



FERNANDO GALVÁN, «Oscar Wilde, autor de comedias», introducció a *La importancia de llamarse Ernesto; El abanico de Lady Windermere*. Espasa Calpe, 2008.

Aunque las principales obras dramáticas de Wilde se escriben y representan en la última década de su vida, ya antes había mostrado interés por el género y había compuesto otras dos obras, que guardan muy poca relación con sus grandes éxitos de los noventa. Veamos brevemente esas dos obras antes de abordar su producción de mayor influencia y calidad.

En 1880 publica, en efecto, *Vera, o los nihilistas* (*Vera, or the Nihilists*), una obra en cuatro actos que se representó por vez primera en Nueva York en 1883, aunque con escaso éxito pues no duró más de una semana en cartel. El tema de la obra era muy contemporáneo, ya que abordaba el asesinato del zar de Rusia a manos de un grupo de revolucionarios intelectuales, los nihilistas. La obra no pudo ser puesta en escena en Londres en 1881, como inicialmente estaba previsto, porque la historia que se presentaba en ella resultó ser profética. En marzo de 1881 fue efectivamente asesinado el zar Alejandro II por

nihilistas rusos, y la noticia tuvo una amplia repercusión en los periódicos ingleses, ya que la esposa del zar era cuñada del príncipe de Gales. Esta primera obra dramática, a pesar de su bisoñez, ha sido alabada por la crítica por la atrevida presentación de vestuario y decorados cercanos al simbolismo, así como por la delineación de los personajes centrales, en especial el de la mujer revolucionaria, Vera —que se nos revela como anticonformista—, y el príncipe Paul, que en su forma de expresarse es un obvio prelude del personaje del dandi que luego cultivaría Wilde con tanto éxito en sus comedias de salón.

En 1883 escribe otra obra para el teatro, *La duquesa de Padua* (*The Duchess of Padua*), una tragedia de venganza en verso al estilo de las obras del género producidas en el Renacimiento por dramaturgos como Shakespeare y John Webster (c. 1578-c. 1632). La trama transcurre en el Renacimiento italiano, pero Wilde pretende tratar la vida moderna a través de una tragedia antigua: «la esencia del arte es producir la idea de lo moderno bajo una forma antigua», declaró el autor.¹ La influencia principal, sin embargo, es más cercana en el tiempo, pues los críticos

¹ Cit. por Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, pág. 40.



han señalado deudas considerables con *Los Cenci* (*The Cenci*) del poeta romántico Shelley (1792-1822). Las historias de las dos obras se parece mucho hasta el extremo de que ambas protagonistas se llaman igual, Beatrice, y ambas son poseídas sexualmente por un hombre tiránico lo suficiente mayor como para ser su padre (en el caso de *La duquesa de Padua*) o que, de hecho, es su padre, que la viola, en el caso de Beatrice Cenci. Esta obra, como la anterior, no fue representada en Inglaterra, sino en Estados Unidos, en enero de 1891, bajo el título de Guido Ferranti, y se mantuvo sólo tres semanas en cartel.

Es precisamente a partir de 1891 cuando Wilde decide dedicar más atención al teatro, y ese año escribe su primer gran éxito, *El abanico de lady Windermere*, a la vez que se embarca en un experimento azaroso: la creación de una obra dramática en francés, que será *Salomé*. *El abanico* se estrena en el teatro St. James de Londres en febrero de 1892, con una excelente acogida, y ello pone a su autor en el camino adecuado para escribir las otras tres comedias de salón que lo harán famoso en el mundo entero. *Salomé*, sin embargo, que acaba de escribir en diciembre de 1891, tiene serias dificultades para representarse. En 1892 es

prohibida su puesta en escena en Inglaterra, cuando ya Sarah Bernhardt está ensayando para representarla en el teatro Palace, pues se le aplica una vieja ley que no permitía el tratamiento escénico de temas bíblicos. Aunque se publica en 1893 en París y Londres (en su versión original francesa), la primera representación no llega hasta febrero del año 1896, en el Théâtre de l'Oeuvre, de París, donde es recibida con entusiasmo. No se representa en Londres hasta mayo de 1905.

