UNIVERSIDAD DE BURGOS

SOMERVILLE & ROSS: EL MUNDO DE LA *ASCENDANCY* Y *THE REAL CHARLOTTE*

Tesis Doctoral realizada por:
SILVIA DIEZ FABRE

Bajo la dirección de la Dra. INES PRAGA TERENTE.

Departamento de Filología – Area de Filología Inglesa

Burgos 2000

INDICE

CAPITULO IV

CAPITULO V

CAPITULO VI

CAPITULO VII

INTRODUCCION

Este trabajo surgió de la curiosidad que, ya desde mis estudios predoctorales en literatura irlandesa, suscitó en mí la denominada *Big House Novel*, género que tiene como pilar central la minoría social irlandesa de ascendencia protestante. En gran medida porque la especificidad histórica y cultural de esta clase social, englobada bajo el término *Ascendancy*, ha marcado el origen y desarrollo de la novela irlandesa y es clave para cualquier estudio sobre la misma. La evolución social e histórica de la *Ascendancy* ha sido fielmente reflejada en la Novela de *Big House* y ambos elementos son sin duda el eje y el móvil de mi actividad investigadora. Explorar la crónica literaria de esta clase social en este género supone perseguir los meandros de la ficción que se entrecruzan en el curso de la historia irlandesa desde la impronta de la colonización británica, desembocando así en el ámbito del terrateniente angloirlandés enclavado en una mansión señorial, reflejo de su primacía social, entidad colonial y vida personal. Llamó mi atención la centralidad de este pilar arquitectónico en la novela por sus connotaciones reales y metafóricas, en cuanto que discurren paralelas a los fundamentos de un género que nace cuando empiezan a desestabilizarse los cimientos de la *Ascendancy* y cuyo desarrollo posterior gira en torno a esta decadencia. La cantera de autores y obras a que ha dado lugar el declive de la *Ascendancy* ofrece una línea de continuidad en la historia de la novela irlandesa de los siglos XIX y XX, aunque la

identificación de una tradición, que acuña la *Big House*, es muy reciente. Su estudio como género literario aparece, en la década de los años noventa, en las recopilaciones de ensayos llevadas a cabo por Jacqueline Genet en *The Big House. Reality and Representation* (1991) y Otto Rauchbauer en *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature* (1992), siendo la obra de Vera Kreilkamp *The Anglo-Irish Novel and the Big House* (1998) la tercera y última aportación crítica que poseemos hasta la fecha. Fue sin duda un incentivo adicional a mi incursión en este campo literario constatar las posibilidades de estudio abiertas en las aportaciones y lagunas de la crítica. Porque de su valoración y de una exploración propia sobre la Novela de *Big House* iban a surgir los interrogantes que convierten la curiosidad en un reto; un reto que impulsó la idea de realizar este trabajo debido al silencio crítico que rodea a la última novela del género en el siglo XIX, *The Real Charlotte* (1894), obra de las novelistas Somerville & Ross.

Es evidente la dificultad de clasificar una obra que no responde con exactitud a un canon literario determinado. Este es el caso de *The Real Charlotte*, pues Somerville & Ross trastocan los parámetros habituales de la Novela de *Big House* referentes al protagonismo de la *Ascendancy* y a la centralidad de la mansión señorial. La reinterpretación de que es objeto la tradición literaria que precede a Somerville & Ross canaliza su preocupación e interés por la desestabilización jerárquica que preconizan las reformas aperturistas del último tercio del siglo XIX. El declive de la clase dominante sigue siendo el tema fundamental, pero su radio de acción se inscribe en un marco de amplias repercusiones sociales que tienen importantes consecuencias en la configuración atípica de esta novela. Por un lado, se traslada el motor de la acción argumental a un agente social que, no perteneciendo a la *Ascendancy*, acapara el concepto de la *Big House*, circunstancia que le otorga el papel protagonista. Por otro lado, el ocaso del terrateniente anticipa un cambio en los mecanismos de poder que la novela ofrece desde la originalidad de un doble tratamiento, tanto oligárquico como patriarcal, lo que, para su interconexión, excede el microcosmos angloirlandés y muestra una panorámica muy completa de la sociedad.

Son, en este sentido, objetivos del presente trabajo los siguientes: analizar el modo en que se recrea y subvierte el protagonismo de la *Ascendancy* referente a la decadencia de la función terrateniente, en contraste con su brillo externo en la comunidad irlandesa; bucear en las ambiciones de "The Real Charlotte", en sus

motivaciones y mecanismos de actuación, considerando el sentido de apropiación que éstos ejercen sobre la *Big House* y sobre la propia dinámica argumental de la novela; definir los enclaves y fuerzas sociales que conforman una visión completa de la colectividad rural en torno al mundo de la *Ascendancy*, su interrelación y estructuración socioeconómica; poner de relieve la problemática de un espectro social en fase de transición para ver cómo ello amenaza la estabilidad jerárquica y cuestiona la estabilidad patriarcal, aspectos que habrán de valorarse en la dimensión histórico-política de la cuestión irlandesa y en un contexto de implicaciones femenino / feministas. Los objetivos señalados apuntan al propósito de dilucidar el planteamiento esencial que, a mi entender, formula esta obra: penetrar en la problemática del mundo de la *Ascendancy* en relación con la desaparición de la función terrateniente en la Irlanda de finales del siglo XIX y desentrañar las claves del sentir angloirlandés desde el proceso analítico que supone atrapar la verdadera identidad del personaje cuyo carácter enigmático sugiere el título *The Real Charlotte*.

El fondo histórico, cultural y personal de Somerville & Ross es imprescindible para analizar la novela *The Real Charlotte* en toda la complejidad y riqueza de su universo literario. Como intentaré demostrar, constituye un paso previo - e ineludible - de acercamiento al texto tener en cuenta que bajo éste subyace el testimonio que ofrecen las autoras como mujeres de la *Ascendancy*, al inspirarse en su propio entorno y tradición angloirlandesas. La esencia y el detalle de su mensaje literario fluye entre la realidad testimonial y la ficción realista. La perspectiva crítico-literaria del presente trabajo aborda las implicaciones de ambos aspectos, pero intenta distribuirlos y organizarlos en las distintas fases que componen el proceso - de gestación de la novela, de aproximación a sus claves, de elaboración y, finalmente, de incursión de la experiencia personal en la ficción -; proceso que se considera necesario para indagar a continuación en el texto y sólo en el texto. A su vez, precede a este enfoque la exposición de un contexto de fondo - histórico, novelístico y biográfico - con el fin de tener los útiles preliminares que permitan ver lo que significa el mundo de la *Ascendancy* presentado en el título del trabajo.

Se observará que las secciones iniciales separan el estudio de la *Ascendancy* del de la *Big House*, aunque son nociones que están intrínsecamente unidas entre sí y son inseparables de unas mismas señas de identidad: las que en Irlanda definen a la minoría

social de ascendencia protestante. Para empezar, se quieren destacar las connotaciones específicas que tienen los términos *Ascendancy* y *Big House* (motivo por el cual también creo preferible no traducirlos). El estudio referente a la *Ascendancy* parte de las características de una entidad social. Tiene una proyección histórica que empieza desde el principio, detallando los cómos y los porqués de su formación, idiosincrasia colonial y posición terrateniente. Dado que el período tratado es cronológicamente extenso, éste procura reducirse a los pilares esenciales de una visión global orientada a prestar especial atención a la efervescencia política de Irlanda en época de Somerville & Ross. En segundo lugar, aunque no por ello menos indispensable, una perspectiva sociológica sobre la *Big House* pretende abrir las puertas de la mansión señorial de la *Ascendancy*. Nos introduciremos en este enclave elitista una vez consideradas las bases históricas que sustentan una forma de ser y de pensar para, en definitiva, descubrir el conflicto sociopolítico y cultural implícito en una clase dominante de identidad angloirlandesa. Abundante bibliografía sobre la *Ascendancy* y la *Big House* - seleccionada por su rigor crítico y exhaustiva documentación - acompaña nuestra tarea de descubrimiento hacia un tema espinoso susceptible de valoraciones contradictorias, las cuales serán, en su caso, sopesadas. Además de Somerville & Ross, iluminarán también el ámbito histórico y sociocultural otros miembros de la *Ascendancy*, tales como Elizabeth Bowen y Molly Keane, por cuanto sus apreciaciones ilustran el tema de primera mano.

En el estudio sobre la Novela de *Big House* se expone el modo en que la *Ascendancy* auspicia el comienzo de la novela irlandesa, tanto por lo que se refiere a los escritores que se inspiran en este sector social, al que ellos mismos pertenecen, como por un interés común en reflejar la preocupante inestabilidad de la minoría dominante. De forma paralela se apreciará que el protagonismo de la *Ascendancy* se circunscribe a la vida social y personal de los dueños de la *Big House*, de tal forma que la recreación de la mansión señorial proporciona el eje de la acción y una metáfora expresiva de la decadencia. Asimismo, tendremos en cuenta el acercamiento realista que la novela irlandesa decimonónica aspiraba a ofrecer, con la dificultad que suponía obtener una visión ordenada y coherente sobre la identidad de una nación fragmentada tras el proceso de colonización británica. El objetivo es mostrar cómo la obra de Maria Edgeworth, Lady Morgan, Charles Maturin, Charles Lever, Sheridan Le Fanu y George Moore configura una tradición. Posteriormente el curso de nuestra investigación trata las similitudes y diferencias que tiene la novela *The Real Charlotte* con respecto a la

misma.

Tal vez llame la atención que en unas ocasiones se mencione a las escritoras que nos ocupan como Edith Somerville y Violet Martin mientras que en otras ocasiones aparecen como Somerville & Ross o bien, por separado, Edith Somerville y Martin Ross. Edith Oenone Somerville (1858-1949), de la estirpe Somerville, de Castletownshend, en el condado de Cork, y Violet Florence Martin (1862-1915), de la estirpe Martin of Ross, en el condado de Galway, eran primas segundas. El año 1886 es la fecha emblemática que marca el inicio de la firma conjunta Somerville & Ross, habitual abreviación a que dio lugar la recepción pública de una producción literaria realizada en colaboración bajo los pseudónimos E.OE. Somerville & Martin Ross. Por esta razón - que afecta sobre todo a la distinción entre Violet Martin y Martin Ross - he preferido seguir la pauta utilizada en los estudios que tratan la vida y la obra de las escritoras: Edith Somerville y Violet Martin son los nombres de pila utilizados en el apartado biográfico; los apartados siguientes se interesan por la obra, es decir, a partir de 1886, por lo que parece más apropiado referirse a Martin Ross y a la firma conjunta Somerville & Ross.

En el apartado biográfico se parte del proceso de asentamiento de las familias Somerville, en la mansión de Drishane, y Martin, en Ross House, para abordar la vida de Edith Somerville y Violet Martin (Martin Ross). Efectuamos un recorrido genealógico y biográfico a partir del material autobiográfico que nos han dejado las propias escritoras y de las investigaciones llevadas a cabo por Gifford Lewis, cuya labor biográfica constituye hasta la fecha la aportación más rigurosa sobre este tema. Apenas seguiré, sin embargo, la información presentada en las biografías de Geraldine Cummins y Maurice Collis, porque se fundan en consideraciones subjetivas y no están documentadas. Explorar el ámbito personal de Edith Somerville y Violet Martin (Martin Ross) supone aventurarse en una tarea de descubrimiento tan ardua como fascinante. En gran parte ello es debido a la cantidad y variedad de documentación que se ha conservado de lo mucho que ellas escribieron y se escribieron entre sí, pero también debido a la dispersión archivística de los manuscritos. Aparte de la biografía *Somerville and Ross. The World of the Irish R.M.* y la obra *The Selected Letters of Somerville and Ross*, que abarca la correspondencia que mantuvieron las escritoras, publicaciones ambas de Gifford Lewis, nos valemos de las colecciones de ensayos de Somerville &

Ross recopiladas en *Irish Memories* y *Wheel-Tracks*, así como del testimonio genealógico *Records of the Somerville Family of Castle-haven and Drishane from 1174 to 1940*. En este y sucesivos apartados se utiliza, asimismo, la valiosa información que proporcionan sus diarios, actualmente en Queen's University, Belfast, y muy especialmente la correspondencia inédita conservada en la mansión de Drishane, que a instancias de Mr Christopher Somerville fue catalogada por Otto Rauchbauer en 1994-95. Con todo ello intentaremos comprender la influencia del entorno familiar en la formación personal de Edith Somerville y Martin Ross; ver lo que significó para ellas y sus respectivas familias la pérdida de las prerrogativas sociales y de la propiedad que hasta entonces había mantenido el terrateniente angloirlandés. Es parte fundamental de esta aproximación considerar la vinculación de las escritoras con la mansión de sus antepasados y con el carácter emblemático de la *Big House*. Con relación a estos aspectos se indaga en las circunstancias que moldearon la personalidad de dos mujeres de la *Ascendancy* en busca de un equilibrio entre sus facetas femenina, social y artístico-literaria.

Es muy posible que la proyección de la perspectiva angloirlandesa en la obra de Somerville & Ross, inseparable de su pertenencia a la *Ascendancy* - sector social en crisis frente al triunfo post-independentista del nacionalismo irlandés -, haya repercutido de forma negativa en el reclamo crítico de dos escritoras que formaron un tándem literario tan constante como productivo. No hallamos hasta la década de los años cincuenta ningún estudio interesado en investigar desde una rigurosa perspectiva crítica la producción de dos escritoras que a través de la novela, el relato, los libros de viajes y el ensayo o editorial periodístico expusieron su punto de vista sobre la evolución de Irlanda en un período de transición tan decisivo como fue el cambio del siglo XIX al siglo XX. Cierto es que son numerosos los artículos, mayormente de divulgación, publicados por conocidos y admiradores que abogan por el reconocimiento de estas escritoras en el panorama cultural irlandés. En 1953 Cresap Watson rompe en gran medida con las consideraciones intuitivas, apologéticas y personales en torno a Somerville & Ross para profundizar de forma seria y exhaustiva en la interrelación entre el marco biográfico y el proceso de escritura que guió el curso creativo de la colaboración literaria. El trabajo de Cresap Watson fue objeto de su tesis doctoral *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*, presentada en Trinity College, Dublín. El análisis realizado por Cresap Watson sobre las cualidades de Somerville & Ross que fueron decisivas para la complementariedad de su quehacer literario en términos de

sensibilidad pictórica y perspicacia psicológica, respectivamente, servirá para iluminar nuestro acercamiento a la caracterización de los personajes.

Más adelante, en 1968, el Simposio celebrado en Queen's University, Belfast, inauguró la revalorización pública de la trayectoria personal y literaria de Somerville & Ross con la participación de diversos especialistas. Entre éstos merece especial mención John Cronin por su labor posterior en el campo crítico-literario dedicado a ambas escritoras. John Cronin ha destacado el impacto que sobre el lector pretende tener la presentación de Charlotte de acuerdo con el contraste de ambientes que se ofrece en los tres primeros capítulos de la novela. Su argumentación es un dato a añadir en el énfasis que este trabajo pone en el papel protagonista de Charlotte; aspecto, este último, que no todos los críticos comparten, por cuanto se considera que la rival de Charlotte, Francie, tiene una mayor presencia en la novela.

La década de los años setenta fue testigo de dos trabajos importantes que abordan el conjunto de la producción literaria de Somerville & Ross desde un enfoque que prioriza el análisis social. La tesis doctoral de Guy Fehlmann, presentada en la Universidad de Caen, y publicada en 1970 bajo el título *Somerville & Ross, Témoins de l'Irlande d'hier*, se orienta a la realización de un estudio sociolingüístico tras llevar a cabo un estudio contrastivo entre todas y cada una de las obras. Guy Fehlmann ha sido el único que ha tratado la novela *Naboth's Vineyard* (que precede a *The Real Charlotte* en orden de composición) de forma minuciosa. Sus conclusiones han sido muy ilustrativas para, en este trabajo, establecer un puente progresivo que interrelaciona *An Irish Cousin*, *Naboth's Vineyard* y *The Real Charlotte*. Más descriptiva que crítica es la aportación de Hilary Robinson, finalizada en 1975 en forma de tesis doctoral - con el nombre Hilary Berrow - y revisada para su publicación en 1980. Hilary Robinson constata la evolución de Somerville & Ross como cronistas de una Irlanda en período de transición y destaca que las crecientes dificultades por las que atravesaba Irlanda en aquella época incidieron en la orientación cada vez más comercial de dos escritoras que vivían de su literatura. Compartimos aquí esta argumentación, que además sustenta y complementa nuestra teoría sobre el carácter atípico de *The Real Charlotte* en la medida en que Somerville & Ross, por circunstancias personales e históricas, se lanzaron a expresar literariamente toda su personalísima esencia social y femenina en una novela de alcance especialmente ambicioso. Después darían un giro a su literatura, de estructura más breve y con un

talante festivo, que iba a favorecer el relato humorístico o la novela de tema ecuestre.

Desde los años ochenta hasta nuestros días han surgido artículos varios incluidos en estudios de temática más amplia sobre la literatura irlandesa. Dos de éstos se centran en *The Real Charlotte*; "Ignoble Tragedy" en *Irish Women Writers* (1990) y "Tragedies of Manners" en *Inventing Ireland* (1995), obra de Ann Owens Weekes y Declan Kiberd, respectivamente, abren pautas innovadoras en la consideración de las autoras de la novela como mujeres de la *Ascendancy*. El presente trabajo desarrolla este enfoque y expande el tema en el contexto de la Nueva Mujer o *New Woman* del siglo XIX. Cabe mencionar, por último, el artículo de Julian Moynahan "The Strain of the Double Loyalty", incluido en su obra *Anglo-Irish. The Literary Imagination in a Hyphenated Culture* (1995), porque precisa los estamentos sociales que aparecen en *The Real Charlotte*, elementos base de gran utilidad para nuestro apartado sobre la jerarquía social. Considero, no obstante, que en todas las aproximaciones críticas mencionadas la pregunta de fondo que preside la novela *The Real Charlotte* queda diluida en observaciones fragmentarias. Tomando, por tanto, la doble vertiente social y femenina que Somerville & Ross recrean en el mundo de la *Ascendancy* de su novela intentaré responder a la pregunta referente a quién es Charlotte.

Así pues, los siguientes apartados de este trabajo van en busca de esta respuesta, entre otras, empezando por el modo en que el potencial creativo de Somerville & Ross avanza hasta llegar a *The Real Charlotte*. El descubrimiento del arte de escribir en colaboración, las características de la obra inicial anterior a la citada obra, las fuentes de inspiración y recursos del tándem literario así como la ideología política y relación personal de la pareja de escritoras son las bases de un proceso de gestación y progresión crítica destinados a mostrar los canales que necesitamos seguir para comprender el curso y discurso de la novela. Cabe apuntar aquí que la unión de dos mujeres cuya dimensión personal y artístico-profesional dió lugar a una pareja literaria es un tema objeto de controversia y curiosidad por las incógnitas que envuelven la intimidad de Somerville & Ross. No pretendo a este respecto solucionar dichas incógnitas, las que inciden en una sexualidad lesbiana, que algunos críticos han considerado esenciales para descubrir a Somerville & Ross. Pero sí quiero valorarlas a la luz de un entorno angloirlandés de alcance familiar y femenino porque la percepción que las escritoras tienen de la amistad entre mujeres y de la relación amorosa y

matrimonial tiene una importante incidencia en *The Real Charlotte.*

Este trabajo investiga a continuación el proceso de elaboración que determinó la composición de una novela "seria" y realista, original por otra parte en la recreación de la *Big House.* Con relación a este último punto se intentará deducir el organigrama literario sobre el que las autoras inventan una historia en base a la experiencia personal: cómo transmiten a la estructura profunda de la obra la percepción de sus propios logros además de los temores que tienen frente a los cambios que ven a su alrededor, siendo "The Real Charlotte" el principal vehículo de este mensaje oculto. Luego dejamos que el texto fluya por sí solo y nos guíe en la exploración del cuerpo literario de la novela desde la perspicacia descriptiva, sugerente, intencionadamente ambigua o sutilmente irónica que las autoras infunden a su escritura en la creación de ambientes, escenarios, personajes y caracteres sociales. Las secciones referentes a la contextualización del espacio y a la caracterización de los personajes mostrarán un cuadro estático con la intención de destacar los rasgos individuales que sirven para delimitar los enclaves y agentes socioculturales, con expresión, en su caso, del significado del género y las implicaciones sexuales subsiguientes. El cuadro dinámico responde al análisis de la interrelación jerárquica que se establece en el curso de la trama social, derribando en gran medida la imagen de superioridad que ofrece una visión estática sobre los personajes pertenecientes a la *Ascendancy.* La finalidad es desvelar el mecanismo argumental de la obra a nivel sociopolítico e histórico, la desmitificación crítica que afecta a la función del terrateniente y el auténtico motor de la acción tras la cara oculta de Charlotte. Se añadirá a estos parámetros sociales una exploración sobre los ejes patriarcales que definen el alcance público y privado de la mujer, sus limitaciones y sus límites. Un estudio comparativo entre los personajes, entre lo masculino y lo femenino, buscará las contradicciones y logros de un discurso narrativo tejido con las fibras de la sensibilidad femenina, con su fragilidad también, delineada por la compleja combinación de la tradición angloirlandesa y la ruptura feminista.

Todo trabajo de investigación, como lo es este estudio, posee la huella evidente, y más o menos afortunada, de aquel que lo realiza, y la de aquellos recursos que juzga a bien explicitar en el curso de dicha realización. Hay, sin embargo, en el subtexto del presente trabajo valiosísimos consejos, directrices, ayudas, conversaciones y experiencias proporcionados por personas cuya contribución ha sido de incalculable

valor en el proceso de investigación. Decía, al comenzar esta introducción, que el germen de mi involucración con "Somerville & Ross: el mundo de la *Ascendancy* y *The Real Charlotte*" fue la curiosidad que despertó el campo de la novela irlandesa y cómo, a partir de ahí, surgió un reto. Pero ambos aspectos, el de la curiosidad y el reto, nacieron en el seno de una línea de investigación que hallé en la Universidad de Burgos, creada y alimentada por el rigor crítico y el entusiasmo investigador de la Dra. Inés Praga Terente, Catedrática de Filología Inglesa en dicha universidad. A la Dra. Inés Praga Terente debo además su constante dedicación en la dirección de este trabajo y, de manera especial, la fuente vivificadora que proporciona el estímulo sabio y coherente a pesar de cuantas dificultades surgen en el camino del aprendizaje. Entre las personas y experiencias que he tenido la oportunidad de conocer en el marco de esta línea de investigación tengo el entrañable recuerdo de mi primer viaje a Castletownshend en 1994, cuando aún no sabía que a este lugar habría de volver para estudiar el mundo de Somerville & Ross, y porque fue Prof. Terence Folley, del Departamento de Español de University College Cork, quien me brindó entonces las primeras pautas de acercamiento a un enclave donde se cruzan la vida y la literatura. En verano de 1997 volví a Castletownshend con el fin de investigar en The Edith Oenone Somerville Archive, en la mansión de Drishane. La estancia fue posible gracias a la hospitalidad de Mr Christopher Somerville, a quien agradezco las facilidades que fueron puestas a mi disposición para trabajar con la correspondencia inédita de Edith Somerville. Surgieron después diversas peregrinaciones, a las mansiones de Irlanda - como Ross House, Lissadell, Castletown y Temple House, entre otras-, también a University College Dublin, a Queen's University Belfast y, por supuesto, a University College Cork. En University College Cork ha sido de inestimable valor la ayuda de Prof. Terence O'Reilly y Prof. Terence Folley, además de los consejos que me han prestado Dr. Eibhar Walshe y Roz Cowman a raíz de sus propias investigaciones sobre la tradición literaria de la *Ascendancy*. Doy también las gracias a Gifford Lewis por haberme proporcionado información biográfica inédita de Somerville & Ross sobre la que está trabajando actualmente. Deseo mencionar, finalmente, con gran afecto, a Amor Barros del Río, compañera del equipo de investigación en literatura irlandesa de la Universidad de Burgos, por sus ilustrativas orientaciones referentes al campo literario de la mujer y, asimismo, quiero expresar mi sincero reconocimiento a Inmaculada Barrio, antigua alumna y becaria del Departamento en la actualidad, porque a su paciencia y buen hacer debo la presentación final de un apéndice fotográfico. A todos, sin olvidar a los

que, aun lejos del tema de estudio propiamente dicho, he sentido muy cerca proporcionándome ayuda moral y material, mi más profundo agradecimiento por su generosidad.

I

EL MUNDO DE LA *ASCENDANCY*

I.1. Cuestiones previas de definición.

Después de los aproximadamente cinco siglos en que Inglaterra ambicionó la consolidación de su control sobre la vecina isla de Irlanda surgió la denominada *Protestant Ascendancy*, una clase dirigente destinada a canalizar los tentáculos británicos en la formación de una élite colonial cuyos cimientos preparó la dinastía Tudor y consolidó Oliver Cromwell. Hasta entonces Irlanda configuraba un pequeño mosaico de razas y culturas procedentes de diversos pueblos invasores en gran medida asimilados a los nativos celtas de la isla. Sin embargo, era sobre todo el terreno de intereses enfrentados entre distintos reinos rivales que carecían de la unidad necesaria para desplegar una defensa organizada contra la persistencia británica, sin por ello tampoco someterse al poder de la Corona. Cuando a finales del siglo XVII el triunfo británico se hizo efectivo, los grandes beneficios de la colonización quedaron en manos de aquellos que la llevaron a cabo, siendo éstos a su vez los encargados por la metrópoli de salvaguardar la colonia. Formaron la élite colonial oficiales del ejército británico y en menor medida algunos colonos. La *Ascendancy* acaparó el poder y la riqueza hasta principios del siglo XX, habiendo alcanzado su cénit en el siglo XVIII. El colonizador ocupó una posición privilegiada en Irlanda basada en el doble pilar de la religión protestante (anglicana) y de la propiedad de la tierra. Estos dos elementos le colocaban en el vértice de la pirámide social en conjunción con el status colonial derivado de su vínculo con Gran Bretaña. En este sentido, la tarea previa de abordar la cuestión de la *Ascendancy*, por su incidencia histórica, cultural y literaria, nos introduce en el mundo del terrateniente y, con relación a esto, en el marco colonial que define la ambigüedad de su identidad angloirlandesa.

El predominio social, político y económico de la *Ascendancy* era el propio de una oligarquía terrateniente en un país eminentemente rural. En Irlanda se daba la circunstancia añadida de que la tierra había sido acaparada por una minoría protestante y anglófona, que de este modo sometía a una población mayoritariamente católica relegada a la condición de trabajador rural en calidad de arrendatario. Con el fin de

asegurar la subordinación de una Irlanda católica se había impuesto una legislación que daba absoluta prioridad a la religión oficial reconocida en Gran Bretaña. La práctica sectaria de la diferenciación religiosa era una cuestión política e inseparable de la cuestión de la tierra, no teniendo, en cambio, el fin moral de una cruzada evangelizadora. Así lo expone Elizabeth Bowen como miembro de la *Ascendancy* al hablar de su familia: "They were conquering Protestants, [...] before they were Christians".[1] Ello no quiere decir que todos los protestantes de Irlanda formaran parte de la *Ascendancy* como tampoco que toda la *Ascendancy* fuera de origen colonizador y protestante. Sin embargo, los terratenientes de origen gaélico y anglonormando anterior al proceso de la conquista británica tuvieron que aceptar el anglicanismo y la cultura anglófona dominante procurando asimilar sus intereses a los del colonizador con el fin de sobrevivir. Por este motivo presentamos las características generales de un sector social bastante homogeneizado en su conjunto, en donde la necesaria adaptación a la política colonial, y bajo este requisito las alianzas matrimoniales entre diversas familias terratenientes, fueron los factores que contribuyeron a absorber los casos de diferenciación cultural y religiosa que en principio hubiera marcado el origen.

Cualquier repaso historiográfico destinado a clarificar el papel desempeñado por la *Ascendancy* en el mundo rural incide en la escasa responsabilidad del terrateniente, lo cual no contribuía en mejorar la ya antagónica relación entre el propietario y el arrendatario. Es cierto que en muchos de estos estudios se observa la tendencia a analizar la pobreza endémica del campo desde el punto de vista de lo que fueron sus víctimas sin derecho de propiedad sobre la tierra. En un extremo claramente en contra de la oligarquía terrateniente se encuentran los trabajos de J.E. Pomfret y N.D. Palmer.[2] Estos subrayan la actitud déspota de la clase propietaria y el elevado índice de criminalidad que consecuentemente existía en el campo debido a la reacción violenta de un arrendatario oprimido. En términos generales ha subsistido la idea de que la *Ascendancy* conservó su riqueza a costa de la miseria de sus subordinados. El recurso empleado consistía en aplicar rentas muy elevadas. Cuando éstas no podían pagarse, el desahucio se convertía en norma habitual porque el arrendatario, a merced de la justicia

[1]BOWEN, Elizabeth, *Bowen's Court*. Cork: The Collins Press, 1998, pág.247.

[2]Véase POMFRET, John E., *The Struggle for Land in Ireland 1800-1923*. New York: Russell & Russell, 1930; PALMER, Norman D., *The Irish Land League Crisis*. New Haven: Yale University Press, 1940.

privada del propietario, se hallaba desprotegido ante la ley. Incluso en algún libro escolar podemos encontrar afirmaciones como la siguiente: "Rackrents, evictions and clearances were the rule".[3] La imagen del terrateniente como un cacique sin escrúpulos ha sido transmitida durante largo tiempo, hasta aproximadamente los años sesenta. En fechas más recientes poseemos estudios que pretenden ser más objetivos, si bien siempre en la frontera de un tema espinoso, habida cuenta de que el comportamiento de la *Ascendancy* no era en modo alguno uniforme.[4] El sistema de desigualdad existente entre arrendador y arrendatario ha sido revisado a la luz de estadísticas y porcentajes reales (en términos de producción agrícola, aumento de la renta, número de desahucios, etc.) sin olvidar un análisis de causas y efectos que tuvieron una repercusión negativa en ambas partes. La *Ascendancy* cometió importantes errores que agravaron la difícil situación rural y que terminaron por volverse contra ellos mismos. Mientras se ha asumido la idea de sus frecuentes abusos de poder, W.E. Vaughan señala a partir de datos concretos que estos abusos no eran tan frecuentes ni el poder tan arbitrario. Las míseras condiciones del mundo rural fueron más bien debidas al estancamiento de una clase dominante que poseía los cuantiosos beneficios de grandes extensiones de tierra pero, una vez acomodada al uso y disfrute de la propiedad, carecía del incentivo económico necesario para rentabilizar esta riqueza:

> By not investing, however, Irish landlords missed an opportunity to justify their existence as great landed proprietors, for re-investing rents was the one way of binding tenants to landlords that was available to great estates in the nineteenth century. By spending on improvements, even useless ones, landlords could redistribute agricultural incomes, help small farmers, encourage efficiency and obedience to estate rules, and give tenants a lift in bad years. There was much that was inappropriate in the best contemporary practice, but many real opportunities existed in Ireland: drainage (which could be done efficiently only by landlords); house building, especially for small tenants and labourers; the inspection and marketing of butter; funds for insurance and loans.

[3]PRESTON, Christopher, *A School History of Ireland 1607-1949 pt.II*. Dublin: Browne and Nolan, 1950, pág.117.

[4]Véase KEE, Robert, *Ireland, A History*. London: Abacus, 1982, págs.77-101. En el capítulo 5, dedicado a la plaga que destruyó la cosecha de la patata a mediados del siglo XIX, se presenta con gran detalle el sufrimiento de la población diezmada por el hambre. Aunque se destaca la responsabilidad de la administración británica en esta catástrofe, apenas hallamos explicación sobre las nefastas consecuencias que ello tuvo para la oligarquía terrateniente. Sin embargo, es también interesante reconocer la diversidad de sus respuestas, unas veces responsable, otras irresponsable, y hasta qué punto ha prevalecido esta última. En este aspecto véase McCONVILLE, Michael, *Ascendancy to Oblivion - The Story of the Anglo-Irish*. London: Quartet Books, 1986, págs.223-6.

> The essential weakness of the land system was not its oppressiveness but the fact that landlords became less useful to tenants as the century progressed.[5]

Intentar reconciliar los hechos históricos y las interpretaciones de los mismos no resulta tarea fácil al momento de ofrecer una perspectiva de la clase social objeto de nuestro estudio. Las variadas descripciones empleadas por Michael McConville para definir la labor de la *Ascendancy* son buen ejemplo de ello:

> The Anglo-Irish exercised the authority delegated to them from London with a haphazard mixture of arrogance, high-mindedness, insensitivity, selfishness, elegance, venality, charity, devotion to duty, stupidity, eccentricity, clearheadedness, kindliness and political myopia. They governed Ireland usually not very well, sometimes abominably badly, and in some respects better than the present generation of Irishmen gives them credit for. Their domestic legacy is of political and racial resentment (much of it formalized, unjustified, its origins ill-understood).[6]

Si la ausencia de responsabilidad social es uno de los rasgos que definen a la *Ascendancy*, también lo es su formación en Irlanda, por cuanto está en la base de una forma de pensar que explica esta manera de actuar. Refiriéndose a la generalizada despreocupación de la élite terrateniente, un observador escocés hacía notar a principios del siglo XIX que "in all the number there may be one, at the most two, who believe that the Almighty put them into this world for any purpose but to shoot grouse, race, gamble, drink, or break their necks in the hunting field".[7] La *Ascendancy* identificaba el carácter cuasidivino de su derecho a la propiedad de la tierra con el sentimiento de superioridad que infunde en el conquistador la victoria; identificaba, asimismo, el carácter privilegiado que suponía la recompensa por su labor de conquista con la suerte del elegido. Dado que el conquistador era de origen plebeyo, el botín de guerra se tradujo de inmediato en la base material y el reconocimiento social que proporciona a la nobleza la posesión de la tierra. Aquellos elementos minoritarios dentro del cuerpo de la *Ascendancy* que no constituían en sentido estricto el tronco

---

[5]VAUGHAN, W.E., *Landlords and Tenants in Ireland 1848-1904*. Dublin: Dundalgan Press, 1994, págs.25-6.

[6]McCONVILLE, M., Ob. cit., pág.2.

[7]Citado en KEANE, Molly & PHIPPS, Sally, *Molly Keane's Ireland - An Anthology*. London: HarperCollins, 1993, pág.221.

conquistador, por sus orígenes anglonormandos o incluso gaélicos, hubieron de identificarse con el sentir del vencedor cuando, rechazada la opción del exilio o del empobrecimiento, decidieron sumarse a las filas de los representantes de la Corona. En consecuencia, los intereses del sector terrateniente, cualquiera que fuese su vinculación con el pasado, estaban unidos a la política colonial y disociados del pueblo llano, máxime cuando a la distancia social se añadía la separación cultural y religiosa. Por lo expuesto, se observa en el contexto irlandés la ausencia de interdependencia mutua que en la élite social de otros países europeos asocia el privilegio al deber, herencia de la tradición feudal, y la falta de compenetración resultante de una estructuración social que se apoya en la división de la identidad colectiva. Así lo resume Elizabeth Bowen:

> The Irish and the English squire are very differently placed: the first is imposed and the second indigenous. The English squire considers God gave him a function, the Irish considers himself his own end, put where he is by some sport of the Divine will - in fact, an aristocrat.[8]

En Irlanda la cúspide social asumía las prerrogativas de sangre aristocrática, de los mejores, sin conciencia alguna de la responsabilidad social que debía tener hacia sus subordinados. Vivía, por tanto, el ensueño del poder y la autonomía que daba a las propiedades de los miembros de la *Ascendancy* el rango de pequeños reinos, en donde cada cual ejercía la función de autoridad suprema.

Mientras el terrateniente y el arrendatario conformaban los polos opuestos de la escala social en directa correspondencia con unas señas de identidad excluyentes entre sí, los niveles intermedios mostraban una mayor diversificación social, cultural y religiosa donde el concepto de identidad no respondía a bloques tan rígidos, aun sin olvidar que el conjunto de la población irlandesa católica era numéricamente muy superior a la protestante. Respecto a los niveles intermedios, la estructura rural contaba con el denominado *middleman system* y con el *landagent* o administrador de fincas. Las funciones prácticas de estos intermediarios, lejos de mejorar la explotación agrícola, sólo sirvieron para agravar la irresponsabilidad de los propietarios, que recurrían así a la oportunidad de delegar la gestión de su patrimonio. El *middleman system* era un sistema

[8]BOWEN, E., Ob. cit., pág.125.

de subarrendamiento con el único efecto de encarecer la renta a pagar por el campesinado. El subarrendador solía pertenecer a la minoría protestante de inferior clase social por cuanto no disfrutaba del status derivado de la tierra en propiedad. Como hemos dicho anteriormente, no todos los protestantes de Irlanda formaban parte de la *Ascendancy*. En algunos casos la clase media católica se acogió a este sistema de acercamiento a la base de la riqueza, aunque para ello tuviera que renegar de su adscripción religiosa debido a las limitaciones al régimen de arrendamiento establecidas por una legislación anticatólica. Similares recursos y ambiciones caracterizaban al *landagent* en cuanto administrador, con la diferencia de que, al ser un empleado directo del terrateniente, constituía un estrato social inferior al del subarrendador. Ambos niveles intermedios e intermediarios no sólo fueron perniciosos para el trabajador del campo sino que representaron una creciente amenaza para la estabilidad de la clase dominante, una vez armados con el respaldo económico y la astucia política que les permitiría convertirse en los acreedores de sus superiores. De igual modo, otro grupo adinerado de la clase media, sobre todo católica, halló en el comercio y en las profesiones liberales las claves para abrirse al codiciado ámbito tradicional de la riqueza y del ansiado reconocimiento social.

La *Ascendancy* tenía la certeza de ser respetada, apreciada y admirada por todos, con tal convencimiento de superioridad que esto fue prácticamente lo único que iba a quedar en su haber a medida que inició el camino imparable del declive. Esta actitud resultó tan característica del período de esplendor como del de la decadencia. Por regla general se procuraron evitar los matrimonios mixtos y hasta en el mero trato con el resto de Irlanda era palpable "the forced intimacy or superior tone used by many of [this] class".[9] No obstante, las barreras socioculturales eran también perceptibles por parte de esa otra Irlanda en un mecanismo de interrelación que, por su ingeniosa ambigüedad, Edith Somerville describe como "their skill in masking reproof with flattery".[10] Pero fueron los estratos sociales intermedios y más amenazantes los que provocaron en la *Ascendancy* una creciente animadversión, que se tornó en un evidente, aunque inútil, desprecio hacia el arribista. Resulta interesante mencionar aquí las

[9]Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., pág.216.

[10]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *The Smile and the Tear*. London: Methuen, 1933, pág.32.

observaciones de Brian Inglis con respecto a lo que él denomina "our set" en el pueblo de Malahide, condado de Dublín.[11] La singularidad de Malahide coincide bastante con la del cerrado círculo familiar y social al que pertenecieron Edith Someville y Martin Ross en Castletownshend, condado de Cork, puesto que ambos lugares congregaron a varias familias de la *Ascendancy* en el marco de un pequeño perímetro elitista inmerso a su vez en un núcleo de población. Esto hacía inevitable un mayor contacto de lo habitual con las otras clases sociales, tanto de signo católico como protestante. Los relatos de Somerville & Ross, *The Irish R.M.*, en torno al ficticio enclave de Skebawn a finales del siglo XIX, reflejan con un sentido del humor no exento de orgullo clasista el tipo de trato social que conocían bien. No en vano, la élite de Malahide se vio retratada en esta obra literaria, la cual se convirtió en su lectura favorita.[12] Brian Inglis señala, a tenor de sus vivencias durante los inicios del período post-independentista, la observancia de dos requisitos imprescindibles que marcaban la admisión al círculo de la alta sociedad: "the right religion and the right family background".[13] Pero estos dos requisitos tenían que darse a la vez, lo cual significaba que los católicos quedaban excluidos, así como los protestantes considerados de nivel inferior, es decir, pertenecientes a familias "in trade".[14] El desprecio de la élite social venida a menos hacia la clase media venida a más tenía en Malahide contraseña propia, haciéndose alusión peyorativa al término "artisans".[15] Si bien estos "artesanos" eran considerados meros tenderos sin clase con los que no hubo más remedio que convivir, la entrada en las antiguas familias de la *Ascendancy* por vía matrimonial permaneció un coto cerrado. Se ha tomado Malahide, e indirectamente Castletownshend, como ejemplo, señalando que se trata de enclaves peculiares, porque las familias de la *Ascendancy* solían vivir relativamente aisladas en medio del campo y bastante alejadas de sus iguales como de

---

[11]Véase el primer capítulo, autobiográfico, de la obra de INGLIS, Brian, *West Briton*. London: Faber and Faber, 1962, págs.9-35.

[12]Véase ibid., pág.28.

[13]Ibid., pág.20.

[14]Véase ibid., págs.18-20. La clasificación social se afinaba hasta el punto de diferenciar entre *"a man in trade"*, relacionado con cualquier tipo de actividad de compra-venta a pequeña escala o minorista, y *"a man in The Trade"*, inversor o empresario "de tipo rentista", dentro de cuyo ámbito precisamente, aunque en contadas excepciones, el sector terrateniente había buscado transformar la rentabilidad de su patrimonio.

[15]Ibid., pág.32.

los núcleos de población. Sin embargo, la hostil desconfianza de la *Ascendancy* hacia el incremento de las clases medias, sobre todo de signo católico, es sin duda uno de sus rasgos definidores desde finales del siglo XVIII. Ello explica en parte su conservadurismo político, amén de innumerables contradicciones en torno al tema de su identidad nacional.

Al considerar el asentamiento definitivo de la oligarquía colonial en Irlanda surgen inmediatamente preguntas referentes a la nacionalidad, al sentimiento de pertenencia y de fidelidad. El dilema del colonizador, que nace en las anómalas condiciones del doble cordón umbilical con que ha sido alimentado, queda expresado en el ambivalente lazo emocional que tiene siempre entre la metrópoli y la colonia. En este sentido, las contradicciones de la *Ascendancy* están unidas a las dos islas que definen su identidad angloirlandesa, dado que la idiosincrasia de este grupo resume el arraigo en lo irlandés inseparable de lo inglés. El dilema del colonizador perduró aun después de que la relación colonial hubiera llegado a su fin, en sentido estricto, en la Unión del año 1800, y se hace patente incluso durante el período post-independentista. El testimonio de Mark Bence-Jones ratifica el lento acercamiento de la antigua *Ascendancy* a la Irlanda nacionalista en la tardía década de los años sesenta:

> "My loyalties are to Ireland and the Crown," a certain Irish peer says, even to this day, and there are still plenty of people living south of the Border who feel the same as he does. Nevertheless, even in the 1960s, the attitude of some of the Ascendancy in this respect was changing. "Head or harp?" the writer and broadcaster Lionel Fleming, a cousin of the Castletownshend cousinhood, asks himself in his autobiography of that name, a name derived from the call, still heard in Ireland, at the spinning of a coin -Irish money having formerly borne the British Sovereign's head on one side and the harp on the other. By 1965, when his book was published, an increasing number of people in the Ascendancy world would have come to the same conclusion as he does when he says, "Harp it is".[16]

Para Michael McConville ni siquiera puede hablarse de este acercamiento en la actualidad. La decisión entre la Corona británica y el arpa irlandesa continúa sin esclarecerse:

---

[16]BENCE-JONES, Mark, *Twilight of the Ascendancy*. London: Constable, 1993, pág.298.

> The children of such of them as have remained in independent Ireland are scrupulous in emphasizing their Irishness, and coy about recalling the Anglo element of the racial equation.[17]

La doble fidelidad, a Irlanda y a la Corona británica, era el condicionante sobre el que se basaba tanto la entidad de la clase dominante como su propia inestabilidad. La élite de Irlanda quedaba cimentada en la paradoja colonial que expresa Lady Fingall al reconocer el territorio de asentamiento como "the country which they possessed but never owned".[18] Y sobre esto Sean O'Faolain afirma, "they resided in Ireland - their country, never their nation".[19] Pero la *Ascendancy* no parecía tener conciencia de la contradicción inherente a esta doble fidelidad de cara a su propia seguridad. Indudablemente, se diferenciaban del resto de Irlanda por ser los ciudadanos de primera categoría y, con esta salvedad, su reivindicación al título de la nacionalidad irlandesa era tan legítima como la del resto de la población. El error de análisis histórico que de esta deducción se deriva constituye, en palabras de Elizabeth Bowen, la tragedia angloirlandesa:

> If Ireland did not accept them, they did not know it - and it is that unawareness of final rejection, unawareness of being looked out at from some secretive, opposed life, that the Anglo-Irish naive dignity and, even, tragedy seems to me to stand. Themselves, they felt Irish, and acted as Irishmen.[20]

La *Ascendancy* estaba convencida del relevante papel histórico que había desempeñado en Irlanda y de la importancia de su tradición como clase dominante. Por comparación con el excluyente discurso nacionalista que se desarrolló desde finales del siglo XIX, el sector angloirlandés consideraba la continuidad de su asentamiento en el tiempo como una garantía de su nacionalidad irlandesa, no pudiéndose negar que "after nearly four hundred years in Ireland [they] might well consider themselves as Irish".[21]

---

[17]McCONVILLE, M., Ob. cit., pág.1.

[18]Citado en THE KNIGHT OF GLIN et al., *Vanishing Country Houses of Ireland.* Antrim: The Irish Architectural Archive and The Irish Georgian Society, 1988, pág.13.

[19]O'FAOLAIN, Sean, *The Irish.* London: Penguin, 1980, pág.88.

[20]BOWEN, E., Ob. cit., pág.160.

[21]INGLIS, B., Ob. cit., pág.30.

Según se deduce del testimonio de Brian Inglis, en ningún momento se planteaba el origen, del que se enfatizaba la diversidad, ni la diferenciación religiosa en cuanto señas de identidad enmarcadas en una tradición colonial, lo que en efecto logra difuminar la reflexión siguiente:

> For, after all, we considered ourselves Irish: not in the patronizing sense with which we thought of the Paddies and Bridies as Irish, but in the sense Shaw used the term in his preface to John Bull's Other Island, when he described himself as "a genuine typical Irishman of the Danish, Norman, Cromwellian, and (of course) Scotch invasions", without a trace of the "commercially imported Spanish strain which passes for aboriginal Irish".[22]

Aunque, como veremos, estas apreciaciones muestran la falacia del discurso nacionalista en contra de lo angloirlandés, también enmascaran el dilema del colonizador. El conflicto de lealtades, a la Corona británica por un lado y a Irlanda por otro, revela la paradoja colonial que ha definido la trayectoria histórica, ideológica y cultural de la *Ascendancy*, atrapada en una ambigua posición de superioridad frente al colonizado y de inferioridad frente a la isla madre.

Valiéndonos en este contexto del estudio teórico de Albert Memmi sobre el proceso colonial y sus consecuencias,[23] hemos de recordar que el colonizador mantiene a su alrededor una realidad antidemocrática y sectaria con el fin de asegurar su posición de superioridad frente al colonizado. Sin embargo, el colonizador depende al mismo tiempo de las decisiones que toma la metrópoli, a la que debe los privilegios de los que disfruta en la colonia, lo cual le coloca en una permanente relación de subordinación que ocasiona a su vez un complejo de inferioridad. La defensa de una legislación anticatólica en Irlanda, destinada a impedir al colonizado el acceso a la propiedad de la tierra, los matrimonios mixtos, el sufragio y la representatividad política en el Parlamento, es buen ejemplo de la ideología colonial de la *Ascendancy* en el intento por salvaguardar a toda costa la superioridad de la nación protestante sobre una Irlanda católica. Los intensos debates sobre la Unión en el año 1800 y sobre la aprobación de la Ley de Autonomía de finales del siglo XIX (*Home Rule*) son también buen ejemplo de la

---

[22]Idem.

[23]Véase MEMMI, Albert, *The Colonizer and the Colonized*. London: Farthscan, 1990.

inseguridad permanente en que vive la *Ascendancy* a manos del beneplácito de la Corona británica.

