- 
- Newfoundland. Consultado con fecha 20 de septiembre de 2019 [https://research.library.mun.ca/7147/5/Gardner\\_AverilJoyce.pdf](https://research.library.mun.ca/7147/5/Gardner_AverilJoyce.pdf)
- González Arias, Luz Mar. 2000. *Otra Irlanda: La estética postnacionalista de poetas y artistas irlandesas contemporáneas*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Good, John. 2012. "The First Mr. Pinero." En *The Second Mrs Tanqueray*, 7-11. Londres: Oberon Books.
- Graves, Alfred Perceval. 1918. "Introduction." En *Poems of Sir Samuel Ferguson*, xvii-xxxvii. Dublín: Talbot Press Ltd.
- Grech, Leanne. 2019. *Oscar Wilde's Aesthetic Education: The Oxford Classical Curriculum*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan.
- Greene, David, ed. 1974a. *An Anthology of Irish Literature*. Vol. 1. Nueva York: New York University Press.
- . 1974b. *An Anthology of Irish Literature*. Vol. 2. Nueva York: New York University Press.
- Greene, David H. y Dan H. Laurence. 1962. "Introduction." En *The Matter with Ireland*, ix-xvi. Londres: Rupert Hart-Davis.
- Griffin, Penny. 1991. *Arthur Wing Pinero and Henry Arthur Jones*. Nueva York: Macmillan.
- Guy, Josephine. 2003. "'The Soul of Man Under Socialism': A (Con)Textual History." En *Wilde Writings: Contextual Conditions*, editado por Joseph Bristow, 59-85. Toronto: University of California Los Angeles Clark Memorial Library Services.
- . 2013. "Oscar Wilde and Socialism." En *Wilde in Context*, editado por Kerry Powell y Peter Raby, 242-252. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guy, Josephine M., ed. 2007. *The Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism, Intentions, the Soul of Man*, serie editada por Ian Small. Vol. IV. Oxford: Oxford University Press.
- Guy, Josephine M. e Ian Small. 2007. "Organizational Principles of Volume IV." En *Complete Works of Oscar Wilde: Historical Criticism*, editado por Josephine Guy, ix- xviii. Oxford: Oxford University Press.
- Hadfield, Andrew. 2004. *Edmund Spenser: A Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Hanberry, Gerard. 2011. *More Lives than One: The Remarkable Wilde Family through the Generations*. Cork: The Collin Press.

- 
- Hanson, Ellis. 1997. *Decadence and Catholicism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Harris, Frank. 1999. *Vida y confesiones de Oscar Wilde*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Harvey, Clodagh Brennan. 1992. *Contemporary Irish Traditional Narrative: The English Language Tradition*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Haslam, Richard. 2014. "Revisiting the 'Irish Dimension' in Oscar Wilde's the Picture of Dorian Gray." *Victorian Literature and Culture* 42 (2): 267-279.
- Heaney, Seamus. 1995. *Sweeney Astray: A Version from the Irish*. Nueva York: The Noonday Press.
- Hedgecock, Jennifer. 2008. *The Femme Fatale in Victorian Literature*. Amherst, Nueva York: Cambria Press.
- Herringer, Carol Engelhardt. 2016. "The Virgin Mary." En *Making and Remaking Saints in Nineteenth-Century Britain*, editado por Gareth Atkins, 44-59. Manchester: Manchester University Press.
- . 2019. "Mary as a Cultural Symbol in the Nineteenth Century." En *The Oxford Handbook of Mary*, editado por Chris Maunder, 503-517. Oxford: Oxford University Press.
- Herron, Thomas. 2007. *Spenser's Irish Work: Poetry, Plantation and Colonial Reformation*. Aldershot: Ashgate.
- Hoffmann, George. 2004. "Introduction". En *EMF Studies in Early Modern France*, editado por Anne L. Birberick y Russell Ganim, 1-9. Charlottesville: Rookwood Press.
- Holland, Merlin. 2005. "Explicaciones y elementos biográficos." En *Oscar Wilde: Una Vida En Cartas*, traducido por Alberto Mira, editado por Merlin Holland. Barcelona: Alba Editorial.
- Holland, Vyvyan. 1988. *Son of Oscar Wilde*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- Horan, Patrick. 1997. *The Importance of Being Paradoxical. Maternal Presence in the Works of Oscar Wilde*. Londres: Associated University Presses.
- Jacobs, Joseph. 1895. *More Celtic Fairy Tales*. Londres, Nueva York: D. Nutt, G. P. Putnam's Sons.
- Janis, Ely M. 2015. *A Greater Ireland: The Land League and Transatlantic Nationalism in Gilded Age America*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.



- 
- Jiménez, David. 2001. "Harold Bloom: la controversia sobre el canon." *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (3): 15-62.
- Joyce, James. 1909. "Oscar Wilde: The Poet of Salome." *Il Piccolo Della Sera*. Consultado con fecha 24 de marzo de 2012.  
<http://andromeda.rutgers.edu/~ehrllich/382/SALOME>.
- \_\_\_\_\_. 1996. "The Dead." En *Dubliners*, 199-256. Londres: Penguin Classics.
- \_\_\_\_\_. 2016. *Ulysses*. Minneapolis: First Avenue Editions.
- Kaplan, Cora. 2004. "White, Black and Green: Racialising Irishness in Victorian England." En *Victoria's Ireland? Irishness and Britishness, 1837-1901*, editado por Peter Gray, 51-68. Dublín: Four Courts Press.
- Keble, John. 1827. *The Christian Year*. Oxford: W. Baxter.
- Keenan, Desmond. 2006. *Post-Famine Ireland: Social Structure: Ireland as it Really Was*. Bloomington: Xlibris Corporation.
- Kenna, Shane. 2015. *Jeremiah O'Donovan Rossa*. Dublín: Merrion Press.
- Kenner, Hugh. 1984. *The Modern Irish Writers. A Colder Eye*. Middlesex: Penguin Books Ltd.
- Kiberd, Declan. 1995. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. Londres: Vintage Books.
- \_\_\_\_\_. 1997. "Oscar Wilde: The Resurgence of Lying." En *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por Peter Raby, 276-294. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Irish Classics*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Killeen, Jarlath. 2005. *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*. Basingstoke; Nueva York: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_. 2007. *The Fairy Tales of Oscar Wilde*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing Ltd.
- \_\_\_\_\_. 2013. "Wilde, the Fairy Tales and the Oral Tradition." En *Oscar Wilde in Context*, editado por Kerry Powell y Peter Raby, 186-194. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinealy, Christine. 2001. *Great Irish Famine : Impact, Ideology and Rebellion*. Basingstoke: Macmillan Publishers Limited.
- Kinealy, Christine y Gerard Moran. 2019. *The History of the Irish Famine: Fallen Leaves of Humanity: Famines in Ireland Before and*

