

# **TESIS DOCTORAL**

**2015**

**La crítica social en los comienzos del Abbey**

**Theatre: Edward Martyn**

**Ana M<sup>a</sup> Izquierdo Pliego**

**Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Pontificia**

**Comillas**

**Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas**

**Facultad de Filología**

**U.N.E.D.**

**Director de tesis: Dr. D. Ramón Sainero Sánchez**

**Departamento de Filologías Extranjeras y sus Lingüísticas**

**Facultad de Filología**

**U.N.E.D.**

**La crítica social en los comienzos del Abbey Theatre: Edward Martyn**

**Ana M<sup>a</sup> Izquierdo Pliego**

**Licenciada en Traducción e Interpretación por la Universidad Pontificia**

**Comillas**

**Director de tesis: Dr. D. Ramón Sainero Sánchez**

## **Agradecimientos**

Esta tesis no habría sido posible sin la ayuda del personal de numerosas instituciones, que me ha permitido acceder a gran cantidad de material sin publicar. En particular me gustaría dar las gracias a Eugene Roche, de Special Collections, James Joyce Library, University College Dublin, por enviarme una copia de la obra de Martyn *The Playboy of the Eastern World*, un envío que resultó dificultoso por el mal estado en que se encontraba la obra; a Helen McGinley, del Department of Early Printed Books and Special Collections, Trinity College Library, por enviarme una copia de la obra de Martyn *The Place-Hunters*, publicada únicamente en *The Leader* el 26 de julio de 1902; a Isolde Harpur, de Trinity College Dublin, que, si bien, lamentablemente, no logró encontrar *The Privilege of Place*, me envió una referencia a una crítica de su representación publicada en el *Freeman's Journal* en 1915 y me confirmó también que la obra de Martyn *Regina Eyre* nunca había sido publicada.

Un agradecimiento muy especial a Eoghan Ó Carragáin, Máire Ní Chonalláin, James Harte y Berni Metcalfe, de la National Library of Ireland, por su inestimable ayuda en enviarme los documentos escaneados o fotocopiados que les he solicitado, con la mayor atención y diligencia posibles. Gracias a ellos he podido acceder a gran cantidad de textos y artículos no publicados, que figuran en la bibliografía.

También a Denise Dowdall, de HistoryEye, por acudir en Irlanda a tomar fotografías de textos muy antiguos que no podían escanearse, y enviármelos.

Quiero expresar también un agradecimiento muy especial a la Biblioteca de las Naciones Unidas y a la Biblioteca Pública de Ginebra por solicitar en mi nombre sendos préstamos interbibliotecarios a la Universidad de Rennes y la Universidad Sorbona de París para poder consultar una tesis doctoral sobre Martyn, de Chantal Brady, titulada *Edward Martyn, 1859-1923, l'homme et son temps*, presentada en 1980. También a St. John's Libraries por enviarme una copia fotocopiada de la disertación de Anna V. Connolly titulada *Edward Martyn; His peace in the Irish literary revival*, depositada en la St. John's University, Queens, NY, Estados Unidos, en 1946.

Maria Gannon, de Trinity College Dublin, tuvo la amabilidad de enviarme un CD con una copia escaneada de la tesis *Edward Martyn: Dreamer and Reformer. A Study of an Aesthete and Cultural Nationalist*, publicada por J. C. M. Nolan en 1996, y una copia del artículo de Stephen P. Ryan titulado “Edward Martyn’s Last Play”, publicado en *Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 47, No. 186, en el verano de 1958 (págs. 192 a 199).

Me habría encantado poder acceder a una tesis de Margaret Mary Leahy titulada *Edward Martyn: the disciple of Henrik Ibsen* y presentada en la

Universidad de Boston en 1939 ([https://openlibrary.org/works/OL11861560W/Edward\\_Martyn](https://openlibrary.org/works/OL11861560W/Edward_Martyn)). Lamentablemente, según el archivista principal de la Universidad, no han conseguido localizarla. Al parecer hay un plan para buscar esa tesis y muchas otras que están sin catalogar, pero llevará tiempo. La Universidad tampoco pudo facilitarme la información de contacto de la autora y, dado que la tesis se publicó hace más de setenta años, es poco probable que ésta siga viva. Esperemos que en algún momento la Universidad archive sus tesis y logre dar con ella.

Por último, deseo expresar mi más sincero agradecimiento al director de mi tesis y al personal de la UNED por su inestimable paciencia y ayuda.

## **Índice general**

<b>I. MARCO Y PLANTEAMIENTO DE LA TESIS.....</b>	<b>11</b>
I. 1. Planteamiento.....	12
I. 2. Objetivos.....	17
I. 3. Metodología.....	19
<b>II. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>21</b>
II. 1. El Abbey Theatre. Antecedentes, momento histórico y principales impulsores.....	22
II. 2. Los antecedentes de la literatura de corte crítico en Irlanda.....	57
a) Swift, primera crítica anglo-irlandesa a la situación del país.....	57
b) Escritores irlandeses que siguen la corriente literaria de Swift....	61
II. 3. Ibsen y los fundadores del Abbey Theatre.....	65
II. 4. Principales autores irlandeses dentro de la línea realista.....	70
a) Edward Martyn, el primer partidario del teatro de crítica social al estilo de Ibsen.....	70
b) Otros autores irlandeses de corte realista que mantuvieron relación con el Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre.....	72
c) Otros destacados autores irlandeses críticos con la sociedad de su época.....	88

### **III. EDWARD MARTYN Y LOS ORÍGENES DEL TEATRO DE CRÍTICA SOCIAL EN IRLANDA.....96**

III. 1. Vida de Martyn.....	97
1. Infancia, adolescencia, edad adulta y últimos años. Vida y estudios.....	100
2. Carácter de Edward Martyn.....	106
3. Conflictiva relación con su madre y supuesta homosexualidad.....	120
4. Viajes y anhelos.....	132
5. Profunda religiosidad en conflicto con esteticismo pagano.....	136
6. Contribución al Irish Literary Theatre.....	143
7. Nacionalismo cultural y político.....	152
8. Mecenas de las artes de Irlanda.....	165
III. 2. La Irlanda de Martyn.....	173
1. Conflicto político y social.....	173
2. Guerra Agraria.....	178
3. Contexto internacional.....	181

III. 3. La influencia de Ibsen y la crítica social en sus obras.....	183
• <i>The Heather Field</i> (1899).....	204
• <i>Maeve</i> (1899).....	242
• <i>The Tale of a Town</i> (1902).....	259
• <i>An Enchanted Sea</i> (1902).....	277
• <i>Grangecolman</i> (1912).....	296
• <i>The Dream Physician</i> (1914).....	317
• <i>The Place-Hunters</i> (1902).....	334
• <i>Romulus and Remus, or The Makers of Delights</i> (1907).....	342
• <i>The Privilege of Place</i> (1915).....	346
• <i>Regina Eyre</i> (1919).....	349
III.4. Martyn visto por la crítica.....	353
III.5. La visión de Edward Martyn en el mundo de hoy en día, nuevas perspectivas de sus obras.....	374
<b>IV. CONCLUSIONES.....</b>	<b>383</b>
<b>V. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>398</b>

## **I. MARCO Y PLANTEAMIENTO DE LA TESIS**

## **I. 1. Planteamiento**

Mi tesis tiene como principal objetivo estudiar la obra del dramaturgo irlandés Edward Martyn (1859-1923) y señalar la influencia en sus obras de las obras del maestro noruego Ibsen correspondientes a sus períodos realista y simbolista, es decir, a partir de la publicación de *Pillars of Society* (1877). Deseo poner de relieve la enorme influencia del dramaturgo noruego Ibsen en la obra del autor irlandés Edward Martyn, comparando sus obras una por una y ampliando la labor realizada previamente al respecto por otros autores, completándola. Deseo demostrar cómo, en sus dramas de crítica social, Edward Martyn adoptó la temática, la técnica y el estilo dramático del maestro noruego, en algunos aspectos con más éxito que en otros, para representar sobre los escenarios irlandeses dramas de realismo sociocrítico al estilo de Ibsen.

Edward Martyn es un escritor irlandés que considero prácticamente desconocido en España y tampoco demasiado estudiado en su país natal o en otros países, y que sin embargo fue pionero de la dramaturgia de crítica social en Irlanda en un momento del teatro nacional irlandés en que el objetivo fundamental de sus dramaturgos (Yeats, Hyde, Lady Gregory, Synge) era crear un teatro nacionalista con una literatura que rememorase el pasado

mitológico y las sagas de los héroes celtas de Irlanda, que ofreciera una visión grandiosa del país y que ensalzase la cultura y la vida irlandesas frente a todo lo inglés, en un período histórico y político de Irlanda en que la población estaba inmersa en un movimiento nacionalista que años después daría lugar a la independencia del país.

En 1899 se creó en Irlanda, con la colaboración de Martyn, el Irish Literary Theatre, que posteriormente terminaría dando lugar al Abbey Theatre, el teatro nacional de Irlanda, en 1904. En un principio el Irish Literary Theatre pretendía representar obras en gaélico y combinar obras de corte irlandés con grandes obras europeas, alternando así la temática de las mismas. Sin embargo, poco a poco optó por centrarse en las obras de temática irlandesa, destacándose en ellas los mitos celtas y la vida del campesino de la isla, dejando de lado el drama continental, por lo que algunos de sus primitivos partidarios, entre ellos Edward Martyn, decidieron alejarse del movimiento.

La crítica social de los problemas irlandeses de la época no fue el centro de atención de los dramaturgos del Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre en los primeros años de andadura de estas sociedades, por lo que estos teatros se configuraron como teatros nacionalistas, dedicados a trazar y ensalzar la cultura y la vida de Irlanda pero sin hacer crítica de la sociedad de ese momento.

Sin embargo, en paralelo, escritores como Martyn intentaron, dentro del campo literario, explorar nuevos caminos, apartándose de esta temática y decidiendo abandonar el proyecto inicial. Martyn fue uno de los más fervientes defensores del realismo sociocrítico de corte ibseniano en Irlanda. Viendo el éxito alcanzado por Bernard Shaw con este tipo de obras en Inglaterra, intentó alcanzar ese mismo éxito en Irlanda, sin darse cuenta de que la sociedad irlandesa de ese momento, al borde de una guerra civil, no estaba preparada para asumir sus críticas. Desligándose de la temática de los fundadores del Irish Literary Theatre, Martyn se decantó por un teatro de crítica social, con obras que muestran la problemática de la vida cotidiana de la sociedad irlandesa y que se apartan así de la tendencia marcada por los dramaturgos del Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre en sus primeros años de andadura. Siendo uno de los fundadores originarios del Irish Literary Theatre, terminó desligándose de éste y fundando el Theatre of Ireland junto a Padraic Colum y otros en 1906, y el Irish Theatre junto a Thomas MacDonagh y Joseph M. Plunkett en 1914 (que tuvo que cerrar relativamente poco después), con la idea de representar, además de obras de autores irlandeses, tanto en gaélico como en inglés, también obras de grandes maestros europeos, ampliando así la gama de estilos dramáticos ofrecidos a la sociedad de Irlanda por lo que se conoció como el Renacimiento Literario Irlandés.

Para entender mejor por qué no triunfó en Irlanda la tendencia de teatro de crítica social propugnada por Martyn, hay que tener en cuenta que, en la época en que Martyn escribió sus obras, Irlanda se encontraba en un momento histórico en que por primera vez católicos y protestantes tenían un objetivo común, la emancipación de Irlanda del dominio inglés. En aquellos años, la situación en Irlanda era sumamente tensa, era un momento clave de inquietud social, revueltas armadas, conspiraciones y búsqueda de una identidad nacional. A la muerte de Parnell en 1891, la idea nacionalista irlandesa caminaba sin rumbo fijo, sin nadie capaz de dirigirla. Y fue precisamente en ese momento en el que surgió este grupo de escritores anglo-irlandeses, tanto católicos como protestantes, que logró crear una literatura eminentemente irlandesa cuya influencia fue decisiva en la posterior independencia del país, una idea aglutinadora que permitió una verdadera identificación de lo irlandés frente a lo inglés. Estos autores lograron que lo que parecía un sueño se convirtiera en una realidad de inusitada fuerza y belleza: una literatura basada en Irlanda y en todo lo irlandés (el “Irish Literary Movement”). Este grupo de entusiastas forjó la creación y puesta en escena de obras de autores irlandeses con argumentos irlandeses, con el deseo de crear un teatro auténticamente irlandés que devolviera al pueblo celta su prestigio y su honor de recordar un pasado glorioso (“Irish Literary Revival”).

El Irish Literary Theatre y el posterior Abbey Theatre incluyeron inicialmente en su repertorio algunas obras con un tinte algo más social, pero el caldeado

contexto político de la época hizo que éstas fueran recibidas con grandes protestas por considerarse un insulto. Así, la representación de *Kathleen ni Houlihan* (1902) de Yeats y Lady Gregory y *The Playboy of the Western World* (1907) de Synge suscitaron una violenta reacción por parte de la audiencia. En el caso de la obra de Synge, la audiencia encolerizada llegó incluso a destrozar el teatro por considerar la obra un insulto a Irlanda y a los irlandeses. Todo ello pone de manifiesto que la Irlanda de aquel momento no se encontraba en un momento propicio para acoger obras de corte crítico.

Y sin embargo, si bien es cierto que la fama y el prestigio del Abbey Theatre se derivaron en gran medida de las obras centradas en las leyendas y las narraciones celtas de antaño y en el realismo campesino teñido de humor, me ha parecido importante recordar que en aquella época existieron también otros autores que prefirieron desligarse de esa corriente y decantarse por otro tipo de temática, y que con los años también la línea de corte crítico dentro de un enfoque irlandés ocupó un lugar de importancia en las letras de Irlanda. Por ello he decidido escoger como objeto de mi tesis el estudio de las obras de Edward Martyn, por considerar que es un autor prácticamente desconocido en España y no suficientemente estudiado tampoco en su país natal.

## **I. 2. Objetivos**

Pretendo mostrar (algo que no se ha hecho nunca en España) cómo Edward Martyn es pionero de un teatro de perspectiva sociocrítica en Irlanda en los orígenes del Irish Literary Theatre y durante los inicios del posterior Abbey Theatre, y cómo este autor irlandés fue conectando con el mundo social de su país, centrándose en la problemática irlandesa influido por las obras del dramaturgo noruego Ibsen, en un momento de la historia de Irlanda en que el clima político no era el idóneo para este tipo de corriente literaria (eran momentos de gran fervor revolucionario entre la población irlandesa, por lo que la idea de Martyn de representar obras de tinte social no tuvo una acogida demasiado buena).

Mi intención es presentarle como el primer verdadero partidario y promotor del realismo sociocrítico dentro del movimiento que desembocaría en la creación del Abbey Theatre, en contraposición a la tendencia teatral irlandesa de aquella época, más centrada en ensalzar la cultura irlandesa en busca de una identidad propia mediante la creación de un teatro nacional eminentemente irlandés que permitiera considerar a los habitantes de la isla sujetos con identidad propia y no meros súbditos de la Corona británica.

Pretendo mostrar, de manera inédita en España, cómo las obras de Ibsen influyeron en Martyn y consiguieron que también en Irlanda surgiera una corriente teatral partidaria de mostrar la realidad de la sociedad irlandesa del momento, con todos sus problemas, con una temática similar a la empleada por Ibsen en sus obras, algo que, como digo, nadie ha hecho hasta el momento en España. Destacaré en mi estudio, de forma detallada, las innumerables similitudes entre las obras de Ibsen y las de Martyn, y la influencia tan clara que Ibsen, el gran maestro noruego, tuvo en las obras del dramaturgo irlandés.

Mientras que la mayoría de los autores irlandeses contemporáneos de Martyn han sido objeto de amplio estudio y análisis, considero que este autor ha recibido un trato injusto. Con mi trabajo pretendo dar a conocer a un dramaturgo prácticamente desconocido tanto dentro como fuera de su país pero cuyas obras, aunque quizás no de tanta calidad dramática como las de otros autores de la época, contribuyeron de forma decisiva al surgimiento de una nueva corriente literaria en Irlanda, que con el tiempo llegaría también a ocupar un lugar de importancia en el panorama literario del país.

Para finalizar incluiré un breve capítulo titulado “La visión de Edward Martyn en el mundo de hoy en día, nuevas perspectivas de sus obras”, en el que, observando la sociedad actual en Irlanda, demostraré cómo muchos de los problemas señalados por Martyn en sus obras siguen estando plenamente vigentes hoy en día.

### I. 3. Metodología

Para alcanzar los objetivos anteriormente citados me basaré, fundamentalmente, en las obras de Ibsen y Martyn y en estudios críticos sobre ellos, así como en trabajos realizados sobre teatro de crítica social en Gran Bretaña e Irlanda, fundamentalmente. Además de en las obras de Ibsen y Martyn, me basaré también para mi estudio en las dos principales obras publicadas hasta ahora con una temática similar a mi tesis, con miras a ampliarlas y completarlas: Setterquist, Jan 1974: *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama/2 Volumes in 1*. New York: Gordian Pr.; y Courtney, Sister Marie-Thérèse 1956: *Edward Martyn and the Irish Theatre*. New York: Vantage Press. En la segunda parte de su obra, Jan Setterquist hace una excelente comparativa entre algunas de las obras de Ibsen y Martyn, pero no incluye todas. Con mi tesis pretendo completar su labor, algo no hecho hasta ahora y que considero debe hacerse.

Aportando nueva información, mostraré la influencia de Ibsen en las obras de Martyn, una por una.

Antes de eso incluiré una introducción, con información de antecedentes, para enmarcar el período en el que Martyn escribió sus obras y el contexto

literario en la Irlanda de aquella época, y para mostrar cómo en la época en que Martyn escribió sus obras hubo también otros autores realistas asociados al Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre que decidieron hacer crítica social, si bien no al nivel de Martyn, que fue el verdadero precursor del drama ibseniano de corte sociocrítico en Irlanda.

Mi trabajo estará estructurado siguiendo el índice incluido más arriba. Me centraré más en la obra de Martyn, y en la influencia de Ibsen en ella, que en su vida, puesto que ésta ya ha sido ampliamente estudiada en las referencias que cito en el apartado “Vida de Martyn” de la tesis.

El sistema de trabajo se basará en un fichero temático en el que iré registrando y estudiando los apartados de dicho índice a partir de las referencias citadas en la bibliografía que se incluye al final de la tesis.

Las citas de la tesis se incluirán en el idioma de la obra empleada como referencia.

## **II. INTRODUCCIÓN**

## **II. 1. El Abbey Theatre. Antecedentes, momento histórico y principales impulsores**

La idea principal que defiendo en esta tesis es que el Abbey Theatre, el teatro nacional de Irlanda, se configuró eminentemente como un teatro de identificación nacional frente al teatro de realismo sociocrítico en boga en otros países, pero que también en Irlanda autores como Edward Martyn (1859-1923), que por desgracia no lograron tanta aceptación, entre otras cosas por el contexto histórico y cultural imperante en el país en aquellos años, propugnaron ese teatro de realismo sociocrítico que con el tiempo también ocupó un lugar de importancia en la dramaturgia del país.

Mi tesis se centrará precisamente en Edward Martyn (1859-1923) como principal impulsor del teatro de crítica social en Irlanda a finales del siglo XIX y principios del XX, en la línea del maestro noruego Henrik Ibsen, mostrando cómo las obras de Ibsen influyeron en las suyas.

Sin embargo, a modo de introducción considero necesario ofrecer cierta información de antecedentes que ayude a entender de qué manera surgió la

idea de fundar en Irlanda, a finales del siglo XIX, el Irish Literary Theatre que en 1904 desembocaría en el Abbey Theatre, el teatro nacional irlandés.

Al analizar la literatura irlandesa escrita en lengua inglesa previa a ese período, podemos observar cómo ésta, en general, había presentado una de estas tres visiones características (o una mezcla de las tres):

- a) El irlandés como personaje cómico, débil, sumiso y corto de miras que provocaba risas entre el público inglés y que llegaba a hacerse querer por su ingenio, pero que siempre sería considerado, en cierto modo, un ser inferior —ésta es la Irlanda que presentaba George Farquhar (1678-1707), por ejemplo;
- b) El irlandés oprimido por las injusticias cometidas por el Imperio británico durante su ocupación de la isla —ésta es la Irlanda presentada, por ejemplo, por Jonathan Swift (1667-1745), a quien podría considerarse pionero de la literatura de crítica social en Irlanda;
- c) El mundo glorioso y mítico del pasado celta irlandés, lleno de magia y poesía —ésta es la Irlanda que presentaba, por ejemplo, Geoffrey Keating (1570-1650) y que posteriormente se favorecería en el Irish Literary Theatre y en parte también en el Abbey Theatre para ensalzar

el orgullo de ser irlandés (no todos sus fundadores optaron por la temática mitológica, Martyn por ejemplo no lo hizo en general).

Estos tres escritores recién mencionados pueden considerarse los primeros artífices de la literatura anglo-irlandesa, es decir, de la literatura irlandesa escrita en lengua inglesa.

Anteriormente, ya en los siglos XII y XIII, pueden encontrarse algunos escritos de temática irlandesa en lengua inglesa, como es el caso de los poemas de Michael of Kildare (siglos XIII-XIV), pero realmente no puede hablarse de una verdadera literatura anglo-irlandesa hasta entrados ya en el siglo XVIII, y aun así con ciertas limitaciones, puesto que la mayoría de los escritores que escribían en inglés en esa época pertenecían a la minoría protestante (y dominante) del país, y realmente no pensaban en crear una literatura eminentemente anglo-irlandesa, aun cuando algunos de ellos mostraran genuina simpatía por el pueblo irlandés.

Estos tres enfoques dados al personaje irlandés se comprenden más fácilmente si se observa la realidad histórica que rodeaba a esos tres escritores en el momento en que escribieron sus obras y la historia anterior de Irlanda: Enrique II de Inglaterra había conquistado Irlanda en el siglo XII, y desde ese momento hasta muchas generaciones después el sentimiento de antipatía mutuo entre ingleses e irlandeses perduraría, llegando a hacerse endémico y

perviviendo en algunos casos hasta nuestros días (no hay más que observar la situación en el Ulster hasta hace bien poco).

Y aunque estas tres visiones del personaje irlandés resultan extremadamente interesantes y aunque en ocasiones se entremezclan, para el presente documento nos centraremos sobre todo en la segunda: la visión del pueblo irlandés injustamente tratado, que daría lugar a un sentimiento nacionalista que, en el campo literario, llevaría a la creación de un teatro nacional para Irlanda.

A finales del siglo XIX la situación política y social en Irlanda era extremadamente tensa. Tras la muerte de Charles Stewart Parnell en 1891, la ideología revolucionaria caminaba sin rumbo fijo, sin una mano firme que pudiera dirigirla. Será éste el momento en que la semilla literaria tanto tiempo dormida empiece a despertar y a desarrollarse con inusitado vigor, y en que una serie de escritores logre crear en Irlanda una literatura eminentemente irlandesa cuya influencia será decisiva en la posterior independencia del país.

Autores como Lady Gregory (1852-1932), John Millington Synge (1871-1909), Douglas Hyde (1860-1949) o W. B. Yeats (1865-1939), entre otros, lograron convertir en realidad lo que hasta entonces parecía un sueño: una

literatura basada en Irlanda y en todo lo irlandés y un teatro de temática irlandesa.

El problema al que tuvieron que enfrentarse estos escritores en aquel momento es que, hasta esa fecha, los mejores escritores nacidos en Irlanda (Oliver Goldsmith (1728-1774), Richard Brinsley Sheridan (1751-1816), Oscar Wilde (1854-1900) o George Bernard Shaw (1856-1950), por citar algunos) habían emigrado ante la falta de recursos de su país natal. Así, el comienzo fue difícil, pero pronto empezaron a surgir autores y artistas que hicieron posible esta hermosa realidad de un teatro eminentemente irlandés.

En un principio, una de las ideas de los fundadores del Irish Literary Theatre que daría lugar posteriormente al Abbey Theatre era dar a conocer el pasado mítico y glorioso de Irlanda, recuperando antiguas leyendas celtas y traduciéndolas al inglés o creando nuevas obras de temática irlandesa, para suscitar en el corazón del pueblo irlandés un sentimiento de patriotismo y orgullo por el pasado mítico de su isla y acabar con su sentimiento de inferioridad ante el invasor inglés. Posteriormente estas obras terminaron combinándose con otras más realistas que exponían las condiciones y el contexto en que vivía la población, mayoritariamente rural y campesina, de Irlanda, oprimida en muchos casos por el clero y sometida a un duro clima y a una pobreza extrema.

Con anterioridad a ellos ya algunos escritores como Thomas Crofton Croker (1798-1854) se habían interesado por ese pasado mítico y glorioso de Irlanda y por el estudio de su folclore y su historia. Los trabajos de este escritor abrirían nuevos caminos a los futuros literatos irlandeses. Sus obras servirían de base a los fundadores del Irish Literary Theatre para dar un impulso a lo que en su momento se conocería, entre otras cosas, como “Irish Literary Revival”, “Irish Literary Renaissance” o “Irish Literary Movement” (el Renacimiento Literario Irlandés).

En el siglo XIX eruditos como Eugene O’Curry (1796-1862), estudioso y traductor de los primitivos manuscritos escritos en gaélico, y Patrick Weston Joyce (1827-1914) se interesaron por los primitivos textos literarios en gaélico, sometiéndolos a estudio. En esta época el camino revolucionario emprendido por el pueblo irlandés estaba necesitado de un ideal aglutinador que permitiera una verdadera identificación de lo irlandés frente a lo inglés. Este ideal se basó en gran medida en la herencia celta irlandesa, y esta temática irlandesa se convirtió posteriormente en un verdadero filón para numerosos escritores anglo-irlandeses. En esta época también destacamos, dentro de esta misma línea de volver los ojos al glorioso pasado irlandés, a escritores como Samuel Ferguson (1810-1886) y James Clarence Mangan (1803-1849). También Lady Wilde (1821-1896), madre del famoso Oscar Wilde, se distinguió por su interés por el folclore y el pasado mítico irlandés,

recopilando una serie de escritos que permitieron a generaciones posteriores catalogar y conocer muchos de los primitivos manuscritos escritos en gaélico.

En esta misma línea, y ya dentro del movimiento conocido como “Irish Literary Revival”, tenemos a escritores tan emblemáticos como Douglas Hyde (1860-1949) y Standish O’Grady (1846-1928), que contribuyeron a dar a conocer los manuscritos irlandeses primitivos.

Por sus trabajos sobre Irlanda se ha llegado a considerar a Standish O’Grady el padre del movimiento literario que acabamos de mencionar. El interés por sus obras sería enorme y pronto muchos escritores como W. B. Yeats, Lady Gregory y John M. Synge seguirían sus pasos.

Por su parte, Douglas Hyde fue una de las figuras más prestigiosas de este movimiento literario y uno de los primeros recopiladores y traductores de los escritos literarios irlandeses. Hyde fue el pilar fundamental sobre el que se sustentó el Abbey Theatre. De hecho, el lenguaje anglo-irlandés tan característico empleado por Synge y Lady Gregory en sus obras lo encontraron en *Love Songs of Connacht* (1894) de Hyde. Su interés por el pasado gaélico lo llevó a fundar en 1893, junto con otros académicos, la Gaelic League (*Connradh na Gaeilge*), una asociación destinada a conservar la lengua y la cultura gaélicas. Douglas Hyde fue el primer presidente de esta

asociación, y también de Irlanda, en 1938, tras su independencia del dominio británico.

Como ya hemos mencionado, como parte del movimiento de Renacimiento Literario Irlandés en que culminaron todos estos antecedentes cabe destacar a Lady Gregory, J. M. Synge, Douglas Hyde y W. B. Yeats, en un período inicial, junto con otros autores como George Moore (1852-1933) o Edward Martyn (en el que centraremos la segunda parte de esta tesis), y posteriormente a autores como George William Russell (AE) (1867-1935), Padraic Colum (1881-1972), Lennox Robinson (1886-1958), Austin Clarke (1896-1974) y también otros menos conocidos como William Boyle (1853-1923), T. C. Murray (1873-1959) o St. John Ervine (1883-1971).

De ellos quizás los que se apartaron un poco más de la literatura de corte mítico celta fueron Padraic Colum, Lennox Robinson, William Boyle o T. C. Murray, además de, por supuesto, Edward Martyn.

Los ideales que motivaron la creación del Irish Literary Theatre y el posterior Abbey Theatre son complicados, tanto por los aspectos políticos como por las figuras en él involucradas. No obstante, a grandes rasgos, la historia de este movimiento puede resumirse de la siguiente manera:

➤ 1891: W. B. Yeats crea en Londres la “Irish Literary Society”.

- 1892: W. B. Yeats crea en Dublín la “National Literary Society”.

Estas dos sociedades formaron parte de un enérgico movimiento destinado a promover una literatura que, bien en inglés bien en irlandés, tuviera un carácter claramente irlandés.

- 1893: Douglas Hyde y otros fundan la Gaelic League, cuya principal finalidad era preservar y reavivar la lengua y la cultura irlandesas, estudiar la literatura existente en dicha lengua y fomentar el nacimiento de una nueva literatura escrita en irlandés. Aunque en un principio era un movimiento neutral en términos políticos, tuvo por efecto el revivir de muchas tradiciones culturales y una conciencia nacional renovada (que se unió al movimiento cada vez mayor en favor del “Home Rule” (el gobierno autónomo de la isla) y la “desanglicización” de Irlanda. En un primer momento, la idea de la Gaelic League era que se produjeran obras en irlandés.

- Entre 1897 y 1899 Yeats y otros discutieron la posibilidad de abrir un pequeño teatro en Dublín para mostrar que Irlanda no era el país bufón y sensiblero que muchos pensaban, sino un país lleno de antiguo idealismo.

In 1897 Lady Gregory, Edward Martyn, and W. B. Yeats, founders of the Irish Literary Theatre – which in 1904 was to become the Abbey Theatre – met in Lady Gregory's house in Co. Galway to discuss the venture. Their letter of intent, addressed to prospective guarantors, proposes to ‘build up a Celtic and Irish school of dramatic literature’.  
(Maxwell 1984: I)

- En 1899 se les unió George Moore, a pesar de su reticencia inicial:

As George Moore put it, when Yeats and Edward Martyn first spoke to him of the project, ‘to give a Literary Theatre to Dublin seemed to me like giving a mule a holiday’. (Hogan & Kilroy 1975: 24)

Moore's credentials were not overwhelming. They were sufficient to allow him to condescend to Yeats and even more to Martyn. The Irish enterprise gave him the opportunity to instruct his colleagues and to display himself to advantage. (Maxwell 1984: 9)

- 1899: Las primeras obras del Irish Literary Theatre (la primitiva sociedad teatral que más adelante daría lugar al Abbey Theatre, fundada por Yeats, Lady Gregory y Edward Martyn, con la ayuda de Moore) se representaron en el Antient Concerts Room de Dublín, "where a large and most fashionable audience filled the hall" (Hogan & O'Neill 1967: 6). Las obras

representadas fueron *The Countess Cathleen* de Yeats, "a beautiful narrative poem in dramatic form" (Hogan & O'Neill 1967: 6), el 8 de mayo, y *The Heather Field* de Edward Martyn, el 9 de mayo.

Las expectativas eran altas y ambiciosas. Martyn hablaba de un "great intellectual awakening in Ireland"; Yeats, de una etapa de la historia de Irlanda "when imagination... desires dramatic expression"; Moore, de "a new outlet for the national spirit and energy" (Maxwell 1984: 12). Aun así, los inicios no fueron fáciles:

Yeats's play caused a stir because it was considered by some to be anti-Catholic and Martyn kept on wanting to back out; however, he was persuaded not to and at the end of the run he even paid all the expenses. Thus the Irish Literary Theatre was born. (Smythe 1983: 23-26)

A diferencia de la obra de Yeats, la obra de Martyn fue muy bien recibida.

El Irish Literary Theatre se mantuvo durante tres temporadas. La segunda temporada tuvo lugar en febrero de 1900 en el Gaiety Theatre de Dublín y en ella se representaron *The Bending of the Bough* de George Moore (una adaptación de *The Tale of a Town* de Edward Martyn), *The Last Feast of the Fianna*, de Alice Milligan, y *Maeve*, de Edward Martyn.

A finales de 1900 este movimiento literario no sólo gozaba del apoyo de los círculos nacionalistas y la prensa popular, sino también, algo con lo que quizás no se contaba, de la Iglesia católica en Dublín. De esta forma, los problemas a los que el teatro se había enfrentado en 1899 parecían totalmente resueltos, al contar ahora con todo este apoyo.

La tercera temporada tuvo lugar en octubre de 1901, también en el Gaiety Theatre, y en ella se representaron *The Twisting of the Rope* de Hyde (en gaélico, la primera vez en este teatro) y *Diarmuid and Grania* de Moore y Yeats, ambas el 21 de octubre. De esta tercera temporada, Joseph Holloway, arquitecto y asiduo asistente a las obras de teatro del Renacimiento Literario Irlandés de aquella época, comentaba:

General verdict favourable if not enthusiastic. Everything went surprisingly well for a first night. All was over by 11:20. The gods whiled away the interval with Gaelic songs and choruses cleverly sung. (Hogan & O'Neill 1967: 15)

Tras tres temporadas, el futuro de este teatro era incierto. A pesar de la ilusión generada por un teatro nacional para Irlanda (Hogan & Kilroy 1976: 9), tras tres años de andadura se anunció su fin. Las últimas obras del Irish Literary Theatre se representaron, por tanto, en 1901.

Edward Martyn, más partidario de un teatro de crítica social que del teatro de drama poético, la comedia extravagante o el drama campesino favorecido por Yeats, hacía tiempo que estaba desencantado con que no se representaran las obras de corte europeo que él favorecía y con la forma de actuar de los actores, que no consideraba adecuada para el tipo de obras que él propugnaba.

George Moore, que tras la tercera temporada del Irish Literary Theatre se distanció también de este movimiento, decidió abandonar la aventura y regresar a Inglaterra.

➤ 1902: creación de la “Irish National Theatre Society” con Yeats como presidente.

En palabras del secretario de la sociedad, George Roberts:

We discussed the failure of the Literary Theatre, which we attributed to the actors not being Irish, and being conventional in their methods, (...) and the Irish National Theatre Society was founded then and there. (Hogan & Kilroy 1976: 27)

En realidad el nombre de “Irish National Theatre Society” no se adoptó hasta 1903. Anteriormente el grupo se denominó “Irish National Dramatic

Company”. Entre sus fundadores figuraron los hermanos Fay, Sara Allgood, Padraic Colum, James H. Cousins, George Roberts y George Russell. Como vicepresidentes se propuso a Douglas Hyde, Maud Gonne y Edward Martyn, pero Martyn rechazó la oferta (Hogan & Kilroy 1976: 28).

En 1902, al haber cesado ya su actividad el Irish Literary Theatre, los hermanos Fay convencieron a George Russell para que les dejara representar su obra *Deirdre*, que el autor terminó para ellos. Así, en abril de ese año la Irish National Dramatic Company de W. G. Fay representó en el St. Teresa's Hall (un local incómodo y pequeño) *Deirdre*, de George Russell, y *Kathleen ni Houlihan*, de Yeats.

En 1903 la sociedad se trasladó a un nuevo local, Molesworth Hall, en Camden Street (Dublín), y adquirió el nombre de “Irish National Theatre Society” con Yeats como presidente, Maud Gonne, Douglas Hyde y George Russell como vicepresidentes y William Fay como director de escena. Los actores eran todos *amateurs* irlandeses (Fallis 1977: 94). Ese año empezaron a surgir tensiones, entre dos facciones bien diferenciadas, con respecto al rumbo que este teatro debía seguir. Por un lado estaban quienes defendían que, más allá del nacionalismo, el teatro debía perseguir la excelencia artística (como Synge) y, por otro, quienes pensaban que éste debía ser fundamentalmente un instrumento de propaganda política (como Maud Gonne, por ejemplo). Este claro desencuentro queda reflejado en la reacción de

personas como Arthur Griffith o Maud Gonne a la negativa del teatro a representar *The Saxon Shillin'* (1902) de Padraic Colum, tras lo cual abandonaron la sociedad.

➤ 1904 (27 de diciembre): apertura del Abbey Theatre en un edificio de carácter mixto adquirido en la antigua Abbey Street de Dublín gracias a la aportación económica de Miss Horniman (1860-1937), que gracias a su influencia logró obtener una patente para representar obras teatrales en Dublín pese a la oposición de los otros tres teatros ya existentes en la ciudad (el Gaiety, el Royal y el Queen's). Aun así, la patente no fue todo lo amplia que se esperaba y sólo se permitió al Abbey representar obras en irlandés e inglés, escritas por autores irlandeses, sobre temas irlandeses y seleccionadas por la National Theatre Society, y, fuera de eso, albergar charlas y conciertos. Dado que Miss Horniman no residía en el país, la patente terminó otorgándose a Lady Gregory (McCann 1967: 54-55).

El programa inaugural del Abbey Theatre, a cargo de la Irish National Theatre Society, incluyó *On Baile's Strand* (1904), una nueva obra de Lady Gregory, *Spreading the News* (1904), y dos producciones anteriores, *Kathleen ni Houlihan* (1902) de Yeats e *In the Shadow of the Glen* (1903) de Synge. Al estreno asistieron la mayoría de las figuras literarias de Dublín.

La noche del estreno, los 562 asientos del Abbey se llenaron con las obras de la Irish National Theatre Society, que por fin había encontrado un hogar definitivo. Martyn y George Moore ya no formaron parte de este movimiento.

El paso al Abbey y la posterior decisión de pasar de ser un grupo *amateur* a una empresa mayormente profesional le costó a la Irish National Theatre Society algunos de sus actores y también de sus autores. Todo este período queda perfectamente ilustrado en la obra *Theatre Business: The Correspondence of The First Abbey Theatre Directors: William Butler Yeats, Lady Gregory, and J. M. Synge*, publicada por Ann Saddlemyer en 1982.

Para resumir, los promotores del Abbey Theatre que en 1904 abrió sus puertas en Irlanda fueron principalmente W. B. Yeats y Lady Gregory, a quienes se unió posteriormente J. M. Synge. Sin embargo, en este movimiento también cabe destacar por su contribución, sin la cual éste no habría resultado posible, a:

- Miss Annie Horniman, una excéntrica inglesa adinerada de Manchester que proporcionó el respaldo financiero que necesitaba el proyecto. Aunque contraria al nacionalismo irlandés y no gran admiradora de los irlandeses, admiraba la obra de Yeats, con quien había colaborado en Londres, y por ello ofreció su respaldo económico a esta empresa. Ella adquiriría el Mechanics' Institute

que posteriormente albergaría el Abbey Theatre. No le gustaban los hermanos Fay, estaba decidida a oponerse a cualquier obra que considerara propagandística y competía con Lady Gregory por ser la protectora de Yeats, por lo que la relación con los demás miembros de este teatro no estuvo exenta de problemas. Fue ella quien dio al movimiento literario irlandés un local definitivo, puesto que anteriormente todos los locales habían sido alquilados. Además de alojar de forma definitiva al Abbey Theatre en 1904, también asignó a este teatro una suma anual para garantizar su funcionamiento;

- El ya citado George Moore, de ascendencia terrateniente, de fugaces entusiasmos y enorme capacidad para reflejar anécdotas maliciosas. *Diarmuid and Grania* (1901) fue su última contribución al drama irlandés, a partir de ese momento dejó de centrarse en el teatro para centrarse en el gaélico, un idioma que él mismo no hablaba pero que se empeñó en promover, y en la producción de novelas, fundamentalmente;
- El ya citado Douglas Hyde, perfecto conocedor del gaélico y gran pilar sobre el que se basarían los grandes genios del Abbey Theatre;
- El ya citado Edward Martyn, cofundador del Irish Literary Theatre pero que posteriormente se distanció del movimiento por no estar de

acuerdo con las obras en él representadas. Será en él en quien nos centraremos en la segunda parte de este estudio.

Aparte de Moore y Martyn, también otros se alejaron posteriormente del movimiento inicial, como Miss Horniman, que decidió retirar su subsidio por la decisión de abrir el teatro el día de los funerales en honor del Rey Eduardo VII en mayo de 1910. También en torno a 1910 empezaron a distanciarse ciertos directores, productores y actores.

Moore y Martyn trataron, en cierto modo, de "resucitar" por su cuenta el Irish Literary Theatre con algunas de las obras de Martyn, como *The Heather Field* o *An Enchanted Sea*, o de Ibsen, como *A Doll's House* (Maxwell 1984: 14). En junio de 1903 Martyn patrocinó una representación en el Queen's Theatre, a cargo del Players' Club, de *The Heather Field* y *A Doll's House*, una iniciativa que, en palabras de Holloway, parece que no tuvo mucho éxito:

I never sat in a more distracting and unruly audience (...). It was throwing pearls to swine and no mistake and ought to cure Edward Martyn of his idea that the Dublin people are sick of the fare presented each week at the theatres and yearn for higher things. (Hogan & Kilroy 1976: 65)

En 1904, el Players' Club presentó *An Enchanted Sea* de Martyn por primera vez, el 18 de abril, en las Antient Concert Rooms de Pearse Street, en Dublín (Hogan & Kilroy 1976: 119-120).

Por su parte, en paralelo, en diciembre de 1905 la “Irish National Theatre Society” pasó a ser la “National Theatre Society, Limited” (Abbey Company), gobernada por un triunvirato integrado por Yeats, Synge y Lady Gregory. William Fay fue nombrado director de escena y Frank Fay, secretario. Colum fue uno de los que expresó serias dudas acerca de este cambio.

Yeats and Willie Fay were for a theatre directed from the top. After a show-down in which they were out-voted, members who wanted nationalism in the theatre and those who favoured democratic control left the organisation. I went with them. (McCann 1967: 71)

Todos estos acontecimientos ocurrían en una época en que la lucha armada y las intrigas políticas empezaban a tomar cuerpo. Católicos y protestantes tenían por primera vez un objetivo común: la emancipación de Irlanda del intransigente dominio inglés.

En estos años, la situación en Irlanda era sumamente tensa y fue el momento en que la semilla literaria tantos siglos dormida podía empezar a desarrollarse con gran vigor.

Los propulsores del Abbey Theatre forjaron la creación y puesta en escena de obras con argumentos eminentemente irlandeses, con el deseo de crear un teatro auténticamente irlandés que devolviera al pueblo celta su prestigio y su honor de recordar un pasado glorioso, tal y como queda reflejado en la siguiente cita del *Manifesto for the Irish Literary Theatre* (1897), el teatro precursor del Abbey Theatre:

We propose to have performed in Dublin in the spring of every year certain Celtic and Irish plays, which whatever be their degree of excellence will be written with a high ambition, and so to build up a Celtic and Irish school of dramatic literature. We hope to find in Ireland an uncorrupted and imaginative audience trained to listen by its passion for oratory, and believe that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres of England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented, but the home of an ancient idealism. We are confident of the support of all Irish people, who are weary of misrepresentation, in carrying out a work that is outside all the political questions that divide us. (Gregory 1972: 20)

Estos escritores anglo-irlandeses, tanto católicos como protestantes, trabajaron con afán por crear una nueva literatura nacional. Utilizaron mayoritariamente la lengua inglesa en sus escritos, pero el contenido de sus obras fue eminentemente irlandés. Muchos de ellos, pese a su ascendencia, aprendieron gaélico y tradujeron muchas de las obras primitivas.

Aunque en un principio se había pretendido que las obras de este Renacimiento Literario Irlandés se escribieran y representaran en gaélico, la escasa aceptación de las mismas y el escaso número de obras recibidas en esa lengua hicieron que se decidiera representar las obras principalmente en inglés.

Los fundadores del Abbey Theatre pretendían ante todo la creación de una identidad propia mediante el establecimiento de un teatro nacional irlandés que permitiera que se les considerara auténticamente irlandeses y no sólo súbditos de la Corona británica. Deseaban crear obras de teatro conectadas con Irlanda y su brillante pasado gaélico, pero que fueran al mismo tiempo obras de verdadero valor artístico; es decir, no pretendían exclusivamente darle al público lo que éste deseaba ver, sino algo que fuese valioso desde un punto de vista artístico, gustase o no. Consideraban que lo artístico debía prevalecer sobre lo revolucionario, pese a que todos o la mayoría de sus creadores compartían los ideales de la revolución. Así, estos autores tuvieron

el acierto de ofrecer a la Irlanda de aquel momento un teatro eminentemente irlandés, por primera vez en la historia de ese país, con obras de temática irlandesa escritas por autores nacidos en Irlanda.

En un principio, además de intentar representar obras en gaélico, el Abbey Theatre pretendió también combinar obras de corte irlandés con obras maestras europeas, alternando así la temática de las mismas. Sin embargo, finalmente se optó por centrarse en las primeras, lo que provocó que algunos de sus primitivos partidarios, como Edward Martyn, se alejaran del movimiento.

De esta forma, las obras representadas en los inicios del Abbey se basarían principalmente en el pasado mitológico y glorioso de la isla y en la sencilla vida de los campesinos irlandeses. Aunque se podría, muy *à la limite*, decir que algunas de sus obras muestran una ligera crítica, sin quizás pretender hacerlo, como *Kathleen ni Houlihan* (1902) o *The Playboy of the Western World* (1907), el objetivo de este teatro en sus primeros años no fue hacer crítica social ni centrarse en el teatro de realismo sociocrítico, sino mostrar el pasado histórico y la realidad cultural tan característica de Irlanda. De hecho, las dos obras que acabamos de mencionar suscitaron una violenta reacción por parte del público en el momento de su representación. En el caso de la obra de Synge, la audiencia encolerizada llegó incluso a destrozar el teatro.

El Irish Literary Theatre surgió como alternativa al teatro imperante en los escenarios de Londres y Dublín. Frente al teatro melodramático de autores como Dion Boucicault (1820-1890), con obras como *The Shaughraun* (1874), aparecieron en Irlanda una serie de escritores que buscaron un camino muy diferente para las producciones teatrales representadas en su país. Era el momento clave de la inquietud social, las revueltas armadas, las conspiraciones y la búsqueda de una identidad nacional. Douglas Hyde, Edward Martyn, J. M. Synge, Lady Gregory y W. B. Yeats fueron figuras clave de este movimiento nacionalista en el teatro. Salvo Martyn y algunos otros, la mayoría de estos autores eran protestantes, pero todos formaron un bloque con un interés cultural común: la creación de un teatro nacional basado en todo lo irlandés y la emancipación cultural de Irlanda.

El objetivo capital era crear un teatro que ofreciera al mundo entero una visión de Irlanda unas veces grandiosa y otras veces sencilla y divertida. La crítica social no fue el centro de atención del Abbey en los primeros años de andadura de la sociedad teatral. El Abbey Theatre se constituyó así en un teatro nacionalista, dedicado a trazar y a ensalzar la cultura y la vida irlandesas.

Esta tesis doctoral se centrará, sin embargo, en la línea seguida por Edward Martyn, que prefirió optar por un teatro de crítica social y no meramente centrado en el pasado mitológico celta o la vida del campesino irlandés.

Primeramente, sin embargo, comentaré algunas de las figuras más destacadas del movimiento literario que caracterizó el Abbey Theatre, para entender el contexto en el que Martyn desarrolló su obra literaria y la línea tan distinta que él quiso proponer y defender en los escenarios irlandeses.

La primera de esas figuras es Lady Gregory (Isabella Augusta Persse). Nació en el condado de Galway, en el seno de una familia acomodada de terratenientes protestantes. Contrajo matrimonio con un vecino de la localidad, Sir W. H. Gregory, en su día gobernador de Ceilán y bastante mayor que ella. Gracias a su marido frecuentó la compañía de ilustres personajes, como Henry James, y tuvo la oportunidad de viajar por diversas partes del mundo.

Aunque de ascendencia protestante, Lady Gregory fue una ferviente partidaria del nacionalismo cultural irlandés, “amadrinó” a Yeats e hizo de su residencia en Coole Park un lugar de reunión para las grandes figuras literarias del momento y un refugio para el propio Yeats. Con Yeats y Edward Martyn, y con la ayuda de George Moore, fundó el Irish Literary Theatre. Fue cofundadora y dramaturga del Abbey Theatre, y también actriz en algunas ocasiones. Fue el clásico ejemplo de intelectual protestante irlandés que, por su propia ideología, se puso del lado de la parte menos favorecida, el pueblo irlandés, y, por consiguiente, en contra de Inglaterra.

Lady Gregory fue recopiladora y traductora de leyendas y cuentos irlandeses. Estudió gaélico y, animada por Douglas Hyde y Yeats, empezó a recopilar folclore de los habitantes del medio rural de su zona, de los que escuchó la forma de hablar que más tarde utilizaría en sus obras. Las traducciones más valiosas que poseemos sobre Cuchulainn y el Ciclo del Ulster posiblemente sean las suyas.

También escribió dramas de temática irlandesa para el Abbey Theatre, como *The Golden Apple* (1916), así como dramas histórico-folclóricos irlandeses: *Kincora* (1905), *The White Cockade* (1905), *Devorgilla* (1907), *The Workhouse Ward* (1908) o *Grania* (1912).

En algunas de sus obras aparece claramente el espíritu revolucionario, como es el caso de *Spreading the News* (1904), *The Rising of the Moon* (1907), *The Image* (1910) o *The Story Brought by Brigit* (1924).

Si comparamos sus obras con las de Yeats y Synge veremos que su estilo se decanta claramente por el de Synge. Sus dramas, como los de éste, se basan en la realidad del pueblo irlandés y, partiendo de esa realidad, la exagera muchas veces con una buena dosis de comicidad. Incluso a veces también pone en boca de sus personajes el lenguaje anglo-irlandés también utilizado

por Synge. Pese a todo, sus dramas carecen de la fuerza dramática y la originalidad de las obras de éste, ya que las obras de Lady Gregory se basan muchas veces en narraciones irlandesas que ella pone en escena. Esta dama apoyó a Synge incondicionalmente durante toda su carrera artística, incluso teniendo que enfrentarse muchas veces a los sectores más desfavorables de la crítica dirigida contra él.

A diferencia de Synge, Lady Gregory sí que hace referencia en alguna de sus obras a cuestiones políticas y al problema irlandés, poniéndose abiertamente de parte de los irlandeses católicos, la facción claramente más desfavorecida en el conflicto (en *The Rising of the Moon* (1907) o *The White Cockade* (1905), por ejemplo), a pesar de su ascendencia protestante. Synge no hace mención, en ninguna de sus obras, al problema político de Irlanda, dentro de su concepción artística la política no tiene cabida.

Los comienzos de Lady Gregory como dramaturga fueron para ayudar a Yeats (le ayudaba con el diálogo de los campesinos de sus obras, que ella tan bien conocía). Yeats le dictaba y ella contribuía sugiriendo alguna que otra frase aquí y allá.

También llegó a ser coautora de algunas de las obras (como es el caso de *Kathleen ni Houlihan* (1902), junto con Yeats), lo que le proporcionó una

gran experiencia que le ayudaría enormemente a escribir sus propias obras posteriormente.

Ella misma comentó que empezó a escribir comedias porque se necesitaba algo más que la obra principal para completar una sesión de noche, o porque hacía falta relajar un poco la atención de los espectadores tras la enorme concentración que exigía escuchar una obra completa representada en verso.

Sus comedias fueron muy populares y se representaron una y otra vez, no sólo en Irlanda, sino también en Inglaterra y América, pero hay que decir que se trata de obras inocentes, construidas sobre los puntos flacos del carácter irlandés, la simpatía por los rebeldes y, como base fundamental, el efecto que produce el lenguaje utilizado muchas veces por los personajes de dichas obras, el lenguaje anglo-irlandés.

Lady Gregory escribió y tradujo numerosas obras para el Abbey Theatre entre 1904 y 1912. También publicó la historia del teatro nacional en su obra *Our Irish Theatre: A Chapter of Autobiography* (1913).

Aunque, según la crítica, Lady Gregory no alcanzó un gran nivel en su producción dramática, sí que lo hizo en cuanto a su innegable entusiasmo y dedicación para lograr un teatro auténticamente irlandés. Siempre estuvo

dispuesta a hacer cualquier cosa que se necesitase, cuando se necesitase: escribir obras, ensayar y leer obras incansablemente, ayudar a la dirección, dar consejo a los autores noveles, servir de anfitriona tanto a actores como a espectadores del teatro, ir de *tournée*, enfrentarse a públicos hostiles, oponerse a la censura tanto del público como de las autoridades, buscar influencias en el Gobierno, ser titular de los permisos y hasta, si por una emergencia surgía la necesidad, sustituir en la representación a la actriz que faltase. Junto con Synge y Yeats formó un triunvirato que fue el encargado de elevar a un nivel internacional las obras representadas en el Abbey.

El segundo propulsor del Abbey, William Butler Yeats, enmarcó muchas de sus obras en el mundo fantástico de la mitología celta, escapando a toda realidad social, con el deseo de crear una auténtica obra de arte que al mismo tiempo ensalzara el nombre de Irlanda, su país.

Una de las grandes genialidades de Yeats fue percatarse plenamente de la gran importancia de la legendaria cultura popular. En sus obras puede observarse una gran influencia simbolista, así como unos ideales políticos eminentemente espiritualizados desde su punto de vista. Simbolismo, tradición gaélica, oscurantismo e influencia oriental son los pilares básicos de su producción literaria.

En sus obras Yeats nos muestra, por un lado, un mundo natural, real y fácil de ver y de sentir, y por otro, un mundo de ideas muchas veces oscuras y de difícil comprensión pero que están estrechamente ligadas al mundo real en el que vive.

Yeats ve a su país dividido en dos mitades irreconciliables: católicos y protestantes, dos maneras de vivir y de pensar completamente antagónicas conviviendo sobre el mismo suelo, y considera que la creación de una literatura escrita en inglés, la lengua de los protestantes, pero que trate temas basados en la cultura gaélica podría ser el modo de conseguir reconciliar a estos dos pueblos. Su conexión con los nacionalistas irlandeses y sus influencias quedan claramente reflejadas en sus escritos autobiográficos.

Llegó a ponerse de moda hacer una distinción entre Yeats el poeta lírico de éxito y Yeats el dramaturgo fracasado, pero está claro que sus dramas no fracasaron.

I believe myself to be a dramatist; I desire to show events and not merely tell of them. (Saddlemyer 1982: 17-18)

Aun así, el drama que Yeats tenía en mente no era el drama realista, sino el poético.

Yeats es quizás, junto con James Joyce, una de las figuras más conocidas de las letras anglo-irlandesas. Podemos decir que simbolismo, realidad, fantasía, Irlanda y amor idealizado son las claves que le movieron al escribir sus obras, todo impregnado de un colorido mágico.

Su calidad literaria le llevó a recibir el Premio Nobel de Literatura en 1923. Un año antes, en 1922, había sido nombrado Senador del Estado Libre de Irlanda. En opinión de Fallis (1977:132), puede decirse que parte de la superioridad de Yeats con respecto a muchos de sus coetáneos, sobre todo al hablar de poesía, fue su extraordinario dominio de la lengua inglesa.

Por último, completando el triunvirato al mando del Abbey Theatre, está la figura de John Millington Synge, que difirió de la Yeats y de la tendencia general de este movimiento.

Para Yeats una de las funciones del teatro era hacer que la nación fuese consciente de su herencia mítica e histórica, proporcionar algo que despertase la imaginación popular para luego concentrar su poder, unificándolo en un esfuerzo nacionalista.

Por el contrario, las obras de Synge son apolíticas, despegadas, irónicas; reflejan un estudio desapasionado de los campesinos de Irlanda. La vida del marginado campesino irlandés constituye la fuente principal de sus obras. Pese a mostrar en ellas la triste situación irlandesa, Synge la exagera muchas veces con fines dramáticos. No intenta en sus obras crear un teatro de crítica social al estilo de Ibsen, si bien sus dramas consiguieron sacar a la luz la tremenda pobreza y la represión a la que estaban sometidos los irlandeses.

Independientemente de su opinión personal, en sus obras Synge no critica directamente el poder del clero, ni tampoco se enfrenta con la clase dirigente. Sus obras son eminentemente comedias que, basándose en la sufrida realidad del pueblo irlandés, se nos presentan como pasatiempo a la vez que tratan de conmovernos.

Synge, al contrario que Yeats, no se apoya en la mitología celta a la hora de escribir su producción dramática, excepto en *Deirdre of the Sorrows* (1909), su última obra teatral, que dejó inacabada a su muerte. Nacionalista moderado, buscó la realidad de los lugares más escondidos de la isla y sobre esta realidad, exagerada según las necesidades y los fines perseguidos, compuso sus dramas. Esta búsqueda de la realidad, buena o mala, fue la que le llevó a tener que enfrentarse a la facción más radical del movimiento nacionalista, ya que su amor por el pueblo irlandés no le impidió percatarse

de sus defectos, aunque sus obras no alcanzaron el grado de crítica social que podemos percibir en otros escritores irlandeses como Shaw o Edward Martyn.

Synge parte de la realidad en la que vive el pueblo, pero logra escapar de ella gracias a su lenguaje poético y a la exageración, algunas veces trágica y otras veces cómica, presente en los argumentos de sus obras.

Al comienzo de su carrera literaria Synge escribió algunas obras que fueron duramente criticadas por el pueblo irlandés, que veía en ellas una burla. Cuando se estrenó *The Playboy of the Western World*, el 26 de enero de 1907, muchos encontraron su lenguaje excesivo. De hecho, tras su estreno Dublín fue testigo de una semana de disturbios continuados en protesta a lo que muchos irlandeses consideraron un insulto contra ellos.

Hay que decir, no obstante, que resulta comprensible, después de contemplar la historia del pueblo irlandés, que los irlandeses se mostraran recelosos con las obras de Synge, en las que creían ver una crítica y una burla. Muchos de ellos, analfabetos, no llegaron a comprender la verdadera motivación de sus obras (creyeron que la comedia grotesca y extravagante de Synge era plenamente realista, de modo que, malentendiéndola, la rechazaron).

Lady Gregory siempre defendió a Synge, a pesar de no estar siempre de acuerdo con él o con sus obras.

Dentro de este movimiento, J. M. Synge ha sido quien mejor ha reflejado la vida del campesino irlandés y su peculiar forma de hablar, poniendo en boca de los personajes campesinos de sus obras un lenguaje anglo-irlandés (una mezcla de inglés e irlandés) típico.

Aunque algunos le consideren demasiado artificial en su estilo, y de hecho hay que reconocer que el lenguaje de sus personajes no es del todo natural (nadie encontrará a un grupo de gente que hable como los personajes de Synge, porque recoge expresiones de distintos grupos de habitantes a lo largo de la costa oeste de Irlanda y la región irlandesa de Wicklow), cabe señalar que lo que Synge pretende muchas veces es dar ritmo a sus obras para dotarlas de la fuerza dramática necesaria para poder ser representadas sobre un escenario.

Las obras de Synge mezclan realidad y fantasía, exagerando en muchos casos la primera para lograr el resultado deseado. Pero, al contrario que Ibsen, Synge no intenta crear un teatro de crítica social, con respecto al cual nos dice lo siguiente:

Ibsen and Zola dealing with the reality of life is joyless and pallid words. On the stage one must have reality, and one must have joy, and that is why the intellectual modern drama has failed... (Synge 1969: 3)

Synge no pretendía hacer crítica social en sus obras, sino entretener a su audiencia con obras de verdadero valor artístico. Aun así, realizó una gran labor en favor de la causa irlandesa. Gracias a sus grandes dotes de observación, sus dramas y artículos periodísticos sirvieron para reflejar la represión, la tremenda pobreza, el sentimiento de depresión y soledad y la lamentable situación a que se enfrentaba el pueblo irlandés, con el duro clima de su isla, sus escasas cosechas, sus epidemias, su necesidad de emigrar, sus ínfimas y míseras condiciones de vida y las humillaciones y la opresión a que se veía sometido.

A diferencia de Martyn y Moore, Synge tampoco se mostró partidario de representar obras de autores extranjeros en el contexto del Renacimiento Literario Irlandés, aunque esto fue algo que, con el paso del tiempo, se terminó haciendo.

Aunque Synge lanzó sus críticas no sólo contra la clase dominante irlandesa, sino también contra los dirigentes del pueblo católico, esto no queda reflejado

en sus obras, algo que sí ocurre en el caso de otros escritores anglo-irlandeses.

En resumen, con respecto al triunvirato inicial al mando del Abbey, y en contraposición al tipo de drama propugnado por Martyn, podemos decir que:

- Yeats se sumerge en sus obras en un mundo mítico celta escapando de la realidad social del momento con el deseo de crear auténticas obras de arte, obras de calidad artística, y crear así un teatro irlandés de prestigio;
- Synge parte de la realidad del campesino irlandés de la época pero escapa a dicha realidad gracias al lenguaje empleado en sus obras y al enfoque, unas veces trágico y otras veces cómico, dado a las mismas. En escasas ocasiones hace referencia al mundo mítico celta en sus dramas (*Deirdre of the Sorrows* (1909) sería uno de esos escasos ejemplos);
- Lady Gregory mezcla ambas tendencias, logrando obras de considerable calidad literaria.