El estudio de Albert Memmi ofrece dos interesantes perspectivas que distinguen entre el rechazo y la aceptación del papel colonial característico de los colonizadores:

> Among these, some reject their objective reality. Borne along by the colonialist apparatus, they do every day in reality what they condemn in fantasy, for all their actions contribute to the maintenance of oppression. They will change nothing and will serve no one, but will succeed only in finding moral comfort in malaise.[24]

El colonizador que rechaza la tarea colonial se niega a aceptar la posición de inferioridad que su servicio a la metrópoli implica, pero la continuidad de su superioridad frente al colonizado traiciona la coherencia de su aparente autonomía. De ahí surge su malestar. Hay otro tipo de rol colonial que acepta la inevitable subordinación a la metrópoli pero sin solucionar el malestar del colonizador, puesto que tiene que hacer valer los derechos de arraigo adquiridos en la colonia:

> It is understandable that it is more convenient to accept colonization and to travel the whole length of the road leading from colonial to colonialist. A colonialist is, after all, only a colonizer who agrees to be a colonizer. By making his position explicit, he seeks to legitimize colonization.[25]

El conflicto de lealtades que presenta la *Ascendancy* a lo largo de su historia es producto de los dos casos de contradicción en que incurre el malestar del colonizador al que se refiere Albert Memmi. En el marco de la relación colonial se fragua el discurso que va a configurar la identidad del colonizador (i.e. la *Ascendancy*) y del colonizado (i.e. la "otra" Irlanda), respectivamente. El primero se moverá en un incómodo vaivén entre la isla madre y la colonia. El segundo se definirá sistemáticamente en contra de lo que representa el colonizador. Así pues, en Irlanda la cuestión de la identidad nacional se construye sobre presupuestos antitéticos. Ser irlandés significa ser "no inglés" de igual

---

[24]Ibid., págs.23-4.

[25]Ibid., pág.111.

modo que ser inglés significa ser "no irlandés". La identidad de la *Ascendancy* aparece estancada en la ambivalencia angloirlandesa ya que no son irlandeses, sin embargo son más irlandeses que los ingleses; tampoco son ingleses, sin embargo son más ingleses que los irlandeses. Esto es lo que Elizabeth Bowen ha calificado como "a race of hybrids".[26]

Debemos a Edmund Spenser la primera contribución influyente en la formulación de lo que significa lo irlandés (*Irishness*), análisis que surge para definir por comparación lo inglés (*Englishness*) enfatizándose su cualidad de superioridad. Las conclusiones de esta evaluación tenían el propósito práctico de sojuzgar a los incivilizados nativos de una isla incontrolable para Inglaterra. De la negativa a convertirse al protestantismo, Spenser deduce el carácter bárbaro y la incorregible obstinación de los irlandeses.[27] Es más, del proceso de asimilación de los anglonormandos en Irlanda, que había anulado la efectividad de la colonización inglesa, Spenser deduce la peligrosidad consustancial a lo irlandés por cuanto conlleva el estigma de la degeneración y contamina el producto resultante del contacto o de la interrelación.[28] En consecuencia, la aplicación de métodos coercitivos conseguirá que el civismo inglés se imponga sobre la indomable inferioridad irlandesa y la prohibición de los matrimonios mixtos impedirá la contaminación de las cualidades inglesas. A partir del siglo XVI subyace en el discurso colonial la diferenciación discriminatoria que se apoya en la intrínseca inferioridad del colonizado al mismo tiempo que, bien de manera oficial u oficiosa, se practica la política de separación que evite la degeneración de la raza superior, siendo estas ideas parte integrante de la ideología que sustentará a la *Ascendancy*. Ya durante la época isabelina, y coincidiendo prácticamente con el asentamiento de colonias inglesas en Irlanda, la literatura dejaba constancia de la importancia del elemento lingüístico como recurso de diferenciación discriminatoria. La famosa pregunta de Macmorris, "What ish my nation?", en el drama histórico de Shakespeare *Henry V* (Acto III, Escena 2ª) refleja con sutil intencionalidad la

---

[26]LEE, Hermione (ed.), *The Mulberry Tree Writings of Elizabeth Bowen*. London: Virago Press, 1986, pág.101.

[27]Véase SPENSER, Edmund, *A View of the Present State of Ireland*. W.L. Renwick (ed.). London: Eric Partridge, 1934, pág.109.

[28]Véase ibid., págs.62-3.

imperfección de lo irlandés en un contexto que destaca la genuina dominación de la soberanía inglesa.[29]

En el siglo XVIII los presupuestos de Spenser han fructificado de tal manera en la práctica y en la teoría ideológica del colonizador asentado en Irlanda que la *Ascendancy* asume la exclusividad de lo irlandés. Defiende frente a Gran Bretaña unos derechos nacionalistas en los que el colonizado no es ya sólo inferior sino que no existe. En el año 1782 el éxito político de Henry Grattan se traduce en el reconocimiento de una Nación Protestante. El espíritu nacionalista del patriotismo protestante desea independizarse lo más posible de la isla madre sin romper la conexión y comprometerse con la isla de adopción sin perder la posición dominante. Los inicios del conflicto angloirlandés buscan un equilibrio que se revela inestable: combinar su separación de Gran Bretaña manteniendo la alianza y su unión a Irlanda manteniendo la separación discriminatoria. La *Ascendancy* de este período ejemplifica el tipo de colonizador, retratado por Albert Memmi, que rechaza la subordinación implícita en la relación colonial. Pero el patriotismo protestante ha plantado la semilla de su destrucción con el deseo de crecer libre de la isla madre desde un concepto nacionalista parcial. En 1791 Wolfe Tone propone un nacionalismo inclusivo, que engloba al colonizado con el lema siguiente:

> To unite the whole people of Ireland, to abolish the memory of all past dissensions, and to substitute the common name of Irishman in place of the denominations of Protestant, Catholic and Dissenter.[30]

El propósito de Wolfe Tone suprime las etiquetas sectarias que habían adscrito por derecho colonial la clasificación de la superioridad e inferioridad a la identidad de los pueblos dentro de una Irlanda plural. La libertad para la nación desde esta posición igualitaria conduce a un proyecto independentista en el que no tienen cabida ninguno de los tres elementos coloniales que conforman el colonizador, el colonizado y la isla

---

[29]Véase el excelente y exhaustivo análisis que sobre este aspecto se ofrece en CAIRNS, David & RICHARDS, Shaun, *Writing Ireland - Colonialism, Nationalism and Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1990, págs.8-12.

[30]Citado en DEANE, Seamus, *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986, pág.60.

madre. La *Ascendancy*, que no puede prescindir de estos elementos sin hacer frente a su propia desaparición, ha de aceptar la subordinación a la metrópoli para sobrevivir. La Unión de 1800, aun cuando anula la condición colonial con la integración de Irlanda en el Reino Unido, obliga a la *Ascendancy* a replantearse el concepto de su identidad nacional, cuyas características permanecen, no obstante, petrificadas en la tradición colonial. La élite social de Irlanda no puede sino identificarse con el tipo de colonizador colonialista analizado por Albert Memmi, el que acepta la relación de inferioridad que siempre ha tenido respecto de la metrópoli por cuanto de ella depende la pervivencia de su entidad dominante. Al mismo tiempo necesita afianzar los derechos de asentamiento que ha adquirido en lo que fuera la colonia, el lugar en donde el antiguo colonizador se encuentra ahora arraigado. La *Ascendancy* del siglo XIX asume la exclusividad de lo irlandés desde la ambigüedad angloirlandesa, de acuerdo con una perspectiva nacionalista en la que la identidad de la otra Irlanda sólo existe en la dimensión de la tradición colonial y, por tanto, es asociada a la idea del colonizado, dominado e inferior. En consecuencia, la *Ascendancy* remodela su identidad nacional en un discurso cultural y literario que juega a dos bandos. Por un lado, pretende legitimar la posición del usurpador desde la asunción de la inferioridad endémica al irlandés colonizado. Asimismo, intenta validar sus intereses particulares en Irlanda con los intereses imperialistas británicos. Iguales ideas conforman el discurso político. Durante el período de ascenso político de las clases medias y las campañas de Daniel O'Connell para conseguir la Emancipación Católica, la *Ascendancy* se define como "the just dominion of light over darkness, of truth over error, the ascendancy of liberty and reason over despotism and arbitrary power, the supremacy of the religion, the arts, the civilization, of Protestant Britain over the fanaticism, the ignorance, and barbarism of Rome".[31]

El poeta, traductor y ensayista Samuel Ferguson es una figura angloirlandesa clave del resurgimiento celta de principios del siglo XIX. Es también uno de los primeros rastreadores del pasado gaélico que persigue buscar las raíces culturales y literarias pertenecientes al patrimonio común de todos los irlandeses. La intencionalidad nacionalista y unionista al mismo tiempo de esta empresa le llevó a traducir el material literario irlandés al inglés. La traducción excesivamente libre que

[31]Citado en CAIRNS, D. & RICHARDS, S., Ob. cit., pág.25.

según algunos críticos desmerece la labor de Samuel Ferguson tiene el objetivo de borrar la negativa impronta irlandesa que para un estudioso angloirlandés y protestante supone el catolicismo.[32] En el nacionalismo político-cultural de Samuel Ferguson, aparentemente inclusivo, subyacen, sin embargo, las ideas que en su día formulara Edmund Spenser. Con evidente sentido de superioridad protestante Samuel Ferguson destaca el carácter indómito de la otra Irlanda, pues "the Irish priesthood hold the hearts of their seduced victims in even firmer bondage than their minds".[33]

También a principios del siglo XIX el nacimiento de la novela gira en torno al mundo del terrateniente delineando el horizonte pro angloirlandés. Las novelas de Maria Edgeworth y Lady Morgan buscan armonizar la cuestión de la identidad nacional en el final feliz de sus obras: alcanzan justicia poética con matrimonios mixtos que tienen lugar exclusivamente entre la clase alta para unir a un personaje de origen inglés, que representa la usurpación, con un personaje de origen gaélico, que representa la antigua aristocracia de Irlanda. Los restantes sectores del mundo rural están poblados de personajes ignorantes, rapaces, burdos e ineficaces en contraste con la ejemplaridad inherente a las cualidades de herencia inglesa. Además, los novelistas del primer tercio del siglo XIX escriben para un lector británico. Esto no sólo es debido al problema del analfabetismo o de la división lingüística de Irlanda. A finales del siglo XIX, cuando estos problemas no existen, los escritores angloirlandeses siguen considerando a la isla vecina como la principal receptora de su literatura. No en vano se identifican con este público porque son en todo momento parte integrante del Reino Unido en Irlanda.

A partir de 1860 el *Fenian Movement* (la Hermandad de los Republicanos Irlandeses) inició una intensa actividad terrorista en Irlanda y Gran Bretaña. Muy a propósito, las teorías victorianas del británico Matthew Arnold hallaron en los estudios filológicos y antropológicos de los siglos XVIII y XIX las conclusiones pseudocientíficas que corroboraban el equilibrio del Imperio desde la hegemonía cultural inglesa. De los estudios de Herder, Fichte y Hegel, Matthew Arnold recogió el elemento lingüístico como principio de identificación racial y de jerarquización cultural

[32]Véase ibid., págs.25-33.

[33]FERGUSON, Samuel, "A Dialogue Between the Head and Heart of an Irish Protestant", *Dublin University Magazine*, Vol.II, No.XI (November 1833), pág.590.

que otorgaba a las lenguas teutónicas el máximo rango de perfección dentro de la familia de las lenguas indoeuropeas. Reunió, por otra parte, las ideas expresadas en 1859 por el historiador francés Ernest Renan, sobre que "if it be permitted us to assign sex to nations as to individuals, we should have to say without hesitance that the Celtic race [...] is an essentially feminine race".[34] Todo ello permitió a Matthew Arnold combinar la clasificación lingüística con la interpretación sexual de la identidad cultural que legitimaba la equilibrada vinculación de Gran Bretaña e Irlanda dentro del Imperio. Este discurso (*Celticism*) señalaba que la unión con Gran Bretaña era el complemento perfecto, el elemento teutónico y masculino indispensable para la femineidad y consiguiente inferioridad del pueblo celta, el cual, aun con las numerosas virtudes de una cultura imaginativa y sentimental, acarreaba "the badge of a beaten race".[35]

El ensayo de Renan, si bien pretendía ensalzar las cualidades del pueblo celta, tuvo en Irlanda una gran influencia, pero a través de la interpretación imperialista que de ello hizo Matthew Arnold. Señalamos a título ilustrativo la siguiente descripción de Renan sobre la emotividad del pueblo celta, y uno de los aspectos raciales después utilizados por Matthew Arnold para justificar la ineficacia del nativo irlandés: "If at times it seems to be cheerful, a tear is not slow to glisten behind its smile".[36] La frase aparece condensada en el título de la obra de Somerville & Ross *The Smile and the Tear*, inspirado a su vez en un poema de Thomas Moore sobre la misma idea. La obra de Somerville & Ross recopila las vivencias de Edith Somerville con el campesinado irlandés, las impresiones que son producto de encuentros casuales con sus vecinos y del enorme interés que en esta escritora angloirlandesa suscitó la peculiar distorsión del inglés hablado en el mundo rural irlandés. El conjunto de escenas recogidas en *The Smile and the Tear* incluye historias, muchas veces anecdóticas, que reflejan el tipismo de la otra Irlanda, su ignorancia, su superstición, su miseria, en definitiva, "la lágrima" unida inseparablemente a la "sonrisa" irlandesa que conlleva una divertida imaginación

---

[34]RENAN, Ernest, "The Poetry of the Celtic Races" en *Poetry and Ireland since 1800: A Source Book*. Mark Storey (ed.). London & New York: Routledge, 1988, pág.58.

[35]ARNOLD, Matthew, *Lectures and Essays in Criticism*. R.H. Super (ed.). Ann Arbor: University of Michigan Press, 1962, pág.293.

[36]RENAN, E., "The Poetry of the Celtic Races" en *Poetry and Ireland since 1800: A Source Book*. Mark Storey (ed.), pág.57.

y un disparatado sentido del humor. El poema de Thomas Moore abre paso al sentir de la cultura nativa. Además, un miembro de la raza teutónica en Irlanda, como es Edith Somerville, retrata con pincelada literaria lo que es la antítesis presentada por Renan e interpretada por Matthew Arnold para su argumentación sobre la debilidad de la raza celta. Dicha antítesis es, pues, el título apropiado para un libro en el que se entremezcla el arraigo que siente la autora en su tierra con un sentimiento de benevolente paternalismo por el campesinado. Edith Somerville expresa con nostalgia las características de la otra Irlanda antes de enfrentarse abierta e irremediablemente a los intereses de la *Ascendancy* par dar fin a la "natural" relación de superioridad e inferioridad que tradicionalmente había existido entre ambas partes. Con añoranza es introducida al lector esta obra:

> I will try and remember something of my earlier Ireland, when it was still talking English in its most engaging form, and before we had all grown politically minded, and become stiff with awareness, and untuned to a smile or even to a tear.[37]

Las teorías imperialistas de Matthew Arnold incidieron en el discurso político y cultural de Irlanda durante la segunda mitad del siglo XIX complementando tres versiones distintas sobre el tema de la identidad nacional. El sector unionista, de raigambre colonizadora, aplicó la cuestión de la superioridad e inferioridad racial vinculada a las categorías del género características del *Celticism* con el fin de añadir otro fundamento ideológico a la legítima posición de la *Ascendancy* en Irlanda. En contraste con el declive que estaba experimentando en esta época, este sector unionista también ofrece un análisis crítico de su difícil situación. La casta angloirlandesa cree proporcionar a la identidad nacional el elemento teutónico y masculino que ha dominado y debiera seguir dominando la vertiente celta y femenina de la nación irlandesa. Mientras transmiten el correspondiente mensaje político-cultural de su clase social, los escritores George Moore y Somerville & Ross hacen autocrítica y trastocan los papeles habituales de unos personajes que debieran transmitir la feminidad gaélica y la virilidad angloirlandesa. Lo que Elizabeth Bowen calificó como una raza híbrida queda reflejado en la literatura en términos frecuentemente andróginos. En el extremo opuesto, el sector nacionalista de aspiraciones independentistas relacionó el antiguo

[37]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *The Smile and the Tear*, pág.2.

mito gaélico que identificaba a Irlanda con una mujer, madre y esposa de los irlandeses, con el pensamiento arnoldiano para rebatir este último. Se reescribió el mito de tal forma que sirviera para reafirmar la tradición patriótica del colonizado contra el invasor extranjero. El poeta republicano Patrick Pearse no cejaría en su empeño de utilizar el mito en la retórica política de sus discursos y de una obra poética encaminada a probar la virilidad de la raza irlandesa. De los poemas *"A Mother Speaks"* y *"Renunciation"* se infiere que los legítimos hijos y amantes de Irlanda continúan luchando por la madre tierra y están dispuestos a morir en defensa de la libertad. A medio camino entre las dos perspectivas mencionadas, los representantes del Resurgimiento Literario Irlandés (*Irish Literary Revival*), a la vez unionistas y nacionalistas, recogieron la tradición del mito así como las teorías del *Celticism*, pero éstas desprovistas de su evidente tono imperialista. El objetivo de este sector moderado, al que pertenecieron angloirlandeses como Standish O'Grady y Lady Gregory, era borrar la negativa huella del pasado inherente a la colonización sin cambiar de manera fundamental las bases tradicionales de la estructuración social del mundo rural. Por tanto, a pesar de la creciente importancia de la clase media católica a finales del siglo XIX, ésta no se incluía como parte integrante de la nación ideal imaginada por este movimiento. La clase media, infectada de un materialismo extraño a Irlanda, rompía la esencia tradicionalmente rural de la isla. "An evil time, indeed, will it be for the Gaeil", enfatizaba O'Grady, "if the ollavs and their wisdom concur to plant among us such shrubs of deadly poison as thyself, O vile and avaricious stranger, without gratitude or nobleness or love for aught save thy miserable accumulation of sorry pelf".[38] En comunión con la labor de exhumación y actualización efectuada por Standish O'Grady y Lady Gregory, Yeats dió a la *Ascendancy* el mayor lustre poético posible, dió también nueva vida poética al mito de la Irlanda-mujer en la famosa obra teatral *Cathleen Ni Houlihan* (1902) y encumbró el espíritu imaginativo celta en la lengua inglesa de los teutones. Yeats fundía hábilmente el pensamiento arnoldiano con el más noble y heroico pasado gaélico. Regeneraba, en suma, el orgullo patriótico de la identidad nacional desde el idealismo cultural que tiene la capacidad de anular los rencores del pasado sin adentrarse en enfrentar el presente con realismo, de alguna manera evitando todas sus posibles contradicciones. Cuando el curso político de Irlanda otorgó el triunfo a la burguesía, Yeats expresó su desilusión en términos sexuales que enfatizaban su desprecio hacia esta clase: eunucos producto de la

[38]O'GRADY, Standish, *The Crisis in Ireland*. Dublin: E. Ponsoby, 1882, págs.249-50.

castración intelectual de Irlanda.[39]

Junto a estas tres vertientes irlandesas preocupadas por mostrar la identidad de la nación, la propaganda británica también añadía su propia versión haciendo una relectura caricaturesca basada en los estudios antropológicos de mediados del siglo XIX. La finalidad, imperialista, era justificar las medidas de represión llevadas a cabo en momentos de rebelión republicana o de insurrección agraria. En las terribles caricaturas de la revista *Punch* se presentaba a los irlandeses bajo el aspecto denigrante que ofrecen los seres humanos embrutecidos con apariencia de simios, o eran además retratados como una raza de negros encubiertos o con ambas características a la vez.

Las circunstancias históricas que contribuyeron a la progresiva democratización de Irlanda hasta la independencia significaron el fin de la élite sociopolítica de tradición colonial y terrateniente. El abandono del gobierno británico fue considerado una traición que dejaba a la *Ascendancy* a merced de sus súbditos y subordinados. La dignidad colectiva halló refugio en la defensa de la propia autoestima y en el convencimiento, al menos teórico, de lo que Standish O'Grady había expuesto con tanta vehemencia:

> [The] Ascendancy ... are the rightful natural leaders, defenders, and champions of this People who cannot furnish forth such from their own ranks.[40]

La práctica queda ilustrada en el testimonio de Brian Inglis:

> Occasionally we would encounter a Connemara farmer or his wife, and favourably contrast their natural dignity and the beauty of what we regarded as their 'brogue' with the manners of the Dublin Irish. But it was the same kind of admiration that English colonial officials in Central Africa have for the Masai, as contrasted with the Quagga or the Mashona; a people to extol in conversation around a tea table, but still savages.[41]

---

[39]Véase CAIRNS, D. & RICHARDS, S., Ob. cit., págs.101-3.

[40]O'GRADY, Standish, "The New Irish Movement", *Fortnightly Review*, No.67 (February 1897), pág.173.

[41]INGLIS, B., Ob. cit., pág.22.

I.2. Una aproximación terminológica. Otras variantes.

En los años 1690-91 la victoria del aspirante al trono, el protestante Guillermo de Orange, y la derrota del rey católico, Jacobo II, constituye la culminación de una lucha política y religiosa en Gran Bretaña que consolida el control británico sobre Irlanda en el siglo siguiente. Las consecuencias de esta victoria revelan cuáles eran los intereses que en materia económica y de política exterior movían a Gran Bretaña a dominar su colonia. Las medidas económicas, de carácter proteccionista, gravaron los productos más competitivos, en especial los relacionados con el comercio de la lana, y redujeron considerablemente las exportaciones de Irlanda. Sin embargo, fueron las relaciones políticas de Gran Bretaña en el panorama europeo, sus temores y rivalidades frente a las potencias católicas, los factores que de manera más dramática condicionaron el destino de Irlanda. Para evitar la posible coalición de la mayoría católica con países tales como Francia o España, se otorgó el poder político y la propiedad de la tierra a los protestantes de Irlanda. Los católicos vieron anulados todos sus derechos.

La discriminación político-religiosa mantuvo estática la base de la escala social. El campesinado constituía la mano de obra pero no era ni podía llegar a ser propietario del terreno que trabajaba. La nobleza católica había de elegir entre la fidelidad a sus convicciones religiosas, a riesgo de perder su status terrateniente, o bien tenía que tomar una decisión práctica para conservar la propiedad a tenor de las nuevas circunstancias. Cualquiera de las dos posibilidades incrementaría la fuerza protestante. El escalafón intermedio de ámbito rural estaba compuesto por un sector católico que era propietario de la tierra que trabajaba, dedicado a la explotación agraria o ganadera. Este sector, pequeño de por sí, se vio igualmente afectado por las nuevas medidas creadas contra los católicos, y conocidas bajo el nombre de leyes penales (*Penal Laws*), por lo que quedó muy reducido. Asimismo, formaron parte del escalafón intermedio los administradores de las tierras y los subarrendadores. Debido a las limitaciones al régimen de la propiedad las funciones intermediarias proporcionaban la proximidad a la

base de la riqueza. La pequeña clase media católica dedicada al comercio contaba con una cierta estabilidad económica. A pesar del declive de la lana, los comerciantes vinculados a otras áreas de mercado y los artesanos mantuvieron un nivel de vida en el que no repercutían directamente las leyes penales. Pero, con independencia del nivel socioeconómico de cada sector, ningún católico tenía acceso al poder político, la administración pública o las profesiones liberales relacionadas con las leyes. Sin derechos y con limitados medios de subsistencia para la gran mayoría, la población católica permaneció en cierto modo anestesiada.

Existía en Irlanda otro sector discriminado por su credo religioso aunque de forma más leve. Los protestantes disidentes, presbiterianos y metodistas sobre todo, formaban una comunidad importante en el Ulster y minoritaria en el resto de Irlanda. Al igual que los católicos, tenían que pagar el diezmo a la Iglesia Anglicana. Sin embargo, a ellos sólo les estaba prohibido acceder a aquellos cargos políticos que representaran directamente a la Corona. Aunque en determinados períodos de la historia británica los protestantes disidentes se habían opuesto a los anglicanos, era de sobra conocida la enemistad que siempre habían manifestado hacia los católicos. En este sentido Gran Bretaña no temía una alianza entre ambos grupos. Por esta razón también la configuración sociopolítica de Irlanda desde finales del siglo XVII fue ante todo de carácter sectario anticatólico: se creaba un frente protestante común en el cual los protestantes anglicanos eran ciudadanos de primera clase.

Dentro de este contexto hemos de entender las implicaciones que tiene hablar de "la primacía o ascendencia protestante" (*the ascendancy of protestantism*) pero no así las verdaderas implicaciones de *Protestant Ascendancy*. Resulta curioso observar, cuando menos, que no existe la expresión *Protestant Ascendancy* durante el período que neutraliza el "peligro católico" y supone el florecimiento protestante. Esta nueva terminología surge en 1792, cuando las medidas discriminatorias contra los católicos disminuyen hasta el punto de empezar a desestabilizar el predominio o ascendencia del protestantismo.[42]

---

[42]Véase el capítulo "The Birth of Ascendancy" en McCORMACK, W.J., *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*. Oxford: Clarendon Press, 1985, págs.61-97; obra revisada y ampliada en McCORMACK, W.J., *From Burke to Beckett. Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*. Cork: Cork University Press, 1994, págs.63-93.

Al igual que Gran Bretaña había sido el artífice de una política sectaria en Irlanda en beneficio propio, también es decisión británica la devolución de algunos de los derechos católicos. A partir de 1778 se introducen progresivamente las leyes reguladoras de la integración de los católicos que desembocan en la Ley de Desagravio Católico de 1793 (*Catholic Relief Act*). De nuevo, tanto la aplicación como la relajación de las leyes penales son decisiones motivadas por estrategias de política exterior. Los enfrentamientos bélicos con Francia a raíz de la Guerra de la Independencia Americana (1775-83) y la Revolución Francesa (1789-99) hacen necesario el apoyo de los irlandeses católicos, bien para luchar por el mantenimiento de las colonias en Norteamérica o para asegurar la defensa de Irlanda en el caso de una posible invasión francesa. Los protestantes de Irlanda ven cómo su superioridad se tambalea. A medida que los católicos rompan las barreras que les impiden adquirir tierra e incluso modificar el curso de la política, la élite protestante corre el riesgo de desaparecer. En este ambiente de inseguridad los miembros del Consejo Privado Irlandés envían una carta al Ministro británico Henry Dundas para reclamar el aseguramiento del sistema protestante, pues de los protestantes depende la preservación de la colonia. La expresión original, acuñada en 1792 en este documento, es *Protestant Ascendancy*. Describe, con un claro propósito reivindicativo, la primacía protestante que en Irlanda ostenta la minoría. Su significado será matizado paulatinamente a partir de 1792 y reducido al término *Ascendancy*, pasando a ser sinónimo de la clase dirigente. Se le añadirá incluso una doctrina que lo justifique. Por un lado, las reformas a favor de los católicos perjudicaban el monopolio que la élite protestante tenía sobre la propiedad de la tierra. Por otro lado, se ponía en peligro el monopolio de su poder político de tipo colonial. Debido a estas dos circunstancias, los protestantes, que se habían dado a sí mismos el nombre de *Ascendancy*, terminan haciendo uso común de esta terminología para referirse a la oligarquía terrateniente protestante, al tiempo que revisten su status social de una aureola aristocrática. En definitiva, considerar la aparición etimológica de la *Ascendancy* no es señalar la superioridad estable de la minoría colonizadora sino más bien referirse a la incipiente desestabilización de esta superioridad. La ascendencia protestante intenta revalorizar tanto en Irlanda como hacia Gran Bretaña su tradicional primacía.

Aun con todo lo dicho hay que reconocer que la expresión se presta a

interpretaciones ambiguas porque ofrece una doble faceta entre lo que parece querer decir y lo que verdaderamente significa. Así, este vocablo expresa en parte la realidad social existente en Irlanda desde 1691, pero enmascara la búsqueda de una justificación moral en un momento de controversia. Asimismo, se trata de una clase social que va decayendo en un sistema que se desmorona muy lentamente, pero en el que a pesar de todo mantiene durante largo tiempo una apariencia de superioridad.

La inestabilidad protestante que caracteriza a Irlanda a finales del siglo XVIII no sólo da lugar a la creación de una expresión sociológica. En el campo de la literatura este período da lugar a la aparición de la primera novela irlandesa, *Castle Rackrent*, cuya autora, Maria Edgeworth, pertenece a ese grupo social amenazado que empieza a llamarse *Protestant Ascendancy* o *Ascendancy*. De la conjunción de ambos acontecimientos hallamos el espíritu que alimenta gran parte de las novelas del primer tercio del siglo XIX: *Castle Rackrent* como modelo literario unido al sustento conceptual de *Protestant Ascendancy*. El desarrollo argumental de estas obras enfatiza la responsabilidad y la idoneidad del liderazgo protestante en el mundo rural. También fomenta la identificación de la oligarquía terrateniente con un status aristocrático, idea que se refuerza en estas novelas por medio del matrimonio con la auténtica nobleza gaélica. El supuesto status aristocrático de la *Ascendancy* servía para elevar los orígenes plebeyos de un grupo colonizador que ahora hallaba razones más nobles en la defensa de sus primeros privilegios. Un siglo después será el poeta William Butler Yeats quien retoma, modifica y mitifica esta falsa concepción sociológica para configurar su propia versión del nacionalismo irlandés. Para Yeats la *Ascendancy* representaba la tradición aristocrática de Irlanda. Desde la perspectiva yeatsiana los grandes políticos y pensadores miembros de la *Ascendancy* a finales del siglo XIX, tales como Parnell y Lady Gregory, eran ejemplos del ideal aristocrático. Sus antepasados intelectuales, Berkeley, Swift y Edmund Burke, entre otros, pertenecían a la élite protestante de origen ilustre defensora de la nación irlandesa. En consecuencia, Yeats asumió la continuidad de esta tradición aristocrática desde el siglo XVII hasta el siglo XX, con una Edad de Oro ejemplificada en los pensadores del siglo XVIII. Para ello el poeta tuvo que modificar la historia en favor del mito.[43] Yeats realizó también una labor fundamental en la

[43]Véase a este respecto el capítulo titulado "The Literary Myths of the Revival" en DEANE, Seamus, *Celtic Revivals - Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*. London: Faber and Faber, 1985, págs.28-38.

recuperación y consiguiente mitificación de la tradición gaélica. Sin embargo, a principios del siglo XX fructifica la corriente nacionalista que sólo admite la tradición gaélica en cuanto propiamente irlandesa porque su revitalización es considerada en oposición a los valores de la *Ascendancy*. Poco importaba entonces el alegato de Yeats en defensa del ideal aristocrático. Rescatar la cultura de los colonizados, que había sido suprimida por la intransigencia de los colonizadores, constituirá una clara manifestación independentista. La voz literaria de Yeats había engrandecido a la oligarquía protestante para la posteridad pero, frente a una "Irlanda irlandesa", Angloirlanda no podía salvarse.

En contraste con la sublimación terminológica y cultural de que era objeto la *Ascendancy*, surgió toda una nomenclatura, de tinte frecuentemente despectivo, por parte de la otra Irlanda. Se extendieron los apelativos *West Briton* y *shoneen* para destacar los rasgos anglófilos de la clase dirigente. Estos apelativos fueron popularizados por el nacionalista D.P. Moran, quien criticó con dureza el posicionamiento unionista de la *Ascendancy* en los debates políticos de finales del siglo XIX. Tras la desaparición de esta clase como entidad dominante en el siglo XX, D.P. Moran describía en su semanario *The Leader* las razones por las cuales se rechazaba a los *shoneens*:[44]

> English conventions were known to them mostly by hearsay, and these hearsay accounts they copied with a dog-like fidelity. They cultivated English accents, they sent their children to English schools, they tucked in their skirts from contact with the "low Irish", and they played tennis, not because they liked it, but because it was English and "respectable".[45]

La riqueza léxica de la cultura popular poseía voces diferenciadoras para designar a los distintos tipos de protestantes de Irlanda.[46] Se llamaba a los anglicanos

---

[44]Sobre la etimología y las ramificaciones semánticas de esta expresión, véase HURTLEY, Jacqueline A. et al., *Diccionario cultural e histórico de Irlanda*. Barcelona: Ariel, 1996, págs.289-90.

[45]MORAN, D.P., "The Battle of Two Civilizations" en *Poetry and Ireland since 1800: A Source Book*. Mark Storey (ed.), pág.151.

[46]Véase WALL, Richard, "Politics and Language in Anglo-Irish Literature" en *Forging in the Smithy - National Identity and Representation in Anglo-Irish Literary History*. Joep Leerssen et al. (eds.). Amsterdam-Atlanta, GA.: Rodopi, 1995, págs.127-9.

horse Protestants, lo cual revela el ingenio agridulce del campesinado irlandés en su crítica hacia la vida ociosa del terrateniente. A mediados del siglo XX la obra teatral de Brendan Behan *The Hostage* (1958) utilizó de nuevo esta expresión, ya en desuso, para contestar a la pregunta de Meg sobre qué era un angloirlandés. La respuesta recurrió a la voz popular del pasado: "A Protestant with a horse".[47]

Existían otros términos para aludir al señor de la tierra, términos que poseían una aplicación semántica maleable dependiendo de la intencionalidad con que fueran utilizados. Los sinónimos *squireen*, *half-sir* y *half-mounted (gentle)man* podían referirse al hacendado rural, sin título nobiliario, y también a los subarrendadores, en la medida en que ambos eran señores de la tierra con relación al trabajador rural. En la novela de Thomas Flanagan *The Tenants of Time* (1988) se nos recuerdan las medidas radicales adoptadas por la Liga Agraria (*Land League*) en la forma y tono siguientes:

> Bloody little squireens ... Half-mounted gentlemen ... The ragtag and bobtail of Cromwell's crew. We'll clear out that scruff to begin with ... and then ... we can turn our attention to the absentees and the great estates.[48]

Flurry Knox, el cómico personaje creado por Somerville & Ross en *The Irish R.M.*, es un hacendado rural. Sin embargo, su condición de *half-sir* está matizada por lo que las autoras consideran es la mezcla degenerativa de su faceta noble en cuanto señor protestante de la tierra (lo que responde al nombre de Knox y es equivalente a *sir*) con ancestros católicos y ramificaciones familiares sin status social (a lo que responde su otro nombre, Flurry, y es equivalente a *half*).

Con relación a la cuestión de la identidad del antiguo colonizador se generaliza el empleo del término *Anglo-Irish* para designar a la *Ascendancy*. La doble vertiente "anglo" e "irlandesa" de dicha acepción constata la posición incómoda a que se veía reducida esta minoría. Quedaba claro que no podía ser considerada tan irlandesa como

---

[47]BEHAN, Brendan, *An Giall [and] The Hostage*. Richard Wall (ed.). Washington D.C.: Catholic University of America Press / Gerrards Cross: Colin Smythe, 1987, pág.93.

[48]Citado en WALL, R., "Politics and Language in Anglo-Irish Literature" en *Forging in the Smithy*. Joep Leerssen et al. (eds.), pág.130.

el resto de la población. Aunque los términos *Ascendancy* y "angloirlandés" se emplean indistintamente, cabe señalar que en sentido estricto esta última etiqueta es equívoca y puede dar lugar a problemas de definición. Tanto los irlandeses supuestamente nativos como los denominados angloirlandeses son producto de inmigraciones sucesivas. Los orígenes de todos ellos proceden de la mezcla de distintos pueblos sin que pueda trazarse una clara línea divisoria entre unos y otros. Eligiendo una forma bastante simplificada de aclarar la cuestión diremos que sólo en casos muy excepcionales algunos irlandeses pueden negar la raíz "anglo" en su genealogía; o dicho en palabras de Michael McConville: "If there is a modern Irishman without English blood in his arteries he is a genetic freak".[49] Desde el punto de vista racial, los irlandeses son tan angloirlandeses como la clase social a quien se atribuye de manera exclusiva dicho nombre. Pero los factores que marcan la diferencia de un grupo respecto del otro no son de carácter étnico sino sociocultural y religioso. En este contexto ha de entenderse el uso común que recibe el término "angloirlandés" aplicado a la *Ascendancy*. Con el fin de explicar la formación de esta clase social y los motivos que provocaron la caída angloirlandesa empezaremos por el principio de su historia.

[49]McCONVILLE, M., Ob. cit., pág.121.

I.3. La *Ascendancy* en la historia de Irlanda.

Mucho antes de la presencia británica en Irlanda, el primer pueblo establecido en la isla fueron los celtas. Formaban parte de una misma civilización que compartía una lengua común (el gaélico), igual código legislativo (*the Brehon Law*) y un importante bagaje cultural a través de la poesía y de la música. La tradición oral transmitida de generación en generación había preservado la historia colectiva que se remontaba a la antigua leyenda. El comienzo de la misión de San Patricio en el año 432 constituye una fecha memorable por el empuje cultural que supuso la llegada del Cristianismo con la introducción de la escritura. Desde los monasterios se recopilaron las tradiciones culturales de un pueblo que se definía a sí mismo como "men of Ireland".[50] La progresión cultural y política de los reinos independientes que componían Irlanda desembocaron en la denominada Edad de Oro Gaélico-Cristiana. El paso del tiempo demostraría que este período iba a tener una incidencia importante tanto en la psique irlandesa como en el futuro devenir histórico de la isla. Primeramente, la evangelización logró arraigar con tal fuerza que los turbulentos acontecimientos de épocas muy posteriores no llegarían a romper nunca esta estrecha vinculación religiosa. El sentir comunal de lo irlandés frente a lo inglés se sustentó en gran medida en el compromiso católico. En segundo lugar, el movimiento nacionalista de principios del siglo XX volvería a este floreciente período de la historia para recuperar sus raíces irlandesas por oposición a la huella británica y a la cultura de la *Ascendancy* que nunca fueron aceptadas como propias. La época dorada de los siglos VII y VIII se vio interrumpida por la incursión de tribus nórdicas. La llegada de los vikingos a finales del siglo VIII constituyó una amenaza constante hasta mediados del siglo X. Los continuos ataques vikingos se caracterizaban por el saqueo de las costas y ejercieron un efecto devastador sobre los monasterios. Algunas tribus nórdicas terminaron por asentarse fundando el reino de Dublín y ciudades como Arklow, Wexford y Limerick. Al asimilarse con la población entraron a formar parte de Irlanda.

---

[50]KEE, R., Ob. cit., pág.24.

El interés de la Corona inglesa por la isla vecina tuvo lugar de forma indirecta y un tanto fortuita. En el siglo XII el conde de Pembroke (Strongbow), normando y súbdito de la Corona de Inglaterra, sucedió a Dermot MacMurrough, rey de Leinster, a raíz de su matrimonio con la hija del rey irlandés. El resultado fue la llegada de los anglonormandos y la aparición gradual de dos pueblos: los propiamente irlandeses, celtas en su origen (*Gaelic Irish*) y los normandos integrados con los anteriores (*Gaelicized English*). Fue entonces cuando Enrique II de Inglaterra decidió intervenir para someter al rebelde normando que aumentaba su poder en solitario conquistando territorios y creando alianzas con otros reyes irlandeses. La aparición de Enrique II en Irlanda con el fin de controlar a uno de sus súbditos marca el comienzo de la relación entre las dos islas. El monarca estableció una delegación del poder real en Dublín con el propósito de asegurar el cumplimiento de la ley y de las costumbres de Inglaterra. Posteriormente su hijo Juan hizo construir el Castillo de Dublín, que fue la sede oficial del gobierno colonial hasta la creación del Estado Libre de Irlanda en 1922. Las medidas que se tomaron en esta época no resultaron efectivas porque los anglonormandos actuaron de forma independiente persiguiendo sus propios intereses. Aun cuando no admitieran su relación de vasallaje con Inglaterra, los recién llegados trajeron consigo el peligro, siempre latente, de esta subordinación. Por ello, la tragedia de la invasión normanda no fue para Irlanda la conquista sino más bien el hecho de que sólo fuera una conquista a medias.[51]

Los sucesivos reyes de Inglaterra intentaron en vano parar el proceso de asimilación de sus súbditos con los habitantes de Irlanda, llegándose a decir de los anglonormandos que eran "más irlandeses que los propios irlandeses".[52] En el año 1366 los Estatutos de Kilkenny recogían las normas fundamentales que debían de cumplir estos anglonormandos de Irlanda a quienes la Corona inglesa consideraba "degenerate English".[53] Para parar el proceso de asimilación se prohibió el aprendizaje

[51]Véase MOODY, T.W. & MARTIN, F.X. (eds.), *The Course of Irish History*. Cork: The Mercier Press, 1993, págs.133-43.

[52]La expresión original es "More Irish than the Irish". Véase HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.212-3.

[53]Véase FOSTER, R.F. (ed.), *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1991, págs.85-8.

de la lengua gaélica, el matrimonio con los irlandeses de origen y la adopción de cualquier costumbre autóctona. La minuciosa redacción del documento, detallándose por ejemplo que "no person or persons, the king's subjects within this land ... shall be shorn or shaven above the ears, or use the wearing of hair upon their heads, like unto long locks called 'glibes', or have or use any hair growing upon their upper lip, called or named a 'crommeal' ...",[54] además de prohibir el uso de numerosas prendas de vestir, no dejaba lugar a dudas sobre la rigurosa intencionalidad que informaba la nueva legislación. Aun así, los estatutos no se cumplieron. La sede gubernamental de la Corona inglesa, establecida en el Castillo de Dublín, decidió entonces fortificar la zona que estaba bajo su jurisdicción por sentirse desprotegida ante el poder de los reinos irlandeses. Esta zona fortificada de dominio inglés recibió el nombre de *The Pale* porque parte de su perímetro estaba protegido por una empalizada defensiva. Según rezaba la expresión inglesa *beyond the Pale*, más allá de la empalizada se encontraban los incivilizados rebeldes cuya conducta no podía controlarse.

La llegada de una nueva línea de monarcas con el firme propósito de obtener un gobierno centralizado y fuerte estaba decidida a no permitir la anarquía existente en Irlanda. Con la monarquía Tudor la ocupación fue lenta y traumática. Enrique VIII no admitió ningún tipo de solución conciliadora hacia los irlandeses de origen anglonormando. Revitalizó el poder del consejo real en *The Pale* con un ejército inglés permanente. Su política de unificación consistió en imponer por la fuerza la autoridad de la Corona a los "rebeldes ingleses" y a los "enemigos irlandeses". En el año 1547 cuarenta de los principales jefes de ambos grupos rechazaron, al menos formalmente, la práctica de las costumbres irlandesas. Sus reinos fueron transformados en feudos bajo la soberanía del rey de Inglaterra que ahora era también rey de Irlanda. Para los antiguos normandos ello suponía simplemente el retorno del orden y de la fidelidad que debían a su monarca. Para los irlandeses gaélicos esta nueva situación fue una auténtica derrota en la medida en que vieron suprimida la plena soberanía que hasta entonces habían tenido. En tales circunstancias la política religiosa emprendida por Enrique VIII añadió otro motivo de descontento que vino a canalizar la oposición de los súbditos irlandeses. Irlanda mantuvo la obediencia a la Iglesia de Roma y la Reforma Protestante fracasó. El credo católico dio expresión colectiva a la unión de los

[54]Citado en MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., pág.169.

irlandeses de origen normando con los irlandeses de origen celta en lo que podemos llamar una sola Irlanda contra un enemigo común, la Corona de Inglaterra.[55] El choque entre irlandeses católicos y un monarca protestante acababa de empezar. Por todos estos motivos el reinado de Isabel I fue testigo de innumerables rebeliones. En contrapartida, aumentó la represión.

Isabel I fue aún más estricta que su padre: la obediencia a la Corona suponía la aceptación incondicional del protestantismo, en cuyo caso los territorios rebeldes serían confiscados. Dos importantes insurrecciones favorecieron la conquista directa de territorio y con ello el progresivo cambio de propiedad sobre la tierra que habría de convulsionar la organización de Irlanda en épocas posteriores. Tras las rebeliones de James Fitz Maurice Fitzgerald junto con el conde de Desmond en Munster (1579-83) se generalizó el reparto de la tierra incautada según un sistema de asentamientos llamado *Plantation*. En este contexto el término *Plantation* se refiere al proyecto de colonización llevado a cabo en Irlanda para facilitar el asentamiento de colonos ingleses a quienes se otorgaba la tierra incautada. A cambio de la entrega de la tierra usurpada las colonias inglesas quedaban encargadas de su explotación y de introducir sus propias costumbres y tradiciones. Si Irlanda se negaba a ser protestante, los protestantes tendrían que ocupar Irlanda. Ante la imposibilidad de compatibilizar la política isabelina expansionista y su autoridad local, los jefes de los clanes gaélicos del norte de Irlanda solicitaron la ayuda de España, el tradicional enemigo católico de la Corona protestante, en un intento desesperado por defender sus dominios. Hugh O'Neill, conde de Tyrone, y su poderoso vecino, Hugh O'Donnell, que contaban con el apoyo de la Armada española, declararon la guerra a Isabel I. Su derrota en la batalla de Kinsale (1601) y la posterior huida de los condes (*The Flight of the Earls*) en el año 1607 significaron la definitiva caída de la antigua civilización gaélica. La planificación de los asentamientos en el Ulster, más importante que la efectuada en Munster, se organizó de manera sistemática a partir de 1608 en las nuevas zonas confiscadas, los territorios de Donegal, Tyrone, Derry, Armagh, Cavan y Fermanagh. Concretamente en dicha área existían ya asentamientos de colonos escoceses desde 1606. Estos eran presbiterianos

[55]El discurso cultural intentó mantener la solidaridad colectiva basándose en el espíritu de la Contrarreforma y defender la identidad de la población autóctona frente a la política colonial de la dinastía Tudor en un período en el que además empieza a desaparecer la tradición bárdica irlandesa de antaño. A este respecto véase CAIRNS, D. & RICHARDS, S., Ob. cit., págs.18-20.

que de común acuerdo con los jefes irlandeses locales habían logrado instalarse en el Ulster. Por ello, y aunque su origen fuera diferente, a partir del siglo XVII se iba configurando Irlanda del Norte con una destacada población protestante. Ingleses anglicanos y escoceses presbiterianos ocupaban lo que hasta entonces había sido la zona más rebelde defensora del catolicismo y el último bastión gaélico-irlandés.

Con la organización de un sistema de asentamientos o *Plantation*, especialmente efectivo en el Ulster, Irlanda se veía invadida por comunidades protestantes. No sólo habían arrebatado parte de la tierra a sus antiguos dueños sino que también traían consigo una forma de vida muy distinta de la que había en las comunidades irlandesas. Aparecen entonces los primeros esbozos en la toma de conciencia por parte del pueblo irlandés de una cultura propia, distinta de la inglesa, unida en esta diferencia y además fervientemente católica. Comienza a utilizarse la cuestión de la tierra y la cuestión de la religión como estandarte de oposición política.

La tensión de un país fraccionado entre grupos de distinto signo religioso adquiere su punto culminante en el año 1641. Irlanda será escenario de violentas masacres llevadas a cabo por la mayoría católica que pretendía reconquistar la tierra perdida en manos de comunidades protestantes minoritarias. Pero mientras esta rebelión parecía asegurar el éxito de la fuerza católica, los turbulentos cambios históricos que experimentó Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVII irían arrinconando todas sus expectativas.

La Guerra Civil que en Inglaterra enfrentó a las fuerzas parlamentarias contra la monarquía acabó con la ejecución de Carlos I. Asumió el poder el bando parlamentario al mando de Oliver Cromwell. Este régimen puritano y republicano pretendió castigar la oposición que Irlanda había manifestado en su contra. Las duras medidas que se emplearon revelaban también los mecanismos de represalia de que hacía uso Oliver Cromwell para vengar las víctimas protestantes de 1641. La llamada "maldición de Cromwell" (*The Curse of Cromwell*) dividió a Irlanda en dos partes de acuerdo con los límites del río Shannon. Tal división sólo afectó a los católicos que eran propietarios de sus tierras. Aquellos que habían apoyado a la monarquía perdieron todos sus derechos de propiedad. El resto de los católicos mantuvo su patrimonio, pero éste fue trasladado al margen oeste del río Shannon. Mientras los terratenientes católicos eran empujados

hacia las zonas menos fértiles de Connaught y Clare, los territorios situados al este del río quedaban reservados para los protestantes. De esta forma el gobierno puritano dispuso de grandes extensiones de tierra para recompensar al ejército y pagar a los aventureros que habían financiado la campaña militar. Las medidas adoptadas por Cromwell cambiaron el proceso de asentamiento protestante característico del período isabelino. La colonización no fue organizada a partir de un sistema de colonias que, desplazando al conjunto de la población nativa, introdujeron nuevas formas de vida para completar la conquista del terreno ocupado. Los conquistadores protestantes del régimen de Cromwell fueron transformados en propietarios de la mayor parte de la tierra y ésta continuó dependiendo de mano de obra católica. En consecuencia, la colonización efectuada en base a una exclusiva transferencia de poder patrimonial no fundó comunidades protestantes sino que más bien conmutó a unos jefes por otros. De este modo surgió en Irlanda la clase alta protestante.