- After the Great Famine*. Nueva York: Routledge.
- Knott, Eleanor y Gerard Murphy. 1966. *Early Irish Literature*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Knox, Melissa. 1994. *Oscar Wilde: A Long and Lovely Suicide*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- . 2001. *Oscar Wilde in the 1990s: The Critic as Creator*. Nueva York: Camden House.
- Knox, Robert. 1862. *The Races of Men: A Fragment*. Londres: Henry Renshaw.
- Lamb, William. 2015. "Verbal Formulas in Gaelic Traditional Narrative; Some Aspects of their Form and Function." En *Registers of Communications*, editado por Asif Agha y Frog, 225-246: Finnish Literature Society.
- Lanters, José. 2007. "Irish Satire." En *A Companion to Satire*, editado por Rubén Quintero, 476-492. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Larminie, William. 1893. *West Irish Folktales and Romances*. Londres: Elliot Stock.
- Lees, Lynn Hollen. 1979. *Exiles of Erin : Irish Migrants in Victorian London*. Manchester: Manchester University Press.
- Lengel, Edward. 2002. *The Irish through British Eyes: Perceptions of Ireland in the Famine Era*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Lindenbaum, Peter. 1991. "John Milton and the Republican Mode of Literary Production." *Yearbook of English Studies* (21): 121-136.
- Lohfink, Gerhard. 2018. *The Our Father: A New Reading*, traducido al inglés por Linda M. Maloney. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.
- London, Jack. 2018. *The Iron Heel*. Consultado con fecha 11 de septiembre de 2019.  
<https://www.gutenberg.org/files/1164/1164-h/1164-h.htm>.
- Luddy, Maria. 1995. *Women in Ireland, 1800-1918: A Documentary History*. Cork: Cork University Press.
- Lyons, F. S. L. 2005. *Charles Stewart Parnell, A Biography : The Definitive Biography of the Uncrowned King of Ireland*. Dublín: Gill & Macmillan.
- Lysaght, Patricia. 1986. *The Banshee: The Irish Supernatural Death-Messenger*. Dublín: Glendale Press.

- Mac Cárthaigh, Críostóir. 1993. "The Ship-Sinking Witch. A Maritime Folk Legend from North-West Europe." *Béaloides* (60-61) (1992-93): 267-286.
- MacCana, Proinsias. 1980. *The Learned Tales of Medieval Ireland*. Dublín: Dublin Institute for Advanced Studies.
- MacCarthy, Denis Florence. 1845. "New Year's Song." En *The Spirit of the Nation: Ballads and Songs of the Writers of "the Nation" with Original and Ancient Music*, editado por James Duffy, 188-191. Dublín: T. Codwell.
- MacCulloch, John Arnott. 2009. *The Religion of the Ancient Celts*. Auckland: The Floating Press.
- Magid, Annette M. 2013. "Wily William: A Study of William Robert Wills Wilde." En *Wilde's Wiles: Studies of the Influence on Oscar Wilde and His Enduring Influences in the Twenty-First Century*, editado por Annette M. Magid, 114-138. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Mahaffey, Vicki. 1998. *States of Desire: Wilde, Yeats, Joyce, and the Irish Experiment*. Oxford: Oxford University Press.
- Maley, Willy. 1997. *Salvaging Spenser: Colonialism, Culture and Identity*. Londres: Macmillan Press Ltd.
- Mangan, James Clarence. 1974. "Dark Rosaleen." En *An Anthology of Irish Literature*, editado por David H. Greene. Vol. 1, 226-229. Nueva York: New York University Press.
- Marcovitch, Heather. 2010. *The Art of the Pose: Oscar Wilde's Performance Theory*. Berna: Peter Lang.
- Martin, Robert. 1979. "Oscar Wilde and the Fairy Tale: 'The Happy Prince' as Self-Dramatization." *Studies in Short Fiction* 16 (1): 74-77.
- Martínez Victorio, Luis. 2001. "Introducción: así habló el Fin De Siglo." En *El crítico como artista*, traducido y editado por Luis Martínez Victorio, 9-37. Madrid: Langre.
- Martos Núñez, Eloy. 2007. *Cuentos y leyendas tradicionales: teoría, textos y didáctica*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mason, Stuart. 1914. *Bibliography of Oscar Wilde; with a Note by Robert Ross*. Londres: T.W. Laurie, Ltd.
- McCaffrey, Lawrence John. 1995. *The Irish Question: Two Centuries of Conflict*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- McCormack, Jerusha. 1997. "Wilde's Fiction." En *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por Peter Raby, 96-115.