De todo lo antedicho se desprende que los principales fundadores del Abbey Theatre se decantaron, al poco tiempo de la creación de éste, por obras de corte mítico y realismo campesino, y no de crítica social, que es lo que propugnaba Edward Martyn.

Aun así, y si bien es cierto que la fama y el prestigio del Abbey Theatre se derivaron en gran medida de las obras centradas en las leyendas y narraciones celtas de antaño y en la temática campesina más o menos realista, en mi tesis he querido destacar que en esta época también existieron una serie de autores en Irlanda que prefirieron desligarse de esta corriente y decantarse por un teatro de crítica social al estilo del noruego Ibsen, y que con los años también la línea de corte crítico dentro de un enfoque irlandés ocuparía un lugar de importancia en las letras de Irlanda. Examinemos a continuación los antecedentes de ese realismo crítico, que también existió en cierta medida en la época del Abbey.

## **II. 2. Los antecedentes de la literatura de corte crítico en Irlanda**

### **a) Swift, primera crítica anglo-irlandesa a la situación del país**

Jonathan Swift, nacido en Dublín de padres ingleses, puede considerarse el pionero de la crítica anglo-irlandesa a la lamentable situación que vivía el

pueblo irlandés en su época. Aunque perteneciente a la clase dominante del país, la minoría protestante, y aunque en términos generales sus obras pueden enmarcarse en la tradición literaria inglesa a pesar de haber nacido en Irlanda, se puede decir que Swift fue el primer autor de la literatura anglo-irlandesa que luchó abiertamente en favor de la causa de Irlanda contra las duras condiciones impuestas por el Imperio británico en la isla.

En su obra se empieza a observar una crítica a la lamentable situación en que se encontraba la mayoría del pueblo irlandés en aquellos momentos. Swift dedicó gran parte de sus escritos a la lucha de Irlanda contra la hegemonía de los ingleses en la isla. En sus sátiras ataca a políticos, presbiterianos e intelectuales, así como a todos aquellos seres egoístas y corruptos que siembran la desgracia en el mundo, y trata temas como las relaciones entre la Iglesia y el Estado, la reforma económica, el hambre y la pobreza, el continuo problema de la relación de Irlanda con Inglaterra o los derechos legales y constitucionales de la población.

Swift arremete ferozmente contra las injusticias a las que el poder desorbitado de la soberanía inglesa somete a los irlandeses y contra la corrupción instaurada en todas las esferas de la sociedad dominante (incluido el estamento religioso).

La mayoría de los escritos de Swift se convierten en una dura crítica al sistema establecido y, en especial, al sistema establecido en Irlanda, convirtiendo a este autor en un defensor de la causa irlandesa que arremete públicamente contra la situación colonial en la isla. Sus escritos sobre la situación irlandesa y sus duras críticas a la maldad humana y a lo que él considera instituciones creadas para fomentar la injusticia y la opresión, en muchos casos, de los más débiles le llevaron a ser considerado, en cierto modo, un héroe nacional en Irlanda.

Entre sus obras de crítica social cabe destacar sus *Drapier's Letters* (1724-1725), cartas dirigidas a distintos sectores de la sociedad y con las cuales logró gran éxito (si bien temporal), y que le sirvieron para ganarse el apelativo de “the Drapier”, “the Irish Patriot” o “the Great Dean”.

También cabe destacar entre sus obras satíricas *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture, in Cloaths and Furniture of Houses, and Utterly Rejecting and Renouncing Every Thing Wearable that Comes from England* (1720) y *A Short View of the Estate of Ireland* (1728), en que da su opinión sobre cuáles son en teoría las fuentes de riqueza de un país y contrapone esa opinión a la situación real de Irlanda en ese momento.

Aun así, la más incisiva y sorprendente de todas sus obras fue *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People from Being a Burden for*

*Their Parents or Country, and for Making Them Beneficial to the Public* (1729), sin duda su panfleto más conocido, en el que intenta mostrar lo inadecuado de las teorías económicas usuales frente a la terrible situación de Irlanda, burlándose ferozmente de la mentalidad británica con respecto al problema irlandés.

Esta misma idea aparece también defendida en *Maxims Controlled in Ireland: The Truth of some Maxims in State and Government, Examined with Reference to Ireland* (escrita en 1729 pero no publicada hasta 1765), *Causes of the Wretched Condition of Ireland* (sermón escrito en 1720 pero no publicado hasta 1762) y *A Proposal for the Universal Use of Irish Manufacture* (1720).

Su obra es también un llamamiento al desmoralizado pueblo irlandés para que haga por él mismo tanto como pueda.

A este escritor se le conoce fundamentalmente por su obra *Gulliver's Travels*, publicada anónimamente en 1726 y cuyo título completo es *Travels into Several Remote Nations of the World by Samuel Gulliver, First a Surgeon and then a Captain of Several Ships*. Aunque en un principio pueda parecer una obra dirigida eminentemente a públicos jóvenes, se trata en realidad de una crítica social más o menos encubierta, de Inglaterra en particular (el autor realiza una crítica ácida y alegórica de la vanidad y la hipocresía de los

tribunales, los estadistas y los partidos políticos de su época) y del ser humano en general.

Otras obras en prosa de Swift son *The Story of the Injured Lady* (1707, una queja alegórica por el “Act of Union” inglés con Escocia), *On False Witness* (1762, un sermón en el que condena el mal que suponen los informadores políticos) y *An Answer to a Paper Called a Memorial of the Poor Inhabitants, Tradesmen and Labourers of the Kingdom of Ireland* (1728, una respuesta a uno de los planes que sugerían importar alimentos para aliviar su escasez y en la que Swift defendía que el pastoreo era la maldición de un país que debería ser capaz de producir sus propios alimentos si tan sólo dispusiese de la libertad necesaria para hacerlo).

A este gran escritor siguieron posteriormente otros en la misma línea.

### **b) Escritores irlandeses que siguen la corriente literaria de Swift**

Con posterioridad a Swift surgieron en Irlanda una serie de escritores que, siguiendo la misma línea crítica que éste, crearon el germen de una literatura eminentemente nacionalista escrita en lengua inglesa pero que abordara la problemática irlandesa y los permanentes conflictos existentes entre la minoría protestante y dominante y los desheredados irlandeses.

En esta línea cabe destacar, por ejemplo, al ya mencionado Oliver Goldsmith. Nacido en Irlanda, este autor, aun encontrándose inmerso en la corriente literaria inglesa, al igual que Swift, nos presenta claramente en una de sus obras, con enorme crudeza además, la situación del pueblo irlandés en aquella época. Dicha obra es *The Deserted Village* (1770), un poema donde el autor narra sus memorias de un pueblo irlandés y relata las penurias a las que los campesinos irlandeses se veían sometidos por el intransigente dominio de los terratenientes de origen inglés. Con todo, esta obra no incluye nombres reales por no atreverse el autor, en aquel momento, a enfurecer al pueblo inglés dominante.

Cabe destacar también a Edmund Burke (1729-1797), autor que puede enmarcarse dentro de lo que se consideran “escritores irlandeses emigrados”, es decir, aquellos escritores que en los siglos XVII-XVIII se vieron obligados a abandonar Irlanda. Burke defendería fervientemente la causa irlandesa y las injusticias a las que se veía sometido el pueblo irlandés a manos de las clases dominantes, abogando por la justicia y la tolerancia. Entre sus escritos destacan *A Letter to Sir Hercules Langrishe on the Subject of the Roman Catholics of Ireland* (1792) y *Letter on the Affairs of Ireland* (1797).

En los siglos XVIII y XIX la realidad histórica del momento hace que empiece a surgir entre el pueblo irlandés y, por ende, entre sus escritores, un

sentimiento nacionalista y patriótico. En esta época, dentro del campo de la crítica social (si bien mucho menos dura que la de Swift), cabe destacar a Maria Edgeworth (1767-1849), la primera gran novelista anglo-irlandesa. Aunque la autora tuvo siempre muy clara su ascendencia protestante y la clase social a la que pertenecía, su visión del campesino irlandés está llena de simpatía y de ánimo de ayuda.

En épocas un poco posteriores podemos destacar también a Frances Silvester Mahony (1804-1866) que, siguiendo la línea de Swift, nos ofrecerá en sus obras una visión satírica de la Irlanda de su época pero basando sus obras en la comicidad crítica de los irlandeses, presentando a un irlandés vocinglero y lleno de gracia capaz de hacer esbozar una sonrisa al público inglés. En sus escritos este autor sería conocido bajo el pseudónimo de “Father Prout”. Entre sus obras cabe destacar *The Reliques of Father Prout* (1836) y una serie de cartas publicadas con el título de *Facts and Figures from Italy* (1847) y escritas con el pseudónimo de Don Jeremy Savonarola, monje benedictino, cuando trabajaba como corresponsal para *The Daily News*.

En los siglos XVIII y XIX empieza a surgir en Irlanda un sentimiento nacionalista y revolucionario que en el campo literario llevó a numerosos escritores a escribir textos donde se destaca la importancia del pasado glorioso irlandés y se condenan abiertamente las injusticias cometidas contra los irlandeses por parte del invasor inglés.

Los escritores de esta época, sobre todo a partir del siglo XIX, empiezan no sólo a lamentarse por la situación del pueblo irlandés y a volver los ojos hacia el pasado glorioso de Irlanda, sino también a exigir abiertamente al Gobierno británico reparaciones por las injusticias cometidas.

En esta época destacan escritores como la ya citada Lady Wilde o Thomas D'Arcy McGee (1825-1868), así como Charles Gavan Duffy (1816-1903), John Blake Dillon (1816-1866), Thomas Davis (1814-1845) y el ya citado J. Clarence Mangan, todos ellos defensores de la causa irlandesa.

En los escritos de muchos de ellos podemos ver un germen revolucionario que llevaría a crear una literatura irlandesa alejada de las directrices seguidas en Inglaterra como forma de identificación de una cultura y un pueblo con características propias.

En este siglo XIX ese germen revolucionario aparece con total claridad en escritores como John O'Leary (1830-1907), Patrick Pearse (1879-1916) y los ya mencionados Joseph M. Plunkett (1887-1916) y Thomas MacDonagh (1878-1916). Es ésta la época en que se crean el "Irish Republican Brotherhood" y el "Fenian Movement" y en que surge el ideal nacionalista y revolucionario.

Posteriormente, también otros autores como Joseph Cambell (1879-1944) y Sean O'Casey (1880-1964) mostrarían su disgusto por la nueva Irlanda que surgiría tras la guerra con Inglaterra y la posterior guerra civil que tuvo lugar en Irlanda, durante dos años aproximadamente, entre el bando partidario del Tratado Anglo-Irlandés y el bando contrario al mismo, a principios del siglo XX.

Ya en dicho siglo XX, autores como Frank O'Connor (Michael O'Donovan de nombre real, 1903-1966) critican también a la sociedad irlandesa, lo que les granjearía muchos enemigos también en Irlanda. Comenzamos a observar una crítica no sólo del dominio británico sino también de los círculos políticos irlandeses que germinan durante la revolución y que posteriormente dirigirían el país, crítica que llegará a su máximo exponente con James Joyce, contemporáneo de O'Connor y seguidor de caminos literarios nuevos en su época. Otro ejemplo de autor irlandés del siglo XX crítico con la sociedad y las clases dominantes que le rodean es Brendan Behan (1923-1964). Su crítica fue tal que le llevó a ser excomulgado por la Iglesia católica.

### **II. 3. Ibsen y los fundadores del Abbey Theatre**

El Irish Literary Theatre combinó en sus inicios obras de corte eminentemente irlandés con algunas obras de influencia ibseniana, de la mano de Edward

Martyn, pero posteriormente, al ir evolucionando hacia el Abbey Theatre, se decantó por las primeras, lo cual provocó la partida de quienes favorecían las segundas. De esta forma, los principales fundadores del Abbey Theatre terminaron por favorecer entre su repertorio, fundamentalmente, obras de corte mítico y basadas en el campesinado irlandés (“peasant plays”), y no obras de crítica social.

En las palabras de Yeats al referirse al teatro ibseniano podemos observar claramente la animadversión que este autor sentía hacia las obras de teatro realista y de corte social del maestro noruego, posteriores a su primer período romántico:

Two or three years after our return to Bedford Park *A Doll's House* had been played at the Royalty Theatre in Dean Street, the first Ibsen play to be played in England, and somebody had given me a seat for the gallery... I was divided in mind, I hated the play; what was it but Carolus Duran, Bastien-Lepage, Huxley and Tyndall all over again? I resented being invited to admire dialogue so close to modern educated speech that music and style were impossible. (Sainero 1995: 76)

Yeats prefería el drama poético; el “drama social”, el “teatro de las ideas” de Ibsen, posterior a su período romántico, le desagradaba profundamente.

Sin embargo Martyn, fuertemente influenciado por Ibsen, consideraba que Irlanda necesitaba obras que abordaran problemas sociales y aspectos psicológicos del ser humano, como las del maestro noruego y su escuela de “obras sobre problemas”, a lo cual se oponía Yeats, que consideraba que Irlanda necesitaba mito, simbolismo y poesía (aun así, el hecho de que Joyce se mostrara crítico con el Irish Literary Theatre por no mirar hacia el extranjero hizo que, de 1900 a 1904, Yeats moderara sus juicios sobre Ibsen con alguna alabanza ocasional en *Beltaine* o *Samhain* (Maxwell 1984: 12)).

Tampoco a J. M. Synge le gustaban las obras del maestro noruego:

Ibsen and Zola dealing with the reality of life is joyless and pallid words. On the stage one must have reality, and one must have joy, and that is why the intellectual modern drama has failed... (Synge 1969: 3)

Synge achacaba a las obras de Ibsen falta de humor y alegría. A pesar de que algunas de las obras de Synge podrían asemejarse en su temática a las de Ibsen (véase la comparativa que hace Jan Setterquist en la primera parte de su obra *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, 1974), y a que ciertas obras de Ibsen sí muestran el humor que Synge parecía echar de menos (como *Peer Gynt*), Synge en ningún momento trata de adoptar una postura moralista como la del maestro noruego, sino que se limita a exponer los hechos,

dotándolos además de un lado cómico y exagerado, para entretener a la audiencia.

Tampoco parecía ser partidaria del teatro ibseniano Lady Gregory:

I have no sympathy, you will be horrified to hear, with the 'London Independent Theatre', and I am sure that if Ibsen and Co. could know what is in my mind, they would regard me as a 'Philistine' of the coarsest class. (Gregory 1972: 22)

Aun así, como ya he señalado, si bien es cierto que la fama y el prestigio del Abbey Theatre se derivaron en gran medida de estas obras centradas en las leyendas y narraciones celtas de antaño y en las obras realistas sobre la situación del campesinado irlandés, es importante destacar que en aquella época también existieron una serie de autores que prefirieron desligarse de esta corriente y decantarse por un teatro de crítica social al estilo del noruego Ibsen, y que, con los años, también la línea de corte crítico dentro de un enfoque irlandés ocuparía un lugar de importancia en las letras de Irlanda.

De entre esos autores que decidieron decantarse en sus obras por un enfoque de crítica social siguiendo el modelo establecido por Ibsen destacan algunos de los propulsores del Irish Literary Theatre, como Edward Martyn, en el cual centraré mi tesis una vez finalizada esta introducción de antecedentes, y

George Moore (si bien este pronto se centraría más en la novela que en el teatro), que optaron por seguir el enfoque del realismo sociocrítico (al cual se oponían Yeats, Synge y Lady Gregory) y que posteriormente serían seguidos, en cierta medida, por otros dramaturgos como Lennox Robinson o Padraic Colum, aunque de manera más sutil y aceptable para el Abbey.

Junto a estos autores que siguen las líneas maestras marcadas por el noruego Ibsen cabe destacar también a tres escritores que fueron un poco más allá y que, además de alejarse de la línea temática de las tres grandes figuras de la literatura anglo-gaélica (Synge, Yeats and Lady Gregory), lo hicieron también en cuanto a las técnicas literarias y las influencias que se muestran en sus obras (expresionismo, surrealismo, etc.). Estos tres escritores se vieron obligados a abandonar Irlanda por oponerse abiertamente a la sociedad y al poder establecido de dicho país, incluida la Iglesia católica. Se trata de James Joyce, Sean O'Casey y Samuel Beckett (1906-1989). En sus obras critican la "parálisis" que ellos creen observar en la sociedad. Aun así, si bien O'Casey y Joyce hacen referencia explícita a Irlanda en sus obras, las obras de Beckett tienen un carácter más universal.

Dicho todo esto, en la época en que se creó el Abbey Theatre en Dublín, la principal figura del teatro de corte ibseniano era sin duda George Bernard Shaw, el autor que introdujo este tipo de obras entre el público inglés en el

momento en que en Irlanda estaba empezando a crearse el Abbey Theatre de Synge, Yeats y Lady Gregory.

## **II. 4. Principales autores irlandeses dentro de la línea realista**

### **a) Edward Martyn, el primer partidario del teatro de crítica social al estilo de Ibsen**

Edward Martyn (1859-1923), el autor en el que vamos a centrar esta tesis una vez concluida la primera parte introductoria, nació de padres terratenientes católicos en el condado de Galway, estudió en Inglaterra y se mostró muy interesado en la construcción de un teatro eminentemente irlandés. Cofundador del Irish Literary Theatre, que con los años terminaría desembocando en el Abbey Theatre, al poco tiempo de su fundación se desligó del mismo por las discrepancias con el resto de los fundadores sobre la línea que debían seguir las obras en él representadas.

Su enfrentamiento con los directores del Abbey quedaría reflejado en obras como *The Dream Physician* (1914) o *Romulus and Remus* (1907).

Algunos de sus dramas más logrados son *The Heather Field* (1899) y *Maeve* (1899), los dos representados en el Irish Literary Theatre, en mayo de 1899 y

febrero de 1900, respectivamente. *The Heather Field* fue la segunda obra representada por el Irish Literary Theatre en su primera temporada, tras *The Countess Cathleen* de Yeats. Tanto *The Heather Field* como *Maeve* son un estudio del simbolismo ibseniano en un escenario irlandés. La influencia ibseniana en las obras de Martyn es amplia y persistente. Algunos de los ejemplos más claros pueden observarse en *An Enchanted Sea* (1902) y *Grangecolman* (1912). Las obras de Martyn con mayor carga satírica son *The Tale of a Town* (1902) y *The Place-Hunters* (1902). En la segunda parte de esta tesis analizaremos sus obras en mayor profundidad.

Martyn fue uno de los más fervientes defensores del teatro de crítica social de corte ibseniano. Viendo el éxito alcanzado por Bernard Shaw con este tipo de obras en Inglaterra, intentó alcanzar el mismo éxito con ese tipo de obras en Irlanda, sin darse cuenta de que la sociedad irlandesa de ese momento, al borde de una guerra civil, no estaba preparada para asumir sus críticas.

Martyn was a proselytiser for the new Continental drama, most of all for Ibsen, whose ‘exquisite music’ and ‘symphonic beauty’ inhabited ‘the most direct realism of speech’. (Maxwell 1984: 12)

Ante la oposición de los directores del Abbey de representar sus obras de corte ibseniano, Martyn decidió desligarse de este movimiento y en 1906 se unió a Padraic Colum y otros en la creación del Theatre of Ireland.

Posteriormente, en 1914, fundaría el Irish Theatre junto con Joseph Plunkett y Thomas MacDonagh, ambos ejecutados tras el Levantamiento de Pascua de 1916. En ese teatro pretendía representar obras de crítica social de autores irlandeses y europeos y obras en lengua gaélica, pero conseguiría muy poca aceptación. Eran momentos de gran fervor revolucionario entre la población irlandesa, por lo que la idea de Martyn de representar obras de crítica social no tuvo una acogida demasiado buena en aquel momento, lo que le obligó a cerrar este teatro en 1920.

Con mucho más éxito abriría posteriormente sus puertas en Dublín el Gate Theatre, en 1928, que sí representaría obras de corte europeo, combinándolas con obras de teatro eminentemente irlandés, y que pervive hasta nuestros días.

Estudiaremos a Martyn con más detenimiento en el apartado III de esta tesis.

#### **b) Otros autores irlandeses de corte realista que mantuvieron relación con el Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre**

A continuación mencionaré brevemente a otros autores que se decantaron por la literatura de corte realista en el marco del Irish Literary Theatre y el Abbey Theatre pero cuyas obras, al no hacer una crítica social tan abierta como la de Martyn, sí se aceptaron para su representación en dichos teatros.

El primero de ellos fue Lennox Robinson, quien escribió obras que, aunque dentro de la línea de corte social, no dejan de ser meras comedias, por lo que fueron aceptadas para su representación por los directores del Abbey Theatre. De hecho, Robinson llegó a ser director del mismo.

A pesar de su inclinación por la temática de corte social, Robinson permaneció fiel a los ideales del Abbey Theatre y decidió no embarcarse con Martyn en la aventura de fundar un nuevo teatro. Sus obras fueron aceptadas porque, si bien tenían un corte de crítica social, defendían los ideales de la causa irlandesa y se identificaban con dicha causa.

A diferencia de Martyn, parece que Lennox Robinson sí entendió lo complicado de la situación irlandesa en aquellos momentos y la no total idoneidad de una crítica literaria de un pueblo en pleno fervor revolucionario y que había sufrido innumerables penurias y calamidades durante siglos.

Sus obras presentan la vida rural de la clase media en Irlanda. En dramas como *The Clancy Name* (1908), *The Cross Roads* (1909) y *Harvest* (1910), el autor nos ofrece la vida en el campo irlandés y los problemas familiares existentes en aquella época.

En otros dramas como *Patriots* (1912), Robinson aborda el tema de los revolucionarios y los rebeldes irlandeses.

Entre sus obras de temática irlandesa cabe destacar *The Big House* (1926), *Drama at Inish* (1933), *Church Street* (1934) y *Killycreggs in Twilight* (1937), así como *Forget Me Not* (1941).

Lennox Robinson fue uno de los fundadores, en 1918, de la Dublin Drama League que, en 1928, daría lugar al Gate Theatre, en el que sí se terminaron representando obras como las propugnadas por Edward Martyn.

Robinson escribió numerosas obras para el Abbey Theatre. Las primeras son pesimistas, pero las posteriores se caracterizan por un gran ingenio y una gran ironía. Aun así, según muchos críticos, sus obras no lograron alcanzar la fuerza dramática de otros autores de la época como O'Casey o Synge, por ejemplo.

Otro de los autores realistas que lograron hacerse un hueco en el Abbey fue Padraic Colum, otra de las figuras clave de este movimiento de crítica social en Irlanda y el que participó en el Abbey Theatre desde una edad más temprana.

En 1902 ganó el premio “Cumann na nGaedhael” por una obra propagandística contra el alistamiento de soldados irlandeses en el ejército británico (*The Saxon Shillin’* (1902), obra que la Irish National Theatre Society se negaría a representar por considerarla propaganda antireclutamiento, motivo por el cual algunos miembros como Arthur Griffith —editor del semanario *United Irishman*— o Maud Gonne terminaron abandonando la sociedad).

Colum conoció a los hermanos William y Frank Fay y recibió una invitación para unirse a la Irish National Theatre Society, de la cual pasó a ser miembro. Actuó en ella, pero tras su obra *Broken Soil* (1903), representada por dicha sociedad en 1903 en Molesworth Hall (y revisada posteriormente por él, en 1907, tras lo cual pasó a llamarse *The Fiddler’s House*), se concentró en escribir.

Fue uno de los signatarios de la “carta fundacional” del Abbey Theatre y escribió tres de sus primeras obras: *The Land* (1905), una obra dramática de corte realista en la cual nos presenta el eterno problema irlandés de la propiedad y la herencia de la tierra y la emigración, y las diferencias entre distintas generaciones; la ya mencionada *Broken Soil* (1903), considerada por muchos su mejor drama; y *Thomas Muskerry* (1910). Cuando el Abbey produjo esta última, Colum ya se había distanciado del movimiento, junto con un núcleo duro nacionalista que se escindió por oponerse a la

profesionalización del teatro. Tras ellas no escribió más para el Abbey Theatre.

Colum centra sus obras en la vida del campesino irlandés, aunque con una visión menos cruda que la de Synge y muchísimo menos crítica que la de George Moore frente a los poderes establecidos.

En 1911 cofundó la revista literaria *The Irish Review*.

En 1914 emigró a Estados Unidos. Aunque hoy en día su influencia pueda parecer menos importante para el movimiento dramático de aquella época que la de otros autores como Synge o Lady Gregory, en aquella época no fue así. Fue el escritor más joven que se asoció al movimiento y sus tres principales obras teatrales iniciaron el movimiento realista en el teatro irlandés. Colum se unió al movimiento dramático antes de la creación del Abbey Theatre; su obra *Broken Soil* fue representada por primera vez por los hermanos Fay en 1903 (Robinson 1939: 99-100).

Padraic Colum, a significant talent, who resigned after the extirpation of democracy in the theatre in 1905. (Richards 2004: 42-43)

Un tercer autor que se decantó por un teatro realista y por una crítica al sistema social establecido en los años de creación del Irish Literary Theatre

(no del Abbey, del cual ya se desligó) fue George Moore, una figura destacada en los primeros años del Irish Literary Theatre. Colaboró con varios dramas a la producción de éste, siendo uno de sus iniciadores (con obras como *Diarmuid and Grania* (1901), en colaboración con W. B. Yeats, o *The Bending of the Bough* (1900), reescrita a partir de *The Tale of a Town* de Edward Martyn).

Aun así, la visión de sus obras encaja mucho mejor con la de los escritores de crítica social que con la de Yeats, Synge o Lady Gregory, si bien su producción dramática es escasa. Se le conoce más por sus novelas, por lo que lo menciono brevemente en este capítulo por su peso específico en los primeros años del movimiento literario irlandés y su importantísima contribución al mismo.

Moore critica en sus obras la “parálisis” atacada también por otros autores irlandeses como Beckett, Joyce y O’Casey. En él observamos un enfrentamiento espiritual entre las dos Irlandas (en sus obras critica a ambas, tanto a la burguesía protestante como a la sociedad católica), el mismo enfrentamiento que se producía en su interior: de familia católica, su enfrentamiento con el clero católico hizo que terminara convirtiéndose al protestantismo. Sus obras muestran una crítica realista bastante exacerbada.

Su producción dramática es minoritaria, Moore prefirió decantarse por otros géneros literarios como la novela. De sus novelas con temática irlandesa y crítica social cabe destacar las siguientes:

- *A Drama in Muslin* (1886), en la que Moore critica duramente a la acomodada burguesía del país, incapaz de darse cuenta de la paupérrima situación en que se encontraba el campesinado irlandés como consecuencia de sus frivolidades y vanidades, y en que quedan reflejadas la enorme diferencia existente entre las clases sociales irlandesas y la precaria situación de las clases dominantes, que empiezan poco a poco a perder su poder. En esta obra el autor también critica al pueblo irlandés, al que ve sometido;
  
- *The Untilled Field* (1903), una crítica realista de la sociedad rural irlandesa, con la pobreza, la adversa climatología y las malas cosechas como telón de fondo y con la figura del sacerdote como férreo guardián de sus feligreses, con respecto al cual el autor muestra su animadversión pero criticando al mismo tiempo también la resignación y la pasividad del pueblo irlandés, una obra en que el autor nos ofrece una visión realista del medio rural de Irlanda.

- *The Lake* (1905), su novela más prestigiosa, en la que el autor muestra su rechazo hacia la política aplicada por el clero católico del país y critica la cerrazón religiosa de la época.

En el contexto del Abbey Theatre cabe citar también su obra *Hail and Farewell* (*Ave*, 1911; *Salve*, 1912; *Vale*, 1914), una obra autobiográfica, crítica e irónica, en la que se trata la sociedad irlandesa de ese momento y se describen brillantemente el Dublín de aquellos tiempos y los personajes del Movimiento Literario Irlandés con que el autor mantuvo un contacto más directo.

George Moore fue uno de los primeros escritores irlandeses en enfrentarse abiertamente en sus escritos al sistema social establecido en su país. Defendió una Irlanda libre y próspera libre del dominio británico, pero no pasar a una situación de igual falta de libertad como consecuencia del dominio de unas instituciones irlandesas poco tolerantes y excesivamente dominantes. Moore defendió en todo momento la libertad del individuo, en todas sus facetas.

Moore, como Martyn, también expresó su admiración por el teatro de Ibsen.

Un cuarto autor que se decantó por el realismo crítico y que, sin embargo, encontró un lugar en el Abbey Theatre fue Sean O'Casey, que adoptó la línea de la crítica social en su trilogía dramática *The Shadow of a Gunman* (1923),

*Juno and the Paycock* (1924) y *The Plough and the Stars* (1926), escritas las tres en el marco del ambiente revolucionario irlandés y las tres representadas en el Abbey Theatre.

O'Casey se identificó con el movimiento obrero en Irlanda y se opuso al sistema establecido en su país, incluido el clero. Criticó el dominio inglés en su isla pero también posteriormente el dominio nacionalista del clero y los políticos irlandeses una vez liberada Irlanda del yugo británico.

Sus dramas nos presentan el Dublín agitado por los principales asuntos objeto de debate en la sociedad de aquel momento, como la religión, la férrea clase dirigente o el sentimiento patriótico de los irlandeses. O'Casey nos ofrece un detallado estudio humano de las miserias y grandezas de la revolución irlandesa. En sus obras critica a la sociedad irlandesa en tiempos de la revolución. Si Synge fue el autor anglo-irlandés que mejor reflejó en sus obras el estilo de vida y la forma de hablar del campesino irlandés, Sean O'Casey es sin duda quien mejor ha sabido reflejar la vida y el lenguaje empleado en los barrios más desfavorecidos de Dublín. En sus obras logra reflejar con gran precisión la forma de hablar de los habitantes de esos barrios, así como su particular forma de vida.

O'Casey fue el primer dramaturgo irlandés digno de mención en escribir sobre las clases trabajadoras de Dublín.

Sus duras críticas al clero, sus tendencias comunistas y su defensa de las libertades del individuo y la mujer frente a los convencionalismos sociales le llevarían a ser considerado persona no grata entre un determinado sector de la sociedad irlandesa.

Sus obras se centran en los siguientes pilares básicos: revolución por la independencia de Irlanda, movimiento obrero contra la clase capitalista dominante y anticlericalismo, y en ellas muestra la vida en los barrios más desheredados de Dublín y la situación de las clases trabajadoras.

El Abbey Theatre le hizo famoso al representar en 1923 su primera obra, *The Shadow of a Gunman* (en un principio titulada *On the Run*), con el conflicto anglo-irlandés como telón de fondo, en una época en que la guerra civil irlandesa tocaba a su fin. Esta obra muestra cómo la política revolucionaria del momento afecta a los barrios más pobres de Dublín y a sus habitantes.

El siguiente año se representaría su obra *Juno and the Paycock* (1924), una tragedia realista también centrada en la guerra civil irlandesa de principios de la década de 1920.

La tercera obra de esta trilogía, *The Plough and the Stars* (en referencia a la bandera del “Irish Citizen Army”, con su arado y sus estrellas), representada

en 1926, muestra las miserias y grandezas que anidan en los corazones de los revolucionarios cuando la lucha se torna difícil. Centrada en el Levantamiento de Pascua de 1916, también critica duramente a aquellos irlandeses que, mientras sus hermanos mueren en la lucha, se dedican a actividades viles y rastreras como saquear los comercios abandonados en medio del caos. Su representación en el Abbey Theatre en 1926 provocó importantes tumultos entre la audiencia y fue condenada tanto por los nacionalistas como por la Iglesia de aquel momento, al igual que sucedió en su momento con *The Playboy of the Western World* de Synge (1907).

Aun así, esta obra dio al Abbey un vigor renovado tras el mal período que llevaba años atravesando y es muestra de cómo, transcurridos los años iniciales del Abbey, éste también representó obras de tinte sociocrítico.

Después de esta trilogía, el Abbey rechazó su obra *The Silver Tassie* (1929), centrada en la Primera Guerra Mundial y una protesta antiguerra y antinacionalismo. *The Silver Tassie* llegaría a ser posteriormente representada en el Abbey, en 1935, bajo la dirección de Arthur Shields, aunque la obra fue condenada incluso antes de ser representada, siendo calificada de “blasphemous”, “brutally offensive”, “a vigorous medley of lust, and hatred and vulgarity” (Hunt 1998: 90).

Tras la trilogía sobre la revolución irlandesa y el rechazo de *The Silver Tassie*, las siguientes obras de O'Casey se escribieron en el exilio y ya sin relación con los directores del Abbey, si bien algunas de ellas serían representadas en este teatro mucho más adelante.

O'Casey llegó al Abbey en un momento, 1922, en que las finanzas de éste se encontraban muy maltrechas y sus obras contribuyeron de forma crucial a la recuperación del teatro.

Otro autor destacado dentro del movimiento realista del Abbey Theatre fue William Boyle, que contribuyó a este teatro con cinco dramas.

Los tres primeros fueron *The Building Fund* (1905), sobre la avaricia en cuestiones de herencia; *The Eloquent Dempsey* (1906), sobre la deshonestidad en el ámbito político; y *The Mineral Workers* (1906), en el que se aborda el conflicto entre el desarrollo industrial y los valores del entorno rural. Boyle retiraría posteriormente estas tres obras del Abbey por su disconformidad con la representación de *The Playboy of the Western World* de Synge en 1907. Más tarde escribió para este teatro otras dos obras, *Family Failing* (1912) y *Nic* (1916).

En su obra dramática, Boyle también abordó la realidad del pueblo irlandés con alegría y humor, motivo por el cual agradó a la audiencia, que no percibía sus comedias como una crítica.

Aunque en su época era tan conocido como Colum, hoy en día no lo es tanto. Y sin embargo, en 1906 la popularidad del Abbey dependía de sus obras y de las de Lady Gregory. Formó parte, junto con otros autores como Padraic Colum, T. C. Murray o St. John Ervine, de un movimiento de escritores jóvenes, más realistas, “eager to write of life as it is about them” (Gregory 1972: 176), que se centraron mayoritariamente en la vida de las pequeñas localidades del entorno rural de Irlanda y emplearon en sus obras una temática y un lenguaje realistas, y que en las décadas de 1920 a 1950 escribieron numerosas obras para el Abbey. Estos autores trataron de presentar, frente al pasado idealizado de Yeats, muchos de los problemas reales del irlandés de la época, como la pobreza o la emigración, si bien no hicieron una crítica social directa que impidiera que sus obras se representaran en el Abbey.

A pesar de todos los autores mencionados, la figura más claramente partidaria del teatro de crítica social en la línea del noruego Henrik Ibsen en esta época era claramente el dramaturgo irlandés George Bernard Shaw. Aunque algunas de sus obras sí que se representaron en el Abbey, Shaw hace una crítica social al estilo de Martyn, pero la mayoría de sus obras se centran en Inglaterra,

motivo por el cual se considera a Edward Martyn el verdadero precursor del estilo sociocrítico de corte ibseniano en Irlanda.

George Bernard Shaw fue uno de los autores más incisivos dentro del campo de la crítica social en el ámbito literario. En su obra *The Quintessence of Ibsenism* (1891), mostraba la favorable impresión que le causaba el teatro de crítica social en la línea del maestro noruego Ibsen.

Aunque nació en Dublín, Shaw se afincó posteriormente en Inglaterra. Criticó con dureza, rozando la irreverencia, las instituciones de su época. Gracias a una obra de teatro que escribió para el Abbey Theatre, el teatro de corte realista sería conocido en Irlanda. Este autor critica con dureza los defectos y la hipocresía de la sociedad victoriana de su época, tratando en sus dramas temas como la prostitución, la lucha de clases, las relaciones familiares y los problemas religiosos de la época. Estos temas son tratados a menudo con crudeza y de forma un tanto desagradable, como ocurre en el caso de *Widowers' Houses* (1892), donde critica a los propietarios que se lucran de forma excesiva a base de arrendar propiedades en pésimas condiciones; *The Philanderer* (1898); o *Mrs. Warren's Profession* (1893), obra en que trata principalmente el tema de la prostitución, bien conocido en aquella época pero no confesado públicamente, y mucho menos en una obra de teatro y con la naturalidad con la que Shaw lo trata. Su ataque a la sociedad de su época

queda plasmado en obras como *Major Barbara* (1905), *Heartbreak House* (1919), *Back to Methuselah* (1922) o *Too True to Be Good* (1932).

En el momento de la creación del Abbey Theatre, en que se intentaba crear una literatura eminentemente irlandesa, Yeats pidió a Shaw que escribiera, para ser representada en dicho teatro, una obra con tintes patrióticos. Fue entonces cuando Shaw escribió *John Bull's Other Island* (1904), una sátira de las relaciones entre ingleses e irlandeses en que Shaw hace una crítica social de ambos pueblos, enfrentándolos entre sí con un enfoque ciertamente cómico, satirizando tanto al profesional inglés de clase media que parece representar un modelo para el irlandés como al irlandés de clase media que se gana el sustento en Inglaterra y que, debido a su admiración por los ingleses, ha pasado a ser casi más inglés que los propios ingleses. En la obra también aparece el tema de la tierra, tan importante en aquella época (en 1903 se había aprobado el “Wyndham’s Land Act”, que para muchos representaba en cierto modo la resolución del problema irlandés. El diseño de la obra de Shaw está dirigido a cuestionar dicha presunción). Sin embargo, la obra no se representó en el Abbey hasta 1916.

Gracias a la abierta postura adoptada por el Abbey Theatre también pudo llegar a representarse en él el drama de Shaw *The Shewing-up of Blanco Posnet* (1909), acerca de la súbita conversión de un ladrón de caballos, prohibida por la censura en Inglaterra, aunque con dificultades porque en

realidad la obra no trataba una temática irlandesa ni podía considerarse una obra irlandesa salvo si se tenía en cuenta que Shaw había nacido en Irlanda, lo cual contravenía las condiciones de la patente otorgada al teatro (Gregory 1972: 85).

Las obras de Shaw, aun siguiendo el enfoque de crítica social de Ibsen, suelen ser comedias que exploran los problemas del género, la pobreza, la religión, la guerra y las clases sociales, mientras que Ibsen, sin embargo, tendió a dar a sus obras un tinte más trágico.

Algunas de sus obras, como *Pygmalion* (1913) o *Saint Joan* (1923), en las que muestra su lado más dogmático e intelectual, se apartan un poco ya de la corriente ibseniana, si bien la primera de ellas presenta un enfoque claramente realista, mostrando las diferencias sociales existentes en aquel momento y cómo el dinero y la educación pueden hacer que las personas se transformen en otras totalmente diferentes.

En sus primeros tiempos Shaw se había dedicado a escribir sobre el marco social que le rodeaba, con la lucha de clases como telón de fondo pero sin enfrentarse claramente al sistema. Ya más adelante, sus obras adquirieron un enfoque más ibseniano, centrándose en la crítica social al pueblo que le rodeaba por considerar este enfoque un campo sin explorar en Inglaterra. En su obra *The Quintessence of Ibsenism* (1891), como ya hemos dicho

anteriormente, Shaw muestra su favorable impresión al tipo de teatro de corte ibseniano, y en *How to Settle the Irish Question* (1917) nos presenta la caótica situación irlandesa y lo que él considera que puede ser la solución a los males de este pueblo.

### **c) Otros destacados autores irlandeses críticos con la sociedad de su época**

También en esta línea crítica (aunque ya alejados de Ibsen y del Abbey, salvo Joyce en sus inicios) podemos destacar a los ya mencionados Samuel Beckett y James Joyce, así como a James Stephens (1880 ó 1882-1950). Los mencionaré muy brevemente ya que no se vincularon ni al Irish Literary Theatre ni al Abbey Theatre.

James Joyce criticó en profundidad la sociedad irlandesa y sus instituciones, sobre todo el estamento religioso, por considerar que limitaba las libertades del individuo. Su primitivo deseo de ser sacerdote daría paso posteriormente a una dura crítica a las instituciones religiosas por considerar que la sociedad irlandesa se encontraba excesivamente dominada por un férreo catolicismo conservador.

En 1900 escribió un artículo elogiando la línea crítica de las obras ibsenianas ("Ibsen's New Drama", una reseña de la obra de Ibsen *When We Dead Awaken*), publicada en *The Fortnightly Review*. En esta época Joyce tenía 18

años y era también cuando comenzaba a escribir poemas líricos, aunque el autor no llegó a destacar con la poesía, sino con la novela.

En un inicio, Joyce se mostró favorable a la idea del Renacimiento Literario Irlandés. Sin embargo, su primitiva relación con los fundadores del Irish Literary Theatre se convirtió en un claro antagonismo años más tarde, puesto que la literatura de corte realista por la que Joyce abogaba poco tenía que ver con la temática de las obras del Abbey. En octubre de 1901 Joyce publicó un ensayo, “The Day of the Rabblement”, en el que atacaba al Irish Literary Theatre por intentar satisfacer el gusto popular.

Sintiendo que sus obras nunca podrían alcanzar el éxito esperado en su país por la incapacidad de la sociedad irlandesa para aceptar crítica alguna, Joyce terminó por exiliarse voluntariamente de por vida, aunque sus escritos nunca dejaron de reflejar la vida en su país natal. Sus obras se centraron fundamentalmente en la sociedad de Irlanda, criticando duramente la vida cotidiana de la misma, algo que muchos en Irlanda todavía no le han perdonado.

Quizás sea el ejemplo más típico de la otra cara de Irlanda, la cara opuesta a la representada por los primitivos fundadores del Abbey. En sus obras critica de forma implacable la “parálisis” de la sociedad dublina y el sistema social

establecido en Irlanda, la misma parálisis que permitió que un pueblo que en el siglo XVIII contaba con más de ocho millones de habitantes quedase reducido a menos de cuatro un siglo después de la gran hambruna que azotó la isla. A través de sus obras Joyce intentó luchar contra esta “parálisis” y lograr un nuevo orden para su país.

Aun así, no puede decirse que la temática de sus obras sea lo más destacado de las mismas; en ellas cabe destacar principalmente la innovación lingüística del autor y el hecho de abrir nuevos caminos en el campo de la literatura, especialmente en *Finnegan's Wake* (1939).

En su producción literaria destacan sus novelas y sus narraciones cortas. Como crítica social cabe destacar *Dubliners* (1914), su primera gran obra, una serie de narraciones cortas en que nos ofrece una triste visión de la sociedad dublina del momento, una crítica de la sociedad irlandesa también reflejada en obras como *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), ampliamente autobiográfica; su drama *Exiles* (1918), basado en las relaciones extramatrimoniales; *Ulysses* (1922); o *Finnegan's Wake* (1939).

Joyce ofreció su drama *Exiles*, de corte ibseniano, al Abbey Theatre. Sin embargo, la obra fue rechazada por apartarse demasiado de la temática de folclore irlandés, que es lo que mantenía a flote al Abbey en aquellos momentos. Posteriormente Joyce produjo a los English Players en la obra de

Martyn *The Heather Field*, en Zúrich (en 1919), y en el programa se presentó a Martyn como “an accomplished musician and man of letters” y un seguidor de “the school of Ibsen”, lo cual era “a unique position in Ireland as the dramatists writing for the National Theatre (...) have chiefly devoted their energies to peasant drama” (Martyn & Nolan 2003: 24-25).

Otro autor irlandés que criticó la sociedad de aquella época en sus obras fue James Stephens. Ferviente nacionalista y defensor de la lengua y la cultura gaélicas, Stephens criticó la vida del Dublín de su época y la opresión del clero, el capital y los poderes políticos sobre el pueblo irlandés. Fue sobre todo novelista y poeta. En sus obras revela la verdadera vida de los irlandeses, reflejando el amor que sentía por sus costumbres y su idioma y la hostilidad que éstos presentaban frente al opresor.

Su primera historia, *The Greatest Miracle* (1905), fue publicada por Arthur Griffith en la revista *The United Irishman* ese mismo año.

Los conocimientos que adquirió sobre la cultura mitológica ancestral de su país quedaron posteriormente reflejados en obras como *The Charwoman's Daughter* (1912), un cuento de hadas ambientado en el Dublín de finales de siglo donde quedan reflejadas la pobreza de los barrios más pobres de esta ciudad y la vida del Dublín de la época, con la opresión del clero, el capital y las clases políticas. En ella se entremezclan realidad y fantasía, una

característica predominante en las obras del autor, y se critica la injusticia social que permite que existan los barrios marginales (*slums*) de Dublín.

Otras de sus grandes obras son *The Crock of Gold* (1912), considerada su obra maestra, una novela que supuso un gran éxito para Stephens; y *The Demi-Gods* (1914). En estas dos obras Stephens mezcla seres humanos y dioses celtas en una especie de cuento que combina el realismo con la mitología, todo con un toque de humor. Esta mezcla de seres mitológicos y humanos parece llevar de forma recurrente a la siguiente conclusión: la sociedad actual es mala y perversa; sin embargo, los seres mitológicos son bondadosos y justos. En conclusión, deberíamos refugiarnos en el primitivo mundo celta, más libre y justo.

Aunque la mayor parte de las obras de James Stephens fueron obras de ficción y humor basadas en el folclore irlandés y en poemas líricos, muchas de ellas están ambientadas en el Dublín pobre de su infancia, lo cual nos permite percatarnos de manera indirecta de la situación que se vivía en esos barrios. Además de la ya mencionada *The Charwoman's Daughter* (1912), su novela *The Hill of Vision* (1912) también nos relata la vida en los suburbios más pobres de esa ciudad.

El último autor que incluiré en este apartado es Samuel Beckett, que nos ofrece en sus obras una crítica mucho más amplia, que llega a abarcar a todos los seres humanos.

Sus obras, vanguardistas, se caracterizan por el surrealismo y por un sentimiento fuertemente pesimista. Presentan una marcada influencia surrealista y metafísica, con seres humanos solos ante la inmensidad de la Creación, del universo, rodeados de un mundo absurdo lleno de interrogantes. Muchas de sus obras podrían enmarcarse dentro de la corriente existencialista de la década de 1940, con obras que muestran la sensación de angustia de los seres humanos, rodeados de un mundo absurdo, y de desesperación ante la vida.

Al igual que Joyce, Beckett decidió abandonar voluntariamente Irlanda por encontrarse a disgusto con la sociedad que le rodeaba en su país natal.

Fue en París donde conoció a James Joyce, cuyas obras influirían posteriormente en las suyas. Al igual que Joyce, abrió nuevos caminos en la literatura. Sus obras, al igual que las de éste, muestran una parálisis característica en sus personajes y el lado más triste del ser humano. Nos llevan a un mundo utópico e irreal, que nada que tiene que ver con lo que le rodea, pero los personajes de sus obras y sus sentimientos sí son totalmente reales. Sin embargo, las obras de Beckett, a diferencia de las de Joyce, no

están ambientadas en Irlanda, ni tampoco en Francia, sino en lugares indeterminados, en búsqueda de un sentimiento de universalidad. Además, las obras de Joyce (a excepción de *Finnegan's Wake*, 1939) se mueven dentro de un mundo distinto al mundo irreal de las obras de Beckett. Como ejemplo de obra que muestra este mundo irreal basta citar *The Lost Ones* (1970).

Las obras de Beckett muestran en sus personajes la angustia de vivir en un mundo que no tiene sentido y al mismo borde de la muerte. Sus personajes transmiten la misma sensación de parálisis que los de Joyce, una parálisis que va avanzando en ellos de forma gradual. Podría pensarse que el autor identifica esta parálisis de sus personajes con la de los seres humanos en general a medida que van creciendo y las leyes y normas sociales, a menudo intransigentes, les van aprisionando cada vez más, privándoles gradualmente de sus libertades.

Beckett fue un destacado literato que en inglés y francés abarcó varios géneros: poesía (*Whoroscope*, 1930), teatro (*Endgame*, 1957), novela (*Murphy*, 1938; *Molloy*, 1951; *Malone Dies*, 1951) y relato corto (*Sin*, 1969). Sus principales obras fueron escritas en las décadas de 1950 y 1960: *Waiting for Godot* (1952), *Endgame* (1957) y *Happy Days* (1961).

Su obra maestra, *Waiting for Godot* (Premio Mundial de Teatro en 1956), fue escrita en francés (*En Attendant Godot*) en 1948 y publicada en 1952. A partir

de 1953, tras su estreno en París, su éxito fue imparable y ese mismo año se tradujo al alemán.

### **III. EDWARD MARTYN Y LOS ORÍGENES DEL TEATRO DE CRÍTICA SOCIAL EN IRLANDA**

### III. 1. Vida de Martyn

Durante mi investigación he consultado numerosas obras en que se menciona a Edward Martyn, en mayor o menor profundidad. Las obras en las que mejor queda reflejada su vida son:

- *Edward Martyn and the Irish Theatre*, de Sister Marie-Thérèse Courtney, publicada por Vantage Press en 1956. Este libro se basa en la tesis doctoral de la autora, en que ésta utiliza prácticamente todas las fuentes impresas disponibles sobre la vida de Martyn en ese momento (Edward Martyn Collection, libros de la propia biblioteca de Martyn, National Gallery of Ireland...), pero también testimonios de coetáneos y amigos cercanos de éste. Sin embargo, la autora no consiguió encontrar los documentos extraviados de Martyn, que sí cita Gwynn en su libro y a los que ella se remite citando esa fuente. Estos documentos, compilados por Martyn durante un período de treinta años, se entregaron a la muerte de éste a los Carmelitas de Dublín y de ahí pasaron a Londres, pero supuestamente desaparecieron cuando el convento que los custodiaba fue destruido durante la Segunda Guerra Mundial. Como la propia Courtney señala, su obra se centra fundamentalmente en la actividad artística e intelectual de Martyn, por

considerar que sus asuntos públicos ya se habían estudiado en otras obras;

- *Edward Martyn and the Irish Revival*, de Denis Gwynn, publicada por primera vez en 1930, de suma importancia ya que en ella se cita una parte considerable de los documentos personales de Martyn que éste entregó a los carmelitas de Dublín. Tras su utilización por Gwynn estos documentos desaparecieron, al parecer, por lo que no han podido volver a consultarse;

- *The Life and Times of Edward Martyn*, de Madeleine Humphreys, publicada por la Irish Academic Press en 2007, una completa obra en que la autora relata la vida de Martyn y los aspectos más destacados de su actividad pública;

- *Six Essays on Edward Martyn (1859-1923), Irish Cultural Revivalist*, de Jerry Nolan, publicada por Edwin Mellen Press en 2004. Nolan es un reconocido experto en Edward Martyn. De hecho, en septiembre de 1995 presentó una tesis sobre este autor en Trinity College Dublin titulada *Edward Martyn: Dreamer and Reformer. A Study of an Aesthete and Cultural Nationalist*, y ha escrito numerosos artículos sobre Martyn. En esta completa obra se comentan, con acierto en mi opinión, algunas inconsistencias o deficiencias de las anteriores.

Aparte de estas obras, la obra autobiográfica de George Moore *Hail and Farewell!*, sobre los años de creación del Irish Literary Theatre, y los diarios de Lady Gregory de 1892 a 1902, pacientemente editados y publicados por James Pethica en 1996 con numerosas notas explicativas a pie de página que facilitan enormemente su lectura y comprensión, aportan información adicional sobre el carácter y la vida de este dramaturgo irlandés, prácticamente desconocido en España. En los diarios de Lady Gregory se menciona a Edward Martyn en numerosas ocasiones. Edward Martyn y Lady Gregory eran vecinos en el oeste de Irlanda, y ambos pertenecientes a la clase terrateniente, por lo que coincidían en numerosas ocasiones.

En las obras de estos autores me basaré para exponer brevemente los principales acontecimientos de la vida de Martyn. Dado que su documentación personal permanece desaparecida, todo lo que se escriba de Martyn deberá basarse en los registros que existan sobre su vida, sus obras publicadas, sus artículos, las menciones al autor en distintas publicaciones y las opiniones vertidas sobre él por distintos coetáneos.

Dado que mi obra se centra en la crítica social hecha por este autor en sus obras, y dado que su biografía aparece ya vastamente estudiada en las obras que acabo de mencionar, me limitaré a exponer brevemente los principales

aspectos de su vida, pero sin entrar a repetir lo que otros ya han dicho a este respecto.

## **1. Infancia, adolescencia, edad adulta y últimos años. Vida y estudios**

Edward Joseph Martyn nació el 30 de enero de 1859 (algunas referencias, como un artículo publicado en *The Tuam Herald*, citan como fecha de su nacimiento el día 31) en el condado de Galway, en la costa oeste de Irlanda, en el seno de una adinerada familia católica. Fue el mayor de los dos hijos que tuvieron John Martyn y Annie Josephine Smyth, ambos procedentes de la costa oeste de Irlanda. Su hermano pequeño, John, murió a la edad de 23 años, por lo que Martyn se convirtió en el último descendiente de esta familia.

Su madre procedía de una familia de origen campesino que había logrado hacer fortuna, a la cual agradó enormemente emparentar con los Martyn de Tulira, una familia ancestral de la zona. Así, Edward nació en el seno de una familia terrateniente acomodada.

Sin embargo, su padre, mucho mayor que su madre, murió cuando los dos hermanos eran muy niños, tras lo cual la familia permaneció en la casa familiar, el Castillo de Tulira (en el condado de Galway), hasta que llegado el momento la Sra. Martyn decidió desplazar a la familia a Dublín,

preocupada por la educación de sus hijos. Allí, Martyn inició sus estudios en el Belvedere College. No buen estudiante y de carácter solitario, no pareció guardar buenos recuerdos de aquella época, como relata Moore en su *Hail and Farewell!*

Poco después, la familia se trasladó a Londres. Allí, en Inglaterra, Martyn asistió a la escuela jesuita de Beaumont, de la que tampoco guardó buenos recuerdos y en la que tampoco obtuvo grandes resultados académicos, a pesar de que posteriormente su primo George Moore hablaría de él como una persona muy inteligente. De hecho, parece que no salió de ese colegio en muy buenos términos:

It was not that his stay at Beaumont was pleasant, for he only distinguished himself by a plan to blow up the college. It led to his departure from the school as even the Jesuits, liberal though they were, could not countenance the activities of the juvenile Guy Fawkes. They did spare him the indignity of expulsion. (McCann 1967: 25)

Este episodio aparece reflejado parcialmente en la obra de Martyn *An Enchanted Sea*, en que el niño protagonista, Guy Font, también es expulsado del colegio.

En el Beaumont College Martyn permaneció hasta 1876, según Sister Marie-Thérèse Courtney, tras lo cual su madre solicitó su ingreso en Christ Church, Oxford, la universidad a la que intentaban acceder las personas con ambiciones sociales. Allí, en la década de 1870, Martyn entró en contacto con la ideología liberal y el idealismo imperante en la escuela en aquellos años. En ella desarrolló su pasión por la cultura helénica y el amor por el pasado, así como por el estetismo de Walter Pater y su culto a la belleza “ideal” y la perfección de la forma, que encontraban su máxima expresión en el arte helénico.

(...) the eternal gifts of intellect and imagination which elevate and render men masterful and brave. (Courtney 1956: 39)

Oxford provided him with happier memories and he shared in the Catholic optimism generated by the Oxford movement. The one flaw in what promised to be a happy and useful life was the undisguised plan of his mother to marry him off as soon as possible. (McCann 1967: 25)

Tras sus estudios y una breve estancia en el extranjero, la madre de Martyn lo reclamó en Tulira para que se encargara de la propiedad familiar. En

ausencia de Martyn, había estado renovando el castillo con la esperanza de casarlo con alguien de buena posición social y así asegurar la continuidad de esta ancestral familia. Allí Martyn se instaló, pero dividió sus estancias entre Dublín, Tulira y Londres, donde vio por primera vez las obras de Ibsen. En Dublín representó sus obras, primero en el Irish Literary Theatre y posteriormente en el Theatre of Ireland y el Irish Theatre, su último proyecto teatral, que terminaría cerrando en 1920. Esta actividad teatral la combinó con sus numerosas actividades de mecenazgo cultural, no sólo en Dublín sino también en otras partes de Irlanda.

Tras el cierre del Irish Theatre en 1920 y con una salud francamente deteriorada, Martyn regresó a Tulira, donde permaneció recluido sus últimos días, con la excepción de las visitas de algunos de sus fieles amigos, como Lady Gregory, con la que mantuvo un buen trato hasta el final de sus días a pesar de su desencuentro general con los fundadores del Irish Literary Theatre.

Martyn murió en Tulira a principios de diciembre de 1923 (algunas obras citan como día de la muerte el 5, otras el 6), en la sesentena, soltero y sin hijos, aquejado de un grave reumatismo (terminó pagando caro el decidir dormir en la torre medieval de su castillo, en una celda semimonacal) y con un tumor en el cerebro que no lograron extirparle con éxito.

*Thursday, December 6.* I saw the announcement of the death of Edward Martyn in the evening papers. He died at his residence, Tulira Castle, Ardrahan, Co. Galway, on yesterday. He had been ailing for a long while. (Hogan & O'Neill 1967: 223)

(...) But I heard of Edward Martyn's death, it had taken place that morning. The Doctor told Mr. Bagot a tumour had been taken from his head on Saturday (...). (*Lady Gregory's Journals*, tomado de "Edward Martyn and Guests at Tulira")

Fue el último miembro de una familia que había residido en Irlanda desde el siglo XII. A su muerte, la propiedad de Tulira fue heredada por unos primos, los Smyth de Masonbrook, y Lord Hempill. Este último la vendió años después y desde entonces ha cambiado varias veces de dueño.

En 1967 McCann escribió:

The castle was, and is, magnificent—a soft Pre-Raphaelite Gothic inspires its decorations, and the hall is an inspired piece of architectural poetry. Standing by its great and delicate fireplace, or passing the red velvet curtains of its arched doorways to explore the secret passages, it is very easy to recall the feelings of Symons when he visited it. (McCann 1967: 25)

Today its magnificence is still preserved and it is set in a rich green oasis that contrasts sharply with the barren, rock-strewn land outside its demesne. Standing beneath its fantastic gargoyles or in its magnificent marble-pillared hall it is easy to understand why Symons called it 'a castle of dreams'. To the poverty-stricken Yeats it must indeed have been a place of wonderland. (...) Tulira Castle's contribution to the development of the Abbey theatre was not a small one. (McCann 1967: 20)

Preserved, too, is the small bare room in which Edward studied. Its stained glass windows give it a monastic air and the tall desk at which he stood to write is austere and utilitarian. Above this chamber is the small chapel of the castle with its wooden altar and choir loft. (McCann 1967: 26)

Según Marie-Therèse Courney y según lo publicado en un artículo titulado "In the Grave of the Unclaimed" publicado en el *Dundee Evening Telegraph* el lunes 24 de diciembre de 1923, en su testamento Martyn pidió que su cuerpo fuera entregado a la ciencia y diseccionado, y que se enterrara en una fosa común sin nombre. Así fue. Martyn murió en Tulira, pero su cuerpo fue trasladado al Cecilia Street Medical School de Dublín para ser diseccionado. Con esa condición cedió a esa escuela de medicina 1.000 libras, como se

señala en un artículo titulado “Wanted Body to be Dissected” publicado en el *Dundee Courier* el lunes 17 de marzo de 1924. Su cuerpo fue enterrado en una fosa común en el cementerio de Glasnevin de Dublín, en vez de en el panteón familiar, donde tenía reservado un espacio. El Palestrina Choir lo acompañó el día de su entierro.

Edward Martyn fue un terrateniente atípico. A pesar del unionismo característico de su clase, su contacto con la realidad de Irlanda le hizo tornarse cada vez más nacionalista, hasta llegar a presidir durante algunos años el Sinn Féin, como veremos más adelante.

## **2. Carácter de Edward Martyn**

Como señala Ellis-Fermor en su obra *The Irish Dramatic Movement*, Edward Martyn es un hombre difícil de entender. Es fácil crear una serie de retratos parciales de él, pero difícil, casi imposible, definir al hombre que se oculta tras ellos (Ellis-Fermor 1939: 117).

De las principales obras escritas sobre la vida de Martyn parece desprenderse que en su infancia y juventud Martyn fue tímido y solitario. En palabras de Marie Thérèse Courtney, era regordete, con cara redonda y pies planos, tímido y desmañado, sin el carisma que presentaban otros irlandeses de su

entorno en aquella época para desenvolverse en los entornos de Londres, como George Moore u Oscar Wilde. Esta característica de no sentirse a gusto en determinados entornos parece haberse mantenido durante el resto de su vida:

(...) he had always felt out of his element in drawing-rooms, and had long ago returned to the original boots and to the black overcoat, in which he wraps himself in winter as in a blanket. Under the brim of the bowler hat I could just catch sight of the line of his aquiline nose—. (Moore 1912: 124)

A su timidez debió contribuir primero su aislada crianza en Tulira (aunque parece que su hermano John mostraba un carácter mucho más extrovertido), con la única compañía de su madre y su hermano, y después el hecho de ser católico en un colegio y una universidad en un país de mayoría protestante durante los años en que su familia permaneció en Londres. Aun así, parece que la universidad en Oxford dejó en Martyn mejores recuerdos que su escuela:

Oxford provided him with happier memories and he shared in the Catholic optimism generated by the Oxford movement. (McCann 1967: 25)

Como ya he señalado anteriormente, parece que no fue buen estudiante. A este respecto, Moore escribió a Edouard Dujardin, editor de la *Révue Indépendante*, que Martyn era inteligente pero demasiado religioso (Courtney 1956: 46). Lo que está claro es que, si bien quizás no buen estudiante, Martyn sí fue una persona muy interesada en la cultura en general y se mostró decidido a lograr la excelencia cultural y artística de su país, en lo cual invirtió toda su vida.