Esta reorganización del proceso colonial permaneció inamovible durante la época de la Restauración. Si el sector católico de Irlanda había perdido las tierras por demostrar su lealtad al rey Carlos I, ahora tampoco podía recuperarlas con la instauración de la monarquía a la muerte de Cromwell. Por encima de la suerte que corrieran los católicos de Irlanda Carlos II debía lealtad a los protestantes anglicanos que le habían devuelto el trono. Años más tarde Jonathan Swift resume del siguiente modo el cambio de Inglaterra que en Irlanda no cambió el paradójico resultado entre vencedores y vencidos:

> The Catholics of Ireland, in the great rebellion, lost their states for fighting in defence of their king. The schismatics, who cut off the father's head, forced the son to fly for his life, and overturned the whole ancient frame of government, religious and civil; obtained grants of those very states which the Catholics lost in defence of the ancient constitution, many of which estates are at this day possessed by the posterity of those schismatics: And thus they gained by their rebellion what the Catholics lost by their loyalty.[56]

Los versos del poeta O Bruadair lamentan la humillación que ha de sufrir el noble linaje irlandés sometido a simples mercenarios de baja clase social:

---

[56]SCOTT, Temple (ed.), *The Prose Works of Jonathan Swift*. Vol.VI. London: George Bell, 1898, pág.94.

Roughs formed from the dregs of each base trade, whose chieftaincy
No one expected to see before doomsday's strife,
Range themselves snugly in the steads of the noblest chiefs,
As proud and genteel as if sons of gentlemen.[57]

En líneas generales la configuración territorial de Irlanda quedaba organizada del siguiente modo: la casi totalidad del suelo estaba en manos de terratenientes protestantes adscritos al régimen de Cromwell que, muy poco después, con la política de Carlos II a su favor, no tuvieron inconveniente en cambiar de posición y aceptar los principios de la Restauración; el resto del suelo, una proporción muy pequeña al oeste de Irlanda, seguía siendo propiedad católica. Los protestantes eran de origen plebeyo, pero en Irlanda entraron a formar parte de la clase alta. La nobleza católica, cada vez más empobrecida, estaba formada por los descendientes de los primeros jefes gaélicos y anglonormandos. Por tanto, cierto es que la élite protestante de Irlanda había surgido casi de la nada en cuanto a nivel social se refiere. Fue acumulando poder y riqueza a partir de un botín de guerra. Como señalan los versos de O Bruadair, esta circunstancia hacía aún más degradante la situación de la nobleza católica. En cualquier caso, desde el triunfo de la campaña cromwelliana el privilegio protestante habría de ir en aumento.

El último enfrentamiento religioso en Inglaterra entre Jacobo II Estuardo y el aspirante a la Corona Guillermo de Orange (Guillermo III) conllevaba también la oposición de católicos frente a protestantes en Irlanda. Para los primeros esta era la oportunidad de recuperar los derechos perdidos. Para los segundos Guillermo de Orange suponía el mantenimiento indiscutible de los derechos adquiridos. Con la victoria del protestantismo en la batalla del Boyne en 1690, las tropas católicas de Jacobo II aceptaron la rendición definitiva en el Tratado de Limerick (1691). Los términos del tratado prometían a los católicos el mantenimiento de la situación existente durante el reinado de Carlos II, es decir, respetar sus propiedades al oeste del río Shannon y algunos de sus cargos de poder. Pero el Tratado de Limerick no se cumplió y la victoria del protestantismo representó el yugo de los vencidos sobre los que se impusieron severas medidas, las llamadas *Penal Laws* (Leyes Penales). La

[57]Estrofa IV del poema VI "Summary of the Purgatory of the men of Ireland" (1641-1684) en Mac ERLEAN, John C. (ed.), *The Poems of David O Bruadair.* Vol.XVIII. London: Irish Texts Society, 1917, pág.15.

legislación anticatólica fue introducida en 1695 con el fin de destruir cualquier posición de fuerza por parte de la población colonizada e incapacitar a la clase alta que pudiera representar una amenaza para la consolidación definitiva del proceso colonial. Quedaban vedados a los católicos la representación y el poder político, el ejército, la universidad y la abogacía. Se prohibía igualmente comprar tierra o arrendarla por un período de tiempo superior a los treinta y un años. Si el propietario era católico, la herencia estipulaba el reparto equitativo de la tierra entre todos los hijos, a menos que alguno de éstos decidiera convertirse al protestantismo, en cuyo caso era el único heredero. El sometimiento a la religión oficial exigía a los católicos pagar el diezmo a la Iglesia Anglicana. Se pretendió restringir el libre ejercicio del culto, pero la Iglesia Católica no se prohibió ya que las leyes penales tenían un objetivo esencialmente político más que religioso. Por otra parte, la Iglesia Católica desarrolló su actividad habitual, a veces en secreto, y aunque no estuviera oficialmente reconocida constituía la única institución representativa de una mayoría desprovista de todo derecho.

En el extremo opuesto los protestantes ocupaban el vértice social de Irlanda. El privilegio protestante había comenzado con Cromwell. El triunfo de Guillermo III consolidó su posición a partir de 1690-91 y durante el siglo XVIII. Las leyes penales aseguraban la estabilidad de una élite colonial vinculada a la Corona británica, definida por su religión protestante y por el status social que le confería la propiedad de la tierra. Sin embargo, el privilegio de una minoría protestante sobre una mayoría católica implicaba también inseguridad y recelo. El siglo XVII traía a la memoria la traición católica. No podía olvidarse la sangrienta rebelión de 1641 ni el peligro que supuso el breve reinado de Jacobo II entre 1685 y 1689. En cambio los católicos sufrían la traición protestante con las incumplidas promesas del Tratado de Limerick. En el siglo XVIII el abismo que separaba a católicos y protestantes era mucho mayor que la mera adhesión a un credo religioso porque mostraba intereses opuestos y unos puntos de vista muy conflictivos hacia su historia.

Desde la perspectiva protestante no cabe duda de que la seguridad pasaba por el total sometimiento de los católicos. Algunos de los miembros de la clase alta nativa decidieron adoptar la religión oficial y unirse a la política colonial para no perder la tierra. Otros prefirieron vender y exiliarse. El número de terratenientes católicos que logró sobrevivir en la zona oeste fue muy reducido. En la segunda mitad del siglo

XVIII sólo un cinco por ciento de la tierra permanecía en manos de los vencidos, lo cual nos da una idea aproximada de la riqueza acumulada por los colonizadores.[58]

La situación de la población campesina no había cambiado de manera sustancial. Se dedicaba a la explotación de la tierra, que estaba dividida en pequeñas parcelas en base a un sistema de arrendamiento. La mayor preocupación del campesinado no era tanto el hecho de trabajar para un terrateniente protestante cuanto la falta de seguridad con relación al mantenimiento de la parcela arrendada. Con una productividad agrícola baja las rentas resultaban excesivas. Continuamente amenazados por el peligro de los desahucios los trabajadores agrícolas intentaban a duras penas sobrevivir. El libro de viajes escrito por Arthur Young ha dejado constancia de las míseras condiciones en las que vivían la mayoría de los católicos:

> The cottages of the Irish, which are called cabbins, are the most miserable looking hovels that can well be conceived.[...] The furniture of the cabbins is as bad as the architecture; in very many consisting only of a pot for boiling their potatoes, a bit of a table, and one or two broken stools; beds are not found universally, the family living on straw.[59]

Las Hermandades Agrarias (*Agrarian Societies*) fueron los únicos movimientos que canalizaron el descontento del campesinado, utilizando métodos violentos de protesta contra los latifundistas y sus agentes.[60] Estas sociedades secretas surgieron de forma ilegal en el siglo XVIII y tenían una incidencia fundamentalmente local, que adquirió un mayor impacto en la vida sociopolítica irlandesa durante la Guerra Agraria (*Land War*) del siglo XIX.

Fue creciendo, asimismo, una pequeña clase media, no muy numerosa, si bien de gran importancia en la evolución histórica de Irlanda desde finales del siglo XVIII. Algunos católicos se dedicaron al comercio o a la artesanía, actividades no restringidas

---

[58]Véase MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., págs.219-20.

[59]YOUNG, Arthur, *A Tour in Ireland 1776-1779*. Vol.II. A.W. Hutton (ed.). Dublin: Irish University Press, 1970, pág.47.

[60]Véase *Agrarian Societies* en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.3-4.

por las leyes penales. Los católicos más acomodados llegaron a ser subarrendadores y también agentes de los señores de la tierra, actividades que compartían con los protestantes de clase media llegados a Irlanda durante las oleadas colonizadoras inglesas o exiliados del continente europeo por las guerras de religión. Durante casi un siglo el sector intermedio no supuso un peligro real para la clase alta porque, aun teniendo los medios económicos, carecía de los medios legales para adquirir tierra.

En el Ulster el sistema de asentamientos denominado *Plantation* había originado una estructura social distinta de la del resto de Irlanda. Aquí los católicos convivían en minoría con los protestantes. La política sectaria del siglo XVIII también se aplicaba a esta zona, pero la creación de verdaderas comunidades protestantes, formadas por anglicanos y disidentes, había dado lugar a una mayor diversificación social. Entre los protestantes podían hallarse terratenientes y arrendatarios indistintamente. Los terratenientes respetaban los derechos de arrendamiento según la costumbre local (*Ulster custom*) de forma que el campesinado gozaba de una seguridad excepcional sobre el suelo. La industria local, basada en la manufactura textil y en la construcción naval, siempre había mantenido estrechos contactos comerciales con Escocia e Inglaterra. Por este motivo existía también una clase media excepcional, de carácter urbano, centrada en la ciudad de Belfast. A finales del siglo XVIII fueron las estrategias británicas en política exterior y la presión ejercida por los intereses de las clases medias de uno y otro lado de la isla los principales desencadenantes de la llamada *Protestant Ascendancy*, aunque ya hubiera nacido como tal con el régimen de Cromwell.

La ascendencia del protestantismo tiene su época dorada entre los años 1691 y 1778 aproximadamente. La peculiar ordenación pacífica de Irlanda resultaba muy beneficiosa para los protestantes, que se acomodaron rápidamente a un clima de exclusiva prosperidad. La constitución del Parlamento irlandés en 1692, formado por trescientas voces protestantes perfectamente consensuadas con el régimen colonial, asentó las bases de una vida política uniforme.[61] La ley Poynings, sin embargo, reducía la plena capacidad legislativa de un Parlamento que no podía reunirse sin la previa conformidad de la Corona ni adoptar medidas contrarias a los intereses británicos. Aun

[61]Respecto a la composición detallada del Parlamento irlandés de 1692, véase McCONVILLE, M., Ob. cit., pág.122.

con todo, las primeras quejas contra las restricciones derivadas de esta ley no se oyeron hasta 1779. El esplendor de la *Ascendancy* tuvo un reflejo inmediato en la expansión urbanística de Dublín, centro de la vida política irlandesa.[62] El brillo de la *Ascendancy* también quedó reflejado en lo que Sean O'Faolain señala son los pueblos más bonitos de Irlanda, como Westport, Lismore, Middleton, Youghal y Kinsale, entre otros.[63] Las rentas percibidas a cambio del arrendamiento permitieron a la clase terrateniente disfrutar de un elevado nivel de vida. Durante este período de esplendor su estilo de vida ocioso se empezó a caracterizar por el disfrute de las actividades de recreo que se le suponía como clase alta rentista. La caza, la pesca y la hípica seguían en principio el modelo de comportamiento de la aristocracia británica. Otros prefirieron el llamado "absentismo" (*absenteeism*) y vivían alejados de Irlanda, atraídos por el refinamiento londinense de la metrópoli más que por la administración de sus propiedades. Las rentas no siempre fueron objeto de despilfarro o de excesos extravagantes. La élite colonial también recibió una educación selecta en colegios británicos, en el centro universitario Trinity College de Dublín y en St. Columba's College, que era conocido como "the Eton of Ireland".[64] A veces se eligieron academias militares de gran prestigio para continuar la tradición familiar que procedía de la carrera de armas y en casi todas las familias alguno de sus miembros eligió la carrera eclesiástica. Ahora bien, la autoconfianza que generó la prosperidad del siglo XVIII en la clase dominante favoreció el aumento paralelo de sus ambiciones políticas.

Aunque a primera vista pueda resultar paradójico, el primer intento de nacionalismo irlandés moderno partió de aquellos que aprovechando sus privilegios podían solicitarlo: la clase dirigente angloirlandesa de religión anglicana. El patriotismo protestante pedía para Irlanda la plena independencia comercial y la autonomía legislativa del Parlamento irlandés respecto de Gran Bretaña. Con este objetivo Henry Grattan asume el liderazgo del Partido Patriota (*Patriot Party*) en 1775. Las causas de este sentimiento nacionalista, de marcado signo conservador puesto que no se tenía en

---

[62]Véase íbid., págs.131-5. McConville ofrece una explicación detallada sobre las circunstancias y proyectos urbanísticos que hicieron de Dublín una ciudad señorial.

[63]O'FAOLAIN, S., Ob. cit., pág.89.

[64]BOWEN, E., Ob. cit., pág.368.

cuenta a los católicos, eran debidas a la coyuntura económica. Se necesitaba libertad de movimiento para impulsar el crecimiento económico y acabar con el proteccionismo británico. Gran Bretaña, en cambio, tenía otras prioridades. En 1778 la presión británica consigue que se inicie la relajación de las leyes penales. Se permitió a los católicos utilizar armas con el fin de defender las colonias británicas en Norteamérica (*Gardiner's first Catholic Relief Act*). A este hecho, que no halló buena acogida protestante, habría que añadir el retroceso económico que experimentó Irlanda con motivo de la pérdida progresiva de las colonias en Norteamérica, dado que el gobierno británico impuso mayores restricciones comerciales y arancelarias a las exportaciones irlandesas. Consecuentemente Irlanda quería dejar de ser un mero comodín británico. La constante labor de Henry Grattan, quien no dudó en utilizar como amenaza velada a los voluntarios que formaban el ejército irlandés,[65] hace que en 1782 el Parlamento de Dublín consiga del gobierno británico el reconocimiento de la independencia política. Al menos en teoría Irlanda era una nación autónoma, sólo unida a Gran Bretaña por la fidelidad a un mismo monarca, pero la práctica demostró el limitado patriotismo del nacionalismo protestante. En ocasiones los protestantes aceptaron la política del soborno, de tal forma que la metrópoli continuaba controlando el órgano legislativo mediante el sistema de mecenazgo. La mayoría se oponía a la representatividad política de los católicos. Tanto las maniobras anticonstitucionales utilizadas por el gobierno británico como las disensiones que la cuestión católica ocasionó en el seno del Parlamento irlandés los debilitaron. El contrasentido inherente al espíritu nacionalista en relación con los católicos de Irlanda fue separando muy pronto a los protestantes más benévolos, como Henry Grattan y Henry Flood, de los anticatólicos convencidos como John Fitzgibbon.[66] En resumen, los conceptos de nación y autonomía legislativa se desvanecían si la propia élite colonial no estaba dispuesta a abandonar los beneficios del vínculo que la mantenían unida a la isla madre. Con indudable realismo crítico Elizabeth Bowen analiza la ingenua autoconfianza de la *Ascendancy*:

> The Patriot Party was a gentleman's party: it showed all the vision and the *élan* but also the limitations of its class. [...] I fear that here we find a fatal lack of connection between

[65]Nos referimos aquí a los *Irish Volunteers*, ejército de voluntarios formado por irlandeses protestantes que fue creado debido a la ausencia del ejército oficial en lucha con los independentistas norteamericanos y cuya misión era la defensa de Irlanda por temor a un posible ataque de los franceses republicanos.

[66]Véase McCONVILLE, M., Ob. cit., págs.174-85.

enthusiasm and resolution, between the heart and the guts. We could envisage general reform, but not face the details of sacrifice.[67]

El nacionalismo irlandés influenciado por el espíritu de la Revolución Francesa germina en otro político bastante más progresista que Henry Grattan. Wolfe Tone manifiesta en 1791 una postura claramente revolucionaria en la que defiende la independencia de Irlanda bajo un régimen republicano. Ello plantea una reforma parlamentaria que reconozca la igualdad de derechos de todos los ciudadanos de la nación. Wolfe Tone contaba con el apoyo de las clases medias por motivos estrictamente económicos. La devolución de los derechos católicos permitiría a los subarrendadores y comerciantes el acceso al poder político y a la propiedad de la tierra. Los liberales de Belfast consideraban los beneficios del liberalismo económico para su propia industria. Pero ante el peligro de una guerra con la Francia revolucionaria el gobierno británico vuelve a presionar al Parlamento irlandés. El único modo de acallar los exaltados ánimos de los católicos, que constituyen una amenaza latente porque son mayoría, es conceder sus peticiones. Entre el creciente fervor nacionalista de las clases medias y el abandono de la protección británica la primacía protestante ha entrado en crisis. Es entonces cuando la clase dominante reclama la exclusividad de sus derechos bajo la expresión *Protestant Ascendancy*.

El gobierno británico terminó por conseguir que el Parlamento irlandés aprobara la Ley de Desagravio Católico de 1793 (*Hobart's Catholic Relief Act*). Con esta ley, que concedía a los católicos el sufragio de voto censitario como el que tenían los protestantes, se ponía fin a casi todas las leyes penales. Los católicos podían votar pero no podían todavía presentarse a diputados. La reacción no se hizo esperar, tanto por parte de aquellos que estaban en contra como por parte de los que encontraron esta medida insuficiente. En 1795, en el condado de Armagh, se fundaba una organización sectaria de protestantes, de tendencia lealista extremista, denominada la Orden de Orange (*Orange Order*). Como bien indica la alusión a "Orange", que celebra la hegemonía protestante resultante de la victoria de Guillermo III, su objetivo fue oponerse a cualquier reconocimiento de los derechos de los católicos y defender siempre una postura unionista. Por el lado republicano, la Asociación de los Irlandeses

[67]BOWEN, E., Ob. cit., pág.208.

Unidos (*The United Irishmen*), fundada por Wolfe Tone, preparaba un levantamiento armado con la ayuda de tropas francesas. El estallido de la rebelión fue sofocado sin grandes dificultades pero precipitó un acontecimiento que iba a marcar la política irlandesa hasta principios del siglo XX.

Tras la fallida rebelión republicana de 1798, el gobierno británico propone una alianza legislativa entre las dos islas, que es aprobada en el año 1800 (*Act of Union*). Si bien es cierto que la integración de Irlanda en el Reino Unido mediante el Acta de Unión suponía reconocer la plena ciudadanía de los súbditos irlandeses dentro del Imperio, también es cierto que fue una solución tajante para apagar la peligrosa llama nacionalista. Con la desaparición del Parlamento irlandés se reservaban cien escaños en el Parlamento de Westminster para los diputados irlandeses. Algunos terratenientes votaron en contra de la Unión, sobre todo por temor a perder su influencia local, mientras que otros, anteponiendo de nuevo sus ambiciones personales, aceptaron el soborno como pago a su lealtad. En algunos casos se regalaron títulos nobiliarios a la *Ascendancy* para forzar su aceptación, lo cual dió lugar a la expresión *Union peer*, que designa despectivamente a la clase angloirlandesa que obtuvo el status aristocrático por este medio. Hubo quien, como Richard Lovell Edgeworth, manifestó su disgusto ante la corrupción política votando en contra de una unión por la que estaba a favor.[68] En este período se encuadra el común ancestro de Edith Somerville y Martin Ross (Violet Martin), Charles Kendal Bushe, que tenía el cargo de Ministro de Justicia para Irlanda (*Chief Justice of Ireland*). Martin Ross relata cómo "the Right Honourable Charles Kendal Bushe" se opuso al Acta de Unión en defensa de su país, manifestando elocuentemente, "I ask you, gentlemen, will you give up your country!", y esta circunstancia "cost him the peerage that would otherwise have been his", pero el distinguido político permaneció incorruptible.[69] Para gran parte de la *Ascendancy* la Unión obtuvo una consideración ambivalente. Por un lado se perdía el anterior poder colonial; por otro lado estaba la seguridad de formar parte de un Imperio de mayoría protestante. Resulta aquí apropiado recordar el famoso discurso de Fitzgibbon a favor

[68]Véase CRONIN, John, *The Anglo-Irish Novel. The Nineteenth Century.* Volume One. Belfast: The Appletree Press, 1980, pág.23.

[69]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Irish Memories*. London: Longmans, Green and Co., 1917, pág.12.

de la Unión, que calló tajantemente y con el realismo más crudo las voces de la clase angloirlandesa perdida en medio del dilema colonial:

> What was the situation of Ireland at the revolution? and what is it this day? The whole power and property of the country has been conferred by successive monarchs of England upon an English colony, composed of three sets of English adventurers who poured into the country at the termination of three successive rebellions; confiscation is their common title; and from their first settlement they have been hemmed in on every side by the old inhabitants of the island, brooding over their discontents in sullen indignation. ... What was the security of the English settlers for their physical existence at the revolution? and what is the security of their descendants at this day? The powerful and commanding protection of Great Britain. If by any fatality it fails, you are at the mercy of the old inhabitants of this island; and I should have hoped that samples of mercy exhibited by them in the course of the late rebellion would have taught the gentlemen who call themselves the Irish nation to reflect with sober attention on the dangers which surround them. ... Gentlemen, you cannot have it both ways. ...[70]

Las imprevisibles consecuencias de la Unión provocaron reacciones diversas entre los demás sectores socioculturales de Irlanda.[71] Las maniobras políticas del Primer Ministro británico, William Pitt, habían prometido a los católicos la completa emancipación si votaban a favor de la Unión. Una vez obtenido el objetivo con éxito, la promesa, que se había pactado en secreto, fue inmediatamente pospuesta y olvidada. A partir de entonces, la lucha nacionalista, ya fuera por la emancipación, republicana o agraria, fue una cuestión equivalente a la de la "Causa Católica". Por este motivo, entre otros, el siglo XIX se encargó de mostrar a la *Ascendancy* hasta qué punto el Acta de Unión podía llegar a ser una garantía de inseguridad. Los inmediatos efectos externos de la resolución del año 1800 hablaban por sí solos en Dublín:

> As for the civic culture of the Georgian Ascendancy, it declined along with the decay of Dublin - generally represented by early nineteenth-century observers and novelists as an echoing shell, full of grand but redundant buildings. The House of Parliament, symbolically, became and remained the Bank of Ireland. The political élite of eighteenth-century Ireland, many of whom had fought hard to preserve their own parliament, by and large adapted to the new dispensation: several great names from the palmy days at College Green transferred their eloquence and their career prospects to Westminster,

[70]Citado en BOWEN, E., Ob. cit., pág.220.

[71]Véase McCONVILLE, M., Ob. cit., págs.199-204.

including Grattan himself.[72]

El Acta de Unión tampoco protegía a la *Ascendancy* de las medidas anteriores que habían anulado las leyes penales. Los católicos podían comprar tierra y ejercer la abogacía. De alguna manera los parias del pasado se convertían ahora en posibles competidores. En 1792 se habían permitido también los matrimonios mixtos. A partir de 1801 la clase dominante debía de cuidar el buen funcionamiento de su sistema económico si deseaba mantener la propiedad, del mismo modo que debía de cuidar la apariencia y el reconocimiento de su tradicional condición como casta y grupo de élite. En este sentido las alianzas matrimoniales con familias de la nobleza gaélica y anglonormanda, aunque fueran todavía católicas de manera más o menos velada, contribuyeron a fortalecer las posiciones de ambos grupos pertenecientes a la cúspide social de Irlanda.

El declive de la *Ascendancy* se fraguó a la sombra del entusiasmo nacionalista protestante alimentado por la ciega prepotencia del colonizador que creyó poder vivir sin ataduras. De esta fase se llegó al extremo contrario y la integración de Irlanda en el Reino Unido fue un paso más hacia el declive, que se desarrolló lentamente durante los aproximadamente ochenta años que sucedieron al Acta de Unión. A diferencia de lo ocurrido en el siglo anterior, Gran Bretaña apenas persiguió el control directo de los asuntos irlandeses si podía evitarlo. Para el campesinado nada había cambiado sustancialmente y continuaba dependiendo del absolutismo terrateniente. La *Ascendancy* seguía teniendo una enorme ascendencia sobre su entorno local y a nivel nacional. Los ciento treinta y dos representantes irlandeses en el Parlamento de Westminster (cien diputados y treinta y dos pares) eran los señores de la tierra más ricos de Irlanda. Por ello, sus propuestas y decisiones en Westminster no representaban a Irlanda sino los derechos e intereses de la clase dominante de Irlanda, cuya política local no era objeto de discusión parlamentaria ni parecía considerarse parte del gobierno del Reino Unido. En este aspecto la vida de Hairtrigger Dick Martin, uno de los antepasados de Martin Ross, ejemplifica la despótica excentricidad que podía permitirse la clase política y terrateniente de principios del siglo XIX. Miembro del Parlamento por el condado de Galway y propietario de doscientos mil acres de terreno en esta zona, Hairtrigger Dick

[72]FOSTER, R.F., *The Oxford Illustrated History of Ireland*, pág.183.

Martin era tenido en gran aprecio por sus arrendatarios. Aunque fuera considerado un hombre bueno y justo por el campesinado, era igualmente conocida su debilidad por los animales y los crueles castigos que imponía a todo aquel que no supiera respetarlos. En 1821 este miembro de la familia Martin logró que se aprobara una ley que prohibía el maltrato a los caballos y otros animales bajo pena de multa o prisión. Humanity Dick, como fue llamado desde entonces, podía de igual modo perdonar el pago de la renta a un campesino en dificultades o ayudar personalmente a una viuda que imponer las mayores penas de encarcelamiento a cualquiera que hubiera maltratado a un animal dentro de su jurisdicción, para lo cual había sido especialmente habilitado uno de los castillos que poseía. Como indica McConville,

> His personal choice was for benevolent despotism. Had he instead chosen despotic malevolence there would have been little to control him. It was a situation unique, in the United Kingdom, to Ireland.[73]

Nadie controlaba a la *Ascendancy* pero ésta lo controlaba todo, incluso el voto de sus subordinados hasta la llegada de Daniel O'Connell, que supuso un factor a añadir en la lenta decadencia de la clase dominante. Para entonces también la situación del campo había empeorado y el descontento de la mayoría católica iba en aumento. La rentabilidad de la explotación agrícola descendió súbitamente al término de las guerras napoleónicas, por lo que los terratenientes decidieron transformar algunas de sus tierras arrendadas para el cultivo en tierras de pasto. Este cambio resultaba más lucrativo, pero hubo que forzar los desahucios y aumentó el desempleo. En este ambiente, el segundo suceso que desestabiliza la fuerza protestante después del Acta de Unión es defendido por Daniel O'Connell con el propósito de introducir la voz católica en el Parlamento. La movilización de toda la población católica forzó la aprobación de su total emancipación en 1829 (*Catholic Emancipation*). Daniel O'Connell había conseguido así una gran victoria, de consecuencias más inmediatas para la clase media, que podía a partir de ahora acceder al Parlamento. El movimiento pacifista que Daniel O'Connell dirigía, canalizando de forma disciplinada la presión de las masas en mítines multitudinarios, buscó a continuación la Revocación de la Unión (*Repeal of the Union*). A

[73]McCONVILLE, M., Ob. cit., pág.207. Véase también la breve mención a Humanity Dick en SOMERVILLE, E.OE. & MARTIN, M., *Irish Memories*, pág.5.

esta empresa se unió también el movimiento independentista de la Joven Irlanda (*Young Ireland*) aunque no compartía la política no violenta de Daniel O'Connell. La prohibición de los mítines por parte del gobierno puso fin al proyecto de Revocación de la Unión y ocasionó la separación de la Joven Irlanda que empezó a preparar un levantamiento armado, posteriormente frustrado en 1848. Como ha sido apuntado por Robert Kee, O'Connell "El Libertador" no consiguió liberar Irlanda, pero liberó a los irlandeses católicos de su irrelevancia en el ámbito político.[74] El impacto de su retórica política tuvo una importante incidencia en la configuración de un discurso nacionalista exclusivamente católico, que volvía además a los míticos lugares celtas de Tara y Clontarf. Revitalizando a un tiempo la esencia irlandesa en las raíces gaélicas y el catolicismo, cabría preguntarse cuál era el destino reservado a la *Ascendancy* en el ámbito nacionalista. En cambio, Thomas Davis, el ideólogo de la Joven Irlanda, defendía un lema al estilo de Wolfe Tone: "... a nationality which may embrace Protestant, Catholic, and Dissenter, - Milesian and Cromwellian, - the Irishman of a hundred generations and the stranger within our gates".[75] Al proyecto independentista de Thomas Davis, para quien el enemigo no era la *Ascendancy* sino Gran Bretaña, se añadía también un proyecto de reforma agraria que suponía la abolición del sistema terrateniente. El cambio de *feudalism* a lo que Thomas Davis llamó *udalism* era el precio que necesariamente tenía que pagar la antigua élite colonial.[76] En los presupuestos ideológicos de la Irlanda colonizada, cuya fuerza era todavía débil, ya se entreveía la inestabilidad que acechaba a la *Ascendancy*.

Desde la victoria de Daniel O'Connell hasta la reforma parlamentaria de 1884, que ampliaba el sufragio a todos los varones en edad de votar, los irlandeses se atrevieron a mostrar su disconformidad con la clase dominante y en ocasiones desobedecieron las órdenes del señor de la tierra. El derecho al voto católico concedido en 1793 no siempre podía ponerse en práctica con entera libertad porque el terrateniente solía mandar a sus subordinados votar por su candidato. Este tipo de situación fue bastante habitual para el electorado católico hasta 1884. Sin embargo, ya

---

[74]KEE, R., Ob. cit., pág.71.

[75]Citado en CAIRNS, D. & RICHARDS, S., Ob. cit, pág.35.

[76]Véase íbid., págs.31-41.

desde las campañas de Daniel O'Connell, se constata la creciente utilización del voto rebelde, que demuestra la progresiva pérdida de autoridad por parte de la clase dominante. Elizabeth Bowen cuenta el caso del jactancioso Lord Kingston, también llamado Big George, traicionado por el electorado católico en las elecciones municipales de 1824. Sus gritos de horror, "They are come to tear me to pieces; they are come to tear me, to tear me to pieces!",[77] respondían al miedo de saber que el derecho al voto había dejado de ser una mera falacia. No se trataba de una traición malintencionada pero ciertamente "it was democracy, facing him in his gallery, that sent Big George mad".[78] En 1872 el padre de Martin Ross pasó por una situación similar en el condado de Galway:

> In February of that year Captain Trench, son of Lord Clancarty, contested one of the divisions of County Galway in the Conservative interest, his opponent being Captain Nolan, a Home Ruler. It went without saying that my father gave his support to the Conservative, who was also a Galway man, and the son of a friend. Up to that time it was a matter of course that the Ross tenants voted with their landlord.[79]

El voto católico se decantó por el candidato autonomista. James Martin of Ross recibió un terrible golpe moral que, según destaca Martin Ross, empeoró su salud y precipitó su muerte: "It was not the political defeat, severe as that was, it was the personal wound, and it was incurable".[80]

La calamidad que asoló a Irlanda durante la Hambruna de 1845 (*the Famine*) tuvo consecuencias catastróficas para todos. La destrucción de la cosecha de la patata durante cuatro años sucesivos supuso la desaparición del producto alimenticio básico de Irlanda. El campesinado se vio desprovisto de su único medio de subsistencia, la clase terrateniente no pudo contar con los ingresos que habitualmente percibía de las rentas y la política económica británica, de corte librecambista, decidió interferir lo menos posible en el fluir de circunstancias naturales. Los intereses de la economía

---

[77]Citado en BOWEN, E., Ob. cit., pág.258.

[78]Idem.

[79]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.26.

[80]Ibid., pág.27.

británica se aplicaron sin piedad. Mientras Irlanda continuaba produciendo cereales y productos lácteos que se destinaban a Gran Bretaña, la población moría de hambre. Los más afortunados lograron emigrar a Estados Unidos. En último término fueron los terratenientes quienes tuvieron que asumir la responsabilidad de la situación. El desembolso económico que supuso la organización de ayudas endeudó a muchos y arruinó a otros. El hijo de Humanity Dick Martin tuvo que hipotecar parte de la inmensa fortuna que había heredado y terminó siendo víctima de unas fiebres tifoideas que contrajo mientras ayudaba a los enfermos y moribundos que vivían en sus dominios. La Hambruna puso de manifiesto los males inherentes a la organización del sistema rural y en relación con la clase dominante "it acted as the Darwinian selector of the fittest landlords".[81] Los terratenientes perdieron gran parte del caudal económico que había caracterizado a sus antecesores. Buscaron vías de salida emparentando con sus vecinos más ricos, la clase alta británica, y sirviendo en el ejército que contribuía a la expansión del gran Imperio británico. En este sentido la *Ascendancy* se orientó hacia Gran Bretaña para obtener los recursos económicos que permitieran mantener su patrimonio en Irlanda. En el peor de los casos el terrateniente hipotecado tuvo que vender, obligado por la ley que surgió a tal efecto en 1849 (*the Encumbered Estates Act*), pensándose que "purchase capitalists will begin to buy, and then the reconstructing process begins".[82] El objetivo era ofrecer a los inversores británicos la posibilidad de comprar tierra a buen precio en Irlanda con la certeza de que su eficacia sabría rentabilizar la explotación. No ocurrió así, sino que esta ley fue una de las primeras oportunidades que tuvo la clase media irlandesa para empezar a adquirir tierras.

Con el brusco descenso de población provocado por la Hambruna se aprecia un cierto alivio en el mundo rural ya que había más parcelas a repartir entre un menor número de arrendatarios. La clase terrateniente, sin embargo, no hizo una lectura práctica de todo esto y, cuando no adoptó una actitud defensiva, simplemente permaneció en su característico estancamiento. Obsérvese cómo lo analiza Martin Ross:

---

[81]Citado en FOSTER, R.F., *Paddy & Mr Punch. Connections in Irish and English History.* London: Penguin, 1995, pág.66.

[82]Así lo expuso Charles Wood, Ministro de Economía y Hacienda, en 1849. Citado en LEE, Joseph, *The Modernisation of Irish Society 1848-1918*. Dublin: Gill and Macmillan, 1992, pág.36.

> Life at Ross was of the traditional kind, with many retainers at low wages, which works out as a costly establishment with nothing to show for it. A sheep a week and a cow a month were supplied by the farm, and assimilated by the household; it seemed as if with the farm produce, the abundance of dairy cows, the packed turf house, the fallen timber ready to cut up, the fruitful garden, the game and the trout, there should have been affluence. But [...] the fact remains, as many Irish landlords can testify, that these free fruits of the earth are heavily paid for, that convenience is mistaken for economy, and that farming is, for the average gentleman, more of an occupation than an income.[83]

Las relaciones entre propietarios y arrendatarios empeoraron. Los terratenientes, acuciados por las deudas, presionaban en la cuantía y pago de la renta. El campesinado reclamaba derechos de arrendamiento que le dieran la seguridad de poder conservar la parcela que trabajaba. Las posturas de unos y otros se radicalizaron. La población no olvidó ni perdonó tampoco las circunstancias que rodearon la tragedia irlandesa: "The Famine yielded like the ice of the Northern Seas; it ran like melted snows in the veins of Ireland for many years afterwards".[84] El resentimiento hacia la *Ascendancy* y hacia el gobierno británico estuvo siempre latente en los años posteriores de manera que fue la gran masa de campesinos la que empezó a ejercer una enorme presión sobre los siguientes acontecimientos históricos. Cuando la lucha de clases se unió a la reivindicación nacionalista la *Ascendancy* estuvo cada vez más acorralada. De alguna manera el sector colonizado de Irlanda le hizo pagar el precio de la memoria colectiva, lo cual agudizó la permanente separación entre uno y otro grupo:

> [There were] two separate communities, Anglo-Irish Protestant and Catholic native Irish, living alongside one another in the same small island, seeing the same things daily, experiencing the same weather, suffering the same economic vagaries, but in all except the necessary exchanges of commerce as remote from one another as it was possible to be. In England at the same time, dukes and dustmen did not hobnob socially, but they shared a common Englishness. In Ireland there was a common Irishness, but one part of the country looked upon the other as a "garrison", and the "garrison" regarded the other part with at best a superior benevolent affection, laced with a standing suspicion that it was superstitious and unreliable.[85]

---

[83]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.24.

[84]Ibid., pág.17.

[85]McCONVILLE, M., Ob. cit., págs.247-8.

Dos hechos dominaron la historia de Irlanda a partir de los años 1850: la cuestión de la tierra y la cuestión de la independencia. Las reivindicaciones de los arrendatarios fueron defendidas por vía parlamentaria en los años 1850 a través del movimiento constitucional de Gavan Duffy, *The Tenant Right League*. Al mismo tiempo los estallidos de violencia organizados por sociedades secretas agrarias contra los propietarios de la tierra representaron la vía revolucionaria. De otra parte, la fuerza revolucionaria de carácter republicano que luchaba por la independencia de Irlanda estaba representada en el llamado movimiento *Fenian* de los años 1860,[86] dando origen a la creación de una organización clandestina armada denominada *Irish Republican Brotherhood*. La Hermandad Republicana Irlandesa se debilitó tras el fracaso de la insurrección de 1867. A partir de los años 1870 la vía constitucional, más moderada, estaba a cargo de Isaac Butt, que no defendía la independencia sino la autonomía de Irlanda. A esto hay que añadir la aparición de una figura política británica decidida a tomar cartas en el asunto y preocupada por afrontar la problemática irlandesa que desequilibraba la estabilidad del Imperio. En 1868 Gladstone analizaba la causa de la problemática irlandesa:

> The Church of Ireland ... is but one group of questions. There is the Church of Ireland, there is the land of Ireland, there is the education of Ireland; there are many subjects, all of which depend on one greater than them all; they are all so many branches of one trunk, and that trunk is the tree of what is called the Protestant ascendancy, which though it has been crippled and curtailed by former measures, yet still must be allowed to exist. It is still there like a tall tree of noxious growth, lifting its head to heaven and darkening and poisoning the land as far as its shadow can extend; it is still there, Gentlemen, and now at length the day has come when, as we hope, the axe has been laid at the root of that tree, and it nods and quivers from its root to its base.[87]

Las reformas que se emprendieron, para como dice Gladstone no sin cierta ambigüedad "arrancar ese árbol dañino" que representaba la *Ascendancy*, se reflejan en la ley de ese mismo año que priva a la Iglesia Anglicana de su carácter oficial en Irlanda (*Disestablishment Act*). El credo protestante dejaba de ser un privilegio. A continuación

[86]Véanse las acepciones del término *Fenian* en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., pág.106.

[87]MATTHEW, H.C.G., *Gladstone 1809-1874*. Oxford: Clarendon Press, 1986, pág.147.

Gladstone se encargó de abordar el problema agrario. La primera Ley del Suelo en 1870 (*Gladstone's first Land Act*) protegía al arrendatario de injustos desahucios y extendía a todas las provincias irlandesas los derechos de arriendo que hasta entonces sólo habían permanecido vigentes en el Ulster.

Este es el comienzo de la efervescencia política de Irlanda que a partir de los años 1880 juega un papel crucial en el desarrollo de los factores políticos y culturales que provocaron la caída de la *Ascendancy*. El manto protector de Gran Bretaña fue resbalando a medida que la complejidad de la situación irlandesa se desveló en los intereses enfrentados de cinco corrientes que colaboraron en la revolución política de principios del siglo XX. Con distinta valoración e influencia merecen destacarse en este período el protagonismo de la lucha agraria en manos de Michael Davitt, el proyecto autonómico impulsado por Charles Stewart Parnell, la corriente republicana alimentada por Douglas Hyde, James Connolly y Arthur Griffith, entre otros, el unionismo de los protestantes del Ulster y de la *Ascendancy* y el movimiento sufragista.

La reforma llevada a cabo por Gladstone resultaba insuficiente para el campesinado, por lo que en 1879 Michael Davitt funda la Liga Agraria (*Land League*). El discurso de Gladstone anteriormente mencionado tiene un eco mucho más radical en las palabras de Michael Davitt, que pretendía conseguir "the tearing out, root and branch, of the class that caused the disease".[88] Ese mismo año el comienzo de la guerra del campesinado (*Land War*) desestabilizó seriamente el mundo rural con numerosos crímenes y actos vandálicos. La divisa de Michael Davitt, *the land for the people*,[89] fue también asumida por el autonomista Charles Stewart Parnell. La colaboración entre estas dos figuras políticas, de muy distinto origen, representaba un caso excepcional en la trayectoria histórica de Irlanda por cuanto unía al hijo de un arrendatario desahuciado y antiguo miembro de la Hermandad Republicana Irlandesa con un terrateniente perteneciente al sector elitista de Irlanda.[90] Su labor impulsó la idea

[88]Citado en CAIRNS, D. & RICHARDS, S., Ob. cit., pág.51.

[89]MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., pág.289.

[90]Véase la extensa valoración bibliográfica que sobre el retrato político y humano de Parnell se presenta en FOSTER, R.F., *Paddy & Mr Punch. Connections in Irish and English History*, págs.40-77. Véase también el capítulo "Parnell: zenith and nadir" en LYONS, F.S.L., *Ireland since the Famine*. London: Fontana Press, 1985, págs.178-201.

conjunta de que la tierra, como "suelo cultivable" y como "nación", había de quedar en manos de los campesinos y del pueblo irlandés, respectivamente. Esto ocasionó la oposición inmediata de la *Ascendancy*, que se sintió doblemente traicionada porque la política de Parnell ganó el favor del gobierno británico y partía, para colmo, de uno de los suyos. Parnell comenzó convenciendo a la Liga Agraria sobre la conveniencia de utilizar acciones no violentas por medio del boicot a los terratenientes. Los resultados eran menos perniciosos de cara a la represión británica y se evitaba el derramamiento de sangre. De la eficacia del boicot ha dejado constancia Martin Ross:

> The owners of boycotted lands, unable to get food or necessaries of any kind from the local tradespeople, imported supplies from England and the North, and opened stores in their stable yards for such of the faithful as stood firm. Ladies, totally unaccustomed to outdoor labour, saved crops and herded cattle, matters that in themselves might have been found interesting, if ardous, but the terror was over all, and in face of bitter antagonism the task was too great.[91]

A cambio del cese de las tensiones que se vivían en el mundo rural Gladstone presentó la Ley del Suelo de 1881, complementada poco después con la Ley del Suelo de 1885 encaminada a regular la tenencia de tierras, el precio de la renta y una primera fase en el traspaso de las propiedades a los arrendatarios. Las rentas descendieron tanto que algunos propietarios decidieron empezar a escapar, es decir, vender. Irlanda asistía a una incipiente transformación socioeconómica en el ámbito rural y la *Ascendancy* veía la espada de Damocles hasta en el gobierno británico. Con un pesimismo trágico, alusivo a la catástrofe provocada por la Hambruna, Martin Ross describe lo que esto significó para la clase dominante:

> In 1879 the rents began to fail. The distress was not comparable to that of '47, but it brought about a revolution infinitely greater. At its close it left the Irish tenant practically owner of his land, with a rent fixed by Government, and the feudal link with the landlord was broken for ever.[92]

La relación feudal que Martin Ross apunta como una gran pérdida para Irlanda

---

[91]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.38.

[92]Ibid., pág.35.

es la esencia de esta clase de tradición terrateniente. La misma idea fue expresada por el poeta angloirlandés Aubrey de Vere en 1897, convencido de que se estaba atentando contra los líderes naturales del país y contra un derecho cuasidivino:

> The gentlemen of Ireland have within the last few years received hard usage at the hands of many among their fellow-Irishmen, who, during a long period previously, had felt, I will not say professed, a strong attachment to them. They have received also during the same years of trial, from many of their English friends in both houses of Parliament, a treatment different from that which they had expected. What proportion of that property which they received from their ancestors and had hoped to bequeath to their descendants will remain with them we know not. It is only certain that their duties will remain. The first duty as Christians will be to allow no vindictive or selfish interests to determine their course. Their highest duty to Ireland will be to remain among their poor, no matter how wronged or defamed, there or elsewhere, so long as they can continue to benefit them, even with means so often reduced to one half or less, and to resist the progress of that Jacobinism from which Ireland has suffered so much. Their duty to both countries will be to cement their union and make it become at last, if possible, a union alike of hearts and of interests.[93]

Después de la Ley del Suelo de 1885 Parnell y Gladstone unieron sus esfuerzos en la consecución de la independencia política denominada *Home Rule*. La autonomía legislativa de Irlanda promovida por ambos coincidía en que "the Irish people should have the legislative and executive control of all purely Irish affairs subject to the supreme authority of the Imperial Parliament".[94] En 1886 el primer proyecto de ley presentado por Gladstone para la autonomía de Irlanda (*Gladstone's first Home Rule Bill*) es rechazado en el Parlamento. Aun así, Parnell no sólo había conseguido convertir esta reivindicación nacionalista en una cuestión política de primer orden sino que además los liberales necesitaban del apoyo del Partido Irlandés (*Irish Party*) para gobernar con mayoría. Como reacción a la ampliación del sufragio en 1884 y en contra de la reivindicación nacionalista se organizó en 1885 la corriente unionista. El mantenimiento de la Unión era defendido por una amplia mayoría protestante en el Ulster y por la *Ascendancy* en el resto de Irlanda. En 1885 se funda el partido unionista *Irish Loyal and Patriotic Union*, pero el gobierno, más preocupado por la cuestión nacionalista, no iba a prestar todavía demasiada atención a este movimiento. Su

[93]DE VERE, Aubrey, *Recollections*, citado en BOWEN, E., Ob. cit., págs.396-7.

[94]CURTIS, E., *A History of Ireland*. Norwich: Methuen, 1964, pág.382.

importancia, como la del resurgir de la ideología nacionalista pro independentista, coincidió con la pérdida de credibilidad de Parnell ante la opinión pública. El hombre que había triunfado en Irlanda, al afirmar que "no man has a right to fix the boundary of the march of the nation",[95] hubo de enfrentar las limitaciones de una nación que desaprobó su vida privada. La relación amorosa de Parnell con Mrs O'Shea, esposa de un diputado irlandés, provocó el escándalo y originó una auténtica crisis política que debilitó la lucha autonomista. Parnell perdió tres elecciones consecutivas en 1891, muriendo poco después.

La desaparición de Parnell del mapa político irlandés rompió la unidad del movimiento autonomista, cuya reunificación no tuvo lugar hasta el año 1900 con John Redmond como líder del Partido Irlandés. Cobraron mayor fuerza las ideologías políticas más extremistas, el unionismo, por un lado, y el republicanismo en el lado opuesto. Asimismo, y aun cuando ninguno de estos dos sectores estuviera realmente cohesionado, el tema de Irlanda se convirtió en una cuestión partidista en Gran Bretaña. Los liberales apoyaban la causa nacionalista de *Home Rule*; los conservadores defendían la postura unionista. La opción independentista era rechazada por ambos ya que contribuía a mantener vivo el espíritu de la Hermandad Republicana Irlandesa, que de hecho favoreció posteriormente la formación de organizaciones revolucionarias.

Dentro de todo este entramado político la *Ascendancy* se alineó en la facción conservadora, en una incómoda posición unionista de debilidad. Mientras que las características de los protestantes de Irlanda del Norte componían una pirámide social que contaba con la superioridad numérica por comparación con la población católica, la *Ascendancy* era una minoría elitista sobre la que se cernían todas las desventajas de su identidad angloirlandesa. La clase dominante estaba cada vez más abrumada por la creciente democratización de Irlanda y por ello también resultaba cada vez menos útil para Gran Bretaña. A pesar de la miopía política que orientó el compromiso unionista de la *Ascendancy* hasta su conversión a la causa de *Home Rule* cuando ya era demasiado tarde, la clase dominante se involucró en la única opción que creyó entonces posible. El partido de los irlandeses unionistas de 1885 se sintió fortalecido a la caída de Parnell; al mismo tiempo tuvo que reorganizarse debido a las disensiones políticas que surgieron

[95]Idem.

con los unionistas del Ulster. Los protestantes del norte, que preconizaban medidas radicales, se reunieron en la Convención Unionista del Ulster en 1892. Un año antes el partido unionista de 1885 había pasado a llamarse *Irish Unionist Alliance* (la Alianza Unionista Irlandesa). Aglutinaba sobre todo a los protestantes moderados y a la *Ascendancy*. De este modo los unionistas en el norte y sur de Irlanda mantenían organizaciones separadas, si bien aunaron sus esfuerzos para incidir en la opinión pública británica con una propaganda política común. Durante las elecciones generales de 1895 Edith Somerville y Martin Ross, miembros de la Alianza Unionista Irlandesa, se trasladaron a East Anglia para solicitar el voto conservador y unionista de los ingleses. En 1912, con motivo de la firma del pacto de resistencia al proyecto autonómico acordado por los protestantes del Ulster (*Solemn League and Covenant*), Martin Ross viajó al norte para ser testigo del juramento unionista. Impresionada por lo que calificó como "the anxiety of heart, the tough self-confidence, the elements of agony that are in this phenomenon of Ulster",[96] su afinidad política con el bando unionista del norte quedó reflejada en una carta que escribió al editor de *The Spectator* bajo el título *"The Reaping of Ulster"*. No en vano las últimas líneas de esta carta destacan el consenso y la fuerza de una mayoría unida, circunstancias de las que no disfrutaba, sin embargo, la minoría angloirlandesa a la que ella misma pertenecía:

> In the Ulster Hall the people were signing at about the rate of a hundred and fifty a minute; here there was no hypnotic force of dense masses, no whirlwinds of emotion, only the unadorned and individual action of those who had left their fields, and taken their lives and liberties in their bands; laying them forth in the open sunshine as the measure of their resolve.[97]

La política unionista de la *Ascendancy* en el período de 1885 a 1914 ha sido definida por Patrick Buckland en términos de "confident opposition".[98] En este sentido no debe olvidarse que la *Ascendancy* no creyó posible la desvinculación británica de Irlanda hasta la Primera Guerra Mundial, y especialmente a raíz de la Insurrección de

---

[96]ROSS, Martin, "The Reaping of Ulster", *The Spectator*, Vol.108 (5 October 1912), pág.504.