- Cambridge: Cambridge University Press.
- 1998. *Wilde, the Irishman*. Londres: Yale University Press
- McKay, J. G. 1931. "Scottish Gaelic Parallels to Tales and Motifs in *Béaloides* Vols 1 and 2." *Béaloides* 2 (3): 139-148.
- McKenna, Neil. 2004. *The Secret Life of Oscar Wilde*. Londres: Arrow Books.
- McKinley, John. 1819. *Poetic Sketches, Descriptive of the Giants' Causeway, and the Surrounding Scenery: With some Detached Pieces*. Belfast: Joseph Smyth.
- Mcpherson, David. 1988. "Lewkenor's Venice and its Sources." *Renaissance Quarterly* 41 (3): 459-466.
- Melville, Joy. 1994. *Mother of Oscar Wilde*. Londres: John Murray.
- Mendelssohn, Michèle. 2018. *Making Oscar Wilde*. Oxford: Oxford University Press.
- Mercier, Vivian. 1991. *The Irish Comic Tradition. The Key Book of Irish Literary Criticism*. Londres: Souvenir Press.
- Metzeltin, Michael y Christel Vandermaelen. 1983. "Cuento folclórico vs cuento artístico: tentativas de delimitación." En *Literatura y folclore: problemas de intertextualidad*, editado por José Luis Alonso Hernández, 31-40. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mikhail, E. H., ed. 1979a. *Oscar Wilde, Interviews and Recollections*. Vol. 1. Londres: Macmillan.
- 1979b. *Oscar Wilde, Interviews and Recollections*. Vol. 2. Londres: Macmillan.
- Milton, John. 1996. *Paradise Lost*. Londres: Penguin Books.
- Mitchell, Nathan D. 2009. *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*. Nueva York: New York University Press.
- Mitchell, Sally. 1996. *Daily Life in Victorian England*. Westport, Connecticut y Londres: Greenwood Press.
- Monaghan, Patricia. 2014. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nueva York: Facts on Files Inc.
- Monro, William. 1848. "Letter from Mr William Monro, Schoolmaster of Thurso, to Dr. Torrence, regarding a Mermaid seen by Him some Years Ago. June, 9 1809 ." En *The Scottish Journal of Topography, Antiquities, Traditions, Etc*, editado por John Menzies y Thomas

- Murray, 317-318. Edimburgo, Londres: H. Paton.
- Moya Gutiérrez, Ana. 2000. "Terry Eagleton's *Saint Oscar* (1989): Reading Wilde at the End of the Twentieth Century." *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies* (11): 161-169.
- Moyle, Franny. 2012. *Constance: The Tragic and Scandalous Life of Mrs Oscar Wilde*. Londres, Nueva York: Pegasus Books.
- Mulholland, James. 2009. "James Macpherson's Ossianic Poems, Oral Traditions, and the Invention of Voice." *Oral Tradition* 24 (2): 393-414.
- Mulligan, Christin M. 2019. *Geofeminism in Irish and Diasporic Culture: Intimate Cartographies*. Cham, Suiza: Palgrave Macmillan.
- Murphy, Michael. 1987. *Rathlin: Island of Blood and Enchantment. the Folklore of Rathlin*. Dundalk: Dundalgan Press Ltd.
- Murray, Damien. 2018. *Irish Nationalists in Boston: Catholicism and Conflict 1900-1928*. Washington, D.C: The Catholic University of America Press.
- Nassaar, Christopher S. 1974. *Into the Demon's Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven, Londres: Yale University Press.
- National Library of Ireland. 2003 "Notice to Quit.". *Previous Exhibitions*. Consultado con fecha 14 de diciembre de 2019, <http://www.nli.ie/en/udlist/programme-and-events-previous-exhibitions.aspx?article=a8dec9c1-e3c8-47d3-8ed6-fbe2d2b27028>.
- New Orleans Picayune. 2010. "Oscar Wilde Talks of Texas." En *Oscar Wilde in America: The Interviews*, editado por Matthew Hofer y Gary Scharnhorst, 156-158. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.
- Nobel Media, AB 2020. "The Nobel Prize in Literature 1923." *NobelPrize.org*. Consultado con fecha 4 de febrero de 2020, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1923/summary/>.
- Norman, Edward. 2002. *The Victorian Christian Socialists*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ó Giolláin, Diarmuid. 1987. "Myth and History: Exotic Foreigners in Folkbelief." *Temenos: Nordic Journal of Comparative Religion* (23): 59-80.
- Ó Gráda, Cormac. 1988. *Ireland Before and After the Famine: Explorations in Economic History, 1800-1925*. Manchester: Manchester University Press.
- Ó hEochaidh, Seán, Máire Mac Néill, y Comhairle Bhéaloideas

- 
- Éireann. 1977. *Fairy Legends from Donegal*. Folklore Studies. Vol. 4. Belfield, Dublin: Comhairle Bhéaloideas Éireann.
- Ó hÓgáin, Dáithí. 1991. *Myth, Legend, and Romance: An Encyclopedia of Irish Folk Tradition*. Nueva York: Prentice Hall.
- Ó Súilleabháin, Seán. 1963. *A Handbook of Irish Folklore*. Londres: Herbert Jenkins.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Irish Folk Custom and Belief. Nósanna Agus Piseoga Na nGael*. Cork: Mercier Press.
- O'Beirne Ranelagh, John. 1999. *Historia de Irlanda*, traducido por Rafael Herrera Bonet. Madrid: Cambridge University Press.
- O'Brien, Conor Cruise. 1999. *Voces ancestrales: religión y nacionalismo en Irlanda*. Madrid: Espasa Calpe.
- O'Brien, Eugene. 1999. "Alternate Irelands: Emigration and the Epistemology of Irish Identity." *Jouvert: A Journal of Postcolonial Studies Special Issue: Ireland 2000* 4 (1).
- O'Brien, Sean T. 2008. "Irish Prison Writing and the Victorian Penitentiary." Tesis doctoral, University of Notre Dame.
- O'Connor, Frank. 1976. "The Lonely Voice." En *Short Story Theories*, editado por Charles May, 83-93. Atenas, Ohio: Ohio University Press.
- O'Donoghue, David J. 1896. *The Life of William Carleton*. Vol. 2. Londres: Downey & Co.
- O'Hara, Bernard. 2010. *Davitt: Irish Patriot and Father of the Land League*. Gloucestershire: Tudor Gate Press.
- Olrik, Axel. 1965. "Epic Laws of Folk Narrative." En *The Study of Folklore*, editado por Alan Dundes, 129-141. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- O'Mahony, John. 1857. "Notes." En *Foras Feasa Ar Éirin. The History of Ireland*. Nueva York: P.M. Haverty.
- O'Reilly, Edward. 1817. *An Irish-English Dictionary*. Dublín: John Barlow.
- O'Sullivan, Emer. 2016. *The Fall of the House of Wilde: Oscar Wilde and His Family*. Nueva York: Bloomsbury Press.
- Palmeri, Frank. 2007. "Narrative Satire in the Nineteenth Century." En *A Companion to Satire*, editado por Rubén Quintero, 361-376. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Pascual Aransáez, Cristina. 2015. *The Importance of Being a Reader: A Revision of Oscar Wilde's Works*. Hamburgo: Anchor Academic