Muchas de las obras consultadas muestran a Martyn como un hombre austero y solitario hasta el exceso. Por ejemplo, en palabras de McCann (1967: 24), “[i]t must be admitted that he was an eccentric—a strange biological sport”. A pesar de las obras de renovación emprendidas por su madre en Tulira, por ejemplo, Martyn decidió ubicar sus aposentos en una de las torres que daba a los establos y, según las descripciones de que se dispone acerca de su dormitorio, podría decirse que era equiparable, más o menos, a la celda de un monje.

Tulira, four miles from Lady Gregory’s estate, Coole Park, was Martyn’s ancestral home where, even after renovations were made to the centuries-old castle, he chose to live in rather austere conditions. (Gonzalez & Nelson 1997: 215)

He has built a modern house, but before it is quite finished he has decided to live in the old tower. (Moore 1911: 183)

Sin embargo, en realidad, a Martyn le encantaba dar cenas en su casa tras las cuales, en la sobremesa, fumar en pipa junto a sus invitados, departiendo hasta altas horas de la madrugada, de lo divino y de lo humano, fundamentalmente el mundo de los ideales que tanto le fascinaba, y de distintos aspectos de la vida cultural de Irlanda. Le apasionaban las charlas sobre arte en general. Así lo afirmaba Moore en su obra *Fair and Farewell!*:

Edward is such a sociable being when his pipe is alight, that I forgave his theological prejudices for the sake of his aesthetic. (Moore 1911: 196)

Aunque F. S. L. Lyons, en su conferencia de 1963 ante el Trinity College de Dublín titulada “George Moore and Edward Martyn”, lo describe como una persona reservada y asocial (también se le describe así en la introducción de *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* (Ronsley & Saddlemyer 1995: xix)), un artículo sobre Martyn publicado en *The Tuam Herald* en 1929 contradice esta opinión, describiendo a Martyn como una persona social a la que le encantaba invitar a gente a su casa a cenar y departir extensamente. Los diarios de Lady Gregory están llenos de entradas sobre cenas con Edward Martyn y de otros actos en los que coincidían, lo cual pone de manifiesto que

Martyn era una persona social, a pesar de que le gustara pasar tiempo solo, leyendo, escribiendo y escuchando música, y de que quizás era selectivo en sus compañías. No le gustaban las conversaciones triviales, le gustaba reunirse con personas de gusto artístico e inquietudes intelectuales con las que poder hablar de los temas que le interesaban y que llenaron su vida.

F. S. L. Lyons señalaba que a Martyn le encantaba comer (según él, una vez al día; según el artículo publicado *The Tuam Herald* en 1929, dos), lo cual le llevó a tener sobrepeso. En su conferencia de 1963, Lyons describía a Martyn como un hombre corpulento, cada año más corpulento. George Moore, en su *Hail and Farewell!*, también lo describe con un sobrepeso importante. Esto pone de manifiesto cómo, a pesar de haber preferido vivir en la torre medieval de su castillo, en una celda prácticamente monacal, y no en la parte nueva construida por su madre, y a pesar de lo humilde de su alojamiento en Lincoln Place, en Dublín, Martyn sí disfrutaba de otros placeres terrenales, como una buena comida, una buena pipa o un buen puro. Y tampoco renunciaba a su membresía en el Kildare Street Club de Dublín, a pesar de que en dos ocasiones estuvieron a punto de echarle por sus opiniones nacionalistas, según F. S. L. Lyons porque, según Martyn, “allí era el único sitio de Dublín donde podía encontrar buen caviar”. La primera de esas ocasiones fue cuando Martyn se opuso a la visita del monarca inglés Eduardo VII en 1903. La segunda, por un incendiario escrito contra el alistamiento de irlandeses en las tropas británicas.

En el artículo publicado en *The Tuam Herald* en 1929 también se rebaten algunas de las afirmaciones de Andrew E. Malone en su libro *Irish Drama 1896-1928* sobre el carácter de Martyn. Malone afirmaba que Martyn vivía totalmente recluso, que llevaba una vida frugal rozando en la miseria y que sólo frecuentaba a un número reducido de personas. En ese artículo, como en otras fuentes, se afirma, sin embargo, que Martyn era un anfitrión magnífico que disfrutaba invitando a gente a cenar a su castillo, que disponía de una magnífica bodega y que invitaba a su casa a hombres de muy distinta condición y posición social a conversar en torno a una magnífica mesa.

En *Deviant Acts: Essays on Queer Performance* se afirmaba también que Martyn ejercía una disciplina implacable sobre su cuerpo, que luego trasladaba a sus obras en la forma en que definía hasta el último detalle de qué manera debían actuar sus personajes (Cregan 2009: 81). Esto tampoco es cierto. Como hemos dicho, es cierto que Martyn dormía en una cuasicelda monacal en la torre de su castillo y que no era derrochador, pero disfrutaba mucho de una buena comida, de un buen vino y de una buena pipa. Y desde luego, el sobrepeso con que lo describe George Moore en *Hail and Farewell!* no es indicativo de una disciplina implacable con el cuerpo.

Moore habla extensamente de su primo Edward en *Hail and Farewell!* Si bien esta obra en tres volúmenes muestra cierta maledicencia, de ella podemos extraer ciertos rasgos de carácter de Martyn.

Una característica que Moore señala, por ejemplo, es que Martyn siempre estaba dispuesto a discutir sus ideas (Moore 1911: 101).

Moore también tilda a Martyn, en cierto modo, de caprichoso y maniático, pero también de conciliador y buena persona. A este respecto cita una serie de incidentes como el hecho de que Martyn se negara a aceptar un alojamiento propuesto por Moore durante uno de sus viajes por no poder desayunar la tortilla a la que estaba habituado, por ejemplo, para terminar confesando, sin embargo, que en realidad el problema era que el alojamiento estaba demasiado lejos de la iglesia a la que quería asistir a escuchar misa a la mañana siguiente (Moore 1911: 157). Moore también afirmaba de Martyn que, a pesar de su terquedad y sus rarezas, era una buena persona y tenía mucho sentido del humor. Y también que era poco aventurero (Moore 1912: 142), pero que era imposible discutir con él por su buen carácter (Moore 1911: 138). Una de las descripciones que hace de él es la siguiente:

(...) dear Edward, who has served me as a boon companion ever since he came to live in the Temple. He likes late hours; he is a bachelor, a man of leisure, and has discovered at last what to admire and what to

repudiate. But he is not very sure-footed on new ground, and being a heavy man, his stumblings are loud. Moreover, he is obsessed by a certain part of his person which he speaks of as his soul: it demands Mass in the morning, Vespers in the afternoon, and compels him to believe in the efficacy of Sacraments and the Pope's indulgences; and it forbids him to sit at dinner with me if I do not agree to abstain from flesh meat on Fridays, and from remarks regarding my feelings towards the ladies we meet in the railway-trains and hotels when we go abroad. (Moore 1911: 46-47)

He is like Ireland, the country he came from; sometimes a muddling fog, sometimes a delicious mist with a ray of light striking through; and that is why he is the most delightful of travelling companions. One comes very soon to the end of a mind that thinks clearly, but one never comes to the end of Edward. (Moore 1911: 134)

Martyn era un hombre de costumbres. En el Kildare Street Club siempre cenaba lo mismo: ostras con una cerveza, y a continuación un bistec y varias tazas de té bien cargadas, a pesar de haber afirmado que seguía siendo miembro del club (del que habían intentado expulsarle) porque ofrecía buen caviar. También mantuvo su costumbre de rezar el rosario en el club mientras permaneció en Dublín (O'Connor 1984: 223).

Un ejemplo del buen humor que le caracterizaba es el hecho de que, tras ganar el juicio contra el Kildare Street Club que había tratado de expulsarlo por sus comentarios incendiarios durante una reunión del Sinn Féin, Martyn adoptara la costumbre de arrodillarse a rezar el ángelus junto a una ventana que daba a Nassau Street, rosario en mano, todas las tardes a las seis, al cual respondía un grupo de personas reunidas enfrente, ante la mirada atónita y furibunda de los demás miembros del club que lo observaban de camino al bar (O'Connor 1984: 223).

Otro ejemplo es el hecho de que siguiera siendo amigo de Moore a pesar de las constantes irreverencias de éste, destinadas a provocarle:

My dear George, all my life I have lived with people whose moralities I do not approve of. You don't think that I approve of yours, do you? But, you know, I never believed that your life is anything else but pure; it is only your mind that is indecent, and Edward laughed, enjoying himself hugely. (Moore 1912: 94)

Otra de las características de Martyn es, como señala Ernest Boyd en *Ireland's Literary Renaissance* (pág. 294), su completa indiferencia a la popularidad inmediata. Esto es evidente. Martyn fue precursor de algunas causas, como la música de Palestrina, que le granjearon todo menos amigos y partidarios.

Según Moore, el buen carácter de Martyn invitaba a provocarle y a bromear con él (Moore 1911: 157). Moore también afirmaba en su obra que Martyn nunca se quejaba de nada (Moore 1911: 176) y que nunca hablaba mal de nadie (Moore 1914: 191).

A pesar de hablar de él como su amigo desde hace más tiempo (Moore 1911: 205), Moore parece que tilda en cierto modo a Martyn de tacaño, cuando en realidad parece que en la época del Temple en Londres era Martyn quien pagaba, y también en sus viajes:

Away he fled and at the ticket-office he was impassive, monumental, muttering fiercely to impatient bystanders that he must count his money, that he had no intention of leaving till he was sure he had been given the right change. (Moore 1911: 72)

A long train journey awaited us (and Edward insists on travelling second-class, however hot the weather may be). (Moore 1911: 135)

Parece que también era un poco hipocondriaco, o bien es que verdaderamente tenía una salud delicada:

Edward thinking all the time of his liver, never for a moment of the business that I wished to speak to him about (...). (Moore 1912: 121-122)

Edward is especially susceptible to draughts, the very slightest will give him a cold. (Moore 1912: 173)

(...) he is a little older, a little more liable to catch cold, and he spoke to me of the necessity of a screen to protect him from the draught coming under the door. (Moore 1912: 212)

Lady Gregory, con su habitual carácter conciliador, nos muestra a un Martyn de buen carácter. Y ésta es la versión que se nos muestra en prácticamente todas las obras en que se habla de él. Una persona excéntrica, profundamente religiosa, pero de buen corazón y sentido del humor.

Sin embargo, algunos pasajes de textos escritos por Martyn dejan entrever un carácter duro y muy crítico. Por ejemplo, en el prólogo de la obra *The All-Alone* de Henry O'Fanlon, representada en el Irish Theatre en 1918, al hablar de cómo, en su opinión, es el dramaturgo la persona importante en la concepción de una obra, y nunca los actores, Martyn se expresa con respecto a estos últimos en los siguientes términos:

(...) because actors and actresses, who, with their antics and absurd self-conceit resemble nothing so much as performing dogs, are, while perfectly useful under intelligent direction, ridiculously out of place, nevertheless, in judging intellectual works, like children or animals would be if they were put to the conduct of affairs that required for their working thoughtful human beings. (Prólogo to *The All-Along*, vi)

Otro ejemplo es su panfleto “Ireland’s Battle for her Language”, publicado por la Gaelic League en 1900, en que Martyn expresaba lo siguiente sobre los turistas ingleses que visitaban el país:

These English tourists, as slimy and unprepossessing as the English conscience itself, are spread over the country leaving a trail of vulgarity and grossness after them, which destroys the spirituality and natural charm of our country. (“Ireland’s Battle for her Language”)

Tampoco la forma de expresarse de Martyn en algunos de sus panfletos parece coincidir con la expresión de su primo acerca de él:

There is no faintest trace of snobbery in Edward, and he is prouder of the Smiths than the Martyns (...). (Moore 1912: 125)

Según el artículo publicado en *The Tuam Herald* en 1929, Martyn era un buen amigo, un ser humano lleno de bondad, simpatía y compasión. Tenía una cultura superior a la de la mayoría de las personas de su entorno y defendía sus ideales con gran solidez e independencia.

En el artículo de *The Tuam Herald* también se rebatía la afirmación de Malone de que Martyn no tenía ninguna afinidad por la clase terrateniente. Según dicho artículo, en su juventud no fue ni mucho menos así y como miembro del Grand Jury de Galway, al que asistía con regularidad, se mostraba duro con las clases populares. Luego, ciertamente, cambió y se tornó en nacionalista, pero no siempre fue así.

Lo que está claro es que Martyn era un hombre de paradojas:

- Miembro del Kildare Street Club y de la clase terrateniente pero presidente del Sinn Féin;
- Celda monacal como dormitorio pero comidas opíparas;
- Religiosidad extrema pero crítica al clero por la deplorable situación del arte eclesiástico irlandés;
- Católico pero unido a un movimiento literario de protestantes;
- Íntimo amigo de George Moore a pesar de sus marcadísimas diferencias de carácter;

- Descrito por todos como una bella persona pero al mismo tiempo de comentarios y críticas mordaces;
- Desahogada posición económica pero viajaba en segunda clase y vivía humildemente, tanto en su torre en Galway como en su apartamento de Dublín;
- Pidió que su cuerpo fuera diseccionado y utilizado por la ciencia, tras lo cual fue enterrado en una fosa común en el cementerio de Glasnevin, en Dublín, a pesar de tener un espacio reservado en el panteón de la familia cerca de Tulira.

Este carácter paradójico de Martyn queda perfectamente reflejado en la siguiente cita de su primo George Moore:

And I longed to peep once more into the bare bedroom into which he goes to fetch bottles of Apollinaris. Always original! Is there another man in this world whose income is two thousand a year, and who sleeps in a bare bedroom, without dressing-room, or bathroom, or servant in the house to brush his clothes, and who has to go to the baker's for his breakfast? (Moore 1914: 189-190)

### 3. Conflictiva relación con su madre y supuesta homosexualidad

Cuando Martyn estaba a punto de abandonar Oxford, sin al parecer haberse graduado a la luz de su afirmación, años más tarde, de que nunca obtuvo un título universitario (Courtney 1956: 18), su madre comenzó a remodelar el Castillo de Tulira, con la idea de tenerlo todo preparado para casar a su hijo, algo que deseaba fervientemente y que trató de lograr sin éxito. Para tal fin decidió poner a su hijo bajo la “tutela” de su primo George Moore, algo mayor que él y con el que había coincidido durante el período en que la familia vivió en Londres (todo ello antes de que la Sra. Martyn prohibiera a Moore pisar Tulira tras la obra de éste *A Drama in Muslin*).

Tras sus estudios, Martyn se instaló en Tulira de nuevo, donde se unió a la clase terrateniente que en aquella época tenía que enfrentarse a la dura situación en el campo generada por la denominada Guerra Agraria (*Land War*).

La relación con su madre no fue fácil. Era una mujer de carácter que tuvo que sacar adelante ella sola a sus dos hijos al enviudar muy joven, pero que también mostró ese fuerte carácter en su intento obsesivo por casar, y casar “bien”, a su hijo, el único heredero de Tulira al morir su hermano John. A pesar de todos los esfuerzos de su madre, Martyn nunca se casó, sin embargo.

The one flaw in what promised to be a happy and useful life was the undisguised plan of his mother to marry him off as soon as possible.  
(McCann 1967: 25)

A pesar de no estar de acuerdo con su madre, Martyn sin embargo no se opuso abiertamente a sus deseos y, a pesar de no desear especialmente las obras de Tulira, la dejó hacer, para tenerla contenta. Como señalaba Moore en su *Hail and Farewell!*:

Edward yields completely to authority once he has accepted it.  
(Moore 1911: 182)

La conflictiva relación con su madre aparece reflejada en muchas de sus obras, donde las mujeres no salen muy bien paradas. La personalidad dominante de ésta sin duda contribuyó a la aparente misoginia de este dramaturgo irlandés, que entre otras cosas queda patente en el trato que da a la mayoría de sus personajes femeninos.

(...) although he began to find some zest for living, the material designs of his mother formed a menacing background to his peace of mind. In a magnificent and extravagant effort to divert her attention he agreed to renovate Tulira Castle on a grand scale and spent what would

be today the equivalent of more than £100,000. It worked for a time but when it was complete it only made her anxious to populate a home which was now even more worthy of a wife. (...) But the money spent on the castle bought time, and time reinforced the abhorrence Edward felt for women, and he was now able to resist all attempts to force him to the amorous wrestling of a honeymoon. More and more he retired to write or to find solace in the playing of his organ. (McCann 1967: 25-26)

Mucho se ha especulado acerca de la supuesta homosexualidad de Martyn. Sin embargo, no he encontrado en mi investigación ningún documento, información o testimonio que permita afirmar con certeza que Martyn era homosexual, a pesar de las no tan veladas insinuaciones de contemporáneos como Yeats o Moore al respecto.

Marie Thérèse Courney dedica un capítulo entero (“Mirrors”), en su libro *Edward Martyn and the Irish Theatre*, a esta cuestión, señalando cómo los personajes de algunas de las obras de George Moore, primo y compañero de fatigas de Martyn durante años, guardan un sospechosísimo parecido con Martyn y cómo en ellas Moore hace insinuaciones sobre la sexualidad de sus personajes.

Por ejemplo, con respecto al personaje de la obra de Moore *A Mere Accident* (1887), que como decimos guarda un sospechosísimo parecido con Martyn, Moore afirma que éste “is afraid that a woman might prove a disturbing influence in his life”, “this very hatred of natural flesh that precipitated a perilous worship of the deified flesh of the God. But mysticity saved him from plain paganism, and the art of the Gothic cathedral grew dear to him” o “there is something very degrading, very gross in such relations. There is a better and a purer life to lead... an inner life (...)” (Courtney 1956: 49-51). Años más tarde, en su relato “Hugh Monfert” de la serie de historias tituladas *In Single Strictness* (1922), Moore incluye directamente un personaje homosexual (Courtney 1956: 61). Todo ello, presuponiendo que los personajes de Moore estuvieran basados realmente en Martyn, algo de lo que no podemos estar seguros.

En *Hail and Farewell!* Moore también habla extensamente sobre la sexualidad y la ausencia de relaciones sentimentales conocidas de su primo y confidente. Las referencias son múltiples. A continuación reproduciré, textualmente, algunas de ellas:

But, my dear friend, unless you're going to marry, so large a house  
will be a burden.

Going to marry!

Well, everybody will look upon you as an engaged man. A shadow crossed his face, and I said: I've touched the vital spot. (Moore 1911: 182)

The sex of a woman is odious to him. (Moore 1914: 191)

That the spending of so much money should cost her no scruple whatever surprised me, and to explain her to myself I remembered that she belonged to a time when property was secured to its owner by laws. The Land Acts, which were then coming into operation, could not change her point of view. Edward must build a large and substantial house of family importance, and when this house was finished he could not do otherwise than marry. She would ask all the young ladies of her acquaintance to come to see them, and among the many Edward might find one to his liking. This hope often transpired in her talks about Edward, and she continued to cherish it during the building of the house, in spite of her suspicions that Edward's celibacy was something more than the whim of a young man who thinks that a woman might rob him of his ideals. She could not admit to herself any more than you can, reader, or myself, that we come into the world made as it were to order, contrived so that we shall run down certain lines of conduct. We are not determinists, except in casual moments of no importance, and we like to attribute

at least our misfortunes to circumstance, never looking beyond the years of childhood, just as if the greater part of man's making was not done before he came into the world. Edward was a bachelor before he left his mother's womb. But how was his mother to know such a thing—or to sympathise with such an idea? All the instruction we get from the beginning of our lives is to the effect that man is free, and our every action seems so voluntary that we cannot understand that our lives are determined for us. Another illusion is that nothing is permanent in us, that all is subject to change. Edward's mother shared this illusion, but for a much shorter time than many another woman would have done, partly because her intelligence allowed her to perceive much, and to understand much that would have escaped an inferior woman, and partly because Edward never tried to hide his real self, wearing always his aversion on his sleeve. So it could not have been later than two years after the building of the house that the first thought crossed her mind, that, though she had ruled Edward in every detail of his daily life since he was a little boy, she might still fail to reach the end which she regarded as the legitimate end of life—a wife for her son, and grandchildren for herself. (Moore 1911: 182-183)

She has begun to understand that there are certain natures which cannot be changed, I said to myself. She understands in her

subconscious nature already, soon she will understand with her intellect that he, who lies in that bed by choice, will never leave it for a bridal chamber. (Moore 1911: 184)

You think I hate women. You're quite wrong. I don't hate women, only they seem absurd. When I see them going along the streets together they make me laugh; their hats and feathers, everything about them. (Moore 1911: 144)

(...) the class of women to which Edward took special objection—women whose sole morality seemed to him to be to yield to every impulse of the heart. My friends were painters, and of considerable talent, and in Edward's eyes art redeems sex of much of its unpleasantness. (Moore 1911: 176)

I was lunching with the ladies, and he consented to join us, and when the ladies left us, he made complimentary observations regarding their demeanour and intelligences, asking several questions about their work, and not one about their private lives. (Moore 1911: 177)

One day I said: Edward, which would you prefer to spend the evening with—a very clever woman, or a stupid man? After three or

four puffs at his pipe he answered: With the stupid man. (Moore 1911: 179)

En la obra *Celtic Dawn* de Ulick O'Connor (pág. 51) se menciona una observación de Yeats a este respecto:

Edward once told Yeats that the majority of souls were lost through sex, and Yeats was later to write in an unpublished section of his diary, that this remark suggested in Martyn 'an always-resisted homosexuality'. Moore came to the same conclusion after he had remarked to Edward that he seemed to think sexual intercourse between men more natural than between women, and Edward had replied, 'Well, at any rate it's not so disgusting'. (O'Connor 1984: 51)

Algunas afirmaciones del propio Martyn también podrían haber contribuido a avivar esa polémica. Por ejemplo, cuando la madre de Martyn, preocupada por la actitud de su hijo, que no prestaba atención alguna a las mujeres que intentaba presentarle, acudió desesperada a un cura para que hablara con éste, Martyn dijo a dicho cura que "he would rather become a monk than marry", añadiendo: "and you know well how much I would hate to be one" (Courney 1956: 45).

Otras afirmaciones atribuidas a Martyn que muestran su punto de vista sobre las mujeres son:

Women are not idealists, Edward said, speaking out of his remembrance of his play *The Heather Field*. (Moore 1911: 166)

But it wasn't a man, it was the Countess Cathleen, and women are never idealists. (Moore 1914: 190)

McCann, en su obra *The Story of the Abbey Theatre*, hace la siguiente afirmación:

Edward was not merely a misogynist—he was practically asexual. A little rugged and gruff, he found in himself none of those warm questing instincts which make the normal life of a young man such a delightful pilgrimage of physical discovery. (McCann 1967: 25)

Otra afirmación reveladora de la negativa actitud de Martyn hacia las mujeres es la afirmación de F. S. L. Lyons, en su discurso “George Moore and Edward Martyn” ante el Trinity College en 1963, de que Martyn consideraba que la danza irlandesa era una actividad denigrante para los hombres, pero aceptable para las mujeres, en su línea misógina habitual:

For the time the unideal and somewhat absurd figure assumes a beauty of outline never to be imagined in any other circumstances. (“George Moore and Edward Martyn”: 13)

Sin embargo, como digo, nada permite afirmar que Martyn fuera realmente homosexual. Más bien todo parece indicar que la fuerte y dominante personalidad de su madre quizás hizo que éste no quisiera volver a verse dominado por ninguna otra mujer que lo alejara de sus ideales y de lo que quería hacer en su vida. Como señala Ulick O’Connor en *Celtic Dawn*, la madre de Martyn lo había dominado toda la vida y éste no tenía intención de verse sometido otra vez a una mujer para “caminar detrás de ella y sostenerle el parasol” (O’Connor 1984: 42):

Edward was a natural celibate who took color from self-denial and admired the poetry of the troubadours based on ideal love. (O’Connor 1984: 42)

Como señala Cornelius Weygandt en *Irish Plays and Playwrights*, Martyn presenta sencillamente una opinión hacia las mujeres compartida por algunos de los curas de la Irlanda de aquella época, que opinaban que había algo denigrante en relacionarse con éstas. Por las expresiones de Martyn, parece que a él le parecían una molestia y una carga. Ciertamente, en las obras de Martyn las mujeres, en general, no salen muy bien paradas.

Además, como aspecto adicional, Martyn era una persona tremendamente religiosa, sin querer decir con ello que tuviera vocación sacerdotal. De hecho no la tenía, como demuestra la conversación con el cura con el que su madre le hizo hablar ante su negativa de casarse. Sin embargo, sus estrictos códigos religiosos parecían otorgarle seguridad. Como señalaba O'Connor:

To remain unmarried was safe. If he relaxed his celibate code there was not knowing what hidden emotions could be unleashed. (...) Edward once told Yeats that the majority of souls were lost through sex. (O'Connor 1984: 42, 51)

Y como señala O'Connor también (O'Connor 1984: 52), el rígido catolicismo de Martyn le habría impedido tener una amante una vez decidido que no quería verse sometido al férreo control de una esposa como había estado sometido al de su madre.

De todos los autores que he leído, parece que es Adrian Frazier, el biógrafo de George Moore, quien más abiertamente apunta a una homosexualidad encubierta de Edward Martyn. En la obra *Deviant Acts: Essays on Queer Performance* publicada en 2009 por Carysfort Press Ltd. se incluye todo un capítulo a este respecto: “6. Edward Martyn’s Theatrical Hieratic Homoeroticism”. Aunque en esta obra se formulan observaciones interesantes

(se habla de las únicas cartas con mujeres conservadas por Martyn, con una prima suya, monja benedictina; de la idea de que Martyn, por su posición social, podía haberse casado con quien quisiera, pero que nunca lo hizo; de su estrecha amistad en Oxford con el conde estonio Stanislaous Eric Stenbrok, homosexual; de las referencias veladas a esta cuestión en la obra *The Cat and the Moon* (1924) de Yeats, en las figuras del hombre santo y el libertino, en teoría representaciones de Martyn y su primo George Moore; de las referencias a la obra de Frazier en que éste señala que Martyn disfrutaba viajando con hombres, cenando con hombres, recibiendo en Tulira visitas de hombres y escuchando música cantada por hombres; y, sobre todo, de las frases ciertamente ambiguas de Ussher en *The Heather Field* acerca de los motivos por los que Carden nunca debió casarse y sobre la magnífica relación que ambos mantenían antes del matrimonio de éste con Grace, y el hecho de que en muchas de las primeras obras de Martyn las mujeres parezcan entrometerse en relaciones idealizadas de amistad y afinidad ideológica entre hombres), otras me parecen francamente cogidas por los pelos, como muchas de las supuestas referencias homoeróticas veladas que presuntamente contienen las obras de Martyn.

Otras referencias interesantes que pueden consultarse a este respecto son la tesis doctoral de Michael Patrick Lapointe titulada *Between Irishmen: Queering Irish Literary and Cultural Nationalisms*, presentada en 2006 en la Universidad de British Columbia y que puede consultarse en el siguiente

enlace: [https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/31090/ubc\\_2007-267486.pdf?%20Sequence%20=1](https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/31090/ubc_2007-267486.pdf?%20Sequence%20=1); o el artículo “Queering the Irish Renaissance: The Masculinities of Moore, Martyn, and Yeats” de Adrian Frazier, incluido en la obra *Gender and Sexuality in Modern Ireland* de Anthony Bradley y Maryann Gialanella Valiulis (1997).

Probablemente nunca se sabrá si Martyn era homosexual o no, o al menos mientras no se encuentren sus documentos personales, en teoría destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el convento de carmelitas que los custodiaba fue destruido. Madeleine Humphreys llega a insinuar en su obra *The Life and Times of Edward Martyn. An Aristocratic Bohemian* (pág. xiii) que en realidad esos documentos podrían haberse hecho desaparecer a propósito por revelar una supuesta homosexualidad o un supuesto paganismo de Martyn. Lo cierto es que, mientras permanezcan desaparecidos y mientras nadie arroje más luz sobre esta cuestión con documentos o pruebas hasta ahora no encontrados, no sabremos con certeza si Martyn era, efectivamente, homosexual o no, y sólo nos cabrá conjeturar a este respecto.

#### **4. Viajes y anhelos**

Durante sus años de universidad y tras abandonarla, Martyn realizó numerosos viajes. Uno de los destinos visitados, Grecia, influyó

enormemente en él y contribuyó a su amor y admiración por la herencia helénica, con la que ya había entrado en contacto durante sus estudios en Christ Church, Oxford.

En los viajes que realizó con su primo y amigo George Moore, Martyn entró en contacto con el teatro, la música (en particular de Wagner y Palestrina) y el arte de su época.

(...) while other memories of that grand tour—the Palestrina Choir at Cologne Cathedral and Wagner’s chorus of youths in the cupola, (...) the mosques at Constantinople and the glories of Hellas—colour the early plays, “idealism,” exalted at first and finally stripped of its trappings, was to permeate all his work. (Courtney 1956: 19)

Tras el viaje realizado al abandonar Oxford Martyn regresó al hogar familiar de Tulira (situado a escasas millas de Coole Park, la residencia de Lady Gregory) para ponerse al mando de la heredad, y se involucró en todos los aspectos del Renacimiento Literario Irlandés de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Fue entonces cuando comenzó a trabajar en la primera de sus obras, la novela *Morgante the Lesser* (1890). Sin embargo, sus intereses no se limitaron a la literatura, sino que en todo momento persiguió el resurgir de todas las artes celtas, el dotar a su país del más alto nivel posible de producciones literarias y artísticas.

Además de sus viajes de juventud, todos los veranos Martyn y Moore se desplazaban a Bayreuth, durante un par de semanas, para presenciar la temporada de Wagner, y visitaban algunas ciudades, como Colonia, en las que Martyn disfrutaba de la arquitectura y la música eclesiásticas. Parece que a la vuelta pasaban por París, donde Moore visitaba a sus amigos y conocidos del ámbito artístico mientras Martyn se volvía loco comprando partituras de obras musicales. Estos viajes aparecen documentados con un amplio grado de precisión en la obra de Moore *Hail and Farewell!*, en que Moore da todo tipo de detalles sobre la afición de Martyn por la música y la arquitectura:

The noise of the train prevented me from catching his answer, and leaning back in my seat, I fell to thinking of the extraordinary joy and interest that Bayreuth had been in my life ever since Edward and I went there for the first time at the beginning of the 'nineties, after hearing a performance of *The Ring* in London. (Moore 1911: 151)

Juntos, Martyn y Moore asistieron a numerosas representaciones en Alemania:

He travelled; he developed an interest in art and music which was later to have a profound effect on the Catholic Church in Ireland and he became more closely associated with the brilliant, puckish and

admirable George Moore, one of the most remarkable talents that Ireland has ever given to English literature. (McCann 1967: 25)

La relación de Martyn con George Moore y las estancias de ambos en París influyeron en la visión del arte moderno de Martyn, que le llevó a adquirir obras de Degas, Monet y otros (todas donadas posteriormente a la National Gallery of Ireland), animado por su primo. La relación con éste fue a menudo complicada, hasta el punto de que terminaron por no hablarse.

A pesar de tener su residencia en Tulira, en el condado de Galway, Martyn también pasaba largas temporadas en su domicilio en Dublín y viajó reiteradamente a Londres, donde se alojaba en la zona del Temple y donde mantuvo contacto con otros escritores de su época como Moore y Yeats. Allí fue, por ejemplo, donde, según Courtney, Moore presentó a Martyn a Arthur Symons (Courtney 1956: 44). En sus estancias en Londres y París Martyn también entró en contacto con otros escritores de la época y con personajes importantes del movimiento nacionalista irlandés como Maud Gonne. Todos estos contactos avivaron en él el deseo de hacerse un hueco como escritor de renombre, un deseo que confió a su primo George Moore y que terminó haciéndose realidad.

Sus estancias en el extranjero, sobre todo sus viajes a Alemania, también influyeron muchísimo en su visión del arte y la arquitectura eclesiásticos,

que posteriormente trasladó a Irlanda en lo que se convirtió en otra de sus grandes pasiones: el mecenazgo de las artes en Irlanda en general, y del arte y la música eclesiásticos en particular.

Martyn deseaba aumentar la calidad del arte en Irlanda, y para ello no se limitó a la literatura. El teatro fue una de las distintas vías que utilizó para tratar de alcanzar ese fin. Quería lograr un renacimiento cultural e intelectual en una época predominantemente utilitarista, liberando a su país del dominio cultural de Inglaterra.

## **5. Profunda religiosidad en conflicto con esteticismo pagano**

La profunda religiosidad de Martyn y su estricta adherencia a los preceptos del catolicismo contrastan enormemente con la admiración que sentía por Walter Pater y el esteticismo helénico con el que entró en contacto durante sus estudios en la universidad y que aparece reflejado en algunas de sus obras, como *Morgante the Lesser*, *Maeve* o *An Enchanted Sea*. La tesis de Jerry Nolan que ya he mencionado anteriormente habla ampliamente de la influencia de este movimiento en la obra *Morgante the Lesser*.

Este culto de la forma, y sobre todo de la belleza masculina, típico de las enseñanzas de Pater, generó un conflicto en Martyn que en un momento dado

le llevó a quemar, al poco de regresar a Tulira, los poemas de temática griega que había escrito en su juventud y en los que confiaba para darse a conocer en el ámbito literario, a partir de lo cual empezó a escribir en prosa, comenzando por su novela *Morgante the Lesser*, que escribió con un pseudónimo.

Como consecuencia de sus quizás exagerados escrúpulos religiosos, a lo largo de su vida Martyn sufrió un constante conflicto entre su esteticismo pagano y su profunda fe cristiana. Parece que terminó venciendo la segunda puesto que, salvo en *Morgante the Lesser* y posteriormente *Maeve* y *An Enchanted Sea*, esta temática no vuelve a aparecer.

Parece ser que, en torno a la época en que Martyn escribió *Morgante the Lesser*, también redactó un testamento y pidió al obispo de su zona (avergonzándolo, según F. S. L. Lyons) que le permitiera conservar algunos libros de su biblioteca que aparentemente estaban incluidos en el *Index expurgatorius*.

En *Deviant Acts: Essays on Queer Performance*, citando a Courtney, se señala que Martyn, además de remitirse al arzobispo con respecto a los libros de ese índice prohibido, también canceló algunas de sus suscripciones a periódicos y revistas que posiblemente contenían material contrario a la doctrina de la Iglesia (Cregan 2009: 76).

Los escrúpulos religiosos de Martyn quedan muy bien reflejados en la obra de su primo George Moore, que calificaba de “testadurez” su cerrazón religiosa (Courney 1956: 44-45). En *Hail and Farewell!*, Moore habla extensamente de la profunda religiosidad de su primo, que él no compartía en absoluto. El excesivo poder de la Iglesia que Moore percibía en Irlanda fue uno de los aspectos que lo llevaron a abandonar el país tras su contribución inicial al Irish Literary Theatre.

Yeats likes parlour magic, Edward cathedral magic. A queer pair, united for a moment in a common cause—the production of two plays: *The Heather Field* and *The Countess Cathleen*. (Moore 1911: 52)

Edward is, in common with every other human being, no more than a pagan overlaid with Christianity. (Moore 1911: 148)

Moore consideraba que Martyn habría sido un gran escritor si su madre no le hubiera metido en la cabeza que era un ser con alma, algo que, en su opinión, había resultado pernicioso para Martyn y su obra (Moore 1957: 102).

Para Edward Martyn, la religión suponía una forma de poner orden en su vida. Sin ella, su vida habría sido un caos (Moore 1911: 150). La religión le aportaba seguridad y tranquilidad. Consideraba que, sin el férreo control de

ésta sobre sus impulsos, podría condenarse. Según Moore, la madre de Martyn le inculcó un espíritu de obediencia, apelando al temor de Dios, y agravó dicho temor adoctrinándolo en un estricto dogma religioso (Moore 1911: 184).

Again and again, in the course of our long friendship, he has said: If you had been brought up as severely as I was... (Moore 1911: 184)

Como ejemplos significativos de la religiosidad de Martyn (en la obra de Moore se detallan numerosos episodios) podemos destacar el hecho de que Martyn pretendiera que las personas que se alojaban bajo su techo en Tulira acudieran a misa los domingos o que respetaran el precepto de no comer carne los viernes de cuaresma:

My house is a Catholic house, and those who don't care to conform to the rule—

Your dogmatism exceeds that of an Archbishop. (Moore 1911: 195)

But, Edward, I don't believe in the Mass. My presence will be only—  
Will you hold your tongue, George?... and not give scandal, he answered, his voice trembling with emotion. (Moore 1911: 196)

(...) they will understand, too, when I remind them that at Tillyra years ago dear Edward insisted on my making my dinner off the egg instead of the chicken, and on going to Mass on Sunday. He is interested, and so exclusively, in his own soul that he regards mine, when I am visiting him, as essential to the upkeep of his. (Moore 1912: 328)

Otro ejemplo es el problema que supuso para Martyn que Yeats invocara a la luna durante la visita a Tulira que realizó con Arthur Symons en 1896.

Moore también menciona todas las iglesias que Martyn visitaba durante los viajes que realizaban juntos y cómo, en general, le impedía el contacto con mujeres durante dichos viajes (hay que tener en cuenta que Moore era un reconocido mujeriego).

También resulta muy significativo que Martyn estuviera a punto de abandonar el movimiento del Irish Literary Theatre por los escrúpulos que le generaba *The Countess Cathleen* de Yeats. Ciertos miembros del clero habían criticado la obra por considerar que contenía pasajes heréticos, aunque sin haberla leído o asistido a su representación. Yeats y Lady Gregory tuvieron que conseguir opiniones de otros clérigos, favorables a la obra, para tranquilizar la conciencia de Martyn, un hecho que Yeats utilizaría en numerosas ocasiones para ridiculizarlo con posterioridad. Moore también señala que en

sus viajes no visitaron países protestantes porque Martyn no se sentía a gusto en ellos:

(...) he did not care to go to a Protestant country, for he never felt at home in one. (Moore 1911: 178)

En sus diarios, Lady Gregory también hace mención a la religiosidad de Martyn en una entrada de febrero de 1899, por ejemplo. Según señala Pethica en una nota al pie, acababa de empezar la cuaresma:

E. M. very chirpy in spite of his fasting dinner. (Pethica 1996: 206)

Sin embargo, según Nolan, parece que el deseo de Martyn de llevarse bien con el clero era más por el deseo que tenía de que éste accediera a adquirir arte eclesiástico y aceptara el coro que estaba promoviendo que a escrúpulos religiosos. De la misma forma, como señala Ulick O'Connor en *Celtic Dawn*, a pesar de que las obras de Ibsen en la época en que Martyn las vio en Londres estaban escandalizando a la sociedad inglesa del momento, Martyn prefirió centrarse en la parte artística y la calidad teatral y pasar por alto aquellos aspectos que pudieran entrar en conflicto con la religión.

Es más, en un artículo titulado “Mr Edward Martyn and Church Music” publicado en el *Freeman's Journal* el martes 28 de noviembre de 1899, el

autor, un “organista de Dublín”, criticaba la falta de etiqueta, respeto y consideración mostrada por Edward Martyn hacia las más altas autoridades eclesiásticas en relación con un tema relacionado con la música eclesiástica. Su artículo respondía probablemente a otro publicado por Edward Martyn el 25 de noviembre en esa misma publicación, en que expresaba sus opiniones sobre la música litúrgica, y que también recibió respuesta en esa misma publicación el 27 de noviembre, en un artículo firmado por H. Bewerunge y al que el del día 28 hace referencia.

Martyn, hombre fiel a sus costumbres, al final de sus días acudía todos los días a misa a la pro-catedral de Dublín, a las 10 de la mañana, y rezaba el rosario todas las tardes a las 6 en el Kildare Street Club, cuando estaba en Dublín, para irritación de muchos de los demás miembros de ese club (O’Connor 1984: 223).

Por último, parece curioso que, a pesar de su constante contacto con el clero, Martyn nunca lo representara en sus obras, a diferencia de Ibsen, seguramente por respeto. Tan sólo uno de los personajes femeninos de *The Place-Hunters* hace una breve mención a la educación religiosa que recibió. Y en *The Tale of a Town* se menciona de pasada la imposibilidad de que un papista ocupe un puesto de relevancia en el poder o la administración. Los personajes de Martyn, a diferencia de los de Ibsen, tampoco utilizan demasiadas expresiones con referencias religiosas en sus diálogos.

## 6. Contribución al Irish Literary Theatre

Edward Martyn contribuyó de manera determinante a la creación del Irish Literary Theatre en 1899. Su interés por el teatro moderno se había visto despertado por las representaciones de las obras de Henrik Ibsen en Londres a las que había asistido en la década de 1890 (en esta década Irlanda era todavía una provincia del Reino Unido) y que había leído en las traducciones de William Archer que habían empezado a publicarse. Los intentos de Martyn, asistido por su primo y entonces amigo George Moore, cuya obra teatral *The Strike at Arlingford* había sido producida en 1893 por el Independent Theatre de J. T. Grein, de encontrar a alguien en Londres dispuesto a representar *The Heather Field* y *Maeve* no tuvieron éxito. A pesar de que había conseguido que una editorial londinense publicara estas dos obras, el escaso interés que los directores de teatro de Londres mostraron en producirlas hizo que Martyn, al igual que Yeats, volviera la vista a Irlanda.

Martyn influyó de manera determinante en que W. B. Yeats y su vecina Lady Gregory se reunieran en el oeste de Irlanda. Fue Martyn quien llevó a Yeats, a quien había conocido dos años atrás en Londres, a casa de Lady Gregory en Coole Park (Share 1971: 242).

In 1897 Lady Gregory, Edward Martyn, and W. B. Yeats, founders of the Irish Literary Theatre – which in 1904 was to become the Abbey Theatre – met in Lady Gregory's house in Co. Galway to discuss the venture. Their letter of intent, addressed to prospective guarantors, proposes to ‘build up a Celtic and Irish school of dramatic literature’.  
(Maxwell 1984: I)

The visit of Yeats to Tulira was decisive for the future of the Abbey Theatre although he almost destroyed the possibility by his wretched manners. (McCann 1967: 23-24)

Como he señalado, Martyn había escrito dos obras de teatro que no había conseguido representar en Londres, y tanto él como Yeats lamentaban que no existiera en Irlanda ningún teatro dispuesto a representar obras irlandesas serias. Lady Gregory no sabía mucho de teatro, pero le interesaba el mundo de las letras y había empezado a convertir su casa, Coole Park, en un refugio para escritores como Yeats y otros. Lady Gregory también era una buena organizadora, y como ella misma explica:

I said it was a pity we had no Irish theatre where such plays could be given (...). Mr. Yeats said that had always been a dream of his, but he had of late thought it an impossible one, for it could not at first pay its way, and there was no money to be found for such a thing in

Ireland. (...) We went on talking about it, and things seemed to grow possible as we talked (...). (Share 1971: 242)

Éste fue el germen del Abbey Theatre, y también de una bella amistad entre Lady Gregory y Yeats que se prolongó hasta la muerte de ésta. A raíz de ese encuentro surgieron numerosas conversaciones, documentadas por Lady Gregory en sus escritos, que desembocaron en el intento, por parte de este grupo de escritores ampliamente inexperto en cuestiones teatrales, de producir *The Heather Field* de Martyn y *The Countess Cathleen* de Yeats en Dublín. Así nació el Irish Literary Theatre, en 1899, en el que se representarían *The Heather Field* y *Maeve* de Martyn en 1899 y 1900, respectivamente, y que fue la base del posterior Abbey Theatre, el teatro nacional de Irlanda, creado en 1904.

Martyn contribuyó al Irish Literary Theatre de diversas maneras. Además de contribuir con obras (*The Heather Field* y *Maeve* se representaron en la primera y la segunda temporada de este teatro, respectivamente, y *The Tale of a Town*, rechazada, se representaría sin embargo en la tercera una vez reescrita por Moore como *The Bending of the Bough*), Martyn contribuyó a este teatro de muchas otras formas.

Martyn financió el Irish Literary Theatre en sus inicios y a él se debe su nombre (Boyd 1968: 292). Cuando se representó *The Heather Field*, Martyn

se encargó generosamente de cubrir cualquier posible pérdida para no tener que utilizar los fondos de los avalistas (O'Connor 1984: 160). En el nº 1 de *Beltaine* publicado en mayo de 1899 Martyn aparece como Tesorero. En ese número su nombre no aparece entre los avalistas del teatro, pero en el nº 2, publicado en febrero de 1900, sí.

También fue la figura aglutinadora del movimiento. Gracias a él se conocieron la mayoría de sus miembros. Además de presentar a Yeats y Lady Gregory, también fue él quien en realidad convenció a George Moore de que se uniera a la iniciativa de crear un teatro en Irlanda. Tras contarle la idea Yeats y él, Moore no estaba muy convencido. Fue Martyn quien acudió semanas después al domicilio de su primo y le convenció. Yeats, Lady Gregory y Martyn no entendían de cuestiones de puesta en escena de obras de teatro y fue George Moore quien se encargó de eso y del *casting* de los actores.

Gracias a él también Douglas Hyde y Lady Gregory se conocieron:

My first meeting with Douglas Hyde had been when he came in one day with a broken bicycle during lunch at my neighbour Mr. Martyn's house where I was staying. (Gregory 1972: 49)

Además de contribuir económicamente al teatro, Martyn también contribuyó al movimiento con su prestigio.

El anuncio de que Edward Martyn iba a contribuir como autor al Irish Literary Theatre sorprendió, fuera de su círculo de amigos más íntimos, a todos aquellos interesados en las letras de Irlanda, aunque aún más sorprendió la noticia de que George Moore también iba a prestar su ayuda a esta causa. Se consideraba que Moore, también de la clase terrateniente y exiliado en el extranjero desde hacía años, había dado la espalda a Irlanda, y una serie de obras publicadas por éste donde Irlanda no salía muy bien parada, como *Parnell and his Island* (1886), no lo hacían muy querido en su país.

Ya en 1894 Moore había mostrado cierto interés en Irlanda como material para sus producciones artísticas, pero fue Edward Martyn quien le hizo interesarse más, como lo narra Moore en su obra *Hail and Farewell!* En “Ave”, Moore cuenta cómo su interés había ido desapareciendo de forma gradual pero cómo en 1899 una visita de Martyn y Yeats en Londres en la que le solicitaron ayuda para fundar un “teatro literario en Dublín” había reavivado su interés.

Sin embargo, ya desde un principio quedaron claras las diferencias de enfoque entre Yeats y Martyn con respecto a la forma que este nuevo teatro irlandés debía adoptar:

[Yeats and Martyn] were fundamentally at odds over the sorts of plays they thought ought to be the basis for an Irish dramatic movement. Edward Martyn, strongly influenced by Ibsen, believed Ireland needed plays which dealt with social and personal problems as the plays of the Norwegian master and the new school of "problem plays" did. Yeats, just as strongly influenced by French symbolism, found the realism of much of Ibsen repugnant and dull. Yeats believed that Ireland needed myth, symbol, and high poetry so as to appeal to what he understood to be the Celtic imagination. (Fallis 1977: 89)

Martyn saw the theater as a place of intellectual argument and social commentary on the problems of the contemporary world; Yeats saw it as a place of reverie and imagination about the timeless world of eternal truth. There was room enough for both kinds of drama, but the differences between the two show that the intention of portraying a "true" Ireland was going to be a very complicated matter. (Fallis 1977: 90)

A pesar del generoso apoyo económico de Martyn al Irish Literary Theatre durante los tres años que éste se mantuvo en pie, Martyn empezó a mostrar marcadas diferencias con el resto de los directores del teatro. En 1899-1900 un par de episodios contribuyeron a minar su autoridad con respecto al resto de los directores:

- a) Su ataque a la obra de Yeats *The Countess Cathleen* por considerarla una “blasfemia” (Martyn estaba negociando algunos proyectos de reforma en iglesias con dos destacados miembros del clero y se alarmó al escuchar que parte del contenido de la obra, sobre todo el relativo a la venta de almas, se consideraba teológicamente inaceptable);
- b) La insistencia de Yeats y Moore en representar la obra y presentar a Martyn como un pobre mojigato;
- c) La negativa de Yeats, Moore y Lady Gregory a representar la obra de Martyn *A Tale of a Town*, su tercera obra de teatro, tras el éxito de las dos previas, en el Irish Literary Theatre (Moore se ofreció a reescribirla como *The Bending of the Bough*).

Además de esto, las diferencias de Martyn con Yeats sobre cuestiones estéticas o aspectos como la cantidad de obras centradas en el campesinado irlandés que debían representarse, o el desagrado de Martyn por este tipo de

obras y por el romanticismo del Renacimiento Irlandés, y el enfrentamiento con su primo George Moore por sus distintas personalidades, hicieron que Martyn, ante la hostilidad de los otros tres directores, que habían reducido su contribución a una mera aportación económica, terminara desligándose de este movimiento tras la tercera temporada del teatro, que posteriormente evolucionaría hasta convertirse en el Abbey Theatre (Martyn & Nolan 2003: 4).

En 1901 Martyn había dirigido a *Samhain* una “petición” (“A Plea for a National Theatre of Ireland”) para la creación de un Teatro Nacional, aunque cuando se le preguntó por los fondos, dijo: “Henceforth I will pay for nobody’s plays but my own”. Tras la polémica en torno a su *Tale of a Town* y la posterior modificación de la obra por Moore y Yeats, con la que no estaba de acuerdo, Martyn declaró que a partir de ese momento su única contribución financiera al movimiento sería asegurar el teatro contra pérdidas si se producía alguna obra suya, pero que no pagaría las obras de nadie más. Lady Gregory estaba segura de que cambiaría de opinión y que su buena naturaleza terminaría triunfando. Al final Martyn terminó sufragando la tercera temporada del Irish Literary Theatre y no se desentendió por completo de éste hasta su donación a la pro-catedral para la creación de una coral de Palestrina, en la primavera de 1902. Por aquel entonces Martyn ya parecía tener claro que los planes de Yeats no incluían el tipo de teatro

realista sobre irlandeses de clase media que él propugnaba (Frazier 1990: 26).

Como prueba de la animadversión entre Yeats y Martyn, en su discurso ante la Real Academia Sueca al recibir el Premio Nobel, Yeats se refirió a Martyn como un mero financiador y no hizo referencia alguna a su contribución dramática al Irish Literary Theatre:

Mr Edward Martyn paid for our first performances... (McCann 1967: 36)

Tras desligarse de este movimiento, Martyn centró su atención en otros aspectos de la cultura irlandesa. A pesar de ello, siguió manteniendo, sin embargo, una buena relación con Lady Gregory hasta el día en que murió.

De esta forma, Martyn contribuyó al Irish Literary Theatre, además de con obras (sus dos primeras obras, *The Heather Field* y *Maeve*, tuvieron un gran éxito, más incluso que las del propio Yeats), también con su prestigio, su contagioso entusiasmo y su cartera. A diferencia de otros autores como Moore, las credenciales y la reputación de Martyn en Irlanda en aquel momento eran muy buenas.

Fue el único de los autores del movimiento que se mantuvo fiel a las aspiraciones iniciales del teatro, que en un principio pretendía también incluir en su repertorio obras de corte europeo, como se manifestó en el primer número de *Beltaine*. En el artículo “Plans and Methods” publicado en ese número se hablaba de representar obras extranjeras, como *El purgatorio de San Patricio* de Calderón de la Barca, algo que nunca se hizo. En el segundo número de *Beltaine*, publicado en febrero de 1900, George Moore también hablaba de representar obras extranjeras en “Is the theatre a place of amusement?”. Hablaba de representar, durante una semana en otoño, obras de grandes maestros europeos como Ibsen, Maeterlinck y Tolstoi, si bien al referirse a Ibsen mencionaba *The Vikings of Legoland* (1857), no las obras de su período realista o simbolista.

## **7. Nacionalismo cultural y político**

Como ya he señalado al hablar del carácter de Martyn, aunque éste nació en el seno de una familia de tradición unionista, lo habitual en la clase irlandesa terrateniente de su época, posteriormente cambió de opinión al ver la situación en que se encontraba el país.

La perspectiva de Martyn cambió en la década de 1880 cuando empezó a estudiar la historia de Irlanda. Como señala Ulick O’Connor en *Celtic Dawn*, Martyn afirmaría con respecto a su sentimiento nacionalista que había sido su

lectura de la obra de Lecky *History of Ireland in the Eighteenth Century* la que le habría hecho ver las injusticias cometidas por Inglaterra con Irlanda (O'Connor 1984: 52). Así:

(...) the conservative Unionist landlord of ten years before had, by 1892, become a fervent nationalist and a supporter of the Gaelic League. (O'Connor 1984: 52)

A loyal Unionist until the turn of the century, Martyn's politics took an about-face as he embraced Home Rule and was elected president of Sinn Fein, serving from 1904 to 1908. His nationalist views, unpopular with the landowning class he once championed, are clearly articulated in his plays. (Gonzalez 1997: 215)

[Cabe señalar con respecto a las fechas de presidencia del Sinn Féin señaladas por Gonzalez que en la página web del Sinn Féin se señala como fecha de su fundación 1905, no 1904].

Aunque en su juventud, por su herencia unionista, Martyn se había opuesto a la Land League tanto como su primo y amigo George Moore, el centenario de la rebelión de 1798 y la Guerra de los Bóer habían hecho que surgiera en él un sentimiento anti-inglés claramente manifestado en panfletos como su

“Ireland’s Battle for her Language”. Pronto renunció a sus puestos como Deputy Lieutenant y magistrado en Galway para defender la causa de su país.

Así, Martyn pasó de ser un acaudalado y acomodado terrateniente a abrazar con fervor la causa nacionalista irlandesa. Nacionalista político (aunque no revolucionario), fue Presidente del Sinn Féin (1905-1908), partido político irlandés de ideología republicana. En 1908 abandonó el cargo para dedicarse a escribir y a otras actividades. En su panfleto “Ireland’s Battle for her Language” Martyn expresa claramente su sentimiento nacionalista, político y cultural, pero siempre dentro de la legalidad constitucional. Este aspecto fue el que terminó haciendo que se desligara del Sinn Féin, cuando éste empezó a propugnar un nacionalismo violento, una postura que él no compartía:

Of late I was told he felt his support of Sinn Féin in its beginning had been wrong, it was on his conscience. And yet he hated, with a real hatred, England. I always felt there were two natures in him, the old blood of the Martyns and the blood of the Smiths. (*Lady Gregory’s Journals*: 494)

Lloró la muerte de Thomas McDonagh, Joseph Mary Plunkett and Patrick Pearse, buenos conocidos suyos y colaboradores en el Irish Theatre, que fueron ejecutados por el Gobierno inglés tras su participación en el Levantamiento de Pascua de 1916. Sin embargo, parece que no estaba al

tanto de su intención de participar en dicho levantamiento, con el cual probablemente no habría estado de acuerdo. Como señala F. S. L. Lyons, no hay pruebas que apunten a que la forma de “Home Rule” que Martyn favorecía fuera la de una república independiente. Tampoco estuvo a favor nunca de la violencia. De hecho, no parece que tuviera constancia de que Thomas McDonagh y Joseph Plunkett fueran a participar en el Levantamiento de Pascua. Como señala Lyons, Martyn se declaró, por ejemplo, con respecto a la visita del rey Eduardo VII a la que se oponía, un “strict constitutionalist, one of the few constitutionalists in Ireland” (“George Moore and Edward Martyn”: 28):

The National Council (of Sinn Fein) of which I have the honour to be chairman is a strictly constitutional body in its aim and action, otherwise I would not belong to it. (“George Moore and Edward Martyn”: 28)

Martyn también fue buen amigo de Arthur Griffith y financió algunas de sus publicaciones. También respaldó el Tratado Anglo-Irlandés de 1921.

Todo ello ocurrió tras la muerte de su madre y una vez liberado del yugo materno:

The schoolboy was a Republican, but the Church is not friendly to free-thought, and the prestige of his mother's authority had prevented him from taking any active part in Nationalist politics during her lifetime. (Moore 1911: 185)

Martyn expresó su rechazo por el dominio político y cultural de Inglaterra en Irlanda en numerosos escritos, entre ellos un artículo que escribió para *Beltaine*, titulado “A Comparison between Irish and English Theatrical Audiences”, en el que criticaba el carácter, el teatro y la literatura de Inglaterra, que considera en decadencia, y en el que comparaba la situación en dicho país con la decadencia del Imperio Romano en otros tiempos, y como contraposición, hablaba del surgimiento de un nuevo idealismo en Irlanda, de un renacer intelectual basado en el antiguo genio de ese país, a pesar de los intentos de algunos sectores de la sociedad empeñados en hacer de Irlanda una copia mala y deslucida de Inglaterra. Martyn consideraba que lo mejor que le podía pasar al intelecto de Irlanda era liberarse de la influencia inglesa:

No two countries, as no two languages, blend worse together than these. The result is a hideous nondescript. How beautiful are the Irish names (...). How hideous at once they become when Anglicised! Our foreign influences should come from the Continent, not from

England. (...) for Dublin has more the character of a Continental than an English city. (*Beltaine* n° 2, 1900)

En *Celtic Dawn. A Portrait of the Irish Literary Renaissance* (págs. 184 a 187) se relatan la visita de la reina Victoria a Irlanda en abril de 1900 (para dar las gracias a los irlandeses que habían combatido en la Guerra de los Bóer) y la oposición de Yeats y de todo el Comité Transvaal, creado para protestar contra el trato dado por Inglaterra a los bóer, a dicha visita sólo dos meses después de las primeras representaciones del Irish Literary Theatre en el Gaiety Theatre. Yeats, Maud Gonne y Edward Martyn formaban parte de ese Comité, al cual se unió también Arthur Griffith. En *Celtic Dawn* (pág. 187) también se narra cómo un miembro (Lord Clonbrock) del Kildare Street Club de Dublín al que Martyn pertenecía lo increpó por haberse negado a que sonara el “Dios salve a la Reina” durante un concierto benéfico celebrado en Tulira. Martyn dijo que, efectivamente, así había sido, y Lord Clonbrock le espetó que ésa no era una actitud muy coherente en alguien que era Deputy Lieutenant y juez de paz (JP), ante lo cual Edward dijo que dimitiría de ambos cargos, algo que, efectivamente, hizo. Aconsejado por Lady Gregory, Martyn expuso sus razones por escrito para aclarar su postura y no dar lugar a malentendidos:

When I was made a JP and a DL I was a Unionist [Edward wrote]. I had been brought up one, and in ignorance of the history of my

country and of its language. Some years ago my ears were opened by reading Lecky's *History of Ireland in the 18th Century*. Since then I have gone on and developed a dislike of England, I have refused to have 'God Save the Queen' and 'The Absent Minded Beggar' performed at a concert in my house because unfortunately in our country Mr Kipling's name has come to mean the same thing as the Union and the extinction of our distinctive nationality. If I am not free to act on my convictions without being liable to be called to task, in however friendly a manner, by the Lieutenant of my country, I have no alternative but to resign the JP and the DL. (O'Connor 1984: 187)

En el *Freeman's Journal* del sábado 24 de marzo de 1900 se publicó un intercambio de cartas entre Lord Clonbrock y Edward Martyn a este respecto, en un artículo titulado "Mr. Edward Martyn's Deputy Lieutenancy" (el artículo puede consultarse en los archivos de la British Library). En el *Leicester Chronicle* de 24 de marzo de 1900 también se hace referencia a la renuncia de Martyn a esos cargos.

En los *Lady Gregory's Diaries 1892-1902* recopilados por James Pethica se recoge este incidente en las entradas correspondientes a febrero de 1900. Lady Gregory señala cómo a la mañana siguiente de su conversación con Clonbrock, Martyn envió su carta de renuncia a Lord Ashbourne. El texto de

*Celtic Dawn* citado más arriba se recoge también en los diarios de Lady Gregory (págs. 247 y 248).

Éste no fue el único incidente de Martyn con los miembros del Kildare Street Club, fundado por terratenientes irlandeses en 1782. Durante una reunión del Sinn Féin Martyn afirmó que habría que azotar a aquellos irlandeses que se unieran a las filas del ejército británico. El Club trató de expulsarle pero Martyn recurrió a los tribunales, que le dieron la razón por un defecto de forma. Martyn permaneció en el Club hasta su muerte en 1923 (O'Connor 1984: 223). Este incidente aparece recogido en varias publicaciones de la época. Entre ellas, por mencionar algunas: un artículo titulado "The Dublin Club Case" que apareció publicado en el *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser* el viernes 5 de julio de 1907; otro artículo titulado "Dublin Club Dispute" que apareció en esa misma publicación el jueves 27 de junio de 1907; un artículo titulado "Singular Action in Dublin" publicado por *Western Daily Press* el 28 de marzo de 1907; o un artículo titulado "Expelled from the Club" y publicado en el *Lancashire Evening Post* el 5 de julio de 1907.