[97]Ibid., pág.505.

[98]BUCKLAND, Patrick, *The Anglo-Irish and the New Ireland 1885-1922*. Dublin: Gill and Macmillan / New York: Barnes & Noble, 1973, págs.1-28.

Pascua de 1916 (*Easter Rising*). Los miembros parlamentarios de la *Ascendancy* habían conseguido que la Cámara de los Lores rechazara los dos proyectos de ley para la autonomía de Irlanda en 1886 y 1893. Asimismo, consiguieron el aplazamiento a la Ley de Autonomía de 1914 debido a su oposición a la exclusión del Ulster y consiguiente Partición de la isla. De ahí surgió lo que podemos denominar su confianza en el mantenimiento de los lazos británicos. Los efectos de la inesperada declaración independentista de 1916, aunque tenía escasas posibilidades de éxito y fracasara, demostró la inminente posibilidad de un éxito republicano. Tarde o temprano ganaría la fuerza independentista si no se aceptaba la Ley de Autonomía como un mal menor. Por este motivo la *Ascendancy* abandonó su política unionista al término de la Primera Guerra Mundial cuando, en efecto, resultó ser demasiado tarde.

Asimismo, cabe destacar la creciente resignación por parte de la *Ascendancy* en relación con la transformación socioeconómica del entorno rural que se había iniciado desde la Ley del Suelo de 1885. La política unionista se centró en rechazar la vía pro autonómica pero prestó escasa atención a la mejora de la situación del campo en base a un acuerdo entre la clase terrateniente y el campesinado, lo que F.S.L. Lyons denomina "constructive unionism".[99] El Congreso Agrario organizado en 1902 cristalizó en la Ley del Suelo del año siguiente (*Wyndham Land Act*). Dicha ley ofrecía incentivos a los terratenientes para que vendieran sus propiedades y establecía un sistema de préstamos estatales para facilitar a los arrendatarios la compra de las tierras. De la pasividad que a partir de 1885 demostró la *Ascendancy* sobre la cuestión de la tierra se deduce que la clase dominante abdicó de su tradición terrateniente mucho antes de abandonar su posición unionista.

Aunque la *Ascendancy* se caracterizó por mantener una postura unionista, el rechazo de la Irlanda nacionalista no sólo se fraguó en el ámbito político. En realidad fue la trayectoria sociocultural que empezaba a canalizar el ámbito político de aspiraciones independentistas lo que afectó de manera muy negativa a la *Ascendancy*. El nacionalismo cultural de Yeats, aun cuando defendió la tradición gaélica en comunión con la tradición aristocrática de la *Ascendancy*, colaboró indirectamente y muy a su pesar

[99]LYONS, F.S.L., "The Aftermath of Parnell, 1891-1903" en *A New History of Ireland. Ireland under the Union, 1870-1921*. Vol.VI. W.E. Vaughan (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1996, págs.95-8.

en este rechazo. No deja de ser paradójico que con motivo de la inauguración de la Asociación Literaria Irlandesa (*Irish National Literary Society*), fundada por Yeats en 1892, el discurso de apertura que hizo Douglas Hyde llevara por título "La necesidad de desanglificar Irlanda" (*The Necessity for de-Anglicising Ireland*). Douglas Hyde enmarcaba las directrices de un proyecto educativo en el que se alertaba sobre la negativa huella que habían dejado los dos grupos de invasores que nunca llegaron a asimilarse a la cultura irlandesa autóctona, los extranjeros de Irlanda del Norte y la *Ascendancy*:

> What we must endevour to never forget is this, that the Ireland of today is the descendant of the Ireland of the seventh century, then the school of Europe and the torch of learning. It is true that North men made some minor settlements in it in the ninth and tenth centuries, it is true that the Normans made extensive settlements during the succeeding centuries, but none of these broke the continuity of the social life of the island. Dane and Norman drawn to the kindly Irish breast issued forth in a generation or two fully Irishized, and more Hibernian than the Hibernians themselves, and even after the Cromwellian plantation the children of numbers of the English soldiers who settled in the south and midlands, were after forty years' residence, and after marrying Irish wives, turned into good Irishmen, and unable to speak a word of English, while several Gaelic poets of the last century have, like Father English, the most unmistakably English names. In two points only was the continuity of the Irishism of Ireland damaged. First, in the north-east of Ulster, where the Gaelic race was expelled and the land planted with aliens, whom our dear mother Erin, assimilative as she is, has hitherto found it difficult to absorb, and the ownership of the land, eight-ninths of which belongs to people many of whom always lived, or live, abroad, and not half of whom Ireland can be said to have assimilated.[100]

Según este argumento la *Ascendancy* quedaba excluida del proyecto cultural encaminado a revitalizar la identidad nacional. En la Liga Gaélica (*Gaelic League*) creada por Douglas Hyde en 1893, sin otro objetivo explícito más que el de recuperar la lengua gaélica, se formaron algunos líderes revolucionarios comprometidos con la lucha republicana, como es el caso de Patrick Pearse. En el año 1900 la publicación de D.P. Moran *The Leader* difundió la ideología implícita en la expresión *Irish Ireland* acuñada por él. La ideología de la "Irlanda irlandesa" señalaba el catolicismo, el nacionalismo y la lengua gaélica como valores insulares propios, aspectos dentro de los cuales los angloirlandeses no tenían cabida.[101] Estos presupuestos nacionalistas, de

[100]Citado en BROWN, Terence, *Ireland. A Social and Cultural History 1922-1985*. London: Fontana Press, 1985, págs.55-6.

[101]Véase en este aspecto el capítulo "Irish-Ireland versus Anglo-Ireland" en LYONS, F.S.L., *Culture &*

ideología política implícitamente republicana, alimentaron el estallido de la Insurrección de Pascua de 1916. En ella participaron Patrick Pearse, líder de la Hermandad Republicana Irlandesa, James Connolly, líder del Partido Republicano de los Trabajadores Irlandeses (*Irish Socialist Republican Party*), y De Valera y Michael Collins, miembros los dos del partido separatista *Sinn Féin* fundado por Arthur Griffith. Posteriormente, la creación del Estado Libre de Irlanda en 1922 (*Irish Free State*) asumiría las cualidades culturales y espirituales que la "Irlanda irlandesa" había tomado como representativas de la identidad nacional.

Cuando en 1911 John Redmond consiguió por fin la abolición del derecho de veto de la Cámara de los Lores que impedía la consecución de la Ley de Autonomía los acontecimientos se precipitaron. La facción unionista del norte se declaró dispuesta a utilizar las armas para evitar la Ley de Autonomía y manifiesta el firme propósito de separarse del resto de Irlanda si ésta consigue la independencia política. El pacto de resistencia con el juramento de lealtad a la Corona que fue firmado por el Ulster en 1912 era apoyado por el partido conservador. Como dijo Lord Randolph Churchill, "se iba a jugar la baza orange".[102] Al año siguiente Sir Edward Carson crea un grupo paramilitar protestante llamado "Fuerza de Voluntarios del Ulster" (*Ulster Volunteer Force*). La respuesta republicana no se hizo esperar, dando lugar a la creación de los *Irish Volunteers* y del *Irish Citizen Army*. En este clima de enfrentamiento se aprueba finalmente la Ley de Autonomía en 1914 y se aprovecha el comienzo de la Primera Guerra Mundial para retrasar su entrada en vigor hasta el final de la guerra. Se pospone igualmente la división territorial de Irlanda que establece la exclusión del Ulster. Resulta significativo observar que la clase angloirlandesa se mantuvo apartada del conflicto armado al que estaban dispuestos los protestantes del Ulster, si bien compartía el objetivo unionista. La clase angloirlandesa no dudó, sin embargo, en alistarse en el ejército británico de la Primera Guerra Mundial, dando claras muestras de fidelidad a la Corona. Su negativa a entrar en las fuerzas militares unionistas del Ulster por

---

Anarchy in Ireland 1890-1939. Oxford: Oxford University Press, 1989, págs.57-83. Respecto al papel desempeñado por la "Irlanda irlandesa" en el destino de la *Ascendancy* durante el período post-independentista, véase también "An Irish Ireland" en BROWN, T., Ob. cit., págs.45-78.

[102]"We are playing the Orange card", citado en KEE, R., Ob. cit., pág.132. Véase también *Orange Card* en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.244-5.

comparación con su inmediata predisposición a participar en el ejército británico es buen ejemplo del tipo de tradición militar inseparable de un especial orgullo elitista que siempre caracterizó a esta clase. Así lo define Elizabeth Bowen:

> Not a family had not put out, like Bowen's Court, its generations of military brothers - tablets in Protestant churches recorded deaths in remote battles; swords hung in halls. If the Anglo-Irish live on and for a myth, for that myth they constantly shed their blood. So, on this August 1914 day of grandeur and gravity, the Ascendancy rallied, renewed itself.[103]

Tanto la militarización unionista y republicana como la subsiguiente aprobación de la Ley de Autonomía y el estallido de la Primera Guerra Mundial transformaron las diversas ramas del movimiento sufragista irlandés en organizaciones partidistas.[104] Hasta entonces el movimiento sufragista se había manifestado ajeno al compromiso político de esta época sobre la cuestión irlandesa, sin otro objetivo explícito que el de obtener el sufragio femenino. Aunque es cierto que en Irlanda la mujer estaba implicada en la política de manera no oficial desde principios del siglo XIX,[105] las primeras asociaciones propiamente sufragistas no surgieron hasta la década de los años 1870, refundidas en 1901 bajo el nombre *Irishwomen's Suffrage and Local Government Association*. A raíz de sus reivindicaciones, en 1898 se concedió el voto a la mujer en las elecciones al gobierno local. Gran parte de las sufragistas irlandesas de este primer período eran protestantes y conservadoras. Criticaban las limitaciones impuestas a la condición femenina en la sociedad irlandesa establecida, dentro de cuyos aspectos solicitaban el acceso a la educación y el cambio de la legislación relativa a los derechos de propiedad de la mujer casada, independencia que consiguieron en 1882. Reivindicaban, sobre todo, el derecho al sufragio como los hombres y no, en cambio, el sufragio universal. Sin embargo, despertaron escasas simpatías en el gobierno británico y entre las fuerzas políticas de la época, ya fueran pro autonómicas o unionistas. Sólo a

---

[103]BOWEN, E., Ob. cit., pág.436.

[104]Respecto a la evolución del movimiento sufragista en Irlanda véase WARD, Margaret, "Suffrage First - Above All Else! An Account of the Irish Suffrage Movement" en *Irish Women's Studies Reader*. Ailbhe Smyth (ed.). Dublin: Attic Press, 1993, págs.20-46.

[105]Véase LUDDY, Maria, *Women in Ireland 1800-1918. A Documentary History*. Cork: Cork University Press, 1995, pág.239 y ss.

principios del siglo XX las demandas independentistas de los republicanos defendieron explícitamente la igualdad de derechos de hombres y mujeres.

El segundo período del movimiento sufragista irlandés se inicia en 1908 con la formación de la Liga Irlandesa para el Sufragio de la Mujer (*Irish Women's Franchise League*) bajo la ayuda e influencia de las sufragistas británicas. Esta fue la única organización sufragista de carácter militante. Contaba entre sus miembros con mujeres de diversa ideología política unidas en una empresa común. Este mismo rasgo no partidista, aunque por lo general la afinidad política tendía a englobarse en una misma asociación, caracterizó a las organizaciones sufragistas que surgieron después de 1908, con la diferencia de que no eran militantes. Sin embargo, la militarización de Irlanda a partir de 1913 rompió la solidaridad sufragista. Se abandonó la prioridad del voto femenino para colaborar activamente en la política nacional irlandesa con los partidos masculinos. El grupo *Inghinidhe na hÉireann* (Las hijas de Irlanda) fusionó feminismo e independentismo para ayudar al partido separatista *Sinn Féin*. El grupo *Cumann na mBan* (La asociación de las mujeres) se preparó para la lucha armada en colaboración con los *Irish Volunteers*. La Liga Irlandesa para el Sufragio de la Mujer se separó de su homóloga británica al inicio de la Primera Guerra Mundial, volcando sus esfuerzos en la consecución de la Ley de Autonomía, lo cual provocó a su vez el abandono de las sufragistas unionistas. También por causa de la guerra, La Liga de Munster por el Derecho al Voto de la Mujer (*The Munster Women's Franchise League*) abandonó la prioridad sufragista por la política unionista. De esta organización no militante formaban parte Edith Somerville y Martin Ross con el cargo de presidenta y vicepresidenta, respectivamente. La Liga de Munster por el Derecho al Voto de la Mujer definió su política unionista en el apoyo que prestó a los combatientes por medio del envío de ayuda médica y alimentos, la creación de un servicio de ambulancias, recogida de fondos, etc. Su participación activa, así como la de otras muchas organizaciones unionistas, fue defendida por Edith Somerville y Martin Ross en el artículo *"With Thanks for Kind Enquiries. A Brief Review of the War Work of the Suffragists"*, en el que responden airadas a la siguiente increpación de un habitante local:

> "Tell me, are you Suffragettes dead and buried entirely?" said a man to us on the bridge of Ballydehob; "Not a word, good nor bad, out of one o' you since the War began!".[106]

[106]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, "With Thanks for Kind Enquiries. A Brief Review of the War

Antes de ofrecer una relación detallada, de cuatro páginas de extensión, sobre la intensa labor del movimiento, las autoras del artículo dan a entender en qué condiciones de doble rechazo luchan las que como ellas son mujeres sufragistas y angloirlandesas unionistas: "They neither expected nor asked for national recognition, and if the cold shoulder of the Nation was more likely to be offered to them than its heart, that was an attitude to which they were well accustomed".[107]

Al término de la Primera Guerra Mundial la clase angloirlandesa cambia su anterior postura unionista. En la Convención Unionista de 1917-18 se acuerda rechazar la exclusión del Ulster y apoyar la Ley de Autonomía con una enmienda que asegure los derechos de la minoría angloirlandesa. Esto quería decir que, al margen de los resultados electorales, se debía de reservar en el Parlamento un cierto número de escaños permanentes para la tradicional clase dominante. Incluso en un período tan crítico como el que se avecinaba, con el peligro republicano al borde del triunfo, a los angloirlandeses les resultaba imposible adaptarse a las circunstancias y cambiar su característica perspectiva elitista. El gobierno británico rechazó la propuesta acordada en la Convención Unionista por ser antidemocrática.

En cualquier caso no hubo lugar para la Ley de Autonomía cuando las elecciones generales de 1918 dieron la victoria al *Sinn Féin*. Sus dirigentes, De Valera y Michael Collins, constituyen el Parlamento irlandés (*Dáil Éireann*) y declaran la independencia de la República de Irlanda. El enfrentamiento entre los independentistas y el gobierno origina la Guerra de Independencia (*The Troubles*) hasta la firma del Tratado Angloirlandés en 1921. Los actos de violencia que sufrieron los angloirlandeses mermaron profundamente los lazos afectivos de esta clase hacia Gran Bretaña, provocando serias críticas y la mayor desconfianza. Las propiedades de la *Ascendancy* y en especial sus casas fueron el blanco de ataque del IRA, el Ejército Republicano Irlandés organizado por Michael Collins (*Irish Republican Army*). El papel protector que habitualmente habían desempeñado los destacamentos británicos en Irlanda durante

---

Work of the Suffragists", folleto informativo publicado por *The Conservative and Unionist Women's Franchise Association* (May 1915), pág.3; The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. G.4.

[107]Idem.

los períodos conflictivos no servían de nada. La clase angloirlandesa no sólo se sintió desprotegida sino que además fue también víctima de las fuerzas militares especiales enviadas por Gran Bretaña, más conocidas por su brutalidad que por su eficacia (*Black and Tans* y *Auxiliaries*).[108]

Antes de las negociaciones que condujeron a la firma del Tratado Angloirlandés en 1921, los legisladores británicos habían establecido la separación política de Irlanda del Norte en 1920 (*Partition*). Por ello, la firma del Tratado suponía ratificar la Partición además de proclamar el Estado Libre de Irlanda (*Irish Free State*). La supuesta libertad del Estado Libre, que había de jurar fidelidad a la Corona, reconocía sólo la autonomía de Irlanda. Sus restricciones frustraron las aspiraciones independentistas de los republicanos. De Valera consideró que este pacto había sido un engaño. Para Michael Collins ofrecía lo que él mismo denominó "freedom to achieve freedom".[109] Durante el verano de 1922 estalló la guerra civil entre los republicanos "por antonomasia" y los antiguos republicanos a favor del Estado Libre. El 16 de Noviembre de 1922 un grupo de representantes angloirlandeses, que anteriormente había estado en la Cámara de los Lores, se reunió en Londres con el fin de analizar la nueva situación política de Irlanda. Esta reunión, de carácter simbólico por cuanto el país se encontraba en plena guerra civil desde hacía varios meses, significaba sobre todo el abandono de todo compromiso político con Irlanda por parte de la clase angloirlandesa. A partir de entonces su importancia como grupo desapareció por completo. Aun cuando algunos miembros de la trasnochada *Ascendancy* decidieron participar a título individual en la nueva trayectoria política, tampoco fueron bien recibidos por una "Irlanda irlandesa", "who looked on them as the dregs of landlordism".[110] La guerra civil finalizó en 1923 con la muerte de Michael Collins y el liderazgo de De Valera, dispuesto a dirigir la política del Estado Libre como Estado independiente.

A partir de 1932 el gobierno de De Valera da un paso más y manifiesta que

---

[108]Las fuerzas militares especiales estaban formadas por mercenarios y ex-combatientes de la Primera Guerra Mundial. Véase *Auxiliaries* y *Black and Tans* en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.13 y 27-8.

[109]Citado en MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., pág.325.

[110]BROWN, T., Ob. cit., pág.118.

Irlanda es un Estado "soberano, independiente y democrático", lema de la Constitución de Éire que se aprueba en 1937. Entre las medidas empleadas por De Valera para corroborar su rechazo a los términos del Tratado de 1921, Irlanda se niega a devolver a Gran Bretaña los préstamos que el campesinado había recibido a principios de siglo para la adquisición de sus tierras. La independencia era un hecho desde 1923 que no volvió a ser contestado por Gran Bretaña mientras se aceptara la Partición. Pero la negación por parte de Irlanda a devolver los préstamos recibidos en el pasado da lugar a una guerra económica en la que Gran Bretaña paraliza las importaciones de productos agrícolas y ganaderos procedentes de Irlanda. La guerra económica fue muy acusada por el sector rural. Arruinó a aquellos angloirlandeses que habían iniciado personalmente la recuperación y explotación de sus tierras después de la reorganización del mundo rural de 1903.

Los dos sucesos violentos que por esta época sensibilizaron terriblemente a la clase angloirlandesa en su conjunto fueron los asesinatos de More O'Ferrall, en el condado de Longford, y de Admiral Boyle Somerville, hermano de Edith Somerville, en el condado de Cork. Estos asesinatos, llevados a cabo por el IRA en 1935 y 1936, respectivamente, respondían a la campaña terrorista que había iniciado este grupo, declarado ilegal desde 1931. El propósito del IRA fue y ha sido desde su derrota en la guerra civil la unificación de Irlanda. La lucha armada que con tal fin se desarrolló en los años treinta tenía como objetivo atentar contra los intereses británicos y contra los enemigos de una Irlanda unida. Parece ser que More O'Ferrall, hijo de un agente local, fue herido de muerte a raíz de una disputa en la que defendía los intereses del propietario angloirlandés que arrendaba varias casas en la zona. Admiral Boyle Somerville, acusado de reclutar espías para el gobierno británico, fue disparado a sangre fría en la puerta de su casa en Castletownshend. Admiral Boyle Somerville había escrito varias cartas de recomendación a petición de algunos jóvenes de la zona que deseaban alistarse en la Marina británica. A excepción de los dos casos mencionados, la clase angloirlandesa no sufrió ningún otro atentado ni extorsión en Irlanda.

Desde entonces hasta nuestros días el número de angloirlandeses ha descendido considerablemente. Muchos decidieron partir a Gran Bretaña. Otros conservaron sus propiedades en Irlanda mientras mantuvieron sus puestos en el ejército británico destinado en las colonias del Imperio, que se desmanteló totalmente

en la década de los años cuarenta. Algunos permanecieron en Irlanda. Representan casos aislados que, aun conservando con orgullo la tradición de su pasado familiar, se han ido adaptando a su situación e intentan llevar una vida tranquila ajena a la notoriedad.

II

BIG HOUSE : RESIDENCIA Y EMBLEMA DE LA *ASCENDANCY*

II.1. Una aproximación terminológica.

A primera vista el empleo de los términos *Big House* nos induce a pensar en una casa de grandes dimensiones ya que el calificativo *big* otorga preeminencia a esta característica. Se da un cierto rango de exclusividad a este tipo de edificio con respecto a otros de menor tamaño. El uso específico de esta terminología en Irlanda tiene esta acepción además de otras connotaciones derivadas del papel que desempeñó la mansión de esta denominación en la Historia y el paisaje irlandés, por cuanto la *Big House* era la vivienda de la *Ascendancy* y el emblema de una élite social y colonial. Se llamó *Big House* a la residencia del terrateniente porque sus características mostraban el status socioeconómico conseguido por la minoría que disfrutaba del monopolio de la tierra, destacándose la superioridad de su mansión respecto de las chozas colindantes en donde vivían los arrendatarios. La afinidad semántica del calificativo *big* con el calificativo *important* destaca igualmente la importancia de un edificio que era el eje organizativo del sistema rural. La conjunción de ambos significados implica hacer una distinción de carácter socioeconómico: la vivienda del propietario, poseedor de tierra y amo, se define por oposición a la vivienda del arrendatario, no poseedor de tierra y subordinado. Como emblema de la élite colonial, la residencia de la *Ascendancy* venía a legitimar la posición del conquistador y su arraigo en Irlanda. Para la población irlandesa hablar de la *Big House* en este sentido suponía rechazar la dominación colonial. De una parte, la presencia física de la *Big House* en el mundo rural materializó las diferencias que separaban a la clase alta colonizadora del resto de la población autóctona y afianzaba la consolidación del dominio protestante sobre una Irlanda mayoritariamente católica. De otra parte, su impacto psicológico acentuaba el efecto discriminatorio que tuvo para el colonizado la práctica de una política sectaria y el poder de una cultura anglófona. De ahí que la otra connotación semántica inherente a la terminología *Big House* estriba en la acepción del calificativo *big* que sirve para aludir de forma peyorativa a aquél que se da a sí mismo excesiva importancia o que se siente superior. Elizabeth Bowen sugiere esta posibilidad en su ensayo "The Big House":

> The paradox of these big houses is that often they are not big at all. Those massive detached villas outside cities probably have a greater number of rooms. We have of course in Ireland the great houses - houses Renaissance Italy hardly rivals, houses with superb façades, colonnades, pavilions and, inside, chains of plastered, painted saloons. But the houses that I know best, and write of, would be only called "big" in Ireland - in England they would be "country houses", no more. They are of adequate size for a family, its dependants, a modest number of guests. They have few annexes, they do not ramble; they are nearly always compactly square. Much of the space inside (and there is not so much space) has been sacrificed to airy halls and lobbies and to the elegant structure of staircases. Their façades (very often in the Italian manner) are not lengthy, though they may be high. Is it height - in this country of otherwise low buildings - that got these Anglo-Irish houses their "big" name? Or have they been called "big" with a slight inflection - that of hostility, irony? One may call a man "big" with just that inflection because he seems to think the hell of himself.[1]

La hostilidad del colonizado hacia la superioridad del colonizador asentado en una *Big House* indica que este último se encuentra vinculado a una tierra que tiene en propiedad pero a la que no pertenece. Esta idea fue expresada por Daniel Corkery al señalar que la *Ascendancy* rompió la homogeneidad cultural que existía anteriormente en Irlanda entre la clase terrateniente y el campesinado, análisis que lo lleva a diferenciar entre lo que él mismo denomina *Gaelic house* por oposición a *Planter house*:[2]

> We must, to finish, conceive of those Gaelic houses first as very much resembling the Planter houses that surrounded them - each a landmark, the centre of a little world; built of local stone after local traditions; self-supporting, seating a hundred at its tables of a daytime, marshalling its followers by the hundred; patriarchal in its conception of human society, patriarchal in the vastness of its flocks and herds. But then we must, at the same time, conceive of those Gaelic houses as possessed of certain notes of their own - freer contact with Europe, a culture over and above that which they shared with their neighbours, and a sense of historic continuity, a closeness to the land, to the very pulse of it, that those Planter houses could not even dream of.[3]

Tanto en su arquitectura como en el refinamiento de los aledaños a la mansión señorial las residencias de la *Ascendancy* intentaron emular a sus homólogas británicas.

---

[1]Citado en LEE, H., Ob. cit., pág.26. Véase también el apéndice fotográfico incluido al final del presente trabajo.

[2]El término *Planter* viene de *Plantation*. Véase HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., pág.260.

[3]CORKERY, Daniel, *The Hidden Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1924, págs.66-7.

Sin embargo, a pesar de su denominación, la *Big House* no llegó a tener la suntuosidad ni las dimensiones que caracterizaron a las residencias de la aristocracia británica, conocidas por el nombre genérico de *country house*, como señala Elizabeth Bowen en su ensayo, o *great house* si eran muy grandes. Esta circunstancia, unida a las connotaciones primordialmente históricas que tiene la expresión *Big House*, además del significado peyorativo con que se pudiera utilizar, explica que la denominación estándar más común para referirse a la mansión señorial de Irlanda sea la de *country house*.[4]

Por otra parte, cabe señalar que los estudios histórico-filológicos sobre la *Big House* son escasos, no habiéndose logrado contextualizar con certeza el origen ni las circunstancias precisas que motivaron el uso de esta denominación. Los escritos que han dejado constancia explícita de la *Big House* como expresión sociohistórica datan de finales del siglo XIX. Aun así, se sabe que antes de finales del siglo XIX se hablaba de la residencia del terrateniente de este modo y que formaba parte del discurso conversacional del campesinado. En este aspecto Henry McDowell ofrece una perspectiva genealógica sobre la *Big House* a la que añade un breve apunte lingüístico que incide en el uso de esta denominación en el habla rural:

> In most cases the name of the builder of the Big House - as it was always called by the country people - would have been unknown in Ireland before the Cromwellian Plantations and the final defeat of King James II, for the land on which it stood was then in Gaelic-Irish hands or the property of Anglo-Norman settlers.[5]

W.J. McCormack destaca el siguiente fragmento de la novela de Somerville & Ross *The Big House of Inver*, publicada en 1925, como punto de referencia para ubicar la expresión sociohistórica *Big House* en el período de la Hambruna:

> Until those whose bodies lie in the desolate crowded graveyards of the south and west

---

[4]Obsérvese, por ejemplo, el estudio sobre el desaparecido legado arquitectónico de la *Ascendancy* que lleva por título, *Vanishing Country Houses of Ireland* (THE KNIGHT OF GLIN et al., Ob cit.) y el estudio sociológico más reciente sobre la *Big House* de SOMERVILLE-LARGE, Peter, *The Irish Country House. A Social History*. London: Sinclair-Stevenson, 1995.

[5]McDOWELL, Henry, "The Big House: A Genealogist's Perspective and a Personal Point of View" en *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. Otto Rauchbauer (ed.). Dublin: The Lilliput Press, 1992, pág.280.

> of Ireland can tell the poor histories of their lives and deaths, what things were suffered by the people of all classes during the years of the famine of 1845, and onwards, can never be known [...] Many an ancient property foundered and sank in that storm, drawing down with it - as a great ship in her sinking sucks down those that trusted in her protection - not alone the owners, but also the swarming families of the people who, in those semi-feudal times, looked to the Big Houses for help.[6]

De acuerdo con el estudio de McCormack se deduce que en la denominación *Big House* confluyen las reacciones de oposición y hostilidad que a partir de mediados del siglo XIX van a provocar la caída de la *Ascendancy* en la progresión histórica de Irlanda.[7] Si la *Big House* representaba el centro de referencia del campesinado porque constituía el marco físico de su relación de dependencia, la Hambruna demostró la ineficacia de esta entidad hegemónica casi feudal en el mundo rural. El terrateniente, en calidad de propietario y amo, ejercía plenos poderes sobre sus subordinados, pero las innumerables obligaciones de éstos no habían sido compensadas con la protección efectiva de aquel que en principio regía sus destinos. Del mismo modo que el enfrentamiento del campesinado contra el propietario de la tierra actuó como un fenómeno catalizador del movimiento nacionalista, el empleo popular de la denominación *Big House* en la comunicación oral desvelaba una dependencia socioeconómica y política cargada de implicaciones negativas.

A partir de 1880 esta terminología se introduce en el discurso sociopolítico y cultural de Irlanda que hace referencia al entorno propio de lo angloirlandés por comparación con el ámbito de una "Irlanda irlandesa". Con este sentido lo definió el dramaturgo Brian Friel un siglo después en su obra *Aristocrats* (1979):

> Well, when we talk about the big house in this country, we usually mean the Protestant big house with its Anglo-Irish tradition and culture; and the distinction is properly made between that tradition and culture and what we might call the native Irish tradition and culture which is Roman Catholic.[8]

---

[6]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *The Big House of Inver*. London: Quartet Books, 1978, pág.18.

[7]Véase McCORMACK, W.J., "Setting and Ideology: with Reference to the Fiction of Maria Edgeworth" en *Ancestral Voices*. Otto Rauchbauer (ed.), págs.33-60.

[8]FRIEL, Brian, *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984, pág.281.

Sin embargo, como apunta McCormack, las dos primeras menciones explícitas que tenemos en el terreno literario se localizan en el período que sigue a la Guerra Angloirlandesa y a la Guerra Civil:

> In the case of the Big House, the discourse is Home Rule, frustrated in its first utterances, but ironically successful as the outcome of the republican War of Independence. For, if we can locate the Big House in certain writings of Parnell's period and in the Edwardian age, the dates of Somerville and Ross's novel, *The Big House of Inver* (1925) and Lennox Robinson's play, *The Big House* (1926), strike one with greater precision as responses to the Troubles and the Civil War.[9]

La violencia ocasionada por estas dos guerras alcanza proporciones ciertamente trágicas para la clase angloirlandesa al ver cómo la *Big House* es el blanco de ataque por parte de todas las facciones en conflicto. La destrucción de la *Big House* demuestra que su mera presencia es indeseable. El estado emocional de Angloirlanda se refleja tanto en la novela de Somerville & Ross *The Big House of Inver* como en la obra teatral de Lennox Robinson *The Big House*. En ambos casos la voz del campesinado es recogida por escritores angloirlandeses que interpolan el fracaso y la nostalgia de aquellos que, por encima de todo, conservaban el orgullo de pertenecer a la "gran casa". Shibby Pindy, la protagonista de *The Big House of Inver*, representa la trágica determinación de revitalizar la mansión señorial de la familia Prendeville, emblema indiscutible de lo que en otro tiempo fuera una élite social y colonial. En la obra de Lennox Robinson, Kate Alcock reivindica la legitimidad de su clase social en Irlanda al afirmar, "We're what we are. Ireland is not more theirs than ours", y con apasionado orgullo defiende su casa: "I believe in Ballydonal, it's my life, it's my faith, it's my country".[10]

Durante el siglo XX y a partir de la obra *The Big House of Inver*, que data del año 1925, en la denominada Novela de *Big House* la explicitación del término es ocasional. Sin embargo, resulta inevitable para el escritor adaptar a la novela el concepto

---

[9]McCORMACK, W.J., "Setting and Ideology: with Reference to the Fiction of Maria Edgeworth" en *Ancestral Voices*. Otto Rauchbauer (ed.), pág.50.

[10]ROBINSON, Lennox, *Selected Plays of Lennox Robinson*. Vol.I. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982, págs.196 y 197.

sociohistórico de *Big House* con todas las connotaciones que evoca dicha terminología en la psique irlandesa. El novelista que recrea el mundo de la *Ascendancy* lo hace introduciéndose en la *Big House* de manera que entreteje el análisis crítico o autocrítico con una visión nostálgica. Se hace patente, por un lado, el estancamiento y la frivolidad de un grupo elitista que termina por ser víctima de sus errores o de una situación que no sabe controlar. El recuerdo de la *Ascendancy* explica la actitud de la población hacia la *Big House*. Por otro lado, se percibe el poso que ha dejado el pasado y la preeminencia que llegó a tener la clase dominante se traduce en un sentimiento de pérdida que alberga el aislamiento de la casa. De este modo la Novela de *Big House* emplea la residencia y el emblema de la *Ascendancy* como metáfora para explorar la desintegración del mundo angloirlandés.

II.2. Una perspectiva sociológica.

El impacto psicológico que tuvo en Irlanda la *Big House* es debido en gran medida al modo en que el señor de la mansión delimitó sus dominios. La *Ascendancy* se separó físicamente del resto de la población irlandesa por medio de una muralla que dividía la parte de la propiedad que reservaba para su uso y disfrute de aquella otra que estaba destinada al arrendamiento. Los terrenos situados dentro de la muralla albergaban grandes zonas de bosque y cotos de caza además de los jardines situados alrededor de la *Big House*, cuya belleza natural complementaba la estética de su arquitectura. Con este sistema de cercamiento la clase alta cerró los ojos a la mísera realidad del pueblo llano mientras levantaba las barreras de su diferencia sociocultural e histórica. En el paisaje irlandés quedaban bien definidos dos mundos distintos, por un lado el ámbito exclusivista del colonizador enmarcado en "the Pleasure Grounds";[11] al otro lado de sus fronteras, el mundo del colonizado, ignorado por "an Anglo-Irish wall, a great wall of pride and oppression".[12]

Durante los inicios de la consolidación protestante a consecuencia de la conquista de Cromwell los colonizadores que desplazaron a los terratenientes católicos se instalaron en las mismas viviendas que éstos habían ocupado hasta entonces. La residencia típica del anterior señor de la tierra solía ser un castillo o una fortaleza, generalmente de estilo normando, que había sido diseñada con fines defensivos. Como su funcionalidad fue quedando en desuso con la progresiva pacificación de la isla durante el siglo XVIII, la élite protestante modifica esta primera residencia o se hace construir una nueva. La austeridad de la fortaleza normanda es sustituida por el

---

[11]BOWEN, E., Ob. cit., pág.322. Este es también el epígrafe elegido para introducir el capítulo sobre el mundo de la *Ascendancy* en la antología de KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., pág.199 y ss.

[12]Así lo describe el poeta Richard Murphy en su obra autobiográfica *An Irish Childhood* al recordar los jardines y el muro de Milford House que fueron el escenario de sus juegos infantiles. Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., pág.201.

bienestar que proporciona la villa de recreo. La *Big House* no sólo ofrecía una mayor comodidad sino que reflejaba el refinamiento de la *Ascendancy* y mostraba, en conjunto, una calidad de vida superior a la que se había disfrutado en épocas anteriores. Aunque las casas señoriales de Irlanda no llegaran a ser tan grandiosas como las británicas, su estética evidencia el deseo de emular a la metrópoli. En el siglo XVIII la *Big House* importa la arquitectura de Andrea Palladio, creador renacentista de las llamadas villas de recreo o casas de campo, que con su elegancia de formas clásicas había acertado a coincidir con el refinamiento aristocrático inglés. A lo largo del siglo XIX persiste el estilo neoclásico de la *Big House*, tratada a veces como un verdadero templo de imitación helénica, y convive con algunas construcciones neogóticas a las que durante esta época hay mucha afición en Inglaterra.[13]

Si la disposición de la *Big House* en el paisaje irlandés era una marca de separación respecto del resto de la población, su estética era también una marca de distinción propia de los ricos que habrían de seguir como ejemplo los "nuevos ricos". En este aspecto los sectores sociales intermedios que conformaron la peculiar clase media de Irlanda durante el siglo XIX intentaron a su vez emular a la *Ascendancy*. Los sectores vinculados al mundo rural empezaron a alquilar las mansiones señoriales de las familias terratenientes que, habiendo disfrutado de varias casas en épocas de mayor prosperidad, necesitaron ponerlas en arriendo para compensar el descenso de sus ingresos durante las sucesivas crisis del campo del siglo XIX. Los grupos sociales que se habían enriquecido con el comercio aspiraban a obtener un mayor reconocimiento social y a reflejar su buen gusto en la construcción de casas georgianas de estilo similar al de la *Big House*. El auge en la construcción de casas solariegas para la clase media, de menor tamaño que las mansiones de la *Ascendancy*, se refleja en la creciente demanda de proyectos arquitectónicos que proporcionaron las obras de Rev. John Payne, *Twelve Designs for Country Houses* (1757), y Richard Morrison, *Useful and Ornamental Designs in Architecture* (1793), siguiendo las pautas estéticas de la *Big House*.[14]

La *Big House* solía contar con un gran número de habitaciones que abastecieran

[13] Véase el apéndice fotográfico en este estudio.

[14] Véase CRAIG, Maurice, *Classic Irish Houses of the Middle Size*. London: Architectural Press, 1976, págs.39-49.

las necesidades de familias muy numerosas con un promedio de diez hijos. El caso de Maria Edgeworth, que tuvo veintiún hermanos, no era lo habitual, pero sí lo era la familia de Violet Martin (Martin Ross) con doce hermanos o la de Edith Somerville con siete. Sin embargo, se dió prioridad a todas aquellas dependencias de la casa que facilitaran la vida en sociedad. El hall de entrada era una sala de recepción muy amplia destinada a que tanto los dueños como sus huéspedes pudieran dejar los aparejos de caza y pesca. La *Big House* contaba, asimismo, con un espacioso comedor y diversas salas de estar, de baile y de recreo. La decoración y el mobiliario interior, al igual que la arquitectura del edificio, reafirmaban la estrecha conexión de la *Ascendancy* con Gran Bretaña, destacándose en lugares preferentes los escudos de armas, la parafernalia militar de los primeros fundadores y los objetos obtenidos en las campañas militares de servicio al Imperio. Los artesanos irlandeses también colaboraron en la decoración de la *Big House*. Cabe destacar el auge de la orfebrería elaborada por *The Dublin Goldsmiths' Company* y la creciente demanda de pintores irlandeses como Charles Jervas (1675-1739), James Latham (1696-1747), Thomas Roberts (1748-1778) y Nathaniel Grogan (1740-1807). Los retratos de familia habían de ennoblecer a la clase dominante de Irlanda que carecía de raigambre aristocrática.

Aunque la calidad de vida del terrateniente pudiera impresionar a la población irlandesa, fue un rasgo recurrente entre los observadores extranjeros, y sobre todo británicos, manifestar su perplejidad por la ineptitud de la clase alta de Irlanda, de manera indirecta y por medio de las deficiencias que observaron en la *Big House*. Así lo manifestó Evelyn Waugh, dando a entender, entre otros aspectos de su crítica, la escasa autoridad que parecía ejercerse con la servidumbre:

> Among the countless blessings I thank God for, my failure to find a house in Ireland comes first. Unless one is mad of fox hunting there is nothing to draw one. The houses, except for half-a-dozen famous ones, are very shoddy in building and they none of them have servants' bedrooms because at the time they were built Irish servants slept on the kitchen floor. The peasants are malevolent. All their smiles are false as Hell. Their priests are very suitable for them but not for foreigners. No coal at all. Awful incompetence everywhere.[15]

[15]Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., pág.104.

Respecto a la falta de carbón a que hace referencia Evelyn Waugh cabe señalar que tanto la carestía del combustible utilizado, el carbón de turba, como el inadecuado sistema de ventilación de las chimeneas hacían muy difícil calentar convenientemente estas casas, en las que siempre hubo el peligro de los incendios. Una parte de Edgeworthstown, la casa de Maria Edgeworth, sufrió este percance en 1828, aunque ya mucho antes la recreación de este trágico suceso en sus novelas reflejaba el constante temor a que la mansión señorial desapareciera bajo las llamas. La dura labor de limpiar chimeneas en Ross House sería descrita por Violet Martin en una carta de 1897, cuando se encargó de recuperar la mansión familiar: "Mama in high frump and chill retired to the garden house and had a fire there with Wat Lee, loudly declaring that she much preferred chimneys on fire to a sweep. Things went a pace till lunchtime - the sweep and Mat and Andy on the roof, calling down the chimneys, bricks and stones avalanching down through the walls - the cook raging, the house black with filth, everyone perished with cold".[16] Con posterioridad Somerville & Ross escribieron sobre esta tarea en el relato "Great-Uncle McCarthy", incluido en *The Irish R.M.*, y llevando a extremos muy humorísticos la costumbre irlandesa de utilizar un ganso para limpiar chimeneas. Las deficiencias de la *Big House* sirvieron de inspiración literaria a los escritores de la *Ascendancy*, cuya vida diaria era muchos menos deslumbrante de lo que a primera vista parecía indicar su residencia. Uno de los aspectos que llamó la atención de Anthony Trollope durante sus visitas a Irlanda fue el estado de las cocinas:

> The difference of the English and Irish character is nowhere more plainly discerned than in their respective kitchens. With the former, this apartment is probably the cleanest, and certainly the most orderly, in the house. It is rarely intruded into by those unconnected, in some way, with its business. Everything it contains is under the vigilant eye of its chief occupant, who would imagine it quite impossible to carry on her business, whether of an humble or important nature, if her apparatus was subjected to the hands of the unauthorised. An Irish kitchen is devoted to hospitality in every sense of the word. Its doors are open to almost all loungers and idlers; and the chances are that Billy Bawn, the cripple, and Judy Molloy, the deaf old hag, are more likely to know where to find the required utensil than the cook herself. It is usually a temple dedicated to the goddess of disorder; and, too often joined with her, is the potent deity of dirt.[17]

---

[16]LEWIS, Gifford (ed.), *The Selected Letters of Somerville and Ross*. London: Faber and Faber, 1989, págs.241-2.

[17]Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., págs.85-6.

Igualmente, Edith Somerville señaló en repetidas ocasiones que la falta de higiene era una característica típicamente irlandesa. Cuando empezó a desempeñar su papel como señora de Drishane durante las ausencias temporales de su madre, esta cuestión provocó fuertes discusiones con la servidumbre. En las cartas que le enviaba Edith Somerville contaba cómo había tenido que hacer valer su autoridad:

> Mrs Kerr's extreme servility appals me, I spoke to her with extreme severity upon the loathsome state of the kitchen range which looked as though she had been sick over it.[18]

Respecto de los numerosos criados y empleados diversos que trabajaban en la mansión, las tareas consideradas de mayor responsabilidad quedaban en manos de una servidumbre protestante, con frecuencia procedente de Gran Bretaña:

> The upper servants of the Big House, such as the butler and the housekeeper, were English or Ulster Protestant, and the steward and gamekeepers were Scottish. Many of the other Catholic servants were recorded as speaking both Irish and English.[19]

Las relaciones entre la familia terrateniente y la servidumbre, ya fuera católica o protestante, formaron parte del entorno feudal más inmediato de la *Ascendancy*, para quienes la lealtad de sus subordinados era un principio incuestionable. Como señala Brian Inglis, se valoraba su fidelidad en el sentido de que "they knew their place and stayed in it".[20] Las dependencias anexas a la vivienda principal, situadas en zonas menos visibles, tenían una amplia funcionalidad doméstica en un sistema de organización casi autocrático que hacía de la *Big House* un pequeño mundo medieval.[21] La sección junto a la mansión a la que se dió mayor importancia fue el establo, espacio

---

[18]Correspondencia de E.OE.S. a Adelaide Somerville; sin fecha (aprox. 1880). The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.1581.

[19]McDOWELL, H., "The Big House: A Genealogist's Perspective and a Personal Point of View" en *Ancestral Voices*. Otto Rauchbauer (ed.), pág.284.

[20]INGLIS, B., Ob. cit., pág.15.

[21]Véase la descripción que se hace de Roxborough, la mansión de los padres de Lady Gregory, y Moore Hall, la casa de George Moore, en WALSH, Caroline, *The Homes of Irish Writers*. Dublin: Anvil Books, 1982, págs.76 y 108, respectivamente.

destinado a los caballos y a la rehala. Los caballos eran muy apreciados por la clase terrateniente porque la caza y los deportes ecuestres ocupaban un lugar preferente entre sus actividades de recreo. La mansión solía estar situada en un enclave privilegiado próximo al mar o a un lago, de manera que éstos fueron también lugares de recreo dentro de los dominios privados del señor de la tierra. La atención personal que los dueños prestaron al cuidado de los jardines demuestra su importancia en la vida social de la *Ascendancy* y en las tareas diarias en torno a la *Big House*, "which had always considered gardening to be a particularly Anglo-Irish occupation".[22] El otro edificio que vino a complementar el impacto colonizador de la *Big House* en el paisaje irlandés fue la iglesia protestante, construida en las proximidades de la mansión o incluso en el territorio rodeado por la muralla angloirlandesa. De este modo había en la vecindad dos iglesias; en un extremo, la iglesia católica, y en el otro, en contraste con ésta, destacaba la sobriedad imponente de las agujas de la iglesia protestante que dignificaban el status de la religión oficial desde un lugar prominente y cercano a la *Big House*.[23]

Dado que la clase dominante vivía en el marco de un espléndido aislamiento, la exclusividad de su islote elitista favoreció la configuración de un mundo endógeno que mantuvo estrechos vínculos familiares y dentro del cual se buscaron los enlaces matrimoniales. En este sentido la *Big House* fue también el emblema de una dinastía y las diversas dinastías angloirlandesas poseían lazos familiares comunes. De la fortuna y de la nobleza de sangre dependía la continuidad dinástica de la *Big House*, motivo por el cual era especialmente importante que los herederos emparentaran con las seis cualidades de una esposa ideal: "good nature, beauty, sense, breeding, birth and fortune".[24] Ello explica que los enlaces matrimoniales con la aristocracia británica tuvieran un trato preferente y hasta qué punto "Irish peers and gentlemen married English heiresses with a frequency that promotes thoughts of Turkish sultans seeking out Circassian maidens".[25] El mayor problema que planteaban las hijas de la *Ascendancy* para reunir la condición de casaderas dependía de la dote que pudieran proporcionar

---

[22]SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House*, pág.348.

[23]Véase O'FAOLAIN, S., Ob. cit., pág.89. Véase, asimismo, el apéndice fotográfico en el presente trabajo.

[24]SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House*, pág.120.

[25]Ibid., pág.177.

sus familias. De manera significativa, cuando nació Violet Martin, la décima hija de Ross House, su fiel sirviente Thady Connor no supo cómo dar la enhorabuena a la familia y simplemente dijo: "I am glad the Misthress is well, [...] but I am sorry for other news".[26] El declive de la *Ascendancy* a finales del siglo XIX fue paralelo a las crecientes dificultades que tuvo esta clase para emparentar entre sí o con la aristocracia británica. Esto provocó a su vez un brusco descenso en la natalidad y otro de los problemas a añadir a la fase de la decadencia. El desesperado intento de la *Ascendancy* por casar a sus hijas ha quedado bien reflejado en la novela de George Moore *A Drama in Muslin* (1886).