---

Publishing.

Paz, Denis G. 1992. *Popular Anti-Catholicism in Mid-Victorian England*. California: Stanford University Press.

Pearce, Joseph. 2004. *The Unmasking of Oscar Wilde*. San Francisco: Ignatius Press.

Pehnt, Annette. 1995. "From Tree to Poetree: Rewritings of *Buile Shuibhne* in the Twentieth Century." *Proceedings of the Harvard Celtic Colloquium* 15: 162-174.

Powell, Kersti Tarien. 2004. *Irish Fiction: An Introduction*. Nueva York: Continuum.

Punch Magazine Cartoon Archive. 2020. "Justice to Ireland". *John Leech Cartoons from Punch Magazine*. Consultado con fecha 28 de diciembre de 2019,

[https://punch.photoshelter.com/image?&\\_bqG=0&\\_bqH=eJxtUE1PwyAY\\_jXrZZd6qIclHBgv1ncWMECnPZG6Ndq6tGbtLv56eZtFG5WEh.eDBwLD4FT9DFjop\\_ydXz7NpIb7tPsYe7653dykKc2IGMAJ1l3GqT0062lYt.fmVPfHBIMD7uUq2yq1yoAtDAAYABZWFQeZtEZb\\_q7Kv1X5f1Wgr.bLflyJCFNqb6uAzpA0FqWGRpNEl2wspDcSbjKx6V2xnpmuX5I5ocGroFNkZdO2oDASvqEbtelmX3pT\\_gaoz1aX\\_li8FqxqUdGmJIhtwHhwrF5p.U3t3Q9VRLnwbGzq8.Et2c\\_tfEZB.AXVUnZz&GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?&_bqG=0&_bqH=eJxtUE1PwyAY_jXrZZd6qIclHBgv1ncWMECnPZG6Ndq6tGbtLv56eZtFG5WEh.eDBwLD4FT9DFjop_ydXz7NpIb7tPsYe7653dykKc2IGMAJ1l3GqT0062lYt.fmVPfHBIMD7uUq2yq1yoAtDAAYABZWFQeZtEZb_q7Kv1X5f1Wgr.bLflyJCFNqb6uAzpA0FqWGRpNEl2wspDcSbjKx6V2xnpmuX5I5ocGroFNkZdO2oDASvqEbtelmX3pT_gaoz1aX_li8FqxqUdGmJIhtwHhwrF5p.U3t3Q9VRLnwbGzq8.Et2c_tfEZB.AXVUnZz&GI_ID=).

----- 2020. "Quite Too-Too Puffickly Precious!". *Victorian Cartoons from Punch*. Consultado con fecha 20 de junio de 2020,

[https://punch.photoshelter.com/image?&\\_bqG=0&\\_bqH=eJxtUFtPgZAU\\_jXjhZhsRl6W9KFru6UwWuwFw1MjyJS5DB1D5r.3hyxK1Cbn9Lucr037dJsM70kZlOPs1pdLvOg.ZP52fCBDtbxLuZzKN.5o5qg.74516Fp2xtfYdbvdK31evgMs1NdNW3fBdXpig2bRasOnUUUTQRKQaB0IhVgQi7l9nvKPsBzF9HCTfFeJnxNgAirTCqcFxLoFJxJrzHpQDKtVNSy7Bm9EqzKddSGaSwSILx2Q4Lis4eW82U4xRZ.JJ9vG8iVR4P\\_NlbOVfG4q3DGyZIAUOBIyvH\\_cE.eoX2G6r1D0wBYmJQVz.eqpcgH9ObsRPoXzc8e7w-&GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?&_bqG=0&_bqH=eJxtUFtPgZAU_jXjhZhsRl6W9KFru6UwWuwFw1MjyJS5DB1D5r.3hyxK1Cbn9Lucr037dJsM70kZlOPs1pdLvOg.ZP52fCBDtbxLuZzKN.5o5qg.74516Fp2xtfYdbvdK31evgMs1NdNW3fBdXpig2bRasOnUUUTQRKQaB0IhVgQi7l9nvKPsBzF9HCTfFeJnxNgAirTCqcFxLoFJxJrzHpQDKtVNSy7Bm9EqzKddSGaSwSILx2Q4Lis4eW82U4xRZ.JJ9vG8iVR4P_NlbOVfG4q3DGyZIAUOBIyvH_cE.eoX2G6r1D0wBYmJQVz.eqpcgH9ObsRPoXzc8e7w-&GI_ID=).