Salomé, por su condición de obra francesa y por abordar el tema bíblico, está fuera claramente del corpus de las comedias de Wilde. Por un lado, el hecho de que Wilde la escribiera en francés le aportó sin duda un distanciamiento considerable con respecto al propio instrumento lingüístico, pues, aunque hablaba francés con fluidez, esta lengua no dejaba de ser extranjera para él, de modo que sometió su manuscrito a la revisión y corrección de amigos franceses. Han dicho algunos críticos galos que el francés de Wilde era florido y cargado de anglicismos, y que para que las palabras tuvieran la carga que el autor había querido darles lo ideal sería que la obra se representase con actores que

tuvieran un fuerte acento inglés.² Por otro lado, el propio tema está teñido de influencias románticas y simbolistas francesas, tanto en el plano literario como en el pictórico. Se ha señalado, por ejemplo, que muchas de las escenas de la obra están inspiradas en el tratamiento del tema que hizo Huysmans en su novela *A rebours*, ya citada más arriba como influencia decisiva en *El retrato de Dorian Gray*. Peter Raby comenta varios detalles de esta deuda y sugiere también otros títulos franceses que pudieron haber despertado el interés de Wilde, como la Salomé de Laforgue en *Moralités Légendaires*, o *Hérodiade* de Mallarmé, con su estructura músico-dramática en la obertura, la escena y el cántico de San Juan, así como la *Hérodias* de Flaubert. En palabras de Raby: «El tono global de Flaubert tiene similitudes particulares con el de Wilde, y hay muchos ecos verbales. Es quizá en la descripción de Flaubert del baile, que él retiene hasta el final de la historia, donde puede reconocerse la cualidad semimística que desarrolló Wilde en su propio concepto de Salomé».³ La

² Phillippe Jullian, *Oscar Wilde*, trad. de Violet Wyndham (Londres, 1969), pág. 247; cit. por Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, págs. 101-102.

³ Peter Raby, *Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pág. 104.

otra influencia decisiva en la composición de *Salomé* fue la del poeta y dramaturgo simbolista belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), por cuyas obras místicas Wilde se sintió pronto atraído. En concreto su primera obra, *La Princesse Maleine*, publicada en Gante en 1889 se cita como la conexión más directa con la *Salomé* wildeana. El sentido del ritmo, la musicalidad verbal, con una lengua llena de color y de evocaciones, las repeticiones de palabras y expresiones son algunos de los elementos de técnica dramática que toma nuestro autor del simbolista belga. Pero en esta obra también es esencial la creación del ambiente irreal y mágico a través del decorado y del vestuario, que rompían con el realismo dominante en la escena contemporánea. Cuando la obra se representó en París fue un éxito, porque se constituyó en seguida en ejemplo soberbio del triunfo simbolista en el teatro, que se divulgó por toda Europa. En 1905 Richard Strauss (1864-1949) la adaptó para la ópera, siendo posiblemente este medio el que la ha hecho más popular, aunque el mérito principal sigue siendo de Wilde, ya que la ópera no se aleja del texto escrito por nuestro autor, a pesar de que a veces falten en ella elementos propios de la sutileza, el humor y la ironía wildeanas. Otra de las influencias más notorias

ejercidas por *Salomé* es W. B. Yeats (1865-1939) y su teatro poético, pues, si bien este poeta y dramaturgo confesó que el diálogo le parecía vacío, lento y pretencioso, las imágenes de la danza lo subyugaron por completo, hasta el punto de llevarlo a escribir dos obras en imitación de la de Wilde, *El rey de la torre del gran reloj* (*The King of the Great Clock Tower*, 1934) y *Luna llena en marzo* (*A Full Moon in March*, 1935).⁴

La mayor relevancia pública la obtiene Wilde, sin embargo, como he venido diciendo, con sus cuatro comedias de salón escritas y representadas en la década de los noventa, y de las que este volumen ofrece dos: la primera, *El abanico de lady Windermere*, y la última y más popular de todas, *La importancia de llamarse Ernesto*. En medio de ambas escribió y estrenó las otras dos, que merecen también sin duda ser recordadas: *Una mujer sin importancia* y *Un marido ideal*. ¿Qué tipo de obras son? ¿Por qué tuvieron tanto éxito en su momento entre la sociedad bienpensante, a la que los ensayos y la ficción de Wilde habían causado escándalo? Y, sobre todo, ¿por qué siguen siendo admiradas por el público un siglo después?