La *Big House*, como emblema de una tradición familiar, sociocultural e histórica, ejerció un interesante efecto de encantamiento sobre las sucesivas generaciones que vivieron en la mansión. Tanto el interés personal por conocer la continuidad de su linaje como el deseo de legitimar su asentamiento en Irlanda ha quedado reflejado en la cuidadosa elaboración de las genealogías familiares que se conservan grabadas en el interior de las mansiones señoriales e iglesias protestantes. Por otra parte, la obra de Elizabeth Bowen *Bowen's Court*, del año 1942, así como la exhaustiva recopilación genealógica efectuada por Edith Somerville y Boyle Townshend Somerville bajo el título *Records of the Somerville Family of Castle-haven & Drishane from 1174-1940*, que se publicó en 1940, son relatos fascinantes sobre la vida de la *Big House* en Bowen's Court y Castletownshend, respectivamente. Estas obras y los diversos diarios escritos por los miembros de la *Ascendancy* a lo largo de su historia ofrecen curiosas anécdotas en las que subyace la recreación legendaria de la casa familiar. Toda mansión que se preciara encerraba algún misterioso suceso sin resolver, una leyenda, el fantasma de un ancestro o un tesoro por descubrir. Elizabeth Bowen, por ejemplo, hace referencia a la búsqueda de un tesoro en los dominios de Bowen's Court. Aunque es probable que tal tesoro nunca hubiera existido, la leyenda ocasionó todo tipo de disputas y rivalidades familiares. El historial de los Somerville incide en la buena suerte que proporcionaba a la mansión de Drishane un antiguo "zapato mágico" y cuenta cómo el abuelo de Edith Somerville era visitado todas las noches por el fantasma de su amada esposa.[27] La

[26]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.97.

[27]Con relación a la historia de amor de Tom y Harriet Somerville y la leyenda sobre el zapato mágico, véase BENCE-JONES, Mark, *Life in an Irish Country House*. London: Constable, 1996, págs.100-1 y 107, respectivamente.

superstición y la atracción hacia lo sobrenatural formaron parte de la vida de la *Ascendancy* tanto como la crónica fabulosa que suscitó la *Big House*. Dada esta predisposición a lo fantástico, no es de extrañar que las teorías ocultistas de finales del siglo XIX fructificaran en el seno de la *Big House*.[28] La clase angloirlandesa se valió de los ritos espiritistas con el fin de introducir cierta variedad a sus actividades de entretenimiento, pero al mismo tiempo creyó en este medio mágico para comunicarse con sus antepasados. En Lissadell las prácticas ocultistas de la familia Gore-Booth provocaron el recelo de la servidumbre ante lo que describieron como "turning the tables".[29] De acuerdo con la correspondencia de Edith Somerville a su hermano Cameron, las primeras sesiones espiritistas que se llevaron a cabo en Drishane datan del año 1883. Con gran entusiasmo Edith Somerville indica que la familia "has gone wild about the solid investigation of spirit writing".[30]

A pesar de la distancia física que separaba a las mansiones de la *Ascendancy* y de las malas comunicaciones que había en Irlanda, esta clase favoreció las reuniones sociales para combatir los males del *ennui* debido al tedio resultante de su vida ociosa en el campo. Además de mantener un contacto regular con sus iguales por correo, la hospitalidad y la prodigalidad fueron cualidades muy apreciadas en el ámbito de la *Big House*. Estas cualidades se ponían a prueba en época de caza porque, según la costumbre, cada familia se turnaba para acoger a sus vecinos en una celebración que duraba varios días. Asimismo, las bodas, bautizos y fiestas de cumpleaños solían ser objeto de banquetes multitudinarios. Otras reuniones menos multitudinarias se organizaban en torno a algún tipo de entretenimiento, como los conciertos de piano y la representación de obras de teatro dirigidas por un miembro aficionado de la familia.

Las enormes sumas de dinero que gastó la clase angloirlandesa para mantener sus caballos y organizar las cacerías fue descrita por Arthur Young como "a satire upon

---

[28]Respecto a la influencia del ocultismo como complemento al carácter supersticioso de la *Ascendancy*, véase FOSTER, R.F., *Paddy & Mr Punch*, pág.221 y ss.

[29]BENCE-JONES, M., *Life in an Irish Country House*, pág.173.

[30]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 05.06.1883. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.36.

common sense".[31] Una idea similar fue expresada por Louis McNeice en su definición sobre la *Big House*: "In most cases these houses maintain no culture worth speaking of - nothing but an obsolete bravado, an insidious bonhomie and a way with horses".[32] Sin embargo, en favor de la debilidad angloirlandesa por los caballos y del dispendio que supusieron las cacerías, cabe destacar que las celebraciones ecuestres fueron un importante punto de encuentro entre el mundo de la *Big House* y la Irlanda del otro lado de la muralla. Ambos sectores compartieron la misma pasión por los caballos y juntos participaron de la fiesta de la caza. Las obras de Somerville & Ross sobre este tema, como *The Silver Fox* (1898), *Dan Russel the Fox* (1911) y *The Sweet Cry of Hounds* (1936), trasladaron a la literatura lo que V.S. Pritchett ha resumido del siguiente modo: "The horse has always been the heroic solvent of Irish evils".[33] La obra literaria de Somerville & Ross indica que la afición por los caballos reconciliaba, al menos temporalmente, la relación feudal que entre el señor y el vasallo mantenía en Irlanda un equilibrio inestable. A este respecto Molly Keane sugiere que el terreno de caza tenía el poder de disolver las barreras de la incomunicación:

> In many ways that now seem undesirably divisive, language helped to maintain a class difference down the years. [...] Only the beautiful languages of fox hunting, racing, shooting and fishing were shared and broke the silence between the classes in that great union of sport that is careless of politics and innocent of terrorism.[34]

La historia de la *Big House* corrió paralela a la suerte de sus dueños. El siglo XVIII fue un período de esplendor, pero fue también una época de despilfarro y de extravagantes excesos, testigo de la conducta disipada que caracterizó al señor de la tierra en su era más gloriosa.[35] Los duelos, apuestas, orgías, adulterios y borracheras formaron parte del comportamiento pseudo-heroico de una clase que ejercía su poder con total impunidad. Su irresponsabilidad resultó ser la fuente de inspiración de la

---

[31]Citado en BOWEN, E., Ob. cit., pág.171.

[32]Citado en THE KNIGHT OF GLIN et al., Ob. cit., pág.27.

[33]Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., pág.xvi.

[34]Ibid., págs.xv-xvi.

[35]Véase el capítulo "Excess" en SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House*, págs.146-59.

novela de Maria Edgeworth *Castle Rackrent* (1800). Los miembros más libertinos de la *Ascendancy* se agruparon en torno a círculos de contubernio que raptaban a las mujeres de la vecindad y, entre los cuales, los denominados "abduction clubs" tenían por objeto pedir un rescate a cambio de su liberación.[36] Los terratenientes más temidos por la población debido a su conducta escandalosa eran conocidos por seducir a sus criadas y buscar amantes entre las jóvenes campesinas del lugar. Las mujeres seducidas por el señor de la tierra recibieron el nombre de "tally women".[37] A este respecto la novela de Thomas Flanagan *The Tenants of Time* señala que "among things unmentionable in nineteenth-century rural Ireland were squireens with their tally women".[38] En efecto, durante el siglo XIX este tipo de conducta fue menos habitual, pero era sobre todo un tema tabú. La *Ascendancy* suavizó mucho las conductas excesivas que caracterizaron a las generaciones del siglo precedente. Sin embargo, tanto el aislamiento de la *Big House* como el progresivo empobrecimiento de algunas familias de la clase dominante, que no pudieron permitirse enlaces matrimoniales con sus iguales, ocasionaron uniones irregulares con la servidumbre y el campesinado local. El caso más famoso y conocido corresponde a la familia terrateniente de Tyrone House, en el condado de Galway, cuyos descendientes en el siglo XIX eran hijos ilegítimos producto de la unión de la clase dominante de Irlanda con el pueblo llano. Su decadencia y degeneración genética fue llevada a la literatura en la novela de Somerville & Ross *The Big House of Inver*.

Los hechos históricos que cambiaron la situación política de Irlanda a consecuencia de la Unión se hacen patentes en la vida de la *Big House*, por cuanto la *Ascendancy* necesita corroborar más que nunca su posición como clase dominante tanto en Irlanda como hacia Gran Bretaña. Para ello tenía que dar continuidad al estilo de vida que representaba su residencia de talante aristocrático, aun cuando heredaba las deudas contraídas por la extravagancia de sus ancestros y a pesar de que la situación del campo no proporcionara un nivel de ingresos acorde con el status que se deseaba mostrar. Los analistas actuales destacan las consecuencias un tanto paradójicas que tuvo

---

[36]Véase McCONVILLE, M., Ob. cit., págs.162-4.

[37]WALL, R., "Politics and Language in Anglo-Irish Literature" en *Forging in the Smithy*. Joep Leerssen et al. (eds.), pág.131.

[38]Idem.

la *Big House*: nacida con el esplendor de la primacía protestante, la gran mansión provocó su ruina y contribuyó a acelerar el proceso del declive.[39] Como defensor del patrimonio histórico de la antigua *Ascendancy* en la Irlanda contemporánea, la valoración sociológica de Desmond Fitzgerald resulta significativa al reconocer que, en efecto, "grandeur and poverty often walked hand in hand".[40] Al igual que en el siglo XVIII, la *Big House* del siglo XIX ha de ser el emblema de la élite social de Irlanda de tradición colonial pero, a diferencia del siglo anterior, ha de ser también el emblema de la respetabilidad de la clase dominante. Se conservó el glamour pero disminuyeron considerablemente los excesos escandalosos. Las mujeres de la *Ascendancy* permanecieron en el ámbito doméstico salvaguardando la mansión señorial; "[they] displayed character - each, as industrious consort of a small kingdom, had authority and a blameless prominence".[41] Mientras tanto los varones recuperaron la heroica dignidad de su tradición militar entregando su fidelidad británica a la causa del Imperio en las colonias de ultramar. Volvieron así a la esencia de lo que eran: "They liked the virile set-up, the panache, the movement about the world and everything that went with the red coat."[42] Los ingresos procedentes de la colaboración con el Imperio ayudaron a mantener en Irlanda "the Versailles fantasy".[43] Incluso las mujeres que lograron rentabilizar su ingenio literario, como Maria Edgeworth, Edith Somerville y Martin Ross, destinaron los ingresos de sus publicaciones al mantenimiento de la mansión familiar.

La necesidad de conservar las apariencias a pesar de las dificultades económicas se hace evidente en la decadencia de la *Big House*. Sir William Nott-Bower era uno de los oficiales de policía británicos destinados en Irlanda que formaba parte de las visitas habituales en Riddlestown Park. Sus recuerdos son indicativos de las características que presenta una familia de la *Ascendancy* venida a menos:

---

[39]Véase PFEIFFER, Walter & HERON, Marianne, *In the Houses of Ireland*. New York: Stewart, Tabori & Chang, 1988, págs.115-9.

[40]THE KNIGHT OF GLIN et al., Ob. cit., pág.14.

[41]BOWEN, E., Ob. cit., pág.346.

[42]Ibid., pág.277.

[43]Ibid., pág.103.

> The large entrance hall was filled with tables, littered with newspapers, novels, hunting crops, walking sticks, hats and coats, in endless confusion; chairs with broken legs and rickety cabinets loaded with priceless china, never cared for, and never dusted. The household consisted of only two or three good natured, but absolutely inefficient servants, though devoted to the "ould" family. At Riddlestown there was always the most cordial of welcomes and the truest hospitality - the best of everything that was going, a good bottle of claret after dinner, which was at once whipped off the table the moment the ladies disappeared and replaced by a bowl of steaming whiskey punch. The one thing always lacking was "money", but that did not seem to affect life.[44]

El testimonio ofrecido por Frank O'Connor sobre Mount Ivers, condado de Clare, es un caso interesante en la larga lista de mansiones que se vieron afectadas por la insolvencia de sus dueños. Los ambiciosos proyectos destinados a engrandecer Mount Ivers en el siglo XIX resultaron demasiado costosos. La casa nunca llegó a terminarse:

> There is a painting of the house as it was intended to be and never became, with gardens like those of a French château. A tall house with tall notions, for you have only to mount the stairs to see where the money gave out on the first landing, and the windows are still unpanelled, and in the attics you can see the plaster centre-pieces all ready to be fixed up, and can visualize that sad morning when the carpenters and plasterers realised that they would never be paid and set off on the journey back to Limerick.[45]

En 1835 el historiador y político frances Charles-Alexis de Tocqueville realizó un viaje por Irlanda para conocer la situación de la isla. A raíz de este viaje sus escritos critican con dureza la irresponsabilidad de la clase terrateniente. El espíritu clarividente de Charles-Alexis de Tocqueville comenta el falso desasosiego que refleja la vida en la *Big House* y predice sus nefastas consecuencias:

> It is like that almost everywhere in Ireland, witness the finger of God. The Irish aristocracy wanted to remain separated from the people and still be English. It has driven itself into imitating the English aristocracy without possessing either its skill or its resources, and its own sin is proving its ruin.[46]

---

[44]Citado en THE KNIGHT OF GLIN et al., Ob. cit., pág.17.

[45]Citado en KEANE, M. & PHIPPS, S., Ob. cit., págs.221-2.

[46]Citado en THE KNIGHT OF GLIN et al., Ob. cit., pág.26.

Las cartas que Frederick Engels escribió a Karl Marx en 1856 describieron este contraste entre la aparente prosperidad de la mansión y la actitud despreocupada de sus dueños, que vivían por encima de sus posibilidades anclados en un sistema económico anquilosado:

> The landowners, who everywhere else have become bourgeoisified, are here reduced to complete poverty. Their country-seats are surrounded by enormous, amazingly beautiful parks, but all around is waste land, and where the money is to come is impossible to see. These fellows are droll enough to make your sides burst with laughing. Of mixed blood, mostly tall, strong, handsome chaps, they all wear enormous moustaches under colossal Roman noses, giving themselves the false military airs of retired colonels, travel around the country after all sorts of pleasures, and if one makes an enquiry, they haven't a penny, are laden with debts, and live in dread of the Encumbered Estates Court.[47]

La vida en la *Big House* parecía ignorar el más elemental principio de realismo político. Confiaba en el halo protector de Gran Bretaña y mostraba escaso interés por la explotación de su riqueza básica. Con frecuencia el terrateniente actuaba sólo como receptor de ingresos mientras que su agente quedaba encargado de la administración de las fincas y de las tareas de recaudación del arriendo. El descontrol del propietario, aprovechado por los intermediarios para su enriquecimiento personal, estalló en la violencia de un campesinado descontento que finalmente traspasó los límites de la *Big House*. Hasta la rebelión del campesinado en torno a 1880, Irlanda había sido para la *Ascendancy*, en palabras de Mark Bence-Jones, "the happiest country I ever knew".[48] El período más radical de la Guerra Agraria fue testigo del linchamiento y asesinato de algunos terratenientes. El sector de la Liga Agraria denominado *Land League Hunts* devastó los dominios alrededor de la mansión y arrasó las zonas de caza con el fin de presionar al señor de la tierra. La Ley del Suelo de 1885 consiguió normalizar la situación del campo progresivamente hasta que la ley de 1903 facilitó el traspaso de la propiedad de la tierra al arrendatario. Paralelamente, la *Big House* sufrió el deterioro resultante del empobrecimiento de sus dueños. Con el llamado "Bonus", establecido en la ley de 1903, según el cual se indemnizaba al terrateniente con un doce por ciento a

[47]MARX, Karl & ENGELS, Frederick, *Ireland and the Irish Question*. Moscow: Progress Publications, sin fecha, pág.85.

[48]BENCE-JONES, Mark, *Twilight of the Ascendancy*, pág.1.

añadir sobre el precio acordado en la venta de la tierra, la cantidad "extra" percibida de los fondos del Tesoro permitía al menos a la *Ascendancy* conservar su residencia.

Siguiendo el mismo camino que la *Big House*, la iglesia protestante inició el declive a raíz de la ley de 1869. La desoficialización de la religión anglicana en Irlanda trajo consigo una disminución considerable de sus ingresos. En la carta que Violet Martin escribe a Edith Somerville sobre la degeneración de Tyrone House, la visita a esta mansión viene precedida de otra visita, igualmente desoladora, a una iglesia protestante de la vecindad:

> Yesterday morning I was driven off to a little desolate awful church, to which the Ardrahan clergyman drives out. I have *never* been at anything so wretched - the little church quite well built, but coated with mildew and damp, the decaying old prayer books stuck to the seats with fungus. The clergyman came out and dusted a pew for me before he allowed me to sit in it - I, a young man and a policeman were the congregation.[49]

Desde finales del siglo XIX hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial la *Ascendancy* hizo todo lo posible por mantener la dignidad y las apariencias. El refinamiento de sus costumbres y el modo de vida característico de la *Big House* perduró como un rasgo inherente a esta entidad dominante, pues no ya sólo eludía toda ostentación, imposible de afrontar económicamente, sino que además tenía a gala su desprecio. Los "nuevos ricos" de la clase media conformaron el blanco de su orgullo: "To be 'rich' became vulgar".[50]

Por otra parte, esta época coincidió con el traslado de los cuarteles militares de Gran Bretaña a Irlanda, respondiendo a las nuevas medidas que el gobierno tomó con el fin de mejorar la preparación física y la profesionalización de su ejército. El gobierno consideró que Irlanda reunía mejores condiciones de espacio para la construcción de nuevas instalaciones militares. La política de modernización del ejército británico tuvo como consecuencia un considerable aumento en el número de efectivos militares que se instalaron en Irlanda. Su incidencia en la *Big House* fue muy importante en la medida

---

[49]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.294.

[50]BOWEN, E., Ob. cit., pág.399.

en que los oficiales, hombres jóvenes y todavía solteros, vinieron a iluminar la vida social de una clase en decadencia. El ejército proporcionó los pretendientes que necesitaban las jóvenes casaderas de la *Ascendancy*. Su impulso juvenil animó las reuniones sociales de la *Big House*, que hizo honor a su bien conocida hospitalidad en la frecuencia de sus invitaciones y nutridas celebraciones. La presencia del ejército infundió al entorno social de la *Ascendancy* una dimensión más alegre y refrescante que la literatura ha reflejado en la vinculación entre "the barracks" y "the tennis court".[51] En este aspecto las novelistas Somerville & Ross, Elizabeth Bowen y Molly Keane han destacado la interrelación mutua entre los cuarteles y los alrededores de la mansión señorial que, como las pistas de tenis, los jardines y las rutas ecuestres, dieron nueva vida a la diversión angloirlandesa.

La despreocupación de la *Big House* parecía enmascarar la derrota de los dueños ante la transformación de las estructuras agrarias y su consecuente ruina económica. Ciertamente, la *Ascendancy* había perdido la esperanza de recuperar su status como clase terrateniente, pero se aferró tenazmente a todo aquello que confirmara su arraigo en Irlanda. En las primeras décadas del siglo XX este sector se define por la posesión de un bien emblemático, la *Big House*, y por la defensa de valores tradicionales, como es la fidelidad al Imperio que manifiesta en la Primera Guerra Mundial. En Irlanda se había perdido casi todo, los antiguos privilegios y la mayor parte de la propiedad. Sin embargo, había de conservarse el honor y el sentido patriótico del deber. De alguna manera su participación en la guerra constituía un acto heroico por el que dieron la vida un gran número de angloirlandeses.[52] En homenaje a los caídos Edith Somerville escribió: "Gallant soldiers, dashing riders, dear boys; they have made the supreme sacrifice for their country, and they will ride no more with us".[53] Las muertes ocasionadas por la Primera Guerra Mundial no sólo dejaron un enorme vacío en el seno de la *Big House*. Este conflicto bélico puso término a la actividad social de la mansión e inició, en el siglo XX, la rápida desaparición del estilo de vida terrateniente.

---

[51]Véase SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House*, pág.350.

[52]Recuérdese el poema "An Irishman Foresees his Death" que escribió Yeats a la muerte de Robert Gregory.

[53]Citado en WALSH, C., Ob. cit., pág.138.

Aun cuando la clase angloirlandesa se mantuvo alejada de los siguientes conflictos y rehusó participar en la Guerra Angloirlandesa tanto como en la Guerra Civil, su emblemática residencia fue víctima de todos los grupos armados. En contra de la voluntad de los dueños, las tropas utilizaron la mansión como centro de operaciones militares, para esconderse o dar cobijo a los heridos. Una vez abandonado el lugar y como medida de represalia, el bando contrincante quemaba las casas que habían servido a sus enemigos. En alguna ocasión, como ocurrió en Tyrone House, el campesinado aprovechó este clima de violencia para echar de manera definitiva al señor de la tierra. Pero con independencia del incidente que provocaba la destrucción de estas mansiones señoriales, la reacción de los irlandeses demostraba que se trataba de un acto de venganza. Irlanda arremetió contra la *Big House* para acabar con un símbolo imperialista. Se calcula que desde el 6 de Diciembre de 1921 al 22 de Mayo de 1923 fueron quemadas ciento noventa y dos mansiones.[54] Muchos miembros de la *Ascendancy* decidieron abandonar el país. Así lo hizo el novelista George Moore cuando su residencia en el condado de Mayo, Moore Hall, cayó presa de las llamas en 1923, porque, como él mismo dijo: "Ireland is not a gentleman's country".[55] Los que permanecieron tomaron esta decisión porque hallaron en la *Big House* el único refugio posible a su aislamiento. Las vivencias personales de Elizabeth Bowen sobre su destino en Irlanda son buen ejemplo del sentir angloirlandés:

> Each of these family houses, with its stables and farm and gardens deep in trees at the end of long avenues, is an island - and, like an island, a world. [...] Each of these houses, with its intense, centripetal life, is isolated by something much more lasting than the physical fact of space: the isolation is innate; it is an affair of origin.[56]

La reacción de la minoría angloirlandesa al rechazo generalizado de Irlanda ha quedado expuesta en la Novela de *Big House* del siglo XX y en los diversos poemas que Yeats escribió en memoria del legado aristocrático de la *Ascendancy*. Las estancias del

---

[54]BUCKLAND, P., Ob. cit., pág.279.

[55]Citado en BENCE-JONES, Mark, *Twilight of the Ascendancy*, pág.233. Véase el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[56]BOWEN, E., Ob. cit., págs.19-20.

poeta en Lissadell y en Coole Park inspiraron su idealización poética de la mansión señorial, símbolo armonioso de belleza estética y orden social. En el poema "In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markiewicz" los versos de Yeats acusan a Irlanda de un veredicto injusto contra la *Big House*:

> We the great gazebo built,
> They convicted us of guilt;
> Bid me strike a match and blow.[57]

Uno de los temas más recurrentes en la novela es el apego de los dueños a la mansión por la unión indisoluble que existe entre los protagonistas y la casa de sus antepasados. La *Big House* es el reducto de su soledad, pero constituye el principal y a menudo el único espacio con el que los descendientes de la antigua *Ascendancy* pueden identificarse. La nostalgia y el fracaso subyacen en las obras de escritores actuales como Jennifer Johnston, William Trevor, Aidan Higgins y John Banville.

El aislamiento de la *Ascendancy* y sus dificultades económicas para mantener la mansión señorial fueron las circunstancias reales que tuvo que afrontar esta clase durante el período post-independentista. En muchos casos las mansiones que sobrevivieron a los conflictos bélicos no pudieron después hacer frente a la ruina económica, por lo que tuvieron que ser vendidas al Estado Libre de Irlanda y a compradores particulares, los cuales estaban sobre todo interesados en aprovechar el solar. Estas casas fueron, en consecuencia, abandonadas por la ideología política de un país contrario a la huella angloirlandesa. Hoy en día una proporción importante del legado arquitectónico de la *Ascendancy* ha desaparecido. En el estudio que lleva por título *Vanishing Country Houses of Ireland*, publicado en 1989, asciende a quinientas el número de mansiones que están en ruinas o totalmente destruidas. Los actuales descendientes de la antigua *Ascendancy* han llevado a cabo una intensa labor de conservación de este patrimonio histórico desde la fundación de la asociación *Irish Georgian Society* en 1958. Uno de sus logros más relevantes ha sido la restauración de Castletown House, en el condado de Kildare, por tratarse de la casa señorial que introdujo en Irlanda la estética arquitectónica de Palladio. En otros casos las mansiones

---

[57]JEFFARES, A. Norman (ed.), *Yeats's Poems*. Dublin: Gill and Macmillan, 1989, pág.348.

señoriales de Irlanda han sido reconvertidas para realizar una función pragmática. En la actualidad Kylemore Castle es un colegio, Kilcornan House es una residencia para minusválidos y Edgeworthstown, un convento. La mayor parte de las casas que permanecen en posesión de sus dueños originales han aprovechado el impulso de la industria hotelera. La familia Perceval acoge a los turistas en Temple House, condado de Sligo, con la hospitalidad de antaño, al igual que lo hace también la familia Townshend en el castillo de Castletownshend.

Las conexiones literarias de la *Big House* o incluso su relación con el patrimonio cultural de una "Irlanda irlandesa" no han contribuido necesariamente a su conservación. Coole Park, la mansión de Lady Gregory, fue demolida en 1941, aun cuando esta casa había sido el centro cultural del nacionalismo irlandés de finales del siglo XIX en el que participaron intelectuales y literatos de tan variada extracción social e ideología política como Douglas Hyde, J.M. Synge, George Russell (AE), Sean O'Casey y Yeats. Bowen's Court fue igualmente demolida en 1961. La familia Martin tuvo que vender su casa de Ross House a la familia Chavasse que se dedica a la industria hotelera. Drishane ha logrado mantener, sin embargo, sus características originales, y respecto a su función, Christopher Somerville apunta, en breves palabras, lo que esto significa hoy en día: "It is a family home, our home".[58] Se guarda la privacidad de la casa con el celo de una rica tradición familiar que el paso del tiempo no ha desvirtuado, pero se cuida con especial interés como enclave literario de Edith Somerville. En el Archivo de Drishane se conservan parte de los bocetos costumbristas que pintó la novelista y la abundante correspondencia que mantuvo con sus familiares, material que fue puesto a disposición de Otto Rauchbauer en los años 1994-95 para su clasificación y organización.[59] El estudio que habilitó Edith Somerville para pintar, situado entre la mansión y los establos, ha sido transformado en un pequeño museo, *The Edith OE. Somerville Memorial Room*. En horas de visita concertadas con el dueño este museo ofrece un recorrido por lo que fue la vida de Edith Somerville en su

[58]Mr Christopher Somerville en conversación con la autora del presente trabajo en Julio de 1997. Edith Somerville es la tía-abuela de Mr Christopher Somerville, a quien pertenece la mansión de Drishane en la actualidad.

[59]Para la relación de los manuscritos que se conservan en el Archivo de Drishane véase RAUCHBAUER, Otto, *The Edith OEnone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay*. Dublin: Irish Manuscripts Commission, 1995.

residencia señorial. En definitiva, esta casa logra aunar el pasado y el presente con la historia y la literatura que permanece vinculada al entorno de la *Big House*. Como señala Otto Rauchbauer: "Drishane in Castletownshend, Co. Cork, probably the last literary house in Ireland, embodies, rather uniquely, the spirit of place".[60]

[60]Ibid., pág.3.

III

LA NOVELA DE *BIG HOUSE*

III.1. El inicio de un género literario.

La Novela de *Big House* es un género literario que tiene como eje principal al sector social de la *Ascendancy* en el entorno de su mansión señorial o *Big House*, ámbito desde el que se presenta la vida social y personal de la clase dominante de Irlanda en la fase de decadencia. El desarrollo del género durante los siglos XIX y XX constituye una verdadera crónica del declive de la *Ascendancy* relatada por los miembros de esta clase social, de manera que los autores escriben sobre un mundo que conocen bien y con el que se identifican plenamente. Tanto por lo que se refiere al enfoque literario como al trasfondo sociohistórico de los novelistas, la Unión en el año 1800 y la independencia de Irlanda en 1921 son los dos hechos históricos que marcan el inicio y la evolución del género durante los siglos XIX y XX, respectivamente.

Desde los comienzos de Maria Edgeworth, como novelista pionera, hasta las obras de Somerville & Ross, que vienen a cerrar un primer ciclo en la Novela de *Big House*, los escritores transmiten las características de su clase social impulsados por las circunstancias desestabilizadoras que viven y en base a las preocupaciones que suscita el progresivo declive de su status como entidad dominante. El nacimiento literario de la Novela de *Big House* se produce en los albores del ocaso que acecha a la *Ascendancy*. A esto hay que añadir que el fracaso de la Nación Protestante resultante de la Unión busca, de una parte, vínculos literarios con la otra Irlanda y, de otra parte, crea un género propio. La paradoja de la literatura irlandesa en lengua inglesa, observa Julian Moynahan, y por tanto también de la novela, "is that it flowers just when the social formation producing it enters a phase of contraction and decline".[1] La aparición de la novela irlandesa, al mismo tiempo que es la primera novela de *Big House*, coincide con el Resurgimiento Literario de la cultura gaélica que se traduce al inglés y parece fundirse de manera simbólica en lo que Elizabeth Bowen ha calificado como "the poetry of

[1]MOYNAHAN, Julian, *Anglo-Irish. The Literary Imagination in a Hyphenated Culture.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995, pág.9.

regret" porque, según ella misma sugiere, "only dispossessed people know their land in the dark".[2] En un segundo ciclo de la Novela de *Big House*, que responde al período post-independentista, la recreación del mundo de la *Ascendancy* pervive a la sombra del recuerdo y adquiere mayor prominencia la propia mansión por su marcado aislamiento en la vida pública de Irlanda. En el siglo XX la diversidad temática y formal de la Novela de *Big House*, en manos de Elizabeth Bowen, Molly Keane, Aidan Higgins, William Trevor, John Banville y Jennifer Johnston, constituye una nueva dinamización del género cuyo resurgir de las cenizas del pasado asombra a la crítica literaria. Así lo afirma Seamus Deane al observar que "Irish Literature sometimes reads like a series of studies in dying cultures; the moment of political death is the dawn of cultural life" y apuntar que la Novela de *Big House* ha continuado la tradición anterior para iniciar "its long Indian summer as a cultural memory and myth".[3] En este aspecto Jacqueline Genet ha destacado que "only when it was on the verge of disappearance did the Big House become a major theme in Irish literature".[4] No cabe duda de que la difícil progresión de la novela durante el período anterior, y sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, ha dejado en su haber obras de calidad literaria desigual.[5] Aun así, y a diferencia de las características que presenta el género en el siglo XX, en el siglo XIX la Novela de *Big House* comparte el interés por ofrecer desde el mirador de la *Big House* una panorámica sociohistórica de Irlanda que aspira a la coherencia. Asimismo, se involucra directamente en la problemática de la clase dominante de la que los novelistas son sus portavoces literarios.

El comienzo de la novela irlandesa data del año 1800 con la publicación de la obra de Maria Edgeworth *Castle Rackrent*, que apareció con el título completo de *Castle Rackrent, an Hibernian Tale: taken from facts, and from the manners of the Irish squires, before the year 1782*. Su publicación coincide, por tanto, con la fecha de aprobación de la Unión,

---

[2]BOWEN, E., Ob. cit., pág.132.

[3]DEANE, S., *A Short History of Irish Literature*, pág.204.

[4]GENET, Jacqueline (ed.), *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Dingle, Co.Kerry: Brandon Books / Savage, Maryland: Barnes and Noble, 1991, pág.x.

[5]Para un resumen ilustrativo de los problemas y éxitos de las primeras novelas irlandesas véase SLOAN, Barry, *The Pioneers of Anglo-Irish Fiction 1800-1850*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1986, págs.238-54.

aunque considerar el nacimiento de la novela irlandesa como un fenómeno literario asociado a este hecho histórico no es del todo exacto. Las consecuencias políticas e ideológicas resultantes de la integración de Irlanda en el Reino Unido tendrán una enorme incidencia en la posterior formación de la novela irlandesa durante el siglo XIX. La aparición de *Castle Rackrent*, novela escrita entre 1793 y 1798, responde a un período anterior a la Unión durante el que se aprecian los primeros síntomas en la desestabilización de la primacía protestante.[6] Por otra parte, si bien el título completo hace referencia a la vida de los terratenientes antes de 1782, se trata de un recurso utilizado por Maria Edgeworth para, por un lado, distanciar su material narrativo de la conflictiva realidad irlandesa que precisamente motivó la composición de su novela en la década de 1790. Por otro lado, se alude de manera indirecta a la Nación Protestante resultante de la independencia legislativa conseguida por Henry Grattan en 1782. De este modo la novelista parece dar a entender que los excesos de la familia Rackrent narrados en su obra pertenecen a una época anterior a la de la Nación Protestante. Esta fecha también coincide con la llegada de la familia Edgeworth a Irlanda y con el propósito de Richard Lovell Edgeworth de asumir su responsabilidad como terrateniente.[7]

Cabe recordar que hubo otros escritores irlandeses que se habían lanzado en la innovadora empresa literaria de escribir una novela antes de que lo hiciera Maria Edgeworth.[8] Sin embargo, sus obras forman parte de lo que W.J. McCormack denomina "a cultural archaeology" porque no crearon tradición como lo hizo *Castle Rackrent*.[9] En consecuencia, la primera novela irlandesa considerada como tal se localiza

---

[6]Respecto a los detalles de composición de esta novela en relación con las circunstancias políticas de Irlanda véase McCORMACK, W.J., *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*, págs.97-108. Las dos referencias a la Unión que aparecen en el prefacio y epílogo de la novela fueron añadidas al término de la obra, hacia el año 1799, en el momento del debate parlamentario que dividió a la *Ascendancy*. Dichas referencias, contradictorias entre sí, son indicativas de la inseguridad que muestra la clase angloirlandesa y reflejan la propia incertidumbre de Maria Edgeworth sobre el futuro de Irlanda. Véase EDGEWORTH, Maria, *Castle Rackrent*. Oxford: Oxford University Press, 1987, págs.5 y 97.

[7]La importancia de 1782 en la vida personal de Maria Edgeworth en relación con el título de la novela es destacada en el estudio de CRONIN, J., *The Anglo-Irish Novel*, pág.28.

[8]Véanse las novelas citadas por CAHALAN, James M., *The Irish Novel*. Dublin: Gill and Macmillan, 1988, págs.11-3.

[9]McCORMACK, W.J., *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*, pág.97.

en Irlanda dentro del complejo entramado sociohistórico que caracteriza a la isla a finales del siglo XVIII. Precisamente por ser "the first fictional book to make Irish history and politics central to its story and theme", la novela suscitó una gran admiración en Walter Scott, el escritor escocés interesado en explorar las posibilidades de una literatura nacional.[10] Walter Scott calificó a *Castle Rackrent* como la primera "novela regional" e inspirándose en dicho patrón literario inició el género de la novela histórica. *Castle Rackrent* asentó además las bases de la Novela de *Big House* ya que la obra está ambientada en la residencia señorial de la élite terrateniente y refleja la pérdida de poder de esta clase dominante.

Las particularidades formales que otorgan un carácter visiblemente irlandés a la novela pionera de Maria Edgeworth son debidas en gran medida a la introducción de un narrador. Thady Quirk, el fiel sirviente de la familia Rackrent, es la persona que "cuenta" los avatares de sus amos, los señores de la tierra. La autora de la obra supuestamente funciona como mero escribiente. En consecuencia, la voz narrativa corresponde a la de un irlandés nativo. Thady Quirk se expresa en la lengua inglesa de Irlanda que se denomina "hibernoinglés", con las peculiaridades fonéticas, léxicas y sintácticas que se han ido infiltrando en la lengua del colonizador procedentes de la influencia del irlandés gaélico.[11] El efecto espontáneo de la voz narrativa aporta el distintivo nacional a un relato de cuya naturalidad se deriva también su verosimilitud. Respecto a la función literaria del recurso lingüístico, Seamus Deane ha destacado la influencia que a partir de *Castle Rackrent* adquiere la utilización del inglés hablado en Irlanda para proporcionar a la novela irlandesa del siglo XIX una dimensión realista, aunque "its claim to authenticity resides in its mere presence, not in its proximity or otherwise to the actual speech of Irish people".[12] El aspecto del realismo lingüístico es un rasgo común a la novela irlandesa del siglo XIX por cuanto corrobora de manera subliminal la genuina autenticidad del análisis socio-histórico que se pretende ofrecer en

[10]CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.16. Cf. COLEY, W.B., "An Early 'Irish' Novelist" en *Maria Edgeworth's Castle Rackrent*. Coilin Owens (ed.). Dublin: Wolfhound Press / Totowa, N.J.: Barnes & Noble, 1987, págs.35-41.

[11]Véase *Hibernio-English* en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.138-40.

[12]DEANE, Seamus, *Strange Country: Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*. Oxford: Clarendon Press, 1997, pág.59.

la obra y sirve para validar la tesis que en cada caso defiende el autor. En la Novela de *Big House* el recurso lingüístico constituye un instrumento colonial y un hábil resorte de clasificación sociocultural que hace prevalecer la superioridad del sector social en el que se inspira la novela del género y al que pertenece el autor. En este sentido Maria Edgeworth inicia a nivel formal los fundamentos literarios que legitiman la pertenencia de la *Ascendancy* a la nación irlandesa en la medida en que se identifica, comparte, comprende y media con la distorsión autóctona de la lengua inglesa desde la preeminencia de su propia competencia lingüística.

Castle Rackrent presenta la progresiva degeneración moral y física de una familia de la *Ascendancy* cuya irresponsabilidad provoca su ruina final. Los excesos y el despilfarro de los cuatro herederos que sucesivamente toman posesión del castillo van mermando el patrimonio familiar cargado de deudas. Esta situación crítica será aprovechada por un miembro de la clase media que se convierte en el acreedor de los bienes hipotecados para terminar siendo su dueño.

A la muerte de Sir Tallyhoo Rackrent la propiedad queda en manos de su primo Sir Patrick Rackrent, un vividor que derrocha sus ingresos en aras de la más generosa hospitalidad. Cada uno de los dos hijos, Sir Murtagh primero y Sir Kit después, tendrán también la oportunidad de administrar la herencia. El primogénito revela la naturaleza despiadada del rentista que explota al campesinado para luego desperdiciar el dinero en litigios que nunca gana. El hermano menor participa igualmente de esa inclinación aparentemente genética a los riesgos del envite. Sir Kit muere en un duelo, no sin antes haberse entrampado en diversos juegos de azar. Al carecer de descendencia el título hereditario recae en un familiar lejano, Sir Condy, que esta vez encuentra en la escala social inferior a un peligroso y definitivo rival. Aunque la fidelidad de Thady queda en entredicho cuando conocemos que el nuevo señor de Castle Rackrent va a ser precisamente su hijo, Jason Quirk, la novela pone sobre todo de relieve la desestabilización del orden tradicional. Maria Edgeworth se encuentra plenamente inmersa en su época y analiza en la ficción los cambios que amenazan a la *Ascendancy* a finales del siglo XVIII. Si tenemos en cuenta que la familia Rackrent es la primera y principal causante de su propia tragedia, esta novela irlandesa evidencia una doble finalidad didáctica. Se hace un llamamiento a la responsabilidad de los terratenientes en el cuidado de su propiedad. Al mismo tiempo se les advierte de la

posible movilidad que puede producirse en el sistema de transmisión patrimonial a consecuencia de las últimas reformas legales resultantes de la abolición de las leyes penales.

Maria Edgeworth conocía bien la situación y el tema que trata. Era la segunda hija de Richard Lovell Edgeworth, un terrateniente que en 1782 retornaba a su casa irlandesa de Edgeworthstown. La vida disipada de uno de sus ancestros, Sir John Edgeworth, había endeudado a la familia. Desde entonces las generaciones siguientes habían formado parte de los terratenientes absentistas que no tenían interés en afrontar sus problemas en Irlanda. El padre de Maria Edgeworth estaba decidido a administrar personalmente sus posesiones con la mayor eficacia. Sin duda, el espíritu reformista de Richard Lovell Edgeworth influye en la novela de Maria Edgeworth. Su compromiso con Irlanda a nivel literario es de corte conservador, pues se erige en portavoz de la élite a la que ella misma pertenece, pero es también un compromiso audaz porque pone al descubierto las debilidades de la clase alta.

La primera publicación de *Castle Rackrent* es anónima. Asimismo, Maria Edgeworth utiliza otro tipo de recursos que suavizan con prudencia las asociaciones sociopolíticas que pudiera suscitar su material narrativo en un momento delicado. Sabemos, por ejemplo, que el verdadero nombre de la familia Rackrent era O'Shaughlin. Ello demuestra que su status social no procedía de los derechos de conquista conseguidos por los colonizadores. Los Rackrent cambiaron su nombre gaélico (y probablemente adoptaran la religión oficial) para no perder la propiedad de la tierra. El auténtico origen racial de la familia explicaría también su carácter excéntrico y tosco, que se asocia más al comportamiento zafio de los irlandeses que al refinamiento inglés. De este modo, cuando se leyera esta novela, la *Ascendancy* podía recibir una lección provechosa sin verse demasiado identificada con los aspectos más negativos que - al fin y al cabo - retratan a unos pocos, a los terratenientes de origen gaélico. *Castle Rackrent* se encuentra a medio camino entre el utilitarismo del siglo XVIII y la vena romántica del siglo siguiente. La vertiente gaélica de los Rackrent, una familia "anglificada", expone el supuesto tipismo de la Irlanda primitiva. La encarnación romántica del irlandés "salvaje", irreflexivo y jaranero será explotada repetidas veces en la novela del siglo XIX. El auténtico irlandés de carácter indómito, pero elocuente y divertido, es la expresión romántica de una especie en vías de extinción. La familia

Rackrent ofrece esta faceta gaélica que la visión cómica de Thady Quirk complementa con un gran sentido del humor a pesar de la decadencia de sus amos.

Maria Edgeworth circunscribe la acción argumental al lugar que le permite analizar a la clase terrateniente partiendo de los sucesos que tienen lugar en su vida cotidiana. Las características del ámbito sociopolítico o público que no quedan expuestas detalladamente son deducidas por las características del ámbito doméstico o privado en el que se mueven los personajes. El espacio en el cual se desarrolla la acción reúne ambos aspectos que siguen vías paralelas a lo largo de toda la obra. Castle Rackrent revela la función pública de la *Big House* vinculada a la función privada del hogar puesto que la residencia del terrateniente es también una vivienda familiar. Igualmente, el señor del castillo asume una doble función: es el señor de la tierra y señor de su casa. El receptor de la obra sabe cómo viven, cómo se emborrachan y cómo tratan a sus mujeres los señores de Castle Rackrent. Al mismo tiempo conoce cuáles son sus amistades y entiende cómo son las relaciones que mantienen con el campesinado o cómo administran su patrimonio. Los protagonistas actúan de igual forma en las dos facetas de su vida. Por otra parte, el estado de conservación de la *Big House* revela el comportamiento de los dueños. Ya desde el principio el castillo tiene un aspecto muy descuidado que se irá agravando con el empobrecimiento de los herederos. Castle Rackrent pasa a ser en cuatro ocasiones sucesivas la morada de una pareja infeliz cuyo matrimonio es un fracaso. Los intereses económicos han motivado la elección de esposas ricas. Los señores de Castle Rackrent esperan contar con el dinero de sus mujeres para pagarse unos vicios que resultan muy caros con sus ingresos habituales. Sir Murtagh, Sir Kit y Sir Condy mueren sin dejar descendencia. En este aspecto el matrimonio tiene consecuencias negativas a nivel público pues no sirve para asegurar la transmisión patrimonial. El marido gastador, pendenciero o infiel maltrata a una esposa por la que siente verdadero odio y, cuando menos, indiferencia. A nivel doméstico la *Big House* se convierte en un infierno de crueldad y de continuos enfrentamientos. La insensatez característica de los Rackrent se extiende a la dimensión pública de la *Big House* en la medida en que el terrateniente no cumple sus obligaciones con responsabilidad. A excepción de Sir Murtagh, que tiraniza "personalmente" a los arrendatarios, los demás propietarios delegan en sus agentes el cobro de las rentas. El campesinado es presionado por vía indirecta para pagar los caprichos del señor del castillo que gasta más de lo que percibe. En el prefacio de la novela la autora indica que

ofrece un relato minucioso de la vida doméstica porque considera que es el criterio más fiable para analizar la vida pública:

> We are surely justified in this eager desire to collect the most minute facts relative to the domestic lives, not only of the great and good, but even of the worthless and insignificant, since it is only by a comparison of their actual happiness or misery in the privacy of domestic life, that we can form a just estimate of the real reward of virtue, or the real punishment of vice.[13]

Castle Rackrent combina la facultad imaginativa y observadora de una sensibilidad femenina que se nutre de la realidad inmediata, es decir, del entorno sociopolítico al que pertenece con el prisma doméstico de ese otro pequeño mundo privado y más recogido que le ha correspondido por ser mujer. Se trata, tal y como ha destacado Ann Owens Weekes, de una "saga doméstica".[14]

El lúcido análisis que hace Maria Edgeworth del mundo de la *Ascendancy*, por cuanto muestra el fondo de la realidad social del siglo XVIII y prevé sus peligrosas consecuencias, adopta un enfoque humorístico muy ambivalente. No sólo parece exagerarse la excentricidad de la clase terrateniente, lo cual atenúa el mensaje de alarma implícito en la novela, sino que además parece disimularse la problemática angloirlandesa de la élite colonial, que sólo está presente en el subtexto de la obra pero resulta evidente en el prefacio y epílogo de la misma. La incómoda posición de la clase social a la que pertenece Maria Edgeworth dentro del triángulo colonial se hace patente en un sutil mecanismo de pautas antitéticas o "dyadic oppositions" que desde un enfoque humorístico origina "an analgesic version of the question of English-Irish relations".[15] La inestabilidad angloirlandesa se manifiesta en la novela en la medida en que va a ser recibida por un público lector mayoritariamente británico. Paradójicamente, la novela destinada a exponer la autonomía cultural de Irlanda respecto de Gran Bretaña - descrita como "[a] faithful portrait [of the country]" y

---

[13]EDGEWORTH, M., *Castle Rackrent*, pág.2.

[14]Cf. WEEKES, Ann Owens, *Irish Women Writers. An Unchartered Tradition.* Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky, 1990, pág.33.

[15]DEANE, S., *Strange Country*, pág.30.

explicitada su aproximación realista en base a que "all the features in the foregoing sketch were taken from the life" -[16] se encuentra subordinada a los paradigmas literarios definidos por la cultura de la isla madre. Maria Edgeworth elabora un glosario que explique al lector británico el vocabulario hibernoinglés, habiendo señalado en el epílogo que su relato es presentado "before the English reader as a specimen of manners and characters, which are perhaps unknown in England" y con el fin de contrarrestar la influencia de escritores no irlandeses "which in different forms, and with various success, has been brought upon the stage or delineated in novels".[17] De alguna manera resulta obvio que la autora reafirma el conocimiento fiable que de Irlanda posee el colonizador, lo cual legitima su función colonial por el desconocimiento que caracteriza a la isla madre, pero al mismo tiempo el producto literario se subordina a este desconocimiento. Aquí la contradicción pone en entredicho la superioridad del colonizador y el complejo de inferioridad resultante necesita equilibrar el conflicto angloirlandés por comparación con la situación del colonizado. Es entonces cuando la subordinación del irlandés nativo devuelve al colonizador el convencimiento de su liderazgo. Maria Edgeworth escribe lo que le cuenta Thady Quirk para suplir el analfabetismo del irlandés nativo y ello la convierte en un intermediario necesario entre el público lector y la voz narrativa. Por otra parte, la transcripción que se hace del incorrecto uso de la lengua inglesa característico de Thady Quirk resulta doblemente útil porque transmite el tipismo exótico de la otra Irlanda y corrobora su inherente inferioridad. La autora, portavoz de la *Ascendancy*, se gana así la confianza y el interés del lector británico al que guía y valida su primacía frente al colonizado. Igualmente, la relación de subordinación que asume el sirviente de la familia Rackrent se manifiesta en el hecho de que Thady Quirk no cuenta su propia historia sino la de sus amos. El narrador es un personaje anónimo que sólo existe en la dimensión de la fidelidad que presta a aquellos que sirve.

El sirviente es también utilizado como elemento para legitimar la función social de la clase terrateniente a pesar de la irresponsabilidad que caracteriza a todos los miembros de la familia Rackrent. El mecanismo de comparación, que subyace siempre

---

[16]EDGEWORTH, M., *Castle Rackrent*, pág.97.