La obra de P. J. Mathews *Revival. The Abbey Theatre, Sinn Féin, the Gaelic League and the Co-operative Movement*, publicada por Cork University Press en 2003, da una magnífica idea del movimiento nacionalista en Irlanda en la

época en que se gestaron el Irish Literary Theatre y el posterior Abbey Theatre y los demás movimientos teatrales de la época.

En los últimos años de su vida, la mermada salud de Martyn y sus problemas con los arrendatarios de Tulira hicieron que se retirara de la vida política.

Como parte de su promoción del nacionalismo cultural, Martyn aprendió el gaélico, pero no lo dominó nunca lo suficiente como para escribir obras en ese idioma, a pesar de que, como expresó a su primo y confidente George Moore, su sueño inicial había sido escribir obras en irlandés. Sin embargo, aunque le gustaba el gaélico, no le gustaba, en cambio, el anglo-irlandés:

He was telling Yeats that he liked the English language and the Irish, but he hated the Anglo-Irish. Yeats spoke of living speech and the peasant. 'I hate the peasant,' Edward answered. 'I like the drama of intellect.' (Moore 1912: 97-98)

I like the English language and I like the Irish, but I hate the mixture. (Moore 1912: 141)

Consideraba que era fundamental que los irlandeses aprendieran el idioma de su país como rasgo característico de su identidad, para poder expresarse y

escribir en él obras de verdadero valor artístico y así hacer frente a la anglicización de Irlanda, que consideraba deplorable.

En su panfleto “Ireland’s Battle for her Language”, publicado en los *Gaelic League Pamphlets* en 1900, Martyn instaba a la población irlandesa a acudir a las urnas en las elecciones generales que tendrían lugar poco después, para forzar a sus representantes a cambiar la composición de la National Board of Education, en su opinión integrada por personas no aptas para ello, y obligar a sus representantes a elegir a miembros más aptos para la labor de decidir cómo educar a los irlandeses, entre otras cosas impartiendo educación en irlandés en las escuelas. Martyn consideraba que la opresión que durante siglos habían sufrido los irlandeses no les daba derecho a delegar su responsabilidad y seguir echando la culpa de su situación a los ingleses. Abogaba por pasar a la acción, siempre dentro del marco de la legalidad (“in a perfectly moral, legal and constitutional manner”), y exhortaba a los irlandeses a acudir a las urnas para cambiar su situación, dado que éste era un medio perfectamente legal de que disponían para lograrlo. Martyn abogaba por la auto-ayuda y la unión, dos aspectos cuya falta criticaría en algunas de sus obras, como *The Tale of a Town* (donde la desunión de los irlandeses es lo que terminaría dando el triunfo a los ingleses).

Our enemies would now have no existence at all but for the apathy and disorganisation of the nation. (“Ireland’s Battle for her Language”)

También instaba a aquellos irlandeses que hablaran el gaélico a que lo usaran siempre que pudieran y a que lo enseñaran a otros irlandeses, para sentar las bases de unas nuevas generaciones capaces de escribir obras en dicho idioma, a las cuales el movimiento literario irlandés estaba allanando el camino con obras en inglés.

(...) these writers of Irish must culminate in some supreme genius who like a Goethe or an Ibsen will give to our ancient language a modern literature of European fame. (“Ireland’s Battle for her Language”)

En ese panfleto Martyn mostraba el desagrado que le producían las clases poderosas que se aferraban a su statu quo desesperadamente:

The bigots at the National Board who grasp at ascendancy like drowning men at straws, and who hate and fear the idea of Ireland as a nation, as of a sea that may submerge them. (“Ireland’s Battle for her Language”)

Esta crítica aparece también en la obra de Martyn *The Place-Hunters*.

Martyn consideraba que la cuestión del idioma debía anteponerse al “Home Rule”, que la primera cuestión era más urgente que la segunda. Si no se actuaba de inmediato, el idioma se perdería para siempre, algo que, en su opinión, Inglaterra utilizaría en su contra posteriormente, negando a Irlanda la condición de nación por no poseer siquiera un idioma propio en el que poder expresarse.

En ese panfleto Martyn expresaba claramente su sentimiento nacionalista, político y cultural, aunque el primero siempre dentro de la legalidad constitucional. Consideraba que, de no defender su lengua en primer lugar, Irlanda caería en una dependencia de Inglaterra en todos los aspectos, perdiendo por completo su identidad y convirtiéndose en una mera provincia inglesa, sin personalidad propia, obligada a aceptar la mediocridad y la vulgaridad cultural que, en opinión de Martyn, ésta le ofrecería. Esta decadencia intelectual llevaría aparejada también pérdidas morales, intelectuales y comerciales, a pesar de lo que los utilitaristas pudieran decir. Irlanda perdería su genio, sus ideales, su espíritu, sus tradiciones y su historia. Claramente, Inglaterra y la anglización de Irlanda le producían un profundísimo desagrado:

If all other Irishmen could only see, as I can see, an Ireland of the future without her language, there would be no necessity to arouse them now to action. All the meanness, the shabbiness, the cringing to English opinion despite a loathing of England, the sycophancy, the emasculated materialism, all the ills that have fallen on us by our connection with that abominable country will rise and smother every good feature in the land when her ancient culture shall have died with her language. (“Ireland’s Battle for her Language”)

Por ese motivo, Martyn se encargó, no sólo de abogar por la defensa del irlandés, sino también de promover, gracias a su privilegiada posición, las artes de Irlanda en su conjunto y el espíritu irlandés en todas sus facetas. Esto es algo que tuvo en común con su primo George Moore, también interesado enormemente en el arte y que trató de promover en Irlanda la obra impresionista de los pintores que había conocido en París.

Lamentablemente, Martyn tuvo que ver cómo el nacionalismo político hizo que se pusieran de lado sus objetivos culturales. Un país sumido en una guerra, primero contra un invasor y luego entre sus propios habitantes, no puede ser, de ninguno de los modos, un caldo de cultivo propicio para el renacer de las artes de ningún tipo. Y además, al tratarse concretamente de una guerra de independencia, los irlandeses tendieron, como suele suceder en estos casos, a replegarse en sí mismos, lo cual impidió que se unieran a las

corrientes europeas del momento, que fue por lo que abogó Martyn: por una Irlanda moderna al estilo de los grandes maestros de la Europa continental.

Hay quien dice que Martyn diluyó su talento entre demasiadas facetas (mecenazgo de las artes, dramaturgia, periodismo...), lo cual agotó su vena creativa, pero lo que es innegable es que dedicó una enorme parte de su vida y sus esfuerzos a mejorar la calidad artística e intelectual de Irlanda, con mayor o menor éxito, y que algunas de sus creaciones, como el coro de Palestrina que fundó, le sobrevivieron. Martyn quiso reformar Irlanda, y para ello, entre otras cosas, se sirvió de la producción dramática.

## **8. Mecenas de las artes de Irlanda**

Como acabamos de mencionar, Martyn se encargó no sólo de abogar por la defensa del idioma irlandés, sino de promover todas las artes de Irlanda. Invirtió gran parte de su patrimonio y de su vida en impulsar los aspectos culturales de Irlanda que consideraba más deficientes. De esta manera, se volcó en crear un teatro nacional propio, con artistas de calidad, y un arte eclesiástico digno de admiración, tanto desde el punto de vista arquitectónico como desde el punto de vista musical, así como de fomentar la música tradicional irlandesa, entre otras cosas, tratando por todos los medios, gracias

a su privilegiada posición, de impulsar el arte y el intelecto irlandeses en todas sus facetas.

Como señala Moore en *Hail and Farewell!*, Martyn decidió que el renacer dramático de Irlanda debía verse acompañado de un resurgir de todas las artes: la pintura, la escultura y la música:

For landscape and portrait-painting he thought he could rely on Dermot O'Brien, who had decided to come to Ireland. A number of chapels had been spoilt by German stained glass, but Miss Purser had promised to engage a man whose father had been intimately connected with the Pre-Raphaelite movement in England, and under her direction ecclesiastical art would flourish again in Ireland. John Hughes would revive Donatello and Edward Palestrina. (Moore 1911: 170-171)

Al igual que el dictador de Agathopolis en su *Morgante the Lesser*, Martyn fue un gran mecenas de la cultura. En Tulira organizaba tertulias de interesantes personalidades para debatir este tema, a las cuales reunía en torno a los placeres de la mesa, que tanto le gustaban a él también. Prestó apoyo financiero a numerosos programas de promoción de la lengua y la cultura gaélicas, a la música irlandesa y a la Iglesia católica. También financió algunas publicaciones de nacionalistas como Arthur Griffith y

siempre prestó atención a los artistas noveles que acudieron a él pidiéndole consejo o ayuda.

Adinerado y soltero, donó grandes sumas a la Iglesia católica y a la Gaelic League, promoviendo especialmente programas de música y el renacimiento del irlandés. Empleó gran parte de su fortuna en promover la cultura de Irlanda.

Admiraba la pintura impresionista, que conoció de la mano de su primo George Moore durante sus estancias en París, y adquirió algunas obras directamente de sus autores, a sugerencia de éste, como por ejemplo *River Scene*, *Autumm* de Claude Monet.

Como señalaba Moore en *Hail and Farewell!*, Martyn era un verdadero melómano. Le gustaba toda la buena música y estaba dispuesto a desplazarse donde fuera para escucharla (Moore 1911: 153). Gran admirador de Wagner, al que acudía a escuchar todos los veranos con Moore a Bayreuth, Martyn fue uno de los fundadores del *Feis Ceoil*, el festival anual de música tradicional irlandesa que se organizó por primera vez en 1897 en Dublín con el objetivo de fomentar y estimular la producción de este tipo de música por autores irlandeses. Martyn fue su principal sostén y participó en él como crítico. En una reseña publicada el 14 de mayo de 1896 en el *Freeman's Journal* con el

título “Irish Musical Feis Committee” se menciona la contribución económica de Martyn a esta iniciativa.

Como señala F. S. L. Lyons, Martyn también financió la Orquesta de Dublín, que llevaba mucho tiempo sin recibir ayudas, y consiguió pedidos para escultores que estaban surgiendo, como John Hugues u Oliver Shepherd.

La primitiva admiración de Martyn por Wagner daría paso posteriormente al gusto por la música polifónica de Palestrina, que trató de impulsar en Irlanda. Como señaló Arthur Symons tras la visita que realizó a Tulira:

In the evening, my host plays Vittoria and Palestrina on the organ, in the half darkness of the hall, and I wander between the pillars of black marble, hearing the many voices rising to the dome. (Courtney 1956: 44)

El 25 de noviembre de 1899 Edward Martyn escribió un artículo en el *Freeman's Journal* titulado “The St. Cecilia Festival of Liturgical Music” en el que encomiaba el coro de chicos de Vincent O’Brien y expresaba su opinión sobre la música litúrgica. Como consecuencia de la admiración que sentía por esa música, en 1902 fundó el coro de Palestrina en la pro-catedral de Dublín, dirigido por O’Brien, para impulsar este tipo de música, que

adoraba y que se encargó de ir siguiendo por la mitad de las iglesias de Francia y Alemania en compañía de su primo y amigo George Moore.

He told me that Archbishop Walsh had been approached, and that he thought he would be able to persuade him to accept a donation of ten thousand pounds to establish a choir in the cathedral upon the strict understanding, of course, that the choir was only to sing Vittoria, Palestrina, Orlando di Lasso, Francesca de Près, and the other writers, bearing equally picturesque names, who had, if I may borrow a phrase from Evelyn Innes, gravitated round the great Roman composer. (Moore 1911: 170-171)

Este coro, bajo la dirección de Vincent O'Brien, sobreviviría a su promotor y fundador y sigue existiendo en nuestros días.

Martyn estudió con entusiasmo la música y el arte religiosos. Además de mecenas, también fue crítico, y en numerosos artículos incendiarios criticó el arte y la música de las iglesias de Irlanda, sin temor a atacar al clero responsable de encargar las obras destinadas a decorar esas iglesias y a organizar la música tocada en ellas, a pesar de la fama de “rezón” y de persona sometida al clero que Yeats y otros se esforzaron en adjudicarle. En numerosas ocasiones escribió a *The Leader* lamentándose del lamentable estado de la música eclesiástica en Irlanda y del uso de mujeres en los coros

de las iglesias, que le desagradaba para el tipo de música que él propugnaba, algo por lo que fue fuertemente criticado por algunos sectores, que lo acusaron de misógino.

En “A Plea for a National Theatre in Ireland”, publicado en *Samhain* en octubre de 1901, Martyn no sólo abogaba por un teatro nacional desvinculado del teatro inglés, sino también por combatir la anglicización artística de Irlanda en otros aspectos, en particular el arte eclesiástico, que tanto dinero costaba a Irlanda.

En ese sentido, mencionaba satisfecho la decisión de Horace Plunkett y T. P. Gill de crear una escuela donde enseñar el arte de hacer vidrieras dentro de la School of Art de Dublín y la decisión de llevar a Dublín, para ello, al mayor maestro de ese arte en esos momentos. Martyn consideraba que debía fomentarse el artesano local en vez de importarse de Inglaterra todo el arte eclesiástico:

(...) to turn the enormous demand for church art from the workshop of the foreign *tradesman*, and to get it supplied by the native Irish *artist*. (“A Plea for a National Theatre in Ireland”)

En este contexto, Edward Martyn fundó y patrocinó junto a Sarah Purser, retratista y también mecenas artística, *An Túr Gloine*, el primer taller irlandés

de vidrieras, para enseñar este arte. Posteriormente, una vez dotado este taller del impulso inicial, se hizo a un lado y dejó trabajar a Purser.

Martyn también era amante de la buena arquitectura. Le gustaba el arte medieval (no la arquitectura del siglo XVIII, como señala Moore en su *Hail and Farewell!*), y fue el primero en llamar la atención sobre un nuevo arquitecto al alza, W. A. Scott, alabando su bella iglesia románica en Spiddal, y el que propició que la nueva catedral de Loughrea se decorara con el mejor arte irlandés posible en lo que a escultura, vidrieras y tallas de madera se refería:

(...) knowing Edward's love of architecture, (...)—very eighteenth century, a century to which Edward has never been able to extend his sympathy, calling it with some truth a century of boudoirs, and its genius the decoration of an alcove. His sympathies flow out more naturally to the cathedral, to the monastery, and to the palace, never very generously to the dwelling-house. (Moore 1911: 101)

Además de lo ya citado, entre las labores de patrocinio de Martyn cabe destacar, además de la financiación y dirección de las obras de decoración de la Catedral de St. Brendan en Loughrea, la fundación de una parroquia en Labane, en las proximidades de Tulira, que en un momento dado fue atacada y quemada por los Black and Tans; la presidencia de *Na hAisteoiri* (grupo

dramático en lengua irlandesa); o la fundación del Pipers' Club. Martyn también alentó a Sir Hugh Lane, coleccionista de arte y filántropo, a que fundara una galería nacional de arte irlandesa, un proyecto que se fue a pique con la muerte de Lane en el hundimiento del buque Lusitania.

Aunque Sister Marie-Thérèse Courtney afirma en su obra que la principal pasión de Martyn era el teatro, en la introducción de *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* (Ronsley & Saddlemyer 1995: xix) se afirma que era más bien la renovación del arte eclesiástico, seguido del activismo político. En Ronsley & Saddlemyer 1995: xix se señala que quizás el motivo de que Martyn pasara a centrarse en intereses distintos del teatro fuera el rechazo de su colaboradores iniciales en el Irish Literary Theatre a representar sus obras una vez superadas las etapas iniciales de éste.

En un artículo titulado “Wanted Body to be Dissected” publicado en el *Dundee Courier* el lunes 17 de marzo de 1924, una vez muerto Martyn, se afirmaba que sus propiedades en el Reino Unido ascendían a 30.442 libras pero que también tenía muchas propiedades en el Estado Libre Irlandés, y que el legado que dejaba especificado a su muerte, destinado fundamentalmente a obras benéficas de carácter religioso y a sus empleados, superaba las 40.000 libras, y que el resto de su fortuna debía ir a parar a un fondo para crear una nueva catedral católica en Dublín.

En la edición del *Gloucester Echo* del jueves 10 de enero de 1924 se afirmaba que, en su testamento, Martyn donaba 5.000 libras al organista de la catedral católica de Dublín (entiendo que se refiere a la pro-catedral, porque hasta hoy en Dublín no existe ninguna catedral católica propiamente dicha) y que sus cuadros fueron legados a la National Gallery de Dublín:

Before he died on December 5, 1923, Edward Martyn promised his art collection to the National Gallery of Ireland, endowed the Gaelic League with a generous sum for the training of Irish teachers and bequeathed his extensive library and much of his family's financial legacy to the Catholic Church. (Gonzalez & Nelson 1997: 215-16)

Y como he señalado también, Martyn también prestó su ayuda a todos los autores literarios noveles que se la solicitaron.

### **III. 2. La Irlanda de Martyn**

#### **1. Conflicto político y social**

Martyn nació unos diez años después de la gran hambruna que azotó Irlanda a mediados del siglo XIX y que además en 1849 se vio acompañada de un enorme brote de cólera. Ambos hechos obligaron a una enorme cantidad de

irlandeses a emigrar, lo que diezmo la población del país (que había aumentado de manera exponencial en la primera mitad del siglo XIX) y generó entre los irlandeses un sentimiento de odio acérrimo hacia Inglaterra, considerada en parte responsable de la situación.

El inicio del siglo XIX todavía arrastraba los efectos de la rebelión de 1798 y el “Act of Union”, mediante el cual los irlandeses habían perdido su Parlamento. Era la época en que Daniel O'Connell se había erigido en líder de la causa católica con sus campañas en favor de la emancipación y la revocación de dicho “Act of Union”, hasta que en la década de 1840 su liderazgo político se vio desafiado por el movimiento “Young Ireland”. Desde el punto de vista socioeconómico, este período fue testigo de grandes períodos de ausencia de los grandes terratenientes de Irlanda y de unas cargas económicas cada vez menos asumibles por sus arrendatarios.

En la época previa al nacimiento de Martyn y durante la vida de éste cabe destacar en Irlanda los siguientes acontecimientos políticos y sociales:

- 1800 – El ya citado Act of Union
- 1845 – Primeros signos de la plaga de roya que acabó con la cosecha de patata de ese año y que dio lugar a la gran hambruna que asoló el país durante los años siguientes

- 1848 – Levantamiento frustrado del movimiento “Young Ireland”
- Décadas de 1850 y 1860 – Fundación y actividad de la “Irish Republican Brotherhood” (IRB) y el denominado “Fenian Movement”. Ataques de ese movimiento en Inglaterra, Irlanda y Estados Unidos
- 1873 – Home Rule League
- 1884 – Fundación de la Gaelic Athletic Association
- 1885 – “Ashbourne” Land Act
- 1886 – Rechazo del primer Irish Home Rule Bill en la Cámara de los Comunes (nunca llegó a la Cámara de los Lores)
- 1893 – Aprobación del segundo Irish Home Rule Bill en la Cámara de los Comunes, pero rechazo en la Cámara de los Lores; fundación de la Gaelic League
- 1898 – Irish Local Government Act
- 1913 – Cierre patronal en Dublín y consiguientes disturbios. Surgimiento de la Ulster Volunteer Force en el norte de la isla y del Irish Citizen Army y los Irish Volunteers en el sur
- 1914 – Aprobación del Tercer Irish Home Rule Bill, que no llegó a aplicarse por el estallido de la Primera Guerra Mundial (y el Levantamiento de Pascua de 1916)
- 1919 - Emboscada del IRA en Soloheadbeg, en el condado de Tipperary, que inicia la Guerra de Independencia

- 1920 – Aprobación del cuarto Irish Home Rule Bill, que sustituyó al tercero y que estableció Irlanda del Norte como entidad dentro del Reino Unido y que terminó acarreado la partición de Irlanda y la independencia del pueblo irlandés mediante el Irish Free State Constitution Act de 1922
- 1922-1923 – Guerra Civil Irlandesa como consecuencia de la firma del Tratado Anglo-Irlandés de 1921

Como puede apreciarse, Martyn vivió en un período de enorme convulsión. Irlanda batallaba por lograr su independencia del dominio británico. Era un período de una enorme agitación política y social. Y esta situación aparece reflejada en algunas de sus obras, como cuando en *An Enchanted Sea* se habla de los asesinatos que tuvieron lugar en el Phoenix Park. Martyn probablemente estuviera haciendo referencia en esta obra a los asesinatos que se produjeron en dicho parque de Dublín en 1882, en que murieron apuñalados Lord Frederick Cavendish y Thomas Henry Burke, dos cargos destacados del Gobierno en Irlanda, a manos de los "Irish National Invincibles".

Como señalaba F. S. L. Lyons en la charla que dio en el Trinity College de Dublín en 1963, el escándalo de Parnell que le hizo perder su liderazgo a finales de la década de 1890 sumió a Irlanda en una parálisis en la que los irlandeses no sabían hacia dónde tirar, desnortados. Esto tuvo diversas

consecuencias, entre ellas el recrudecimiento del nacionalismo político, acrecentado por el centenario de la rebelión irlandesa de 1798 y en parte también por la Guerra de los Bóer, y un renovado interés en el pasado histórico y cultural de la isla y en el renacer de su idioma y su literatura (en 1893 se había creado la Gaelic League, para impulsar la lengua y la cultura gaélicas (en principio sin tintes políticos, algo que posteriormente cambió y que llevó a su Presidente, Douglas Hyde, a dimitir)). Unido a esto, una serie de Gobiernos británicos habían tomado medidas que cada vez dejaban en una situación más delicada a la clase terrateniente irlandesa, de ascendencia protestante, que cada vez estaba más ausente además y que pocos años después, con la Windham Land Purchase Act, aprovecharía para vender gran parte de sus tierras. En este momento algunos de esos terratenientes, como Martyn y el resto de los impulsores del movimiento literario irlandés, volverían su vista a Irlanda y, a pesar de su ascendencia terrateniente, decidirían traspasar las barreras de clase (y en la mayoría de los casos también religiosas, porque aparte de Martyn y algunos otros de los impulsores de este movimiento la mayoría de los líderes de éste eran protestantes, a diferencia de la clase campesina mayoritaria de Irlanda, de religión católica) y trabajar en pro de una Irlanda unida para crear una verdadera cultura irlandesa alejada de todo lo inglés.

## 2. Guerra Agraria

Desde el punto de vista socioeconómico, este período fue testigo de largos períodos de ausencia de los grandes terratenientes de Irlanda y de unas cargas económicas cada vez menos asumibles por sus arrendatarios. Por este motivo, durante la segunda mitad del siglo XIX tuvo lugar en Irlanda un período agitado para los terratenientes irlandeses, lo que se conoció como Guerra Agraria. La Land League luchaba por mejorar la situación del campesino irlandés que arrendaba tierras a los terratenientes, protestando contra el absentismo de muchos de ellos, que no prestaban atención a la situación de sus propiedades y sólo se preocupaban de las rentas que éstas generaban. La Land League quería mejorar la situación de los arrendatarios, que en muchos casos pagaban rentas excesivas, y reducir los desalojos forzosos, un fenómeno tristemente frecuente en la Irlanda de aquella época. La década en que nació Martyn marca la conclusión de una de las peores épocas vividas por la ajetreada historia de Irlanda.

Martyn sufrió en sus carnes esta situación, por su condición de terrateniente.

En julio de 1895, Lady Gregory señalaba en sus diarios:

Martyn's tenants had asked for fair rents to be established on his estate, but he had refused. His agent was shot near the Coole-gate lodge following a hearing at the Gort Land Court. For a report see *The Galway Express*, 27 July, p. 4. (Pethica 1996: 78)

Este episodio aparece reflejado en la obra de Martyn *An Enchanted Sea*, en que unos campesinos planean disparar a la Sra. Font por la política de desalojos que está llevando a cabo. También en *The Heather Field* Carden Tyrrell tiene que permanecer recluido en su casa por miedo a represalias de los campesinos.

Lady Gregory no fue la única en señalar los desencuentros de Martyn con sus arrendatarios:

(...) Martyn had had a patrician hostility to the demands and depreciations of the tenants' Land League in their campaign against the system of land tenure. (Maxwell 1984: 9)

No parece que fuera muy querido por ellos. En enero de 1901 Lady Gregory relataba:

(...) Ed. Martyn's tenants were attacking one another with sticks, so that all the people in Crow Lane had to keep their houses shut! He

says in spite of E. M.'s sale of land & nationalism he is not liked, neglects gracious things, for instance gives no fire to the people as we are doing, though his woods are full of decaying timber. (Pethica 1996: 296)

En noviembre de 1895 Lagy Gregory señalaba también:

A quiet afternoon, only E. Martyn, whose attempt to compromise with his tenants has failed — he is very low at the prospect of having to stock the land & begin farming. (Pethica 1996: 86)

En 1920 los arrendatarios de las tierras de Martyn en el condado de Galway se negaban a pagar sus rentas.

Parece, sin embargo, que posteriormente su relación con ellos mejoró:

Edward had reinstated his tenants, and I began to wonder if the ten thousand that he had spent upon his choir was connected in some remote way with his management of the property, or with his mother's management, or with his father's. A conscience like Edward's might lead him back one hundred years, to his grandfather. (Moore 1914: 181-182)

La condición de terrateniente de Martyn y los problemas de la tierra aparecen reflejados en sus obras. Además de los pasajes ya citados en *An Enchanted Sea*, también en *The Heather Field* se hace mención a la cuestión agraria. También Colman en *Grangecolman* menciona estos problemas. Y el padre de *Maeve* es otro claro ejemplo de la clase terrateniente desheredada que va perdiendo sus privilegios. También se aborda la cuestión del poder decreciente de los terratenientes de Irlanda en *The Place-Hunters*, en que éstos ven amenazados sus intereses y peligrar sus privilegios. El conocimiento de las grandes casas de Irlanda de Martyn quedaría reflejado en obras como *The Heather Field*, *Grangecolman* o su última obra teatral, *Regina Eyre*.

### **3. Contexto internacional**

Mientras todo esto sucedía en Irlanda, fuera de ella se estaban produciendo los siguientes acontecimientos importantes:

- 1804 – Napoleón es coronado emperador
- 1815 – Derrota de Napoleón en la Batalla de Waterloo
- 1823 – Doctrina Monroe
- 1833 – El Imperio británico abole la esclavitud mediante el Slavery Abolition Act
- 1837 – Ascenso al trono de la reina Victoria I de Inglaterra

- 1859 – Darwin publica *El Origen de las Especies*
- 1861 – Comienzo de la Guerra de Secesión en Estados Unidos
- 1865 – Fin de la Guerra de Secesión en Estados Unidos y abolición de la esclavitud en dicho país
- 1880 – Primera sublevación de los bóer por la ocupación británica de Transvaal
- 1898 – Firma del Tratado de París. España cede la soberanía de Cuba, Puerto Rico y Filipinas
- 1899 – Comienza la Guerra de los Bóer
- 1901 – Muere la reina Victoria I de Inglaterra
- 1914 – Comienza la Primera Guerra Mundial
- 1917 – Comienza la Gran Revolución Rusa
- 1918 – Epidemia de gripe en todo el mundo
- 1919 – Tratado de Versalles. Constitución de Weimar y creación de la Sociedad de Naciones
- 1921 – Creación del Partido Nacional Fascista en Italia por iniciativa de Mussolini
- 1922 – Fundación de la Unión Soviética
- 1923 – Hitler empieza a adquirir notoriedad en Alemania

Ninguno de estos hechos parece mencionarse en las obras de Martyn. Pero como podemos observar, los siglos XIX y XX fueron siglos de enormes cambios en Europa y en el resto del mundo. Proliferaron movimientos

nacionalistas que tuvieron como resultado la independencia de las colonias de muchos países, entre otros de España. A finales del siglo XVIII había finalizado la Revolución Francesa, que sin duda alentó a otros pueblos a rebelarse contra sistemas que no les parecían adecuados. También a partir de mediados del siglo XIX se desarrolló en Noruega, tierra de Ibsen, el nacionalismo romántico noruego, un movimiento artístico, literario y cultural que enfatizó la singularidad de la identidad nacional de dicho país y que inspiró a los impulsores del Irish Literary Theatre.

### **III. 3. La influencia de Ibsen y la crítica social en sus obras**

Martyn se vio influido por las obras de Ibsen que vio en Londres en la década de 1890. Éstas se habían dado a conocer en el mercado anglosajón gracias a las traducciones de William Archer y Sir Edmund Gosse. En la obra *The Irish Dramatic Movement* de Una Ellis-Fermor, publicada en 1939, se incluye un capítulo con las principales fechas relacionadas con la difusión de las obras y el pensamiento de Ibsen (págs. 222 a 224).

Martyn era buen conocedor del autor noruego. Conocía bien su obra, aunque no con ello quiere decir que estuviera de acuerdo con todas sus opiniones. Martyn no suscribió las ideas concretas del maestro noruego, pero sí admiró su trabajo y el carácter intelectual de sus obras. Por ejemplo, la férrea moral

de Martyn se oponía claramente al protestantismo y posterior ateísmo de Ibsen, pero ello no le impidió verse atraído por su técnica dramática.

(...) Edward was concerned, not with Ibsen's ideas, but with his technique. (Courtney 1956: 67)

Ambos autores se vieron inmersos en un movimiento nacionalista en sus respectivos países y la obra de Ibsen influyó enormemente en la de Martyn.

The awakening Nationalist in him insists, too, on the strongly national character of Ibsen's work. (Courtney 1956: 68)

Sus obras se asemejan a las de Ibsen en temática, caracterización de los personajes, escenografía y técnica. Sin embargo, en ellas encontramos testigos o protagonistas de los problemas sociales de la Irlanda de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Martyn pretendía adaptar las técnicas del maestro noruego al teatro irlandés:

The Irish playwright who had adapted the modes of Ibsen to the presentation of the life of Irish landlords and bourgeois politicians. (Weygandt 1913: 37)

Edward liked Ibsen from the beginning, and will like him to the end, and Swift. (Moore 1911: 196)

Ibsen era el representador por antonomasia de las clases medias burguesas. Revolucionó el teatro europeo y suscitó un nuevo interés en las obras teatrales. En el período comprendido entre 1877 y 1899 escribió una serie de obras basadas en lo que veía a su alrededor y la vida de su época, centrándose en los problemas éticos y sociales sobre los que consideraba que había que llamar la atención del espectador. También Martyn quiso, con su producción dramática, invitar al público a reflexionar sobre cuestiones de la vida irlandesa. Para él, lo más importante de una obra debía ser que apelara al intelecto del espectador, que lo hiciera pensar, que generara en él una reflexión. Quería además centrarse en la misma clase social representada por Ibsen en sus obras: la burguesía de clase media. Martyn consideraba que el drama campesino propugnado por Yeats dejaba fuera a este sector de la población, que no se veía representado en sus obras, y, con su producción dramática, quiso ampliar el espectro de temáticas y sectores sociales mostrados sobre los escenarios irlandeses. Le atraían enormemente los dramas psicológicos y de crítica social del maestro Ibsen, y en su producción dramática quiso intentar reproducirlos.

Por ello, como las obras de Ibsen, las obras de Martyn muestran escenarios realistas, perfectamente descritos, en la mayoría de los casos salas de estar

de grandes casas solariegas de la clase acomodada de Irlanda; en otros, paisajes del oeste de la isla... También, como las obras de Ibsen, muchas de las obras de Martyn presentan rasgos simbolistas, pero en un contexto realista. Y también como en ellas, el lenguaje de los personajes es lo más realista posible, si bien se ha criticado a Martyn que sus diálogos no terminaran de sonar del todo naturales. Las escenas y las historias que representa en sus obras, salvo en *Maeve* o *An Enchanted Sea*, donde aparece algún que otro elemento más sobrenatural, como puede suceder también en el *Little Eyolf* de Ibsen, son realistas. En ellas pretende hacer pensar sobre algún aspecto de la sociedad de su país o algún problema en concreto, arrojando luz sobre él para hacer reflexionar a la audiencia. A diferencia de las obras de Yeats u otros autores del movimiento literario irlandés, Martyn no se conformó con exaltar el pasado glorioso de Irlanda. Consideraba que el drama campesino y de las sagas celtas no era representativo de una parte considerable de la población y que además los campesinos representados en dichas obras no se ajustaban al campesino real de la Irlanda de ese momento. En palabras atribuidas a Martyn:

[T]he peasant's primitive mind is too crude for any sort of interesting complexity in treatment. (Maxwell 1984: 8)

Martyn abrazó el teatro de las ideas de Ibsen. Así, frente al teatro de Yeats, Lady Gregory, Synge y otros escritores del momento, y frente al teatro

comercial imperante en aquellos años, que buscaba el rédito económico inmediato pero carecía, según Martyn, de calidad artística o intelectual, este dramaturgo irlandés consideró que el teatro moderno debía representar ideas y problemas humanos. La capacidad de Ibsen para traducir la psicología humana en formas de teatro poético fue claramente percibida por Martyn al ver su obra *Little Eyolf*, que le causó una profunda impresión:

After the performance of this play in the Little Theatre, I went away with its exquisite music still trembling in my heart; I wished to be alone so that the exaltation should not be interrupted... where subtle poetry finds expression in the most direct realism of speech... is to give the sensation of rare harmonies. (Martyn & Nolan 2003: 6)

En la Irlanda de 1890, el revolucionario noruego era apenas conocido. La primera obra de Ibsen representada en Dublín fue *An Enemy of the People*, a cargo de Sir Herbert Tree (Courtney 1956: 68-69). En aquella época Martyn estaba centrado en las convenciones del antiguo teatro griego, pero una vez que descubrió las obras de Ibsen quedó prendado de ellas y en esa línea decidió escribir sus obras de teatro.

Para Martyn, una obra debería consistir en la exposición de un problema por parte de unos personajes reales, sobre un escenario real, de manera que el público pudiera sacar sus conclusiones y salir del teatro habiendo hecho una

reflexión real. Como Shaw, consideraba que, como hacía Ibsen, en el teatro se debía tratar de arrojar luz sobre los problemas o conflictos que aquejaban a la población para que ésta no pudiera mostrarse indiferente a ellos. Había que obligar a esa sociedad a pensar, “sacudirla” de forma que saliera de su aletargamiento. Ibsen sacó a relucir en sus obras los secretos más ocultos de las clases acomodadas de su país. Puso de manifiesto la hipocresía de la rígida sociedad de la época y de sus convencionalismos, con personajes que se enfrentan radicalmente a ellos por considerar que no hacen feliz al individuo. Presenta en sus obras mujeres fuertes, con trazas feministas, algo inusual en aquel tiempo; personajes poco convencionales que toman decisiones arriesgadas para liberarse del corsé que los oprime y poder vivir en libertad, con arreglo a su propia conciencia. En un principio, creó gran consternación en su país y en los países en que se representaron sus obras, que se consideraron inmorales. Por ejemplo, el hecho de que Nora abandonara a su marido para tratar de encontrarse a sí misma y poder vivir en libertad en *A Doll's House* fue considerado algo calamitoso y suscitó una enorme polémica en su momento, hasta el punto de que en Alemania el final de la obra tuvo que modificarse para poder ser representada.

Con sus obras, Ibsen escandalizó a la sociedad de su momento, alterando su paz de espíritu, al poner frente a ella problemas que no estaba preparada para asumir y sacudir su conciencia. El sector más conservador de la sociedad no podía aceptar parte de sus obras, por considerarlas absurdas y destructivas

del orden social establecido y necesario para la convivencia humana. Era una época de profundos cambios ideológicos tanto en Noruega como en otros países.

Como las obras de Ibsen, las obras de Martyn se centran en los conflictos internos de los personajes y entre ellos. Y para que el público pudiera identificarse con el problema y la sociedad que se le presentaba, la obra debía ser lo más realista posible. De esta forma, a pesar de presentar ciertos rasgos simbolistas (en algunos casos muy claros, como en *The Heather Field*), las obras de Martyn son, sobre todo, realistas. Por el mismo motivo, la acción exterior se reduce por lo general al mínimo, y se economiza en personajes y en escenografía para no distraer al espectador del aspecto fundamental: la idea central que intenta transmitirse.

Martyn estaba en contra, además, de la importancia dada a los actores en el teatro comercial. Consideraba que el elemento importante en la obra era el dramaturgo, nunca los actores, que debían ser meros instrumentos para transmitir las ideas de éste. Como explicaba en el prólogo de *The All-Alone*, escrita por Henry O'Hanlon para el Irish Theatre de Martyn, la experiencia demostraba (no había más que ver el ejemplo de Inglaterra y Estados Unidos) que cuando el actor adquiría más importancia que el dramaturgo las obras perdían todo su valor, porque se escribían con la falsa ilusión de que debían servir para exhibir las cualidades del actor a expensas de la originalidad, la

creatividad y la coherencia lógica de la obra en sí. Consideraba que en los países continentales, en que predominaba el autor sobre el actor, podía encontrarse un drama vivo y original.

Martyn abogaba por el drama de las ideas de Ibsen. Consideraba que una obra debía girar en torno a una idea central, y en torno a ella desarrollarse. Esto lo expresa también claramente en el prólogo de la obra *The All-Alone*, en el que Martyn expresaba su satisfacción por recibir finalmente una obra como él consideraba que debían ser las obras:

Mr. H. B. O'Hanlon, its author, may be said to have realised at our playhouse what a drama essentially should be. This naturally led to his study of Continental Masters. He understood from these great models what the commercial slave of players and audiences, themselves sinking into barbarism, can never understand—namely, that every great drama, every work worthy to be thought Art, must be founded on some philosophical idea. (Prólogo de *The All-Alone*, vii)

Así, Martyn, ardiente nacionalista en sus políticas o en materia de arte eclesiástico, por ejemplo, era en cambio internacionalista en su visión del teatro. Representar el mejor drama europeo continental abriría la mente tanto

de los espectadores como de los futuros autores irlandeses, que podrían seguir su ejemplo.

Como señalaba el Dr. D. Ramón Sainero en su artículo “Ibsen y el movimiento literario irlandés”, que aparece recogido en el *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona* publicado en 1981 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, “Ibsen es un dramaturgo que busca la verdad desnuda y el enfrentamiento moral en un debate de difícil solución, crea un drama que se centra en todos los problemas que aquejan a la sociedad moderna, todas las preocupaciones que a finales de siglo, como en la actualidad, preocupaban al hombre de la calle. (...): nos hace pensar en la cruda realidad de la vida y sacar conclusiones. (...) Si intentamos encontrar una respuesta al problema planteado, veremos que no existe una concreta (...) una infinita variedad de ellas.” (Asociación Española de Estudios Angloamericanos 1981: sin paginar).

En sus obras de realismo psicológico, Martyn pretende mostrar las luchas internas de sus personajes. Las mujeres no salen demasiado bien paradas: o bien se las presenta como auténticas materialistas y frívolas sin ideal alguno o bien (en menos casos) de manera neutra como a Finola en *Maeve*, pero en ningún caso se las presenta como seres con elevados ideales, salvo quizás en *Grangecolman*, en el caso de Catharine Devlin, la doctora frustrada, pero tampoco en este caso con buenas consecuencias. En general, en sus obras,

Martyn presenta mujeres de carácter fuerte frente a hombres de carácter más débil (la *unwomanly woman* (la mujer poco femenina) y el *unmanly man* (el hombre poco masculino) a que hacía referencia Bernard Shaw en su obra *The Philanderer* (1893)).

Muchas de las obras de Martyn (*The Heather Field*, *An Enchanted Sea*, *Maeve*, *Grangecolman*, *The Dream Physician*) muestran la desesperación del alma humana ante la diferencia existente entre un mundo idealizado al que se aspira y el duro materialismo de la vida real tal y como ésta se presenta. Esta situación lleva a trastornos emocionales que en todas estas obras acaban en desgracia: en *The Heather Field* Carden enloquece; en *Maeve*, *An Enchanted Sea* y *Grangecolman* los personajes terminan muriendo, de una forma más o menos claramente suicida.

Basándose en la dramaturgia de Ibsen, Martyn trata de alejarse del propósito de crear mero espectáculo para entretener a las masas y elabora escenas que permiten explorar, sobre un escenario, aspectos sutiles de la psicología de los personajes y el enfrentamiento, muchas veces trágico, entre la realidad y el mundo de los ideales, tan importante en su vida personal.

Como las obras de Ibsen, las obras de Martyn se centran en la clase terrateniente y la clase media, no en la clase campesina favorecida en sus obras por los demás fundadores del Irish Literary Theatre. Esta cuestión de la

clase que debía ser representada en el escenario fue uno de los puntos de contención que le hizo desvincularse del Irish Literary Theatre y el posterior Abbey Theatre, además de la negativa del primero a representar su *Tale of a Town*, tras lo cual sin embargo siguió haciendo aportaciones a ese movimiento, como su contribución a *Samhain* en 1901 con “A Plea for a National Theatre in Ireland”.

Los dramas de Martyn presentan dos categorías más o menos bien diferenciadas: las de temática y estructura ibseniana, en que Martyn trata de reproducir las características fundamentales de las obras de Ibsen con una temática irlandesa (todas las obras dramáticas de Martyn se desarrollan en Irlanda), con ciertos rasgos poéticos y simbolistas; y otras en que Martyn se dedica a satirizar de manera poco disimulada a sus colegas del movimiento literario irlandés (como en *The Dream Physician* o *Romulus and Remus*) o el mal del irlandés servil con el invasor inglés o que trata por todos los medios de aferrarse a un puesto político o a una posición social (como *The Tale of a Town* o *The Place-Hunters*), en las que el elemento poético ha desaparecido pero que aun así no dejan de presentar ciertos paralelismos con las obras de Ibsen, como mostraré un poco más adelante.

Las obras de Martyn pretendían sacudir la conciencia del espectador, hacerle pensar. A pesar de mostrar en ellas elementos nacionalistas también

presentes en otras obras del Renacimiento Literario Irlandés, sus obras pretendían hacer crítica social, poner de relieve aquellos aspectos de la sociedad irlandesa que necesitaban mejorarse. En su obra critica ciertos sectores de la sociedad, ciertas instituciones de Irlanda e Inglaterra, pero también pone de relieve las consecuencias de ciertos rasgos de carácter y comportamientos que resultan perniciosos y terminan teniendo trágicas consecuencias. Su crítica de Irlanda sigue las líneas maestras de Ibsen, principalmente, adoptando un tono realista, aunque como decimos, con ciertos rasgos simbólicos, a diferencia de escritores que, aunque también basándose en el maestro noruego, se adentraron sin embargo en la experimentación (surrealismo, expresionismo, nuevas técnicas lingüísticas...).

En las obras de Martyn se plantean temas como las trágicas consecuencias del idealismo desmesurado, ajeno a cualquier realidad; la corrupción y la búsqueda del interés personal en detrimento de los intereses de un país y una comunidad por parte de los políticos y la judicatura; el servilismo mostrado por determinados sectores de la sociedad irlandesa hacia el dominador inglés; los matrimonios por interés; el problema de la tierra; la ambición y el ansia de poder fuera de todo control; las relaciones entre padres e hijos; la importancia dada por determinados sectores y personas a los convencionalismos sociales y al qué dirán; el materialismo contrapuesto al idealismo; el egoísmo; la hipocresía; la situación de la mujer y las relaciones

entre ambos sexos; los prejuicios; el rechazo de Inglaterra a las solicitudes de reformas sociales y políticas en Irlanda; la maldad humana; el suicidio; las relaciones entre clases; o el sacrificio unido al sentido del deber.

Como he señalado anteriormente en el apartado relativo a la religiosidad de Martyn, el clero y la religión apenas aparecen en las obras de este autor, probablemente por su profunda religiosidad y por el respeto que la Iglesia le inspiraba. Tan sólo uno de los personajes femeninos de *The Place-Hunters* hace una breve mención a la educación religiosa que recibió, y en *The Tale of a Town* se menciona de pasada la imposibilidad de que un papista ocupe un puesto de relevancia en el poder o en la administración. Los personajes de Martyn, a diferencia de los de Ibsen, tampoco utilizan demasiadas expresiones con referencias religiosas en sus diálogos.

Tampoco aparece en las obras de Martyn el problema de la enfermedad, un tema recurrente en las obras de Ibsen, seguramente por la vocación frustrada de éste de convertirse en médico. Y tampoco aparece en las obras de Martyn la temática de los viajes al Nuevo Mundo que sí aparece en las obras de Ibsen.

En algunas de las obras de Martyn se repite el paisaje costero de las obras de Ibsen, probablemente por influencia de la costa de Irlanda junto a la que

vivía en Tulira, que claramente influyó en su obra *Maeve*, con las montañas de The Burren al fondo, y en su *Heather Field*, en que el océano se veía desde casa de Carden, como se veía desde su torre de Tulira.

Cabe señalar además, que la crítica de Martyn no se limitó a su producción dramática, sino que se extendió también a sus artículos periodísticos, no sólo sobre el estado del teatro y otras artes en Irlanda, sino también sobre aspectos sociales y políticos que, en su opinión, debían mejorarse.

Como señala William Feeney en el prólogo de *The Tulira Trilogy* de Jerry Nolan, algunos ridiculizaron la obra de Martyn como “Ibsen with an Irish accent”. Martyn nunca negó la influencia del dramaturgo noruego en su obra. Aunque en *Ireland’s Literary Renaissance* (págs. 302-303) Ernest Boyd afirmaba que “Edward Martyn has been too freely credited with Ibsenism” y que su ibsenismo se había exagerado, ya que Martyn evitaba los problemas que constituían la razón de ser del “drama de las ideas” (citando como ejemplo la escasa similitud entre *The Heather Field* y *The Wild Duck*), en este apartado pretendo mostrar cómo los paralelismos entre las obras de Martyn e Ibsen son enormes y cómo la influencia de Ibsen en Martyn es cierta, clara e irrefutable. En el apartado dedicado a las influencias de Ibsen en *The Heather Field*, mostraré también cómo existen enormes similitudes entre esta obra de Martyn y *The Wild Duck* de Ibsen, a diferencia de lo que afirma Boyd.

Sister Marie-Thérèse Courtney menciona someramente la influencia de Ibsen en las obras de Martyn pero deja fuera de su estudio *The Privilege of Place*, *Regina Eyre* y *The Playboy of the Eastern World*. Weygandt y Feeney mencionan muy por encima esa influencia también, pero sin entrar en ningún tipo de detalle. Quien más se ha aproximado a la comparativa que me propongo hacer yo en esta tesis doctoral es Jan Setterquist. La segunda parte de su libro *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, publicado por Gordian Press en 1974, es la mejor comparativa detallada que he encontrado hasta el momento entre las obras de Martyn y las obras de Ibsen, pero no incluye todas. En su obra, Setterquist afirma:

Martyn was the one who most clearly revealed his dependence on the great Norwegian. Most of his plays show features found in Ibsen's later works. The resemblances are not slight or occasional but in every case there are fundamental similarities of subject-matter, character drawing and technique. (Setterquist 1974: 9)

Setterquist mencionó que la deuda de Martyn ya había sido señalada por muchos críticos, pero que ninguno de ellos había explorado en profundidad la estrecha relación entre ambos autores. Él sí lo hace en su obra, pero no incluye todas las obras. Mi forma de proceder será ir mostrando las claras similitudes entre la mayoría de las obras de Martyn (excluiré de mi estudio

sus obras *Morgante the Lesser*, por tratarse de una novela no realista en la que más bien merece la pena estudiar la influencia helénica, como hace Nolan; y *The Playboy of the Eastern World*, escrita en torno a 1912, que es una obra alegórica en un solo acto en que se presenta el enfrentamiento entre dos matriarcados, Britannia e Hibernia, y sus descendientes, en clara alusión a las relaciones entre Irlanda e Inglaterra, una temática no presente en las obras de Ibsen) y las obras de Ibsen de su período realista y simbolista, es decir, a partir de 1877, año en que escribió *Pillars of Society* (Setterquist expone también algunas similitudes con obras del período romántico previo de Ibsen; yo no lo haré). Así, las obras de Ibsen que yo emplearé para mi comparativa serán:

- *Pillars of Society* (1877)
- *A Doll's House* (1879)
- *Ghosts* (1881)
- *An Enemy of the People* (1882)
- *The Wild Duck* (1884)
- *Rosmersholm* (1886)
- *The Lady from the Sea* (1888)
- *Hedda Gabler* (1890)
- *The Master Builder* (1892)
- *Little Eyolf* (1894)
- *John Gabriel Borkman* (1896)

- *When We Dead Awaken* (1899)

En la página 103 de la segunda parte de su libro *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, Setterquist menciona una obra, *Gifford of Knockroe*, de la que ni siquiera se conserva un manuscrito, que debió perderse con el resto de los papeles de Martyn. Chantal Brady, en su tesis doctoral titulada *Edward Martyn, 1859-1923, l'homme et son temps*, habla también de otra presunta obra de Martyn, previa a *Morgante the Lesser* y ampliamente autobiográfica, en la que el autor habría relatado la visita de su gran amigo de Oxford a Tulira y su experiencia como terrateniente en el oeste de Irlanda. Jerry Nolan también menciona esta última obra en su artículo “Edward Martyn’s Paths to Ireland”. Tampoco he encontrado rastro de esta obra, por lo que mi mención de ella terminará aquí.

Iré mostrando, obra por obra, cómo se asemejan las obras de Martyn a las de Ibsen, por cuyo teatro manifestó una abierta admiración (ningún otro autor aparece tantas veces mencionado como él en los artículos y los documentos de Martyn, como señala Setterquist) y cuyo estilo trató de reproducir en Irlanda. Mi forma de proceder será tomar una obra de Martyn y señalar los paralelismos existentes entre ella y todas las obras de Ibsen que incluyo en mi estudio, ya que las obras de Martyn toman referencias de varias obras del maestro noruego, no sólo de una.

Como ya he señalado, las dos obras anteriores a esta tesis en que se han establecido algunos paralelismos significativos, obra por obra, entre las obras de Ibsen y las obras de Martyn son el ya mencionado libro *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama* de Jan Setterquist y la obra *Edward Martyn and the Irish Theatre* de Sister Marie-Thérèse Courtney. Courtney hace en su libro un breve estudio de las obras de Martyn, pero no incluye *Regina Eyre* ni *The Privilege of Place*, con respecto a las cuales yo haré una breve mención. Los paralelismos que establece son muy someros y ni siquiera los establece para todas las obras que menciona. Me parece que no es más que un intento inicial de comparativa, pero en absoluto exhaustivo.

Por el contrario, Jan Setterquist sí analiza las similitudes entre ambos autores en mayor profundidad, pero se deja fuera varias de las obras de Martyn. Se centra sólo en *The Heather Field*, *Maeve*, *The Tale of a Town*, *An Enchanted Sea* y *Grangecolman*. Aparte de las similitudes entre las obras de ambos autores, también muestra algunas diferencias. En mi tesis yo me centraré sólo en las similitudes. Tampoco mencionaré las referencias autobiográficas que pueden encontrarse en las obras de los autores, que en el caso de Martyn son numerosas, ni tampoco la relación entre las obras de Martyn y la postura nacionalista que aparece reflejada en algunos de sus escritos y panfletos como “Ireland’s Battle for her Language”, publicado por la Gaelic League en 1900.

Basándome en *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama* y en *Edward Martyn and the Irish Theatre*, pero fundamentalmente en la primera, mucho más completa, trataré de ampliar la labor de estos dos autores previos a mí, destacando nuevas similitudes entre la obra dramática de Martyn y la obra dramática de Ibsen, algo nunca hecho en España y tampoco en el extranjero salvo en el caso de estos dos autores que menciono, por lo que he podido extraer de mis investigaciones. La infinidad de paralelismos que pueden trazarse entre las obras de Martyn e Ibsen pone claramente de manifiesto la influencia de Ibsen en Martyn, imposible de refutar.

En términos generales, algunas características de las obras de Ibsen que encontramos, en general, en las obras de Martyn, son:

- El enfrentamiento entre el idealismo/la ilusión y la dura realidad, y la tendencia de los personajes a escapar mentalmente a un mundo idealizado;
- La curiosa costumbre de Ibsen de que uno de los personajes de sus obras se vea atraído por otro, simbólico, que presagia algún hecho, por lo general negativo, y que se repite en algunas obras de Martyn;
- La ruptura con la tradición del final feliz;
- Entornos de clase acomodada; la mayoría de las obras se desarrollan en salones de casas de clase media, con poca o ninguna presencia del

mundo exterior (algunas tienen más presencia del medio exterior, como *When We Dead Awaken* o *The Lady from the Sea*, por ejemplo, pero no es el caso de la mayoría);

- Prácticamente toda la obra gira en torno al mundo interior de los personajes y sus emociones y conflictos; la actividad exterior suele reducirse al mínimo;
- Importancia de las apariencias/el qué dirán y las convenciones sociales, contra las que se rebelan algunos de los personajes y a las que se aferran otros;
- Personajes que no encuentran su lugar en la vida que les ha tocado vivir;
- La forma en que el entorno, el mundo exterior, y la luz van cambiando a medida que van evolucionando las emociones y el conflicto interno de los personajes de las obras. Como señala Setterquist (Setterquist 1974: 54), los aspectos relacionados con la libertad e integridad personal suelen desarrollarse al aire libre, al borde del mar o en lo alto de montañas, en contraste con los salones cerrados y sofocantes de otros pasajes;
- Almas en agonía y desenlaces provocados por la decisión final del personaje central;
- Mujeres de carácter fuerte y dominante frente a hombres débiles cuyas vidas dominan;

- Mujeres que se rebelan contra las convenciones o el destino que tratan de imponerles y deseo de éstas de autorrealizarse;
- Sentido del deber y el sacrificio;
- Aislamiento progresivo de las protagonistas ante la actitud de rebelión que adoptan;
- Personajes o hechos sobrenaturales que presagian algún hecho inevitable;
- Unión de realidad y fantasía y fascinación por la naturaleza y lo sobrenatural como aspectos simbólicos pero sin abandonar el realismo;
- Tendencia a resaltar la relación entre el aspecto exterior del personaje y su carácter;
- Descripción detallada de los personajes y de la escenografía al comienzo de los actos;
- Insistencia en la lealtad del individuo a su llamamiento interno y a lo que se considera su misión vital;
- Economía de personajes y escenarios;
- Exposición de un problema/conflicto concreto, en torno al cual se desarrolla la obra. Lo más importante son los conflictos internos de los personajes y entre ellos, no los hechos en sí; a Ibsen le preocupa más el mundo interior que el exterior.

A continuación pasaré a analizar las obras de Martyn que incluyo en mi estudio, una por una, señalando los paralelismos apreciables entre ellas y las obras de Ibsen, que son innumerables.

### *The Heather Field* (1899)

*The Heather Field* es la segunda obra publicada (la primera obra teatral) de Edward Martyn, tras su novela *Morgante the Lesser* (1890), que escribió con el pseudónimo de Sirius, y que no incluiré en esta tesis por tratarse de una novela, y además no realista.

*The Heather Field* gira en torno a la figura idealista de un terrateniente irlandés, Carden Tyrrell, en la costa oeste de Irlanda, que se endeuda hasta consecuencias trágicas por su deseo de reconvertir en pasto un campo de brezo de su propiedad, ante la oposición de su pragmática esposa, que trata de evitar la ruina familiar, y los consejos en contra de sus amigos y vecinos, que consideran una locura su empresa. El campo de brezo simboliza la naturaleza indómita que siempre vuelve a sus orígenes, como lo hace la del protagonista, de espíritu visionario e idealista, a pesar de los esfuerzos de su esposa por reconvertirlo a una vida doméstica y centrada en su papel de terrateniente en la sociedad local. Su esposa consigue su propósito al principio de su matrimonio (como consigue Carden reconvertir el campo de brezo), pero en

última instancia fracasa en su labor (como también lo hace Carden), puesto que la naturaleza es indomable y vuelve siempre a lo que es, a pesar de los esfuerzos por controlarla, sobre todo si se hace sin amor. La obra termina con el campo de brezo brotando de nuevo, lo cual implica la ruina de la familia, y la locura de Carden, que pierde la cabeza tras este hachazo final de realismo a su romántico idealismo.

*En Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 207) puede consultarse un listado completo de las representaciones de *The Heather Field*. William Feeney señala en el prólogo de la *Tulira Trilogy* de Jerry Nolan (2003) que la última representación de *The Heather Field* tuvo lugar en Radio Éireann en 1947.

Se trata de un drama psicológico en que la idea central en torno a la cual gira la obra es la oposición dramática entre realismo e idealismo, entre la realidad del presente y los fantasmas del pasado. Una idea fija anidada en el alma humana y convertida en obsesión malsana puede conducir al desastre, como así sucede.

En *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, Setterquist muestra cómo las influencias de Ibsen en *The Heather Field* fueron muy diversas. Además de *The Lady from the Sea*, Setterquist cita como influencias en esta obra de Martyn otras obras del maestro noruego como *The Wild Duck*, *The Master Builder*, *Ghosts*, *John Gabriel Borkman*, *Rosmersholm* y *Little Eyolf*. También

menciona someramente *When We Dead Awaken*, si bien la publicación de ambas obras se produjo el mismo año y me planteo si Martyn pudo leer esta última obra de Ibsen antes de escribir *The Heather Field*. Aun así, como señalaré, existen similitudes entre ambas que cabe la pena mencionar.

Setterquist no establece paralelismos entre *The Heather Field* y *An Enemy of the People*. Y tampoco con *A Doll's House* ni con *Hedda Gabler*, algo que yo sí haré.

Setterquist señala la similitud de Carden Tyrrell con muchos de los protagonistas masculinos de las obras de Ibsen como Rosmer en *Rosmersholm*, Solness en *The Master Builder* y Rubek en *When We Dead Awaken*, señalando que todos ellos están obsesionados con una idea fija que termina con ellos (Setterquist 1974: 29).

Sister Marie-Thérèse Courtney se limita a señalar que existen similitudes entre *The Heather Field* y *The Wild Duck* y la escena final de *Ghosts*, pero no menciona cuáles expresamente. Afirma, sin embargo, que la obra de Martyn se basa en *Little Eyolf*, donde “the respective mental tragedies of husband and wife rise to a climax of conflict”, y señala también que es precisamente la “triumphant construction” que Martyn admiró en la obra de Ibsen lo que Yeats alabó en *The Heather Field* en *Samhain*, en 1901 (Courtney 1956: 85). Courtney afirma también que Lady Shrute es la mujer convencional del mundo

para quien la felicidad conyugal gira en torno a una clara manipulación (Courtney 1956: 81). En mi opinión, lo mismo puede decirse de Hedda en *Hedda Gabler*, una mujer no enamorada de su marido que pretende hacer y deshacer a su antojo en la vida de todos los que la rodean.

Otro punto en común que aprecio entre *The Heather Field* y *Hedda Gabler* es la infelicidad del matrimonio, dos personas que no tienen nada que ver la una con la otra: un hombre con una clara pasión (en el caso de Carden, su campo de brezo; en el caso de Jörgen Tesman, sus estudios de historia) frente a una mujer amargada y resentida que lo habría querido distinto. Ussher, en *The Heather Field*, también se asemeja a la figura de Jörgen Tesman en *Hedda Gabler* en su amor por los libros y las ideas:

MILES: Oh, if only I had a quiet house to study in like yours. You live there like a sage absorbed in your books and ideas. (Martyn & Nolan 2003: 30)

También Carden habría sido más feliz entre libros, pero se casó con una mujer que no tenía nada que ver con él y se centró en la agricultura, que le aburría soberanamente. Ambos protagonistas masculinos, Carden y Jörgen, se vieron conquistados por la belleza de sus esposas sin pararse a pensar si tenían algo en común con ellas.

Esta figura del estudioso se repite en otras obras de Martyn, como *Grangecolman*, y de Ibsen, como *Rosmersholm* y, ligeramente también, en *Little Eyolf*.

Con respecto a *Ghosts*, Setterquist asemeja la escena de Carden y el arcoíris del final de la obra, en un arrebatado de locura, a la desesperación de Osvald por ver el sol en la última escena de *Ghosts*, cuando también empieza a enloquecer (Setterquist 1974: 33).

Con respecto a *The Wild Duck*, a pesar de lo que afirma Boyd, el paralelismo entre las obras es enorme. Setterquist ya señalaba la principal similitud entre *The Heather Field* y *the Wild Duck*, a saber el tema central de ambas: el enfrentamiento entre sueño y realidad, entre los hechos y las ilusiones (Setterquist 1974: 28). No señalaba, sin embargo, que este mismo enfrentamiento aparece también en *John Gabriel Borkman*, en que el protagonista tiene que enfrentarse al “dreamless world of reality” (Ibsen 2006: 58).

Setterquist también señalaba otras similitudes con *The Wild Duck*, que son evidentes: el enfrentamiento entre las exigencias familiares y lo que los protagonistas consideran su misión vital, y la ilusión que mantiene con vida a los dos protagonistas: en el caso de Carden Tyrrell, su campo de brezo da luz a su vida gris; en el caso de Hjalmar Ekdal, el sueño de lograr inventar algo

le hace sentirse importante, algo que no le proporciona su existencia cotidiana. En ambas obras los protagonistas, privados de la ilusión que los mantiene vivos, sucumben a la desesperación. Y en ambos casos, la naturaleza se venga.