⁴ Véase Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, págs. 71-72.

[...]

El término que suele emplearse para clasificarlas es «comedias de salón» o «drama de sociedad», aunque *La importancia de llamarse Ernesto* suele calificarse además de farsa. En ellas se retratan personajes que Wilde quería que se parecieran lo más posible a seres reales. Como comentó en una carta escrita en febrero de 1891 mientras preparaba *El abanico*: «No me encuentro satisfecho conmigo mismo o con mi obra. No tengo todavía el control de la obra: no consigo hacer reales a mis criaturas»;⁵ es decir, uno de los rasgos fundamentales de estas obras es que pretenden servir de espejo a la sociedad, algo que lograron, pues al público le encantó verse retratado sobre el escenario con tanta sutileza y elegancia. Por otro lado, y con el fin de alcanzar ese mimetismo, Wilde utiliza las historias y los recursos más conocidos y habituales en el teatro popular de su época, y especialmente del melodrama, hasta el punto de que cuando se estrenó *El abanico* muchos de los motivos del argumento eran sobradamente conocidos por sus espectadores: la mujer

⁵ Cit. en Peter Raby, «Wilde's Comedies of Society», en *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, editado por el mismo autor. Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 143.

que se esconde en la habitación de un hombre que no es su marido, el abanico abandonado, la carta leída por quien no corresponde, etc. De inmediato surgieron las voces que relacionaban la obra con otras coetáneas, como las del francés Victorien Sardou (1831-1908), o los británicos C. Haddon Chambers (1859-1921), o Sydney Grundy (1848-1914), autores prácticamente olvidados hoy pero que gozaban de gran predicamento en la época. Y efectivamente, Wilde imitaba y copiaba las convenciones y los temas de la alta comedia de su tiempo, que se basaba, además de en el melodrama (de influencia francesa), en la comedia de costumbres (*comedy of manners*) del teatro clásico inglés de la segunda mitad del siglo XVII, y que luego llevaría a su más alta expresión, con mayor refinamiento, el dramaturgo dieciochesco Richard Sheridan (1751-1816). En concreto su obra *La escuela del escándalo* (*The School for Scandal*, 1777) es una presencia sentida en varias ocasiones en *El abanico de Lady Windermere*. Este tipo de comedias tenía como función criticar con sutileza, con elegancia y con amabilidad los comportamientos públicos y privados de los estamentos más elevados de la sociedad. Era sin duda el género en el que Wilde podía brillar con luz propia, como efectivamente ocurrió, pues su



singular talento verbal, la ingeniosidad y la conversación chispeante de que había hecho gala durante años en los círculos más exquisitos de la sociedad londinense parecían haber nacido para ser llevados precisamente al teatro. El público al que se dirigían estas comedias era rico e influyente, bien vestido, elegante, con buenas relaciones, habitaba en las mansiones más suntuosas de Londres, y es ese tipo de auditorio el que se vería retratado, con gracia, finura y humor, en el escenario.

Aunque las tres primeras comedias de este tipo plantean aspectos sentimentales de dimensión moral, en la línea clásica del melodrama, la verdad es que Wilde no intenta darles una solución seria, sino que hace uso de su ingenio y habilidad para entretener a su auditorio, que parece tener la suficiente inteligencia como para reírse de sí mismo. En la noche del estreno de *El abanico de Lady Windermere* en el teatro St. James, propiedad del actor y empresario George Alexander i (1858-1918) —que representaba a la sazón a lord Windermere—, después de los sonoros aplausos que le brindó el público, y haciendo gala una vez más de su proverbial ingenio y extravagancia, se dirigió Wilde al auditorio en un estilo claramente pirandelliano:

Damas y caballeros, he disfrutado inmensamente esta noche. Los actores nos han brindado una encantadora representación de una obra deliciosa, y el aprecio que ustedes han mostrado hacia ella ha sido muy inteligente. Les felicito por el gran éxito de la representación que han hecho, lo que me convence de que valoran ustedes casi igual que yo mismo esta obra.⁶