----- 2020. "The English Labourer's Burden." *John Leech Cartoons from Punch Magazine*. Consultado con fecha 24 de octubre de 2019,

[https://punch.photoshelter.com/image?&\\_bqG=0&\\_bqH=eJxNjs00gjAQ\\_hJ9GLlwUQ4wkPdRSkOVstS0JeGlE8QcRCcj72xKiHnb3m2R3ZksvPvn60qQRX\\_cNi9MqJc\\_oMd8ftsEymE2ntkwHHUqCivpa3bubWx3zV98W7cRbdG7et.eidoYNjVmI3oYJqAyZKRVW1ALhCVMi0yC5lSC1oDHFkoaj3P1rLoAycwqcDS5cKCQw2xhOJBUaQpTYv8qovPsiryu4OpqsNBgbkz9i8kWx\\_uHWIiYKdcWxPd0cYt0.8i5QpA--&GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?&_bqG=0&_bqH=eJxNjs00gjAQ_hJ9GLlwUQ4wkPdRSkOVstS0JeGlE8QcRCcj72xKiHnb3m2R3ZksvPvn60qQRX_cNi9MqJc_oMd8ftsEymE2ntkwHHUqCivpa3bubWx3zV98W7cRbdG7et.eidoYNjVmI3oYJqAyZKRVW1ALhCVMi0yC5lSC1oDHFkoaj3P1rLoAycwqcDS5cKCQw2xhOJBUaQpTYv8qovPsiryu4OpqsNBgbkz9i8kWx_uHWIiYKdcWxPd0cYt0.8i5QpA--&GI_ID=).

----- 2020. "The Fenian Guy Fawkes." *Ireland Cartoons*. Consultado con fecha 28 de diciembre de 2019,

[https://punch.photoshelter.com/image?&\\_bqG=44&\\_bqH=eJxtT11LwZAU\\_TXrmzCRiAzykOVey51rMvMx1r2EOstcHX2oexB\\_vbllaFEDOTkfOQm32.s3u3sadrQRl37ftdUH3cTPsjnExZ24X9zO57wzUgKv5Wloz03\\_UlDyoALO](https://punch.photoshelter.com/image?&_bqG=44&_bqH=eJxtT11LwZAU_TXrmzCRiAzykOVey51rMvMx1r2EOstcHX2oexB_vbllaFEDOTkfOQm32.s3u3sadrQRl37ftdUH3cTPsjnExZ24X9zO57wzUgKv5Wloz03_UlDyoALO)

xLKqZgLkxABgA2Bi1XmxyWe28XcV\_1bx\_6qmUI.fhRwzOTaa4OpE3rK0jt  
DkjKxhST45XKPyCFe5mWpvXZB0mcdinC4pA\_KSefToEoGMPHm36k7C  
PfdnOuZoSy5EtU6qRKNrvlQkvUyUH87VK43f1D380IqpOkG.t81weC22Y7  
scUTN.AfsNcpk-8GI\_ID=.

----- 2020. "The Fenian Pest." *Victorian Cartoons from Punch*.  
Consultado con fecha 16 de octubre de 2019,  
[https://punch.photoshelter.com/image?8\\_bqG=08\\_bqH=eJwrisiy9A73960MyUpNqsivcE3MdDXNzfYIKiu2MrMyNDAAYSdpGe8S7GybkZmUWpSXmagG5sY7.rnYlgDZocGuQfGeLrahIKVZXlmZpkFJeTme6Wrxjs4htqXFRCgpiUXJGWruIEXuIEXJVe4pvq7.iWERkWrOIFEAmmwqqA--8GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?8_bqG=08_bqH=eJwrisiy9A73960MyUpNqsivcE3MdDXNzfYIKiu2MrMyNDAAYSdpGe8S7GybkZmUWpSXmagG5sY7.rnYlgDZocGuQfGeLrahIKVZXlmZpkFJeTme6Wrxjs4htqXFRCgpiUXJGWruIEXuIEXJVe4pvq7.iWERkWrOIFEAmmwqqA--8GI_ID=).

----- 2020. "The Six-Mark Tea-Pot." *George du Maurier Cartoons from Punch Magazine*. Consultado con fecha 6 de julio de 2020,  
[https://punch.photoshelter.com/image?\\_bqG=128\\_bqH=eJxtT1tLwzAU\\_jXriy.bWMBHrKc4zzrmmgugz6F7sJsHSrtRH..OWXomAby5bvksZshufXvdv2ybj6.2uAndE74Xi3AMD6beTyd308l4zDshRXBKvPWburv6bA7bXUbRgfQ4ymdlOcpBnBkAbACcWVvabPKZbLys4t8q\\_l9V5KvhM59iJsoE7W0VyRmWxhLqLJHRLMlFiOuUDuEkH8.1M9YLK3WRDRNGqUEcEw8ObSQQgadvF22T2\\_XrgfYpWpH1QS6jnKNWFV\\_KoppFSg.n6omGH2rvf2nJVCov.l3dbZ6z1dCeD6gYvwHsvXPj](https://punch.photoshelter.com/image?_bqG=128_bqH=eJxtT1tLwzAU_jXriy.bWMBHrKc4zzrmmgugz6F7sJsHSrtRH..OWXomAby5bvksZshufXvdv2ybj6.2uAndE74Xi3AMD6beTyd308l4zDshRXBKvPWburv6bA7bXUbRgfQ4ymdlOcpBnBkAbACcWVvabPKZbLys4t8q_l9V5KvhM59iJsoE7W0VyRmWxhLqLJHRLMlFiOuUDuEkH8.1M9YLK3WRDRNGqUEcEw8ObSQQgadvF22T2_XrgfYpWpH1QS6jnKNWFV_KoppFSg.n6omGH2rvf2nJVCov.l3dbZ6z1dCeD6gYvwHsvXPj).