Pero éstas no son las únicas similitudes que pueden apreciarse. Setterquist no señala que el matrimonio de Grace y Carden es infeliz, como también lo es el de *The Wild Duck* y como lo son también el de los Sres. Alving en *Ghosts*, el de Hedda y Jörgen en *Hedda Gabler* (aunque en este caso Jörgen no sea consciente de ello), el de los Sres. Allmers en *Little Eyolf*, el de los Borkman en *John Gabriel Borkman* o el de Rubek y Maia en *When We Dead Awaken*.

Setterquist no señala que tanto en *The Heather Field* como en *The Wild Duck* aparece la figura de un niño que adora a su progenitor y trata de mantenerlo contento. En las dos obras la esposa tiene que hacer frente a un marido delirante totalmente desconectado de la realidad, aunque Grace muestra más carácter que Gina, que simplemente se limita a hacer el trabajo de su marido y a seguirle la corriente. En las dos obras aparece la figura del amigo de la infancia que trata de ayudar al protagonista: Ussher trata de ayudar a Carden, llegando incluso a plantearse asumir su deuda; Gregers trata de ayudar a su amigo Hjalmar, aunque en realidad le esté haciendo un flaco favor, como también podría considerarse que le hace Ussher a Carden cuando evita que su mujer lo incapacite y evite así la ruina familiar.

Con respecto a la asunción de la deuda por parte de Ussher, Setterquist no señala tampoco que también en *Hedda Gabler* las tías de Jörgen Tesman se ofrecen como avalistas de parte de la casa donde vivirá la pareja protagonista, una casa por encima de sus posibilidades. Y también, como en *Hedda Gabbler*, Carden, como Jörgen Tesman, asume gastos que no puede mantener a la espera de unos ingresos que aún no están asegurados, en el caso de Carden por un préstamo solicitado sobre el que aún tiene que recibir respuesta, y en el de Tesman por el nombramiento para un puesto para el que aún no ha sido elegido. Como en *The Heather Field*, la revelación de una verdad provoca el desastre (en la obra de Martyn, que el brezo ha vuelto a crecer; en la obra de Ibsen, que Thea Elvsted estaba preocupada por Lövborg porque pensaba que podía recaer en sus vicios, lo cual provoca la ira de éste, que siente que no confía en él y a partir de ahí degenera todo hasta el trágico desenlace final de la obra). Al igual que sucede en *The Wild Duck*, en ocasiones conocer la verdad no ayuda.

*The Heather Field* presenta también similitudes con *A Doll's House*, que Setterquist no señala, en el sentido de que en ambas se representa a un matrimonio infeliz, aunque en el caso de *The Heather Field* esto es evidente desde el primer acto, mientras que en *A Doll's House* el matrimonio de Nora y Torvald es en apariencia feliz, aunque al final se ve claramente que para ella no lo es.

Tanto Carden como Nora ocultan información a su pareja, que podría incidir en su matrimonio: en el caso de Carden, los préstamos solicitados, que podrían conllevar la ruina familiar; en el caso de Nora, la falsificación de una firma que podría acarrear cárcel para ella y el fin de la reputación de su marido, que probablemente sería despedido de su trabajo.

En ambas obras, como es típico de Ibsen, la acción exterior es prácticamente inexistente. En la obra de Martyn el campo de brezo, a pesar de ser el elemento central en torno al cual gira la obra, no se ve, como tampoco se ve el exterior en *A Doll's House*, salvo las escasas menciones al frío invernal y al agua gélida del lago en el que Nora piensa suicidarse llegado el caso.

Ambas obras se desarrollan en la sala de estar de una casa de clase media-alta y la forma de describir los escenarios que utilizan ambos autores es muy similar: se describen escenarios con sillones, librerías llenas de libros, puertas que dan a otras salas, etc., y para finalizar se establece la época del año y la hora del día en que se desarrolla la obra.

Todos los actos de ambas obras, al igual que sucede también en *Ghosts*, se desarrollan en una misma sala, lo que contribuye a la sensación de ahogo y aislamiento de los protagonistas (algo ya señalado en Cregan 2009: 82).

En ambas surge el tema de la deuda y el gasto excesivo: en *The Heather Field* Carden solicita préstamos y se endeuda hasta la ruina; en *A Doll's House*, por el contrario, el protagonista expresa su total aversión a las deudas y los préstamos. En la obra de Ibsen los protagonistas parecen estar a punto de dejar atrás la penuria económica, mientras que en la de Martyn los personajes se dirigen irremediabilmente hacia la más absoluta de las ruinas.

En ambas obras, como en muchas otras de Ibsen (*Ghosts* en la figura de Oswald; Gregers en *The Wild Duck*, que habría heredado el carácter exaltado de su madre; Ellida Wangel en *The Lady from the Sea*, que habría heredado la presunta locura de su madre), se suscita el tema de la herencia de rasgos familiares: Carden Tyrrell habría heredado de su madre la locura de que le acusa su esposa; Nora, el carácter derrochador y la falta de principios de su padre (su marido llega a sugerir además que todos los casos de delincuencia temprana pueden atribuirse a madres deshonestas — más de las madres que de los padres en este caso, un ejemplo más del machismo flagrante de Torvald). También aparece en *A Doll's House* la figura del Dr. Rank, que hereda una enfermedad de su padre.

En ambas obras hay mentiras entre los miembros del matrimonio: en *The Heather Field* Carden oculta a su esposa Grace los préstamos que solicita, y ella a su vez trata de incapacitarlo con ayuda de unos doctores a los que llama con el pretexto de visitar al hijo del matrimonio; en *A Doll's House*, Nora

miente a su marido con respecto al préstamo solicitado y la firma falsificada para ello, pero también le oculta, además, que ha estado trabajando para pagar el préstamo, cuando él la creía preparando adornos navideños; que compra dulces a escondidas porque él no le deja comerlos; o que es Krogstad a quien ha solicitado el crédito, entre otras cosas. Estas mentiras o secretos entre matrimonios o parejas se repiten en otras obras de Ibsen, como *Pillars of Society*, en que el Sr. Bernick oculta a su mujer su intención de dar el visto bueno al proyecto de una línea de ferrocarril rechazado anteriormente, por considerar que no entendería bien la situación, en un tono machista y condescendiente un poco como el de Carden con Grace; en *John Gabriel Borkman*, en que John Gabriel gastaba y gastaba y compraba y compraba sin explicar a su mujer el uso fraudulento de fondos que estaba haciendo y que lo terminó llevando a la ruina y a la cárcel; en *The Lady from the Sea*, en que Ellida oculta a su marido su pasado con el extraño marinero hasta el final de la obra; en *Rosmersholm*, en que Rebecca no confiesa hasta el final cómo empujó a Beata a la desesperación y al suicidio; o en *Little Eyolf*, en que Alfred Allmers no confiesa hasta el final de la obra que se casó con su mujer por su belleza y su dinero.

También en *A Doll's House* aparece la figura de los matrimonios por conveniencia, en el personaje de Kristine, la amiga de Nora. El caso se repite igualmente en *Hedda Gabler*, donde Hedda confiesa en un momento dado que se casó con su marido porque estaba envejeciendo y no tantos pretendientes

estaban dispuestos ya a mantenerla. También Grace se casó con Carden porque en su día parecía un buen partido.

Y como Carden en *The Heather Field*, también Nora cita la primavera como metáfora de un nuevo inicio cuando su marido consigue un gran puesto de trabajo:

TYRRELL. (...) Oh, is not this Spring morning divine? (Martyn & Nolan 2003: 91)

NORA: (...). And soon spring will be here, with its great blue sky. (Ibsen 1983: 22-23)

Como Carden, también Nora es una idealista que tiene un duro enfrentamiento con la realidad, a la cual ambos personajes se resisten en un principio en una fase inicial de negación. Tras darse cuenta de que el amor de su marido no es incondicional, como Nora pensaba, todo su mundo se derrumba, como se derrumba el de Carden cuando vuelve a brotar el brezo en el brezal que pretendía reconvertir en pasto. El idealismo de Nora le hace pensar que un fin legítimo (ayudar a su marido) justificaría unos medios ilegítimos (falsificar una firma para lograr un aval) y también en ese aspecto debe enfrentarse a la dura realidad, cuando se da cuenta de que pueden condenarla por un delito. A ambos personajes sus parejas los acusan de estar locos cuando actúan de

forma contraria a como ellos querían (a Carden por no cejar en su empeño de reconvertir el brezal; a Nora por querer marcharse de casa). También en *A Doll's House* aparece, como en *The Heather Field*, la figura del amigo fiel: como Ussher en *The Heather Field*, Kristine en *A Doll's House* es la persona a la que Nora confía sus secretos y la que trata de ayudarla a salir de su situación de desesperación.

En ambas obras aparece además un fuerte simbolismo, en la de Martyn en la figura del campo de brezo y en la de Ibsen en la figura de las muñecas que se mencionan a lo largo de toda la obra.

Carden también comparte ciertos rasgos con el Sr. Bernick de *Pillars of Society*. Ambos pretenden invertir todo lo que tienen en un proyecto, sin pensar en su familia.

Bernick: Ah, my dear Betty. I knew you would not have been able to grasp the exact situation. (...) Yes, even if I have to risk all I have for its sake, I mean to push the matter through. (...) I have risked my whole fortune on it. (Ibsen 2001: 21, 66)

Ambos pretenden también contribuir, con ello, a mejorar su comunidad y su país:

TYRRELL. (...) With the far-reaching usefulness of my projects I must become a real benefactor to the country (...). (Martyn & Nolan 2003: 64)

Bernick: (...) Think what a lever it will be to raise the status of the whole community. (Ibsen 2001: 21)

Esto es algo que comparten con Rosmer (*Rosmersholm*) y con John Gabriel Borkman (*John Gabriel Borkman*):

Rosmer: The task of making all our fellow-countrymen into men of nobility. (Ibsen 2001b: 24)

BORKMAN. (...) The metal (...) wants to come up into the light of day and serve mankind. (...) I wanted to gather it all into my hands to make myself master of it all, and so to promote the well-being of many, many thousands. (Ibsen 2006: 29, 48)

Con respecto a *John Gabriel Borkman*, Setterquist señala como similitud con *The Heather Field* el deseo de ambos protagonistas de enriquecer su país explotando sus recursos naturales y el hecho de que ambos protagonistas se encuentren en una situación de encierro, perdidos en sus pensamientos obsesivos (Setterquist 1974: 33, 36).

Setterquist no señala, sin embargo, que también John Gabriel es una persona con unas expectativas poco realistas cuando piensa que los miembros del banco llegarán a su casa a buscarle para pedirle desesperados que vuelva al banco (algo que por supuesto nunca ocurre), a pesar de haber cometido fraude y haber pasado tiempo en la cárcel por ello.

Y tampoco menciona cómo en *John Gabriel Borkman*, al igual que sucede en *The Heather Field* con Ussher, que trata de que Carden y su mujer Grace lleguen a un entendimiento, Ellida Rentheim trata de que su hermana y su marido lleguen a un acuerdo, por el bien del hijo de ambos, como logran hacerlo los Allmers en *Little Eyolf* tras la trágica muerte de su pequeño.

También en *John Gabriel Borkman* John Gabriel tiene a Foldal, que le sigue la corriente sin atravesarse a contradecirlo, un poco como le sucede a Ussher con Carden en *The Heather Field*.

Con respecto a *Rosmersholm*, Setterquist señala como similitud la presencia constante como telón de fondo del campo de brezo, en el caso de *The Heather Field*, y el torrente del molino, en el caso de *Rosmersholm*, los cuales, aunque no presentes físicamente, permean toda la obra (Setterquist 1974: 35). No hay muchas más similitudes entre estas dos obras, salvo la manipulación ejercida

por la protagonista femenina en sendos personajes masculinos y otras similitudes ya señaladas en este apartado.

Con respecto a *An Enemy of the People*, a lo largo de mis investigaciones no he encontrado ningún estudio comparativo detallado entre estas dos obras y, a pesar de las obvias diferencias que existen entre ambas, no es menos cierto que también existen numerosas semejanzas, demasiadas como para pasarlas por alto.

The influence of the giant Norwegian dramatist, Ibsen, was distinctly traceable in Mr. Martyn's clever and splendidly characterised play, and the master's *The Enemy of the People* was brought to my mind in watching "Carden Tyrrell's" anxiety about the success of his reclaimed heather field. (Hogan & O'Neill 1967: 8) – *Holloway's Diaries* – Martes 9 de mayo de 1889

Para comenzar, el protagonista de ambas obras es un hombre, padre de familia y enormemente idealista, que debe enfrentarse abiertamente a la oposición de los demás, entre ellos su familia (en *The Heather Field*, su esposa y sus vecinos; en *An Enemy of the People*, su hermano y a los habitantes de toda una localidad), para defender su punto de vista y su ideal contra viento y marea, con trágicas consecuencias en ambos casos. En ambas obras, la obstinada actitud del protagonista tiene consecuencias dramáticas tanto para

él como para su familia (la ruina y la pérdida del hogar familiar). Y el aspecto clave que se plantea en las dos obras es el enfrentamiento entre el mundo de las ideas y los ideales y el pragmatismo y la realidad práctica del mundo que rodea a los protagonistas.

TYRRELL. (...) You call me a dreamer, but it seems that I am the practical man. (Martyn & Nolan 2003: 34)

Peter Stockmann. Oh, ideas, yes! My brother has had plenty of them in his time—unfortunately. But when it is a question of putting an idea into practical shape, you have to apply to a man of different mettle. (Ibsen 2001e: 7)

Al iniciarse ambas obras, en el primer acto, se hace alusión al mar y a la costa: en *An Enemy of the People* se señala simplemente que la obra se desarrolla en una localidad costera; en *The Heather Field* se hace clara alusión al mar al describir la primera escena, el cual se vería desde la casa de Carden Tyrrell y su familia.

The action takes place in a coastal town in southern Norway. (Ibsen 2001e: 3)

At back through open glass folding-doors a small garden is visible, below which the Atlantic Ocean, flanked by a mountain at the left, stretches out to the horizon. (Martyn & Nolan 2003: 29)

Aparte de estas alusiones a la naturaleza, ambas obras se desarrollan en todo momento en entornos cerrados. Aunque pueda hacerse alusión a escenas que se desarrollan al aire libre, como las visitas de Kit, el hijo de Tyrrell, al campo de brezo, en ningún caso se ve a los personajes en esos lugares, sólo en salas o habitaciones. En ambas obras la escena inicial se desarrolla en una sala de estar de una casa: en el caso de *The Heather Field*, en casa de la familia de Carden Tyrrell; en el caso de *An Enemy of the People*, en casa de la familia del Dr. Stockmann. Y en ambas obras se incluye como parte del decorado una mesa llena de libros y revistas en desorden.

Scene: CARDEN TYRRELL's library. In front at the right is another table covered with papers, magazines, etc., which are likewise thrown negligently over other chairs in the room. (Martyn & Nolan 2003: 29)

The DOCTOR'S desk, littered with books and papers, stands in the middle of the room, which is in disorder. (Ibsen 2001e: 81)

En ambas obras el problema de fondo que suscita la controversia entre los distintos personajes es la conveniencia o no conveniencia de realizar unas

obras de drenaje que exigirán una gran inversión de fondos: en *The Heather Field*, en un campo de brezo que el protagonista quiere convertir en pasto; en *An Enemy of the People*, para evitar que las aguas del balneario del que vive la localidad sigan contaminándose.

TYRRELL. Well, you see, the drainage of the heather field has practically swamped the lands below it; so I now must necessarily drain the water off from them right down to the sea. (Martyn & Nolan 2003: 37)

Peter Stockmann. And your reasoning leads you to this conclusion, that we must build a sewer to draw off the alleged impurities from Molledal and must relay the water conduits. (Ibsen 2001e: 33)

En ambos casos es la revelación de una verdad lo que genera trágicas consecuencias: en *The Heather Field*, Carden pierde por completo la cabeza al enterarse de que ha vuelto a brotar brezo en el pasto que había conseguido hacer crecer en el brezal, al final de la obra; y en *An Enemy of the People*, la familia entera del Dr. Stockmann, así como aquellos que los ayudan, caen en desgracia entre los demás miembros de la comunidad a raíz del encendido discurso del Dr. Stockmann en que defiende su verdad y ataca a todos aquellos que no quieren escucharla.

En ambas obras está muy presente la posibilidad de una ruina económica si los protagonistas persisten en su empeño: en *The Heather Field*, la ruina de una familia terrateniente del oeste de Irlanda por la obstinación del cabeza de familia en emprender proyectos rozando en lo imposible mediante un constante endeudamiento; en *An Enemy of the People*, la ruina de todo un pueblo si el protagonista decide dar a conocer que el balneario que atrae el turismo que da de comer a la localidad está contaminado y los turistas dejan de acudir.

GRACE. A new loan! We shall certainly be ruined this time. (Martyn & Nolan 2003: 47)

Peter Stockmann. You, who in your blind obstinacy want to cut off the most important source of the town's welfare? (Ibsen 2001e: 41)

En ambas, al idealismo de los protagonistas se opone el pragmatismo de sus esposas, a cuyos razonamientos no prestan atención alguna.

GRACE. (...) and when I tried to remonstrate with him he would not listen to a word I said (...). (Martyn & Nolan 2003: 51)

Dr. Stockmann. Do you imagine that in a free country it is no use having right on your side? You are absurd, Katherine. (Ibsen 2001e: 40)

Los protagonistas tratan a los demás como si fueran tontos por no entender el obvio argumento que tratan de hacerles entender.

GRACE. Oh, I am tired of you always telling me that I do not understand. I understand perfectly that you are bringing us to beggary. (Martyn & Nolan 2003: 47)

Dr. Stockmann (to the men who are hissing him). Oh, you fools! I tell you that— (Ibsen 2001e: 77)

En ambas obras se plantea la dicotomía entre individualismo y bien común, entre la libertad personal del individuo y lo que tratan de imponerle desde fuera.

TYRRELL. (...) And I am not going to stand it any longer. I will live my life as I want, and will take dictation from nobody. (Martyn & Nolan 2003: 59)

Peter Stockmann. You have an ingrained tendency to take your own way, at all events; and that is almost equally inadmissible in a well ordered community. The individual ought undoubtedly to acquiesce in subordinating himself to the community—or, to speak more accurately,

to the authorities who have the care of the community's welfare. (Ibsen 2001e: 11)

Esto mismo sucede en *John Gabriel Borkman*, donde el hijo termina rebelándose contra los planes de su madre:

ERHART. (...) I want to live my own life! (Ibsen 2006: 64)

Esta dicotomía se manifiesta también en lo que Setterquist califica como “the insistence upon the individual’s loyalty to his calling” (Setterquist 1974: 29), el enfrentamiento entre lo que se considera una “misión vital” y los deberes y las responsabilidades impuestos por la familia y la comunidad: en *The Heather Field*, las aspiraciones de Carden Tyrrell de sacar adelante su proyecto a pesar de la precaria situación en que podría dejar a su familia como consecuencia de ello; en *An Enemy of the People*, la tranquilidad de conciencia del Dr. Stockmann al revelar la verdad de la contaminación de los baños a pesar de poner en peligro el bienestar económico y la tranquilidad de todo un pueblo, incluida su familia.

MILES. As if you were affected by bad times – you, with that fine place joining us, and with your unencumbered estate, and no one depending upon you. You’re a lucky fellow (...). (Martyn & Nolan 2003: 30)

Dr. Stockmann. Are you out of your senses, Katherine! Because a man has a wife and children, is he not to be allowed to proclaim the truth—is he not to be allowed to be an actively useful citizen—is he not to be allowed to do a service to his native town! (Ibsen 2001e: 59)

En ambos casos alguien cercano a los protagonistas les recuerda la responsabilidad que tienen con respecto a su familia, cuyo bienestar deben asegurar: en *The Heather Field*, Lord Shrute, amigo de la familia; en *An Enemy of the People*, Peter, el hermano del Dr. Stockmann y alcalde de la localidad.

LORD SHRUTE. I thought so. Well, let me implore you, if only for the sake of your family, to desist. This is certainly the wildest scheme I ever heard of, and couldn't pay, even if the drainage were to turn out a success. (Martyn & Nolan 2003: 58)

Peter Stockmann (...) Katherine, I imagine you are the most sensible person in this house. Use any influence you may have over your husband, and make him see what this will entail for his family (...) as well as for the town he lives in. (Ibsen 2001e: 41)

Ambos protagonistas son soñadores que piensan verdaderamente que con su actuación van a mejorar la vida de sus localidades, aunque en el caso de *The Heather Field* Carden vaya a arruinarse a él y a su familia en el intento y en *An Enemy of the People* el Dr. Stockmann vaya a arruinar a toda una comunidad y a poner a su familia en una situación precaria y a merced de toda una comunidad enfurecida.

TYRRELL. (...) With the far-reaching usefulness of my projects I must become a real benefactor to the country (...). (Martyn & Nolan 2003: 64)

Dr. Stockmann. Thank you, thank you, my dear fellows! I feel tremendously happy! It is a splendid thing for a man to be able to feel that he has done a service to his native town and to his fellow-citizens. (Ibsen 2001e: 21)

Ambos protagonistas son hombres vitalistas, innovadores, con ganas de hacer cosas.

TYRRELL. Oh, the work is a glorious one. There is something creative about it – this changing the face of a whole country! None of the humdrum, barn-door work of ordinary farming (...). When from the ideal world of my books those people forced me to such a business, I was bound to find the extreme of its idealisation. (Martyn & Nolan 2003: 64)

Dr. Stockmann. Oh, you mustn't take me too literally, Peter. I am so heartily happy and contented, you know. I think it is such an extraordinary piece of good fortune to be in the middle of all this growing, germinating life. It is a splendid time to live in! It is as if a whole new world were being created around one. (...) There is life here—there is promise—there are innumerable things to work for and fight for; and that is the main thing. (Ibsen 2001e: 8-9)

En ambas obras se hace alusión al sentido del deber, una temática recurrente en las obras de Ibsen: en el caso de *The Heather Field*, Ussher, amigo de Carden, se ve obligado a defenderlo ante los médicos que lo examinan para evitar que lo incapaciten, a pesar de las consecuencias que ello termina teniendo; lo considera su deber como amigo y por considerarlo una injusticia; en *An Enemy of the People*, el Dr. Stockmann se siente obligado a dar a conocer la información de que dispone a pesar de que con ello pueda afectar a la vida de muchas personas; considera que es lo que debe hacer moralmente. Impera lo que se considera un deber sobre las posibles consecuencias de los actos.

GRACE. Well, Mr. Ussher, I hope you are satisfied now. We are ruined (...). But for you, he might have been cured by this, and the estate in a different condition.

USSHER. I have nothing, Mrs. Tyrrell, to reproach myself with. I did all for the best. (Martyn & Nolan 2003: 81)

Dr. Stockmann. In any case I shall have done my duty towards the public—towards the community. I, who am called its enemy!

Mrs. Stockmann. But towards your family, Thomas? Towards your own home! Do you think that is doing your duty towards those you have to provide for? (Ibsen 2001e: 41)

A ambos se les acusa de imaginar cosas: a Carden Tyrrell, las voces que escucha en el campo de brezo; al Dr. Stockmann, la contaminación de los baños.

MILES. (gently) Carden, it is deceiving you – this wonderful imagination. (Martyn & Nolan 2003: 43)

Peter Stockmann. All imagination—or something even worse. The man who can throw out such offensive insinuations about his native town must be an enemy to our community. (Ibsen 2001e: 40)

En ambas obras se atribuye a la locura, a la pérdida de razón, el comportamiento del protagonista: la mujer de Carden Tyrrell trata incluso de

incapacitarlo solicitando para ello ayuda médica; y al Dr. Thomas Stockmann se le acusa de ser un lunático, un “enemigo del pueblo”.

GRACE. I do believe them. I believe you to be mad (Exit at back).  
(Martyn & Nolan 2003: 49)

Dr. Stockmann. (...) I know he thinks I am cracked—and there are lots of other people who think so too, I have noticed. But now these good folks shall see—they shall just see! (Walks about, rubbing his hands.) There will be a nice upset in the town, Katherine; you can't imagine what it will be. All the conduit-pipes will have to be relaid. (Ibsen 2001e: 19)

Es más, en ambas obras se llega a sugerir que esa locura podría ser consecuencia de una herencia familiar.

LADY SHRULE. (...) These Tyrrells were always a queer lot. You know the father was very eccentric; and the mother – well, Shrule tells me she went quite out of her mind before she died (...). (Martyn & Nolan 2003: 53)

1st Citizen. I wonder if there is any madness in his family? (Ibsen 2001e: 79)

En ambas obras el protagonista está rodeado de personas ambiciosas y calculadoras que sólo se preocupan de ellas mismas: en *The Heather Field*, Grace, la esposa de Carden, se casó con él por interés, por la posición y el dinero que éste podía ofrecerle; en *An Enemy of the People*, Peter Stockmann, el hermano del doctor, antepone su puesto de alcalde y autoridad local como Presidente del Comité de los baños al conflicto moral de su hermano y, por supuesto, a la salud de todos los posibles usuarios del balneario contaminado. Y los editores del periódico local se arriman al sol que más calienta con tal de sacar partido de la situación. En ambas obras, estas personas utilizan todas las artimañas a su alcance para que no prevalezca el punto de vista del protagonista: en *The Heather Field*, Grace, la mujer de Tyrrell, urde un plan para incapacitar a su marido; en *An Enemy of the People*, Peter Stockmann trata de asustar a los contribuyentes, amenazando con que las obras de los baños obligarán a subir los impuestos, y amenaza a su hermano con despedirlo como médico del balneario. A su vez, el suegro del doctor lo amenaza con desheredarle a él y a su familia, básicamente, de insistir éste en su idea de revelar la contaminación de los baños, que le perjudicará económicamente.

USSHER. (...) Ah, if he had waited, he could not have failed to discover that she was only marrying him for his means and position, and that she did not in the least care for him (...). (Martyn & Nolan 2003: 32)

Peter Stockmann. Dismissed from the staff of the Baths. I shall be obliged to propose that you shall immediately be given notice, and shall not be allowed any further participation in the Baths' affairs. (Ibsen 2001e: 39)

Peter Stockmann. Yes, but that is just exactly what you are not. Mr. Kiil can alter his will any day he likes. (Ibsen 2001e: 89)

En ambas obras, en contraposición a esas personas ambiciosas, aparece junto al protagonista idealista y obstinado la figura de un individuo prudente que trata de ayudarlo: en *The Heather Field*, Ussher, leal amigo de toda la vida, trata de hacer ver a Carden el error que comete, pero también trata de mediar con la mujer de éste, que pretende incapacitarlo, y al final de la obra se plantea incluso asumir la deuda económica de su amigo para salvar su propiedad y evitar que su familia se quede en la calle; en *An Enemy of the People*, el Capitán Horster ayuda al doctor y a su familia cuando todos les dan la espalda, lo cual termina costándole su casa y también su trabajo. En ambos casos, los protagonistas parecen delegar en cierta forma su responsabilidad, dejando que sean estos otros seres bienhechores quienes los saquen del apuro.

USSHER. No, no, Carden — it is not yet that. We must see how we can help you through this difficulty (...). Leave it to me.

TYRRELL. (*almost staggering*) Yes – such a severe blow – this. It has quite upset me. I am sure you will excuse me. You, Barry, will see what you can do, won't you? Yes – (*He goes to door at right*). (Martyn & Nolan 2003: 85)

Horster. That you shall have in my house. (...)

Dr. Stockmann (*grasping his hand*). Thank you, thank you! That is one trouble over! Now I can set to work in earnest at once. There is an endless amount of things to look through here, Katherine! Luckily I shall have all my time at my disposal; because I have been dismissed from the Baths, you know. (Ibsen 2001e: 97)

También en este caso, ambos protagonistas ocultan información a sus esposas: en *An Enemy of the People*, el Dr. Stockmann oculta a su mujer en qué ha estado tan ocupado en los últimos tiempos (estudiando la posible contaminación de las aguas del balneario) hasta que el informe definitivo llega a sus manos; en *The Heather Field*, Carden Tyrrell oculta a su mujer que ha solicitado un nuevo préstamo para emprender una nueva obra y drenar el campo de brezo, el cual contribuirá a endeudar aún más su propiedad.

GRACE. Well this. Yesterday I discovered that he has embarked on a new folly which must end in our ruin (...). (Martyn & Nolan 2003: 51)

Mrs. Stockmann. But why have you kept this all so secret, dear?

Dr. Stockmann. Do you suppose I was going to run about the town gossiping about it, before I had absolute proof? No, thank you. I am not such a fool. (Ibsen 2001e: 19)

Pero estos no son los únicos engaños. En *The Heather Field*, la mujer de Carden le oculta que ha solicitado la visita de unos médicos, no para verificar el estado de salud del hijo de ambos, sino para conseguir que lo incapaciten y evitar así la ruina de la familia; en *An Enemy of the People*, el Dr. Stockmann investiga la calidad del agua de los baños a espaldas de su hermano, que resulta ser el Presidente del Comité que los dirige, además del alcalde de la localidad cuya supervivencia depende de ellos. A su vez, Peter Stockmann, el alcalde, pretende ocultar la contaminación a la población, limitándose a realizar algunas mejoras en los baños que, en opinión del doctor, resultarían insuficientes, poniendo así en el peligro la salud de sus usuarios. Y no sólo eso. El alcalde también pide al doctor que se retracte de la información que ha hecho circular hasta ese momento y mienta acerca de la situación de los baños. Por su parte Hovstad, el editor del “People’s Messenger”, juega a dos bandas entre ambos hermanos, a espaldas de estos, hasta ver de qué lado puede sacar mayor provecho.

A ambos protagonistas sus seres queridos los acusan de egoístas y de pensar sólo en ellos, a costa de los demás.

LADY SHRULE. My poor grace, what a strange crew you have fallen among! This dreadful husband! So at last he is selfishly to sacrifice you for the gratification of his theories and whims. (Martyn & Nolan 2003: 53)

Peter Stockmann. Yes, Thomas, you are an extremely cantankerous man to work with—I know that to my cost. You disregard everything that you ought to have consideration for. (Ibsen 2001e: 37)

En ambas obras el tema en torno al cual ésta gira se utiliza como símbolo: en *The Heather Field*, el campo de brezo representa la naturaleza indómita, imposible de doblegar por muchos intentos que se realicen. Carden será siempre un espíritu libre a pesar de los intentos de su mujer por “domesticarlo” y hacer de él alguien que no es, de la misma forma que el campo de brezo tenderá siempre a volver a su estado salvaje a pesar de los intentos de Carden por controlarlo y convertirlo en un pastizal. En *An Enemy of the People*, la contaminación de los baños se equipara en un determinado momento a la contaminación de la sociedad en general.

USSHER. Oh, I foresaw all. I knew this change could not last. The old, wild nature had to break out again when the novelty was over. (...) There are some dispositions too eerie, too ethereal, too untamable for good,

steady, domestic cultivation, and if so domesticated they avenge themselves in after time. (...) the latent, untamable nature was not to be subdued. (Martyn & Nolan 2003: 33)

Dr. Stockmann. Because it is not merely a question of water-supply and drains now, you know. No—it is the whole of our social life that we have got to purify and disinfect—. (Ibsen 2001e: 46)

En ambas obras aparece en un segundo plano el enfrentamiento entre clases: en *The Heather Field*, entre la clase terrateniente de finales del siglo XIX y la clase campesina de Irlanda (la obra se desarrolla durante la época de la Guerra Agraria); en *An Enemy of the People*, entre las autoridades y las clases dominantes y los Liberales y el pueblo llano, y entre una mayoría que el protagonista considera embrutecida y una minoría intelectualmente iluminada.

TYRRELL. My goodness. I suppose you will end by making the tenants a present of your property. (...) (Martyn & Nolan 2003: 34)

Hovstad. No, but those that are not officials are at any rate the officials' friends and adherents; it is the wealthy folk, the old families in the town, that have got us entirely in their hands. (Ibsen 2001e: 26)

Ambos protagonistas muestran momentos de triunfalismo delirante, alejados de toda realidad.

TYRRELL. (...) Ha, ha! These wise ones! They did not think the barren mountain of those days worth naming in their deed. But now that mountain is a great green field worth more than all can seize, (*with a strange intensity*) and it is mine – all mine! (*Exit by door at right*). (Martyn & Nolan 2003: 85)

Dr. Stockmann (laughing). Ha-ha!—just let them try! No, no—they will take good care not to. I have got the compact majority behind me, let me tell you! (Ibsen 2001e: 59)

Lo mismo le ocurre a John Gabriel en *John Gabriel Borkman*. Al igual que Carden, John Gabriel arruina a su familia por perseguir unos planes descabellados, con un espíritu triunfalista que roza en el delirio, por carecer de los medios necesarios para lograr su fin, y con la frustración de ver cómo los acreedores le arrebatarán todo a pesar de su esfuerzo.

TYRRELL. (...) This vulture cannot touch the heather field (...) it is my only hope now, and it will save me in the end. Ha, ha! These wise ones! They did not think the barren mountain of those days worth

naming in their deed. (...) and it is mine – all mine! (Martyn & Nolan 2003: 85)

BORKMAN [Vehemently.] Yes, but think of me, who could have created millions! All the mines I should have controlled! New veins innumerable! And the water-falls! And the quarries! And the trade routes, and the steamship-lines all the wide world over! I would have organised it all—I alone! (...) I was so absolutely certain of victory (...) with all the great projects I had in my mind. (Ibsen 2006: 36, 45-46)

BORKMAN [Clenching his hands together.] And now I have to sit here, like a wounded eagle, and look on while other pass me in the race, and take everything away from me, piece by piece! (Ibsen 2006: 36)

También John Gabriel, al igual que Carden, estaba “on the verge of success” (Ibsen 2006: 36).

Volviendo a *An Enemy of the People*, tanto en esa obra como en *The Heather Field* los momentos de locura de los personajes se desarrollan en escenas semejantes:

TYRRELL. (...) Oh, is not this Spring morning divine? (Martyn & Nolan 2003: 91)

Dr. Stockmann. (...) Come here, Katherine—look how beautifully the sun shines to-day! And this lovely spring air I am drinking in! (Ibsen 2001e: 98)

En ambas obras el protagonista se ve invadido al final por un gran sentimiento de soledad e incomprensión como consecuencia de sus actos. El final dista mucho de ser feliz, los protagonistas y sus ideales son derrotados por la realidad práctica de los hechos que les rodean.

TYRRELL. (...) No, I never knew isolation when we were together in our youth. Isolation only began with my marriage which led me out into a lonely world (...). (Martyn & Nolan 2003: 39)

Dr. Stockmann. Yes. (Gathers them round him, and says confidentially:) It is this, let me tell you—that the strongest man in the world is he who stands most alone. (Ibsen 2001e: 100)

Y además, el protagonista se ve obligado a permanecer recluido en su casa ante la posibilidad de ser atacado: en *The Heather Field*, por parte de los arrendatarios de sus tierras; en *An Enemy of the People*, por parte de la

comunidad enfurecida que es capaz de arrojar piedras contra la casa del doctor.

TYRRELL. (...) What would you do if you were imprisoned as I am here since those evictions. (Martyn & Nolan 2003: 76)

Dr. Stockmann. Yes, isn't their swinish cowardice astonishing? Look here, I will show you something! There are all the stones they have thrown through my windows. Just look at them! I'm hanged if there are more than two decently large bits of hard stone in the whole heap; the rest are nothing but gravel—wretched little things. And yet they stood out there bawling and swearing that they would do me some violence; but as for doing anything—you don't see much of that in this town. (Ibsen 2001e: 84)

Con respecto a *The Master Builder*, Setterquist señala que, en ambas obras, las esposas de los protagonistas los consideran unos locos, los fuerzan prácticamente a admitirlo y los espían (Setterquist 1974: 33). No señala, sin embargo, que el tema de la locura se plantea también en otras obras de Ibsen como *Rosmersholm*, cuando Kroll considera que Rosmer tiene que estar loco si pretende declarar a los cuatro vientos su reciente apostasía:

Kroll: (...) Of course it is madness, pure and simple. He will be running headlong to his ruin if he persists (...). (Ibsen 2001b: 65)

Y que también en *Little Eyolf* Rita Allmers, rota de dolor por la muerte de su hijo y la revelación de su marido de que se casó con ella por su belleza y su dinero exclusivamente, afirma escuchar el repiqueteo de campanas y una marcha fúnebre en su imaginación.

Con respecto a *The Lady from the Sea*, Setterquist señala la similitud entre los decorados de ambas obras, claramente ibsenianos, algo que también observa en el caso de *Little Eyolf* (Setterquist 1974: 34). No existen demasiadas similitudes entre *The Lady from the Sea* y *The Heather Field*, salvo quizás el trágico final de ambas obras, la figura de los amigos de la infancia, el idealismo enfrentado al pragmatismo o las figuras de mujeres algo frías y manipuladoras.

Con respecto a *Little Eyolf*, Setterquist menciona como similitud el hecho de que, en ambos casos, los protagonistas se encuentren “desubicados” en un medio en el que no se encuentran a gusto. Carden habría sido más feliz estudiando en una biblioteca, y Allmers se encontraba más libre y feliz en las montañas. Este tema se repite en otros personajes de Ibsen, como Osvold en *Ghosts*, a quien deprime el entorno de su casa de Noruega a su regreso de Roma y París; o Ellida Wangel en *The Lady from the Sea*, que se encuentra

fuera de lugar en tierra firme, como la sirena de la que se habla al principio de la obra. Y, algo que Setterquist no menciona, lo mismo le sucede a John Gabriel en *John Gabriel Borkman* después de años de encierro en la buhardilla de su casa. Y a Maia en *When We Dead Awaken*, que se siente enjaulada y quiere salir de esa jaula para vivir su juventud en plena felicidad, algo que también les sucede a Erhart en *John Gabriel Borkman* y a Hilda en *The Master Builder*.

Marie-Thérèse Courtney, a pesar de haber observado similitudes entre *The Heather Field* y *Little Eyolf*, señala sin embargo que en su obra Martyn consigue atraer la simpatía del público hacia su protagonista, mientras que Ibsen se había referido a Allmers, el protagonista de la suya, como “the feeble infatuated person” (Courtney 1956: 85-86).

Otra similitud no señalada ni por Setterquist ni por Courtney es que, al igual que Rita Allmers en *Little Eyolf*, Grace en *The Heather Field* reprocha a Carden que haya dejado de prestarle la atención que le prestaba al principio de su matrimonio, atraído por su belleza.

Por último, Courtney también señala con respecto a *The Heather Field* que las primeras flores de que se habla al principio de la obra ya anticipan un peligro inminente (Courtney 1956: 81-82). No señala sin embargo que esto es algo típico de Ibsen que se repite en otras obras de Martyn también, como

*Grangecolman*, en que la figura de la pistola que acabará provocando la muerte de Catharine se menciona al poco de levantarse el telón. Esta figura de introducir un elemento al principio de la obra que augura un mal final puede observarse en algunas obras de Ibsen: en *Little Eyolf* se menciona que el pequeño Eyolf no sabe nadar (en una localidad costera), mal augurio. Y en *Hedda Gabler*, la figura de los revólveres con los que terminarán suicidándose Lövborg y Hedda también se mencionan desde el principio, y presagian desgracia.

### *Maeve (1899)*

*Maeve* es una obra romántica que narra la historia de una muchacha del oeste de Irlanda que acepta casarse con un joven inglés que la pretende para satisfacer a su padre, que con ese matrimonio ve la posibilidad de recuperar la posición social de que la familia gozaba antaño como príncipes de The Burren. Maeve es una joven idealista que ve con desagrado tener que desplazarse a Inglaterra tras su boda con el joven inglés y que sueña con un amor sobrenatural que ha visto en sus sueños y que asocia con las antiguas leyendas de Irlanda. Empujada por la vieja Peg Inerny, su antigua niñera, que a su vez se considera a sí misma la reencarnación de la reina Maeve de las leyendas de Irlanda, la protagonista se desplaza a las montañas, en una noche helada de marzo, para ver a los seres sobrenaturales que allí habitan. Tras ello

vuelve al castillo, para casarse al día siguiente. Sin embargo, su hermana la descubre muerta en el balcón de su dormitorio, congelada. Los seres sobrenaturales con los que Maeve soñaba la han llevado con ellos a Tír na nÓg, la tierra mitológica de la eterna juventud.

En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208) puede accederse a un listado de las representaciones de esta obra.

Este drama psicológico (el autor incluye esta especificación en el título de la obra) también gira en torno a un conflicto interior: el conflicto emocional de la protagonista entre la belleza de un mundo idealizado y la frialdad del mundo visible y la decisión que debe tomar al final de la obra. Esta obra también se ha interpretado como la elección de Irlanda entre el materialismo inglés y el idealismo natural irlandés, como señalaba Yeats en *Beltaine*, en 1900.

En *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, Jan Setterquist afirma que, a primera vista, la protagonista de esta obra de Martyn no se asemeja a ninguna de las heroínas de Ibsen, pero que, sin embargo, si se analiza el personaje en mayor profundidad pueden establecerse paralelismos con la figura de Hedvig en *The Wild Duck*, que también prefiere el suicidio a una vida de mentiras o egoísmo y que, al igual que Maeve, ve avivada su imaginación por una serie de lecturas de libros antiguos que consulta en la

buhardilla de su casa. Ambos son personajes en apariencia frágiles pero que en última instancia terminan mostrando una gran valentía y determinación. También en este caso, como en algunas obras de Ibsen como *The Master Builder*, las voces y los cantos/la música que los protagonistas escuchan son preludio del fin de una agonía interior (en realidad, a pesar de lo que señala Setterquist, quien escucha la música en *The Master Builder* no es el protagonista, sino Hilde, pero este episodio también parece coincidir con un momento de fantasía y agitación máxima).

Otro de los paralelismos señalados por Setterquist entre esta obra y las obras de Ibsen es la clara similitud entre Peg Inerny en *Maeve* y la Rat-Wife de *Little Eyolf*. Estas dos ancianas alimentan la imaginación de los protagonistas y, con sus cantos de sirena, terminan conduciéndolos a la muerte. La Rat-Wife, una mujer anciana y siniestra, de aire inquietante, termina conduciendo a Eyolf a la muerte en el fondo del mar de la misma manera que Peg Inerny conduce a la muerte a Maeve, congelada en la ventana de su dormitorio. También otros protagonistas de Ibsen se ven atraídos por otros personajes de las obras que parecen conducirlos, o los conducen, a un destino trágico, como Ellida Wangel por el extraño marinero en *The Lady from the Sea* o el maestro Solness por Hilda en *The Master Builder* (Setterquist 1974: 49-50).

Por último, Setterquist hace referencia a la fidelidad del personaje de Maeve a lo que le dicta su corazón (Setterquist 1974: 45).

Marie-Thérèse Courtney habla en su obra de *Maeve* pero no establece paralelismos concretos entre esta obra y obras concretas de Ibsen.

Con respecto a la cuestión del llamamiento interno y el propósito vital citada por Setterquist, viene a la mente el diálogo entre el juez Brack y Hedda en *Hedda Gabler*, en que éste destaca la falta de propósito vital de Hedda ante el claro propósito de su marido, cuya vida gira en torno a sus investigaciones sobre cuestiones históricas (hasta el punto de que pasó su viaje de novios con Hedda recopilando material para esas investigaciones). Maeve, sin embargo, tiene muy claro qué es lo que su alma ansía y lucha por conseguirlo.

En *Maeve*, como en *Hedda Gabler*, llama la atención la gran importancia que dan las protagonistas a la belleza, al sentido estético:

MAEVE. Oh, I am dying because I am exiled from such beauty!  
(Martyn & Nolan 2003: 96)

MAEVE. The Celtic dream-land of ideal beauty. (Martyn & Nolan  
2003: 122)

QUEEN MAEVE. Rest in beauty – a beauty which is transcendently  
cold. (Martyn & Nolan 2003: 126)

HEDDA: (...) I loathe anything ugly. (Ibsen 1983: 375)

HEDDA (...): If you do make an end of it, Ejlert Lövborg—let it be beautiful! (Ibsen 1983: 385)

Como Maeve, también Otho, en *The Dream Physician*, persigue un amor bello e idealizado al que no conoce, que en realidad, en este segundo caso, resulta ser al final una figura inventada por George Augustus Moon para darse autobombo.

Tanto Maeve como Hedda son mujeres románticas que se niegan a vivir en una realidad que les parece insoportable, ante lo cual optan por el suicidio: Maeve, ante la perspectiva de tener que casarse con el inglés y abandonar su hogar en Irlanda; Hedda, cuando se ve a merced del juez Brack que puede inculparla por la muerte de Lövborg y además se encuentra sumida en un aburrimiento insoportable en una vida con un marido al que no ama, en una casa que no le gusta.

Al igual que Ibsen, Martyn se sirve de la naturaleza y los contrastes de luz con fines simbólicos. La fría noche de invierno, con la escarcha sobre los prados y las montañas, es símbolo de la belleza fría e inalcanzable del amor anhelado por Maeve. Esta figura se repite en las obras de Ibsen. Por ejemplo,

en *Hedda Gabler*, las hojas amarillentas, que se marchitan, representan el decaído ánimo de la protagonista ante su apática vida:

HEDDA (*Once more calm and controlled*): I'm just looking at the leaves—they're so yellow—so withered. (Ibsen 1983: 321)

En *John Gabriel Borkman*, la escena del último acto, en que ha dejado de nevar, representa la calma después de la tormenta emocional que también ha tenido lugar en el interior de la casa.

En *Little Eyolf*, el tiempo acompaña el estado de ánimo de Allmers tras la muerte de su hijo:

ASTA. [Goes quietly and cautiously up to him.] You ought not to sit down here in this gloomy weather, Alfred. (Ibsen 2009: 28)

En *Pillars of Society*, la obra se cierra con la siguiente frase, reflejo de la calma que termina imperando en los personajes tras la angustia sufrida, que en el exterior se representaba en forma de tormenta:

Martha. Look how the sky is clearing, and how light it is over the sea. The "Palm Tree" is going to be lucky. (Ibsen 2001a: 101)

Por último, en el segundo acto de *A Doll's House*, Nora empieza a sumirse en la desesperación, y es ahí cuando Ibsen recurre a la técnica de la luz como metáfora del estado de ánimo del personaje. A medida que Nora empieza a sumirse más y más en su desesperación, empieza a anochecer fuera.

En el caso de *Maeve*, también los ideales, como en *The Heather Field*, conducen a un trágico final. También en *An Enemy of the People* los ideales del protagonista están a punto de salirle muy caros: su vivienda familiar es atacada, pierde todo el respaldo de la comunidad, incluida su familia, y su trabajo también. En *John Gabriel Borkman*, los sueños idealizados del protagonista le acarrearán la cárcel y el ostracismo social.

La protagonista de *Maeve*, al igual que Hedvig en *The Wild Duck*, está dispuesta a sacrificarse por su familia, pero Maeve, a diferencia de Hedvig, al final decide no hacerlo. Este concepto de sacrificio por el bien de otros se repite en obras de Ibsen como *Rosmersholm*, en que Beata, la mujer de Rosmer, se suicida al pensar que supone un obstáculo en los objetivos de su marido y que éste estará mejor sin ella. También Johan Tonnessen, en *Pillars of Society*, sacrifica su honor y su reputación por defender a su cuñado, Karsten Bernick, al que idolatra. La figura del deber y el sacrificio presente en *Maeve* aparece también en otras obras de Ibsen. En *Ghosts*, la Sra. Alving cumple con su deber de madre y esposa y vuelve junto a su marido a pesar de que la vida con él es un infierno; el pastor Manders cree estar cumpliendo con

su deber al aconsejarla que vuelva con su marido, a pesar de estar enamorados ellos dos, y a pesar de que con ello la Sra. Alving termina siendo francamente infeliz, y también aconsejando a Regine que cumpla con su deber como hija y abandone la casa señorial donde vive con la Sra. Alving para vivir con su padre, un borracho que sólo quiere utilizarla como mano de obra y que nunca parece haberse ocupado de ella. En *A Doll's House*, Kristine renuncia al amor para casarse por dinero, para sacar adelante a su familia. Y en *The Master Builder* la figura del deber de la esposa de Solness permea toda la obra; la palabra se repite en boca del personaje en múltiples ocasiones.

La evasión de la realidad de la protagonista de *Maeve*, como la de Carden en *The Heather Field*, se aprecia también en otros personajes de Ibsen, como Ellida Wangel en *The Lady from the Sea*, que vive apegada al mar, o el Sr. Borkman en *John Gabriel Borkman*, que pasa los días paseando en el ático de su casa, encerrado, en el convencimiento de que los miembros del banco en el que cometió fraude volverán de rodillas suplicando su regreso. Otro personaje que no es en absoluto consciente de su realidad es Hilmar Tonnesen en *Pillars of Society*, que habla sin pausa de mil aventuras, todas ellas en su cabeza. Como señalan Ronsley & Saddlemyer (1995: xii), *Maeve* se trata de una pieza muy lírica que comparte con *The Heather Field*, la obra que la antecede, la temática del ideal frustrado. Al igual que Carden, Maeve busca un refugio drástico cuando la realidad se cierne sobre ella.

En su libro *Celtic Dawn*, Ulick O'Connor señalaba:

It was a hint of Ibsen's *The Lady from the Sea* and is referred to in the title as 'a psychological drama'. (O'Connor 1984: 178)

En referencia a ese *The Lady from the Sea*, tanto Maeve como Ellida Wangel terminan alcanzando la paz de espíritu tras una enorme lucha interna que las acompaña a lo largo de toda la obra. Se trata de dos mujeres atormentadas que deben enfrentarse a ellas mismas hasta finalmente ser fieles a su destino. Estas dos mujeres tienen un carácter "extraño", una naturaleza que las impulsa a actuar de determinada manera:

O'HEYNES. This sounds strange. But it is the only way I can account for her nature. (...) Only a return of her strange ways that used to trouble me before her engagement to you. That is all. (Martyn & Nolan 2003: 100, 104)

Wangel: (...) The people in the town here can't understand her at all. They call her the "Lady from the Sea". (Ibsen 2001c: 13)

Como en *The Heather Field*, la naturaleza de la protagonista termina saliendo a la superficie:

FINOLA. Yes, yes, this long delay since your engagement has brought the old trouble upon you again. (Martyn & Nolan 2003: 117)

También en *Maeve* aparece la contraposición entre la hermana más blanda (Finola) y la idealista de carácter fuerte (Maeve), como en *Pillars of Society* entre Lorna y la Sra. Bernick.

Como ocurre en *The Lady from the Sea* y otras obras de Ibsen en que la naturaleza cobra más protagonismo, como *Little Eyolf*, *Maeve*, al igual que *An Enchanted Sea*, es una de las pocas obras de Martyn en que la naturaleza se hace más presente, frente a las salas de estar y los decorados de interior. Aun así, si bien, como señala Cornelius Weygandt en *Irish Plays and Playwrights*, ni *Maeve* ni *An Enchanted Sea* pueden considerarse “drawing-room plays”, sí nos presentan, sin embargo, a personajes de esa clase social (Weygandt 1913: 33).

El padre de Maeve es viudo, como lo son tantos personajes de las obras de Ibsen: Kristine y Krogstad en *A Doll's House*; la Sra. Alving en *Ghosts*; el Sr. Werle en *The Wild Duck*; Rosmer en *Rosmersholm*; el doctor Wangel en *The Lady from the Sea*; el marido de Thea Elvsted en *Hedda Gabler*; o el padre de Allmers y Asta en *Little Eyolf* antes de contraer matrimonio con su segunda mujer, la madre de Asta.

También en *A Doll's House* aparece la figura de los matrimonios por conveniencia, en la figura de Kristine, que no se casó con su amor de juventud sino con otro hombre más rico por tener que mantener a su familia, y que como consecuencia no tuvo un matrimonio feliz. También Hedda en *Hedda Gabler* confiesa en un momento dado que se casó con su marido porque estaba envejeciendo y no tantos pretendientes estaban ya dispuestos a mantenerla. La figura de los matrimonios por conveniencia, por dinero, es recurrente en las obras de Ibsen. Aparece en *Pillars of Society*, en *Little Eyolf*, en *John Gabriel Borkman* y en *When We Dead Awaken* (si bien *Maeve* se escribió antes de la publicación de esta última)

En *Maeve* aparece la figura del amor no correspondido (Maeve no quiere a Hugh), como aparece también en la figura del Dr. Rank en *A Doll's House*, enamorado de Nora, que no le corresponde; en el juez Brack, enamorado de Hedda en *Hedda Gabler*; en la Sra. Alving, enamorada del pastor Manders, que sin embargo la obliga a volver con su esposo a pesar del mal comportamiento de éste, que la hace francamente infeliz; en *Pillars of Society*, en la figura de Lorna, a quien Bernick dejó por su propia hermanastra, y de Martha, enamorada durante años de Johan Tonnessen, que no la corresponde en sus afectos y termina proponiendo matrimonio a Dina; en *The Lady from the Sea*, en que Bolette termina aceptando la propuesta de matrimonio de Arnholm, su antiguo tutor, a pesar de no quererle, por la posibilidad de salir de su casa y ver mundo; en *Little Eyolf*, en que Alfred se

casó con su mujer por interés, a diferencia de ésta, que lo amaba con locura; o en *John Gabriel Borkman*, en que Ella es abandonada por Borkman, también por su hermana, por motivos meramente económicos y de poder, lo cual rompe el corazón de Ella, que desde ese momento pierde la alegría de vivir. El amor no correspondido aparece también en otras obras de Martyn como *An Enchanted Sea*, por partida doble, en la pareja Lyle-Agnes y en la pareja Agnes-Lord Mask.

En *Maeve* aparece la sensación de libertad, al final, como en *A Doll's House* cuando Nora abandona su hogar para encontrarse a sí misma, o en *The Lady from the Sea* cuando Ellida puede elegir libremente qué hacer con su vida y deshacerse de todos los miedos, culpas y angustias que la atenazaban. Como Nora en *A Doll's House* y como Ellida en *The Lady from the Sea*, el principal deber de Maeve es para consigo misma: se niega a comprometer sus ideales y sus valores para adaptarse a lo que otros esperan de ella.

Como el padre de Maeve, también el viejo Ekdal en *The Wild Duck* ha visto empeorar su situación económica y está prácticamente arruinado. Ambos dependen de sus hijos para mejorar su situación. Gracias a Maeve, su padre podrá volver a ocupar la posición que ocupaba entre la clase alta de la región. También gracias a Hjalmar en *The Wild Duck*, la familia Ekdal podrá recuperar su dignidad y su honor.

O'HEYNES (*feebly*). Oh child, if you could only realise how I have waited and waited for this – for the time when fortune would enable our family to resume its fitting position in the county! Hugh has at last promised me this fortune. Is it surprising that I should be anxious, when I see the anger of his failing me? (Martyn & Nolan 2003: 99)

O'HEYNES. But my lost position – the lost dignity of our family. I have that to reassert. When my rich son-in-law comes there will be an end to our poverty. (Martyn & Nolan 2003: 103)

HJALMAR: I plan to give him back his self-respect by restoring the name of Ekdal to its former dignity and honour. (Ibsen 1983: 244)

Y esto mismo es lo que pretende la Sra. Borkman en *John Gabriel Borkman*: que el hijo del matrimonio devuelva a la familia el honor perdido.

MRS. BORKMAN: (...) He will redeem the family, the house, the name. All that can be redeemed.—And perhaps more besides. (Ibsen 2006:9)

Sin embargo el hijo de la Sra. Borkman no cede a los planes de su progenitora, como tampoco cede Maeve a los de su progenitor. Ambos se

niegan a sacrificar su vida y su felicidad por unos planes trazados de antemano para ellos.

A diferencia de Ellida en *The Lady from the Sea*, Maeve se niega finalmente a sacrificarse y venderse en un matrimonio sin amor:

Ellida: (...) I should never have accepted that at any price! Not sold myself! Better the meanest work—better the poorest life—after one's own choice. (Ibsen 2001c: 69)

Aun así, al final de la obra también Ellida decide libremente.

Otra semejanza entre Maeve y los personajes de las obras de Ibsen es el “passionate ungovernable spirit” que, según Borkman en *John Gabriel Borkman*, tiene Ella Rentheim (Ibsen 2006: 48). También son mujeres con un espíritu indómito y no doblegable Hedda en *Hedda Gabler* y Lorna y Dina en *Pillars of Society*, mujeres a las que poco importa el qué dirán y que deciden vivir su vida libremente, a su manera:

Dina: (...) I am not merely going to be a thing that is taken. (Ibsen 2001a: 83)

Como en *Hedda Gabler* y como en *Rosmersholm*, también en el caso de *Maeve* aparece una figura masculina que se dedica a una labor académica (en este caso, el tío de Maeve, que investiga sobre Grecia). También el tío de Maeve tenía previsto escribir un libro que le habría hecho famoso, como sucede en *Hedda Gabler*.

O'HEYNES: (...) My poor brother Bryan; he was a great scholar. They used to talk of him in Dublin. They said if he had lived to complete his book, it would have made him famous. (Martyn & Nolan 2003: 101)

MISS TESMAN: (...) It will be a very different story when *your* new book appears. What's it to be about, Jörgen? (Ibsen 1983: 317)

Y también en este caso, como en el Hedvig en *The Wild Duck*, serán los libros de este personaje los que aviven la imaginación de la protagonista de *Maeve*, con sus dibujos de blancas esculturas griegas, como los libros de la buhardilla avivaban la imaginación de Hedvig:

FINOLA: Yes. She is always poring over them and looking at their pictures – white statues and beautiful wall ornaments which she told me were in Greece. And then she showed me other books too, with pictures of pillars and arches – all ornamented like those in the abbey

here. Then I have seen her taking the writings of Uncle Bryan and study them with all these pictures before her. (Martyn & Nolan 2003: 100)

HEDVIG: Yes, there are great big cupboards filled with books; and lots of them have pictures on them. (...) most of them are in English, and I don't understand English, you see. Still—I look at the pictures. (Ibsen 1983: 238)

Maeve tiene un poquito también del carácter maleducado y desafiante de Hedda, que trata mal a su marido, como Maeve trata mal a su pretendiente. Pero, a diferencia de ésta, Maeve se niega a casarse con alguien a quien no ama, antes de lo cual prefiere suicidarse. Hedda se termina suicidando también, pero más tarde, y por motivos más complejos.

Como señala Christopher Morash en *A History of Irish Theatre 1601-2000*:

If Martyn's *The Heather Field* had resembled Ibsen's *The Master Builder*, then *Maeve* (described by its author as 'A Psychological Drama') begins by resembling *Hedda Gabler*, in that it deals with a woman who refuses to bind herself to anything but an ideal beauty. However, in its closing scenes it suddenly changes direction, moving

into a lengthy dream sequence in which Queen Maeve (...) anguished linking of the present and past (...). (Morash 2002: 120)

*Maeve* introduce elementos paganos, como lo hace también *The Lady from the Sea*:

Arnholm: (...) The heathen, as the old clergyman called you, because your father had named you, as he said, after an old ship, and hadn't given you a name fit for a Christian. (Ibsen 2001c: 15)

También Ibsen, en algunas de sus obras de los períodos realista y simbolista que he analizado para esta tesis, introduce referencias a personajes sobrenaturales, como cuando Maia llama fauno al cazador de osos en *When We Dead Awaken* o cuando Hilde habla de “trolls” y “sagas” en *The Master Builder*.

Para concluir, Maeve recibe su nombre en honor a una reina celta mitológica, la reina Maeve, algo que parece influir en su personalidad. También Ellida, nombrada con el nombre de un barco, siente una atracción irrefrenable hacia el mar. Como señala Ella Rentheim en *John Gabriel Borkman*, “there is more binding force in a name than you think or believe, Borkman” (Ibsen 2006: 53). Del poder de los nombres se sirve Ibsen en sus obras, cuando elige

nombres simbólicos para algunos de sus personajes, como también lo hace Martyn en obras como *The Place-Hunters* o *The Tale of a Town*.

### *The Tale of a Town* (1902)

*The Tale of a Town* se desarrolla en la costa oeste de Irlanda, al igual que *Maeve* y que *The Heather Field*. El municipio de una localidad costera irlandesa cuyo nombre no se menciona reclama a una localidad inglesa (Anglebury) una suma de dinero por un servicio cedido en el pasado, de barcos de vapor procedentes de América que antes paraban en Irlanda pero que, según el nuevo acuerdo, han pasado a desembarcar en Inglaterra a cambio de una suma compensatoria, nunca recibida. Jasper Dean, erigido en líder de la comunidad por su educación en Oxford, consigue unir a todos los concejales, algo no logrado hasta entonces, para exigir legalmente el pago de esa suma a Inglaterra. Sin embargo, el alcalde del municipio inglés resulta ser el tío de la prometida de Jasper y, al enterarse por ella de lo que pretende su prometido, desembarca en Irlanda y siembra la desunión entre los distintos concejales, prometiéndoles distintos puestos y favores. A su vez, Jasper Dean se desentiende de la iniciativa, que considera justa, por no perder el amor de su prometida, que se niega a ser repudiada por sus conocidos en Inglaterra y a ver mermadas sus posibilidades de carrera política.

En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208) puede encontrarse un listado de las representaciones. William Feeney cita 1905 como año de publicación, pero la versión que yo tengo y que figura en mi bibliografía, publicada por Standish O'Grady, data de 1902.