Esta extravagante intervención del autor la noche del estreno fue controvertida, pero curiosament no tanto por la ironía de sus palabras, sino porque las pronunció mientras fumaba un cigarrillo con ostentación. De hecho, como ha comentado Katharine Worth, este pequeño discurso pone de manifiesto algo más que el sentido del humor o el deseo de publicidad de Wilde. El autor, dice Worth,

estaba interesado en un nivel profundo de la imaginación por la provocadora constatación del proceso de construcción de las imágenes que ofrecía la relación actor/auditorio. En el teatro St. James fue especialmente curioso. La elaborada formalidad del vestuario que se llevaba sobre el escenario de George

⁶ Cit. por Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, pág. 5.

Alexander reflejaba las ropas del auditorio con una precisión que producía un cierto y misterioso efecto de imagen especular. ¿Quién imitaba a quién? Se decía que los caballeros estudiaban los immaculados conjuntos de dandi de Alexander [...] antes de encargár sus propias ropas: presumiblemente pensaban que las suyas eran lo real y las de los actores imitación, pero Wilde sabía que la cuestión no era tan sencilla. «La Vida imita al Arte mucho más de lo que el Arte imita a la Vida»⁷.

Esa singular capacidad de Wilde para ser fiel a la realidad circundante, riéndose de ella, pero sin causar la reacción negativa de su auditorio, debe ser resaltada adecuadamente. No sería correcto sostener que Wilde es el portavoz oficioso de esa clase social, que se sentía tan cómoda y complacida ante el retrato que de ella hacía él en los escenarios. La sociedad que presenta Wilde en estas comedias de salón es la clase dirigente de una Inglaterra poderosa, que en estas últimas décadas del siglo XIX poseía el control del Imperio Británico con una fuerza hasta entonces desconocida. Si consideramos la trayectoria vital

⁷ Katharine Worth, *Oscar Wilde*, Londres, Macmillan, 1980, págs. 5-6.

y artística de Wilde que he venido trazando hasta aquí, no podemos ignorar la actitud con la que el escritor hubo de enfrentarse a este mundo: él era irlandés, sujeto colonizado y sometido por el Imperio, y por tanto ajeno a la clase dirigente inglesa; era homosexual, sujeto marginal y repudiado por la moral dominante; era esteta y artista poseedor de ingenio y sensibilidad, algo asimismo extraño al mundo social que dibuja. En los ensayos escritos unos pocos años antes, y en su novela *El retrato de Dorian Gray*, hemos podido ver cómo pensaba sobre cuestiones relacionadas con el arte y la sociedad. Así pues, no tendría ninguna lógica suponer que Wilde intentaba pintar con los mejores colores a esa sociedad a la que él era tan ajeno, de la que se sentía absolutamente apartado, como un *outsider*.

Sin duda no podía enfrentarse directamente a un mundo tan poderoso, pues si lo hubiera intentado no habría podido poner en escena ninguna de sus comedias. Ya conocía perfectamente la reacción que habían suscitado algunos de sus ensayos, los cuentos y la novela. ¿Cómo arriesgarse a escribir comedias hirientes que nunca podrían llegar a los teatros? ¿Cómo iba a conseguir financiar su cada vez más

exigente tren de vida si no obtenía beneficios con el teatro? De ahí la calculada ambigüedad, en la que hay que reconocer que Wilde era un consumado maestro: las comedias gustaban al público del que se reían, y gustaban mucho. Algunos de los críticos actuales han explicado convincentemente esta situación acudiendo a la condición de sujeto colonial del escritor; así lo expresa Richard Alien Cave, que observa que Wilde pretende deconstruir el concepto de «lo inglés» (*Englishness*) como lo cultural y moralmente superior, que se impone por razón del Imperio a los territorios y sujetos sometidos:

Podría argumentarse que el colonialismo fuerza la duplicidad en los pueblos sometidos, especialmente en aquellos que pretenden conservar cierta medida de sentimiento nacionalista: deben adoptar una expresión pública de adhesión a los cánones de comportamiento impuestos, mientras en la vida privada mantienen oculta la convicción en el valor perdurable de su propia herencia cultural que han suprimido exteriormente. Esto es jugar con máscaras conscientemente; y la fidelidad con uno mismo se encuentra en la tensa intersección de estas

identidades públicas y privadas. Declan Kiberd ha defendido recientemente que «Wilde fue el primer artista importante en desacreditar el ideal romántico de la sinceridad, sustituyéndolo por el imperativo más negro de la autenticidad: se dio cuenta de que al ser fiel a una sola identidad, un hombre sincero puede ser falso con media docena de otras identidades». Lo que las comedias nos muestran repetidamente es que la pretensión imperialista inglesa de la gran base moral a partir de una absoluta integridad es totalmente fraudulenta. La fijación y el control de los valores establecidos se muestran repetidamente como ridículos: la sinceridad en la Sociedad de estas obras es sólo afectación, una fachada. Lo que verdaderamente cuenta es un hábil pragmatismo⁸.

Por tanto, es cierto que Wilde usa (y hasta abusa a veces) de las convenciones y temas del teatro de su tiempo, como sostiene Kerry Powell en su libro *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Y ello a pesar de que negara reiteradamente influencias; por supuesto que las recibió, y

⁸ Richard Alien Cave, «Wilde's Plays: Some Lines of Influence», en Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 223.

se aprovechó en gran medida de sus contemporáneos. Gracias a ellos, como dice Powell en ese libro, consiguió Wilde dar forma a sus comedias y verlas representadas⁹. Las copió precisamente para buscar el favor del público, porque sabía que ésas eran las obras que su auditorio potencial prefería. Se acogió a las normas francesas de la «obra bien hecha» («*pièce bien faite*»), que se conoce en inglés como «*well-made play*», normas seguidas por los dramaturgos ingleses contemporáneos de Wilde, y que él aplicó estrictamente a sus obras. Pero, dicho eso, inmediatamente hay que añadir que logró trascender sus modelos y alcanzó supremas cotas en el dominio del lenguaje y la técnica teatral. Sus cualidades personales para la conversación y el ingenio verbal que caracterizaba su extravagante personalidad —que el lector de las dos comedias que se recogen en este volumen observará de inmediato— hicieron seguramente el milagro de dignificar

⁹ Dice Powell que la prueba de que su talento no estaba sólo en él es que después de salir de la cárcel y exiliarse en Francia, al estar lejos del mundo teatral londinense y no tener los referentes de los que se había beneficiado en los años anteriores, fue incapaz de concluir ninguna obra dramática, aun cuando intentó escribir varias, como *Una tragedia florentina* (*A Florentine Tragedy*), o *La santa cortesana* (*La Sainte Courtesane*), en inglés, a pesar del título francés. Véase Kerry Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, págs. 141-142.



un género que se hallaba en decadencia artística, aunque contara con el favor del público, pues las comedias de la época estudiadas por Powell en el libro citado ponen de manifiesto la distancia enorme que las separaba de las soberbias comedias de costumbres de Sheridan.

Como se ha dicho más arriba, las dos comedias que siguen, aun compartiendo rasgos comunes, son bien distintas, y de hecho algunos críticos suelen catalogar *La importancia de llamarse Ernesto* como farsa, y no como «comedia de costumbres» (*comedy of manners*), que es el tipo genérico que se emplea normalmente para describir a las otras tres obras. *El abanico de Lady Windermere* es, en efecto, una obra que pretende tratar un tema serio, de trascendencia moral: el de una mujer con pasado oculto, que tuvo una hija a la que abandonó y que ahora lleva una vida frívola en una sociedad que la acepta hipócritamente por su estatus social. Pero lo cierto es que el desarrollo y el desenlace de la trama —que no desvelaré al lector para que pueda disfrutar de ella— no corresponden a esa temática seria, ya que sin duda se favorece la burla y se provocan las sonrisas, cuando no la risa franca, en el auditorio. Aunque la estructura dramática es la



convencional del melodrama, aquí Wilde subvierte las normas morales dominantes, tratando de mostrar, como apunta el subtítulo, lo que en realidad es «una buena mujer», a pesar de las apariencias. La moralidad convencional —¿cabía esperar otra cosa de un autor como Wilde, que tan displicente se había mostrado siempre hacia ella en asuntos estéticos?— no cuenta para nada. Es más, en los momentos en que el melodrama alcanza sus límites más elevados, como ocurre al final del acto segundo, Wilde introduce un requiebro cómico, para suavizar el dramatismo de la acción y buscar la sonrisa de su auditorio, que se hace cómplice de la frivolidad manifestada por lord Augusto.