----- 2020. "Two Forces." *Victorian Cartoons from Punch*. Consultado con fecha 16 de octubre de 2019,  
[https://punch.photoshelter.com/image?8\\_bqG=28\\_bqH=eJxNjssOgjAQRf.GjRs0kBCSLmopyYi20kciqwYrKsZXQMPv2xKiLmbm3Ezm3ikXBdE6ei.2Zb7Lk8hyfLMyToZnkkipPax9uQ4mkwS9hsfs.Ohs08\\_arnW90MwLgxmGXo5JqAq5KZUWFEPH GumRGVAcI9BGkHXFEuaTXL7r7kAytwpcDa6cKGQwKxwrCUVBjKk\\_TuX1aWNxf5.hVNgyNKAs3H5E.ovivyHG4.YKNQ3dWfPAfFuH\\_zmTKU-8GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?8_bqG=28_bqH=eJxNjssOgjAQRf.GjRs0kBCSLmopyYi20kciqwYrKsZXQMPv2xKiLmbm3Ezm3ikXBdE6ei.2Zb7Lk8hyfLMyToZnkkipPax9uQ4mkwS9hsfs.Ohs08_arnW90MwLgxmGXo5JqAq5KZUWFEPH GumRGVAcI9BGkHXFEuaTXL7r7kAytwpcDa6cKGQwKxwrCUVBjKk_TuX1aWNxf5.hVNgyNKAs3H5E.ovivyHG4.YKNQ3dWfPAfFuH_zmTKU-8GI_ID=).

----- 2020. "Union is Strength." *Victorian Cartoons from Punch*. Consultado con fecha 24 de octubre de 2019,  
[https://punch.photoshelter.com/image?8\\_bqG=08\\_bqH=eJxNjssKwjAQ Rf.mGxFafIGQRUXjGbWJTFK1q1C19IFWbOvGrzcRURczc.6FuTNBDWxc4vXcXsfTbH.P.pkZgr94jG7zYB74vivbwYSKkUdT3ZpB1Q26vs2boi.9t2.oCElv mYFOiZ1KU80dMjkIjakBJZOEZBvOFU8\\_Mjtv5YIXNhVkOKdIETpGJtO VEcDYQkcd\\_Uq7qa4LG5QOEZtjBgY.z9DyZfxOUPY4eUadLlWXsqvcilRS7t9IzOMZfZ7pB6zLkvXkRTkA--8GI\\_ID=](https://punch.photoshelter.com/image?8_bqG=08_bqH=eJxNjssKwjAQ Rf.mGxFafIGQRUXjGbWJTFK1q1C19IFWbOvGrzcRURczc.6FuTNBDWxc4vXcXsfTbH.P.pkZgr94jG7zYB74vivbwYSKkUdT3ZpB1Q26vs2boi.9t2.oCElv mYFOiZ1KU80dMjkIjakBJZOEZBvOFU8_Mjtv5YIXNhVkOKdIETpGJtO VEcDYQkcd_Uq7qa4LG5QOEZtjBgY.z9DyZfxOUPY4eUadLlWXsqvcilRS7t9IzOMZfZ7pB6zLkvXkRTkA--8GI_ID=).

Raby, Peter. 1988. *Oscar Wilde*. Cambridge, Nueva York: Cambridge University Press.

Ramos, Rosa Alicia. 1988. *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*. Madrid: Pliegos.

Real Academia Española (RAE). 2020. "Performance". *Diccionario de la Lengua Española*. Consultado con fecha 31 de agosto de 2020, <https://dle.rae.es/performance>



- Rees, Alwyn y Brinley Rees. 1961. *Celtic Heritage: Ancient Tradition in Ireland and Wales*. Londres: Thames and Hudson.
- Rhodes, William. 2017. "Why Colin Clout Came Back: English Reformation Literature and Edmund Spenser's Late Work." *Elh* 84 (3): 503-527.
- Richardson, John. 2004. *Slavery and Augustan Literature: Swift, Pope, Gay*. Londres, Nueva York: Routledge.
- Richmond, Vivienne. 2013. *Clothing the Poor in Nineteenth-Century England*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Rickard, John. 1994. *Irishness and (Post)Modernism*. Londres, Toronto: Associated University Press.
- Riquelme, John Paul. 2004. "Stephen Hero and A Portrait of the Artist as a Young Man: Transforming the Nightmare of History." En *The Cambridge Companion to James Joyce*, editado por Derek Attridge, 103-121. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rivero Taravillo, Antonio. 2001. "Notas." En *Antiguos poemas irlandeses*, traducido y editado por Antonio Rivero Taravillo. Madrid: Gredos.
- Roberts, Andrew. 2012. *Salisbury: Victorian Titan*. Londres: Faber and Faber.
- Rodd, James Rennell. 1922. *Social and Diplomatic Memories: 1884-1893*. Londres: Arnold.
- Rose, David. 2004. "Chronology." En *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, editado por Frederick S. Roden, xiv-xxxix. Londres, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Ross, Miceal. 1994. "The Knife Against the Wave: A Uniquely Irish Legend of the Supernatural?" *Folklore* (105): 83-88.
- Russell, George (AE). 2000a. "An Essay on the Character in Irish Literature." En *Irish Writing in the 20th Century. A Reader*, editado por David Pierce, 375-377. Cork: Cork University Press.
- 2000b. "Nationality Or Cosmopolitanism." En *Irish Writing in the 20th Century. A Reader*, editado por David Pierce, 44-47. Cork: Cork University Press.
- Rutherford, John. 1877. *The Secret History of the Fenian Conspiracy: Its Origin, Objects, and Ramifications*. Vol. 1. Londres: C.Kegan Paul & Company.
- Ryder, Sean. 2013. "Son and Parents: Speranza and Sir William Wilde." En *Oscar Wilde in Context*, editado por Peter Raby and Kerry Powell,