[17]Ibid., págs.96-7.

en la novela, ofrece un retrato muy negativo de los señores de la tierra pero da a entender que el ascenso de la clase media en sustitución podría tener consecuencias mucho peores todavía. El hecho de que Jason Quirk suplante a los Rackrent es una tragedia que destruye la relación natural entre el señor y el vasallo y provoca el caos. El relato termina señalando que la viuda de Sir Condy inicia un largo litigio contra Jason Quirk para recuperar los bienes. El final abierto de la novela deja este punto sin resolver, deduciéndose que, mientras la lucha de intereses preside la anarquía de Castle Rackrent, al desasimiento que ya antes existía en la vida del campo ha de añadírsele la pérdida de todo referente para el campesinado. De forma complementaria, y partiendo de la fiabilidad de Thady Quirk como narrador, el trato que éste recibe de su propio hijo indica la naturaleza despiadada de Jason Quirk, el arribista, "[who] looks down upon honest Thady".[18] La desaparición de la tradicional relación feudal que representa la familia Rackrent suprime también al sirviente. Si hasta entonces había tenido la categoría de "honest Thady" y la solera de "old Thady", termina por convertirse en "poor Thady".[19]

Castle Rackrent abre el camino de la Novela de *Big House* para los escritores que, pertenecientes a la *Ascendancy* como Maria Edgeworth, exploran las diversas posibilidades estético-literarias que ofrece el mundo del terrateniente. Sin embargo, aparte de las múltiples lecturas que suscita esta primera novela irlandesa, algunas de cuyas características literarias heredan las novelas del siglo XIX, probablemente su gran aportación sea la mitificación implícita de la *Big House* en el sentido con el que ha sido definida por Patrick Rafroidi, como "the archetypal image of the crumbling castle that symbolises for its inhabitants the end of Man's oldest dream of security and belonging, and for the people around it the disappearance of civilised beauty and permanence".[20]

---

[18]Ibid., pág.8.

[19]Ibid., pág.7.

[20]RAFROIDI, Patrick & HARMON, Maurice (eds.), *The Irish Novel in Our Time*. Villeneuve-d'Ascq: Publications de L'Université de Lille III, 1975-6, pág.12.

III.2. La Novela de *Big House* anterior a la obra de Somerville & Ross.

Cuando se publicó *Castle Rackrent* el monarca Jorge III expresó la satisfacción que le había producido la lectura de esta primera novela irlandesa: "I rubbed my hands and said what what - I know something now of my Irish subjects".[21] De acuerdo con este comentario Maria Edgeworth había conseguido llevar a cabo uno de los propósitos que menciona en su obra: ofrecer un relato verosímil de Irlanda al lector británico. Con esta alusión al lector británico es obvio que en *Castle Rackrent*, al igual que ocurre en las novelas posteriores, los mecanismos de creación y difusión de la novela irlandesa demuestran la situación paradójica de este género literario. Si bien por un lado posee rasgos literarios individuales de carácter autóctono que los novelistas no dudan en enfatizar, por otro lado lo que Thomas Flanagan ha calificado como el "carácter anómalo" de esta novela autóctona se manifiesta en la subordinación a la cultura colonial.[22]

La dominación británica había desprovisto a la gran mayoría católica de la enseñanza educativa más elemental. Del mismo modo que la legislación anticatólica anulaba los derechos de los irlandeses colonizados, también los excluía de los círculos culturales. Como ocurría con Thady Quirk, el personaje de ficción que va dictando la historia de sus amos porque no sabe escribir, los índices reales de analfabetismo entre la población irlandesa eran muy elevados. La coyuntura cultural de finales del siglo XVIII explica que la novela irlandesa naciera del sector social más privilegiado, que fuera escrita en lengua inglesa y que también hallara en la élite protestante de Irlanda y en el público británico el principal receptor literario. Contemporáneos de Maria Edgeworth a principios del siglo XIX fueron Lady Morgan y Charles Maturin. Los tres novelistas pertenecían a la minoría protestante de Irlanda del mundo de la *Ascendancy*. La

[21]Citado en CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.14.

[22]Cf. FLANAGAN, Thomas, "The Nature of the Irish Novel" en *Maria Edgeworth's Castle Rackrent*. Cóilin Owens (ed.), págs.41-51.

relajación de la política sectaria anticatólica favoreció la difusión de la cultura a otros sectores sociales a partir de 1820, circunstancia que motivó la aparición de novelistas procedentes del campesinado, como William Carleton, y de novelistas procedentes de la clase media, como Gerald Griffin y los hermanos John y Michael Banim. Por lo que respecta a la introducción del sector católico en la narrativa irlandesa, su aportación literaria al campo de la novela fue paralelo al interés por cultivar el relato, género de menor longitud cuyas características autóctonas están vinculadas a la cultura gaélica y se asocian a la función que tenía el narrador de historias de la tradición oral irlandesa. Sin embargo, aun cuando el relato partiera en principio del sector irlandés más enraizado en lo autóctono, su amplia difusión en la literatura irlandesa de los siglos XIX y XX ha contado igualmente con un gran número de adeptos entre los escritores adscritos al mundo de la *Ascendancy*. Durante el siglo XIX cabe destacar la aportación de Sheridan Le Fanu y Somerville & Ross. En general se ha apuntado que la fragmentación sociohistórica y cultural de Irlanda ha tenido una importante incidencia en el interés que los novelistas irlandeses han prestado al relato.[23]

A principios del siglo XIX tampoco había en Irlanda la posibilidad de publicar. Las primeras publicaciones periódicas no surgen hasta 1840 ya que las circunstancias de partida hacían impracticable la amplia difusión de la literatura entre un público lector genuinamente irlandés. Además la novela en lengua inglesa ha de abrirse paso en un entorno cultural que adolece de la necesaria unidad lingüística. Hay que tener en cuenta que la lengua nativa de la mayoría católica era el gaélico, por lo que aún no poseía un dominio del inglés a nivel escrito. Los estudios sobre este período señalan que sólo desde mediados del siglo XIX hubo un ascenso importante en el número de lectores irlandeses con un dominio de la lengua inglesa tanto a nivel oral como escrito.[24] El gaélico, que había dejado de escribirse desde el siglo anterior, pasa a ser a partir de

[23]Respecto a las características de este género narrativo en lengua inglesa y a su coexistencia con la evolución de la novela en Irlanda, véase RAFROIDI, Patrick & BROWN, Terence (eds.), *The Irish Short Story*. Villeneuve-d'Ascq: Publications de L'Université de Lille III, 1979, págs.13-38.

[24]Las campañas políticas de Daniel O'Connell en torno a 1820 despertaron nuevas esperanzas de regeneración entre los irlandeses católicos. Sin embargo, la causa católica que se defendía incluía un programa de modernización que anulaba uno de los fundamentos culturales más importantes de este sector. Esto era el factor lingüístico. Gran parte de los irlandeses católicos hablaban gaélico. Según Daniel O'Connell la lucha política exigía adecuarse a los nuevos tiempos: había que expresarse en inglés para ir ganando posiciones frente al adversario inglés. Véase SLOAN, B., Ob. cit., págs.51-2.

entonces una lengua hablada de carácter minoritario. En consecuencia, la originalidad literaria de Maria Edgeworth así como la obra de sus sucesores se desarrolla en un contexto cultural tremendamente limitado por la esterilidad de una política colonial cuyo principal objetivo había sido someter a la isla católica. La novela del siglo XIX conseguirá avanzar en una especie de equilibrio inestable: está condicionada por la opinión pública británica, pero expresa al mismo tiempo la cultura de un pueblo que, con distintas voces y desde ámbitos diversos, intenta definir su propia identidad nacional.

El deseo de autodeterminación cultural, aspecto que se enmarca en el contexto ideológico del Romanticismo, estuvo determinado por la continua dependencia británica que siente sobre sí el escritor. El detonante político de esta dependencia fue la aprobación de la Unión. El escritor se encuentra en la difícil posición de escribir sobre Irlanda para mostrar su idiosincrasia teniendo que asumir el condicionante que supone el receptor no irlandés de su obra y el control parlamentario de Westminster en la vida política. Tras el frustrado intento independentista capitaneado por Wolfe Tone, el restablecimiento de la estabilidad que suponía la Unión no iba a resultar efectivo si el pueblo británico desconocía la realidad del presente y del pasado irlandés. Por este motivo el escritor asume la responsabilidad moral de mostrar cómo es Irlanda. Inevitablemente la novela irlandesa se encuentra condicionada por ese imperativo necesario que lleva a explicar, justificar o moralizar sobre el carácter irlandés que se presenta en la ficción. Desde el punto de vista formal se pretenden copiar las convenciones literarias de la narrativa victoriana porque se la considera el vehículo de expresión más adecuado para familiarizar a una audiencia inglesa con las cuestiones irlandesas. El novelista cree de este modo favorecer el acercamiento de dos pueblos cuya unión política es irreversible. En el peor de los casos el novelista ha de hacer frente a los prejuicios que tienen los británicos de sus problemáticos vecinos. El estereotipo que comúnmente definía a los nativos de Irlanda era de carácter despreciativo o bufonesco, bien porque en épocas de crisis su comportamiento había sido considerado bárbaro e incivilizado o bien por la forma supuestamente cómica en la que hablaban inglés. El escritor irlandés aprovecha el prefacio de las novelas para hacer toda una declaración de intenciones que clarifique estos equívocos. Así lo atestigua Lady Morgan en el prefacio a *O'Donnel: A National Tale* (1814):

> My tale is devoted to the purposes of conciliation, and to incorporate the leaven of favourable opinion with that heavy mass of bitter prejudice, which writers, both grave and trifling, have delighted to raise against my country.[25]

El novelista irlandés de gran parte del siglo XIX no es verdaderamente libre. Tanto el éxito de su obra como la misión nacional de la que se hace responsable dependen del grado de aceptación que encuentre en un lector poco objetivo con una predisposición crítica bastante adulterada. La actitud del escritor hacia su propio material narrativo está impregnada de un evidente tono propagandístico que, aun cuando pretende derribar las convenciones del "stage-Irishman",[26] le lleva a crear también otros estereotipos.

Al considerar la novela inglesa que se toma como modelo en Irlanda hay que partir de un género literario que encarna las aspiraciones individuales y sociales de una pujante clase media. La narrativa victoriana es capaz de plasmar una visión orgánica y completa de la vida contemporánea que se fundamenta en una estructura social estable. El novelista irlandés necesita delimitar previamente la realidad social en base a cuestiones de origen racial, de credo religioso y de identificación nacional. Estos son los puntos cruciales que ha de dilucidar pues de éstos depende la imagen de Irlanda que presente. Dicho de otro modo, el enfoque de un novelista que pertenece a la *Ascendancy* será diferente a la perspectiva que pueda tener un escritor nacido en el medio rural y católico. La difícil, heterogénea y a veces contradictoria naturaleza de la novela irlandesa no logra clarificar lo que es Irlanda, lo que significa ser irlandés. Para empezar, carece del principio unificador de la identidad nacional y, como indica Seamus Deane, el producto literario llega a ser contraproducente:

> The Irish are, at one and the same time, foreign to and intimate with British experience; they are peace-loving, vivacious, sentimental people who are also violent, ruthless and unfeeling; they are victims of British justice and creators of their own misery; they are attractively romantic or repulsively barbarous.[27]

---

[25]MORGAN, Lady, *O'Donnel: A National Tale.* Vol.I. London: Henry Colburn, 1814, pág.x.

[26]*Stage-Irishman* es una expresión que alude a la caricatura típica del irlandés que se había presentado en la literatura. Véase HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.297-8.

[27]DEANE, Seamus, "Fiction and Politics: The Nineteenth Century: National Character", *Gaeliana*, No.6 (1984), pág.85.

La novela irlandesa se desarrolla en un marco sociohistórico y cultural fragmentario que arranca del pasado y que desde la Unión resulta especialmente desorientador para aquel que se aventure a dar una visión artística global representativa del mundo en el que vive. El escritor traslada a la ficción el impacto que a lo largo del siglo XIX tienen las sucesivas crisis políticas en el pueblo irlandés, pasando por las campañas de Daniel O'Connell, la Hambruna, la rebelión del campesinado, el declive de la *Ascendancy* y la incidencia de los movimientos autonómicos e independentistas. La Historia de Irlanda es una pauta esencial que marca el devenir literario de la novela.

Por lo que se refiere a la Novela de *Big House* en particular, las primeras obras del género se ven influenciadas por la nueva situación política entre Irlanda y Gran Bretaña que había obligado a la *Ascendancy* a replantearse la cuestión de la nación irlandesa y de su propia nacionalidad. Subyace también en la composición de las primeras obras la finalidad reivindicativa de la primacía protestante, expresada con anterioridad en la creación de la terminología *Protestant Ascendancy*. En las novelas, la *Ascendancy* necesita arrogarse la seguridad del status aristocrático. Aunque los novelistas de la *Big House* parecen estar interesados en mostrar Irlanda a una audiencia inglesa, bajo esta generalización están justificando la posición de la clase que se presenta como paradigma de la nación de acuerdo con los parámetros de su perspectiva elitista.

Las primeras novelas escritas por Maria Edgeworth, Lady Morgan y Charles Maturin vienen a ensamblar el sustrato literario de *Castle Rackrent* con las ideas inherentes a la expresión *Protestant Ascendancy* para transmitir dos mensajes básicos. Uno de estos mensajes enfatiza el liderazgo del terrateniente como fundamento de la sociedad rural y como garante de una adecuada administración de la propiedad. El futuro de una nación pacífica y próspera depende del buen funcionamiento del sistema rural, lo cual beneficia tanto al terrateniente como al arrendatario y propicia el acercamiento entre ambos. En este último aspecto se pretende borrar la separación sectaria heredada del pasado con la elaboración de una fórmula representativa de la identidad nacional. A nivel literario la unión entre los dos componentes de la nación, entre lo inglés y lo irlandés, queda sellada por medio del matrimonio entre un personaje que pertenece al sector terrateniente protestante de origen inglés con un personaje de la aristocracia autóctona de Irlanda. El matrimonio con la nobleza gaélica o

anglonormanda representa la armonía angloirlandesa perfecta. Es el instrumento que a su vez permite validar la prerrogativa aristocrática del terrateniente de origen colonizador y plebeyo. El otro mensaje complementario, sin el cual no funcionarían las premisas anteriormente mencionadas, recuerda a la clase alta que debe de asumir las responsabilidades de su rango y está especialmente dirigido a los absentistas. El terrateniente tiene que permanecer en Irlanda junto a sus dominios, controlar a sus agentes y, en conjunto, hacer todo lo posible por combinar la imaginación irlandesa con la disciplina inglesa. Por ello, uno de los recursos que con frecuencia utilizan las primeras novelas de *Big House* es el del personaje anglificado, el cual, después de una larga estancia en la metrópoli, decide volver finalmente a casa. El absentista rectifica así su mala conducta, asume las funciones del señor de la tierra y redescubre la belleza de Irlanda.

Después de *Castle Rackrent* las novelas de Maria Edgeworth repiten unos patrones literarios claramente alegóricos en su didactismo. Las novelas *Ennui* (1809) y *The Absentee* (1812) ofrecen toda una serie de pautas educativas que reclaman la responsabilidad del terrateniente a partir de un mismo esquema básico: "[the two novels] begin in an English setting but transfer to Ireland where they become examinations of the obligations of the landlord".[28] Como indica el título de la novela *Ennui*, su protagonista, Lord Glenthorn, abandona la vida social londinense por puro aburrimiento. El personaje absentista logra revitalizar su vida personal y pública cuando retorna a sus dominios en Irlanda. La novela contrasta la incapacidad de su medio hermano Christy O'Donoghue para administrar la propiedad con el entusiasmado recibimiento que entre los arrendatarios tienen las mejoras que él introduce. No en vano la obra pretende destacar la ineficacia característica de un terrateniente gaélico como Christy O'Donoghue, cuyo descuido provoca el incendio de la *Big House*, pues carece del buen juicio heredado por Lord Glenthorn gracias a la influencia inglesa de sus raíces angloirlandesas. En la novela *The Absentee* Colambre decide volver de incógnito a la propiedad familiar. Allí descubre los perjuicios que el sistema de subarriendo ocasiona al campesinado así como las tretas utilizadas por su agente para explotar a los arrendatarios. Los dos sectores sociales intermedios del mundo rural se están enriqueciendo aprovechando la ausencia de un terrateniente absentista y a costa

[28]SLOAN, B., Ob. cit., pág.15.

de la desprotección que rodea al campesinado. Tras afrontar todos estos problemas de un modo ejemplar, Colambre es definido como "a young nobleman", considerado "nobilitas by itself [which] is virtue enough in all parties [and] in all families",[29] pero su matrimonio con Grace Nugent, la hija de una antigua familia irlandesa, corrobora plenamente su nobleza de espíritu con la nobleza de sangre. *The Absentee* también pone de relieve el complejo de inferioridad que tiene la clase angloirlandesa en Gran Bretaña. El uso de la lengua inglesa constituye una importante seña de diferenciación social y una marca de identificación nacional. Por comparación con los irlandeses, la *Ascendancy* habla un inglés muy británico, de una perfección que en Irlanda resulta pedante y clasista. Sin embargo, para un oído británico la lengua utilizada por la *Ascendancy* tiene un fuerte acento irlandés que se aleja del purismo que caracteriza a la lengua inglesa en Gran Bretaña. En la novela, la madre de Colambre ejemplifica el complejo de inferioridad angloirlandés que siente en relación con Gran Bretaña:

> In Lady Clonbrony's address there was a mixture of constraint, affectation, and indecision, unusual in a person of her birth, rank, and knowledge of the world. A natural and unnatural manner seemed struggling in all her gestures, and in every syllable that she articulated - a natural free, familiar, good-natured, precipitate, Irish manner, had been schooled, and schooled late in life, into a sober, cold, still, stiff deportment, which she mistook for English.[30]

En la última novela de Maria Edgeworth, *Ormond* (1817), el protagonista del mismo nombre se convierte en el heredero de su tío irlandés, Corny O'Shane, y contrae matrimonio con Florence Annaly, la hija de una disciplinada familia inglesa. El significado alegórico de esta obra se hace patente en la unión del linaje aristocrático irlandés y el característico espíritu utilitario inglés. La enseñanza moral de Maria Edgeworth gira alrededor de un esquema de comparación entre tres tipos de *Big House*. El terrateniente gaélico que en el siglo anterior ha traicionado sus orígenes para asimilarse a la élite protestante es como la familia Rackrent. Carece de escrúpulos y ejerce el poder de forma despótica guiado por sus propios caprichos. El terrateniente gaélico que, como Corny O'Shane, se ha mantenido fiel a la tradición cultural y religiosa de sus orígenes vive anclado en un orden anticuado. Generoso con el campesinado y

---

[29]EDGEWORTH, Maria, *The Absentee*. Oxford: Oxford University Press, 1988, pág.103.

[30]Ibid., pág.5.

de buen corazón, es un propietario que conserva el sentido del honor pero que no tiene un sentido práctico del deber. La *Big House* modélica necesita la continua supervisión del colonizador de origen inglés, que ha de permanecer en sus dominios, y la regeneración resultante de un matrimonio angloirlandés. Sin embargo, con el avance de Daniel O'Connell en la década de 1820, Maria Edgeworth descubrió la utopía de esta tesis ideal que había recreado en la ficción. A consecuencia de ello dejó de escribir sobre Irlanda, manifestando su desilusión con estas palabras:

> It is impossible to draw Ireland as she now is in the book of fiction - realities are too strong, party passions too violent, to bear to see, or care to look at their faces in a looking glass. The people would only break the glass and curse the fool who held the mirror up to nature.[31]

En la misma época que Maria Edgeworth otra escritora protestante intentó reconciliar las "dos naciones" de Irlanda. La novelista Lady Morgan prefirió subordinar el papel didáctico de su predecesora a la recreación esencialmente romántica de la nobleza gaélica. Lady Morgan ofrece la faceta del anticuario al interesarse por las antiguas familias de la aristocracia irlandesa. Explora la simplicidad de una cultura anticuada, pero refinada, que forma parte de un mundo mítico prácticamente desconocido. La belleza natural de lo autóctono y la espontaneidad del carácter nativo se funden con el primitivismo de un paisaje irlandés plenamente idealizado. En *The Wild Irish Girl: A National Tale* (1806), Mortimer, el degenerado heredero que ha sido castigado por su padre a volver a Irlanda, descubre en Glorvina todas las virtudes de la nobleza gaélica. De hecho, con esta novela se inicia el recurso literario del matrimonio ideal que cura las heridas del pasado y asienta en el presente las bases de una reconciliación duradera y estable para el futuro de la nación. Esta novela tuvo una gran influencia en su época porque, según señala Thomas Flanagan, "it established a sentimental image of Ireland of a specific kind [...] which aroused among English readers a sympathetic interest in Ireland's plight".[32] *The Wild Irish Girl* se centra más en el cortejo amoroso de los personajes principales y en el mundo de la clase alta

---

[31]Citado en CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.24.

[32]FLANAGAN, Thomas, *The Irish Novelists 1800-1850*. New York: Columbia University Press, 1959, págs.119-20.

autóctona que en la dimensión social del terrateniente en relación con la cuestión de la tierra. Sin embargo, la ambición de Glendinning, el administrador de las tierras, subyace en toda la narración como una figura amenazadora que, entre las sombras, indica a la clase terrateniente los peligros de su irresponsabilidad. Después de escribir varias novelas históricas Lady Morgan abandonó su labor literaria, como también lo hizo Maria Edgeworth, denunciando la codicia de la clase media en la persona de Daniel O'Connell. El diario de 1826 ha dejado constancia de su clara oposición al ascenso de la clase media católica, por cuanto suponía la exclusión de la *Ascendancy* del proyecto nacional y de lo que ella había concebido como el armonioso liderazgo angloirlandés:

> O'Connell wants back the days of Brian Boru, himself to be the King, with a crown of emerald shamrocks, a train of yellow velvet, and a mantel of Irish tabinet, a sceptre in one hand and a cross in the other, and the people crying "Long Live King O'Connell".[33]

Debido al extraordinario éxito que obtuvo la obra de Lady Morgan, Charles Maturin repitió la encarnación romántica de Irlanda que había introducido su predecesora en una primera novela cuyo título, *The Wild Irish Boy* (1808), ejemplifica esta similitud. Como la ambientación romántica de Charles Maturin deriva en lo melodramático, Claude Fiérobe ha calificado su obra de "insane"; "insane and ridiculous" en la novela The Wild Irish Boy e "insane and sublime" en el caso de *The Milesian Chief* (1812).[34] Sin embargo, el escepticismo del que parte Charles Maturin cuando aborda la fusión de las "dos naciones" de Irlanda es un sentimiento que Lady Morgan no muestra hasta la última etapa de su carrera literaria. En la novela *The Wild Irish Boy*, Ormsby Bethel descubre su verdadero linaje irlandés, que se une al origen inglés de la familia Montrevor al contraer matrimonio con la hija de Lady Montrevor, y a pesar de haberse enamorado de la madre y no de la hija. No se trata, por tanto, del matrimonio deseado por el protagonista. En cualquier caso su objetivo estaba destinado a fracasar desde el principio porque Lady Montrevor es una mujer casada. Charles Maturin también compara en esta novela las diversas residencias de la clase alta.

---

[33]MORGAN, Lady, *Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence*. Vol.2. London: W.H. Allen, 1863, pág.225.

[34]FIEROBE, Claude, "Irish Houses in the Work of C.R. Maturin" en *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. J. Genet (ed.), pág.71.

El castillo de Ormsby Bethel tiene un aspecto anticuado pero refleja la solera del linaje irlandés. En cambio la casa de su vecino Hammond muestra el ambiente degenerado de la *Big House* a consecuencia de la vida disipada de un miembro de la *Ascendancy* que se ha unido a la Irlanda campesina de manera irregular:

> His mistress sat at the table, some of his illegitimate children by his servants attended at it; the company were some vulgar and worthless wretches who were permitted to live there to excite laughter and to swallow wine.[35]

La historia de amor imposible que apunta *The Wild Irish Boy* se concreta en el pesimismo de *The Milesian Chief*. A diferencia de Maria Edgeworth y de Lady Morgan, esta novela desarrolla con mayor profundidad trágica la unión de lo "anglo" y de lo "irlandés", que es deseable pero resulta imposible. El enamoramiento de los protagonistas, Connal O'Morven o "the Milesian Chief" y Armida Montclare, conecta dos polos opuestos desde la misma *Big House*: el anterior propietario y el propietario actual. El amor no logra armonizar esta relación, que para Charles Maturin resulta irreconciliable porque se fundamenta en una oposición básica, la del heredero legítimo (O'Morven) frente al usurpador (Montclare).

La gran aportación de Charles Maturin de cara a la evolución posterior de la Novela de *Big House* se encuentra en la ambientación tenebrista que infunde a la mansión señorial en su novela gótica *Melmoth the Wanderer* (1820). El creciente pesimismo del autor ante la expansión del movimiento católico liderado por Daniel O'Connell oscurece su imaginación literaria, pero abre las posibilidades de la Novela de *Big House* en la vertiente gótica que desarrollará Sheridan Le Fanu, el novelista "aterrorizado" por la amenazante situación que vive la *Ascendancy* a partir de los años 1860. Antes de este período, sin embargo, la incidencia de la Hambruna es recogida en la Novela de *Big House* de Charles Lever.

Charles Lever empezó siendo uno de los grandes creadores del personaje irlandés cómico. Adaptó las convenciones del "stage-Irishman" al sector protestante de Irlanda, sobre todo de clase media y vinculado al ejército, por lo que Anthony Cronin

---

[35]MATURIN, Charles, *The Wild Irish Boy*. Vol.I. New York: Arno Press, 1977, pág.221.

ha destacado la figura del "stage-Anglo-Irishman" en su obra literaria.[36] A partir de 1840 la miseria y el hambre cambiaron la trayectoria humorística de Charles Lever. Desde ese momento se aprecia en su obra un mayor compromiso con la realidad sociopolítica de Irlanda. La novela *The Martins of Cro' Martin* (1856) se centra en el mundo de la *Ascendancy* durante el período de la Hambruna con el fin de exponer el contraste entre la apariencia estética de la *Big House* y su decadente realidad social. La lujosa mansión de Cro' Martin refleja el valor artístico de un edificio que constituye todo un monumento a la estabilidad de la clase terrateniente. El refinamiento aristocrático de la mansión permite una vida de ensueño, cuyo hechizo es descrito por los dueños en términos de "banishment from the world".[37] En este último aspecto Charles Lever parte del efecto de espejismo que ejerce la mansión en cuanto obra de arte y explora la dimensión "fantásticamente engañosa" que ofrece la *Big House* para la obra de arte literaria. Charles Lever sugiere de este modo las inagotables posibilidades que tiene la *Big House* de pervivir en la imaginación aunque no en la realidad. A pesar de que en su novela la Hambruna ocasiona la ruina económica de la familia Martin, el autor apunta el futuro literario que consideró la protagonista poco antes de morir víctima del cólera: "... that she should at once fashion some new mood, and conform herself to new habits".[38] A este respecto, el estudio de Christopher Morash concluye que: "the Big House, no longer a viable social arrangement in post-Famine Ireland, finds that 'new mood' in the Big-House novel, where its gilded surfaces mirror a series of infinitely repeating images of a reality which no longer exists".[39] Cabe añadir cómo en los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX subyace una imagen mitificadora del mundo de la *Big House* tanto más necesaria cuanto mayor es el declive de su realidad social. Finalmente, Charles Lever reitera en *Lord Kilgobbin* (1872) el contraste entre la realidad exterior a la mansión señorial y la fragilidad que se oculta tras la belleza estética de su fachada. El esplendor de la *Ascendancy* es sólo un espejismo en el seno de una

---

[36]CRONIN, Anthony, *Heritage Now Irish Literature in the English Language*. Dingle, Co. Kerry: Brandon, 1982, pág.51.

[37]LEVER, Charles, *The Martins of Cro' Martin*. London: Chapman & Hall, 1856, pág.258.

[38]Ibid., pág.468.

[39]MORASH, Christopher, "Reflecting Absent Interiors: The Big-House Novels of Charles Lever" en *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature*. O. Rauchbauer (ed.), pág.74.

clase dirigente que va perdiendo la protección de la política británica y vive atenazada por la violencia del movimiento republicano.

Joseph Sheridan Le Fanu añade a la Novela de *Big House* una nota psicológica en la vertiente gótica. Desde la aportación iniciada por Charles Maturin, Sheridan Le Fanu aminora los efectos melodramáticos en la participación de fuerzas sobrenaturales de carácter fantasmal para enfatizar la investigación psicológica. El goticismo de su obra se adentra en las oscuras fuerzas de la perversidad humana. Su novela más representativa, *The House by the Churchyard* (1863), funde el terror psicológico y la temática de misterio característica de una atmósfera opresiva con un potencial maligno oscuramente amenazador.[40]

Sheridan Le Fanu era hijo de un sacerdote anglicano, de ahí que estuviera más vinculado a la *Ascendancy* como la clase representativa de la religión oficial de Irlanda que al ámbito del sector terrateniente propiamente dicho. Desde este punto de vista los temores de este escritor protestante viven en la obsesiva amenaza que se cierne sobre el *Establishment* y se traducen en la recreación literaria de un ambiente hostil que se nutre de lo siniestro. El escritor transmite a su novela de *Big House* la aterradora inseguridad que rodea al emblema arquitectónico de una autoridad cada vez más cuestionada. Le Fanu percibe no ya sólo la progresiva pérdida de la ascendencia social del terrateniente. Su novela refleja además el acorralamiento político de la *Ascendancy* entre la fuerza revolucionaria del *Fenian movement* y las medidas británicas que priorizan los derechos católicos en detrimento de la primacía protestante para apaciguar a los irlandeses. En lo que atañe a este último punto, la misteriosa sensación de amenaza que envuelve a la novela *The House by the Churchyard* gira en torno a personajes ingleses diabólicos, siendo éste un aspecto que, por comparación con la Novela de *Big House* anterior, evidencia el resentimiento angloirlandés hacia Gran Bretaña. La obra de Sheridan Le Fanu es

---

[40] *The House by the Churchyard* es su novela de *Big House* en la vertiente gótica. Cf.CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.73. No obstante, cabe destacar que *Uncle Silas*, señalada por muchos críticos como su mejor obra, es una novela gótica ambientada en una mansión inglesa a la vez que una parábola de la Irlanda de mediados del siglo XIX y de los temores de la clase angloirlandesa. Cf.HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., pág.184. En relación con *Uncle Silas* como parábola de la difícil situación de la clase dirigente en Irlanda véase GONZALEZ CASADEMONT, Rosa M., "Sheridan Le Fanu's *Uncle Silas* (1864): An Irish Story Transposed to an English Setting", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Núm.22-23 (Abril-Noviembre 1991), págs.101-10.

producto de un protestante que se siente marginado en Irlanda por el trato injusto que la élite de tradición colonial recibe de la isla madre, circunstancia que agrava todos los demás peligros que conlleva la situación irlandesa:

> [There is] a sense of displacement, a loss of social and psychological integration, and an escapism motivated by the threat of a takeover by the Catholic middle classes - a threat all the more inexorable because it is being accomplished by peaceful means and with the free legal aid of British governments.[41]

El sustrato mitificador de la *Big House* tiene una respuesta literaria que parte aquí del efecto trágico de esta injusticia.

El estudio biográfico realizado por W.J. McCormack destaca que la estancia de la familia Le Fanu en Abington, pequeña localidad en la que el padre fue nombrado deán de la iglesia protestante, dejó una profunda huella en este autor: "The essence of society as Le Fanu grew to know it in his Abington years was the isolation of his people from 'the people'".[42] La sensación de aislamiento que lo acompaña es producto de su historia y de la división sectaria que Irlanda ha heredado de su Historia. Ello moldea la imaginación de un escritor que revive los pecados del pasado en un ambiente gótico, lo cual permite volver hacia atrás difuminando al mismo tiempo el análisis histórico. En *The House by the Churchyard* la visita a un cementerio retrotrae al narrador a los misteriosos asesinatos ocurridos cien años antes en Chapelizod, un suburbio a las afueras de Dublín. La investigación de estos asesinatos demuestra el intento por parte de Sheridan Le Fanu de "mediar con el pasado" con el fin de borrar los prejuicios de la memoria colectiva e incidir en la inocencia de su clase.[43] El relato de los turbios asesinatos atribuidos a personas inocentes así como la aclaración de lo verdaderamente ocurrido marcan la progresión de la novela guiada por la narración de Charles de Cresseron, cuyo nombre responde al de uno de los antepasados del propio Le Fanu. Aunque la trama gira en torno a la resolución de dos crímenes, se ofrece una detallada

---

[41]FOSTER, R.F., *Paddy & Mr Punch*, pág.220.

[42]McCORMACK, W.J., *Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland*. Oxford: Clarendon Press, 1980, pág.35.

[43]Cf. "Mediating the Past" en McCORMACK, W.J., *Dissolute Characters. Irish Literary History through Balzac, Le Fanu, Yeats and Bowen*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1993, págs.34-44.

perspectiva de la comunidad social en la que se enmarca Chapelizod. La novela centra su atención en los estratos sociales de ámbito protestante que definen la clase alta terrateniente y una clase media de médicos, oficiales del ejército británico y agentes de los señores de la tierra. Con la resolución de los crímenes se descubre la inocencia de Lord Dunoran, el terrateniente al que se había acusado injustamente, y la culpabilidad de Dangerfield, el perverso agente inglés que había aterrorizado a la población mientras desviaba las sospechas hacia el entorno de la *Big House*. De este modo Sheridan Le Fanu vuelve al pasado defendiendo el honor intachable de la *Ascendancy* y reúne en un personaje maléfico el doble peligro que supone tanto la vinculación británica como el poder de los niveles sociales intermedios. A pesar del final feliz de la novela, que de alguna manera recupera el buen nombre de la *Ascendancy*, el declive de la clase dirigente resulta igualmente perceptible en el contraste entre el esplendor del pasado y la inestabilidad del presente que se refleja a lo largo de toda la obra. No en vano el narrador señala su descenso en la escala eclesiástica. Charles de Cresseron continúa la tradición familiar a cargo de la rectoría protestante pero, mientras él es el coadjutor, su predecesor en la época de los asesinatos ejercía la función superior del rector. Asimismo, las bases quebradizas sobre las que se asienta una clase dirigente en declive se manifiestan en la fragmentación estructural de *The House by the Churchyard*. "The formlessness of this novel", según James M. Cahalan, constituye la originalidad de Sheridan Le Fanu, ya que es el primero en cambiar la tradición realista del género.[44] Respecto a la forma, la crítica también ha señalado la importante influencia de este autor en la experimentación desarrollada por James Joyce.[45]

La turbulencia sociopolítica de Irlanda a partir de 1880 constituye un período histórico decisivo para la literatura irlandesa del último tercio del siglo XIX teniendo en cuenta las dificultades de los años anteriores. La transformación del sistema rural promovida por la Liga Agraria fuerza la creación de las Leyes del Suelo que mejoran la situación del campesinado. Mientras tanto, el Resurgimiento Literario Irlandés centra igualmente su atención en este sector campesino, en cuya tradición oral se habían preservado las raíces imaginativas del folklore popular y las leyendas celtas de Irlanda.

---

[44]CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.73.

[45]Véase HALL, Wayne E., "Le Fanu's House by the Marketplace", *Éire-Ireland*, Vol.21, No.1 (Spring 1986), págs.55-72.

Al mismo tiempo que el movimiento autonomista es liderado por Parnell en el ámbito político, los proyectos culturales de la Liga Gaélica fundada por Douglas Hyde y de la Asociación Irlandesa creada por Yeats demuestran la creciente autonomía de la literatura nacional. Aunque gran parte de la crítica literaria ha incidido en la idea de que el Resurgimiento Literario Irlandés impulsó todos los géneros literarios a excepción de la novela, recientes estudios han reivindicado su enorme influencia en la creación de un género novelístico genuinamente irlandés en la vertiente fantástica y fabulista de principios del siglo XX.[46] Asimismo, el intento de la Liga Gaélica por recuperar el uso de la lengua nativa favoreció la aparición de la novela en gaélico cuando Peadar O Laoghaire escribe *Séadna* en 1894. El despertar político y cultural de Irlanda supuso el abandono de los móviles literarios que habían permanecido vigentes desde la Unión. La novela irlandesa se va liberando de la dependencia británica en el aspecto del lector y en el de la inspiración literaria para explorar la historia antigua anterior a las invasiones coloniales, como persigue Standish O'Grady en la versión novelada de su *History of Ireland*,[47] y abrirse a la orientación europeísta que adopta el novelista George Moore influenciado por Balzac, Flaubert y Zola en su aproximación realista a la ficción.

La evolución de Irlanda a partir de 1880 representa de igual modo un momento histórico decisivo para el género de la *Big House*, que asiste a la desaparición de la función del terrateniente. En la novela de y sobre la clase dominante ya no tienen cabida posible las soluciones conciliadoras y reformistas que imaginaron los primeros escritores de la *Ascendancy*. Por el contrario, los temores que expresaron Charles Maturin y Sheridan Le Fanu por medio del oscurantismo gótico constituyen una realidad inexcusable para la Novela de *Big House*. George Moore y Somerville & Ross son los representantes del género en esta época. Con el más crudo realismo abordan el estado moribundo de la *Ascendancy* a finales del siglo XIX sin por ello renunciar a

[46]Véase CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, págs.85-9. Para un exhaustivo y completo estudio sobre la producción literaria que originó el *Irish Literary Revival*, véase FOSTER, John Wilson, *Fictions of the Irish Literary Revival. A Changeling Art*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1993.

[47]Gran parte de los escritores del Resurgimiento Literario Irlandés coinciden en abordar la literatura de la nación desde una visión escapista y mítica. Dentro de esta línea se enmarca la novela de Standish O'Grady, aunque este autor trató directamente la situación irlandesa en diversos ensayos y obras que no pertenecen a la ficción. Con la intención de captar el interés del lector a través de la imaginación Standish O'Grady reescribió *The History of Ireland* (1878-81) en la trilogía *The Coming of Cuculain* (1894), *In the Gates of the North* (1901) y *The Triumph and Passing of Cuculain* (1920).

mostrar la iniquidad de las fuerzas socio-históricas que están precipitando su caída. Asimismo, resulta interesante señalar cómo, en contraste con la armonía británico-irlandesa argumentada por Matthew Arnold, cuya interpretación cultural permitía cimentar el poder masculino del liderazgo teutónico arraigado en la femineidad de una isla celta, la Novela de *Big House* ofrece tanto la esterilidad como la impotencia de la clase dominante. Nada es lo que era ni lo que debiera de ser. Si la función pública de la *Ascendancy* está desapareciendo con la abolición gradual del sistema terrateniente, la *Ascendancy* también ha perdido las riendas de su vida privada ya que "interestingly, Moore's novels, like Somerville and Ross's, are full of strong women and weak men".[48] Esta doble disfunción, pública y privada, que sufre el mundo de la *Big House* parece retrotraerse al esquema literario inicial del que partió Maria Edgeworth en *Castle Rackrent*, con la diferencia de que la crítica a la irresponsabilidad de la *Ascendancy* se encuentra agravada por la superioridad de los enemigos políticos y sociales que están labrando su tragedia.

George Moore no es un autor que se pueda encasillar fácilmente en la denominación genérica de *Protestant Ascendancy* debido a las circunstancias atípicas que configuraron su bagaje familiar y social así como a la actitud individualista que marcó su trayectoria personal y literaria. Aunque sus ancestros habían sido protestantes, George Moore era hijo de una familia terrateniente del condado de Mayo, convertida al catolicismo en el siglo XVIII por la conveniencia económica de las relaciones comerciales que la familia mantuvo en España. En contra de la tradición familiar, George Moore expresó siempre su clara oposición a la religión católica, de la que terminó por renegar públicamente en 1903 para convertirse al protestantismo con el deseo de solucionar la incómoda posición que su situación representaba en Irlanda. En busca de un ambiente menos opresivo y empujado por la musa artística parisina, la estancia de George Moore en Francia durante la década de 1870 no logró cuajar sus primeras aspiraciones pictóricas pero configuró las dotes realistas de un escritor imbuido del individualismo característico del pensamiento liberal francés. A partir de 1880 viajó constantemente entre su hacienda familiar, Dublín y Londres, alternativamente atraído por el renacimiento cultural irlandés y el ambiente más cosmopolita de la capital británica, a la vez que obligado a atender la difícil

[48]CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.107.

administración de sus bienes en un momento de gran inestabilidad agraria.

Pese a la insistencia de George Moore por intentar encajar en el ambiente cultural de Irlanda y en el ámbito de su status social con la visión europeísta adquirida en la juventud, no logró que su figura personal ni tampoco literaria gozaran de gran popularidad en su país. Además de criticar abiertamente la influencia perniciosa del catolicismo en Irlanda, la carga de su pasado contradecía el idealismo cultural que sustentaba Yeats:

> That he came from an old landowning family, and in the west moreover, should have been an advantage to someone seeking to join the revival, but it was a Catholic family, and Yeats for one considered him a peasant [...], but clearly no more a genuine peasant, because a landowner, than an authentic gentleman, because a Catholic.[49]

Por otro lado, el análisis objetivo de la situación irlandesa que deseaba ofrecer en su obra literaria contradecía los intereses de la clase social de la que él mismo formaba parte. Así lo reconocía en *Parnell and His Island* (1887) cuando escribió:

> I am an Irish landlord, I have done this, and I shall continue to do this, for it is as impossible for me as for the rest of my class to do otherwise; but that doesn't prevent me from recognizing the fact that it is a worn out system, no longer possible in the nineteenth century, and one whose end is nigh.[50]

Continuamente obsesionado por el tema de la religión y preocupado por su situación como terrateniente, George Moore intentó abordar su trayectoria personal y literaria con la ecuanimidad de la perspectiva realista y el individualismo del libre pensador. En este sentido su novela de *Big House*, que lleva por título *A Drama in Muslin* (1886), refleja la situación real de la *Ascendancy*, pero tamizada por la propia problemática del autor.

La acción argumental gira en torno al más importante evento social que se organiza anualmente en el Castillo de Dublín con el fin de presentar en sociedad a las

---

[49]FOSTER, J.W., Ob. cit., pág.119.

[50]Citado en CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, págs.103-4.

jóvenes casaderas de la élite terrateniente. George Moore había sido testigo directo de las convenciones sociales que en lo referente a la selección de las invitaciones, la vestimenta, el alojamiento, la retórica de las conversaciones y la clasificación económica de los miembros de la *Ascendancy* determinaban no ya sólo el destino de la mujer sino la vana apariencia de todo un sector constreñido por la rigidez de un mundo aparente.[51] El escritor asistió a las fiestas del Castillo de Dublín en 1884 y deseaba volver al año siguiente con una clara intencionalidad literaria; como él mismo dijo: "it would therefore be well to render my picture as complete, as true, as vivid as possible".[52] Tal vez por este motivo le fue denegada una invitación y es posible que a veces el tono burlón sobre "the pantomime that was being enacted" traicione el disgusto de George Moore por haber sido rechazado.[53] Aun con todo, la obra pretende destacar el estancamiento de la *Ascendancy* en el período de 1881 a 1884 y su imagen predominante es la esterilidad que caracteriza el proceso degenerativo de la clase dominante en los distintos aspectos de la vida política, social y personal.

El Castillo de Dublín es el centro emblemático del gobierno británico desde el que se establecen numerosas asociaciones simbólicas con el mundo de la *Big House*. En este sentido el emblema más antiguo de la colonización ofrece una falsa esperanza de vida para la *Ascendancy*, por cuanto asume la posibilidad de crear alianzas matrimoniales que aseguren la fertilidad de este sector además de ser el pilar tradicional sobre el que se apoya la continuidad del status terrateniente. Sin embargo, el fasto en el ritual de la puesta de largo traiciona las expectativas de las jóvenes casaderas, que superan en número y exigencias económicas la disponibilidad matrimonial del Castillo. Por otra parte, la relación de la *Ascendancy* con el poder colonial envenena el inestable futuro político de la *Big House* al estar aliada con el enemigo de una Irlanda pro autonomista. Mientras tanto las medidas gubernamentales no resultan efectivas para la difícil situación del terrateniente acorralado por la Liga Agraria. "The white Martello-tower-like houses of the landlords" tienen implicaciones imperialistas cuya huella teutónica

---

[51]Véase la detallada descripción que sobre las convenciones sociales del Castillo de Dublín ofrece BENCE-JONES, M., *Twilight of the Ascendancy*, págs.43-56.

[52]Citado en ibid., pág.50.

[53]MOORE, George, *A Drama in Muslin*. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993, pág.127.

está destinada a desaparecer en el seno de una Irlanda en proceso de cambio económico y político.[54] Por contra, la pasividad de una isla supuestamente femenina está despertando de su letargo y manifiesta "the inevitable decay which must precede an outburst of national energy".[55] La esterilidad del Castillo se concreta en el efecto venenoso de "the upas tree".[56] A pesar de la minuciosa jerarquización económica de que es objeto la *Ascendancy* a tenor del aspecto que ofrecen las mansiones señoriales, la *Big House* alberga una idéntica cualidad de debilidad, la de "a caste in idleness".[57] La improductividad de una clase abandonada por Gladstone y Parnell a merced de un campesinado rebelde es tan incapaz de sobrevivir en el ámbito público como de renovarse en el ámbito privado y "pro-crear". Sin perder nunca de vista en el telón de fondo de la novela los hechos históricos que están empeorando la trágica situación de la élite terrateniente, el novelista corrobora esta doble disfunción desde un punto de vista literario que ofrece reminiscencias edgeworthianas:

> Seen from afar all things in nature are of equal worth; and the nearest things, when viewed with the eyes of God, are raised to those heights of tragic awe which conventionality would limit to the death of kings or patriots. The history of a nation as often lies hidden in social wrongs and domestic griefs as in the history of revolution, and if it be for the historian to narrate the one, it is for the novelist to dissect and explain the other; and who would say which is of the most vital importance - the thunder of the people against the oppression of the Castle, or the unnatural sterility, the cruel idleness of mind and body of the muslin martyrs [...]?[58]

La novela de George Moore ofrece igualmente interesantes claves sexuales que sugieren la degeneración moral del sector terrateniente y la pérdida de un adecuado referente masculino/femenino sobre el que ha de sustentarse la estabilidad familiar y,

---

[54]Ibid., pág.322. Los británicos hicieron construir las torres Martello ante el temor de una hipotética invasión napoleónica en Irlanda.

[55]Ibid., pág.325.

[56]Ibid., pág.171.

[57]Ibid., pág.95. La ociosidad en cuanto equivalente a esterilidad es una imagen que se repite a lo largo de toda la novela. Véase, por ejemplo, la descripción de la familia Gould (pág.74) y la desilusión de Mrs Barton al comprobar que la deslumbrante belleza de su hija en "luxurious idleness" sólo ha conseguido conquistar a un pretendiente con escasos recursos económicos (pág.127).

[58]Ibid., págs.203-4.

por extensión, la cohesión social. Casi todos los personajes manifiestan algún tipo de anomalía: Sir Charles convive con una campesina que ha traído al mundo varios hijos ilegítimos; Cecilia Cullen está enamorada de Alice Barton; Mr Adair "does not care for women";[59] Lord Dungory fue abandonado por su esposa y es objeto del provocativo flirteo de Mrs Barton, para quien los hombres, a excepción de su marido, son un constante objeto de seducción. La mayoría de los personajes femeninos se mueven por interés, pero se caracterizan por su sentido práctico. En busca del mejor comprador en el entorno que media entre la *Big House* y el Castillo, la mujer vende la apariencia de su encanto femenino para cazar un buen partido y una buena posición económica. De alguna manera las mujeres enfrentan la problemática de su vida personal y, si las circunstancias fueran más favorables, el fruto matrimonial redundaría en beneficio de la *Big House*. Sin embargo, el elemento masculino de la *Ascendancy* no posee un sentido práctico de su responsabilidad familiar y social. La mayoría de los varones desempeñan un papel andrógino, indefinido, tan ausente de las maquinaciones matrimoniales como del compromiso activo en la política y sobre todo en la cuestión de la tierra. Las ridículas ensoñaciones de Mr Barton, que toman forma en torpes proyectos pictóricos, constituyen buen ejemplo de la debilidad angloirlandesa.

Aunque George Moore pretende asumir su quehacer literario con la imparcialidad que proporciona la observación de la realidad, su pertenencia a la *Ascendancy* lo coloca en una posición ambivalente en relación con el campesinado. El novelista "realista" no puede obviar la injusticia social de que son víctima los arrendatarios, pero el novelista "terrateniente" ofrece también una descripción despreciativa de su deformidad física y de la peligrosidad irlandesa que es consustancial a la influencia del catolicismo. Como ha señalado Seamus Deane: "Moore recognizes that the landlord system deserves to die but he cannot bear the thought that the peasantry will, in turn, take over".[60] Resulta muy difícil para este novelista - que, como Martin Ross, culpaba a los arrendatarios de la muerte de su padre durante el período del boicot y achacaba a la rebelión del campesinado sus propios problemas económicos - traspasar los límites de la fidelidad literaria e identificarse objetivamente con la miseria

[59]Ibid., pág.40.