En cambio, *La importancia de llamarse Ernesto* es una joya del absurdo, llena de los chispeantes epigramas tan característicos de Wilde, y en ella no hay pretensión alguna de abordar asuntos de trascendencia. Su propio subtítulo nos pone sobre aviso: «Una comedia trivial para gente seria», como también la descripción que hizo de ella el autor: «escrita por una mariposa para mariposas». Domina en ella el principio del placer, por encima de cualquier otro requisito moral; el mundo que nos retrata Wilde es un

mundo donde reina la armonía, la mayor libertad [...]. Como farsa que es, se sitúa en el terreno de la paradoja, de la fantasía, de la contradicción, donde se da rienda suelta al espíritu dionisiaco y desaparece cualquier atisbo del superego. El propio Wilde explicaba lo que pretendía esta obra con estas palabras: «deberíamos tratar todas las cosas triviales de la vida muy seriamente y todas las cosas serias de la vida con trivialidad sincera y estudiada».

Si bien estamos en el terreno de la farsa, como digo, aun así puede apreciarse la imagen de la realidad, pues Wilde consigue que la comicidad con la que trata a sus personajes y las situaciones que viven no empañen el espejo en el que se refleja la sociedad de aristócratas a la que se dirige. En *La importancia de llamarse Ernesto* está presente esa sociedad, sin duda, y sus valores morales, pero aquí más que en ninguna otra obra Wilde se siente con absoluta libertad para romper la moralidad dominante y reírse descaradamente del mundo. Dominan, más que en las anteriores, su habilidad epigramática y la fluidez de sus diálogos, que ponen de manifiesto muchas ideas modernas sobre el arte, la vida, la memoria, etc., aun bajo el disfraz del absurdo y lo fantástico. En efecto, a veces parece que

estemos oyendo a personajes de Pirandello (1867-1936) o Beckett (1906-1989), aunque inmersos —eso sí— en un mundo musical, porque la música es un elemento esencial de la obra, tanto por el propio sonido del piano con el que se sube el telón en la primera escena como por las alusiones y artificios musicales que se usan. No en vano W. H. Auden (1907-1973) llegó a decir de esta obra que era «la única ópera verbal pura en inglés».

El éxito de la obra fue inmediato, y durante unas semanas se mantuvo en escena en el teatro St. James, donde se estrenó el 14 de febrero de 1895, a la vez que *Un marido ideal* se representaba con idéntico éxito en el teatro de Haymarket (donde se había estrenado el 3 de enero). Pero tristemente la misma noche del estreno se presentó en el teatro el marqués de Queensberry, dispuesto a reventar la representación. No se le permitió la entrada y optó por entregar en la puerta del escenario un ramo de verduras. Cuatro días después le dejó a Wilde en su club la tarjeta llamándolo «sodomita», y a principios de marzo el escritor, impulsado por Alfred Douglas, presentó la denuncia contra el marqués, comenzando entonces los juicios que acabarían con la condena de dos años de cárcel de Wilde

el 25 de mayo. A partir de entonces el nombre de Wilde hubo de desaparecer de los carteles y sus obras no pudieron seguir representándose en Inglaterra (*La importancia de llamarse Ernesto* tuvo que retirarse del St. James en mayo, en medio de un clamoroso éxito, cuando sólo se habían celebrado sesenta y seis representaciones). Mas unos pocos años después volverían a los escenarios, y a lo largo de todo el siglo XX estas comedias de salón —en especial *La importancia de llamarse Ernesto*— pueden contarse entre las obras más populares de la escena británica e internacional.¹⁰

Es curioso, y paradójico, que un autor marginal en muchos aspectos como Wilde (homosexual, irlandés, artista...), que se negó rotundamente a marginarse y escribir para una minoría afín, haya finalmente conquistado los gustos de la mayoría. Sin duda Wilde es un autor «canonizado», cuyas obras dramáticas forman parte de los repertorios teatrales