- 7-16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sainero, Ramón. 1988. *Los grandes mitos celtas y su influencia en la literatura*. Barcelona: Edicomunicación.
- . *Leyendas celtas*. Madrid: Akal.
- . 1999. *Diccionario Akal de mitología celta*. Madrid: Akal.
- Sampson, George y R. C. Churchill. 1970. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sánchez Cedillo, Raúl. 2011. "Nota Del Traductor." En *Commonwealth: el proyecto de una revolución del común*, editado por Michael Hardt y Antonio Negri, 15. Madrid: Akal.
- Sanz Casares, M<sup>a</sup> Concepción. 1996. *El universo de los cuentos de Oscar Wilde*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- . 1997. *Los cuentos de Oscar Wilde como un medio de autoexpresión artística*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.
- Shaw, George Bernard. 1906. "Two New Plays." En *Dramatic Opinions and Essays by G. Bernard Shaw*, 7-15. Nueva York: Brentano's.
- . 1999. "Mis recuerdos de Oscar Wilde." En *Vida y confesiones de Oscar Wilde*, traducido por Ricardo Baeza, editado por Frank Harris, 381-396. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Shearman, Rev John Francis. 1873. "Loca Patriciana." *The Journal of the Royal Historical and Archaeological Association of Ireland* (2): 486-498.
- Sherard, Robert Harborough. 1916. *The Real Oscar Wilde*. Londres: T. W. Laurie, Ltd.
- Siegel, Sandra. 1998. "Oscar Wilde's Gift and Oxford's Coarse Impertinence." En *Ideology and Ireland in the 19th Century*, editado por Tadhg Foley y Seán Ryder, 69-78. Dublín: Four Courts Press.
- Simpson, Michael. 1976. "Introduction." En *Gods and Heroes of the Greeks: The Library of Apollodorus*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Sinha, Mrinalini. 1995. *Colonial Masculinity: The 'Manly Englishman' and the 'Effeminate Bengali' in the Late Nineteenth Century*. Manchester, Nueva York: Manchester University Press.
- Small, Ian. 2000. *Oscar Wilde Recent Research. A Supplement to "Oscar Wilde Revalued"*. Carolina del Norte: ELT Press.

- 
- . 2003a. "Introduction." En *Complete Short Fiction*, x-xxx. Londres: Penguin.
- . 2003b. "Notes." En *Complete Short Fiction*, 259-280. Londres: Penguin Books.
- Smit, Peter-Ben. 2019. *Old Catholic Theology: An Introduction*. Leiden, Boston: Brill.
- Spenser, Edmund. 1809. *A View of the State of Ireland*. Dublín: The Hibernia Press.
- . 1825. *Poetical Works*. Vol. 4. Londres: William Pickering.
- Stern, Kimberly J. 2019. *Oscar Wilde: A Literary Life*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Stern, Tiffany. 2010. "Introduction." En *The Recruiting Officer*, vii-xxvi. Londres, Nueva York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Stokes, Whitley. 1888. "The Voyage of Mael Duin." *Revue Celtique* (9): 447-495.
- Stonestreet, Skyler y Mika. 2015. *Good Guys*. Mika Punch.
- Stöter, Eva. 1998. "The Influence of Lessing, Herder and the Grimm Brothers on the Nationalism of the Young Irish." En *Ideology and Ireland in the Nineteenth Century*, editado por Timothy P. Foley y Seán Ryder, 173-180. Dublín: Four Courts Press.
- Straley, Jessica. 2017. "Oscar Wilde's Fairy Tales and the Evolution of Lying." En *Oscar Wilde and the Cultures of Childhood*, editado por Joseph Bristow, 159-180. Cham: Palgrave Macmillan.
- Styan, John Louis. 1996. *The English Stage: A History of Drama and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swift, Jonathan. 1974. "A Modest Proposal for Preventing the Children of Ireland from being a Burden to their Parents Or Country." En *An Anthology of Irish Literature*, editado por David H. Greene. Vol. 2, 299-308. Nueva York: New York University Press.
- . 1998. *Gulliver's Travels*, editado por Paul Turner. Oxford: Oxford University Press.
- Tate, Andrew. 2012. "Out of Darkness: Wilde's Gospels." En *The Blackwell Companion to the Bible in English Literature*, editado por Rebecca Lemon, Emma Mason, Jonathan Roberts y Christopher Rowland, 587-599. Chichester: Wiley - Blackwell Publishing Ltd.
- Taylor, Alan. 2016. *American Revolutions: A Continental History, 1750-1804*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

- 
- Teagasc (Agricultural and Food Development Authority). 2017. *History of Forestry in Ireland*. Consultado con fecha 5 de agosto de 2020, <https://www.teagasc.ie/crops/forestry/advice/general-topics/history-of-forestry-in-ireland/>
- Thompson, Stith. 1958. *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends Revised and Enlarged Edition*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.
- Tóibín, Colm. 2013a. "Introduction." En *De Profundis and Other Prison Writings*, xi-xxxii. Londres: Penguin Books.
- . 2013b. "Notes." En *De Profundis and Other Prison Writings*, 233-266. Londres: Penguin Books.
- Toomey, Deirdre. 1998. "The Story-Teller at Fault: Oscar Wilde and Irish Orality." En *Wilde: The Irishman*, editado por Jerusha McCormac, 24-36. New Haven, Londres: Yale University Press.
- Trotter, Mary. 2008. *Modern Irish Theatre*. Cambridge: Polity Press.
- Turner, Paul. 1998. "Explanatory Notes." En *Gulliver's Travels*, 289-371. Oxford: Oxford University Press.
- Ulster Folk and Transport Museum. 2002. *Ulster Folklife*. Belfast: Ulster Folk and Transport Museum.
- United States Congress. 1880. *Congressional Record: Proceedings and Debates of the 46th Congress, Second Session*. Vol. 10. Washington: U.S. Government Printing Office.
- Upchurch, David. 1992. *Wilde's Use of Irish Celtic Elements in The Picture of Dorian Gray*. Nueva York: Peter Lang.
- Urquhart, Diane. 2020. *Irish Divorce: A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Varty, Anne. 1998. *A Preface to Oscar Wilde*. Londres: Longman.
- . 2002. "Introduction." En *The Plays of Oscar Wilde*, v-xxvi. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- Volpi, Franco. 2007. *El Nihilismo*, traducido por Cristina I. del Rosso y Alejandro G. Vigo. Madrid: Siruela.
- Walker, Brian M. 1986. "The Land Question and Elections in Ulster, 1868-1886." En *Irish Peasants: Violence and Political Unrest 1780-1914*, editado por Samuel Clark y James S. Jr Donnelly, 230-270. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Warleta, Isabel. 2012. *Pintura renacentista italiana del Quattrocento*:

---

*Fra Filippo Lippi*. Arte Internacional. Consultado con fecha 28 de noviembre de 2019, <https://arteinternacional.blogspot.com/2012/08/pintura-del-quattrocento-fra-filippo.html>.