[60]DEANE, Seamus, *A Short History of Irish Literature*, pág.171.

del campo. Las desgracias del arrendatario no sólo son debidas a la explotación del sistema terrateniente. Diversos aspectos degenerativos inherentes a la raza irlandesa contribuyen a extremar la degradación de los pobres. Las condiciones miserables en las que viven se traducen en la ferocidad del primitivismo campesino, en la inmundicia que rodea los escasos medios de vida que poseen y en una conducta no humana o "animal-like".[61] La influencia del catolicismo contribuye a incrementar la irracionalidad de la clase baja y ha institucionalizado el instinto reproductor del sector más ignorante de la población favoreciendo la procreación de manera demencial. A la injusticia social se unen la endémica inferioridad irlandesa y el fanatismo católico de un pueblo "[who] prayed coarsely, ignorantly, with the same brutality as they lived".[62] La crítica religiosa que se presenta en *A Drama in Muslin* afecta también a los personajes de la clase alta que son arrastrados por la atracción fatal del catolicismo. La frustración lesbiana de Cecilia Cullen busca el consuelo en un convento católico, siendo éste el ámbito que de forma significativa mejor puede acoger su irregularidad mental y física. Con relación a este punto cabe recordar cómo Alice Barton, el único personaje equilibrado, además de ser la protagonista de la novela con la que se identifica el autor, cuestiona la religión, demostrando el individualismo ideológico del agnóstico.

El análisis socio-histórico de Irlanda en *A Drama in Muslin* se centra en los dos extremos opuestos de la escala social. Ambos comparten la visión negativa que tiene George Moore sobre la situación irlandesa de 1880. Sin embargo, la degeneración moral del sector terrateniente se diferencia sustancialmente de la del campesinado. Resulta elocuente observar que la corrupción de la *Ascendancy* posee el aliciente de la superioridad aristocrática ya que resulta del placer exquisito que proporciona el dinero, el arte o el juego sexual. En cambio la degeneración de la clase baja es la propia de un ser deforme próximo a los bajos instintos animales y, como tal, no guarda relación alguna con las aspiraciones epicúreas del vértice social.

La novela no ofrece un análisis social de las clases intermedias aunque la amenaza latente de su fuerza está presente en todo el relato. De las diversas familias

---

[61]MOORE, G., Ob. cit., pág.70.

[62]Ibid., pág.71.

terratenientes que se retratan en la obra, los Scully representan la peligrosidad del sector intermedio que ha logrado enriquecerse hasta asimilarse al estrato social más elevado de Irlanda. Tanto el aspecto físico de Mr Scully como su acento y modo de hablar traicionan su verdadero origen en contraste con el estilo grandioso de Mr Barton:

> "I cannot argue with those fellows about their rents. I think the Government ought to let us fight it out. I should be very glad to take the command of a flying column of landlords, and make a dash into Connemara. I have always thought my military genius more allied to that of Napoleon than to that of Wellington."
> It was always difficult to say how far Mr. Barton believed in the extravagant remarks he was in the habit of giving utterance to. [...] And now, as he picked his way across the wet stones, his pale hair blown about in the wild wind, he presented a strange contrast with the short-set vulgar man who had just got down from the car. Mr. Scully, having lived all his life among bullocks, partook of their animality. His thick legs were encaised in gaiters, and he wore a long ulster.
> "How d' yer do, Barton!" he exclaimed; "d' yer know that I think things are gitting worse instid of bither. There's been another bailiff shot in Mayo, and we've had a process-server nearly beaten to death down our side of the counthry."[63]

Los Scully ocasionan la tragedia de las dos jóvenes casaderas que por la nobleza de su origen y el atractivo de su aspecto físico parecían tener mejores oportunidades matrimoniales. Olive Barton, la más bella, permanecerá soltera, ya que no logra conquistar al deseado Lord Kilcarney, que termina por casarse con Violet Scully, mientras el hermano de esta última abandona a May Gould, la joven más sensual, con un hijo ilegítimo. En consecuencia, el infortunio de las hijas de la *Big House* refleja la caída de la *Ascendancy* provocada por su propia conducta irreflexiva pero también por la inestabilidad política del país y la astucia de las clases advenedizas.

A diferencia del resto de los personajes femeninos que pueblan esta novela, Alice Barton representa la búsqueda de una solución objetiva e individualista para escapar del drama angloirlandés. Al igual que el autor de la obra decidirá abandonar Irlanda, el exilio es la opción de Alice Barton, "a feminine transposition of his own self" que anticipa, mucho antes de que lo hiciera George Moore, la única salida viable para la *Ascendancy*.[64] Alice Barton parte a Londres para cumplir sus expectativas

[63]Ibid., pág.123.

[64]NOEL, Jean, "George Moore's Drama in Muslin" en *The Big House in Ireland. Reality and Representation.* J. Genet (ed.), pág.122.

personales como escritora, esposa y madre, aunque con esta decisión su vida queda fundida en un paisaje anónimo. Desarraigada de su tierra natal y desprovista de status social, la protagonista refleja el precio que se ha de pagar por el exilio. *A Drama in Muslin* resume en su título las conclusiones pesimistas a las que llega el autor, partiendo del compromiso realista en el acercamiento a Irlanda y desembocando en el abandono de una situación irresoluble. En este sentido *A Drama in Muslin* es la primera novela de *Big House* sobre la muerte de la *Ascendancy* y la única obra del género que en el siglo XIX reconoce, desde la metáfora del exilio, su total derrota.

IV

EDITH SOMERVILLE Y VIOLET MARTIN: MENCION GENEALOGICA Y BIOGRAFICA

IV.1. Dos ramas de la *Ascendancy*: la familia Somerville (de Drishane) y la familia Martin (de Ross).

Por diversas razones sociohistóricas y culturales, apuntadas en los capítulos anteriores, en Irlanda la necesidad de identificar una tradición y todo aquello que permita trazar una línea de continuidad con el pasado, definir las raíces y afianzar el arraigo se manifiesta tanto en la cuidadosa preservación de la genealogía familiar como en la consciente delimitación de ésta dentro de una comunidad social y geográfica definidas. En el caso de las familias angloirlandesas, además de estas características, la *Big House* confirma la estabilidad de una tradición señorial. Dado el problemático pasado colonial de la *Ascendancy* en relación con los excluyentes presupuestos nacionalistas que defiende el bando republicano desde finales del siglo XIX, la elaboración de los árboles genealógicos tiende a destacar tanto la cantidad como la calidad de la estirpe. Para los angloirlandeses se trata de revalidar la antigüedad de sus orígenes y la fructífera y exitosa expansión de una tradición familiar de raigambre aristocrática e incalculable contribución histórica a Irlanda. A este respecto son numerosos los ensayos y escritos biográficos de Somerville & Ross que concurren en narrar la historia de sus respectivas familias, Somerville (de Drishane) y Martin (de Ross), tanto o más que la suya propia. Subyace igualmente en esta tarea el talante conciliador de Angloirlanda en un período delicado, pero desde una perspectiva que entremezcla el orgullo de casta y la fidelidad incondicional a los lazos de sangre con un profundo arraigo en Irlanda que se revela sincero aunque elitista. La única obra que ofrece una detallada relación genealógica sobre la familia Somerville fue escrita por Edith Somerville tras el asesinato de su hermano Boyle, en comunicación con el espíritu de éste durante varias sesiones espiritistas y la ayuda resultante de la escritura automática.[1] A partir de este texto, que lleva el título completo de *Records of the Somerville*

[1]Boyle Somerville (1863-1936), oficial militar en la Marina británica, fue asesinado por el IRA. Diversos destinos en las colonias del Imperio le permitieron ampliar sus conocimientos filológicos y arqueológicos, materias a las que se dedicó por afición y a raíz de cuyos estudios escribió varios libros. El interés de Boyle Somerville por la historia antigua le llevó igualmente a recopilar información sobre los orígenes de su familia. Dicha información y la que obtuvo Edith Somerville por medio de prácticas ocultistas fueron las fuentes

Family of Castle-haven & Drishane from 1174 to 1940, y las colecciones de ensayos *Irish Memories* (1917) y *Wheel-Tracks* (1923) se expone a continuación la trayectoria y características de dos ramas familiares coincidentes en sus orígenes normandos, pero vinculadas entre sí por un ascendiente común, Charles Kendal Bushe "The Chief", y por el sello de la colaboración literaria de Somerville & Ross.

Los inicios de la familia Somerville en Irlanda se remontan al año 1690, cuando William Somerville, huyendo con toda su familia de la persecución religiosa que asolaba Escocia en aquella época, arribó a la costa nordeste del Ulster. No obstante, los Somerville no procedían de Escocia sino de Normandía y, según especifica Edith Somerville, se trataba de barones normandos de la zona de Evreux.[2] Uno de ellos, Gualter de Somerville, súbdito de Guillermo el Conquistador, recibió el señorío de Wichenour, en Staffordshire, como recompensa a su valiente participación en la conquista de Inglaterra. La expansión y posterior asentamiento de una rama de la familia en Escocia fue llevada a cabo por un sobrino de Gualter, John Somerville. Este conquistó la baronía de Linton situada en la frontera sur de Escocia. Los descendientes de aquel primer barón normando que apoyó la empresa militar de Guillermo el Conquistador fueron bien conocidos, tanto en Inglaterra como en Escocia, por su fuerte carácter, su espíritu de lucha y por su talante aventurero y emprendedor. Sin embargo, los Somerville de Irlanda son descendientes del hermano de John Somerville, William, cuya fortuna inicial declinó a lo largo de los siglos. Para finales del sigo XVII esta rama de la familia asentada en el condado de Stirlingshire, en Escocia, estaba formada por terratenientes modestos que durante varias generaciones se habían visto obligados a conjugar el servicio a la Iglesia y la inversión mercantil en empresas que comerciaban con el Nuevo Mundo. Cuando el reverendo episcopaliano William Somerville abandonó su tierra y toda su hacienda la noche del 9 de septiembre de 1690, esta precipitada huida estuvo motivada por las sangrientas luchas religiosas que

---

utilizadas para la historia de la familia Somerville que se publicó en 1940 con el nombre de los dos hermanos. Para una reseña biográfica sobre Boyle Somerville, véase LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.112.

[2]Las investigaciones llevadas a cabo personalmente por Guy Fehlmann no aportan pruebas concluyentes a este respecto. Aun así no parece haber duda de que la llegada a Inglaterra de la familia Somerville estuvo vinculada a las campañas militares de Guillermo el Conquistador en el siglo XI. Véase FEHLMANN, Guy, *Somerville et Ross. Témoins de l'Irlande d'Hier*. Caen: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1970, pág.5.

protagonizaban en Escocia los protestantes disidentes contra los representantes de la Iglesia Anglicana. William Somerville se llevó consigo a todos los suyos, su mujer, sus dos hijos, William y Thomas, así como a su hija casada y a la familia de ésta. Los fugitivos lograron escapar hacia el oeste por la vía más corta y más segura. Provistos de una pequeña barca de remos cruzaron el mar hasta la vecina isla de Irlanda y en la mañana del 10 de septiembre de 1690 los futuros fundadores de una nueva rama de la familia Somerville alcanzaban la costa nordeste del Ulster. En este caso la llegada a Irlanda no estuvo determinada por el ambicioso o aventurero impulso de la conquista sino por la mera necesidad de la supervivencia. Con todo, la victoria de Guillermo de Orange en 1691 facilitó a William Somerville y a los suyos el inicio de una vida bastante acomodada en Irlanda, en el condado de Down, lugar en el que William Somerville murió en 1694. Mientras el primogénito, también llamado William, volvió a Escocia, el hijo menor, Thomas, permaneció fiel a la tierra que le había dado acogida.

Thomas Somerville (Thomas I), habiendo finalizado sus estudios en Trinity College, Dublín, en 1711, siguió como su padre la carrera eclesiástica.[3] Hombre de mundo, respetado en la profesión por sus cualidades oratorias y también admirado entre los amantes de la caza y de la buena mesa, Thomas Somerville disfrutó plenamente del monopolio que en todos los órdenes de la vida poseía la *Ascendancy* en Irlanda durante el siglo XVIII. A pesar de los difíciles comienzos de la familia en esta isla, se granjeó muy pronto el reconocimiento de sus contemporáneos y el favor de personas influyentes. De este modo, y ayudado por su futuro suegro, John Meville, ascendió con rapidez y obtuvo la rectoría de Castlehaven y Myross en 1732. Fue precisamente Thomas I quien, destinado al suroeste de Irlanda en la región de West Carbery, condado de Cork, inició el asentamiento de los Somerville en el hermoso enclave costero de Castlehaven (Castletownshend), cuna desde entonces de las sucesivas generaciones de toda la dinastía.[4] Thomas I compró el antiguo castillo

[3]Seguimos aquí el orden dinástico que en *Records of the Somerville Family* se da a todos los varones primogénitos desde Thomas I hasta el hermano de Edith Somerville, Thomas Cameron Fitzgerald (Thomas VI) que murió sin hijos en 1942. Obsérvese de paso el halo aristocrático inherente a la utilización de este tipo de numeración dinástica. Es utilizada del mismo modo en la obra de Elizabeth Bowen, *Bowen's Court*.

[4]Castlehaven es el término inglés que dió nombre a la zona costera del suroeste sobre la que dominaba un antiguo castillo. Antes de las invasiones inglesas esta zona recibía el nombre gaélico de Glen Barrahane, en honor al santo patrón del lugar. La victoria y asentamiento del lugarteniente de Oliver Cromwell, Richard Townshend, y la vivienda fortificada levantada después por su hijo Brian sustituyeron a su vez el nombre de

O'Driscoll que había pertenecido al terrateniente gaélico anterior, dado que los terratenientes Townshend llegados a esta zona a raíz de la conquista de Cromwell se habían hecho construir un nuevo castillo frente al mar en el mismo puerto de Castlehaven. La influencia de los señores del castillo sobre sus vastos dominios ha quedado reflejada en el uso toponímico de Castletownshend, término que a partir de entonces dió nombre al lugar. La evidente importancia socioeconómica de la familia Townshend y las estrechas relaciones que se entablaron con Thomas Somerville, representante de la Iglesia Anglicana en esta zona, favorecieron los matrimonios entre ambas familias durante las tres generaciones siguientes. A pesar de hallarse en un extremo de la isla, la situación geográfica no fue obstáculo para que Thomas I permaneciera en contacto con los círculos culturales y políticos de la época. Diversas personalidades ilustres disfrutaron de su hospitalidad. En particular Jonathan Swift aceptó varias veces la oportunidad que le ofrecía su amigo de descansar rodeado por el paisaje costero de West Carbery, el cual inspiró su poema "Carberiae Rupes". El espíritu emprendedor que Edith Somerville destaca como uno de los rasgos más sobresalientes de sus ancestros se aprecia igualmente en la segunda generación. Tres de los hijos varones de Thomas I hicieron fortuna en las plantaciones coloniales de Norteamérica y de su expansión dejó constancia una ciudad que con el nombre de la familia se fundó en Carolina del Sur. Otra hija, Catherine, llegó a ostentar el título de alcaldesa de Cork.

El matrimonio del primogénito, Thomas II, con Mary Townshend, aportó a la familia Somerville todo lo que suponía el rango de clase terrateniente en Irlanda. Thomas II destacó por su sentido eminentemente práctico. Orientó la ampliación del capital familiar a la inversión en el comercio marítimo con las Indias y Terra Nova. La hábil explotación comercial del puerto en Castletownshend proporcionó a este miembro de la dinastía Somerville una inmensa fortuna con la que respaldaba a un tiempo los considerables bienes dotales que había recibido. Los medios mercantiles con los que obtuvo esta fortuna le valieron, sin embargo, las críticas de la clase terrateniente,

---

Castlehaven por el del recién levantado castillo al que el nuevo señor de la tierra añadía su apellido. En sentido estricto sólo el puerto costero conserva el anterior nombre anglófilo, Castlehaven, mientras que el pueblo junto al puerto y los dominios de los conquistadores Townshend así como los de posteriores familias de la *Ascendancy* que se instalaron en este lugar conforman un núcleo de población que desde entonces hasta nuestros días se llama Castletwonshend. Véase el apéndice fotográfico del presente trabajo.

porque el éxito de sus negocios resultaba ser un evidente descrédito al modo de vida rentista que se estimaba propio del status aristocrático de la *Ascendancy*. Así se recordaría siempre. Según señala Peter Somerville-Large, "my own ancestor, the only member of the family to make money, was patronisingly called Tom the Merchant by Edith Somerville".[5] No obstante, cabe recordar que Thomas II fundamentó el poder socioeconómico de las generaciones posteriores y, sobre todo, construyó lo que fue y sigue siendo hoy en día la casa señorial de los Somerville de Irlanda, Drishane.[6] Situada en la zona más alta de Castletownshend, en un emplazamiento privilegiado de verdor y de mar, Drishane fue siempre el alma mater de la dinastía además de ser el lugar de reunión más habitual para la actividad literaria de Somerville & Ross.

En comparación con sus predecesores, a Thomas III no le sonrió la fortuna. Malgastó una parte importante del capital acumulado por su padre, lo cual recuerda la irresponsabilidad que caracterizaba a la *Ascendancy* a finales del siglo XVIII. Su temprana muerte en 1811 dejaba a la joven viuda, Elizabeth Townshend, con la carga de siete hijos cuyo futuro había que asegurar. Tras realizar estudios superiores en la universidad de Cork, la mayor parte de los hijos buscaron un medio de vida en las colonias del Imperio. De entre ellos, John Somerville logró amasar una fortuna en la India pero, al morir sin descendencia, su riqueza fue objeto de disputas familiares entre los herederos. Según parece los herederos legítimos no disfrutaron de la fortuna de John Somerville porque una sobrina distante llamada Emily Herbert logró apropiarse de la herencia por medios deshonestos. La imperdonable perversidad con la que fue desde entonces asociada Emily Herbert en la memoria familiar inspiró el malévolo personaje de Charlotte Mullen en la novela de Somerville & Ross, *The Real Charlotte* (1894).

Fue Thomas IV, el abuelo de Edith Somerville, quien tomó posesión de Drishane y, al igual que Thomas III, fue magistrado del Tribunal de Justicia de Cork. Boyle Townshend ejercía por aquella época de terrateniente absentista y pasaba largas

---

[5]SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House*, pág.165.

[6]Thomas II también hizo construir otra mansión, de menores proporciones y más próxima al puerto, llamada Mall House. Las frecuentes visitas que recibían los Somerville de sus innumerables parientes en época de Edith Somerville, y entre ellos la propia Violet Martin, solían alojarse en esta mansión.

temporadas en Londres con sus dos hijas, Elizabeth y Henrietta Townshend, sin por ello lograr en los ambientes de la aristocracia británica un pretendiente prometedor para ninguna de las dos. Dado el excesivo esfuerzo económico que esta situación suponía para la familia, volvieron todos a Castletownshend, con el agravante de dos hijas solteras y la más joven, Henrietta, contaba ya con treinta y dos años. La preocupación que tenía la clase terrateniente por casar a las hijas ha sido una cuestión frecuentemente tratada en las obras de Somerville & Ross. En la novela *French Leave* (1928), Sir Ingram, al igual que Boyle Townshend, trae a las hijas de vuelta a Irlanda, acuciado por los crecientes problemas económicos que la búsqueda de un marido en Londres le ocasiona. Una vez en casa, las hermanas Townshend descubrieron el atractivo de su primo Thomas Somerville, del que se enamoraron. Tenía la ventaja de ser un hombre apuesto que hacía valer además su encanto personal con la cuidada elegancia de un verdadero "dandy".[7] Esta es la característica con la que define Edith Somerville el porte solemne de su abuelo. Thomas IV tomó por esposa a Henrietta, circunstancia que provocó la eterna enemistad de Elizabeth, aunque ello no logró empañar la felicidad de una pareja que protagonizó una verdadera historia de amor hasta después de la muerte.[8]

El padre de Edith Somerville, Thomas Henry (Thomas V), era Coronel del ejército británico. Hasta el nacimiento del primogénito, una hija, en 1858, se encontraba destinado en Grecia, motivo por el cual Edith Oenone Somerville nació en Corfú. Inmediatamente después la familia volvió a su casa de Drishane en Castletownshend, lugar del que Edith no se separaría nunca a pesar de que por las circunstancias naciera en un lugar tan distante de Irlanda, y de lo que sería siempre para ella su querida tierra natal. De manera similar en lo que a circunstancias atípicas se refiere, Thomas V rompió la tradición familiar que hasta entonces había preservado el peculiar mundo endógeno de Castletownshend en el que "Somervilles and Townshends had been living and intermarrying [...] with none to molest their ancient solitary reign".[9] La causa de esta transgresión fue el matrimonio de Thomas V con Adelaide Coghill, quien era a su vez la nieta de Charles Kendal Bushe por parte de su madre, Anna Maria Bushe. La

---

[7]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Wheel-Tracks*. London: Longmans, Green & Co., 1924, pág.17.

[8]Véase íbid., págs.8-9.

[9]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.65.

llegada de la familia Coghill se remontaba a la década de 1840, cuando el hijo de Charles Kendal Bushe fue nombrado rector de Castlehaven. A raíz de ello algunos de los jóvenes medio-hermanos y hermanas de su mujer, Emmeline Coghill, y entre ellos la propia Adelaide Coghill, se fueron a vivir a la mansión de Glen Barrahane. La incidencia de este episodio en el cotilleo familiar así como el distintivo de antigüedad entre unos y otros pobladores quedaron bien ejemplificados por Edith Somerville al escribir sobre "the aboriginal Somervilles and Townshends" por comparación con "the colonist Bushes and Coghills".[10] A este respecto, la hija del Reverendo Charles, Constance Bushe, hizo una caricatura en la que representaba la llegada de la familia Coghill como una invasión de hombres blancos en la tierra de los pieles rojas:

> There is a picture [...] in which is depicted the supposed indignation of the Aboriginal Red men, i.e., my grandfather Somerville and his household, at the apostasy of my father, a prince of the (Red) Blood Royal, in departing from the family habit of marrying a Townshend, and in allying himself with a Paleface [...] The Red men and women are armed with clubs, the Palefaces with croquet mallets [...] My grandmother (née Townshend of Castletownshend) [...] one of my great aunts and other female relatives are profanely represented, capering with fury, clad in brief garments of rabbit skin. The Paleface females surge in vast crinolines [...] My grandfather swings a tomahawk, and is faced by my uncle, Sir Joscelyn Coghill, leader of the second wave of invasion, with a photographic camera (the first ever seen in West Carbery) and a tripod.[11]

Por encima de los sucesos que dieron vida al cerrado círculo social que albergaba Castletownshend, las anécdotas que con todo detalle cuenta Edith Somerville demuestran también la total compenetración de una casta de auténticas tribus que, en base a unas reglas de interrelación muy especiales, poseían el orgullo de la intachable estirpe del clan. También en este sentido, los comentarios de Edith Somerville referentes a las relaciones entre la otra Irlanda y el clan angloirlandés destacan la admirativa fidelidad de un campesinado que sabía valorar la grandeza de sus amos. Su padre había sido aclamado por las gentes de la comarca a su vuelta de la guerra de Crimea, por la que fue condecorado con la medalla al valor. Igualmente, mientras las largas ausencias del Coronel Thomas Henry Somerville eran debidas al cumplimiento de sus obligaciones para con el Imperio, el campesinado se sabía protegido por la

---

[10]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.27.

[11]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.66.

esposa del amo de la hacienda:

> "Where'd we be at all if it wasn't for the Colonel's Big Lady!" said the hungry country women, in the Bad Times, scurrying, barefooted, to her in any emergency, to be fed and doctored and scolded.[12]

Thomas IV, el "Grandpapa" de la familia, era llamado por el pueblo "the Big Master".[13] Así pues, Edith Somerville destaca en repetidas ocasiones las responsabilidades feudales que asumieron las sucesivas generaciones terratenientes y el correspondiente agradecimiento de los campesinos: "It was of him and my father and their predecessors, that it was said, 'Them that they takes in their hand has the Luck of God!'".[14] Sin embargo, la enorme autoestima que la familia poseía hacia la incuestionable nobleza de la estirpe podía dar lugar a embarazosos equívocos en otros ambientes, sobre todo si el comentario procedía de la desafortunada ignorancia británica. Sirva de ejemplo la anécdota que se cita a continuación:

> It will not be out of place if I here recall my mother's characteristic reception of an appreciation of my father that was oferred to her, as a compliment, by an Englishwoman, in whose high opinion of her own social judgement my mother did not share. Praise was lavished upon "the dear Colonel," and the eulogy ended with the declaration that he was indeed "one of Nature's gentlemen!"
> "He's nothing of the sort!" replied my mother with considerable warmth, "he's a gentleman because his father, and his grandfather, and all his ancestors were gentlemen! Nature had nothing on earth to say to it!"
> The eulogist, whose husband, it must be admitted, owned nothing of distinction to his ancestors (whose existence might have been presumed but was incapable of proof) and very little to Nature, received this round shot between, as it were, wind and water, and sank, without so much as one bubbling cry.[15]

En el siglo XIX la mayor parte de los miembros varones de la dinastía Somerville se habían dedicado a la carrera militar para prestar sus servicios al Imperio.

---

[12]Ibid., pág.90.

[13]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.17 y 16, respectivamente.

[14]Ibid., págs.72-3.

[15]Ibid., pág.73.

Otros eligieron la carrera judicial o eclesiástica. En consecuencia, por el hecho de poseer un medio de vida adicional al que proporcionaba la posesión de la tierra, los años de la Hambruna no tuvieron una incidencia tan determinante en el empobrecimiento de la hacienda. Los efectos de la Hambruna fueron en comparación mucho más catastróficos para los terratenientes exclusivamente rentistas, como en el caso de la familia Martin. La familia Somerville no experimentó el peso del derrumbamiento económico que se iba produciendo en el sistema terrateniente hasta el último tercio del siglo XIX, a causa de la Guerra Agraria y las Leyes del Suelo resultantes.

A diferencia de la exhaustiva información genealógica que sobre su familia recopiló Edith Somerville, tan sólo una breve historia de la familia Martin, de Ross, fue escrita por Violet Martin, a la muerte de su hermano Robert en 1905. La obra formaba parte de un proyecto más amplio que permaneció inconcluso.[16] Bajo el título "The Martins of Ross" fue incluido por Edith Somerville en el volumen *Irish Memories* y publicado después de la muerte de Violet Martin.

La familia Martin se asentó en Irlanda mucho antes de que lo hiciera Thomas Somerville I. En efecto, la presencia del normando Geoffrey Martyn coincidió con la ayuda militar que Strongbow venía a prestar al rey de Leinster, Dermot MacMurrough. En el año 1169 Geoffrey Martyn desembarcaba en la costa del condado de Waterford como lugarteniente de Strongbow, el noble normando cuya presencia en Irlanda iba a provocar también el progresivo sometimiento de la isla a la Corona inglesa. En cuanto vasallos del monarca Enrique II los anglonormandos manejaron a su antojo el control que éste y sus sucesores deseaban tener sobre sus súbditos. Así pues, durante el reinado de Eduardo I, el anglonormando John de Burgho aprovechó una licencia que le había otorgado el anterior rey Juan para ampliar sus dominios en la región noroccidental de Irlanda. De Burgho y sus lugartenientes, entre los que se encontraban los descendientes de Geoffrey Martyn, se repartieron de este modo la región de Connaught. Los Martin establecieron su lugar de asentamiento en la ciudad de Galway, alrededor de la cual

[16]En principio se trataba de incluir las impresiones de Violet Martin sobre su hermano en un volumen biográfico que pretendía editar Sir Henniker Heaton a la memoria de Robert Jasper Martin, por su contribución al mundo del periodismo, el teatro y la canción popular.

levantaron una imponente fortificación defensiva de murallas y torres normandas. La posición geográfica del condado de Galway aseguraba además un distanciamiento físico muy conveniente. Ejercieron el poder sin la presión de las tropas inglesas, que permanecían en la empalizada de Dublín (*The Pale*). Por otra parte, una vez estabilizado el proceso de expansión, se entablaron relaciones cordiales entre los antiguos terratenientes gaélicos y los más recientes anglonormandos. Sin embargo, la ciudad fortificada de Galway en la que se habían reunido los Martin configuró el enclave cerrado de un clan único que vivía a su modo el espléndido aislamiento de un pequeño reino. No hubo matrimonios con la nobleza gaélica y las diversas ramas de la familia Martin sólo crearon lazos matrimoniales con algunos de sus vecinos anglonormandos más próximos. Este tipo de política endogámica alcanzó un punto crítico en el siglo XVI debido a los estrechos vínculos de parentesco que unían a los grandes clanes entre sí, lo que los soldados de Cromwell después denominaron "las tribus de Galway". Algunas de ellas decidieron entonces abandonar la claustrofóbica red de la ciudad y al mismo tiempo ampliar los límites de sus posesiones. En un lugar estratégicamente situado dentro de las amplias extensiones de tierra que adquirieron en este período se construyó la nueva vivienda del terrateniente, de similares características a las de las grandes fortificaciones normandas. Uno de los terratenientes que abandonó la ciudad fue Robert Martin, cuyos ancestros habían ocupado la alcadía de Galway durante generaciones. Consiguió el territorio del condado de Galway más al oeste, situado junto a Loch Corrib. Al borde de este lago levantó Ross House en 1590. Robert Martin es, por tanto, el fundador de la familia Martin de Ross en el siglo XVI. Posteriormente las otras tres grandes ramas quedaron definidas por las fortificaciones de Dangan, Birch Hall y Ballinahinch. La hacienda que abarcaba esta última pertenecía a la rama de la familia Martin más rica y poderosa de todo el condado.

Durante el enfrentamiento entre Carlos I y Oliver Cromwell los Martin permanecieron fieles a la monarquía. A consecuencia de ello perdieron el control de la ciudad de Galway, pero lograron conservar el resto de sus dominios, protegidos en cierto modo por su situación geográfica. De manera similar, la fidelidad al catolicismo, religión que habían profesado todas las generaciones desde la época anglonormanda, determinó su apoyo al monarca Jacobo II a finales del siglo XVII. Aun así, la victoria de Guillermo de Orange no afectó de inmediato la situación de estos terratenientes católicos.

La conversión a la religión protestante tuvo lugar en la segunda mitad del siglo XVIII aunque, según destaca Violet Martin, las causas de este cambio de religión en el período culminante de la *Ascendancy* no fueron sociopolíticas sino debidas sólo a una historia de amor:

> With my great-grandfather, Nicholas, came the change of creed; he became a Protestant in order to marry a Protestant neighbour, Miss Elizabeth O'Hara, of Lenaboy; where an affair of the heart was concerned, he was not the man to stick at what he perhaps considered to be a trifle.[17]

Todas las generaciones posteriores fueron desde entonces protestantes y en el marco de esta influencia religiosa se educaron en una cultura progresivamente anglófila. No obstante, muchas de las antiguas tradiciones permanecieron vivas en las costumbres de la familia Martin, pues tampoco deseaba provocar el alejamiento de un campesinado católico que le había hecho compartir parte de su propia cultura gaélica. Por ejemplo, se esperaba que los señores de la tierra y sus familias acudieran a las celebraciones de la comunidad campesina y, muy especialmente, a las bodas y velatorios. En contrapartida, los arrendatarios también visitaban a sus terratenientes con ocasión de una boda o del nacimiento de sus hijos. Era costumbre gaélica escupir sobre el rostro del recién nacido para desearle suerte. Besarle las manos con efusividad demostraba los eternos lazos de fidelidad que el subordinado tenía para con la clase terrateniente. Asimismo, las nodrizas se encargaban de que fueran bautizados en la religión católica los hijos del terrateniente protestante que anteriormente había sido católico. Esta era una costumbre bien conocida, aunque se presumía secreta, pero a la que en cualquier caso nadie puso objeción en Ross House. Se trataba, en definitiva, de mantener los vínculos rituales de un mundo feudal. Fue también en la época de Nicholas Martin cuando ardió Ross House. Su reconstrucción cambió totalmente el aspecto normando de la primera vivienda. Adquirió los rasgos arquitectónicos de estilo neoclásico que son más característicos de la mansión señorial de Irlanda durante la época georgiana.

El abuelo de Violet, Robert Martin, tomó una esposa católica. Parece ser que

---

[17]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.6.

este matrimonio conjugó una historia de amor y de belleza, pues Mary Ann Blakeney, hija de un terrateniente del condado de Carlow, era una de las tres beldades de la zona a las que se conocía como "las tres Marías". Los hijos de un padre protestante y una madre católica fueron en este caso también protestantes, si bien se solían practicar diariamente los rezos de ambas religiones. La indudable peculiaridad de esta situación exigía una tolerancia religiosa que, lejos de plantear problema alguno en el ambiente familiar de Ross House, contribuía al respeto mutuo entre marido y mujer, del mismo modo que entre el amo y la servidumbre. Precisamente en estos términos describía Violet Martin la relación entre arrendador y arrendatario: "It was a delicate relation, almost akin to matrimony, and like a happy marriage, it needed that both sides should be good fellows".[18]

Del matrimonio de Robert Martin y Mary Ann Blakeney nació en 1804 el heredero de Ross House, James, que fue el último representante de la familia Martin en mantener el ancestral modo de vida del terrateniente de Galway. Todo cambió a partir de 1845. La Hambruna trajo consigo destrucción y muerte para la población campesina mayoritaria, que habitualmente sobrevivía en la miseria de la patata. También trajo consigo la semilla de la destrucción en el sistema terrateniente. Sin duda dolida por el envenenamiento de las relaciones sociales que se produjo en el ámbito rural a partir de entonces, y por la ruina económica que sufrió su propia familia, Violet Martin aprovechó su historia genealógica para reivindicar la labor realizada por las distintas ramas del clan Martin. Ninguna de ellas dudó en sacrificar el patrimonio, y hasta la propia vida, como en el caso de Martin de Ballinahinch, en un intento suicida por salvar a la población. James Martin gastó su fortuna personal en la compra de alimentos importados de Inglaterra y Estados Unidos, que eran distribuidos al campesinado desde Ross House. El tifus contagió a su hermana, Marian Martin, mientras atendía a los hijos de los arrendatarios en la escuela que ella misma había fundado para enseñarles a leer y a coser. James Martin logró salvar la vida de su hermana de forma casi milagrosa pero ya nunca lograría recuperar la propiedad familiar. La Hambruna fue una verdadera maldición que inició el irreversible endeudamiento de Ross House. La ruina de Ballinahinch tuvo consecuencias drásticas. Los hijos, al igual que lo hacían en masa sus propios arrendatarios, decidieron emigrar. La rama canadiense de los Martin procede

[18]Ibid., pág.26.

de estos emigrantes. De paso cabe recordar la indirecta referencia literaria a este episodio familiar en la primera novela de Somerville & Ross, *An Irish Cousin* (1889), en la que la protagonista, Theo Sarsfield, vuelve de Canadá para visitar la *Big House* de su tío en Irlanda.

Del matrimonio de James Martin con Anne Higinbotham nacieron cinco hijas pero ningún descendiente varón. Tras una larga espera de veinte años para recuperarse de la muerte de su primera esposa, James Martin casó en segundas nupcias con Anna Selina Fox, la nieta del célebre político incorruptible del período de la Unión, Charles Kendal Bushe. De este matrimonio nacieron ocho hijos. El primogénito, Robert Jasper Martin, estaba destinado a ser desde el principio un terrateniente sin tierras, pero aprovechó su natural inclinación por el mundo de las letras para buscar un medio de vida en la actividad periodística. Desarrolló esta afición entre Londres y Dublín, lugares en los que pasó la mayor parte de su vida. El verdadero genio y aplicación literaria serían demostrados por su hermana menor, Violet Florence Martin, más conocida por el pseudónimo Martin Ross. Su nacimiento en 1862, cuando ya prácticamente se había perdido el rango terrateniente de la familia, forma parte de la ironía del destino, que pareció reservar el apellido ilustre del clan y el de la casa señorial para el exclusivo mundo de la ficción.

Una triste nostalgia por la desaparición del terrateniente tradicional del condado de Galway inspira las páginas que escribió Violet Martin sobre la historia de su familia. En el contraste entre el pasado y el presente revive la desaparecida gloria de un sistema autocrático que demostraba un equilibrio natural basado en la reciprocidad entre el grado de fidelidad del arrendatario y la condescendencia paternalista del terrateniente. En los límites imprecisos de la ambivalencia el enfoque elitista, e idealizado a la vez, de Violet Martin configura un entorno totalmente edénico:

> The old ways of life were unquestioned at Ross and my father went and came among his people in an intimacy as native as the soft air they breathed. On the crowded estate the old routine of potato planting and cutting was pursued tranquilly; the people intermarried and subdivided their holdings; few could read and many could not speak English. All were known to the Master, and he was known and understood by them [...] and the subdivisions of the land were permitted and the arrears of rent given time, or taken into boatloads of turf or worked off by day-labour and eviction was unheard of. It

was give and take, with the personal element always warm in it.[19]

La doble vinculación religiosa de Ross House es igualmente valorada en base a un equilibrio que logra difuminar la posible noción de una mancha católica en la familia Martin o, desde la perspectiva opuesta, la noción de una traición oportunista. De una parte Violet Martin destaca que el tronco religioso de la familia permaneció enraizado en el protestantismo más firme tras la conversión de su bisabuelo:

> The die had been cast. His six children were born and bred Protestants. Strong in all ways, they were strong Protestants.[20]

Por otra parte, la acertada evolución religiosa que al compás de la Historia supuso el cambio de la tradición católica anglonormanda al convencimiento de la fe protestante en el siglo XVIII no hizo sino reforzar los fundamentos de un sistema autocrático: se supo fundir la dualidad religiosa de Irlanda combinando la firmeza con la benevolencia, es decir, "the Protestant instinct and a tolerance for the sister religion, born of sympathy and personal respect".[21]

La gran personalidad histórica que con evidente satisfacción compartieron en sus respectivas genealogías Edith Somerville y Violet Martin fue Charles Kendal Bushe:

> Martin's mother and mine were first cousins, grand-daughters of Chief Justice Charles Kendal Bushe, and of his wife, Anne Crampton. I have heard my mother assert that she had seventy first cousins, all grandchildren of 'The Chief'.[22]

The Chief era de alguna manera considerado como el gran patriarca de todo un clan familiar verdaderamente excepcional. La simbiosis, sin duda excepcional, que se produjo entre Edith Somerville y Violet Martin en cuanto primas segundas, y entre

---

[19]Ibid., pág.4.

[20]Ibid., pág.7.

[21]Ibid., pág.11.

[22]Ibid., pág.42.

Somerville & Ross en calidad de su inseparable colaboración literaria, se debía en parte a los lazos de sangre que tenían en común con este ancestro. Así lo sugiere la introducción al capítulo "The Chief" en *Irish Memories*:

> It is a commonplace, even amounting to a bromide, to speak of the breadth, the depth, and the length of the ties of Irish kinship. In Ireland it is not so much Love that hath us in the net as Relationship. Pedigree takes precedence even of politics, and in all affairs that matter it governs unquestioned [...] the potency of the net of relationship. Being Irish, I have to acknowledge its spell, and I think it is undisputable that a thread, however slender, of kinship adds a force to friendship.
> Martin's mother and mine ...[23]

A tenor de la complejidad genealógica que supone detallar los vínculos de parentesco entre Edith Somerville y Violet Martin, éstos quedan expuestos a continuación tal y como han sido simplificados por Violet Powell:

> Edith Oenone Somerville (1858-1949) was the eldest child of Colonel Thomas Somerville of Drishane, Castletwonshend, Co. Cork. Her mother was Adelaide Coghill, daughter of Admiral Sir Josiah Coghill, 3rd Bart, by his wife, Anna Maria, daughter of Charles Kendal Bushe (1767-1843) Lord Chief Justice of Ireland.
> Violet Martin, 'Martin Ross' (1852-1915), was the youngest child of James Martin of Ross, Co. Galway. Her mother was Anna Selina Fox, daughter of Charles Fox of New Park, Co. Longford, by his wife Katherine, daughter of Charles Kendal Bushe (1767-1843) Lord Chief Justice of Ireland.
> Consequently E.OE. Somerville and Martin Ross were second cousins.[24]

---

[23]Ibid., págs.41-2.

[24]POWELL, Violet, *The Irish Cousins. The Books and Background of Somerville and Ross*. London: Heinnemann, 1970, pág.1.

IV.2. Vivir la *Big House*: Drishane y Ross House

Aunque Edith Somerville y Violet Martin eran de la misma generación y formaron parte de la *Ascendancy* en el período de la historia de Irlanda que abolió el sistema terrateniente, las experiencias que vivieron en relación con el declive de su clase social fueron muy distintas. En Ross el sistema terrateniente casi había llegado a su fin para cuando nació Violet Martin en 1862. Debido a la situación de bancarrota en que se encontraba la hacienda familiar, las tierras en arriendo habían sido expropiadas por la Comisión Agraria (*Land Commission*) encargada de facilitar su venta hasta que la familia Martin hubiera saldado la deuda. Lo que Violet Martin conoció de la vida tradicional de Ross fueron sólo los diez primeros años de la infancia puesto que, a la muerte de su padre en 1872, el pago de la deuda había consumido toda la hacienda. El dolor que expresó el plañido irlandés durante el entierro de James Martin fue un lamento tanto más desgarrador cuanto que representaba la muerte misma de Ross House. Así lo indicó Violet Martin: "With the death of my father the curtain fell for ever on the old life at Ross, the stage darkened, and the keening of the tenants as they followed his coffin was the last music of the piece".[25] La mansión señorial de los Somerville se hallaba hasta cierto punto protegida de la bancarrota porque sus dueños poseían una hacienda más modesta que la de los Martin. En consecuencia, hacía tiempo que se habían buscado puestos oficiales en el ejército y en la administración para complementar los ingresos obtenidos del arriendo de la tierra. Las dificultades económicas se hicieron sentir a partir del boicot a los terratenientes durante la década de 1880. Para entonces Edith Somerville tenía más de veinte años. La situación económica de Drishane sobrevivía en la cuerda floja de un declive muy lento. Contaba a su favor con la aportación económica de los varios hijos de la familia en el Imperio y con la ayuda mutua que se prestaban entre sí los distintos clanes reunidos en Castletownshend. En este aspecto Edith Somerville no conoció la humillación del

[25]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.28. Respecto a *keening*, antigua costumbre gaélica de plañir en honor al muerto durante su velatorio y entierro, véase HURTLEY, J. et al., Ob. cit., págs.171-2.

terrateniente drásticamente desposeído ni la desorientación del rico en la más absoluta ruina.

Los escritos biográficos de Somerville & Ross enfatizan sobremanera los "históricos" vínculos de parentesco que de forma natural parecían culminar en la celebrada fama de una inseparable colaboración literaria. En efecto, las dos escritoras eran primas segundas pero hasta la visita de Mrs Martin y su hija a Castletownshend, en enero de 1886, no se conocían ni se habían visto nunca. En principio, la carta de presentación de estos dos parientes lejanos en el cerrado círculo de Castletownshend no dejaba de ser sino la de una rama "pobre" que había iniciado una gira de visitas en busca de la hospitalidad de la *Big House*. Violet Martin era en esta época una joven de veinticuatro años con sobrada experiencia sobre lo que significaba pertenecer a una familia de clase alta venida a menos. Por comparación con su situación, el selecto ambiente de "C.T." no reflejaba ningún cambio profundo,[26] enmascarado además por la alegría y el bullicio que producía el continuo intercambio social entre las distintas mansiones de la zona. Los efectos del descontento que había en el campo no eran a primera vista perceptibles en el empobrecimiento de Castletownshend. No obstante, tanto las anotaciones de Edith Somerville en su diario como gran parte de las cartas que escribe en la década de 1880 demuestran una creciente preocupación por la incidencia de la situación política y económica en la zona de West Carbery. El día 8 de enero de 1882 lo primero que indica su diario es la presión que recibe Sir Joscelyn Coghill de la Liga Agraria para reducir el precio de la renta:

> Uncle Joscelyn's tenants have paid up £300 and refuse to give more. The amount due is 1,600. Pleasing prospect for Uncle Joscelyn until eviction forces the brutes to pay.[27]

Cinco días después las disensiones entre el campesinado ocasionan altercados más violentos: "Micky Collins was punished for paying his rent by 2 of his sheep being killed last night by his friends and neighbours".[28] Durante 1885 las cartas de Edith

[26]Las siglas "C.T." eran utilizadas por los iniciados y habituales de Castletownshend tanto para referirse al lugar como para indicar la pertenencia a este tipo de sociedad escogida.

[27]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1882. Special Collections en Queen's University, Belfast.

[28]Ibid. [13 de Enero de 1882].

Somerville a su hermano Cameron, que estaba destinado en las colonias de ultramar, inciden sobre todo en las consecuencias que puede tener el boicot de los arrendatarios en los estudios de los dos hermanos más jóvenes:

> There is a most steady & determined combination against paying rent - & the means to enforce it by organized Boycotting - a monster meeting is to be held at Blackstaffs' X next Sunday to collect funds for the National League - whose object is to obtain the Repeal of the Union - & all who do not subscribe are to be Boycotted - their servants compelled to leave them & c - I hear that they say they will make all the gentry join and the Colonel himself - I think the Colonel will see them blown first & then he won't - But it really is very serious & as there are strict orders against outrages & all un"Constitutional agitation" the govt will have difficulty in helping us, even if they are not too flabby even to wish to do so. The Landlords are getting a rival Loyal League to help the Boycotted & to find tenants & labourers for evicted farms. I hope they will do some good. The worst of it is that if we get no rents the boys will have to leave school. It will be a murder. They are both getting on splendidly, & Jack really improves in everyday; looks, manners and learning.[29]

El mundo de la *Big House* proporcionó a Edith Somerville y Violet Martin una vivencias personales diferentes dentro de los respectivos contextos familiares y socioculturales que caracterizaron el ajetreado entorno de Drishane y el aislamiento de Ross. Sin embargo, y aun en distintas circunstancias, las dos fueron testigos de la impotencia de su clase para afrontar los enemigos sociales y políticos que iban provocando la caída de la *Ascendancy* durante el último tercio del siglo XIX. Compartían, asimismo, la devoción angloirlandesa por la *Big House* en cuanto emblema de una tradición familiar y baluarte de su superioridad social. No obstante, coincidieron particularmente en el grado de entrega, absoluta e incondicional, a la *Big House*, debido en gran parte a las responsabilidades que heredaron de su posición en la familia y a la educación recibida de una sociedad patriarcal. En este último aspecto las dos primas evitaron encadenarse al matrimonio, pero asumieron por entero la función femenina que destinaba el peso de la casa a la mujer.