¹⁰ La retirada de *La importancia de llamarse Ernesto* en mayo de 1895 causó importantes pérdidas a George Alexander, que logró, sin embargo, resarcirse cumplidamente de ellas en 1902 y en 1909, cuando se repuso la obra, así como en 1911 y 1913. En todas esas ocasiones *La importancia de llamarse Ernesto* volvió a convertirse en un éxito impresionante; sólo en 1909 estuvo en cartel durante once meses, lo que le reportó a Alexander unos beneficios superiores a las 21.000 libras, una cantidad muy considerable en la época.

de todo el mundo, y que es leído como una de las figuras más representativas de la literatura inglesa. Ha dejado huellas e influencias muy profundas en el teatro inglés, como ponen de manifiesto muchas obras de dramaturgos consagrados del siglo XX, como Somerset Maugham (1874-1965), Noel Coward (1899-1973), Edward Bond (1934) o Tom Stoppard (1937), que se han visto influidos por el sentido del ritmo, de la construcción escénica, así como por muchos detalles concretos de ciertas obras (en Stoppard es preciso mencionar la deconstrucción que de *La importancia de llamarse Ernesto* hace en *Travesties*, en 1974). Además, hay que señalar la importante influencia ejercida por el teatro y el pensamiento de Wilde en diversos dramaturgos homosexuales, como Joe Orton (1933-1967), u otros más recientes, como Frank McGuinness y Neil Bartlett¹¹. El caso de Orton es especialmente interesante por cuanto constituye un paralelo de Wilde en el sentido de que sus obras, abiertamente subversivas, fueron asumidas por el teatro comercial y aceptadas como parte natural del repertorio del *West End* londinense.

¹¹ Un interesante estudio de estas influencias las proporciona el ensayo ya citado de Richard Alien Cave, «Wilde's Plays: Some Lines of Influence» en Peter Raby, ed., *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, págs. 219-248.



Y, aunque sea sólo un breve apunte final, no podemos olvidar tampoco la huella que la obra de Wilde ha dejado en el teatro español del siglo XX. Traducidas sus comedias de la alta sociedad desde los años diez y veinte, y en versiones españolas también sus ensayos y sus cuentos, la alargada sombra arrojada por Wilde sobre autores como Alejandro Casona, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura o Francisco Nieva, entre otros, ha sido repetidamente señalada por la crítica. No debe extrañar, si tenemos en cuenta que la primera presentación del teatro de Wilde se hizo en el Ateneo de Madrid, en 1910 o 1911, con ocasión de una lectura hecha por escritores y actores de los papeles de *Una mujer sin importancia*, en traducción de Ricardo Baeza, que organizó Ramón Gómez de la Serna. En esa década se publicaron en España numerosos trabajos sobre el escritor irlandés, como los de A. Alcalá Galiano, *Conferencias y ensayos (Oscar Wilde: una semblanza)*, en 1919; Rubén Darío, *Peregrinaciones (Purificaciones de la piedad)*, en 1910; Manuel Machado, *El amor y la muerte (La última balada de Oscar Wilde)*, en 1913; y Ramón Pérez de Ayala, *Las máscaras* (en dos volúmenes en 1919: *Oscar Wilde v el espíritu de contradicción*, y *Las comedias modernas de Oscar Wilde*).

Testimonio de ese eco son también algunos artículos periodísticos escritos por autores del renombre de Azorín («Algunas ideas estéticas», en el *ABC* del 26 de octubre de 1912, o de Ramiro de Maeztu («Oscar Wilde de nuevo», en el *Heraldo de Madrid* del 25 de abril de 1913). En la década de los veinte, además, se tradujo la biografía de Frank Harris: *Vida y confesiones de Oscar Wilde* (1928), debida a Ricardo Baeza, que desde finales de la primera década del siglo venía traduciendo toda la producción de Wilde. Esa traducción de la biografía de Harris, publicada en Biblioteca Nueva, venía acompañada de un interesante prólogo y abundantes anotaciones, que ponían de manifiesto el excelente conocimiento que poseía el traductor sobre la vida y obra de nuestro escritor. Afortunadamente, pues, España no fue una excepción en el arrollador éxito que conoció la obra de Wilde poco después de su muerte. Y lo más grandioso quizá es que, un siglo después, aún se mantiene vivo ese interés.