Watson, Seosamh. 1992. "Scottish and Irish Gaelic: The Giant's Bed-Fellows." En *Investigating Obsolescence: Studies in Language Contraction and Death*, editado por Nancy C. Dorian, 41-59. Cambridge, Nueva York, Victoria: Cambridge University Press.

Weber, Courtney. 2019. *The Morrigan: Celtic Goddess of Magic and Might*. Newburyport: Weiser Books.

Welch, Robert Anthony. 2014. *The Cold of May Day Monday: An Approach to Irish Literary History*. Oxford: Oxford University Press.

White, Terence de Vere. 1967. *Parents of Oscar Wilde*. Londres: Hodder and Stoughton.

Wilde, Lady (Speranza). 1864. *Poems*. Dublín: James Duffy.

----- . 1911. "Jacta Alea Est." En *The Life of Oscar Wilde*, editado por Robert Harborough Sherard, 46-55. Londres: T. Werner Laurie.

Wilde, Lady y Sir William R. Wilde. 1887a. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. Vol. 1. Boston: Ticknor and Co. Publishers.

----- . 1887b. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland*. Vol. 2. Boston: Ticknor and Co. Publishers.

Wilde, Lady. 1890. *Ancient Cures, Charms, and Usages of Ireland*. Londres: Ward and Downey.

Wilde, Oscar. 1885. "Shakespeare and Stage Costume." *The Nineteenth Century: A Monthly Review* (17): 800-818.

----- . 1908a. *Miscellanies*, editado por Robert Ross. Londres: Methuen and Co.

----- . 1908b. *Reviews*, editado por Robert Ross. Vol. 1. Toronto, Boston: The Musson Book Company Ltd y John W. Luce & Co..

----- . 1908c. *Reviews*, editado por Robert Ross. Vol. 2. Toronto, Boston: The Musson Book Company Ltd y John W. Luce & Co.

----- . 1919. *A Critic in Pall Mall*. Londres: Methuen and Co. Ltd.

----- . 1972. *Irish Poets and Poetry of the Nineteenth Century*, editado por Robert D. Pepper. San Francisco: Book Club of California.

----- . 1992. *Correspondencia*, traducido por María Luisa

- Balseiro, editado por Rupert Hart-Davis. Madrid: Siruela.
- . 1994. *The Picture of Dorian Gray*. Londres: Penguin Books.
- . 1997. *Cuentos completos*, traducido por Catalina Montes. Madrid: Espasa.
- . 2000. *Table Talk*, editado por Thomas Wright. Londres: Cassell & Co.
- . 2001. *El crítico como artista*, traducido y editado por Luis Martínez Victorio. Madrid: Langre.
- . 2002. *The Plays of Oscar Wilde*, editado por Anne Varty. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- . 2003a. *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, editado por Merlin Holland. quinta ed. Glasgow: Harper Collins.
- . 2003b. *Complete Short Fiction*, editado por Ian Small. Londres: Penguin Books.
- . 2005. *Oscar Wilde. Una vida en cartas*, traducido por Alberto Mira, editado por Merlin Holland. Barcelona: Alba Editorial.
- . 2013a. *Essays and Lectures*. Milton Keynes: Read Books, Ltd.
- . 2013b. *De Profundis and Other Prison Writings*, editado por Colm Tóibín. Londres: Penguin.
- Wilde, Sir William R.. 1850. *The Beauties of the Boyne, and its Tributary, the Blackwater*. Dublín: James McGlashan.
- . 1852. *Irish Popular Superstitions*. Dublín: James McGlashan.
- . 1867. *Lough Corrib. its Shores and Islands; with Notices on Lough Mask*. Dublín, Londres: McGlashan & Gill, Longmans, Green and Co.
- Williams, William A. 2012. "The Irish Tour: 1800-50." En *Travel Writing and Tourism in Britain and Ireland*, editado por Benjamin Colbert, 97-113. Basingstoke, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Wilson, T. G. 1942. *Victorian Doctor. Being the Life of Sir William Wilde*. Londres: Methuen & Co.
- Wright, Thomas. 2009. *Oscar's Books: A Journey Around the Library of Oscar Wilde*. Londres: Vintage Books.
- Wright, Thomas y Paul Kinsella. 2015. "Oscar Wilde, A Parnellite Home Ruler and Gladstonian Liberal: Wilde's Career at the Eighty Club

(1887-1895)." *May I Say Nothing? The Oscholars*. Consultado con fecha 6 de diciembre de 2019.  
<https://oscholars-oscholars.com/may-i-say/>.

Yeats, William Butler. 1888. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*. Londres: Walter Scott.

----- . 1961. *Autobiographies*. Londres: Macmillan & Co.

----- . 1996. *Yeats's Poems*, editado por A. Norman Jeffares. Londres: Macmillan Publishers Limited.

Zapata Navarro, Ana. 1988. "Literatura y realidad: el cuento maravilloso." *Aldaba : Revista Del Centro Asociado de la UNED de Melilla* 12: 47-56.

Zipes, Jack. 1991. *Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*. Nueva York: Routledge.