Esta obra, la tercera obra de teatro de Martyn, supone un cambio radical con respecto a las dos anteriores. Martyn abandona el drama psicológico y se centra en la crítica social. En *The Tale of a Town*, Martyn critica abiertamente la corrupción de los políticos irlandeses y la anteposición de los intereses personales a los de la comunidad, aunque con un toque cómico. Pone de manifiesto un problema muy real en la Irlanda de aquel momento: la desunión de los irlandeses y el servilismo hacia el pueblo inglés, un aspecto ya criticado en algunos panfletos de Martyn como “Ireland's Battle for her Language”.

Aunque el Irish Literary Theatre la rechazó y sólo aceptó representarla una vez modificada por Moore y Yeats bajo el título *The Bending of the Bough*, cabe destacar que esta obra es el primer intento en Irlanda de hacer representar sobre los escenarios una sátira política.

También en este caso, al igual que en *The Heather Field*, un hombre se ve impulsado por una mujer a renunciar a sus ideales y a lo que considera justo. Y también en este caso, como en *The Place-Hunters*, es la propia desunión

de los irlandeses lo que hace que los ingleses (y los irlandeses pro-ingleses) terminen triunfando en sus propósitos.

En esta obra se satirizan tanto la autoridad inglesa como la corrupción política irlandesa, y se atacan los defectos de la clase política de la época.

Como similitudes entre *The Tale of a Town* y las obras de Ibsen, Jan Setterquist se centra en las similitudes con *An Enemy of the People*, señalando las siguientes: ambas obras se desarrollan en una localidad costera; las autoridades de ambas localidades ven amenazada su principal fuente de ingresos; en ambas se produce un enfrentamiento entre el protagonista y las autoridades de la localidad; en ambas obras se critica la hipocresía social y el arribismo; en ambas aparece como telón de fondo un periodista que cambia de opinión en función del sol que más calienta en cada momento; en ambas el protagonista debe enfrentarse a la “mayoría compacta” para defender lo que él considera justo y correcto; en ambas aparece un personaje secundario que representa al “pueblo” en contraposición a las autoridades (Hovstad en la obra de Ibsen, la Sra. Costigan en la obra de Martyn); en ambas se describe una agitada reunión que termina en disturbios y con la muchedumbre encolerizada arrojando piedras contra las ventanas de la casa del protagonista; y en ambas, en dicha reunión, destaca la figura de una persona ebria y se observa un paralelismo

entre la “mayoría compacta” de la obra de Ibsen y “el bando ganador” de la obra de Martyn.

Como similitudes adicionales yo señalaré las siguientes:

En la obra de Martyn, al igual que en *An Enemy of the People*, el protagonista defiende su postura alegando que está cumpliendo con su deber.

DEAN. No one has a right to reproach me for doing my duty.  
(Martyn 1902a: 84)

Dr. Stockmann. (...) As a matter of fact I have done nothing but my  
duty. (Ibsen 2001e: 21)

Y, al igual que el Dr. Stockmann en *An Enemy of the People*, tampoco el Sr. Hardman en *The Tale of a Town* está de acuerdo con la opinión de la mayoría:

HARDMAN. I do not think majorities always infallible. (Martyn  
1902a: 90)

Dr. Stockmann. The majority never has right on its side. (Ibsen  
2001e: 71)

Otra similitud que no señala Setterquist es la oposición en ambas obras entre los intereses personales y el interés de la comunidad, aunque desde un enfoque antagónico. En el caso de la obra de Martyn, el autor critica que los personajes antepongan claramente sus intereses personales a los de la comunidad; en *An Enemy of the People*, el autor pone de manifiesto cómo, en este caso, los intereses de la comunidad no son los correctos. Además, tanto en *The Tale of a Town* como en *An Enemy of the People* contribuye al cambio de opinión del protagonista un familiar de su pareja (el suegro del doctor en la obra de Ibsen, el tío de la prometida de Jasper en la obra de Martyn). Y al final de ambas obras los personajes anteponen su deber con respecto a su familia y sus afectos al resto de consideraciones.

Esta misma contraposición entre intereses personales e intereses de la comunidad aparece en *Pillars of Society*, a la que Setterquist no hace mención.

Tampoco señala Setterquist que tanto el protagonista de *The Tale of a Town* como el de *The Wild Duck* y el de *Hedda Gabler* han sido criados por un par de tías solteras que los han malcriado en cierta forma, más en el caso de *The Wild Duck* que en el de *Hedda Gabler*, en que la influencia de estas dos tías es mucho más beneficiosa y benigna. Tampoco señala la similitud entre la pareja de hermanas de *The Tale of a Town* y las dos hermanas gemelas de

*John Gabriel Borkman*. En ambos casos una de las hermanas se presenta como un ser bienhechor y bondadoso, que desea el bienestar del personaje principal, mientras que la otra se presenta como un personaje egoísta, desmesuradamente ambicioso y bastante nocivo.

CAROLINE. Arabella, you are in the habit of talking irrelevantly. The one important thing is that Jasper should take a leading position in the government of our town.

ARABELLA. I am sure I should like our dear nephew to do what suited him best. Ever since he lost his parents and came under our care, my one thought has always been for the happiness of our brother's child. (Martyn 1902a: 31)

ELLA RENTHEIM. [Slowly.] I wanted to smooth the way for Erhart to happiness in life.

MRS. BORKMAN. [Contemptuously.] Pooh—people situated as we are have something else than happiness to think of. (Ibsen 2006: 10)

En la relación entre las dos tías de *The Tale of a Town* me parece percibir también el mismo patrón que entre Kristine y Nora al principio de *A Doll's House*: la figura de la mujer sensata frente a la de la mujer más frívola apegada a los logros materiales.

En la primera parte de su libro *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, dedicada a Ibsen y Synge, Jan Setterquist señala que Ibsen prestaba mucha atención al nombre que daba a sus personajes, para dotarles de un sentido simbólico. La utilización de esta figura parece más que evidente en esta obra de Martyn, en los nombres de “Foley”, que se asemeja en su pronunciación en inglés a “folly” (disparate, locura, estupidez), y “Leech”, que en inglés significa parásito, sanguiuela. En la obra de Martyn, Leech se presenta como un cínico utilitarista, de ahí quizás el nombre elegido por Martyn para él. Quizás ese nombre también se deba a la continua crítica de Dean que Leech hace como consecuencia de la envidia que le tiene (Martyn 1902a: 10, 30). Otro nombre quizás elegido de forma simbólica es el del Sr. Hardman (hombre duro, en inglés), el alcalde del municipio inglés con el que deben enfrentarse Jasper Dear y los demás personajes de la obra de Martyn.

Con respecto a *The Tale of a Town*, Marie-Thérèse Courtney se limita a señalar que, al igual que Ibsen, Martyn, en este caso, dirigirá su ataque contra Jasper Dean por la discrepancia entre lo que dice y lo que hace (Courtney 1956: 105).

Y sin embargo, en *Pillars of Society* aparece la misma dicotomía entre hechos y palabras, en la figura del Sr. Bernick. El discurso de Bernick tampoco cuadra en absoluto con sus actos.

Otro aspecto que ni Setterquist ni Courtney señalan es la importancia dada por una de las tías del protagonista de *The Tale of a Town* a la reputación familiar, algo que se repite en otras obras de Martyn como *The Dream Physician* y que aparece también en obras de Ibsen como *A Doll's House*, en que Torvald muestra más preocupación por el qué dirán de él si se descubre el secreto de su esposa que por el bienestar de ésta, lo cual lleva a la disolución de su matrimonio. Al igual que a Torvald en *A Doll's House*, a una de las tías de Jasper le preocupa también enormemente el qué dirán y la reputación de su familia.

CAROLINE. (...) Just imagine the misfortune if he were to sully his family's reputation for respectability. (Martyn 1902a: 57)

CAROLINE. It would be dreadful for his family, if Jasper were in any way to incur the disapprobation of any respectable friends.

ARABELLA. The family, the family again—that's all you think of. What is the family compared to Jasper himself? (Martyn 1902a: 48)

La otra tía, la tía amorosa, se asemeja enormemente a Miss Juliane Tesman, una de las dos tías que criaron a Jörgen en *Hedda Gabler*.

Esta misma obsesión con la reputación familiar se repite en *John Gabriel Borkman*. La madre de Erhart tiene grandes aspiraciones para su hijo, al igual que le sucede a la tía de Jasper con su sobrino.

MRS. BORKMAN. (...) So old a family as ours! Think of its choosing us out! (...). The shame that fell upon us two innocent ones! The dishonour! The hateful, terrible dishonour! And the utter ruin too! (Ibsen 2006: 7)

También en *Ghosts* la reputación desempeña un papel fundamental. La Sra. Alving crea un orfanato en nombre de su marido para preservar su memoria (aparte de para que su hijo no reciba la herencia de un padre que la protagonista considera pernicioso), a pesar de que en realidad su marido tenía poco de honorable, en teoría, y por ende no merecía homenaje alguno, a menos en opinión de su mujer. También Manders piensa en qué dirán de él si asegura el orfanato: ¿Pensarán que no confía suficientemente en la providencia divina?

MANDERS (*With a sigh*): (...) public opinion may compel me to withdraw. (Ibsen 1983: 166)

Otras obras en que se repite esta temática son *An Enemy of the People*, en la figura del hermano del Dr. Stockmann, el alcalde del municipio que puede

verse arruinado por la acción de su hermano; y en *Pillars of Society*, en la figura de Karsten Bernick, cuya vida entera gira en torno a su reputación como un referente moral, un “pilar de la sociedad”.

Me resulta curioso que ni Setterquist ni Courtney señalen la evidente similitud entre *The Tale of a Town* y *Pillars of Society*, no tanto en materia de personajes, en este caso, como de temática abordada. Creo que es la obra de Ibsen a la que *The Tale of a Town* más se asemeja, con diferencia, y mucho, además.

En ambas obras, el personaje desea “liderar” a su comunidad para defender los intereses de ésta (en el caso de Jasper Dean, verdaderamente, al menos en un principio; en el caso de Karsten Bernick, sólo en apariencia en realidad).

CAROLINE. (...) The one important thing is that Jasper should take a leading position in the government of our town. (Martyn 1902a: 31)

Bernick: (...) I owe consideration to the community I live in. (...) I must take the lead in progress, or there would never be any. (Ibsen 2001a: 31)

Bernick: (...) and they relied on me to set things straight. (Ibsen 2001a: 50)

Tanto Jasper Dean como el protagonista de *Pillars of Society* asumen el liderazgo de la comunidad tras una estancia en el extranjero, que les dota de cierta honorabilidad a los ojos de sus conciudadanos:

LAWRENCE. (...) We want men of your position and education. (Martyn 1902a: 15)

DEAN. (...) public life in our town sadly lacks that higher tone which comes from proper education. (Martyn 1902a: 15)

CAROLINE: Oh, you know what it is, of course, Arabella. Jasper is always talking about it, since he went to Oxford. It is the higher tone, you know. Something superior and English you know. (...) And his education gives him a further right to take the lead. (Martyn 1902a: 32, 38)

Johan: Here was I, drudging away like a miserable stick-in-the-mud, when you came back from your grand tour abroad, a great swell who had been to London and to Paris. (Ibsen 2001a: 41-42)

Ambas obras se desarrollan en un pueblo costero, como ocurría también en *An Enemy of the People*, y en ambas ocupa un lugar prominente una empresa de barcos, un negocio relacionado con el mar y el transporte marítimo. En las dos aparece la figura de la “municipal corporation”. Y en ambos casos hay una contraposición entre el país en que se desarrolla la obra y un pueblo extranjero que perjudica los intereses de éste, y un sentimiento patriótico con respecto a ese extranjero.

Al igual que en la obra de Martyn, los protagonistas de *Pillars of Society* cambian de opinión con respecto a una postura previa (en *The Tale of a Town*, la decisión de reclamar la suma debida se abandona cuando los distintos personajes empiezan a extraer beneficios personales de renunciar a dicha decisión; en *Pillars of Society*, el proyecto de ferrocarril, previamente rechazado, se acepta en última instancia cuando se percibe la posibilidad de extraer beneficios personales de él).

LAWRENCE. (...) Are not our savings invested in the very line of steamers with which some mischievous persons among us propose to interfere? (Martyn 1902a: 21)

Hilmar: Then you are really going to support this railway scheme after all?

Bernick: Yes, naturally.

Rorlund: But last year, Mr. Bernick--

Bernick: Last year it was quite another thing. (Ibsen 2001a: 20)

En ambas obras se aborda el problema de la hipocresía y de los intereses personales. Bernick cree que, por lo que ha contribuido a la comunidad en los últimos años, no debe rendir cuentas de la mentira sobre la que ha basado su fortuna, de la misma forma que el alcalde del municipio inglés de *The Tale of a Town* considera que el dinero que su municipio ha donado a obras de caridad en la localidad irlandesa prácticamente salda la deuda real contraída con ésta. De lo mismo acusa Irene a Rubek en *When We Dead Awaken*: de creer expiada su culpa por el mero hecho de haber hecho examen de conciencia.

Como Bernick y Aune en *Pillars of Society*, también Jasper Dean afirma estar trabajando exclusivamente por el bien de la comunidad:

DEAN. My only thoughts are for the general good of this town.  
(Martyn 1902a: 25)

Aune: I do it for the good of the community. (Ibsen 2001a: 5)

Bernick: Well, one ought to work for the good of the community one lives in. (Ibsen 2001a: 37)

El tema de la corrupción también se plantea en otras obras de Ibsen como *A Doll's House* (Nora falsifica la firma de su padre, y Krogstad cometió un fraude similar en el pasado y extorsiona a Nora por su error), o en *The Wild Duck* (en un tema de apropiación indebida de terrenos supuestamente cometida por Ekdal pero de la que en realidad parece que fue responsable su supuesto amigo y socio, Wergel).

En *The Tale of a Town* también aparece la figura de la hipocresía, la doble moral, el doble rasero. En *A Doll's House* Torvald se muestra magnánimo con el error cometido en el pasado por Krogstad, afirmando que el hombre puede rehabilitarse, pero sin embargo se muestra implacable cuando su mujer le confiesa un error similar. También en la obra de Martyn los personajes no dudan en arrimarse al sol que más calienta en cada momento, y considerar válido para unos lo que no consideran válido para otros.

Con respecto al periodista incoherente en sus ideas que aparece en *The Tale of a Town* en la figura de Foley, el equivalente más claro en las obras de Ibsen sería quizás Hovstad, en *An Enemy of the People*, pero también en *A Doll's House* se menciona cómo un periódico arruinó la reputación del padre de Nora.

Martyn trata de repetir en esta obra una técnica empleada por Ibsen en las suyas, a saber tratar de diferenciar a los personajes por su forma de hablar. Lawrence repite varias veces la frase “I never saw you looking better in my life”, y Foley la palabra “stultify”. En *A Doll’s House*, por ejemplo, Nora repite dos expresiones en numerosas ocasiones (cito a continuación las obras en inglés, en el entendimiento de que el traductor mantuvo siempre en la traducción la misma palabra en inglés para la misma palabra en el original): “Oh, it’s so marvellous to be alive and to be happy!”; “the most wonderful thing of all”. También en *Ghosts* Ibsen recurre a esta figura para tratar de diferenciar a sus personajes mediante su forma característica de hablar: el carpintero Engstrand hace mención repetidamente a las tentaciones a las que tiene que hacer frente: “Temptations are manifold in this world”. Jörgman Tesman en *Hedda Gabler* hace referencia constantemente al “positive flourishing” de su mujer. Hilda, en *The Lady from the Sea*, repite hasta la saciedad la palabra “fascinating”, que convierte en “thrilling” en la otra obra de Ibsen en la que vuelve a aparecer años más tarde, *The Master Builder*. En *The Lady from the Sea*, el personaje de Ballested utiliza repetidamente la palabra “acclimatise”. Kroll repite sin cesar “Excuse me” en *Rosmersholm*. Y Hilmar Tonnesen habla sin cesar del “banner of ideal” y repite la expresión “ugh” en numerosísimas ocasiones en *Pillars of Society*. Es quizás, de los personajes de las obras de Ibsen que he incluido en este estudio, el que más claramente repite sus expresiones.

Miss Millicent en *The Tale of a Town* cree que el comportamiento de su pareja supondrá su ruina social. La actitud de Jasper no puede conocerse o los amigos de la pareja en Inglaterra los repudiarán.

HARDMAN. (...) If he persists, he will be banished from all social and political life in Anglebury. (...) Are you prepared to share his banishment, Millicent? (Ibsen 1902a: 60)

Lo mismo le ocurre a Torvald en *A Doll's House*, que quiere mantener oculto el secreto de su mujer a toda costa. Y lo mismo pasa con Ejlert Lövborg en *Hedda Gabler*: por sus acciones, todas las casas respetables cerrarán sus puertas a quien se relacione con él. También en *Rosmersholm* Kroll y Mortensgaard amenazan a Rosmer con lo mismo:

Kroll: (...) Do you know what that will mean to you? It will mean war to death with all your friends. (Ibsen 2001b: 38)

Kroll: (...) Think of him disowned—hounded out of the circle to which he has always belonged—exposed to the uncompromising attacks of all the best people in the place. (Ibsen 2001b: 65)

Mortensgaard: Yes. You surely do not suppose that Mr. Kroll and his gang will be inclined to forgive a rupture such as yours? (Ibsen 2001b: 42)

Y como Jasper, también Rosmer termina cediendo a la presión y echándose atrás en su postura:

Rosmer: He got together all our old circle of friends at his house. They convinced me that the work of ennobling men's souls was not in my line at all. Besides, it is such a hopeless task, any way. I shall let it alone. (Ibsen 2001b: 75)

En *The Tale of a Town* aparece el tema de la bebida, raro en Martyn, tanto en la figura de la Sra. Charwoman como en la figura del Sr. Cassidy. Este tema aparece en numerosas ocasiones en las obras de Ibsen (*Ghosts* o *The Wild Duck*, por ejemplo), pero sin embargo Martyn no suele tratarlo (aparece brevemente en *The Dream Physician*, pero muy por encima, y en *The Place-Hunters*, en una breve mención al tráfico de alcohol), como tampoco incluye personajes religiosos en sus obras, algo que Ibsen sí hace (en *Ghosts* o *The Wild Duck*, por ejemplo), ni incluye relaciones carnales entre señores y sirvientas y los hijos ilegítimos nacidos de esas relaciones, que se terminan

atribuyendo a un padre distinto, como sí hace Ibsen en las dos obras suyas que acabo de mencionar.

Al igual que Gregers en *The Wild Duck* (que quiere hacer que impere la verdad, pase lo que pase), también Jasper tiene una misión que cumplir: liderar a su comunidad. También en *Ghosts* aparece la figura de los “leading citizens” que dirigen a la comunidad.

Como en *The Wild Duck*, aunque en un principio los protagonistas parecen personas de ideas y principios claros (Hjalmar se niega a aceptar el dinero que ofrece Werle a su familia y Jasper está decidido a defender lo que considera justo, a cualquier precio), al final terminan cediendo, desdiciéndose y renunciando a sus principios (Hjalmar pega el documento que rompió, en que Werle dejaba un sueldo a Ekdal; y Jasper termina cediendo a los deseos de su prometida y dejando de reclamar a la localidad inglesa el importe debido). Claramente son hombres en los que lo que dicen y lo que hacen dista mucho de coincidir.

Para finalizar, en *The Tale of a Town* Jasper vuelve de una larga temporada lejos de su casa, como también Osvald en *Ghosts* y Gregers en *The Wild Duck*, y como también Kristine en *A Doll's House*. También la obra *Hedda Gabler* comienza cuando la pareja recién casada vuelve de su viaje de novios.

### *An Enchanted Sea (1902)*

En esta obra, ambientada también en la costa oeste de Irlanda, la Sra. Font, de origen campesino pero viuda de un terrateniente de la zona, ve cómo sus ansias de poder social y económico se ven truncadas por la muerte de su hijo, tras lo cual las propiedades de su difunto esposo pasan a manos de Guy Font, su sobrino adolescente, el cual le genera, por ello, una enorme antipatía. Sus creencias supersticiosas, herencia de su origen campesino, la llevan a creer además que su sobrino es un “changeling”, una criatura marina mitológica que se ha introducido en el cuerpo del niño y ha suplantado su alma, y que es un ser maligno. Para recuperar su poder, la Sra. Font pretende casar a su hija con Lord Mask, otro terrateniente de la zona, pero éste sólo parece interesado en explorar el mar junto a Guy, su amigo a pesar de los años que los separan, algo que no hace sino acrecentar la antipatía de la Sra. Font hacia su sobrino. Por ello, aprovechando la atracción que el mar ejerce sobre éste, decide acompañarlo a unas cuevas, de las que éste nunca regresa. Unos campesinos, testigos de todo, la acusan de haber asesinado al niño. Finalmente, sin escapatoria y con sus sueños rotos al enterarse de que Lord Mask también ha muerto en el mar mientras buscaba a Guy, la Sra. Font termina suicidándose.

En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208) puede consultarse un listado de las representaciones de esta obra.

En *An Enchanted Sea*, tras *The Tale of a Town*, Martyn recupera el tono poético de sus dos primeros dramas. Volvemos al drama psicológico: la atracción que el mar, el océano, ejercen sobre el espíritu humano. Pero también se critican el exceso de ambición y de poder, en la figura de la Sra. Font, mostrándose cómo la ambición desmesurada muchas veces tiene terribles consecuencias.

La primera obra de Ibsen que viene a la mente por la similitud en la temática es *The Lady from the Sea*, por la fascinación que el mar ejerce en ambas sobre el alma de los protagonistas: en el caso de la obra de Martyn, en el alma de Guy Font y Lord Mask; en el caso de la obra de Ibsen, en el alma de Ellida Wangel. Setterquist señala que las similitudes entre estas dos obras son más de personajes que de argumento. Señala la similitud entre el poder hipnótico de Guy en la obra de Martyn y el del extraño marinero en la obra de Ibsen, y cómo, en ambas obras, estas dos figuras se dotan de un aire sobrenatural. Setterquist también menciona la similitud entre las frases de Rachel Font y el doctor Wangel en las que mencionan que quienes pertenecen al mar deben volver al mar:

AGNES. (...) the tradition is that this sea fairie went back to the sea, and was never heard of again. (Martyn & Nolan 2003: 135)

MRS. FONT. (...) The imp of the sea fairie back to the sea – (...) Those who belong to the sea should go back to the sea. (Martyn & Nolan 2003: 154)

Wangel: (...) that is why the poor sick child shall go home to her own again. (...) Ellida belongs to the sea-folk. That is the matter. (...) and so they can never bear transplanting. (Ibsen 2001c: 31, 63)

Y también la similitud entre la figura de la criatura marina (Setterquist llama sirena a la figura de Martyn también, pero en realidad no lo es) que se menciona al inicio de ambas obras, el personaje desarraigado que ha salido de su medio y malvive en la tierra a la espera de volver al mar:

AGNES. (...) Long ago, they say, one of the first Lord Masks married a sea fairie. He brought her to Mask Castle, where she lived in an upper room of a tower. But she never could rest there, because it was not by the sea. So she was always coming down here to Fonthill and haunting the coast. (...). (Martyn & Nolan 2003: 135)

Parece que esa cita de Martyn estuviera describiendo a la propia Ellida Wangel en *The Lady from the Sea*. En la obra de Ibsen se incluye un pasaje similar al inicio de la obra, al hablar de una obra de arte que en realidad representaría metafóricamente a la protagonista:

Ballested. Yes. Here by the rocks in the foreground a mermaid is to lie, half-dead.

Lyngstrand. Why is she to be half-dead?

Ballested. She has wandered hither from the sea, and can't find her way out again. And so, you see, she lies there dying in the brackish water. (Ibsen 2001c: 5)

Como en otras obras de Ibsen, también en este caso Lord Mask se ve atraído irremediablemente (como en *Little Eyolf* o en *The Master Builder*) por otro personaje de la obra (en este caso Guy) que lo conduce a un destino trágico.

YELVERTON. (...) he manages to impose his will on people for all that. I think Lord Mask is held by this peculiar power of his. (Martyn & Nolan 2003: 138)

Ellida: I mean the horror of it, this incomprehensible power over the mind. (...) The man is like the sea! (Ibsen 2001c: 37, 55)

ALLMERS. She has drawn him into the depths—that you may be sure of, dear. (Ibsen 2009: 30)

Jan Setterquist menciona que a Lord Mask le interesan las cosas, no las personas, como le sucedía a Martyn. Y también Lord Mask tiene sensación de aislamiento por ser el único descendiente masculino de una familia. Lo que no señala Setterquist es que esta obra de Martyn es, junto con *Maeve*, la única obra de este autor (de las que incluyo en este estudio) en que el mundo exterior desempeña un papel importante. En el resto de las obras de Martyn que analizo para mi tesis la mayor parte de la acción, por no decir toda ella, se desarrolla en el interior de una casa, en la mayoría de los casos en un único ambiente, la sala de estar. A diferencia de esas obras, tanto en *Maeve* como en *An Enchanted Sea* el medio externo tiene una influencia importante. Setterquist tampoco señala que tanto Guy como Ellida son considerados unos personajes “extraños” por algunos miembros de su entorno, al igual que Maeve por su padre:

MRS. FONT. (*with a veiled look*) I have suspected it for some time, and now I am sure that this strange boy is not the real Guy, son of Piers Font. (...) he is an evil spirit changed in place of the real Guy, whom the fairies have taken. (Martyn & Nolan 2003: 152-153)

MRS. FONT. (...) You are a strange fairie child (...). (Martyn & Nolan 2003: 156)

Wangel: (...) The people in the town here can't understand her at all. They call her the "Lady from the Sea". (Ibsen 2001c: 13)

Aprecio también en mi análisis que en la obra de Martyn se hace referencia al naturalismo para explicar el comportamiento de Guy:

AGNES. And the worst of it is they are not mere learned fancies or theories with him.

YELVERTON. No, they are part of his nature. I suppose they result from his having been reared among the peasantry. (Martyn & Nolan 2003: 134)

Y también para explicar el comportamiento de Lord Mask: quizás su extraña forma de proceder se deba a que descende de la "sea fairie" que se casó con uno de los primeros Lord Masks en el pasado.

En la obra de Ibsen *John Gabriel Borkman* también se hace referencia al naturalismo cuando la Sra. Borkman afirma de su marido, al encontrarlo muerto en la nieve al finalizar el último acto, que era hijo de un minero y que por ello nunca pudo soportar estar al aire libre:

MRS. BORKMAN. [With a gesture of repulsion.] No, no, no.  
[Lowering her voice.] He was a miner's son, John Gabriel Borkman.  
He could not live in the fresh air. (Ibsen 2006: 82)

Y también en *Rosmersholm* aparece una referencia parecida:

Kroll: (...) the whole of your conduct has been the outcome of your  
origin. (Ibsen 2001b: 64)

Lo mismo sucede en *Pillars of Society*. Dina parece tener un carácter fuerte y obstinado como su madre lo tuvo, una mujer que vivió su vida como quiso, a pesar del escándalo que sus actos supusieron:

Rorlund: You are very self-willed, Dina. (...) Could you not try to  
alter your nature?

Dina: No. (Ibsen 2001a: 17)

De nuevo, como en las obras de Ibsen, en *An Enchanted Sea* se repite la idea de los rasgos heredados de la familia, que no pueden eludirse. Por sus orígenes, Lord Mask se siente encerrado en su castillo, alejado del mar, y por ello se ve impulsado a acudir a Fonhill, como le sucede a Ellida en *The Lady from the Sea*, detalle concreto que Setterquist tampoco menciona.

Setterquist no especifica tampoco el elemento sobrenatural al que hace referencia en su comparativa: la Sra. Font considera a Guy un “changeling”, y Ellida Wangel considera que el niño que tuvo junto al doctor, y que murió a los pocos meses de nacer, tenía los mismos ojos que el extraño marinero, a pesar de ser hijo del doctor:

LYLE. In what way does he use his power?

YELVERTON. By a sort of second sight – his power is very curious. Persons of the same temperament as his – like Lord Mask, for instance – are very much influenced by it. (Martyn & Nolan 2003: 138)

Ellida: (...) And you could not see it! The child’s eyes changed color with the sea. (Ibsen 2001c: 40)

Ellida (shuddering). Oh! (She stares at him, totters back, uttering a half-suffocating cry.) The eyes!—the eyes! (Ibsen 2001c: 48)

Setterquist señala algunas similitudes también entre *An Enchanted Sea* y otras obras de Ibsen. Por ejemplo, con respecto a *Rosmersholm* señala la figura de la “white lady” que presagia una muerte en el hogar de Lord Mask en la obra de Martyn, como lo hacen los espectros de *Rosmersholm*:

YELVERTON. He said that our neighbour would be the last Lord Mask, because the sea fairie was lately seen at Mask Castle. (...) they think she has now reappeared to -. (Martyn & Nolan 2003: 135)

MRS. FONT. Aye – the sea fairie who has come back to Mask to take the last of her descendants -. (Martyn & Nolan 2003: 145)

GUY. A white lady beckoned me down into the caves.

MRS. FONT. (*in a hoarse whisper*) The sea fairie of Mask Castle. (Martyn & Nolan 2003: 148)

Rebecca: (...) You have a legend here that your dead return to haunt you in the form of White horses. (Ibsen 2001b: 59-60)

También, añado yo, se menciona a una extraña “white lady” en *When We Dead Awaken*, aunque en este caso la figura resulte ser al final un personaje real, de carne y hueso.

Setterquist también señala el parecido entre Rachel Font y otras figuras femeninas dominantes, ambiciosas y manipuladoras de obras de Ibsen, como Rebecca en *Rosmersholm*, Hedda en *Hedda Gabbler* o Hilde en *The Master Builder*, la mayoría de las cuales terminan destruyéndose sumidas en sus propios enredos (como en el caso de Hedda, Rachel Font termina suicidándose

para eludir a la justicia). Otro ejemplo de mujer de este tipo en obras de Ibsen que Setterquist no menciona es claramente Regina en *Ghosts*, una muchacha joven y ambiciosa que tiene clara su idea de casarse bien para escalar socialmente pero que no está dispuesta a asumir sacrificio alguno para ello (cuando se entera de que Osvold está enfermo, desaparece).

Con respecto a *Rosmersholm*, Setterquist señala también la inevitabilidad de la tragedia que evoca la naturaleza en ambos casos: en la obra de Martyn, el mar en que terminan pereciendo Guy y Lord Mask; en la obra de Ibsen, el torrente del molino en el que se suicida Beata y en el que terminan suicidándose también Rebecca y Rosmer.

Con respecto a *Little Eyolf*, Setterquist señala la similitud entre el carácter extraño de Guy en la obra de Martyn y el carácter extraño de Eyolf en la obra de Ibsen (yo, sin embargo, no consigo ver nada extraño en el carácter de Eyolf). Y también menciona cómo, al igual que en *The Wild Duck* o en *Little Eyolf*, en *An Enchanted Sea* el personaje de un niño desempeña un papel esencial en la obra y destaca cómo en la obra de Martyn el autor prepara al lector para el suicidio de Rachel Font, como Ibsen lo hace con Hedda en *Hedda Gabler*.

Marie-Thérèse Courtney establece paralelismos entre *An Enchanted Sea* de Martyn y *The Lady from the Sea* de Ibsen, pero con ninguna más. Menciona

cómo en ambas obras el océano ejerce un enorme poder sobre el alma humana y cómo se simboliza la lucha entre lo real y lo imaginario (Courtney 1956: 92, 96). Courtney menciona que *An Enchanted Sea* puede considerarse otra exaltación de la irrealidad y destaca cómo tanto el niño Guy como Lord Mask buscan refugio en un mundo de ensueño (Courtney 1956: 94), pero lo deja ahí. Retomando esta puntualización yo procedo a señalar algunas otras similitudes entre *An Enchanted Sea* y obras y personajes concretos de Ibsen que no se han señalado.

En *An Enchanted Sea* aparece la figura del remordimiento por una irregularidad cometida. El marido de la Sra. Font, inducido por ella, malmete en un asunto de un testamento y se autofavorece, dejando peor parado a su hermano, algo que le pesará hasta el final de sus días y por lo que intentará reparar su acción, entre otras cosas apadrinando a Guy.

YELVERTON. There was never any proof. The dispute turned upon the existence of a will. Guy's father to his dying day accused her of having destroyed it. (...) then her husband seems to have been struck with remorse for such ill-treatment of his brother. He immediately took charge of Guy who was now his heir, and sent him to school. (Martyn & Nolan 2003: 138)

Como la Sra. Font con el testamento, también Hedda en *Hedda Gabler* destruye en secreto el manuscrito del adversario de su marido para que no pueda hacerle competencia y así velar por sus intereses, sin que nadie se entere de ello, pues sería acusada de un delito ya que el manuscrito no era suyo.

El difunto Sr. Font cometió una irregularidad en una herencia que desfavoreció enormemente a su hermano y, preso de la culpa, a su muerte revirtió las propiedades al hijo de éste, Guy, ante la desesperación de su mujer. También en *The Wild Duck* Werle, preso de la culpa por haber provocado la ruina de su amigo Ekdal dejando que le acusaran de un delito que probablemente cometió él mismo, y que fuera a la cárcel por ello, trata de enmendar sus acciones, cuando se ve ya viejo y enfermo, dejándole un sueldo vitalicio.

La figura del remordimiento se repite en la culpa infinita que sufre Nora en *A Doll's House* por creer que su comportamiento podría corromper a sus hijos, o en la culpa de la Sra. Alving en *Ghosts* por haber sometido a su hijo a una infancia poco adecuada con un padre disoluto (y su deseo de enmendar su error haciendo todo lo felices que pueda los últimos días de la vida de dicho hijo). También el mastro Solness, en *The Master Builder*, siente una culpa abrumadora por considerarse responsable del incendio que acabó con la casa familiar de su esposa y, como consecuencia de la posterior enfermedad de ella, de la muerte de los dos bebés gemelos del matrimonio. Los problemas de conciencia son un tema recurrente en las obras de Ibsen. Aparecen también, por

ejemplo, en el escultor Rubek en *When We Dead Awaken*, y en menor medida en la figura de Karsten Bernick en *Pillars of Society*, al final de la obra.

La figura de Rachel Font, aunque es una mujer, me recuerda en su ambición e inflexibilidad a Torvald en *A Doll's House*. Torvald se pone a sí mismo y a su reputación por delante de su mujer, como Rachel Font se pone por delante de su hija y de quien sea en la persecución de sus objetivos, todos económicos y de poder. Otro personaje de Ibsen que antepone sus intereses a las personas que lo rodean es el escultor Rubek en *When We Dead Awaken*, que utiliza a Irene como modelo para su obra sin importarle para nada los sentimientos de ella, y que pone su obra y lo que considera su misión por delante de sus afectos, al igual que John Gabriel en *John Gabriel Borkman* o Karsten Bernick en *Pillars of Society*, que es capaz de dejar que la honra y el buen nombre de su cuñado queden empañados con tal de no salir él perjudicado. Lo mismo sucede con el maestro Solness en *The Master Builder*, que utiliza a Kaia y a Ragnar en su propio beneficio sin importarle la felicidad de ninguno de los dos.

Rachel Font también se asemeja a Regine en *Ghosts*: a pesar de sus orígenes humildes, ambas han ascendido en la escala social y muestran aires de grandeza.

La Sra. Font sólo piensa en ella y trata mal a su hija, como trata mal Hjalmar a Hedvig en *The Wild Duck*, a pesar de los constantes esfuerzos de la pobre niña por tenerle contento. En ambos casos, la hija muestra una asombrosa paciencia con su progenitor, prueba de su bondad y su buen carácter.

También Rita Allmers en *Little Eyolf* antepone su amor por su marido a su hijo, al que apenas presta atención y del que siente unos celos patológicos. Tanto en el caso de Rachel Font como en el caso de Rita Allmers, la figura del niño supone un obstáculo en los planes de éstas: en el caso de la primera, casar bien a su hija y recuperar sus posesiones; en el caso de la segunda, disponer de su marido para ella sola, el cien por cien del tiempo, sin tener que compartirlo con nadie:

MASK. Guy – this is Guy.

MRS. FONT. (*with an evil look*) Always between me and my desire –.  
(Martyn & Nolan 2003: 146)

RITA. The child is only half mine. [With another outburst.] But you shall be mine alone! You shall be wholly mine! That I have a right to demand of you! (Ibsen 2009: 23)

La figura del progenitor que se sirve de los hijos para recuperar algo perdido aparece también en *Maeve* y en la obra de Ibsen *John Gabriel Borkman*, en que

la Sra. Borkman pretende que su hijo devuelva a la familia el honor y la fortuna perdidos por culpa de su padre sin pensar si él está dispuesto a ello o no. También ella antepone sus intereses a los de su hijo, al igual que la tía de Jasper en *The Tale of a Town*. En *An Enchanted Sea*, la Sra. Font pretende que su hija, mediante un matrimonio ventajoso (como en *Maeve*), devuelva a sus manos la riqueza perdida a la muerte de su marido y su único hijo varón. De la misma forma, Bernick pretende al principio de *Pillars of Society* que su hijo Olaf expíe todas sus culpas, continuando su labor en favor de la comunidad, como también lo pretende la Sra. Borkman en *John Gabriel Borkman*. Todos ellos anteponen sus propios intereses a la voluntad de sus hijos.

Como en *John Gabriel Borkman*, Rachel Font, enloquecida al ver que sus planes van a frustrarse, suplica desesperada a su hija, que no cede a su chantaje, como tampoco cede Erhart al de su madre:

MRS. FONT. (...) Oh, I pray of you, my girl, do not fail me in this great desire of my life. (*She falls on her knees*). (Martyn & Nolan 2003: 188)

MRS. BORKMAN. (...) Erhart, don't leave me! (...) he must hear his mother's cry! (Ibsen 2006: 70)

La Sra. Font procedía de un entorno más humilde que su marido. Esta misma diferencia de clases aparece reflejada en obras de Ibsen como *Little Eyolf*, en que Rita es la que tiene el dinero, por el cual Alfred se casó con ella. O en *When We Dead Awaken*, entre Maia y el escultor Rubek, o entre el cazador Ulfheim y su antiguo amor. También Solness en *The Master Builder* mejora socialmente poco a poco a pesar de sus orígenes humildes, como el protagonista de *John Gabriel Borkman*.

Lord Mask vuelve del extranjero, como Osvald en *Ghosts* o Karsten Bernick en *Pillars of Society*. O como Gregers de las minas en *The Wild Duck*, después de años allí. Parece que todo lo que viene de fuera se ve con mejores ojos que lo de dentro, algo que criticó enormemente Martyn a lo largo de toda su vida, tanto en sus obras como en sus artículos periodísticos en favor de la emancipación cultural de Irlanda.

Agnes y Lord Mask son amigos desde la infancia y ella siente algo por él, que él no corresponde, igual que sucede con Johan y Martha en *Pillars of Society*. La temática del amor no correspondido aparece en muchas obras de Ibsen, como he señalado en el apartado relativo a la obra de Martyn *Maeve*.

También a Lord Mask y a Guy, como a Eyolf en *Little Eyolf*, los arrastra la corriente al caer al mar:

ALLMERS (...): Over the surface, yes. But in the depths—there sweeps the rushing undertow. (Ibsen 2009: 29)

AGNES. Oh, Guy, you were lost if you had fallen into the water there. You would have been carried by an under current out to the sea. (Martyn & Nolan 2003: 148)

YELVERTON. (...) He struggled to regain the rocks, and cried to me for help. But before I could come he sank; and I never saw him again. The great under-current there must have carried him out to the sea. (Martyn & Nolan 2003: 192)

La figura del niño que se siente atraído por el mar nos transporta a obras de Ibsen como *Pillars of Society* o *Little Eyolf*, y en las tres el mar es mal augurio. En *Pillars of Society* el niño zarpa en un barco que tiene todas las posibilidades de hundirse, y tanto en *An Enchanted Sea* como en *Little Eyolf* los niños perecen ahogados. Como es habitual en las obras de Ibsen, ya al principio de la obra se apunta a la posibilidad de ese desenlace. En *Little Eyolf* se menciona que el niño no sabe nadar, en una localidad costera:

EYOLF. Well, you know. All the boys down at the beach can swim. I am the only one that can't. (Ibsen 2009: 10)

En *An Enchanted Sea* ya Agnes avisa a Eyolf de que no se acerque a las cuevas, pues podría perecer en ellas:

AGNES. Oh, Guy, you were lost if you had fallen into the water there. You would have been carried by an under current out to the sea. (Martyn & Nolan 2003: 148)

Y en *Pillars of Society* Karsten Bernick ya augura desde el principio que el mar terminará poniendo en peligro la vida de su hijo:

Bernick: I have no doubt he is down at the shore again. You will see he will end by coming to some harm there. (Ibsen 2001a: 21)

Al igual que Lord Mask, también Hilda habla de un impulso irrefrenable en *The Master Builder*:

MASK. I should always feel lonely away from the sea. (...) I can never leave it again. It is an enchanted sea! (Martyn & Nolan 2003: 174)

HILDA [Quite seriously.] It was this impulse within me that urged and goaded me to come and lured and drew me on, as well. (Ibsen 2001d: 89)

Por último, la frase de Lord Mask en el último acto de *An Enchanted Sea* recuerda enormemente a *When We Dead Awaken* en la forma y el contenido de la frase, pero también en el fondo a *John Gabriel Borkman* (Ella Rentheim pierde las ganas de vivir cuando Borkman la abandona).

MASK. (*wearily*) Oh! The sudden snapping of a life's whole interest – it leaves us like dead men in a living world. (Martyn & Nolan 2003: 183)

IRENE. [Looks sadly at him.] The desire for life is dead in me, Arnold. Now I have arisen. And I look for you. And I find you.—And then I see that you and life lie dead—as I have lain. (Ibsen 2013: 61-62)

ELLA RENTHEIM. You have killed the love-life in me. (...) Do you understand what that means? (...) From the day your image began to dwindle in my mind, I have lived my life as though under an eclipse. During all these years it has grown harder and harder for me (...) to love any living creature. (Ibsen 2006: 47, 49)

### *Grangecolman (1912)*

*Grangecolman*, a veces citada como *Grangcolman*, se desarrolla en la fecha en que se escribió (1912) en una antigua casa de campo cerca de Dublín. La obra narra la historia de un hombre viudo (Michael Colman) con una sola hija (Catharine Devlin), dedicado a sus estudios de genealogía y heráldica. Colman era de la clase comerciante y mejoró su situación casándose con una mujer de clase terrateniente, cuyo apellido adoptó. Su única hija es una mujer moderna, podría entenderse, que en su juventud se casó con el hombre equivocado, llena de ideales en pro de la emancipación de la mujer. El marido intelectual (Lucius) que tanto prometía resultó ser un vago incapaz de trabajar, y las aspiraciones profesionales de ella como doctora también se vieron truncadas por la ambición de él de ampliar la consulta de ella y su consiguiente mala gestión de ésta, y en parte también por la escasa confianza en las mujeres doctoras que se tenía en aquella época. En definitiva, se trata de una mujer enfadada con el mundo cuyos ideales de juventud la han conducido a una realidad amarga. Por no estar interesada en ayudar a su padre con sus estudios, contrata a una joven (Miss Clare Farquhar) para que lo haga en su lugar. Sin embargo, esta joven, igual de manipuladora que la hija, logra embaucar al padre de forma que éste la pida en matrimonio. La hija, que depende económicamente del padre por la vagancia de su marido, ve peligrar su lugar en la casa ante el inminente matrimonio y la posibilidad de que el

padre tenga más hijos. Por ello, trata de convencer a su padre de que ella puede ayudarlo mejor con su trabajo que la secretaria, a la cual intenta despedir. Cuando sus planes se ven frustrados, recurre a la táctica de disfrazarse de fantasma, un fantasma que según la superstición local existe en la casa y augura mala fortuna, y en el cual su padre cree, en una estrategia claramente suicida, puesto que sabe que la secretaria disparará contra el fantasma si lo ve, como ha afirmado que haría en numerosas ocasiones cuando surgía la conversación. La obra termina con Catharine muerta por un disparo de Clare. Esto supone la venganza final de Catharine, puesto que al caer el telón toda la atención gira en torno a su cadáver. Nadie presta atención a Clare, la secretaria, que a partir de ese momento cargará siempre con la culpa de haberla matado.

Esta obra es una tragedia doméstica, como lo era *The Heather Field*. Puede consultarse un listado de sus representaciones en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 209).

Esta obra de Martyn es un estudio de la burguesía y la nobleza decadente de la Irlanda de principios del siglo XX y gira en torno a la figura de una mujer desadaptada y desencantada con la vida que es incapaz de aceptar la felicidad ajena y trata de destruirla por todos los medios. En ella se presentan también aspectos como los matrimonios para ascender en la escala social, la

emancipación de la mujer o el desencuentro entre lo que la vida podía haber sido y lo que es en realidad.

Setterquist establece paralelismos, fundamentalmente, entre Catharine Devlin y Hedda en *Hedda Gabler*, la figura de la mujer insatisfecha y ambiciosa que, infeliz con su vida, tampoco quiere que sean felices los demás. Aunque Catharine tiene rasgos también de otras protagonistas femeninas de obras de Ibsen, a quien más se asemeja es a Hedda, según Setterquist. Tanto Catharine como Hedda están insatisfechas en su matrimonio; esperaban más de sus maridos y de su propia vida; ambas destrozan la felicidad de otras mujeres por su propia insatisfacción personal; ambas tienen la sensación de que la vida se les escapa de las manos, de que no es lo que esperaban; ambas sienten celos de otra mujer por verse suplantadas en el amor de un hombre (Catharine, de su padre; Hedda, de su antiguo amante); ambas están enfadadas o decepcionadas con el mundo que las rodea; y ambas terminan suicidándose para escapar de la aburrida y angustiosa realidad. En ambas obras se menciona al principio la figura de un revólver que al final será el arma que se utilizará para el trágico desenlace. En *Grangecolman* la mención se produce nada más levantarse el telón, en el primer acto de la obra, en que se da a entender además que el revólver se mantiene siempre cargado:

MISS FARQUHAR. And look here, Horan, I want you to clean out this revolver. (...) (*She goes to mantelpiece, takes down a revolver, empties it of its cartridges, and hands it to him*). (Martyn 1912b: 1)

TESMAN (...): Oh, Hedda, darling, please don't touch those dangerous things. For my sake, Hedda, eh? (Ibsen 1983: 339)

Setterquist no señala, sin embargo, que esta figura se repite también en *The Wild Duck*, cuando en el tercero de los cinco actos ya se menciona la pistola (cargada) que Hjalmar deja guardada y que su hija utilizará para suicidarse al final de la obra. Con esta frase ya se presagia que algo malo va a ocurrir con la pistola:

HJALMAR: (...) Mind you don't touch the pistol, Hedvig. One of the barrels is still loaded; remember that. (Ibsen 1983: 242)

Courtney sí señala este último punto (Courtney 1956: 133), pero tampoco menciona a este respecto *Hedda Gabler*, donde sucede exactamente lo mismo.

Ni Setterquist ni Courtney señalan con respecto a *Hedda Gabler* la clara contraposición entre dos tipos de mujeres: la mujer sumisa y “tontita” que en el fondo consigue lo que quiere (Clare/Thea Elvsted), frente a la figura de la mujer fuerte que desprecia a este tipo de mujeres (Catharine/Hedda) pero que

en realidad sale peor parada tras pelearse constantemente con el mundo. Tampoco mencionan la similitud entre *Grangecolman* y el último acto de *Hedda Gabler*, en que también Thea Elvsted se convierte en la ayudante del trabajo académico de Jörgen Tesman, desplazando a Hedda como Clare desplaza a Catharine en *Grangecolman*. Tampoco mencionan que, como le sucede a Clare en *Grangecolman*, Mrs. Elvsted, el prototipo de mujer sumisa del estilo que Clare parece ser, se encarga de cuidar a un inválido antes de contraer matrimonio, en este caso la primera mujer de su actual marido. Clare cuidaba a un progenitor pero la idea es la misma: prototipo de “mosquita muerta”; mujer sumisa y solícita que cuida enfermos y de la que un hombre se termina enamorando y con la que termina casándose. También existe entre estos dos personajes otra similitud. En ambas obras, las dos muchachas consideran que son Colman, en el caso de Clare, y Lövborg, en el caso de Thea, quienes las han enseñado a pensar y les han permitido participar en su trabajo (parece que en el caso de Thea la afirmación es más sincera que en el caso de Clare, más manipuladora):

MISS FARQUHAR. Oh, yes. You've done everything, you've taught me everything. (...) the mental discipline I needed for really serious study. (Martyn 1912b: 15)

MRS. ELVSTED: (...) he's made a human being out of me. Taught me to think and understand so many things. (...) and the most

wonderful thing of all was when he finally allowed me to share in his work. Allowed me to help him. (Ibsen 1983: 331-332)

Setterquist señala similitudes entre Colman y la figura de Rosman en *Rosmersholm*: el estudiante tranquilo al que asiste una mujer más joven que él de la que terminará enamorándose y la figura del espectro que impedirá su felicidad. Este espectro, al final de ambas obras, terminará siendo indicativo de la muerte de los personajes:

CATHARINE. (...) I see the misfortune she is bringing.

COLMAN. How do you know?

CATHARINE (*significantly*). The usual warning. (...)

COLMAN (*approaching her with fear*). What! Do you really mean to say you have seen—? (*turns away*) Oh! (...)

CATHARINE. (*with great significance*). You will soon see her. (Martyn 1912b: 25-27)

Mrs. Helseth: (...) Good heavens! What is that white thing— (...) Ah! They are over—both of them! Over in the mill-race! Help! Help! (...) No, no help here. The dead woman has taken them. (Ibsen 2001b: 88)

Setterquist no menciona que la figura del espectro que aparece tanto en *Grangecolman* como en *Rosmersholm* está también presente en *Ghosts*.

Y tampoco menciona que, tanto en *Grangecolman* como en *Rosmersholm*, la labor académica de los personajes gira en torno al mismo tema: “family pedigrees” en *Rosmersholm*; heráldica en el caso de *Grangecolman*. Esta figura del estudioso también se repite en *Hedda Gabler*.

Courtney señala también en su libro una similitud entre *Grangecolman* y *Rosmersholm*, cuando en el primer caso Colman y en el segundo caso Rosmer tienen un desliz y llaman a sus ayudantes de una manera demasiado familiar frente a otros, lo que delata sus afectos (Courtney 1956: 134). Sin embargo, no menciona que este mismo desliz se produce también en *John Gabriel Borkman* entre Erhart Borkman y Mrs. Wilton, o en *The Master Builder* entre Solness y Hilde. Como Catharine en *Grangecolman* y como Hedda en *Hedda Gabler*, también la Sra. Borkman es una mujer insatisfecha que no puede soportar la felicidad ajena y se aferra a su hijo con una posesividad enfermiza en la obra *John Gabriel Borkman*.

En *Ireland's Literary Renaissance* (pág. 301) Ernest Boyd señala que la crítica pensó inmediatamente en *Rosmersholm* al ver *Grangecolman*, pero se pregunta si existe alguna similitud entre sus dos protagonistas femeninas. Considera que hay mayores parecidos entre Catharine y la protagonista de *Hedda Gabler*, la mujer insatisfecha y ligeramente ambiciosa producto de la emancipación femenina.

Si bien es cierto que las similitudes entre Catharine y Hedda son claras, no es menos cierta la similitud con Rebecca en *Rosmersholm*. Tanto Clare como Rebecca son mujeres manipuladoras pero de forma discreta, con maneras suaves. No muestran un carácter fuerte como Catharine, sino que a la chita callando consiguen todos sus fines sin que nadie las frene, para la ira de quienes, impotentes como Kroll en *Rosmersholm* o Catharine en *Grangecolman*, observan sus artimañas sin poder impedir las.

Setterquist señala cómo, al igual que sucede en *Hedda Gabler*, en *Grangecolman*, algo típico de Ibsen, el paisaje exterior guarda relación con el estado de ánimo de la protagonista (Hedda menciona las hojas amarillentas, que se marchitan, como su vida; Catharine, el frío glacial, la luna... que evocan la muerte).

HEDDA (*Once more calm and controlled*): I'm just looking at the leaves—they're so yellow—so withered. (Ibsen 1983: 321)

CATHARINE. What a clear, beautiful night. (*Dreamily*). Those hectic tints of autumn have faded under the frosty moon to a whiteness of death. (...) How peaceful to the heart that longs to rest. (Martyn 1912b: 36)

Lo que no menciona Setterquist es que esto sucede más veces en la obra de Martyn, como cuando Colman se refiere al tiempo otoñal como símbolo del fin del verano, reflejo de sus sentimientos ante el posible fin de la estancia de Clare en su casa como ayudante:

COLMAN. (...) Those autumn sunsets! How sensitive they are! They seem to reverberate our inmost feelings. (...) I see it full of hectic parting and aching regret. (...) I look into this beauty of a dying year as in a mirror. (Matyn 1912b: 23)

Algo que tampoco menciona Setterquist es que también Nora en *A Doll's House* menciona el frío de un elemento externo como presagio de su suicidio:

NORA: Oh, the thought of that black, icy water! (Ibsen 1983: 82)

Y tampoco que, al final de *Grangecolman*, Catharine muestra ciertos rasgos de locura a medida que su desesperación y su frustración se van haciendo más patentes, lo mismo que sucede con Nora al bailar la tarantela medio enloquecida, y como le sucede a Hedda cuando quiere quemar el pelo a Thea Elvsted al final del segundo acto. Como Hedda en *Hedda Gabler*, tampoco Catharine tiene hijos.

Según Setterquist, tanto *Grangecolman* como *Hedda Gabler* muestran economía de personajes y en ambas el mundo exterior se reduce al mínimo. Y, añadido yo, estas dos obras, al igual que *Rosmersholm*, se desarrollan en una gran casona en el campo, cerca de una ciudad. Y lo mismo sucede en *Little Eyolf*, a una decena de millas de Cristianía, el actual Oslo, y en *John Gabriel Borkman*, en una casa familiar cercana también a Cristianía. De esta forma, Martyn regresa al “drawing-room play” de Ibsen.

Jan Setterquist señala en su obra que una de las características de Ibsen es introducir en sus obras una figura simbólica que anuncia un hecho inevitable (Setterquist 1974: 51). En *Grangecolman*, el supuesto fantasma augura una tragedia en el hogar. Este detalle nos hace pensar inmediatamente en los espectros de *Rosmersholm*, que también son preludio de desgracia. Lo que no señala Setterquist es el detalle de que en ambas obras se menciona por primera vez a estos espectros en boca de un empleado del servicio doméstico, y de manera muy similar:

HORAN. Firearms are no use against certain visitors.

MISS FARQUHAR (*smiling*). Oh, the ghosts, Horan.

HORAN. Take care, Miss, they don't easily forgive disrespect. (..) Never heard of the ghost that haunts Grangecolman? (...) A figure of a woman dressed in white is sometimes seen at night. (Martyn 1912b: 2-3)

Rebecca: Tell me, Mrs. Helseth—what is this superstition about the White Horses?

Mrs. Helseth: Oh, it is not worth talking about. I am sure you don't believe in such things, either.

Rebecca: Do you believe in them?

Mrs. Helseth (*goes to the window and shuts it*): Oh, I am not going to give you a chance of laughing at me, miss. (Ibsen 2001b: 4-5)

Aparte de esas similitudes mencionadas por Setterquist y Courtney, existen muchas otras entre *Grangecolman* y las obras de Ibsen, que pasaré a exponer a continuación.

En *Grangecolman* aparece el tema recurrente de las obras de Martyn de la figura del idealista enfrentada al personaje práctico y pragmático. Colman acusa a su hija de no ser feliz por vivir en un mundo de irrealidad. Menosprecia sus ideales en favor de la emancipación de la mujer y piensa que las mujeres deben ser mantenidas por los hombres. Se nos presenta la figura de la mujer liberada frente al hombre antiguo y machista, que lamentablemente en este caso sí que tiene que mantenerla por haber optado ésta por un matrimonio fracasado, aunque en un principio por amor, en vez de haber seguido el consejo práctico de su padre de casarse con un buen partido que la mantuviera aunque la aburriese.

También se plantea la cuestión de los matrimonios por interés en el hecho de que Colman exprese claramente que su objetivo en la vida era casarse con alguien respetable de buena clase, algo que consiguió. Este tema aparece también en obras de Ibsen como *Pillars of Society*, *Little Eyolf*, *Hedda Gabler* o *When We Dead Awaken*.

En *Grange Colman* aparece también la figura del hombre falsamente idealista pero vago, en la figura de Lucius, que no da un palo al agua, como tampoco lo da Hjalmar en *The Wild Duck*. En ambas obras son las mujeres las que deben sacar adelante a la familia (en el caso de Catharine, hasta que su marido consigue que cierren su clínica médica por su mala gestión), pero ellos creen realmente que trabajan muchísimo y están todo el día cansados como consecuencia de ello, cuando en realidad no hacen nada:

COLMAN: Ah! Lucius is only of use to agitate for your rights. (...)

CATHARINE: He makes no serious effort to find work. (Martyn 1912b: 9)

Lucius, como Hjalmar, era el típico guapito respetado y adulado por las mujeres:

RELLING: (...) He was handsome enough—the scoundrel. (...) The kind the girls all go for. And then he had a facile mind, and a romantic voice which he used to good effect declaiming other people's poetry, and other people's thoughts—. (Ibsen 1983: 284)

Y como Hjalmar, también él cree que está destinado a hacer algo grande, totalmente desvinculado de la realidad:

LUCIUS. You'll soon see, I'll be in a position to do great things for you. (Martyn 1912b: 10)

Torvald Helmer, en *A Doll's House*, también presenta algunas similitudes de fondo con Lucius y Hjalmar: hace pasar penurias económicas a su familia porque se niega a defender determinados casos, siendo abogado, pero luego no le importa trabajar en un banco, algo que podría entenderse como un claro símbolo de materialismo.

Al igual que Hedda en *Hedda Gabler*, Catharine esperaba más del hombre con el que se casó, que no está a la altura de sus expectativas.

COLMAN. You mean what you expected from him. Ah, you thought him a much greater man than he was, Catharine.

CATHARINE. I did. (Martyn 1912b: 7)

CATHARINE (*impatiently*). Oh, I cannot waste my time listening to your fruitless expectations. (Martyn 1912b: 10)

BRACK (*Looks at her uncertainly*): I thought you believed like everyone else that some day he'd become a really famous man.

HEDDA (*In a tired voice*): Yes, so I did. (Ibsen 1983: 343-344)

En esta obra de Martyn aparece la figura del personaje que intenta ascender en la escala social mediante un matrimonio: tanto Colman con su primera mujer como Clare, a su vez, con Colman. Lo mismo sucede en otros personajes de Ibsen como Regine en *Ghosts* o Hilda en *The Master Builder*.

En *Grangecolman*, como en *The Master Builder*, se presentan jovencitas que idolatran a un hombre más mayor, en la obra de Ibsen de una manera más real que en el caso de Clare en *Grangecolman*, que da la impresión en todo momento de estar dorando la píldora a su empleador con un fin claro en mente, casarse con él y no tener que volver a su casa, donde no era feliz con su familia. También del estilo de Clare es Rebecca en *Rosmersholm*:

Rebecca: (...) the transformation that has taken place in me—and taken place through your influence, and yours alone! (Ibsen 2001b: 81)

MISS FARQUHAR. To think that poor I should have been of such consequence to a man like you—a man of your attainments! (*She sighs.*) (Martyn 1912b: 31)

En el primer acto de *Pillars of Society* Ibsen pone en boca de uno de los personajes femeninos de la obra (Dina) una frase hacia su maestro, que la pretende en matrimonio, que recuerda muchísimo a la que Clare le dice a Colman en *Grangecolman*:

Rorlund: Tell me, Dina—why is it that you are fond of being with me?

Dina: Because you teach me so much that is beautiful. (Ibsen 2001a: 18)

En *Grangecolman* la figura de Clare y la forma que tiene de definir su hogar y cómo tuvo que cuidar a su padre y convivir con sus hermanos varones recuerda enormemente a la descripción de una situación muy similar por parte de Kristine en *A Doll's House*, que se casó por dinero para poder mantener a su madre, inválida, y a sus dos hermanos pequeños. En ese aspecto ambas mujeres muestran un carácter decidido para salir de esa situación. En otros aspectos, me parece, Clare se asemeja más, sin embargo, a Nora en el primer

acto de *A Doll's House* (la figura de la mujer sumisa pero que sabe cómo manejar a un hombre dorándole la píldora y haciéndole sentir especial):

NORA (*Thoughtfully, half-smiling*): (...) Some day when Torvald is no longer as much in love with me (...) then it might be useful to have something in reserve. (Ibsen 1983: 21)

NORA: Be a darling and say yes, Torvald! Your squirrel would skip about and play all sorts of pretty tricks—. (Ibsen 1983: 48)

Especialmente manipuladora, como Clare, se muestra Regine en *Ghosts* con el pastor Manders cuando éste trata de convencerla de que vuelva a vivir con su padre, algo que ella no desea hacer, explotando el cuento de la pobrecita desvalida, muy al estilo de Clare en *Grangecolman*:

REGINE: Then I'd gladly live in town again—for I'm often very lonely here—and you know, yourself, Mr. Manders, what it is to be alone in the world (...)—I suppose you couldn't find me a position of that sort? (Ibsen 1983: 111)

MISS FARQUHAR. The worst was that I never found any one to direct me to read anything—. (...) Until you undertook the difficult task. (Martyn 1912b: 14)

MISS FARQUHAR (*tearful*). My father was very unkind to me. (...) The whole world is unkind to me (*sobs*)—except you. (Martyn 1912b: 30)

Estas dos mujeres son mujeres ambiciosas, con una familia no del todo recomendable, que pretenden mejorar su situación por medio de un matrimonio ventajoso.

Como ya he mencionado, también en *A Doll's House* aparece la figura de los matrimonios por conveniencia, en el caso de Kristine, que no se casó con su amor de juventud sino con otro hombre más rico por tener que mantener a su familia, y que como consecuencia no tuvo un matrimonio feliz.

También Colman es la figura del hombre machista de Torvald en *A Doll's House* o de Hjalmar en *The Wild Duck*, aunque mucho más moderada.

La palabra “ghastly” que utiliza Martyn se utiliza con gran frecuencia en las obras de Ibsen (Martyn sólo accedió a la versión traducida al inglés de éstas, así que habría que ver cuál era la palabra exacta empleada por Ibsen en su idioma y si el traductor empleó siempre la misma palabra en inglés para la misma palabra en el idioma original):

HELMER: You've destroyed my happiness. You've ruined my whole future. It's ghastly to think of! (Ibsen 1983: 83)

OSVALD: And yet, in spite of that—this ghastly thing has taken hold of me! (Ibsen 1983: 152)

OSVALD: (...) I couldn't concentrate—and I felt sick and dizzy; it was the most ghastly sensation. (Ibsen 1983: 152)

HJALMAR: (...) It was only by a miracle that your father escaped being dragged into all that ghastly business. (Ibsen 1983: 191)

GREGERS: (...) When I look back on all the wicked things you've done, I feel as if I were gazing at some ghastly battlefield – strewn with shattered corpses! (Ibsen 1983: 206)

Catharine es una manifiesta defensora de los derechos y el empoderamiento de la mujer, como lo es Nora en *A Doll's House* sin darse cuenta. Muestra ideas avanzadas para su época, como también lo hace la Sra. Alving en *Ghosts*, a la cual el pastor Manders acusa de leer libros no recomendables que le llenan la cabeza de ideas extrañas.

Como Regina en *Ghosts*, también Catharine desprecia a su padre en cierto modo por considerarlo poco avanzado (Regine, económica y culturalmente; Catharine, en sus ideas). El pastor Manders critica las ideas liberales de la Sra. Alving como Colman ridiculiza las de su hija Catharine:

MANDERS: So this is the result of all this reading of yours—this detestable, pernicious, free-thinking literature! (Ibsen 1983: 141)

COLMAN. (...) You want me to support you, and at the same time you want rights. Surely that is unreasonable. (...) you have never tried to get near to what *real* life is. (...). No, you could never see life as it is, but must always be imagining it different to suit your wishes. (Martyn 1912b: 8, 41)

Como Gregers en *The Wild Duck*, Catharine no quiere depender económicamente de su padre, con cuyas ideas no está de acuerdo para nada y con el que no se entiende. Sin embargo, por desgracia para ella, a diferencia de Gregers ella sí se ve obligada a hacerlo por no disponer de una fuente de ingresos propia, lo cual no hace sino agravar su sensación de desencanto y frustración. También la Sra. Borkman en *John Gabriel Borkman* se ve obligada a ser mantenida por una persona con la que no se entiende (su hermana gemela).

Como con Clare y Catharine, también en *The Wild Duck* se contraponen dos tipos de mujeres distintas:

MRS. SÖRBY: I've always been frank. I think for a woman it's the best policy.

(...)

GINA: We can't all be alike. Some women are one way, and some another. (Ibsen 1983: 269)

MISS FARQUHAR (*contemptuously*). Because you cannot reconcile yourself with our influence for good?

CATHARINE (*fiercely*): Because, for gaining such influence one has to degrade one's self too low.

MISS FARQUHAR. You will never convince women of that. (...) You should have been born a man. As a woman you are a failure. (Martyn 1912b: 35)

Y como en *A Doll's House*, *The Wild Duck* o *Hedda Gabler*, en esta obra también se hace alusión a cierta estrechez económica:

COLMAN: The expense is nothing.

CATHARINE. Indeed it is considerable, and you know the property is not near the value it was. (Martyn 1912b: 24)

En *Pillars of Society*, Bernick acusa a Aune, su empleado, de leer demasiado, lo cual le hace estar insatisfecho con su suerte. También Colman acusa a su hija Catharine de lo mismo:

Bernick: You read too much, Aune; it does you no good, and that is what makes you dissatisfied with your lot. (Ibsen 2001a: 31)

COLMAN. Yes, yes; the illusions of blue stockings at the University. I always thought the University the beginning of your misfortunes. (Martyn 1812b: 42)

La temática de que lo leído perjudica al individuo se repite en *Ghosts* (entre el pastor Manders y la Sra. Alving) o en *Rosmersholm*, por ejemplo (entre Rosmer y su cuñado).

Clare, que pretende interponerse entre Colman y su hija, comenta a éste sus sospechas de que Catharine no le mira con buenos ojos. Y algo parecido ocurre en *The Master Builder*, con Kia primero y con Hilde después:

MISS FARQUHAR. On the contrary, it has been most fortunate for me, and would be quite delightful, but for—Well, I've no reason to complain.

COLMAN. You mean but for my daughter?

MISS FARQUHAR. Well, yes, if you must know. (Martyn 1912b: 14)

KAIA [Softly.] Oh dear, oh dear, I am sure Mrs. Solness thinks ill of me in some way! (Ibsen 2001d: 19)

HILDE [After a little while.] Does your wife dislike me very much? (Ibsen 2001d: 66)

Por último, también en *John Gabriel Borkman* dos mujeres luchan por el afecto de un hombre, aunque en *Grangecolman* esta lucha sea entre una hija y una mujer ajena a la familia y en la obra de Ibsen entre dos hermanas gemelas, primero por el afecto de un hombre y, posteriormente, por el afecto del hijo de éste. Como la Sra. Borkman con su hijo y Mrs. Wilton, Catharine pretende hacer a su padre elegir entre la familia y el amor y, al igual que la Sra. Borkman, sale perdiendo.

### [The Dream Physician \(1914\)](#)

Esta obra de Martyn se desarrolla en Dublín, en torno a 1912. La obra consta de cinco actos. En ella, entre otros personajes, aparecen parodiados W. B. Yeats y George Moore, Yeats como un artista vanidoso y egocéntrico y con

veleidades ocultistas, y Moore como una persona maledicente que sólo disfruta molestando a los demás, fundamentalmente a sus amigos, más que a sus enemigos. En la obra, el Coronel Gerrard de Knockroe es un terrateniente irlandés con dos hijos veinteañeros, Otho, con veleidades de intelectual pero incapaz de valerse por sí mismo, y Audrey, felizmente casada hasta que su padre la convence de enfrentarse a su marido por los ideales nacionalistas de éste, que en opinión del coronel suponen un atentado contra su clase y su familia. Tras una fuerte discusión del matrimonio, Shane Lester, el marido de Audrey, abandona el hogar familiar y ella, rota de dolor, sufre un colapso nervioso y piensa haberlo matado. Una enfermera (que en teoría representa a Lady Gregory, según William Feeney) cuida a Audrey e idea un plan para hacerle creer que su situación de desorientación, en la que cree muerto a su marido, no es más que un sueño. Para ello se sirve de George Augustus Moon (George Moore) y Beau Brummel (Yeats), dos figuras tan ridículas en su comportamiento que sólo podrían existir en un sueño. Su plan surte efecto y la enferma reconoce finalmente a su marido, al creer que ha salido de ese sueño (de ahí el título de la obra, “The Dream Physician”, el médico-sueño o el sueño que cura). En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 209), William Feeney afirma que la figura de Otho representa a Joyce y que la de su tío, más sensato, representa a Martyn. Sin embargo, en la obra no hay ningún tío de Otho, sólo su padre (el coronel Gerrard) y su cuñado (Shane Lester). ¿A qué tío se refiere pues Feeney?

Esta obra se representó por primera vez durante la inauguración del Irish Theatre en 1914. Se representó en el Little Theatre, 40 Upper O'Connell Street, ya que el teatro en Hardwicke Street se estaba acondicionando. Posteriormente ya todas las obras del Irish Theatre se representarían en Hardwicke Street. Según *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 209), ésa fue su única representación.

En esta obra Martyn vuelve a la sátira, probablemente para responder a los comentarios de Moore y Yeats sobre la experiencia del Irish Literary Theatre. Si bien la obra es fundamentalmente una ridiculización nada velada de las figuras de George Moore y W. B. Yeats, se pueden señalar también paralelismos con las obras de Ibsen. En esta obra se aborda también la cuestión de las apariencias, la reputación, el qué dirán, la importancia dada por algunos sectores de la sociedad a los convencionalismos y la falta de nacionalismo de un sector de la clase terrateniente de Irlanda.

Courtney no hace ninguna referencia a Ibsen en su breve exposición de esta obra en su libro *Edward Martyn and the Irish Revival*. Y tampoco la hace Setterquist en su obra. Y sin embargo, existen similitudes entre esta obra de Martyn y las obras de Ibsen.

Para empezar, con esta obra regresamos a los “drawing-room plays” tan típicos de Ibsen. El escenario descrito en el primer acto es el utilizado en muchas de las obras del dramaturgo noruego: la chimenea, la mesa con libros rodeada de sillas y sillones, las estanterías repletas de libros...

La temática del sueño en oposición a la realidad en torno a la cual gira la mayor parte de esta obra aparece también en la obra de Ibsen *Little Eyolf*, en la que Alfred Allmers no logra aceptar la realidad de la muerte de su hijo, como si estuviera en un sueño:

ALLMERS: [Gazing at her.] Is it really true, then, Asta? Or have I gone mad? Or am I only dreaming? Oh, if it were only a dream! Just think, if I were to waken now! (Ibsen 2009: 29)

ALLMERS: (...) I dreamed about Eyolf last night. (...) And the torturing reality was nothing but a dream, I thought. Oh, how I thanked and blessed. (Ibsen 2009: 40)

O en *John Gabriel Borkman*, en que Ella Rentheim le reprocha a su hermana vivir en la irrealidad para no enfrentarse a una realidad que considera demasiado dolorosa:

ELLA RENTHEIM. It is only a dream that you cherish. For if you hadn't that to cling to, you feel that you would utterly despair. (Ibsen 2006: 17)

Y también en *When We Dead Awaken*, cuando el escultor Rubek intenta recuperar a Irene, la única inspiración que le permite crear, a lo cual ella responde:

IRENE. [Immovable as before.] Empty dreams! Idle—dead dreams. For the life you and I led there is no resurrection. (Ibsen 2013: 49)

IRENE. I could not come to you, Arnold. I was lying down there, sleeping the long, deep, dreamful sleep. (Ibsen 2013: 39)

Lo mismo ocurre en *The Master Builder*, cuando Solness pregunta a Hilde si no estará imaginando sus recuerdos de niña:

SOLNESS [Cautiously.] Are you quite certain that this is not a dream, a fancy, that has fixed itself in your mind? (Ibsen 2001d: 101)

Al final de *Ghosts*, la Sra. Alving intenta convencer a su hijo de que todo el dolor que está sufriendo no ha sido más que un mal sueño, como hace la enfermera con la protagonista de *The Dream Physician*:

MRS. ALVING (*Bends over him*): This has all been a nightmare, Oswald—just something you've imagined. (Ibsen 1983: 178)

SISTER. (...) I cannot help thinking you are in a sort of dream. (...) You will see him when you awaken from your dream. (Martyn 1914: 38-39)

Martyn también recurre a esta temática en sus obras *The Heather Field* y *Maeve*.

TYRRELL. Ah, I must have been a long time asleep – a long, long time. Yet it looks like the morning. Yes, it seems as if it would always be morning now for me. (Martyn & Nolan 2003: 91)

FINOLA. And so you were only dreaming after all?

MAEVE. Yes, it must have only been a dream – for my beloved is not dead. (Martyn & Nolan 2003: 120)

La cita de *Maeve* se asemeja muchísimo a la de *The Dream Physician*, pero a la inversa.

Al leer la obra de Martyn no se puede evitar pensar en Nora en *A Doll's House*. Como ella, Audrey piensa que su marido la defenderá a capa y espada, nunca imaginó que se marcharía de casa tras una discusión, ante lo cual la pobre enloquece de dolor. Como en el caso de Beata en *Rosmersholm*, Audrey en *The Dream Physician* enloquece por amor hacia su marido.

También en esta obra de Martyn se hace referencia a la herencia de rasgos de personalidad, como en muchas obras de Ibsen (*A Doll's House* en la figura del Dr. Rank, *Ghosts* en la figura de Oswald, Gregers en *The Wild Duck*, Ellida en *The Lady from the Sea*):

AUDREY. Oh, I know. You are thinking of the madness that is in my family—of Otho's queer ways. (Martyn 1914: 21)

Las apariencias son muy importantes para el coronel Gerrard, como también lo son para Torvald en *A Doll's House* o para Manders en *Ghosts*:

GERRARD. (...) Oh, you must know how embarrassing this is for a man in my position. (...) The Gerrards who have always held their

heads so high, always been so respectable, who have even refused peerages (...) It will ruin us socially. (Martyn 1914: 11-12)

HELMER: To leave your home—to leave your husband, and your children! What would you suppose people would say to that? (Ibsen 1983: 90)

MANDERS (*Lowering his voice*). But one doesn't discuss such things openly, Mrs. Alving. There is no reason to give an account (...) of what one reads, or thinks (...). (Ibsen 1983: 115)

MANDERS: But what about public opinion? (Ibsen 1983: 116)

MANDERS: (...) we have no right to arouse the antagonism of the community. (Ibsen 1983: 118)

Como Miss Millicent en *The Tale of a Town*, también en este caso Audrey cree que el comportamiento de su pareja supondrá su ruina social.

AUDREY (*in despair*). But you don't seem to realise that your acceptance of such a position is a deadly injury to me. (...) that

won't prevent their shunning this house as an infected thing.  
(Martyn 1914: 17)

Y como ya he mencionado al hablar de *The Tale of a Town*, la cuestión de la ruina social aparece también en *A Doll's House*, en la que Torvald quiere mantener oculto el secreto de su mujer a toda costa, y en *Hedda Gabler*, en que todas las casas cerrarán sus puertas a quien se relacione con Ejlert Lövborg. También en *Rosmersholm* Kroll y Mortensgaard advierten a Rosmer de que a él le sucederá lo mismo. Sin embargo, a diferencia de Jasper y Rosmer, Shane Lester no cede, y abandona el hogar tras una fuerte discusión con su mujer, lo cual sume a ésta en la desesperación y la locura. También en este caso, como en tantas obras de Ibsen, Shane apela a su sentido del deber para defender sus acciones:

SHANE. Oh! You do not understand. These things are questions of conviction, of duty, of loyalty to my country. You would despise me if I were to fail in my duty. (Martyn 1914: 18)

No podemos sino pensar en el Dr. Stockmann en *An Enemy of the People* cuando éste defiende su argumento ante todos los que le acusan de estar yendo contra los intereses de la localidad al persistir en sus ideas.

El problema de las apariencias y el qué dirán es recurrente en las obras de Ibsen. En *Pillars of Society* la obra se desarrolla en una comunidad opresiva y mojigata que da la espalda a todo lo externo y representativo de cualquier tipo de modernidad, lo cual se considera altamente pernicioso e inmoral. En *A Doll's House*, el marido de Nora sólo piensa en la vergüenza y el qué dirán cuando ella le confiesa la verdad de sus actos. En *Ghosts* el pastor Mander piensa enormemente en las apariencias cuando aconseja a la Sra. Alving volver con su marido cuando ésta lo abandona por sus excesos, y cuando se debate entre si contratar un seguro para el orfanato o no, como si el contratarlo fuera a dar la imagen de que no confía lo suficiente en la protección divina. En *Rosmersholm* el cuñado de Rosmer lo amenaza con el qué dirá la sociedad de la relación de Rosmer y Rebecca, viviendo bajo un mismo techo sin casarse. O del escándalo que supondrá entre su círculo de amigos su reciente apostasía. Y en *John Gabriel Borkman* la Sra. Borkman centra toda su existencia en recuperar el honor del apellido familiar gracias a su hijo, y vive amargada por la deshonra que supuso el delito cometido por su marido, sin preocuparle en absoluto el bienestar o la dicha de éste. En *Pillars of Society* el Sr. Bernick centra toda su existencia en su reputación.

Como en *Pillars of Society*, también en *The Dream Physician* la actitud de un familiar amenaza con crear un escándalo que salpique al resto:

GERRARD. I knew that a headstrong young man with such extreme political opinions must sooner or later do something to injure the family. (Martyn 1914: 10)

Bernick: (...) Without a doubt they will create a scandal in some way or another. (...) It is simply a calamity to be connected with such folk in any way! (Ibsen 2001a: 29)

También en *Rosmersholm* es un familiar quien trae el escándalo a la familia. En esa obra, Rosmer escandaliza a su cuñado Kroll por su apostasía y sus ideas progresistas. En el caso de *The Dream Physician*, el yerno del coronel lo escandaliza por sus ideas nacionalistas. En ambos casos los supuestos agraviados consideran que sus parientes están yendo contra su propia clase, la clase acomodada.

Rosmer: (...) “A reckless outrage on the fair name of honoured ancestors”. (Ibsen 2001b: 57)

Lo que opina Gerrard de la nueva ideología política de su yerno se asemeja mucho a lo que piensa Kroll de la nueva ideología política de su cuñado en *Rosmersholm*:

Kroll: Rosmer, Rosmer. I shall never get over this. (*Looks at him sadly.*) To think that you, too, could bring yourself to sympathise with and join in the work of disorder and ruin that is playing havoc with our unhappy country. (Ibsen 2001b: 23)

Al igual que en otras obras de Ibsen, Shane Lester en *The Dream Physician* oculta a su esposa sus planes (unirse al partido nacionalista). En *Pillars of Society* Bernick oculta a su esposa sus planes de favorecer la línea ferroviaria en su localidad, que anteriormente había rechazado. En *An Enemy of the People* el Dr. Stockmann oculta a su mujer que había estado solicitando análisis de las aguas de los baños para ver si se confirmaban sus sospechas. En *The Lady from the Sea* Ellida oculta a su marido, en un principio, su pasado con el extraño marinero. En *The Master Builder* Solness oculta a su esposa el defecto de la chimenea que podría haber provocado el incendio de su casa. En *Little Eyolf* Allmers oculta a su mujer que no la quería verdaderamente cuando se casó con ella. Y en *John Gabriel Borkman* Borkman ocultó a su esposa que estaba haciendo un uso fraudulento de los fondos del banco para el que trabajaba.

La figura del joven artista despreocupado de Otho en *The Dream Physician* recuerda en cierta medida a la de Oswald en *Ghosts*, aunque en *Ghosts* el personaje tiene un toque trágico que Otho, presentado como un personaje bastante estúpido por el autor, no tiene. La postura del coronel Gerrards hacia él, de velado menosprecio, es similar a la mostrada por el pastor Manders hacia la vida general de los artistas en *Ghosts*.

GERRARD. (...) he neglects the duties of his position for trumpery occupations. (Martyn 1914: 28)

También en *The Dream Physician*, como en *Hedda Gabler*, George Augustus Moon hace maldades sencillamente por molestar, sin ninguna otra explicación. Al igual que Hedda, disfruta jugando con los sentimientos de la gente de manera caprichosa e infantil:

MOON. It's the only explanation I ever have for what I do. Ha, ha, ha—. (Martyn 1914: 62)

HEDDA (*Walks nervously about the room*): (...) I suddenly get impulses like that and I simply can't control them. (...) I don't know how to explain it myself. (Ibsen 1983: 347)

También en *The Dream Physician* Martyn trata de imitar la técnica de Ibsen de diferenciar a sus personajes por su forma de hablar, para lo cual pone en boca de Otho una serie de expresiones que repite a lo largo de toda la obra sin cesar: “paddle my own canoe”; “my manhood”; “intellect”.

Tanto Rosmer cuando sabe la verdad sobre el suicidio de su mujer en *Rosmersholm* como Audrey en *The Dream Physician* sienten una enorme pérdida por la muerte de sus parejas (en el caso del marido de Audrey, no real, pues éste no está muerto en realidad), que ellos consideran culpa suya, y unos enormes remordimientos. Ambos consideran que sus parejas han muerto por su culpa.

AUDREY. Then I have killed him. Shane—Shane, come back. I am sorry. (Martyn 1914: 22)

ROSMER. It was for love of me—in her own way that—she threw herself into the mill-race. That fact is certain, Rebecca, I can never get beyond that. (Ibsen 2001b: 59)

También, como en *The Wild Duck*, el coronel Gerrard nunca pensó que sus acciones terminarían provocando el desastre que han provocado:

GERRARDS. If I had foreseen the result, I should never have urged Audrey (...). I didn't think Shane would do anything. (Martyn 1914: 25)

GREGERS (*After a short pause*): It never occurred to me that things would come to this. (Ibsen 1983: 294)

Shane Lester, el marido de Audrey, desea ardientemente una oportunidad de enmendar su actuación, como también quieren enmendarse Krogstad en *A Doll's House* y Lövborg en *Hedda Gabler*, arrepentidos de sus acciones pasadas. También intenta enmendarse Rubek en *When We Dead Awaken*:

PROFESSOR RUBEK. [Softly, urgently.] Does repentance come too late, now? (Ibsen 2013:48)

A pesar de que la figura de George Augustus Moon es una sátira del escritor irlandés George Moore, primo de Martyn, se observa una gran similitud de carácter entre éste, e incluso entre Otho en esta misma obra, y el personaje de Hilmar en *Pillars of Society*. Como él, George Augustus Moon es fanfarrón y criticón y vive en un mundo de fantasía en el que se cree mucho más de lo que es. A Otho se asemeja en que ambos hablan de hacer muchas cosas (Otho de "paddle my own canoe", Hilmar de viajar y vivir mil aventuras, a cada cual más descabellada), pero ninguno hace nada al final.

Otra figura fanfarrona de las obras de Ibsen es el cazador de osos Ulfheim en la obra *When We Dead Awaken*.

Como Otho en *The Dream Physician* al acusar a George Augustus Moon de haber mentado acerca de la existencia de la supuesta Martha Moon, también Ella en *John Gabriel Borkman* habla del “love-life” cuando acusa a John Gabriel de haber acabado con él al abandonarla por su hermana, lo cual la privó de cualquier posible felicidad en su vida salvo el amor de su sobrino. La frase que emplean ambos es prácticamente idéntica:

OTHO. You have killed the love-life within me. (Martyn 1914: 68)

ELLA RENTHEIM. You have killed the love-life in me. (Ibsen 2006: 47)

Y también Ella Rentheim, como Audrey, enferma por amor:

ELLA RENTHEIM [Looking at him.]: The doctors thought that perhaps at one time in my life I had had to go through some great stress of emotion. (Ibsen 2006: 52)

Lo mismo le sucede en parte a Irene en *When We Dead Awaken*. Tras darse cuenta de que Rubek no la ama, sino que sólo la utiliza como modelo y musa

de sus obras, lo abandona, a partir de lo cual su vida, sin el alma que le entregó a él, es más bien una muerte en vida. Irene llega a enloquecer de verdad, por lo cual debe estar bajo la constante supervisión de una monja que vigila sus actos.

También, como en *A Doll's House*, *The Wild Duck* o *Hedda Gabler*, en esta obra se hace alusión a cierta estrechez económica:

GERRARD. (...) My income is lessened; and I require assistance to cope with the encroachments those rascals are making upon property.  
(Martyn 1914: 4)

Y finalmente, como en *When We Dead Awaken*, se habla de la muerte de manera metafórica:

SHANE. Yes, to you I am dead. (Martyn 1914: 22)

IRENE. [Rises slowly from her chair and says, quivering.] I was dead for many years. They came and bound me—laced my arms together behind my back—. Then they lowered me into a grave-vault, with iron bars before the loop-hole. And with padded walls—so that no one on the earth above could hear the grave-shrieks—. (Ibsen 2013: 22)

Y también, como en *When We Dead Awaken*, Shane quiere despertar a Audrey de su sueño:

SHANE. My task will be to awaken you from your dream. (Martyn 1914: 37)

### *The Place-Hunters (1902)*

Esta obra no fue publicada por su autor, que se limitó a hacerla aparecer en el periódico *The Leader* el 26 de julio de 1902. Tampoco se representó ni recibió ninguna crítica teatral, según señala William Feeney en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208).

El único acto en que consiste esta obra se desarrolla en el interior de los Four Courts, los principales juzgados de Irlanda, situados en Dublín, en una sala en que los jueces aguardan a ser llamados por los secretarios judiciales. Cuando se levanta el telón, estos jueces y abogados discuten el reciente nombramiento de un tal Mullin. Están indignados por ese nombramiento, ya que consideran que el Gobierno los ha ultrajado al nombrar a un nacionalista, y además papista. Hugh Daly, uno de los personajes, es la voz discordante junto a Aloysius Mooney. A la escena se unen una serie de terratenientes que se han

desplazado hasta allí para asistir a un juicio por difamación. Los terratenientes, indignados por considerar que el Gobierno ha dejado de velar por sus intereses, deciden unirse al partido nacionalista de Mooney. Daly lamenta que lo único que los mueva sean sus propios intereses, y que utilicen a Irlanda en su propio beneficio en vez de trabajar por el bienestar del país. Sin embargo, los terratenientes terminan cambiando de opinión uno por uno, al ir ofreciéndoseles, respectivamente, favores que los beneficiarán, como sucede también en *The Tale of a Town*. La obra va mostrando, uno por uno, cómo cada uno de los personajes va velando, sin ningún tipo de disimulo, por sus propios intereses y arrimándose al sol que más calienta, ante lo cual Mooney termina perdiendo los nervios y lanzando los libros de la estantería de la sala a diestro y siniestro, y por las ventanas. La obra termina con la policía arrestándole y llevándosele de los juzgados por la fuerza.

En esta obra Martyn retoma la sátira política de *The Tale of a Town*. Critica el arribismo de determinados sectores de la sociedad y la anteposición de los intereses personales a cualquier otro tipo de consideración, y el servilismo y la falta de patriotismo de algunos miembros de la clase dominante de Irlanda, aferrados a sus privilegios:

DALY. My friend, you are not thinking about education. You only fear for the minority's monopoly of appointments.

FALLON. Yes, that must be his real motive. You will generally find some such motive at the back of every public man's—. (Martyn 1902b: 344)

FALLON. (...) I would like to be a Nationalist, if I thought I wouldn't lose my chances of promotion. (Martyn 1902b: 344)

DALY. It's a pity you all can think of nothing in the country but what is to be pulled out of it. (Martyn 1902b: 346)

Martyn también critica a aquellas personas que quieren ascender socialmente a como dé lugar, y el utilitarismo de ciertos sectores sociales:

DALY. Look here Fisher, you don't push yourself half enough.

FISHER. That's what my wife says. She's a woman of push is my wife. (Martyn 1902b: 344)

DALY. (...) Will any of you, for instance, dare oppose the iniquitous drink traffic which is eating the bowels out of the country?

MOONEY. No, emphatically no—! Do you want us to injure the great trade of brewing and distilling? (Martyn 1902b: 345)

Y, como en *The Tale of a Town*, también critica la desunión de los propios irlandeses, preocupados sólo por ellos mismos:

MRS. FISHER. The country is surely intended for the professional classes.

UNIACKE. What about the landlords, madam? (...)

DALY. Among you all, I wonder there is anything left of Ireland. What with her placehunters on one side, and her politicians on the other, she is fast rotting out of existence. (Martyn 1902b: 346)

Sin embargo, según William Feeney en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 212), a diferencia de *The Tale of a Town*, donde los personajes pueden identificarse como figuras políticas reales, tanto inglesas como irlandesas, en *The Place-Hunters* y *The Privilege of Place* los personajes criticados representan de manera más general un tipo de persona con unas características socioeconómicas determinadas.

En su libro, Marie-Thérèse Courtney sólo expone brevemente el argumento de la obra, pero sin mencionar a Ibsen para nada. Setterquist también menciona brevemente esta obra en su libro: al igual que en *The Tale of a Town* y como hace Ibsen en sus obras, según Setterquist, también Martyn da a sus personajes nombres simbólicos en *The Place-Hunters*. Setterquist no menciona los personajes concretos con los que esto sucede. Un ejemplo

podría ser Aloysius Mooney (por “alloy”, aleación, mezcla (por la idea del personaje de unir a todos los partidos de Irlanda bajo una única bandera), y por “money”, dinero, puesto que es la figura utilitaria que antepone los intereses económicos a todo lo demás, como en el caso del tráfico de alcohol que se menciona en la obra. Sin embargo, “mooney” en inglés también significa soñador, algo que Mooney también es). Los nombres de los personajes de esta obra de Martyn ciertamente remiten a palabras con significados reales en inglés, pero es difícil entrever su significado exacto, y no me atrevo a aventurarlo.

Existen más similitudes entre esta obra y las obras de Ibsen. En *An Enemy of the People* también se observa la contraposición entre lo que es correcto y los intereses personales. Peter Stockmann se niega a cerrar los baños a pesar del problema de salud que suponen, para no perder dinero y para no quedar mal, ya que fue él quien los impulsó.

También podría aplicarse a los protagonistas de *An Enemy of the People* y de *Pillars of Society* la siguiente frase de Daly:

DALY. (...) They are those who benefit themselves at the expense of the country, and those who benefit the country at the expense of themselves. (Martyn 1902b: 349).

Tanto *The Place-Hunters* como *Pillars of Society* comienzan en una reunión en la que los personajes comentan, escandalizados, un acontecimiento. En el caso de *The Place-Hunters*, un nombramiento por parte del Gobierno que los personajes de la obra consideran inaceptable. En el caso de *Pillars of Society*, un escándalo familiar que tuvo lugar en el pasado, y que tuvo consecuencias para los personajes.

Otras similitudes que pueden apreciarse entre *The Place-Hunters* y las obras de Ibsen son el grado de detalle con que aparece descrita la sala donde están reunidos los jueces y abogados que protagonizan la obra, con todos los elementos típicos del decorado ibseniano: la chimenea, las estanterías llenas de libros, etc.

La figura del chantaje también aparece en *A Doll's House*, en la figura de Krogstad, que extorsiona a Nora para lograr un puesto en el banco donde trabaja el marido de ésta, aunque en *The Place-Hunters* y *The Tale of a Town* la extorsión será más sutil y menos trágica (se prometen favores a cambio de modificar una postura, no se amenaza de una manera tan clara y directa como en *A Doll's House*).

Como en *A Doll's House*, con un marido preocupado enormemente por el qué dirán y las apariencias, o en *John Gabriel Borkman* con la Sra. Borkman, también en *The Place-Hunters* aparece la figura de la mujer obsesionada con

la posición social. Tampoco en esta obra de Martyn las mujeres salen muy bien paradas.

MRS. FISHER. All the best people are to be at it, I believe.

DALY. So of course you must be at it too, Mrs. Fisher. (Martyn 1902b: 344)

MRS. CRONIN. One is always secure when one is in good society. (Martyn 1902b: 347)

MRS. CRONIN. You have completely cut yourself off from good society by your political speeches, Aloysius. (Martyn 1902b: 346)

MRS. FISHER. All respectable people will have to drop you on account of your outrageous politics and vulgar Irish ideas. (Martyn 1902b: 344)

Además, esta última frase de la Sra. Fisher se asemeja mucho a lo que Kroll le dice a Rosmer en *Rosmersholm* acerca de su nueva ideología política y su apostasía: que todos sus amigos lo dejarán de lado y que se convertirá en un paria social.

Torvald en *A Doll's House* también es altivo socialmente, cuando se queja de que su antiguo compañero Krogstad lo llame por su nombre en la oficina, como si fueran de la misma condición.

También en *Pillars of Society* se prometen favores para comprar la lealtad de las personas. Karsten Bernick se asegura el apoyo y la discreción de sus ayudantes haciéndoles partícipes de los beneficios materiales que reportará la construcción de la línea de ferrocarril, al igual que sucede en *The Place-Hunters*.

Y también, como en *John Gabriel Borkman*, se menciona la cuestión de un uso indebido de fondos.

Como en obras de Ibsen ya mencionadas al hablar de otras obras de Martyn, también en ésta aparece la figura de los matrimonios de conveniencia:

MRS. UNIACKE. Twelve hundred a year, paid quarterly. (...)  
Uniacke, you must call Mullin at once. He will want to marry now;  
and there are our daughters, Victoria and Maud. (Martyn 1902b: 346)

Y, por último, como en muchas otras obras de Martyn y de Ibsen, el autor hace a sus personajes repetir ciertas frases. En este caso, Mooney repite la palabra “emphatically” para subrayar su postura: “No, emphatically no”

(Martyn 1902b: 345, 347); “yes, emphatically yes” (Martyn 1902b: 346). También habla reiteradamente de la “debt of gratitude”. A su vez, la Sra. Murphy repite la palabra “honourable” para tratar de congraciarse con personajes influyentes. La forma de hablar de Fallon también permite distinguirlo del resto de los personajes, puesto que se desdice sin parar: primero dice una cosa, y en cuanto le replican se excusa diciendo que no era eso lo que quería decir, y dice lo contrario.

### *Romulus and Remus, or The Makers of Delights (1907)*

Esta obra se desarrolla en un salón de peluquería (que representaría un teatro, según Feeney) propiedad del personaje que representaría en teoría a Edward Martyn (Denis d’Oran), y en el que trabajan dos aprendices que representarían a Yeats (Remus Delaney) y Moore (Romulus Malone), y una tendera que representaría a Lady Gregory (Miss Daisy Hoolihan). El otro personaje que interviene en la obra (Mrs. Cornucopia Moyhihan) parecería representar a Miss Horniman, y la lucha entre las dos mujeres en la obra parecería representar la presunta rivalidad entre esos dos personajes, en la vida real, por la atención de William B. Yeats. La obra termina con Yeats y Lady Gregory abandonando el salón y Martyn reconciliándose con Moore. En la obra se utilizan más figuras metafóricas para representar aspectos de los primeros años del Irish Literary Theatre. Según Feeney, por ejemplo, las

fragancias sin olor extraídas de flores muertas representarían las aportaciones de los campesinos recogidas por Yeats y Lady Gregory, y las fragancias que tanto Romulus (Moore) como Remus (Yeats) quieren incluir en la de d'Oran (Martyn), sus aportaciones a su *Tale of a Town*.

Como su título indica, se trata de un “espectáculo simbolista en un acto”. Es una comedia en la que el autor satiriza las relaciones entre los impulsores iniciales del Irish Literary Theatre, probablemente ofendido por el rechazo por parte de éstos de su obra *The Tale of a Town* para la segunda temporada de ese teatro, en 1900, y reescrita posteriormente por Yeats y Moore como *The Bending of the Bough* (en *Romulus and Remus* se hace referencia, alegóricamente, a todo este episodio, en el perfume de Denis que Romulus y Remus quieren modificar con sus aportaciones). En la obra se incluyen referencias a cómo Edward Martyn percibía el carácter de cada uno de esos impulsores. Sin duda se trató también de una venganza por la publicación de la obra de George Moore *Hail and Farewell!* (y su creación del personaje de “dear Edward”). Martyn afirmó no haber leído esa obra de Moore, pero esto resulta extraño, y aun siendo cierto, parece imposible imaginar que desconociera el contenido de la obra y de la creación del personaje de “dear Edward” por su primo y confidente, que sin duda tuvo que considerar un duro golpe y una traición tras tantas vivencias compartidas.

En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208) puede accederse a un listado de las representaciones de esta obra.

La obra se representó por primera (y parece que por última) vez en diciembre de 1916, varios años después de su publicación, y, al igual que *The Place-Hunters* (1902), tampoco se publicó en forma de libro, sino como suplemento de *The Irish People* el sábado 21 de diciembre de 1907, como se señala en la obra de William J. Feeney *Edward's Martyn Irish Theatre*, publicada por Proscenium Press en 1980. La versión que utilizo yo como referencia es la publicada en dicho libro.

La obra gira en torno a un argumento muy concreto: la crítica a los fundadores iniciales del Irish Literary Theatre, con los cuales Martyn se sentiría defraudado. En este sentido, el autor retoma la crítica que ya había iniciado en *The Dream Physician*.

Ciertamente, las similitudes entre esta obra de Martyn y las obras de Ibsen no son tan abundantes como en las obras de Martyn analizadas hasta ahora, pero aun así la incluyo en mi tesis por la importancia que tiene como forma de entender (aunque desde el prisma del autor) un período clave de la literatura de Irlanda al cual contribuyó. La crítica que hace Martyn se centra en quienes, junto con él, impulsaron el Irish Literary Theatre a partir de

1899 y de los cuales terminó desligándose posteriormente por diversos desencuentros.

En *Edward Martyn and the Irish Theatre*, Marie-Thérèse Courtney (págs. 119 a 132) expone ampliamente las referencias autobiográficas que Martyn incluye en esta obra y su relación con los demás impulsores del Irish Literary Theatre, pero no hace mención alguna a Ibsen. Setterquist no menciona siquiera esta obra en su libro.

Como similitudes con Ibsen me limitaré a señalar un par de ellas, las únicas que he encontrado.

Como en obras anteriores, Martyn pone empeño en describir a la perfección el escenario en que se desarrollará la obra. Y también en este caso hay economía de personajes.

En la obra de Martyn observamos una rivalidad entre dos mujeres por los afectos y la atención de un hombre. Esta temática también puede apreciarse en *John Gabriel Borkman*, entre las dos hermanas gemelas que se enfrentan primero por el amor de un hombre y después por el de su hijo. O en *Little Eyolf*, entre Rita y Asta. La figura de los triángulos afectivos también aparece en *A Doll's House* con el Dr. Rank; en *Ghosts* con el pastor Manders; o en *Hedda Gabler* con el juez Brack.

Por último, y como última similitud, también en este caso antiguos amigos se convierten en enemigos, como en el caso de Tesman y Lövborg en *Hedda Gabler* o Ekdal y Gregers en *The Wild Duck*.

### [The Privilege of Place \(1915\)](#)

No he logrado encontrar esta obra publicada en ningún sitio. En *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 209), Feeney confirma que nunca se publicó y que se representó una única vez en el Irish Theatre del 8 al 14 de noviembre, entiendo que de 1915 porque Feeney no menciona el año pero así aparece en otras referencias consultadas.

Sólo he podido encontrar una mención a una crítica de la obra publicada en el *Freeman's Journal* el 9 de noviembre de 1915 y distintas referencias a la obra en referencias consultadas, como *Edward Martyn's Irish* o *Irish Playwrights, 1880-1995*. En *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn*, Joseph Ronsley y Ann Saddlemyer afirman lo siguiente:

*The Privilege of Place*, produced in November 1915, exposes political corruption in the same satiric manner as *The Tale of a Town*. It is based upon a sketch, published in *The Leader*, 26 July 1902,

which features a venal public official named Steppingstone Feathernest. (Ronsley & Saddlemyer 1995: xvii)

Esta afirmación está claramente equivocada, ya que la reseña de 1902 en *The Leader* y el argumento que se expone en esa afirmación es el de *The Place-Hunters* (1902), no el de *The Privilege of Place* (1915).

En *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama* (pág. 102), Setterquist señala que *The Privilege of Place* es la misma obra que *The Path of Logic* y *The Official's Son*, pero que todas ellas permanecieron en forma de manuscrito.

En *Irish Playwrights, 1880-1995* se hace mención a más reseñas de esta obra en la prensa de 1915 y 1916, pero lamentablemente no he logrado dar con ellas a pesar de mis intentos. Chantal Brady, en su tesis, hace referencia a ellas pero sólo a la crítica recibida por la obra, no al argumento de la misma. La referencia del *Freeman's Journal* de 1915, que me facilitó amablemente Trinity College Dublin, tampoco habla del argumento de la obra.

Feeney explica dicho argumento de la siguiente manera: Owen Hort, hijo del burócrata Sir Matthew Hort, se enfrenta a un duro examen para acceder a un puesto de funcionario público. Peter O'Keeffe, que pretende ascender en la escala social, lo organiza todo para que su hijo Terence sea quien haga el

examen, haciéndose pasar por Owen. A cambio, Sir Matthew debe acceder al matrimonio de Terence y Maggie Hort. El plan se desmorona cuando Owen confiesa el fraude y la vivaz Maggie se casa con un policía. Según Feeney, la obra se desarrolla en 1902.

Sin el texto y con los escasos datos sobre el argumento de la obra de que dispongo, me resulta imposible establecer la existencia de paralelismos con las obras de Ibsen. Sin embargo, si nos atenemos a lo que dice Feeney en *Irish Playwrights, 1880-1995* (págs. 209 y 210), *The Evening Mail* percibió rasgos ibsenianos en el enfrentamiento entre el idealismo de Owen y el materialismo de Matthew (como en *Pillars of Society*).

Con los datos de que dispongo me limitaré a mencionar que, por lo que parece, en esta obra parece que por fin Martyn creó un personaje femenino con cualidades positivas (algo muy poco habitual en él salvo en el caso de *Maeve*, y aun así con reservas, según las opiniones), como hace Ibsen en algunas de sus obras, y que el tema de la corrupción también se plantea en obras del maestro noruego como *Pillars of Society* o *An Enemy of the People*. La diferencia de clases es un tema recurrente también en las obras de Ibsen.

### *Regina Eyre (1919)*

*Regina Eyre* es la última obra teatral escrita por Martyn. Es una obra en cuatro actos que tampoco se publicó nunca (*Irish Playwrights, 1880-1995*, pág. 210). Se representó en el Irish Theatre de Hardwicke Street durante una semana a contar desde el 28 de abril de 1919, y parece que ésta fue su única representación.

*Regina Eyre* fue el último intento de Martyn por mantener el Irish Theatre a flote tras la estocada final que le asestó la creación de la Dublin Drama League (con las mismas aspiraciones que el Irish Theatre pero con el apoyo del Abbey y de la prensa). Sin embargo, no lo consiguió. A su estreno asistió muy poca gente y poco después el teatro cerró sus puertas definitivamente.

Salvo algunas críticas de contemporáneos a aquella representación, no existen más críticas literarias de esta obra, que ni siquiera se menciona en algunos de los escritos posteriores sobre Martyn. En su artículo “Edward Martyn’s Last Play”, Stephen P. Ryan se basa en el acceso que tuvo al guión que se utilizó para los ensayos y que conservaba en su poder Katherine McCormick de Dublín, perteneciente en su día a la Irish Theatre Company. La paginación que utiliza el autor en los pasajes de la obra que cita también se basa en dicho guión.

Yo he tratado de encontrar el manuscrito, pero sólo he encontrado esta referencia, en una antigua subasta:

<http://www.whytes.ie/i61FrameLeft.asp?Auction=20080405&offset=100>.

Todos mis esfuerzos por encontrar la obra han sido infructuosos, por lo que no me queda más remedio que utilizar las escasas referencias a ella utilizadas por Stephen P. Ryan en su artículo y las encontradas en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 210). Las dos únicas referencias que he encontrado a esta obra en la prensa, una en *The Tuam Herald* del 3 de mayo de 1919 (pág. 2) y otra en el *Freeman's Journal* del 29 de abril de 1919 (pág. 5) hacen sólo referencia a la representación, sin mencionar el argumento de la obra.

En *Regina Eyre*, según Ryan, Martyn vuelve de nuevo a la temática de las grandes casas solariegas y los personajes de clases acomodadas.

Siempre según Ryan y Feeney, la obra se desarrolla en el condado de Kerry, en el suroeste de Irlanda, en el Castillo de Glenduv, lugar de residencia de un antiguo profesor, Magnus Eyre, que ha decidido recluirse allí. También en esta obra el protagonista es un hombre idealista, como lo eran Carden en *The Heather Field*, Lord Mask en *An Enchanted Sea* o Michael Colman en *Grangecolman*. Sin embargo, el golpe de gracia de esta última obra de Martyn, con la que intentó salvar su teatro y que la diferencia de todas sus

obras anteriores, es que se trata de un *Hamlet* con los personajes invertidos (y según Ryan, con un diálogo muchísimo menos conseguido). En la obra, se descubre que el protagonista está casado en segundas nupcias con la hermana de su primera mujer, a la cual ésta envenenó. Regina, la hija de Magnus Eyre y su primera esposa, se ha visto obligada a abandonar la casa y ha proseguido su educación en Alemania. A su regreso sospecha de su tía, sospechas que confirma un chico con retraso de la localidad, enamorado de ella desde siempre. La tía de Regina, al sentirse amenazada, decide matar también a su sobrina. Cuando una amiga médico de Regina va a visitarla, descubre que la están envenenando lentamente y Regina decide abandonar la casa familiar de inmediato. La acción se desarrolla a partir de ese momento en una cabaña en las colinas de Kerry donde Regina se ha refugiado y a la cual se une su padre, que se ha dado cuenta de la maldad de su segunda mujer, Dymna. Ésta acude hasta allí para matar a Regina, pero un cazador aparece en escena y lo impide. En el último acto, el profesor y su hija deciden subir hasta la cumbre de Carrantuohill, donde realizarán un rito expiatorio. La esposa enloquecida los sigue hasta allí pero tras una pelea da un paso en falso y se precipita al vacío, muriendo. Padre e hija descienden juntos la montaña, y Regina asegura a su padre que, a partir de ese momento, podrán empezar, liberados de todo pecado y culpa, una vida juntos.

Sobre la influencia de Ibsen en esta obra, Ryan señala lo siguiente en la página 197 de su artículo:

From the very beginnings of his career as a playwright Edward Martyn was a disciple of Ibsen, and few Martyn plays are without distinct traces of the Norwegian's influence. This last drama is no exception; the final scene of *Regina Eyre*, with its ascent of the mountain, its invocation of the powers of light, its implications of the necessity for individual freedom and liberty, owes a very real debt to the master's *When We Dead Awaken*.

Y así es, efectivamente. En la obra de Ibsen, Rubek e Irene ascienden la montaña hacia la luz y la libertad, en un pasaje claramente simbólico y muy similar al de la obra de Martyn:

IRENE. (...) up in the light, and in all the glittering glory! Up to the Peak of Promise! (...) The sun may freely look on us, Arnold.

PROFESSOR RUBEK. All the powers of light may freely look on us.

(Ibsen 2013: 62)

Solo que, en el caso de *When We Dead Awaken*, son los dos quienes perecen en la montaña, sumergidos por un alud.

Sin embargo, Ryan no considera que la imitación de Ibsen en esta obra sea demasiado satisfactoria, como tampoco la imitación del *Hamlet* de Shakespeare.

En *Edward Martyn's Irish Theatre*, William Feeney afirma que la última escena es una confrontación de las mujeres, un enfrentamiento simbólico entre el bien y el mal en la cumbre de la montaña más alta de Irlanda, desde la que Dympna se precipita y muere.

Con los escasos datos de que dispongo de esta obra, me parece únicamente pertinente señalar otra similitud que me parece percibir entre ella y las obras de Ibsen. Dympna parece representar otro de los personajes femeninos manipuladores tan típicos de las obras de Ibsen y Martyn. Y también en este caso, un hombre divide su amor entre dos hermanas, como en *Pillars of Society* o *John Gabriel Borkman*. La figura del marido viudo que vuelve a casarse se repite también en obras de Ibsen como *The Lady from the Sea*, *Rosmersholm* o *Little Eyolf*.

#### **III. 4. Martyn visto por la crítica**

En general, lo que más se ha criticado de la obra dramática de Martyn ha sido el diálogo de sus obras, el no ser capaz de crear personajes creíbles por

utilizarlos más para transmitir una idea concreta que como personajes de carne y hueso con sentimientos y personalidades propios, y la debilidad de sus personajes secundarios (cuantos más personajes, más patente esa debilidad, como en *The Tale of a Town*). Si bien se ha reconocido que las ideas de sus obras eran buenas, no se le ha considerado capaz de plasmar esas ideas en obras de verdadera calidad dramática. Según algunos críticos, ello podría atribuirse a la poca disposición de Martyn a colaborar con otros autores en la elaboración de sus obras, como hicieron el resto de los fundadores del Irish Literary Theatre, lo cual les permitió aprender unos de otros. También se le acusa de que su sátira es demasiado incisiva y de que carece del humor o la suavidad de la crítica de Ibsen y, por tanto, del efecto de ésta.

Para este capítulo me he basado en resúmenes y críticas de las representaciones de Martyn, sobre todo en alusiones a éstas en obras publicadas, puesto que, como se señala en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. xi), los archivos de los periódicos de esa época no están bien sistematizados y resulta muy difícil acceder a ellos. En los Irish Newspaper Archives he encontrado numerosos artículos sobre la vida de Martyn, pero prácticamente ninguno sobre sus obras.

Feeney recoge las críticas de las representaciones de las obras de Martyn en el capítulo sobre él que figura en las páginas 206 a 217 de *Irish Playwrights*,

1880-1995. Considero una pérdida de tiempo y espacio volver a reproducirlas en esta tesis, ya que son perfectamente consultables en esa obra y yo no aportaría nada nuevo. Me limitaré a incluir algunas otras críticas sobre las obras de Martyn incluidas en obras consultadas durante mi investigación que no menciona Feeney y, posteriormente, me centraré en la imagen que distintos académicos han dado hasta ahora del dramaturgo irlandés.

Así pues, con respecto a los dramas representados en Irlanda por Martyn:

Sobre *The Heather Field*:

En el nº 2 de *Beltaine*, publicado en 1900, Lady Gregory escribió un texto titulado “Last Year” que se reproduce en su obra *Our Irish Theatre. A Chapter of Autobiography* y en el que incluye algunas de las críticas de los periódicos de la época tras la representación de esta obra de Martyn en Dublín:

Readers of Irish newspapers will remember the many columns in every paper in which the plays were discussed, always with warm interest and almost always with warm appreciation. I may, however, give extracts from a very few of the many English papers in which articles on the Irish Literary Theatre appeared. (...) *The Speaker* said: (...) while many, and those well-wishers of the movement,

thought that the appeal of such plays as *The Countess Cathleen* of Mr. Yeats, and Mr. Martyn's *The Heather Field* was too esoteric a cult, the event of their actual production in this city has so belied these anticipations as to ensure the permanent success of the Irish Literary Theatre... the marvellous dramatic power of *The Heather Field* (...) all this wonderland of imaginative symbol and spiritual thought. (Gregory 1972: 190-191)

Citando a un periodista que había acudido a Dublín en nombre del *Saturday Review* para asistir a *The Heather Field* de Martyn, Lady Gregory escribía:

‘I regret that I have not left space in which to write of the other play presented by the Irish Literary Theatre—Mr. Martyn's *Heather Field*. Not long ago this play was published as a book, with a preface by Mr. George Moore, and was more or less vehemently disparaged by the critics. Knowing that it was to be produced later in Dublin, and knowing how hard it is to dogmatise about a play till one has seen it acted, I confined myself to a very mild disparagement of it. Now, that I have seen it acted, I am sorry that I disparaged it at all. It turns out to be a very powerful play indeed. For the benefit of my colleagues I may say that it has achieved a really popular success—a success which must be almost

embarrassing to the founders of the Literary Theatre'. (Gregory 1972: 192)

Según *To-Day* (cita incluida en el nº 2 de *Beltaine* y en *Our Irish Theatre. A Chapter of Autobiography* de Lady Gregory):

*To-Day* says, quoting a correspondent in Dublin: "Edward Martyn's play, *The Heather Field*, was an unqualified success, and a popular success. It was well acted, and caught the attention of the audience. I was astonished at the attention with which it was listened to. The first act I feared would bore, but people were attentive, and, after that, when the second act began, there was no further question, Martyn's popularity was unbounded; the crowd was never tired shouting for him... The hall was very fairly filled each day, though it is the off season in Dublin, and the whole venture was a decided success, and *The Heather Field* is sure to see the light in London. (Gregory 1972: 192-193)

En un segundo artículo en *The Outlook* titulado "Billy Kelly and the Irish Literary Theatre", tomado también de *Our Irish Theatre. A Chapter of Autobiography*, se afirmaba:

“An’ the next night, whin Mistor Martyn’s play kem on—well, all I have to say is, I didn’t think that any Irish landlord, that ever stood in two shoes, had the makins of sich things in him. I’d bear eviction by sich a man with a light heart.”. (Gregory 1972: 193)

En *Samhain*, en 1901, Moore también elogió esta obra de Martyn.

En sus diarios, Joseph Holloway afirmaba lo siguiente con respecto a su impresión de la representación de *The Heather Field*:

*Tuesday, May 9.* (...) A more absorbing play than Mr. Edward Martyn’s *The Heather Field* I have not witnessed in a long time. (Hogan & O’Neill 1967: 8)

A diferencia de ciertos críticos como el académico norteamericano Robert Hogan, que en su libro *‘Since O’Casey’ and other essays on Irish Drama*, publicado en 1983, afirmó que el lenguaje empleado por Martyn en *The Heather Field* no era del todo natural, Holloway consideró que sí que lo era:

(...) I became deeply interested in its development, as the dialogue was so natural. (...) a work of real dramatic gift. (Hogan & O'Neill 1967: 8)

As a character study, the part of "Carden Tyrrell" would be hard to better. (Hogan & O'Neill 1967: 9)

Holloway también admiró la actuación de los actores, que impresionaron al público presente, "cultured and fashionable" (Hogan & O'Neill 1967: 8).

(...) the admirable manner with which it was acted. (...) The play was effectively staged and must be recorded a triumphant success of the Irish drama. The applause was immense at the conclusion, and the actors were called and recalled several times (...). Beyond a doubt, the admirable performance of *The Heather Field* has made the Irish Literary Theatre an unmistakably established fact, and an institution which all Irish people of culture and refinement ought to be justly proud of. (Hogan & O'Neill 1967: 8-9)

En *Celtic Dawn*, Ulick O'Connor menciona lo siguiente sobre la acogida que tuvo *The Heather Field* entre la crítica:

*The Evening Mail* called *The Heather Field* a 'splendid acting play as well as a literary one'. Only the grudging *Irish Times* refused to throw its cap in the air, using the sort of critical approach which one would have thought was out of date.

The truth is that despite Ibsen and his realism one can scarcely make a drama out of a conversation on a drainage loan advanced by the Board of Works, a wholesale reduction of lands by the Land Commission and similar topics.  
(O'Connor 1984: 161)

En *Irish Plays and Playwrights*, Weygandt también reconoció el éxito de esta obra, que gustó mucho al selecto público que acudió a verla el día de su estreno.

En *Deviant Acts: Essays on Queer Performance* se señala que tanto el público como la crítica (se citan el *Freeman's Journal*, el *Independent* y el *United Irishman*) acogieron con mucho agrado esta obra y se hace referencia

a la crítica positiva que hizo de ella James Joyce (también mencionada por Feeney en *Irish Playwrights, 1880-1995*), que percibió en ella claras cualidades ibsenianas y que terminaría produciéndola posteriormente en Zúrich en 1919 (Cregan 2009: 81).

En general, como señala Feeney en *Irish Playwrights, 1880-1995*, la obra recibió mejores críticas en Irlanda que en Inglaterra.

Sobre *Maeve*:

En sus diarios, Joseph Holloway señalaba lo siguiente sobre la representación de *Maeve* en el Gaiety Theatre en la segunda temporada del Irish Literary Theatre:

*Monday, February 19.* Whatever may be the literary worth of the two pieces presented by the Irish Literary Theatre at the Gaiety tonight, their unsuitability as stage plays is beyond all doubt... as witness tonight the utter failure of *Maeve* to impress. (Hogan & O'Neill 1967: 10)

Según Holloway, esta obra de Martyn sólo logró, en el estreno de su representación en 1900, provocar sonrisas entre el bienintencionado público con el personaje de la protagonista, Maeve, con su mirada perdida y su discurso visionario. Holloway consideraba que la obra era mejor en su versión publicada que en aquella primera representación, ya que en la representación el elemento simbólico no consiguió transmitirse bien.

I know little or nothing of “symbols” and “psychology,” but I know a good acting play when I see one, and this fairy tale symbolising the unspannable gulf between Irish and English ideals undoubtedly is not one. (Hogan & O’Neill 1967: 10)

El 22 de mayo de 1908 Holloway comentaba, sobre la representación de *Maeve* en el Theatre of Ireland:

Edward Martyn’s strange, unconvincing, two-act “psychological drama” *Maeve* also was a depressing affair. Maire nic Shiubhlaigh made a brave effort to make the mind-troubled heroine convincing, but the task was too Herculean even for her out-of-the-world style... Some of his dialogue provokes laughter in the wrong places

frequently because its author had no sense of humour to see such a result inevitable. (Hogan & O'Neill 1967: 112)

Cornelius Weygandt opina que la calidad literaria de *Maeve* es inferior a la de *The Heather Field* y que a partir de entonces sólo ha ido en declive, pero reconoce que, aun a pesar de no haber sido adecuadamente representada en la segunda temporada del Irish Literary Theatre, fue bien recibida por el público (Weygandt 1913: 35).

En la introducción de *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* se señala que probablemente la buena acogida que tuvo *Maeve* tuvo más que ver con el sentimiento nacionalista que su temática suscitó en el público que con la calidad literaria de la obra (Ronsley & Saddlemyer 1995: xiii).

En el tercer número de *Beltaine* Yeats señalaba que, con la excepción del *Irish Times* y algunos otros que tendían en general a representar lo que ellos consideraban los intereses de Inglaterra, todos los periódicos irlandeses habían escrito con entusiasmo sobre la representación de *Maeve* y las otras dos obras que la acompañaron en su estreno, y que los únicos corresponsables ingleses presentes mostraron también una opinión favorable (*Beltaine* nº 3, 1900).

Sobre *An Enchanted Sea*:

A pesar de haber expresado previamente su admiración por la primera obra de Martyn representada en Dublín, *The Heather Field*, Holloway se mostró muy crítico con *An Enchanted Sea* en 1904. En sus diarios escribió lo siguiente:

*Monday, April 18.* By luck or by accident, Edward Martyn once wrote an interesting, actable Irish play, *The Heather Field*, but try as he will he has never done anything for the stage worth a brass farthing since then, though he has made two or three tries. His four-act play, *An Enchanted Sea*, produced for the first time on any stage by the Player's Club tonight, under the auspices of the N.L.S. at the Antient Concert Rooms, proved a dreary, monotonous play full of daft ideas of the most improbable kind. (Hogan & O'Neill 1967: 39-40)

Holloway también criticó la actuación de la obra, pero se preguntó si habría cambiado algo si los actores hubieran sido profesionales.

W. G. Fay put it on for rehearsal at the Irish National Theatre Society and finding it impossible, withdrew it after the second rehearsal. It showed his good sense. Mr. Martyn, however, thought otherwise with the result above suggested. (Hogan & O'Neill 1967: 40)

En *Irish Plays and Playwrights*, Cornelius Weygandt dice que la obra no se representó bien (con respecto a su representación en 1904 en las Antient Concert Rooms de Dublín a cargo de The Players' Club), pero que, según Standish O'Grady, ganó mucho con respecto a la obra escrita (Weygandt 1913: 35). El Abbey no representó esta obra, como señalaba Holloway, porque los hermanos Fay consideraron que era irrepresentable.

Sobre *The Tale of a Town* y *The Place-Hunters*:

William Feeney, en *Irish Playwrights, 1880-1995* (pág. 208), afirma que *The Place-Hunters* nunca se representó y que por ende no existen críticas sobre dicha representación.

Cornelius Weygandt afirma que tanto *The Tale of a Town* como *The Place-Hunters* fueron un fracaso, porque Martyn tenía menos éxito con las

cuestiones políticas y sociales que con las que tenían que ver con el individuo (Weygandt 1913: 33). Su crítica sobre *The Tale of a Town* es demoledora:

“A Tale of a Town” is so crude, so naked, so obvious, so uninspired, one wonders why it can be taken seriously at all. (...) The play is true, in the main, to the life it depicts (...). Where it falls short of reality is in the dialogue of the aldermen. (Weygandt 1913: 36)

Según este autor, la representación de *The Tale of a Town* en 1905, en Molesworth Hall (Dublín), no fue demasiado notable, pero los periódicos ensalzaron la obra como gran material propagandístico.

Aunque Weygandt critica el estilo de los diálogos de Martyn, reconoce el valor de los argumentos de sus obras, salvo en *The Place-Hunters*.

Weygandt no es el único que considera que Martyn empezó bien pero luego fue perdiendo fuerza dramática en sus obras. En un artículo titulado “Edward Martyn’s Last Play”, publicado en *An Irish Quarterly Review* en 1958, Stephen P. Ryan afirmaba, al hablar de la obra de Martyn *Regina Eyre* (sólo representada, no publicada), que, como dramaturgo, Martyn había retrocedido desde las cimas de *Maeve* y *The Heather Field* hasta las llanuras de *The Tale*

*of a Town* y *An Enchanted Sea* y desde ahí había descendido hasta las ciénagas de *The Dream Physician* y posteriormente a la oscuridad de los fondos submarinos de *The Privilege of Place* y *Romulus and Remus*.

En la introducción de *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* se señala que *The Tale of a Town* gira en torno a la dificultad de la elección moral entre dos intereses (político y romántico) contrapuestos. Sin embargo, la crítica consideró que el personaje de Miss Millicent no tenía suficientes cualidades como para provocar esa disyuntiva en el protagonista, algo que al parecer sí consiguió Moore en su versión revisada de la obra, *The Bending of the Bough*. También se señala que la obra de Martyn tiene claros tintes nacionalistas que lamentablemente se perdieron al tardarse años en representar (no se representó hasta 1905), cuando los tiempos ya no eran propicios (Ronsley & Saddlemyer 1995: xiii-xiv).

#### Sobre *The Privilege of Place*:

Sólo he podido encontrar una mención a una crítica de la obra publicada en el *Freeman's Journal* el 9 de noviembre de 1915, al día siguiente de su primera representación en el Irish Theatre de Hardwicke Street, facilitada muy amablemente por el Trinity College Dublin, en la cual se afirma que la obra “was produced before a sympathetic audience”:

The play is a keen, perhaps even clever, satire of certain phases believed by the author to be still existent of life in Ireland. (...) The subject is not new, and the present play produces no surprises. (...) The piece lost something by a lack of decision in the players; but it was a first night, and its points will tell better later. (*Freeman's Journal*: 9 de noviembre de 1915)

Sobre Grangecolman:

La única crítica que he encontrado es la ya citada *Irish Plays and Playwrights*:

(...) if the dialogue is less stiff than that of the earlier plays, it is little more distinctive of the people who speak it. (...) "Grangecolman" is a picture of life as we all know it (...). There is not in it, however, any keenness of vision, any deep reading of life, any great underlying emotion, to relieve its abject sordidness. There is no gusto, no beauty, no intensity of bitterness even to make its sordidness interesting in any other than a pathological way. (Weygandt 1913: 37)

### Sobre *Regina Eyre*:

Las únicas críticas a las que he podido acceder son las que cita Stephen P. Ryan en su artículo “Edward Martyn’s Last Play”, y son todas demoledoras. Willian Feeney cita más reseñas periodísticas sobre la representación de esta obra en 1919 en *Irish Playwrights, 1880-1995* (págs. 216 y 217), pero lamentablemente no he logrado acceder a ellas. En su artículo, Stephen P. Ryan menciona una reseña de *Regina Eyre* presuntamente incluida en los diarios de Holloway. Sin embargo, esa reseña no aparece en la versión publicada de esos diarios (Hogan, Robert & O’Neill, Michael J. 1967: *Joseph Holloway’s Abbey Theatre. A Selection from his Unpublished Journal. Impressions of a Dublin Playgoer*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press).

En las páginas 212 a 215 de *Irish Playwrights, 1880-1995*, Feeney también recoge algunas de las críticas de otros académicos a las obras de Martyn.

Con respecto a la opinión de los distintos académicos sobre Martyn y su obra, durante muchos años ha parecido que los estudiosos se limitaban a aceptar la brutal demolición que Yeats había hecho de la vida y la obra de Martyn al referirse a ella como “the sterility of the mule” (en alusión al cruce de campesinos y terratenientes en su familia). Por desgracia, en los

casos en que se ha rebatido esta opinión los argumentos empleados han sido de carácter más moral que de otro tipo.

La crítica que Cornelius Weygandt hace de las obras de Martyn en general, en su obra *Irish Plays and Playwrights*, es bastante demoledora. Además de calificar a Martyn de *amateur*, como varios otros hicieron ya, entre ellos Yeats, Arthur Symonds o George Moore, este autor disecciona una por una las obras de Martyn, criticándolas con dureza. De todos los defectos, el que más destaca es el torpe diálogo de sus obras, también señalado años después por otros autores que escribieron sobre Martyn como Sister Marie-Thérèse Courtney en 1956, en su obra *Edward Martyn and the Irish Theatre*, o Jan Setterquist en su *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama*, de 1974. Setterquist critica también la caracterización de los personajes de Martyn. Considera que, junto con el diálogo poco natural de éstos, es el aspecto menos conseguido de las obras de este dramaturgo irlandés.

Weygandt señala en su obra que los caracteres de las obras de Martyn tienden a interpretar y transmitir una idea, pero que los diálogos no dejan entrever la verdadera personalidad o el humor de éstos más allá de dicha idea o del punto de vista que se quiere transmitir al espectador.

Stephen P. Ryan también critica el estilo de los diálogos de Martyn en su artículo “Edward Martyn’s Last Play”, sobre la obra de Martyn *Regina Eyre*.

Jan Setterquist afirma además que Martyn se desenvuelve mejor en obras de pocos personajes que en obras de muchos, en las cuales no logra individualizar bien a los personajes secundarios.

En el aspecto del diálogo, Martyn no pareció estar a la altura de su maestro, que logró caracterizar perfectamente a sus personajes por medio de sus diálogos y su forma de hablar, específica para cada uno de ellos.

Otra crítica que algunos autores, entre ellos Setterquist, han hecho de Martyn es que, a diferencia de Ibsen, en sus obras satíricas Martyn no logra diluir la crítica con humor como lo logra el maestro noruego, de manera que sus obras resultan demasiado críticas y ridiculizantes y ofenden al espectador.

En palabras de William Feeney, durante muchos años se ha tenido la idea de Martyn como un personaje extraño, de esfuerzos bienintencionados pero vanos. Su reconocimiento ha dependido en gran medida de su asociación con Yeats, rival filosófico y personal; George Moore, amigo en algunas ocasiones pero enemigo en otras; y Lady Gregory, una gran amiga y vecina (Martyn & Nolan 2003: prólogo).

Durante años, los académicos han aceptado la brutal crítica que Yeats hizo de Martyn, sin cuestionarla. Se ha considerado a Martyn un foráneo en el

Renacimiento Literario Irlandés, una versión favorecida en las memorias de Yeats, Moore y Lady Gregory (quien más contribuyó a esta visión fue Yeats).

Es evidente que existía un enfrentamiento ideológico entre Yeats y Martyn, y también personal. Ya antes de las primeras representaciones del Irish Literary Theatre, cuando Yeats y Martyn expusieron a Moore su idea, éste previó que habría desencuentros de carácter entre Yeats (al que calificó de “grajo”) y Martyn (al que calificó de “búho”):

So an owl and a rook have agreed to build in Dublin. A strange nest indeed they will put together, one bringing sticks, and the other— with what materials does the owl build? My thoughts hurried on, impatient to speculate on what would happen when the shells began to chip. Would the young owls cast out the young rooks, or would the young rooks cast out the young owls, and what view would the beholders take of this wondrous hatching? And what view would the Church? (Moore 1911: 32)

El interés despertado en Martyn por las obras de Ibsen no hizo sino ensanchar la brecha ideológica entre Martyn y Yeats. Yeats desdeñaba la obra realista de Ibsen; para Martyn, Ibsen era el mejor dramaturgo vivo.

Afortunadamente, en los últimos tiempos han surgido académicos como Jerry Nolan, escritor *freelance* especializado en investigar formas de nacionalismo cultural irlandés en autores marginales, que se han esforzado en rebatir esa opinión.

En *Deviant Acts: Essays on Queer Performance* se cita la introducción de *The Heather Field*, escrita por Moore, en la que éste afirma que Martyn escribía obras perfectamente construidas y que podrían actuarse según estaban escritas. Y sin embargo, también en esa obra se hace mención a la rigidez de sus diálogos (Cregan 2009: 81, 88).

En la introducción de *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* se afirma que, después de *The Heather Field*, la calidad y el consiguiente éxito de las obras de Martyn fueron disminuyendo progresivamente, pero que aun así merece la pena conservarlas con fines históricos. En esta aseveración parecen coincidir la mayoría de los críticos. A pesar de los inicios prometedores de Martyn como dramaturgo, su creciente nacionalismo hizo que fuera abandonando el estilo poético de sus primeras obras y escribiera obras cada vez más realistas, pero de menor calidad dramática.

Por último, en *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn* se señala también que el activismo y las numerosas causas (dramaturgo, mecenas, periodista...) que abrazó Martyn probablemente contribuyeron a la

fragmentación de sus facultades creativas (Ronsley & Saddlemyer 1995: xi, xix).

### **III. 5 La visión de Edward Martyn en el mundo de hoy en día, nuevas perspectivas de sus obras**

En *The Irish Theatre. Lectures delivered during the Abbey Theatre Festival held in Dublin in August 1938*, de Lennox Robinson, el actor Michael MacLiammoir señalaba que la gran tragedia de los “problem plays” era que ciertos problemas que en el momento de escribirse las obras que los mostraban eran acuciantes, con el paso de los años dejaban de serlo y, por tanto, las obras perdían relevancia. Para ilustrar su argumento, citaba, por ejemplo, algunas obras de O’Casey que ya habían dejado de resultar pertinentes, y eso que sólo había transcurrido una decena de años desde su concepción (Robinson 1971: 214, 225).

Sin embargo, si observamos los principales temas abordados por Martyn en sus obras, vemos que muchos de ellos siguen teniendo pertinencia en la sociedad actual. Como señalábamos en el apartado anterior, la principal temática abordada por Martyn en sus obras es la siguiente:

- las trágicas consecuencias del idealismo desmesurado, ajeno a cualquier realidad;
- la corrupción y la búsqueda del interés personal en detrimento de los intereses del país y de la comunidad por parte de los políticos y la judicatura de Irlanda;
- el servilismo de determinados sectores de la sociedad irlandesa hacia el dominador inglés;
- los matrimonios por interés;
- el problema de la tierra;
- la ambición y el ansia de poder fuera de todo control;
- las relaciones entre padres e hijos;
- la importancia dada por determinados sectores y personas a los convencionalismos sociales y al qué dirán;
- la oposición entre el idealismo y el materialismo;
- el egoísmo;
- la hipocresía;
- la situación de la mujer y las relaciones entre ambos sexos;
- los prejuicios;
- el rechazo de Inglaterra a las solicitudes de reformas sociales y políticas en Irlanda;
- la maldad humana;
- el suicidio;
- las relaciones entre clases;

- el sacrificio y el sentido del deber.

Algunos de estos temas han dejado de tener relevancia en la Irlanda actual, como el problema de la tierra o el rechazo de Inglaterra a las solicitudes de reformas sociales y políticas en Irlanda. La República de Irlanda ha dejado de ser un país dominado por una minoría terrateniente que tenía sometida a una mayoría campesina que vivía en condiciones abyectas. La población irlandesa ha dejado de depender de una manera tan extrema de la agricultura y ha diversificado sus fuentes de ingresos, de manera que esta división de la sociedad basada en la propiedad de la tierra ha dejado de existir. Además, las Irish Land Acts de principios del siglo XX permitieron una distribución más equitativa de la tierra y, por ende, de la riqueza. Los problemas políticos entre Irlanda e Inglaterra también parecen haberse solucionado. Los años de convulsión y conflicto social que marcaron la Irlanda del siglo XX, con actos de terrorismo e inestabilidad política entre dos países enfrentados, también parecen haber terminado tras la firma del Acuerdo de Viernes Santo, en 1998, entre Irlanda y el Reino Unido.

Sin embargo, otros aspectos señalados en las obras de Martyn siguen teniendo vigencia en la Irlanda actual, y mucha. Al igual que en otros países, los casos de corrupción y prácticas deshonestas siguen salpicando la prensa y las noticias de la Isla Esmeralda. Transparency International señala en su sitio web que, en el último informe de la Comisión Europea sobre la opinión

de los europeos acerca de la corrupción, el 86% de los irlandeses encuestados consideraba que la corrupción era un problema importante en Irlanda y el 70% opinaba que los esfuerzos realizados por el Gobierno para combatirla resultaban ineficaces. Un ejemplo mencionado era el hecho de que aún no se hubiera enjuiciado a nadie por el escándalo del Anglo-Irish Bank, que copó en su momento las portadas del país.

En general, se siguen persiguiendo intereses personales por encima del bien común, con un ansia de poder (y de dinero) y una ambición desmesurados, tanto en el sector público como en el sector privado. Sólo hay que abrir los periódicos para darse cuenta. Podemos decir, sin embargo, que lamentablemente esto es común a muchas sociedades de nuestra época, no sólo la irlandesa. Hoy en día, por ejemplo, los intereses del capital se anteponen en muchas ocasiones a otros intereses como la conciliación familiar o el respeto del medio ambiente.

En este sentido, el egoísmo criticado por Martyn sigue prevalente en la actualidad, igual que antaño. Lamentablemente también, la sociedad de Irlanda es, como la mayoría de las sociedades actuales, más materialista que idealista, aunque el irlandés sigue conservando el carácter soñador y romántico que siempre ha tenido, por lo que he podido observar en mis numerosas estancias en ese país, la última en junio de 2014.

Los prejuicios criticados por Martyn en sus obras también siguen existiendo, aunque quizás aplicados a otros aspectos, como la inmigración, que en los últimos años ha seguido aumentando y que no siempre es bien recibida (la Oficina Central de Estadísticas de Irlanda situaba el número de inmigrantes en 55.900 en abril de 2013, y en 60.600 en abril de 2014). En un artículo del *Irish Times* publicado en diciembre de 2013, el órgano encargado de la inmigración en Irlanda hablaba de un aumento alarmante de los incidentes racistas en Irlanda, y en los últimos años se han multiplicado las pintadas y los actos de carácter xenófobo, a pesar de que en el pasado Irlanda fue un país emigrante y de que la mayoría de la población irlandesa no pueda incluirse en esta minoría racista.

La apertura al exterior que deseaba Martyn se ha conseguido. Irlanda ingresó en las Naciones Unidas en 1955, y en la Unión Europea en 1973. El gaélico que tanto propugnaba es hoy, junto al inglés, lengua co-oficial de Irlanda, aunque, por desgracia, no es hablado por la mayoría de la población, salvo en la costa oeste del país, en la zona que se conoce como el Gaeltacht, y ello a pesar de los esfuerzos por promoverlo del Gobierno, que lo hace materia obligatoria para poder ingresar en ciertas universidades y que lo promueve mediante los Irish Summer Schools, en las que los niños permanecen internados durante varias semanas y en que está prohibido hablar inglés bajo riesgo de expulsión. En este sentido, podemos decir que el irlandés sigue postrado al inglés en materia lingüística, si bien, tras la tragedia de la gran

hambruna que obligó a emigrar a un gran porcentaje de la población, es comprensible que los irlandeses quieran hablar un idioma que les abra más puertas en otras partes del mundo en caso de que tuvieran que volver a emigrar. Muchos jóvenes irlandeses siguen poniendo sus ojos en Inglaterra para trabajar, por el desempleo en su país. Según la Oficina Central de Estadística, en julio de 2015 la tasa de desempleo en Irlanda era del 9,7% (nada comparable, sin embargo, con el 22,5% que señalaba la revista *Expansión* para junio de 2015 en España).

También la Irlanda posterior al fenómeno del “Celtic Tiger” está viviendo un período convulso. En la época de Martyn gran parte de la población no acudía al teatro por la situación de caos político y social imperante y los disturbios en las calles. Actualmente, muy probablemente no acudan por no poder permitírselo económicamente. Como en la época de Martyn los terratenientes fueron perdiendo su riqueza poco a poco, también la clase media de Irlanda ha visto reducido su poder adquisitivo en los últimos tiempos. En un artículo publicado en el *Irish Examiner* en diciembre de 2014 se señalaba que la renta disponible de los hogares había descendido en un 20% desde 2008. De esta forma, muchos irlandeses se han visto obligados a reducir su tren de vida, como sucedió con los terratenientes de la época de Martyn. También el irlandés actual debe enfrentarse a una dura realidad que no siempre coincide con los ideales o la vida que pudo imaginarse. También Irlanda está viviendo actualmente un período convulso políticamente, como

en muchos otros países, en que una parte importante de la población se muestra insatisfecha con la clase política, por considerar que no defiende sus intereses, como en *The Tale of a Town*. También en Irlanda, como en otros países, se están produciendo manifestaciones contrarias a las medidas de austeridad impuestas por el Gobierno y están surgiendo partidos nuevos como Fís Nua, preocupado por las cuestiones medioambientales, RENUA Ireland, Anti-Austerity Alliance o People before Profit Alliance. Como en la época de Martyn bajo el dominio inglés, el pueblo irlandés actual también está descontento con el sistema político imperante y exige cambios.

Lamentablemente, como en la época de Martyn, siguen produciéndose desahucios. Y también casos de sobreendeudamiento con los bancos, como en *The Heather Field*, con nefastas consecuencias.

En otros aspectos, a pesar de los avances realizados, Irlanda ha seguido siendo, en el siglo XX, un país extremadamente conservador, muy apegado a sus costumbres. Por influencia de la Iglesia católica, tremendamente poderosa en el país, el divorcio no se legalizó en Irlanda hasta 1995. En 1978, la “Irish Family Planning Act” había permitido dispensar anticonceptivos con prescripción médica, pero no fue hasta 1985 cuando los preservativos pudieron venderse en Irlanda libremente, sin receta. En los últimos años, sin embargo, Irlanda parece estar dando pasos de gigante. En

mayo de 2015 el país decidió legalizar el matrimonio homosexual, algo inesperado en un país hasta ahora tan conservador y católico.

En la sociedad actual de Irlanda, como en otros países, las mujeres se han incorporado al mercado laboral, por lo que los matrimonios por conveniencia, para que un hombre las mantuviera o para salir de su casa y ver mundo, han dejado de existir por necesidad, en principio. Quizás se sigan produciendo, pero ya más por decisión de escalar social o económicamente que por necesidad, como en tiempos de Martyn, en que la mujer no tenía forma de ganarse un sustento. Como prueba de los avances de Irlanda a este respecto, en 1990 Irlanda eligió a su primera mujer Presidenta, Mary Robinson, que posteriormente fue Alta Comisionada de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos de 1997 a 2002.

Las relaciones entre padres e hijos también son distintas, más abiertas, pero esto parece la tónica general en las sociedades occidentales actuales. Se piensa también menos en el qué dirán, aunque nunca dejarán de existir personas y sectores que consideren la reputación algo fundamental en sus vidas. Es algo intrínseco a determinados seres humanos y algo que no creo que desaparezca nunca, como tampoco las diferencias de clases. Aun así, hoy en día hay menos secretismo en la sociedad de Irlanda y la gente es más libre de vivir su vida como mejor le parece, sin que la sociedad trate de oprimirla, como antaño.

Por tanto, gran parte de la temática abordada en las obras de Martyn sigue siendo aplicable a la sociedad irlandesa de hoy en día. Algunas de las obras de Martyn como *Romulus and Remus* o *The Dream Physician* quizás hayan perdido gran parte de su vigencia por centrarse en personajes de un momento histórico y cultural que ya pasó. Si los espectadores no conocen la historia del Irish Literary Theatre y sus entresijos, quizás pierdan gran parte del mensaje. Sin embargo, más allá de estas obras, las obras de Martyn siguen teniendo vigencia en la sociedad actual, que presenta muchos de los mismos problemas señalados por este dramaturgo irlandés en el momento de escribirlas.

## **IV. CONCLUSIONES**

Con esta tesis he querido poner de relieve la enorme influencia del dramaturgo noruego Ibsen en la obra del autor irlandés Edward Martyn, comparando sus obras una por una y ampliando la labor realizada previamente al respecto por otros autores, completándola. He mostrado cómo, en sus dramas de crítica social, Edward Martyn adoptó la temática, la técnica y el estilo dramático del maestro noruego, en algunos aspectos con más éxito que en otros, para representar sobre los escenarios irlandeses dramas de realismo sociocrítico al estilo de Ibsen.

Lamentablemente, parte de las obras de teatro de Martyn, a diferencia de las de Ibsen, de fácil acceso, no están accesibles, por lo que mi estudio se ha visto irremediabilmente limitado a aquellas a las que he podido acceder.

Otra inevitable dificultad con la que me he tropezado es la desaparición de los documentos personales de Edward Martyn, que hasta el momento no han logrado localizarse, si es que verdaderamente no se destruyeron durante la Segunda Guerra Mundial. Mientras no aparezcan tendremos que basarnos fundamentalmente en los registros que quedan de su vida, y en sus artículos periodísticos, y sobre todo en la obra de Denis Gwynn, que por desgracia se limita fundamentalmente a la vida pública de Martyn, y en particular a su labor de mecenazgo, en el ámbito litúrgico y en la promoción de la lengua y

la música irlandesas, retomando extractos aquí y allá de los documentos recopilados por el dramaturgo irlandés, pero de manera aleatoria y poco exhaustiva, y sin incluir fechas en la mayoría de los casos. La labor de Gwynn, encomiable sin duda, de transcripción de algunos de los documentos personales de Martyn, es por desgracia incompleta. Estos extractos, transcritos sólo parcialmente, fuera de contexto y sin una ordenación cronológica, no nos permiten tener una visión completa de la labor pública de Martyn y de otros aspectos de su vida no mencionados en ella. Los documentos, recopilados por el dramaturgo irlandés al final de su vida y que abarcaban unos treinta años de su actividad, nos habrían dado una visión insuperable del conjunto de sus actividades. Lamentablemente, al no tenerse acceso a ellos, debemos conformarnos con la obra de Gwynn, como digo, incompleta, y con los documentos sobre Martyn o escritos sobre él encontrados en diversas publicaciones y archivos de instituciones, no siempre de fácil acceso. Otras obras posteriores sobre Martyn se basan en gran medida en la obra de Gwynn, remitiéndose a ella como fuente de sus citas, con la consiguiente posibilidad de estar perpetuando errores al no poder realizarse un cotejo con los documentos originales.

Una dificultad añadida para la consulta de archivos sobre Edward Martyn que ya he señalado anteriormente es que los archivos de los periódicos de esa época no están bien sistematizados y resulta muy difícil acceder a ellos. En los Irish Newspaper Archives he encontrado numerosos artículos sobre la vida

de Martyn, pero prácticamente ninguno sobre sus obras, por ejemplo. Afortunadamente he contado con la ayuda de archivistas de instituciones irlandesas como la National Library of Ireland que me han ayudado enormemente a encontrar archivos y artículos dispersos sobre la vida, la producción dramática y periodística y la obra de mecenazgo de este autor.

Para mi labor de comparativa de las obras de Martyn e Ibsen he utilizado la versión traducida al inglés de las obras de Ibsen, que es el idioma en que las conoció Martyn, de aquí que las citas que incluyo en la tesis sean en su inmensa (por no decir completa) mayoría en inglés.

Como señalaba en el planteamiento de la tesis, con mi trabajo he querido mostrar la importante labor de Edward Martyn como pionero y promotor del movimiento de crítica social también existente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en la escena teatral irlandesa, en paralelo a la actividad del Abbey Theatre en sus primeros años (Martyn murió en 1923 pero su actividad teatral cesó en 1920, con el cierre del Irish Theatre). El teatro de crítica social propugnado por Martyn, aunque no de gran éxito en sus inicios, logró sin embargo pervivir, y en la actualidad se siguen representando obras de corte crítico en Irlanda.

A pesar de que el Theatre of Ireland y el Irish Theatre en cuya creación participó Martyn no lograron tener el mismo éxito que el Abbey Theatre, sin duda por el momento de convulsión revolucionaria que atravesaba el país, poco propicio a la crítica social, el realismo sociocrítico también tuvo un lugar, aunque minoritario, en la dramaturgia de Irlanda de esos años. Posteriormente, una vez concluida la guerra civil y en años posteriores, otros destacados autores cogerían el testigo de Martyn y adoptarían también esta línea, realista y crítica, en diversos géneros literarios. La visión que nos ofrece la literatura de corte realista en Irlanda es de una gran sinceridad, y en ella predominan fundamentalmente dos rasgos: la ironía del carácter irlandés y la sátira de una sociedad que se tiende a criticar con ánimo de mejorarla.

Con el tiempo, el propio Abbey ha representado algunas obras de escritores de marcado corte crítico, como Brendan Behan, Brian Friel (1929-2015), Frank O'Connor o Louis D'Alton (1900-1951), y también del propio Ibsen:

- *A Doll's House* en 1923, 1925, 1926, 1929, 1975 y 1982;
- *Ghosts* en 1989 y 1990;
- *Hedda Gabler* en 1976, 1991 y 2006;
- *John Gabriel Borkman* en 1928 y 2010;
- *The Wild Duck* en 1932 y 2003.

De esta forma, aunque las obras de Martyn lleven sin representarse ya muchos años, hay que reconocerle la labor de haber impulsado un movimiento de crítica social dentro de la dramaturgia de Irlanda, con mucho tesón y esfuerzo, en un momento en que nada parecía estar a su favor. De esta forma se consiguió que el Renacimiento Literario Irlandés fuera más integral, y que no se redujera a representar en los escenarios a la clase campesina, sino que incluyera también a la clase media burguesa y de esta manera fuera más representativo de la sociedad irlandesa en su conjunto, que es lo que pretendía Martyn. De lo contrario, el movimiento habría quedado reducido a las obras poéticas y sobre labor campesina propugnadas por Yeats, y de esa forma habría sido, irremediablemente, incompleto y parcial.

Martyn fue un hombre que, durante toda su vida, luchó por mejorar la sociedad que le rodeaba, en múltiples facetas: música, arquitectura y arte religiosos, literatura, educación, política... Y ese mismo espíritu crítico logró traspasarlo a los escenarios, con sus dramas de realismo sociocrítico.

Su contribución a la emancipación cultural de Irlanda fue inmensa. Además de su labor política y de mecenazgo de las artes, como ya he señalado en el apartado sobre la contribución de Martyn al Irish Literary Theatre, también fue el gran aglutinador del movimiento del Renacimiento Literario Irlandés. Gracias a él se conocieron la mayoría de sus miembros. Martyn financió el Irish Literary Theatre en sus inicios y a él debe su nombre ese teatro. Y

además de contribuir económicamente, Martyn también contribuyó con su prestigio, además de ser quien convenció a su primo George Moore para que se uniera al movimiento que daría lugar a este teatro.

Martyn también fundó el Theatre of Ireland en 1906 junto a algunos miembros del Abbey desencantados con éste, y el Irish Theatre en 1914. A este segundo teatro Martyn aportó su experiencia, algunas de sus obras y fondos. En él se representaron diversas obras inspiradas en Ibsen, como *The All-Along* de Henry B. O'Hanlon en 1918, o *Weeds* de John McDonagh en 1919.

El Irish Theatre se mantuvo fiel a sus ideales de representar dramas de la Europa continental y de fomentar nuevas obras de autores irlandeses. Si bien este teatro, compuesto por actores *amateurs* sin salario y de muy buena voluntad, muchos de ellos nacionalistas, terminaría desapareciendo en 1920, la Dublin Drama League, creada en 1918, cuyo programa replicaba los ideales del teatro de Martyn, sí se mantuvo y posteriormente dio lugar al Gate Theatre en 1928, que hasta el día de hoy ha estado representado obras de Ibsen y de otros grandes autores extranjeros y otras obras de crítica social, como *Juno and the Paycock* o *The Shadow of a Gunman*, de Sean O'Casey (cuando el Dublin Gate Theatre Studio abrió sus puertas el 14 de octubre de 1928, se representó *Peer Gynt* de Ibsen, en el Peacock Theatre adyacente al Abbey).

En <http://www.gatetheatre.ie/section/GateTheatreProductions1984Present> pueden consultarse las obras de Ibsen representadas en el Gate Theatre:

- *Hedda Gabler* en 1984 y 2008;
- *Peer Gynt* en 1988;
- *A Doll's House* en 1993;
- *An Enemy of the People* en 2013.

Tanto a la Drama League como al Gate Theatre contribuyeron miembros del Irish Theatre al cierre de éste, como señala William Feeney en *Edward Martyn's Irish Theatre*. De esta forma, Martyn quedó en cierta forma vindicado. Sus teatros no triunfaron, sin duda no sólo por su contenido sino también por el tenso momento político y social que vivía el país, pero parte de su legado pervivió, y persiste hasta nuestros días. El Gate Theatre sigue activo en la actualidad, representando obras que, sin duda, Martyn habría aprobado.

Aunque Martyn fue calificado de *amateur* por Moore, Yeats y Symons, el conocimiento que tenía del drama continental resultó de gran utilidad para sus compañeros, su inspirador entusiasmo no tenía límites y su primer drama, *The Heather Field*, tuvo mucho más éxito que *The Countess Cathleen* en el momento de su estreno. Con sus obras, Martyn contribuyó al éxito del Irish

Literary Theatre, una institución de la que todos los irlandeses deberían sentirse orgullosos.

En realidad quienes se mantuvieron fieles a la primera intención del Irish Literary Theatre fueron Moore y Martyn. En su primera concepción, la idea de este teatro era crear un teatro literario, artístico, en que se pudiera experimentar y se pudieran representar obras de calidad artística, en oposición al teatro comercial de la época, que buscaba una rentabilidad económica inmediata (esto se pudo hacer, claro está, gracias a la generosidad de quienes avalaron el teatro en sus inicios, fundamentalmente Miss Horniman pero también Edward Martyn).

En el prólogo de la obra *The All-Along* de Henry B. O'Hanlon, Martyn expresó su decepción por que no se hubieran escrito más obras de corte no campesino, pero al menos le quedaba la conciencia tranquila de que ello no había sido porque los autores dispuestos a hacerlo no hubieran contado con un teatro para ello. Martyn hizo todo lo posible por perseguir sus ideales, hasta el final. No puede negarse su coherencia y su deseo de hacer bien las cosas, y de lograr la excelencia en todos los ámbitos, dos cualidades francamente importantes en un período en el que se estaba forjando la identidad nacional de su país. *The All-Along* se terminaría reviviendo en el Peacock Theatre de Dublín durante dos semanas, en 1932.

Como expresa Boyd en una frase muy significativa:

Martyn's is a case of constancy unrewarded. (Boyd 1968: 292)

Martyn buscó la excelencia y la mejora de la sociedad por encima del reconocimiento y la rentabilidad inmediatos. Era consciente de que el drama intelectual, no comercial, era más difícil de entender y, por ende, resultaría menos rentable, como de hecho sucedió con los teatros que fue sucesivamente creando sin demasiado éxito, independientemente del período de convulsión social que acompañó a todas esas empresas y que sin duda incidió negativamente en ellas.

Aunque sus obras no alcanzaron la calidad dramática de muchos de sus coetáneos (en eso, lamentablemente, estoy de acuerdo con la mayoría de los críticos, tras leerlas), no puede decirse que Martyn no lo intentó hasta el final y que no fue valiente en sus iniciativas. A diferencia del Abbey Theatre, que a partir de 1922 recibió subvenciones del Estado Libre de Irlanda, Martyn siempre financió sus propias empresas, invirtiendo en ello una gran cantidad de dinero y esfuerzo.

Fue el primer verdadero promotor del realismo sociocrítico en el movimiento que dotó a Irlanda de un teatro nacional. Sin embargo, su error fue no darse

cuenta, quizás, de que, como había explicado Yeats en un artículo publicado en *Samhain* en 1902, la mayoría del pueblo de Irlanda, en el momento histórico de fervor nacionalista que atravesaba, necesitaba ver en sus teatros su propia clase campesina o, si no, obras que le recordaran su pasado histórico, no obras de una clase social que levantara más ampollas entre la población empobrecida.

Plays about drawing-rooms are written for the middle classes of great cities, for the classes who live in drawing-rooms, but if you would uplift the man of the roads you must write about the roads, or about the people of romance, or about great historical people.  
(Weygandt 1913: 32-33)

La diferencia filosófica entre Yeats y Martyn era en realidad más de tiempos y prioridades que de fondo. Yeats consideraba que, mientras estuviera en fase de desarrollo y en pleno fervor nacionalista, el drama irlandés debía centrarse en obras de nativos irlandeses. Posteriormente ya habría tiempo para obras extranjeras (aunque tampoco estaba de acuerdo con el drama de Ibsen, que encontraba aburrido). Y de hecho, en una segunda fase, el Abbey terminó representando obras extranjeras, y también de Ibsen, como he señalado más arriba.

Quizás Martyn no supo medir los tiempos, pero está claro que lo que no puede negársele es haber invertido todo su dinero y esfuerzo en ofrecer una alternativa teatral a aquellos autores que quisieron presentar obras alejadas de la temática del Abbey y así fomentar un renacimiento dramático irlandés más integral, con un espectro de obras dramáticas más amplio y completo. Mostró las posibilidades de un nuevo drama, diferente del que se estaba ofreciendo en esos momentos en Irlanda, y abrió nuevos horizontes. Como ejemplo, su obra *The Tale of a Town* supuso un claro corte con el tipo de obra ofrecido en ese momento por el teatro irlandés y amplió el espectro de obras ofrecidas por éste, algo que no puede considerarse más que positivo en un movimiento de renacimiento cultural, que en principio debería ser lo más amplio e integrador posible.

En *The Tulira Trilogy*, Nolan afirmaba que Martyn era la única voz que propugnaba un drama moderno y cosmopolita basado en una interacción con Europa, y ello a pesar de su fervor nacionalista. Y eso es cierto. Fue el verdadero promotor del realismo sociocrítico en Irlanda a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cuando pocos parecían estar a su favor.

Y esa afirmación puede extrapolarse a otras esferas, como el arte eclesiástico. Martyn abogó siempre por aprender de los mejores para luego, sobre esa base, crear un verdadero arte nacional. Y es lo que él hizo con Ibsen: estudiarlo a fondo y luego, utilizándolo como referencia e inspiración,

crear dramas adaptados a la realidad de Irlanda, basándose en la técnica y la temática empleadas por el maestro noruego en sus obras.

Martyn siempre abogó por la excelencia y por mejorar el gusto artístico e intelectual de sus conacionales. Eso es algo que no se le puede negar y que ciertamente resulta meritorio. Tuvo que sufrir la desconfianza y el recelo de sus compatriotas, que no permitieron que triunfara la línea teatral que él propugnaba en aquel momento y que también se opusieron en muchos casos a otras labores de reforma propugnadas por él. Y sin embargo, como señala Gwynn, los irlandeses deberían rendir homenaje a Edward Martyn, un hombre de ideas, un hombre valiente, y un hombre que quiso a su país y a su pueblo, y que los quiso bien.

Aunque sus obras sólo lograron un éxito comercial y crítico marginal mientras vivió, puede decirse que Martyn fue pionero en combinar los ideales del drama social europeo con temas y personajes intrínsecamente irlandeses.

Sin embargo, sus diferencias con Moore y Yeats lo situaron en el bando perdedor del patrimonio literario irlandés, y se le sigue recordando sobre todo por sus dos primeras obras de teatro, *The Heather Field* y *Maeve*.

Martyn nunca trató de hacerse popular por la vía fácil y siempre estuvo dispuesto a defender sus creencias artísticas, políticas y sociales, costara lo que costara, a cualquier precio y con total dedicación.

En un artículo sobre Edward Martyn publicado en *The Tuam Herald* en 1929 se afirmaba que el culto a Ibsen de Martyn estaba tan muerto como él y que nunca se reviviría. Los años posteriores a esa afirmación han demostrado que no ha sido así. El Abbey y el Peacock han seguido representado obras de Ibsen, como también el Gate Theatre.

En ese mismo artículo se afirmaba también que, poco a poco, la imagen de Martyn se iría desdibujando y que con el tiempo su nombre sobreviviría sólo entre sus más allegados, que recordarían sus enormes cualidades personales, pero que más allá de eso dejaría de hablarse de él. Afortunadamente, gracias a la labor de personas como Jerry Nolan o Irina Ruppó, no ha sido así. Gracias a ellos este autor se ha seguido estudiando en Irlanda, y esperamos que con trabajos como el mío se siga haciendo también en otros países. Quizás si se tradujeran sus obras a otros idiomas, entre ellos el español, éstas serían de más fácil acceso para un mayor número de personas y se darían más a conocer. Esperemos que algún día alguien se anime a tan ardua tarea y podamos ver las obras de Martyn sobre los escenarios españoles.

Ojalá algún día también alguien consiga dar con las obras no publicadas de Martyn, aunque sea en forma de manuscrito, para que éstas puedan ser estudiadas en profundidad. Yo no lo he logrado, por desgracia. Stephen Ryan, en su artículo “Edward Martyn’s Last Play”, se remite a un manuscrito de *Regina Eyre*, pero no lo transcribe en su totalidad, una lástima.

Por último, esperemos también que algún día aparezcan los documentos desaparecidos de Martyn, si es que de verdad no han sido destruidos. Ellos podrían aportar información adicional sobre este autor, no incluida por Denis Gwynn en su obra.

## **V. BIBLIOGRAFÍA**

A continuación incluyo la principal bibliografía que he consultado para la elaboración de mi tesis.

Cuando dos obras del mismo autor se publicaron en el mismo año, en el texto de las tesis he nombrado las referencias de las citas incluidas de la siguiente manera: (Autor añoa: página) para la primera obra que aparece en la bibliografía; (Autor año b: página) para la segunda; y así sucesivamente.

En la obra de Jan Setterquist, la paginación corresponde a la segunda parte del libro, la centrada en Edward Martyn.

Dividiré la bibliografía en libros (en papel o en línea); tesis consultadas; vínculos electrónicos; artículos y reseñas en revistas, periódicos y otras publicaciones; y otras referencias.

### **Libros:**

Asociación Española de Estudios Angloamericanos 1981: *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.

Ayling, Ronald 1985: *Seven Plays by Sean O'Casey, a Students' Edition*. London: Macmillan.

- Boyd, Ernest 1968: *Ireland's Literary Renaissance*. New York: Barnes & Noble, Inc.
- Cairns, David & Richards, Shaun 1988: *Writing Ireland. Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Cave, Richard Allen 1978: *A Study of the Novels of George Moore (Irish Literary Studies 3)*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Courtney, Sister Marie-Thérèse 1956: *Edward Martyn and the Irish Theatre*. New York: Vantage Press.
- Cregan, David 2009: *Deviant Acts: Essays on Queer Performance*. Dublin: Carysfort Press Ltd.
- De la Bédoyère, Guy; Kerrigan, Michael; Ó Pronntaigh, Ciarán; Sutherland, Jon 2006: *Irish History*. London: The Foundry.
- Dillane, Fionnuala & Kelly, Ronan 2003: *New Voices in Irish Criticism 4*. Bodmin, Cornwall: MPG Books.
- Downs, Brian W. Ibsen 1946. *Ibsen: The Intellectual Background*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dunleavy, Gareth W. 1974: *Douglas Hyde*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Dunleavy, Janet Egleson 1973: *George Moore: The Artist's Vision, The Storyteller's Art*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, Inc.
- Duane, O. B. 1996: *W. B. Yeats, Romantic Visionary*. London: Brockhampton Press.

- Egan, Michael 2009: *Henrik Ibsen: A Critical Heritage*. London; New York: Routledge.
- Ellis-Fermor, Una 1939: *The Irish Dramatic Movement*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Fahy, Catherine 1989: *W. B. Yeats and His Circle*. Dublin: The National Library of Ireland.
- Fallis, Richard 1977: *The Irish Renaissance. An Introduction to Anglo-Irish Literature*. New York: Syracuse.
- Feeney, William J. 1980: *Edward Martyn's Irish Theatre. Lost Plays of the Irish Renaissance: 2*. Newark: Proscenium Press.
- Feeney, William J. 1984: *Drama in Hardwicke Street: A History of the Irish Theatre Company*. Rutherford, N. J. : Fairleigh Dickinson University Press.
- Fitz-Simon, Chistopher 1983: *The Irish Theatre*. London: Thames.
- Frazier, Adrian 1990: *Behind the Scenes. Yeats, Horniman and the Struggle for the Abbey Theatre*. California: University of California Press, Ltd.
- Frazier, Adrian 2000: *George Moore, 1852-1933*. New Haven and London: Yale University Press.
- French, Frances-Jane 1969: *The Abbey Theatre Series of Plays. A Bibliography*. Dublin: Dolmen Press, Ltd.
- Gaskell, Ronald 1972: *Drama and Reality: the European theatre since Ibsen*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Gerber, Helmut E. 1968: *George Moore in Transition. Letters to T. Fisher Unwin and Lena Milman, 1894-1910*. Detroit: Wayne State University Press.

- Gilcher, Edwin 1970: *A Bibliography of George Moore*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press.
- Gonzalez, Alexander & Nelson, Emmanuel S. 1997: *Modern Irish Writers. A Bio-Critical Sourcebook*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Goodwin, Geraint 1929: *Conversations with George Moore*. London: Ernest Benn Ltd.
- Gray, Tony 1996: *A Peculiar Man. A Life of George Moore*. London: Sinclair-Stevenson.
- Gregory, Lady 1972: *Our Irish Theatre. A Chapter of Autobiography*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Greene, Nicholas 1999: *The Politics of Irish Drama. Plays in Context from Boucicault to Friel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gwynn, Denis 1974: *Edward Martyn and the Irish Revival*. New York: Lemma Publishing Corporation.
- Hogan, Robert & Kilroy, James 1975: *The Irish Literary Theatre 1899-1901 (The Modern Irish Drama. A Documentary History I)*. Dublin: The Dolmen Press.
- Hogan, Robert & Kilroy, James 1976: *Laying the Foundations 1902-1904 (The Second Volume of the Modern Irish Drama)*. New Jersey Press, Inc.
- Hogan, Robert & O'Neill, Michael J. 1967: *Joseph Holloway's Abbey Theatre. A Selection from his Unpublished Journal. Impressions of a Dublin Playgoer*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.
- Hogan, Robert 1968: *After the Irish Renaissance. A Critical History of the Irish Drama since The Plough and the Stars*. London: MacMillan and Co. Ltd.

- Hogan, Robert 1983: *'Since O'Casey' and Other Essays on Irish Drama (Irish Literary Studies 15)*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Hogan, Robert 1996: *Dictionary of Irish Literature. Revised and Expanded Edition [2 volumes: A-L and M-Z]*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Hugues, Douglas A. 1971: *The Man of Wax. Critical Essays on George Moore*. New York: New York University Press.
- Humphreys, Madeleine 2007: *The Life and Times of Edward Martyn: An Aristocratic Bohemian*. Dublin: Irish Academic Press.
- Hunt Mahony, Christina 1998: *Contemporary Irish Literature. Transforming Tradition*. Bloomsburg, PA: Haddon Craftsmen.
- Hunt, Hugh 1998: *Seán O'Casey*. Dublin: Gill & MacMillan.
- Ibsen, Henrik 1983: *Four Plays: A Doll's House; Ghosts; the Wild Duck; Hedda Gabler*. Pennsylvania: The Franklin Library.
- Ibsen, Henrik 2001: *Pillars of Society. A play in four acts*. Traducido por R. Farquharson Sharp. Penn State Electronic Classics Series. The Pennsylvania State University.
- Ibsen, Henrik 2001: *Rosmersholm. A play in four acts*. Traducido por R. Farquharson Sharp. Penn State Electronic Classics Series. The Pennsylvania State University.
- Ibsen, Henrik 2001: *The Lady from the Sea*. Traducido por Eleanor Marx-Aveling. Penn State Electronic Classics Series. The Pennsylvania State University.

Ibsen, Henrik 2001: *The Master Builder*. Traducido por Edmund Gosse and William Archer. Blackmask Online. <http://www.searchengine.org.uk/ebooks/61/79.pdf>.

Ibsen, Henrik 2001: *An Enemy of the People*. Traducido por R. Farquharson Sharp. Penn State Electronic Classics Series. The Pennsylvania State University.

Ibsen, Henrik 2006: *John Gabriel Borkman*. Traducción e introducción de William Archer. The Project Gutenberg.

Ibsen, Henrik 2009: *Little Eyolf*. Traducción e introducción de William Archer. The Project Gutenberg.

Ibsen, Henrik 2013: *When We Dead Awaken*. Traducción e introducción de William Archer. The Project Gutenberg.

Irish Theatre Handbook, 4th edition, 2007. Dublin: Irish Theatre Institute.

Jeffares, A. Norman 1997: *A Pocket History of Irish Literature*. Dublin: O'Brien Press Ltd.

Jeffares, A. Norman 1998: *The Irish Literary Movement*. Dublin: Gill & Macmillan Ltd.

Kelly, Aaron & Gillis, Alan A. 2001: *Critical Ireland. New Essays in Literature and Culture*. Bodmin, Cornwall: MPG Books.

Kilroy, James F. 1984: *The Irish Short Story. A Critical History*. Boston: Twayne Publishers.

Komesu, Okifumi & Sekine, Masaru 1990: *Irish Writers and Politics (Irish Literary Studies 36)*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.

- Malone, Andrew W. 1929: *The Irish Drama*. London: London Constable & Co.
- Martin, Augustine 1984: *The Genius of Irish Prose*. Dublin: The Mercier Press Ltd.
- Martyn, Edward 1890: *Morgante the Lesser: His Notorious Life and Wonderful Deeds*. London: Swan Sonnenschein & Co.
- Martyn, Edward 1902: *The Tale of a Town and An Enchanted Sea*. London: T. Fisher Unwin, Ltd.
- Martyn, Edward 1902: *The Place-Hunters: A Political Comedy in One Act*. Dublin: *The Leader*.
- Martyn, Edward c.1912: *The Playboy of the Eastern World: A Stage Allegory in One Act*. Dublin: UCD.
- Martyn, Edward 1912: *Grangecolman. A Domestic Drama in Three Acts*. Dublin: Maunsel & Company, Ltd.
- Martyn, Edward 1914: *The Dream Physician. Play in Five Acts*. Dublin: The Talbot Press Ltd.
- Martyn, Edward & Nolan Jerry 2003: *The Tulira Trilogy of Edward Martyn (1859-1923), Irish Symbolist Dramatist. With an Introduction by Jerry Nolan*. Lampeter, Ceredigion: The Edwin Mellen Press, Ltd.
- Mathews, P. J. 2003: *Revival. The Abbey Theatre, Sinn Féin, the Gaelic League and the Co-operative Movement*. Cork: Cork University Press.
- Maxwell, D.E.S. 1984: *A Critical History of Modern Irish Drama 1891-1980*. Cambridge: Cambridge University Press.

- McCann, Sean 1967. *The Story of the Abbey Theatre*. London: The New English Library Ltd.
- McCormack, John 2002: *A Story of Ireland. The People and Events that Shaped the Country*. Dublin: Mentor Books.
- McCormack, W. J. 1985: *Ascendancy and Tradition. Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*. New York: Oxford University Press.
- McCullough, Joseph 2010: *A Pocket History of Ireland*. Dublin: Gill & MacMillan Ltd.
- McFarlane, James 1994: *Cambridge Companion to Ibsen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, Liam 1963: *The Irish Book. Special Yeats Issue. Vol. II. Nos. 3/4 (Rare Books and Manuscripts)*. Dublin: The Dolmen Press.
- Moore, George 1911: *Hail and Farewell! Ave*. London: William Heinemann Ltd.
- Moore, George 1912: *Hail and Farewell! Salve*. London: William Heinemann.
- Moore, George 1914: *Hail and Farewell! Vale*. London: William Heinemann Ltd.
- Moore, George 1980: *The Lake*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Moore, George 1981: *A Drama in Muslin*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Moore, George 2000: *The Untilled Field*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Morash, Christopher 2002: *A History of Irish Theatre 1601-2000*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Nolan, Jerry, 2004: *Six Essays on Edward Martyn (1859-1923), Irish Cultural Revivalist (Irish Studies)*. Lewinston, New York: Edwin Mellen Press Ltd.
- O'Connor, Ulick 1984: *Celtic Dawn. A Portrait of the Irish Literary Renaissance*. London: Hamish Hamilton.
- Pethica, James 1996: *Lady Gregory's Diaries 1892-1902*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Rauchbauer, Otto 1992: *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. A Collection of Interpretations. Dublin: Lilliput Press.
- Richards, Shaun 2004: *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robinson, Lennox 1939: *The Irish Theatre. Lectures delivered during the Abbey Theatre Festival held in Dublin in August 1938*. New York: Haskell House Publishers Ltd.
- Ronsley, Joseph & Saddlemyer, Ann 1995: *Selected Plays by George Moore and Edward Martyn (Irish Drama Selections 8)*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Ruppo Malone, Irina 2010: *Ibsen and the Irish Revival*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ruppo Malone, Irina 2012: *Ibsen and Chekhov on the Irish Stage*. Dublin: Carysfort Press.
- Saddlemyer, Ann 1982: *Theatre Business. The Correspondence of the First Abbey Theatre Directors: William Butler Yeats, Lady Gregory and J. M. Synge*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.

- Sainero, Ramón 1983: *Lorca y Synge: ¿Un mundo maldito?* Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.
- Sainero, Ramón 1995: *La literatura anglo-irlandesa y sus orígenes*. Madrid: Akal.
- Setterquist, Jan 1974: *Ibsen and the Beginnings of Anglo-Irish Drama/2 Volumes in 1. II. Edward Martyn*. New York: Gordian Pr.
- Share, Bernard 1971: *Irish Lives. Biographies of Fifty Famous Irish Men and Women*. Dublin: Allen Figgis and Co. Ltd.
- Shaw, Bernard 1913: *The Quintessence of Ibsenism; now completed to the death of Ibsen*. Cambridge, U.S.A.: The University Press.
- Shaw, Bernard 1984: *John Bull's Other Island*. Texto definitivo bajo la supervisión editorial de Dan H. Laurence. London: Penguin Books.
- Sloan, Barry 1986: *The Pioneers of Anglo-Irish Fiction (Irish Literary Studies 21)*. New York: Syracuse University Press.
- Smythe, Colin 1983: *A Guide to Coole Park, Co. Galway: Home of Lady Gregory; with a foreword by Anne Gregory*. Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe.
- Smythe, Colin 1982/3: *Recent Publications and 1982/3 Titles*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Shrank, Bernie & Demastes, William W. 1997: *Irish Playwrights, 1880-1995. A Research and Production Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- Sternlicht, Sanford 1998: *A Reader's Guide to Modern Irish Drama*. New York: Syracuse University Press.

- Tierney, Mark 1978: *Modern Ireland. Revised Edition*. Dublin: Gill & Macmillan Ltd.
- Valdevelde, Karen 2002: *New Voices in Irish Criticism 3*. Dublin: Colourbooks Ltd.
- Wallace, Martin & Hogan, Robert 1983: *100 Irish Lives*. New Jersey: Barnes & Noble.
- Ward, Patrick 2002: *Exile, Emigration and Irish Writing*. Bodmin, Cornwall: MPG Books.
- Watson, George J. 1994: *Irish Identity and the Literary Revival (2nd Edition). Synge, Yeats, Joyce and O'Casey. Clinical Studies in Irish Literature, Volume 4*. Washington DC: Catholic University of America Press.
- Watt, Stephen; Morgan, Eileen; Mustafa Shakir 2000: *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*. Indiana: Indiana University Press.
- Welch, Robert 1982: *The Way Back to George Moore's The Untilled Field & The Lake*. Dublin: Wolfhound Press.
- Welch, Robert 1996: *The Oxford Companion to Irish Literature*. New York: Oxford University Press.
- Weygandt, Cornelius 1913: *Irish Plays and Playwrights*. Boston & New York: The Riverside Press Cambridge. The Project Gutenberg.
- White, James & Wynne Michael 1963: *Irish stained glass: a catalogue of stained glass windows by Irish artists of the 20th Century*. Dublin: Furrow Trust.
- Wolfe, Humbert 1931: *George Moore*. London: Harold Shaylor.

### **Tesis consultadas:**

Tesis *Edward Martyn: Dreamer and Reformer. A Study of an Aesthete and Cultural Nationalist*, de J. C. M. Nolan, 1995 (TCD Thesis 3713) (cortesía de Trinity College Dublin, Irlanda)

Tesis doctoral *Edward Martyn, 1859-1923, l'homme et son temps*, de Chantal Brady, 1980 (cortesía de la Universidad de Rennes y la Universidad Sorbona de París, Francia)

Disertación *Edward Martyn; His peace in the Irish literary revival*, de Anna V. Connolly, 1946 (cortesía de la St. John's University, Queens, NY, Estados Unidos)

### **Vínculos electrónicos:**

<http://www.iasil.org/archive/conferences/galway/panels/revival.html> (último acceso en junio de 2015)

<http://ibsen.nb.no/id/83> (último acceso en agosto de 2015)

[http://www.abbeytheatre.ie/behind\\_the\\_scenes/article/history](http://www.abbeytheatre.ie/behind_the_scenes/article/history) (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.oreillydesign.com/moorehall/mahon.html> (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.ireland-information.com/reference/english.html> (último acceso en junio de 2015)

<http://bingweb.binghamton.edu/~ccarpen/OCasey.htm> (último acceso en junio de 2015)

<http://www.ndoherty.com/the-day-of-the-rabblement/> (último acceso en julio de 2015)

[http://transparency.ie/news\\_events/perceptions-corruption-irela](http://transparency.ie/news_events/perceptions-corruption-irela) (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.cso.ie/en/releasesandpublications/er/pme/populationandmigrationestimatesapril2014/> (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.irishtimes.com/news/social-affairs/alarmed-increase-in-racist-incident-says-immigrant-body-1.1620919> (último acceso en agosto de 2015)

[http://europa.eu/about-eu/countries/member-countries/ireland/index\\_es.htm](http://europa.eu/about-eu/countries/member-countries/ireland/index_es.htm) (último acceso en agosto de 2015)

<https://www.inmo.ie/MagazineArticle/PrintArticle/8590> (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.datosmacro.com/paro/espana> (último acceso en agosto de 2015)

<http://www.irishexaminer.com/ireland/household-disposable-income-down-20-since-2008-302696.html> (último acceso en agosto de 2015)

<http://search.findmypast.ie/> (último acceso en agosto de 2015)

### **Artículos y reseñas en revistas, periódicos y otras publicaciones:**

“A Comparison between Irish and English Theatrical Audiences”, de Edward Martyn, extraído de *Beltaine: the Organ of the Irish literary Theatre*, No. 2, febrero de 1900 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068459](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068459)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“A Plea for a National Theatre in Ireland”, publicado en *Samhain* en octubre de 1901 (cortesía de la National Library of Ireland)

“A Plea for the Revival of the Irish Literary Theatre”, publicado en *The Irish Review* en 1914 (cortesía de la National Library of Ireland)

“Edward Martyn”. Artículo publicado por John MacDonagh en *The Dublin Magazine* en 1924 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_063990](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_063990)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“Edward Martyn and Guests at Tulira”. Artículo de Jerry Nolan publicado en *Irish Arts Review* (disponible en <http://archive.irishartsreview.com/irisartsreviyear/pdf/1994//20492785.pdf>.  
banned.pdf)

“Edward Martyn’s Last Play”, de Stephen P. Ryan, publicado en *An Irish Quarterly Review*, Vol. 47, No. 186 (verano de 1958), págs. 192 a 199 (cortesía de Trinity College Dublin)

“Edward Martyn Paths to Ireland”. Artículo de Jerry Nolan disponible en [www.jerrynolanwriter.com/MARTYNGREEKA.rtf](http://www.jerrynolanwriter.com/MARTYNGREEKA.rtf)

“Edward Martyn's Struggle for an Irish National Theater, 1899-1920”. Artículo de Jerry Nolan, publicado en *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, Vol. 7, No. 2 (verano de 2003), págs. 88-105 (disponible en <http://www.jstor.org/stable/20557882>)

“Galway Notes”. Artículo sobre Edward Martyn publicado en *The Tuam Herald* en 1929 (cortesía de la National Library of Ireland)

“Ireland’s Battle for her Language”, publicado en los *Gaelic League Pamphlets* en 1900 (cortesía de la National Library of Ireland)

“La búsqueda de la identidad nacional de Irlanda a través de la arquitectura eclesial”. Artículo de Eugenio José Rodríguez González publicado en Dialnet ([dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4523526.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4523526.pdf))

“Matters of the Moment” publicado en *The Catholic Bulletin* en 1912 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068465](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068465)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“Musical Notes”, publicado en *The New Ireland Review* en 1900 y presumiblemente escrito por Edward Martyn ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068462](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068462)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“The Gaelic League and Irish Music”, publicado en *The Irish Review* en 1911 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_023444](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_023444)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“The Irish Theatre”. Reseña de *The Privilege eof Place* publicada en el *Freeman's Journal* el 9 de noviembre de 1915 (cortesía de Trinity College Dublin)

“The Irish Theatre with reference to Edward Martyn's play”, publicado en *The Irish Review* en 1914 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_053040](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_053040)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“The Musical Season in Ireland. 1899-1900” publicado en *The New Ireland Review* en 1900 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068460](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068460)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“The Turret Room”. Artículo sobre Edward Martyn publicado por Philip Rooney en *The Capuchin Annual* en 1962 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068471](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068471)) (cortesía de la National Library of Ireland)

“Wagner's Parsifal, or the Cult of Liturgical Æstheticism”. Artículo de Edward Martyn publicado en *The Irish Review*, Vol. 3, No. 34 (diciembre de 1913), págs.535-540 (<http://www.jstor.org/stable/30062978>)

**Otras referencias facilitadas:**

*5 letters from George Moore to Edward Martyn, 1 of 1897, the rest undated.* Ms. 18,275 ([http://sources.nli.ie/Record/MS\\_UR\\_086540](http://sources.nli.ie/Record/MS_UR_086540)) (cortesía de la National Library of Ireland)

*33 letters from Edward Martyn to John J. Horgan, mainly on personal affairs, with some references to Irish theatre and politics, and associated printed items, 1905-18,* MS 18,274 ([http://sources.nli.ie/Record/MS\\_UR\\_084328](http://sources.nli.ie/Record/MS_UR_084328)) (cortesía de la National Library of Ireland)

*Beltaine: the Organ of the Irish Literary Theatre. Nos. 1-3; 1899-1900* (<http://catalogue.nli.ie/Record/vtIs000110344/Holdings#tabnav>) (cortesía de la National Library of Ireland)

Crítica de la obra de Denis Gwynn *Edward Martyn and the Irish Revival* publicada en *The Irish book lover* en 1930 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_045596](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_045596)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Crítica de la obra de Sister Marie-Thérèse Courtney *Edward Martyn and the Irish Theatre* publicada en *The Dublin Magazine* en 1957 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_025056](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_025056)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Crítica no publicada de un ensayo de Edward Martyn con una nota de Ann Saddleayer, de 1963 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068472](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068472)) (cortesía de la National Library of Ireland)

*Editor's gossip: of a new play by Edward Martyn in which a character "George Moon" is Martyn's way of getting even with George Moore*, tomado de *The Irish book lover*, Vol. VI, pág. 76, diciembre de 1914 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_025978](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_025978)) (cortesía de la National Library of Ireland)

*Editor's gossip: on George Moore wanting to translate some great Welsh classic masterpiece and his suggestion to Edward Martyn that they should share expenses of having the Arabian Nights translated into Irish* ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_025967](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_025967)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Extracto de *Irish Stained Glass: a catalogue of stained glass windows by Irish artists of the 20th century*, de James White y Michael Wynne, publicado en 1963 por Furrow Trust (<http://catalogue.nli.ie/Record/vtIs000139504>) (cortesía de la National Library of Ireland)

Extracto de la introducción de George Moore a *The Heather Field* de Edward Martyn ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068458](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068458)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Número de *The Arrow* publicado el 23 de febrero de 1907 (cortesía de la National Library of Ireland)

Obituario de Edward Martyn publicado en *The Irish book lover* en 1924 ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_068468](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_068468)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Observaciones de Edward Martyn sobre *Little Eyolf*, *The Lady from the Sea* y *Rosmersholm* ([http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_052158](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_052158) y [http://sources.nli.ie/Record/PS\\_UR\\_052159](http://sources.nli.ie/Record/PS_UR_052159)) (cortesía de la National Library of Ireland)

Prefacio de la obra *The All-Alone* de Henry O'Fanlon (cortesía de la National Library of Ireland)

Referencias a Ibsen y Martyn contenidas en el libro *The alternative dramatic revival in Ireland, 1897-1913* de Karen Vandeveld (http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000238908) (cortesía de la National Library of Ireland)

Reseña sobre el testamento de Edward Martyn publicada en *The Irish book lover* en 1924 (http://sources.nli.ie/Record/PS\_UR\_026123) (cortesía de la National Library of Ireland)

Referencia a *Lady Gregory's Journals: Vol. 1: Books one to twenty-nine, 10 October 1916-24 February 1925*, edited by Daniel J. Murphy (http://catalogue.nli.ie/Record/vtls000296528) (cortesía de la National Library of Ireland)

*Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. XLI, Nos. 163-164, 1952. Dublin: The Educational Company of Ireland Ltd.

*Studies: An Irish Quarterly Review*, Vol. 47, No. 186, 1958. Dublin: Irish Province of the Society of Jesus.

Texto de la conferencia "George Moore and Edward Martyn" de F. S. L. Lyons ante el Trinity College Dublin (1963), publicada en *Hermathena* en la primavera de 1964 (http://sources.nli.ie/Record/PS\_UR\_061549) (cortesía de la National Library of Ireland)

The British Newspaper Archive (British Library)

Irish Newspaper Archives