Edith Somerville era la hija primogénita en una familia que tenía cinco hijos varones además de otra hija, pero casada. En consecuencia, la soltera decidió tomar las

[29]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 30.09.1885. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.67.

riendas de una situación que en ningún caso podían afrontar los hermanos de manera permanente porque sus obligaciones los mantenían la mayor parte del tiempo lejos de Drishane. En cambio, Violet Martin era la hija más joven, y una de las dos únicas mujeres solteras de la familia Martin junto con su hermana Selina. Dado el carácter pusilánime y caprichoso de esta última, Violet Martin asumió la responsabilidad del consorte para con el señor de la *Big House* que en Ross era su hermano Robert. Aunque el heredero de Ross House, desprovisto de toda hacienda, no pudiera desempeñar las funciones del terrateniente, tampoco mostró excesivo interés por recuperar la mansión de sus antepasados. El señor de la *Big House* había elegido vivir en Londres. Violet Martin justificó a su hermano con ambivalente resignación, a medio camino entre la inevitabilidad de una precaria situación económica y el efecto resultante de no cumplir con el deber:

> Four hundred miles away lay Ross in the whispering stillness of its summer woods, and the monotony of its winter winds, producing heavy bags of woodcock after its kind, while its master "shot folly as she flew," and found his game in the *canards* of Fleet Street and Westminster. It was inevitable as things stood, but in that alienation both missed much that lay in the power of each to give.[30]

El sentido del deber a la tradición, aunque sólo fuera por su alcance esencialmente simbólico, fue llevado a la práctica, con enorme dedicación y coraje, por ella misma, a su vuelta a Ross House en 1888. En definitiva, para las dos la *Big House* se convirtió en un asunto prioritario y es probable que el hecho de estar completamente de acuerdo en este punto facilitara el florecimiento de una estrecha relación basada en la más íntima compenetración. Los diversos inconvenientes económicos y geográficos a los que hubieron de hacer frente para poder escribir, viajar o reunirse no cuestionaron nunca la intensa dedicación que por encima de todo requería la mansión señorial. En base a este compromiso también el mundo de la *Big House* marcó el destino de sus vidas, por cuanto de allí nacieron sus aspiraciones personales y literarias y a su código de valores permanecieron fielmente supeditadas. Dotadas de talento, ingenio, perspicacia y la firmeza de un carácter independiente, Edith Somerville y Violet Martin moldearon estas cualidades innatas al ámbito de una herencia de tradición patriarcal y sentido de clase. En este contexto aceptaron con orgullo el deber familiar

[30]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.31-2.

correspondiente a su status social, quisieron a un tiempo superar las limitaciones impuestas a su condición femenina e igualmente defender la lealtad a la nación irlandesa sin por ello romper la conexión británica. Este planteamiento fue sin duda complejo y no resultó siempre coherente ni satisfactorio en todas sus vertientes. Sin embargo, lo prioritario queda ejemplificado en la auténtica pasión que las dos mujeres sentían por sus casas respectivas. Violet Martin lo dió a entender en los términos de una relación amorosa:

> [Ross House] is a tall, unlovely block, of great solidity, with kitchen premises half underground, and the whole surrounded by a wide and deep area. [...] It has at least two fine rooms, a lofty well-staircase, with balusters of mahogany, taken out of a wreck, and it takes all day the sun into its heart, looking west and south, with tall windows, over lake and mountain. It is said that a man is never in love till he is in love with a plain woman, and in spite of draughts, of exhausting flights of stairs, of chimneys that are the despair of sweeps, it has held the affection of five generations of Martins.[31]

Inspirándose de manera similar en la metáfora de la mansión-mujer, Edith Somerville sugiere un vínculo genético en el amor que suscita la *Big House* entre sus vástagos:

> [The] outward aspect [of Drishane], with its severe, grey, weather-slated walls, and Georgian windows, offers no compromise to beauty, and makes no secret of its contempt for picturesqueness. [...] But even as it is said that there is no love so deep as that that is given to a plain woman, so is the love that this plain old house has known how to inspire in its children.[32]

Resulta interesante observar cómo la proyección de los sentimientos se ajusta al patrón de lo tradicionalmente femenino pero excluye para su realización la mediación masculina: Violet Martin hizo de esposa y Edith Somerville, de madre, sin por ello contraer matrimonio. Estas funciones, como se verá en este apartado, tienen mucho que ver también con el marco situacional de Ross House y Drishane; la una enclavada en el paisaje rural del condado de Galway, la otra en un enjambre de clanes en

---

[31]Ibid., pág.7. Véase también el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[32]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.2. Véase el apéndice fotográfico del presente trabajo.

Castletownshend. Baste decir, de momento, que Violet Martin procuró retomar con los antiguos arrendatarios de Ross las obligaciones que, según la costumbre, eran propias de la mujer del terrateniente. Sólo a la muerte de Robert en 1905, y de Mrs Martin al año siguiente, Violet Martin decidió partir. Abandonó la mansión a la suerte de sus herederos, es decir, a la hija y esposa de su hermano, que pensaban vender la casa. Ninguno de ellos manifestó nunca gran apego a un edificio demasiado incómodo para vivir y muy costoso de mantener. Por este motivo, deducir que Violet Martin se esforzó por salvaguardar Ross House para los herederos de las generaciones posteriores resulta poco verosímil. Se trataba más bien de llevar a cabo una tarea heroica desde la respetuosa obediencia al pasado con la satisfacción del deber cumplido. Las palabras de Edith Somerville atestiguan la lealtad a un pasado de orden feudal: "It was the intense interest and affection which Martin had in and for the 'Ross people' that made enjoyment march with what she believed to be her duty".[33] Edith Somerville apostó por el deber de salvaguardar Drishane con otra finalidad, la de asegurar su transmisión. Hizo todo lo posible para que la mansión, al igual que la vida de la mansión, perduraran de cara al futuro. Por ello, cuidó con mimo una casa que, en virtud de la institución de mayorazgo, no estaba destinada a ser suya sino de Cameron, el mayor de los hijos varones de la familia Somerville. Se encargaba de las obras de mejora, de adecentar el jardín, de la servidumbre, de que todo, en definitiva, estuviera en buenas condiciones para cuando volviera el heredero. Gastó sus propios ahorros en la renovación de los establos, la compra de caballos, el mantenimiento de la rehala y la organización de las cacerías de West Carbery. Su extraordinaria habilidad como amazona y la maestría y dedicación con las que supo llevar la dirección de esta institución local, la cacería de West Carbery, le valieron el título de *Master of Fox Hounds* (M.F.H.) en 1903. Después de 1903 le sucedió en esta labor su hermano Aylmer, hasta que una epidemia de rabia destruyó la rehala en 1912. Edith Somerville volvió entonces a invertir todo su esfuerzo y exiguo capital con el fin de reiniciar un evento de enorme trascendencia local que siempre había asegurado el buen nombre de la familia en la zona. De 1912 a 1919 ostentó de nuevo el título de M.F.H. Asimismo, la primogénita de los Somerville manifestó una gran preocupación por el futuro y bienestar de los demás hermanos. Ya desde muy joven se ofreció a participar en los gastos de la casa y de la familia con el dinero que empezaba a obtener de la publicación de sus primeras ilustraciones y

[33]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.157.

artículos. En calidad de heredero de Drishane, Cameron era el primero en ser informado de todo lo que allí ocurría:

> [They] are simply holding on & refusing to pay any rent. Papa has offered 15 per cent & they won't give it - He will go to law and they will possibly pay; but if they don't & he evicts them, noone will take the land as the boycotting system is so perfect that not a man dares to take an "evicted" farm. [...] I am simply panting to know what I am to get for my article in Canalls - Mr Stokes says not a penny less than 30 guineas! I have written & boarded the editor on the subject but have not yet heard from him. If I got all that I might manage a small trip to Paris - or, if the rents don't come in, I would gladly give it to help to keep Jack & Hugh at school: as Papa has had to warn Mr Black that if the tenants don't pay he will have to remove the boys.[34]

Aun teniendo en cuenta los problemas familiares que la situación del campo ocasionó en momentos puntuales, el interior de las mansiones de Castletownshend reflejaba la crisis en mayor medida que lo hacía su aspecto exterior y hasta la vida misma de sus ocupantes. En Drishane el frío y las corrientes de aire alternaban con el ambiente maloliente del raticida y de las numerosas víctimas que yacían bajo la tarima de las habitaciones. Por mucho que este tema acaparara obsesivamente las conversaciones de la familia no había dinero suficiente para desinfectar la casa. Con el humor que a veces nace de la simple resignación los Somerville calificaron de "mouse-oleum" una valiosa chimenea de mármol en estado de descomposición por el mal incurable del subsuelo.[35] Por contra, en las cocinas y hasta en los establos se exigía a la servidumbre la más escrupulosa limpieza. En la vida de la *Big House* esto era ciertamente prioritario en la medida en que el éxito de las celebraciones sociales dependía de la buena mesa y de los deportes ecuestres. La gran ventaja de un lugar en el que se habían apiñado varias casas solariegas radicaba en el intercambio mutuo de actividades y medios de recreo, y de ahí una mayor repartición de los gastos o su alternancia. La comunidad angloirlandesa de West Carbery se podía permitir un tren de vida imposible de mantener a nivel individual, como así demostraba el interior de las mansiones. De cara al exterior, Drishane y sus compañeras disfrutaban de una situación envidiable:

---

[34]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 09.12.1885. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.70.

[35]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.6. Véase asimismo el apéndice fotográfico del presente trabajo.

> Castle Townshend is a small village in the south-west of the County of Cork, unique in many ways among Irish villages, incomparable in the beauty of its surroundings, remarkable in its high level of civilisation, and in the number of its "quality houses". "High ginthry does be jumpin' mad for rooms in this village," was how the matter was defined by a skilled authority.[36]

En Castletownshend imperaba el dinamismo, la acción y la diversidad. Se sucedían en un solo día actividades varias dentro de un amplio abanico de posibilidades: tenis, croquet, paseos a caballo, excursiones campestres, pintura, fotografía, y un largo etcétera de ocupaciones a las que se añadía la proximidad del mar por cuanto además facilitaba la práctica de deportes acuáticos.

La composición mayoritariamente angloirlandesa de Castletownshend queda reflejada en el emplazamiento de las iglesias. La iglesia católica está fuera del pueblo, alejada en un llano, como en medio de ninguna parte. St. Barrahane, la iglesia protestante, está situada dentro de la muralla que rodea al castillo de la familia Townshend y bien arropada por las construcciones del conjunto. En Irlanda era costumbre que el terrateniente disfrutara del privilegio de sentarse en su propio banco en la parte anterior de la iglesia. La servidumbre protestante ocupaba cualquiera de los restantes asientos de la parte posterior. En St. Barrahane cada una de las familias de Castletownshend tenía un banco en propiedad. Hay además una relación genealógica de la familia Townshend grabada en la pared de la iglesia sobre la que descansa su banco. Al pie de la genealogía reza la inscripción: "Children's children are the crown of old men; and the glory of children are their fathers". Cada una de las seis vidrieras con las que cuenta la iglesia tenía por objeto honrar la memoria de un miembro ilustre de la comunidad. La vidriera de la Natividad está dedicada a Thomas Somerville IV (*the Big Master*) y su esposa Henrietta Augusta Townshend. Los nietos donaron la vidriera a la iglesia en 1915. Buena parte de las muchas facetas artísticas que demostró tener Edith Somerville se orientaron al deseo de sellar la impronta de una estirpe memorable en Castletownshend. Edith Somerville diseñó tres de las vidrieras que están dedicadas a los

---

[36]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.63. La última frase citada había sido pronunciada por un campesino de la zona y fue anotada por Violet Martin en su diario de 1892: "High gintory does be jumpin' mad for lodging in this village".

suyos y llevó a cabo todos los trámites de su realización final.[37] Ofreció para el altar una mesa muy antigua de roble macizo en memoria de Violet Martin. Su compañera inseparable quedaba de este modo asimilada a la esencia de Castletownshend. El mosaico que cubre el suelo del altar se inspira en motivos celtas, también diseñados por Edith. Asimismo, sucedió a su madre como organista oficial de St. Barrahane, función que desempeñó durante toda su vida.

La devoción que esta mujer angloirlandesa sintió por Drishane tuvo la intensidad y la entrega que se asocia al amor de una madre. Un sentimiento muy similar profesó hacia el enclave privilegiado de West Carbery. Dentro de los límites de esta zona bien localizada se enmarcaba su casa y su patria entera. Así lo percibieron aquellos que, como su médium Geraldine Cummins, la conocían bien:

> To know Edith one had to see her in her environment and among those she has spoken of as the "clan" - that is Somervilles, Coghills, Chavasses and Townshends etc. [...] Occasionally, when staying at Drishane, I felt as if I had skipped a generation or two in time and had in that household gone back to the best of Old Time. Such life was fascinating, almost too absorbingly interesting. [...] Apart from the people, that region was spell-binding. Carbery in its best moods is a fairy country full of colour and light; in its worst, grim, grey, damp, with a haunting gloom. But even when its weather is in its blackest sulk, the air is soft and kind; and you know there is tender smile ready to break just round the corner. [...] It was therefore not surprising to me that Edith gave a faithful and uncritical love to that Carbery coast on the borders of an ever restless ocean; for she had lived there under its spell. One friend regarded this devotion as a tiresome fault and exclaimed, "She looks on Carbery as the apple of God's eye!" But to the members of her family unto the second and third generation, the village of Castletwonshend remained a home as prized as the Holy Land by the Jews.[38]

El contexto social y situacional de Drishane era ciertamente atípico en Irlanda.

---

[37]El mismo año de la muerte de su padre, Colonel Thomas Henry Somerville, en 1898, Edith empezó a proyectar la forma de la vidriera que había de serle dedicada. Las cartas que escribe a su hermano Cameron en esta época están llenas de detalles y bocetos que demuestran la importancia que otorgó a esta labor. Véase L.A.244, L.A.245, L.A.246, L.A.276, The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. En relación con esta faceta artística cabe destacar el interés de Edith Somerville por el Movimiento de las Artes y de la Artesanía Irlandesas, que potenciaron el trabajo de la vidriera y la artesanía celta. Véase Rauchbauer, O., *The Edith Oenone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay*, págs.176-83. Véase también el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[38]CUMMINS, Geraldine, *Dr E.OE. Somerville. A Biography.* London: Andrew Dakers Ltd., 1952, págs.53-4.

No en vano De Valera definió el pequeño reino angloirlandés de Castletownshend con la expresión "my little Britain".[39] Sin embargo, el emplazamiento solitario de Ross y sus características generales en lo referente a la disposición de la mansión y aledaños correspondían al prototipo de la *Big House*. Tanto la clara delimitación de los terrenos privados que reservó para sí la familia Martin, bien separados de las tierras destinadas al arriendo, como la distancia física que había entre la *Big House* y los núcleos de población de los alrededores hacen pensar que Ross House, a diferencia de cómo quiso presentarlo Violet Martin, había sido levantada para aislar la superioridad social del terrateniente. En la época en que ella hubo de afrontar el declive de la *Ascendancy* la familia ya no poseía la parte de la hacienda que en el pasado había fundamentado su status de clase terrateniente y proporcionado los medios económicos que permitían vivir como tal. Con ello también se había desvanecido una parte esencial de su identidad angloirlandesa. En consecuencia, y aun cuando el terrateniente de origen anglonormando tenía vínculos culturales comunes con la población nativa, Violet Martin puso especial empeño en conectar los extramuros de Ross House a una casa señorial que estaba naturalmente abocada a nutrirse de su propio aislamiento, el físico y el de la decadencia. En sus escritos el recogimiento de la mansión cobra nueva vida por cuanto se presenta inmerso en la belleza de una naturaleza salvaje y arraigado en el lenguaje feudal de una tierra campesina. Violet Martin sugería además que Ross renovaba el eterno compromiso de comunión con la tierra el día en que los hijos de la familia, al igual que ella misma, eran secretamente bautizados en la religión católica. La estirpe de los Martin se había afianzado en "the chivalrous past of Galway, the close intimacy with the people".[40] La mansión y sus ocupantes formaban una unidad con el paisaje occidental de Galway, fundidos en "the large and healthful intimacy of lake and woods, bog and wild weather", y dedicados a las actividades aristocráticas propias de la zona, "shooting and rowing".[41] Se aprecia aquí la perspectiva necesariamente idealizada y un tanto bucólica del que lo ha perdido todo menos el emblema arquitectónico de un pasado terrateniente. No obstante, Violet Martin hizo todo lo posible por vivir la vida

---

[39]Citado en RAUCHBAUER, O., *The Edith Oenone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay*, pág.158.

[40]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.11.

[41]Ibid., pág.19.

de la *Big House* con relación a lo que habían sido en el pasado sus subordinados. Pretendía así, de una parte, reafirmar las raíces de su identidad en Irlanda y, de otra parte, pretendía romper las barreras del aislamiento.

En uno y otro caso el mundo de Edith Somerville se basaba en parámetros distintos, además de gozar de la sensación de estabilidad que proporcionó vivir en grupo. La vida de la *Ascendancy* en Castletownshend giraba sobre sí misma, pero no por ello se descuidó el brillo que había de irradiar el buen nombre de una familia conocida desde siempre en la zona de West Carbery. Respecto al arraigo de Drishane en lo autóctono, Edith Somerville destacó las raíces lingüísticas de donde provenía el nombre de la casa:

> [The house] stands near the little village of Castle-Townshend, and it is called Drishane - the accepted pronunciation may be indicated as Drish-ann - which is the place-name that occurs in several other parts of the county. Dr. Joyce, in his book, *Origin and History of Irish Names*, says the word Drishane is derived from "Dris", a briar, and means place of brambles or a brake of briars. In the matter of material briars the lands of Drishane may have lost something of luxuriance, but spiritually, its briars are still an effective obstruction, alike in spelling and in pronunciation.
> I have sometimes been required to give my name and address in a London shop. I say "Somerville", and am resigned to the certainty of a *u*, and a superfluity of *m*'s.
> Then I say "Drishane".
> "Will Madam spell it?"
> Madam does so, and adds "Skibbereen". On which the stupefied assistant hands her the pencil.[42]

Con relación a las pequeñas poblaciones situadas en la zona de West Carbery, Skibbereen era la villa o pueblo más grande. Servía de punto de referencia para facilitar el domicilio en cuestiones prácticas como por ejemplo el correo. Edith Somerville aprovecha el relato de una anécdota con la doble finalidad de destacar su nacionalidad irlandesa y diferenciarla a su vez de la inglesa.

En el extremo occidental del condado de Galway, Oughterard era la población más próxima a la familia Martin, a unas cinco millas de distancia de Ross. La iglesia protestante de Oughterard recibía a la minoría protestante de la zona con ocasión del

---

[42]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.2-3.

servicio dominical, siendo éste un punto de reunión del que surgía la oportunidad de intercambiar visitas con los vecinos y participar en alguna que otra celebración social. En este contexto Ross House no disponía de medios económicos suficientes para ofrecer la hospitalidad de antaño. Las actividades de ocio aristocráticas que Violet Martin compartía con la colectividad angloirlandesa de Castletownshend estaban ausentes en su casa. En las ocasiones en que Edith Somerville visitó a su prima colaboraba, a petición propia, en los gastos de la estancia.[43] Dadas estas circunstancias de penuria eran bienvenidos los círculos íntimos de la familia muy próxima, pero el intercambio social por parte de los propietarios de Ross House consistía en visitar a sus vecinos más que en recibirlos. En Ross no se podía hacer gala de otra hospitalidad que la que suponía la acogida en una casa solariega de gran tradición realzada por la belleza de su entorno natural. Por esta razón también Violet Martin se dedicó a mejorar el aspecto de Ross y puso al servicio de la casa todo el esfuerzo físico que requería tan ingente tarea. A Edith Somerville confiaba en sus cartas unas dificultades que parecían insuperables:

> It seems hopeless to think of doing anything here except just by tooth and nail to get the upper hand of the general decadence of all things. I see something new to be done every time I go into a room & then the next thing seems more imperative and so on - You have no idea how much is wanted in the way of paint. I must do as much as I can but I am ignorant. [...] My hand is shaking from working at the Avenue. I've been cutting the edges of it which will be my daily occupation for ever as by the time I get to the end I shall have to begin again. It is 5 furlongs, and both sides mean a mile and a quarter to keep right.[44]

A pesar de todo, el carácter especial de la mansión señorial conservaba a sus ojos el efecto mágico del hechizo:

> Everything looks ragged and unkempt - but it is a fine free feeling to sit up in this window and look abroad. There are plenty of trees left - and there is a wonderful Sleeping Beauty's Palace air about everything. Wildness & luxuriance and solitude - as to be lonely or anything like it - it does not enter my mind - The amount of work to be

---

[43]Para más detalle véase LEWIS, Gifford, *Somerville and Ross. The World of the Irish R.M.*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1987, pág.29.

[44]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.80.

done would put an end to that pretty fast.[45]

Aunque este aislamiento no le resultara atractivo a Edith Somerville, había entre las dos primas un respeto mutuo no exento de humor y de sinceridad. Así lo expresaba Violet Martin al animarla a ir a su casa: "So have a sickener of this place first, and then go home with avidity".[46] En un tono similar se destacan los alrededores: "This is the place to cure you if you have neuralgia, anyway. Mountain air is the thing - not that there exist any lofty peaks in the neighbourhood, but the hills stand about Ross, as about Jerusalem".[47] Las estancias de las dos primas en Castletownshend solían ser más frecuentes que en Ross. Si bien muchas veces no disponían de tiempo ni de dinero para estar juntas, Edith Somerville procuraba entonces aliviar una situación que consideraba particularmente difícil en el solitario enclave de Galway:

> Poor Martin is still at Ross = she has been seedy lately with a sort of chill, liverish I fancy, & I ply her with books & papers = she only sees the Irish Times & in that lonely place to be ill & literature - less must be awful.[48]

Frente al aislamiento de la mansión Violet Martin valoraba enormemente el dinamismo que en contrapartida proporcionaba una comunicación viva con la población campesina. En este sentido eran muy apreciadas las respetuosas demostraciones de cariño a "Miss Wilet";[49] ni qué decir del corazón agradecido que se expresaba con el tratamiento de "The Gentle Lady".[50] Sin embargo, las muestras de cariño y de fidelidad convivían en una relación ambivalente que podía combinarse con el desprecio irlandés hacia lo angloirlandés o alternarse con la frialdad del campesinado hacia su antiguo amo:

---

[45]Ibid., págs.77-8.

[46]Ibid., pág.89.

[47]Ibid., pág.104.

[48]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 21.11.1895. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.189.

[49]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.154.

[50]Ibid., pág.158.

The tenants have been very good about coming and working here for nothing - except their dinners - and a great deal has been done by them. It is of course gratifying, but in a way very painful, and makes one want money more than anything. [...] We have many visits from the poor people about and the same compliments and lamentations and finding of likenesses goes on. This takes up a lot of time and exhausts one's powers of rejoinder. Added to this I don't know what to make of the people, I know they are many of them blackguards, but they are the devil to talk and jackact. Of course some are really devoted but there is a change and I can feel it.[51]

En una carta con fecha 9 de julio de 1888 Violet Martin cuenta a su prima cómo, habiendo preparado una merienda para los niños de la escuela local, la invitación fue boicoteada por la maestra.[52] En la misma carta comenta otro suceso, la visita que hizo a cuatro hermanas, ahora convertidas en propietarias de la tierra que trabajó el padre cuando era arrendatario de los Martin. A pesar de que el cambio de situación resulta evidente, la hija de Ross anota con precisión la observancia de la adulación que, en virtud de la costumbre, se debía a la clase terrateniente:

I wish I could remember some of the criticisms that went on all the time "I *assure* you Miss Wylett you are very handsome, I may say beautiful" – "I often read of beauty in books but indeed we never seen it till today - indeed you are a perfect creature". "All the young ladies in Connemara may go to bed now, sure they're nothing but upstarts". Many other precious things I lost as all the sisters talked together, yea, they answered one to another. Custom has taken the edge off the admiration now I am grieved to say - but still it exists.[53]

El recibimiento que los campesinos dieron a su hermana Geraldine, que no había estado en Ross desde hacía dieciséis años, es descrito de la siguiente manera:

There was no cheering or any demonstrativeness, and owing to a mistake many of them had gone away thinking that she was not coming, but there was a great deal of conversation, and subsequent drinking of porter. Edward was wonderful, in a trying position. In about 2 minutes he was holding a group of men in a deep converse, without any apparent effort - and he was much approved of "a fine respectable gentleman" –

[51]LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.80-1.

[52]Véase ibid., págs.84-5.

[53]Ibid., pág.85.

"the tallest man in the property" such were the comments. In the strictest privacy I may say that I felt all of a heap to see the bonfire blazing there just as it used to in my father's time - when he and the boys used to come down and all of us, and it was all the most natural thing in the world. It was very different to see Geraldine walk in front of us through the gates, with her white face and shabby clothes. Thady Connor (who is the bailiff and was the steward) met her at the gate, and not in any vice regal circles could be surpassed the way he took off his hat and came silently forward to her, while everyone else kept back in dead silence too. I know Thady is not what he ought to be, or any of them for the matter of that, but I think they felt seeing her.[54]

Como se puede observar en el comentario anterior referido a Thady Connor, las gentes humildes de la zona han mejorado de situación desde la caída del sistema terrateniente en Ross. La mansión, en cambio, está en pésimo estado de conservación y hasta necesita de la colaboración de sus antiguos empleados:

The son of Tom Walsh, the carpenter, has been making a sort of hanging cupboard for me, also all for love. He was a little embarrassing as he is a very smart person, went to America, and was conductor in a Pullman, then engine driver on the Grand Trunk and so on. He now keeps a pub in Galway and is a most dashing young man with a curled moustache and a yatching cap.[55]

De la perspectiva biográfica hasta ahora presentada sobre Edith Somerville y Violet Martin se deduce que su actuación consciente estaba definida por un marco social y familiar integrador. Sin embargo, en un aspecto hicieron excepción, el del matrimonio, aun cuando éste estuviera cargado de consecuencias sociales importantes que formaban parte del deber angloirlandés. Del matrimonio surge la familia que asegura la continuidad de la raza. En el caso de la mujer, asumir la correspondiente función femenina, en cuanto esposa y madre, suponía no sólo cumplir con un deber sino hallar además un medio de vida. En el seno de una clase social que se presuponía de rango aristocrático, el trabajo en la vertiente profesional era en principio anatema y, de todos modos, un camino vedado a la condición femenina. Dado que en Irlanda las ocupaciones vinculadas al ejército, la administración de justicia y en general las áreas de competencia estatal dependían del gobierno británico, el varón podía elegir esta vía de

[54]Ibid., págs.106-7. Edward Hewson era el marido de Geraldine.

[55]Ibid., págs.80-1.

salida por sus implicaciones no profesionales, derivadas de lo que Angloirlanda consideraba el servicio al Imperio. En contraste con esto, lo profesional en sentido estricto pertenecía al trabajo de lucro, un campo dentro del cual el comercio y la especulación asociada a la compra-venta constituían actividades indignas, propias de las clases sociales inferiores. En consecuencia, el servicio al Imperio era prácticamente el único recurso que proporcionaba a la clase angloirlandesa un medio de vida noble y seguro dentro de un mundo cuyo acceso era exclusivamente masculino. El matrimonio es, por tanto, para la mujer, un medio de subsistencia. Adquiere en este sentido la dimensión práctica de una profesión, aunque por supuesto no estuviera reconocido como tal, sino más bien como un servicio a la familia para la perpetuación de la estirpe. En el ámbito femenino de una clase en declive tampoco se ofrecía otra alternativa puesto que la mujer soltera y sin ingresos representaba una carga muy gravosa en la casa de sus padres o hermanos. A este respecto Edith Somerville relataba en una carta una divertida conversación de la que había sido testigo:

> The country has been much excited by the announcement of the engagement of little Mr. White, the curate, to Domenicho Puff. No one knows why he did it, he least of all, poor little creature, and as they have only £100 a year to live on their prospects are not very rosy. Zoe in congratulating old Puff, said that as this was his youngest daughter they were beginning at the wrong end. "I don't know what end they begin at Mrs. Kerrens" replied old Puff between his teeth, "so long as they make a start".[56]

La soltería de las hijas significaba el fracaso de los padres y, viceversa, la presión de las convenciones familiares revertía en la frustración de la mujer no casada; por tanto, inútil. La única hermana soltera de Violet Martin, Selina, representaba este tipo de caso. Selina llevaba una vida anodina cuya insatisfacción irrumpía en un comportamiento depresivo y súbitos ataques de histeria que movilizaban a todos los ocupantes de Ross House, incluidos los sirvientes:

> Mama told me tonight to my extreme amusement, of an effort she made before I came home to get Selina out of bed, she having taken up her usual winter residence there. Selina at once announced with some heat that no one cared for her but Jim and fell to weeping with great violence. Mama was completely nonplussed, "but" she said with beautiful casualness "Kate Welsh happened to be within hearing, she had come down

[56]Correspondencia de Edith Somerville a su hermano Colonel John Somerville; 05.03.1894. Special Collections en Queen's University, Belfast. 1033A.LSS.

about something or other, and I think I had got her to sweep the stairs, and she with great cleverness came to the rescue". This meant, I found, that she came in and told Selina that she would rather have her than any young lady of the whole of them. The tide of tears began to abate, but was not completely checked till Johnny Welsh was called in - he in some other unexplained way had flown out from his situation in Galway and was probably at the moment making Mama's bed or lacing her stays. To Selina then, seated Niobe-like in bed behold the brave Johnny approached.[57]

Totalmente conscientes de las ventajas e inconvenientes implícitos en el ámbito de la *Big House*, Edith Somerville y Violet Martin intentaron conjugar las facetas de su identidad angloirlandesa y femenina procurando mantener un equilibrio entre la independencia que demandaban sus aspiraciones personales y las restricciones inherentes a una herencia sociocultural a la que debían su lealtad. Como se ha visto anteriormente, el compromiso con el mantenimiento de la mansión señorial fue llevado a cabo con el mayor rigor. Ahora bien, la elección personal de rechazar el matrimonio significó tomar sin duda alguna una decisión anticonvencional, que violaba las leyes no escritas del entorno familiar y social. De forma complementaria las funciones de madre y esposa en Drishane y Ross, respectivamente, reconciliaban la soltería de dos mujeres fieles a su clase pero infieles al deber matrimonial. A la condición de mujeres solteras por la que optaron se unía otra aspiración personal, la propiamente artística, dedicación que encaminaron en la vertiente profesional. Al igual que en el aspecto matrimonial, en este otro aspecto Edith Somerville y Violet Martin se apartaron de la norma angloirlandesa, ya que transformaron la práctica diletante de su genio creativo en un medio de vida, pasando de ser meras aficionadas a escritoras profesionales. El arte de escribir les descubrió las posibilidades pecuniarias de la profesión literaria que hacía realidad su independencia femenina. Se adentraban así de alguna manera en el mundo prohibido de lo masculino, al obtener del fruto de su trabajo una autonomía económica en las mismas condiciones que las que tradicionalmente caracterizaban al varón. Incurrían, asimismo, en otra falta, poco acorde con el espíritu aristocrático, dado que al escribir para ganar dinero el acercamiento y propósito de la actividad que realizaban no se correspondía con el decoro de su clase. No obstante, se procuraron encajar estas excepciones dentro del canon angloirlandés. Las dos mujeres solteras y económicamente independientes que habían logrado triunfar en el campo profesional

[57]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.181.

pusieron al servicio de la *Big House* su triunfo: los ingresos procedentes de la práctica literaria mantenían Drishane y Ross. Igualmente, aunque las dos primas, de profesión escritoras, penetraban en el mundo prohibido de lo masculino al mismo nivel que el varón, aceptaron en la organización patriarcal de su casa el segundo lugar al que quedaban relegadas por su condición femenina. Edith Somerville y Violet Martin supeditaron los beneficios de la independencia femenina, tanto en términos económicos como en tiempo y dedicación, a las necesidades de los de su entorno familiar y, en último término, invertían estos beneficios en una casa destinada a un heredero varón.

La vida familiar de Drishane estaba presidida por la autoridad de Adelaide Somerville, una madre dominante y abrumadora con todos, pero más especialmente con su hija mayor. El talante independiente de Edith, acorde con su aspecto exterior, era la antítesis de las cualidades que Adelaide Somerville valoraba en una señorita bien preparada para ser esposa. Esta hija rebelde siempre reconocería haber sido causa de frustración para su madre:

> I think I should begin by saying that her ideal daughter had been denied to her. This being should have had hair of dazzling gold, blue eyes as big as mill-wheels, and should have been incessantly enmeshed in the most lurid flirtation.[58]

A pesar de la indudable valía de una mujer anticonvencional que se erigía en piedra angular de la estructura familiar, la decisión de no contraer matrimonio le fue siempre reprochada por su madre, la persona que no dudaba en expresar las opiniones propias y el sentir general investida de la autoridad que le confería el papel de cabeza de familia. Edith Somerville había tenido varios pretendientes, un desengaño amoroso con Hewitt Poole y también la posibilidad de contraer matrimonio con el que todos consideraban un esposo ideal, Herbert Greene, el eterno pretendiente rechazado cada año que permanecería siempre soltero.[59] Este posible romance, frustrado por la

---

[58]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.92.

[59]Hewitt Poole y Herbert Greene eran primos de Edith Somerville. Según parece, de acuerdo con el estudio biográfico llevado a cabo por Gifford Lewis, Hewitt Poole marcó la juventud de Edith en torno a 1878 con una verdadera historia de amor, que resultó frustrada por la negativa del padre de Edith ante la insolvencia económica del joven. Véase LEWIS, G., *Somerville and Ross. The World of the Irish R.M.*, págs.41-4. Herbert Greene, profesor universitario de lengua griega y cultura clásica en Magdalen College, Oxford,

pertinacia de una mujer que disfrutaba de la compañía masculina pero no quería plegarse al esquema patriarcal establecido, fue fuente de cotilleo y causa de numerosas presiones en torno a Edith Somerville hasta por lo menos 1898. Mucho antes de empezar a escribir con Violet Martin, y en la difícil situación de una crisis emocional resultante del choque que se producía entre el entorno, un desengaño amoroso y la defensa de sus proyectos artísticos, Edith Somerville firmó en su diario un único compromiso: "I will paint. I will also work".[60] Poco tiempo después anotaría el comentario que había oído de una campesina; comentario memorable por cuanto se convirtió en un lema de vida: "I think I will never be married. I'd love to be an ould maid. A single life is airy".[61] Esta observación fue de nuevo recordada en 1933, en un artículo que publicó en *Cornhill*, bajo el título "For Richer For Poorer", sobre los hábitos políticos y matrimoniales de los irlandeses.

No parece que Violet Martin llegara a tener alguna oportunidad matrimonial seria que la colocara en la disyuntiva de enfrentarse abiertamente a las presiones del entorno. Desde muy joven, sin embargo, en parte por sus experiencias así como por las historias de la familia que había oído, desarrolló un rechazo casi instintivo a todo lo que estuviera relacionado con las costumbres de tipo sexual y conducentes al matrimonio que regulaban la interrelación entre hombres y mujeres. Observó además de una forma crítica las implicaciones del compromiso matrimonial en las dos partes implicadas. La historia de una de sus medio-hermanas era siempre recordada en la familia por su carácter trágico y escandaloso. Emily Martin había sido forzada a casarse con un hombre rico mucho mayor que ella a raíz de un breve encuentro en una fiesta. En un intento desesperado por eludir este destino quiso escapar con el joven del que estaba enamorada. La fuga no tuvo éxito.[62] Emily Martin era hija del primer matrimonio de

---

destacaba por ser un auténtico erudito en el ambiente de Castletownshend, lugar que visitaba todos los veranos. Estuvo enamorado de Edith Somerville desde los dieciocho años. Véase LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.196-9. Para una breve reseña biográfica de Herbert Greene véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.19-20.

[60]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1880. [30 de Noviembre]. Citado en LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.32.

[61]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.246.

[62]Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.82-3.

James Martin con Anne Higinbotham, la cual a su vez había fallecido en el parto de su quinta hija. Aunque los comentarios de Violet Martin sobre sus propios padres no son siempre coherentes y tienden a enmascarar una realidad que se advierte poco halagadora para la parte masculina, llama la atención lo mucho que le interesaba este tema en general y las frecuentes comparaciones que hace entre la relación matrimonial y las relaciones humanas en otros contextos. Recuérdese, por ejemplo, la delicada armonía matrimonial con la que se alude a la vinculación entre el terrateniente y el arrendatario.[63] James Martin debió de ser un marido y un padre autoritario, que ejercía plenamente su superioridad patriarcal en detrimento de las numerosas féminas que había en su casa. Las observaciones más espontáneas de Violet Martin respecto de la interrelación entre hombres y mujeres surgen, curiosamente, de la literatura. Las reflexiones que provoca su lectura sugieren la desmitificación de la relación amorosa, tal y como señala a su prima: "Rossetti had but one idea of life - to be in love - with perhaps religion thrown in - of a glamoury enamoury sort - and I think for all his sonnets he had not the right idea of a woman".[64] Violet Martin rechazaba de plano las posibilidades reales del romance así como también manifestaba su disgusto por las convenciones y situaciones que corroboraban la inferioridad de la mujer por comparación con el varón. No obstante, cuando el planteamiento amoroso alcanza los confines realistas de la relación sexual, Violet Martin no sabe cómo reaccionar. Su reprimida curiosidad y sentido del decoro quedan expuestos en el siguiente pasaje de otra carta a Edith Somerville:

> And talking of books - I did last night a thing I feel ashamed of, and that I don't feel the worse of - I looked through Nana, Zola's book. I feel ashamed of having opened it, expecting it to be so very odious. But my humble verdict is that it is not as bad as Ouida or Swinburne. It is like an unvarnished police report, without any of the overlaying of mock refinement, or reiterations of female charms and seductiveness and finely balanced tempests of feelings that make you scarcely know your right hand from your left. He pitches his story straight into the lowest possible strata of humanity, and makes you feel nothing but how foul and terrific it is. As to making it attractive, I should say it was the last possible thing. As I said before I felt all the time ashamed of reading it, but not from any effect on me - and I could see the tremendous skill of the writing - I am sure you despise me a good deal, and I certainly think it is not a book to read, as there is no use of getting familiarised with bad things. But I should never want to read it through, or to

[63]Cf. El apartado IV.1. del presente trabajo.

[64]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.62.

read another - and I thought I should feel better if I told you.[65]

Continúa en la misma carta, unas líneas más adelante, relacionando el tema con la mala noche que ha pasado en la mansión de Mrs Persse:

> The final point of weirdness was rats. Mrs. Persse warned me about them, and assured me they couldn't get into the room, but the row they made was intolerable, and I slept very badly in consequence - I wasn't frightened, but just bored by them. The whole recollection of it is unpleasant. Neuralgia, the earthy smell, the distracting courses of the rats over the ceiling and down the walls, the hours that were so long and yet so far from morning, and Zola's dreadful facts steaming and reeking in one's mind. You can imagine very well that it was a detestable night.[66]

Violet Martin demostró ser una mujer independiente desde muy joven. Se había puesto a escribir artículos periodísticos al igual que Edith Somerville se dedicaba a pintar. No obstante, da la impresión de que abolió el tema del matrimonio para sí misma tanto por el deseo de mantener su independencia como por el tabú sexual. En el ambiente de Ross su decisión resultaba anticonvencional pero no era motivo de enfrentamiento. El destino atípico de dos mujeres que destacaban por su vitalidad y determinación fue expresado por uno de los sirvientes de Ross House: "But indeed the both of ye proved very bad that ye didn't get marri'd, and all the places ye were in".[67]

Edith Somerville y Violet Martin coincidieron en no querer casarse para preservar en lo posible la libertad individual, libertad que coartaba el varón en el seno de la institución matrimonial y a partir de los plenos poderes que le eran otorgados en una sociedad patriarcal. Dado que ellas mismas también se subordinaron a este código de valores en la medida en que su independencia pudiera llegar a colisionar con las bases de su clase social, fueron siempre muy conscientes del tratamiento injusto que recibía la mujer, en cuya entereza reposaba la familia y la clase angloirlandesa. Edith Somerville observa frecuentemente que las mujeres son víctimas de un abuso de

---

[65]Ibid., pág.154.

[66]Idem.

[67]Ibid., pág.223.

autoridad por parte de sus maridos: "She is a good little thing who would have been pleasant and agreeable if she got a show but her husband is a sour mean conceited Kenat and she is overshadowed by him and a coming infant".[68] Configurados por una educación patriarcal, los miembros femeninos de esta sociedad asumen su subordinación y se encargan de preservarla por respeto al sentido del deber. Las dos primas constataron, en efecto, una gran diferencia generacional entre las circunstancias que ellas habían valorado en términos de opción personal y lo que sus mayores nunca habían cuestionado. En este sentido Edith Somerville resume con claridad los principios incuestionables de su madre y tres tías, llamadas en Castletownshend *The Aunts*:

> The Aunts accepted for themselves a standard of high rectitude, together with the inferiority complex that they held to be proper to their sex. Those whom in intimate debate they - in the fashion of that simpler age - spoke of as "The Gentlemen", were regarded as forces of Nature, comparable to thunderstorms or earthquakes, uncontrollable, yet susceptible of guidance, if sufficient subtlety were exhibited. They were "The Gentlemen", and their moods and caprices merely had to be submitted to and knew no law.[69]

A partir de esta escala de valores las relaciones humanas quedaban claramente delimitadas en una estricta jerarquización en donde el varón ocupaba el primer lugar. La condición femenina era objeto de menosprecio, pero dentro de ésta también había clases. La mujer casada era tenida en mayor consideración que la soltera, con independencia de cuál fuera su valía o su aportación personal a la familia y a la vida social. Así lo percibieron las dos primas con el enojo de saberse no reconocidas como escritoras profesionales, sin tiempo que malgastar, y defensoras de una independencia injustamente valorada: "I agree with you about Zoë being a doubtful element in Castle T. She has the spare time and the meddling instincts of the old maid - and she has the weight of matrimony to back her opinions in the family councils".[70]

---

[68]Ibid., pág.58. El vocablo *Kenat* forma parte de la jerga *Buddh* utilizada por los clanes de Castletownshend para referirse a una persona peligrosa y poco de fiar.

[69]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Happy Days! Essays of Sorts*. London: Longmans, Green and Co., 1946, pág.44.

[70]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.164.

Durante el siglo XIX la decadencia de la *Ascendancy* dió lugar a una paulatina modificación de los roles masculino y femenino ya que la mujer tuvo que hacer frente a las responsabilidades habitualmente reservadas al varón. Por ello fue educada en la fortaleza que le permitiera desarrollar capacidades de mando en distintos niveles. Edith Somerville alude en concreto a los beneficios de la disciplina ecuestre, que había aprendido desde los cinco años a instancias de su abuelo: "It is, from my point of view, chiefly in the kennels that the 'enviable' aspect of mastership is to be found".[71] La división de poderes en el mundo de la *Big House* no respondía a una clara delimitación sexual. Mientras el terrateniente y tradicional cabeza de familia en la *Big House* buscaba un soporte económico en las colonias del Imperio o en los círculos periodísticos londinenses, se iniciaba un modelo de conducta que seguían los hijos varones. En contrapartida, las esposas e hijas permanecían encargadas del cuidado del hogar y los sustituían igualmente en las funciones de la vida pública. Violet Martin, Edith Somerville y la hermana de ésta, Hildegarde, ofrecen en este aspecto el prototipo de mujer angloirlandesa con muchos recursos. Sabían cazar y montar a caballo con gran habilidad, llevaban las cuentas de la *Big House*, conocían bien la situación del campo y, en relación con ésta, las circunstancias personales de los arrendatarios. Heredaban así de las generaciones femeninas anteriores y de unas circunstancias sociopolíticas cada vez más difíciles las bases de una preparación muy completa para ser mujeres fuertes. A la asunción de estos deberes de corte masculino, que en otros contextos aristocráticos como el británico no eran propios de la mujer, se añadían las funciones femeninas naturales de madre y esposa, y las socialmente tradicionales de la señora de la *Big House*. A partir de esta perspectiva Edith Somerville y Violet Martin eran especialmente sensibles a la falta de consideración que demostraba tener la sociedad patriarcal por cuanto no reconocía la valía de la mujer. Edith Somerville recuerda, dolida, la reacción despreciativa de los padres de familia que recibían una hija recién nacida:

> I have heard of the owner of a large property, who, greatly desiring a male heir, found himself for the second time the father of a daughter. He is said to have received the news in much the same spirit as my grandfather Coghill, who, on the birth of his seventh daughter (little thinking that three more would come to him in the fullness of

[71]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.275.

time) remarked "More rubbish!".[72]

El entorno de Castletownshend, al igual que el de Ross, se caracterizaba por haberse desarrollado en un ambiente de elevado nivel cultural, circunstancia a la que se añadía el talento artístico de algunos de sus miembros. La familia Martin poseía un círculo de contactos culturales creados por James y Robert Martin en el mundo editorial y periodístico de Londres y Dublín. Robert Martin escribía piezas teatrales, generalmente sin propósito de lucro, como añadido cultural a las fiestas locales que se celebraban en distintos lugares de Irlanda. A veces consiguió que las obras fueran representadas en escenarios más prestigiosos, por ejemplo en The Gaiety Theatre de Dublín. Adquirió fama, sobre todo, como canta-autor de baladas irlandesas. El tío de Edith, Sir Joscelyn Coghill, ostentaba el título de barón y había servido en el ejército británico. Fue el miembro de Castletownshend que, atraído por el ocultismo, incentivó esta práctica entre los familiares, aunque también se dedicó a su investigación y a la posterior fundación de *The Society for Psychical Research* en 1883.[73] Su hijo Egerton, casado con Hildegarde, era primo y cuñado de Edith Somerville. Tenía destacadas dotes para la pintura, la fotografía, la música y el canto; vertientes artísticas en las que no manifestó mayor ambición que la del aficionado. Sin embargo, en la práctica fue el principal apoyo con el que contó Edith para mejorar su formación artística en el extranjero.[74] El entretenimiento habitual que compartían todos ellos junto con los restantes miembros de Castletownshend, hombres y mujeres, era la puesta en escena e interpretación de obras de teatro.

La proporción de mujeres con talento artístico parece haber sido incluso más numerosa. Nancy Crampton, esposa de Charles Kendal Bushe, por tanto bisabuela de Edith Somerville y Violet Martin, se dedicaba a la pintura, al igual que después lo hizo Constance Bushe. Esta última era recordada con especial cariño por apoyar la independencia de sus jóvenes y atípicas primas.[75] Sin embargo, ninguna de las dos

[72]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs,13-4.

[73]Para una breve perspectiva biográfica de Sir Joscelyn Coghill véase LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.20.

[74]Para una breve perspectiva biográfica de Egerton Coghill véase ibid., pág.28.

[75]Véase el capítulo dedicado a Constance Bushe, "A Memory", en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.264-74.

había desarrollado plenamente la orientación artística más allá de lo que fue un pasatiempo, como lamentaba Edith Somerville al referirse a Nancy Crampton:

> She was a brilliant creature in all ways, and had a rare and enchanting gift as an artist, which, even in those days, when young ladies of quality were immured inexorably within the padded cell of the amateur, could scarce have failed to make its mark, had she not, as the Chief, with marital complacency, observed, devoted herself to "making originals instead of copies".[76]

Anna Maria Bushe, la abuela de Edith Somerville por parte materna, había intentado compaginar su formación cultural y el deber de la maternidad dentro de las aplastantes exigencias de la clase angloirlandesa: "My grandmother Coghill, being one of the leading ladies of the literary set of the Cheltenham society of her time, had little leisure to spare for her nine children; considering, I dare say, and very justly, that in bringing them into the world she had more than played her part in domestic life".[77] Edith Somerville y Violet Martin destacan la valía de sus madres, mujeres en cierta medida abandonadas con la carga de la mansión señorial, fuertes y también frustradas. Adelaide Somerville poseía una excelente formación musical que no sobrepasó el ambiente familiar y social, para finalmente recaer en la formación musical de los hijos y en el propio órgano de St. Barrahane. Mrs Martin había recibido de su abuelo Charles Kendal Bushe una sólida formación literaria además de dominar la métrica latina al igual que la música.[78] Su obra poética, a diferencia de la del resto de los literatos de la familia, jamás había tenido una difusión pública.

Como es de suponer, el bagaje formativo que traía consigo este ambiente ofrecía múltiples posibilidades a las familias de Ross y de Castletownshend, posibilidades que se explotaron por afición y no por interés profesional. Perteneciente a la misma generación que Edith Somerville, Ethel Coghill empezó escribiendo obras de teatro con su prima cuando eran muy jóvenes. La rebeldía implícita en las aspiraciones de independencia de estas dos adolescentes adquirió todo su sentido en los términos de

---

[76]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.52.

[77]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.179.

[78]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.12 y 18.

complicidad que utilizaron: "we conflagrote".[79] Después de casada, Ethel Coghill continuó su trayectoria literaria y escribió varios libros de cuentos que a su vez ilustró Edith. Hildegarde era otra de las mujeres más activas de Castletownshend, con la ocupación adicional de llevar una granja de ganado vacuno y un vivero de violetas. Sin embargo, todos estos ejemplos de indudable trabajo no adquirieron una orientación realmente profesional. Aun así, otras mujeres del entorno, como Violet y Hebe Coghill, médicos de profesión, la pintora Rose Barton y la periodista y sufragista Fanny Currey estaban en la misma línea que las primas Somerville & Ross pero, a diferencia de estas últimas, no permanecieron sujetas a sus casas.

Las múltiples oportunidades de realización personal que se ofrecían en torno a Castletownshend, y en menor medida en Ross, no eran iguales para hombres y mujeres. Se daba prioridad a la educación de los hijos varones, suponiéndose que las hijas iban a vivir de sus futuros maridos. Tampoco las mujeres obtenían el mismo trato en cuanto al reconocimiento de su trabajo. En el ambiente literario de Ross se juzgó con cierta humorística condescendencia el estilo de los artículos que escribía Violet Martin, lo cual le valió el apodo de "Our Little Carlyle".[80]

La formación educativa de las hijas de la *Big House* estaba a cargo de una institutriz. En Ross y Drishane esta formación se completaba con la lectura de los grandes clásicos de la literatura que las madres consideraban apropiados. Se leían con entera libertad las obras de Walter Scott, Jane Austen, Maria Edgeworth y Dickens. Previa censura, se permitían algunas obras de Thackeray y Shakespeare. En parte gracias a la ruina de Ross, y el consecuente éxodo de la familia a la capital, Violet Martin estudió en Alexandra College, en Dublín. Este fue el primer centro femenino de enseñanza superior que se fundó en 1866, coincidiendo con el despertar de lo que se ha denominado el período de la Nueva Mujer en el siglo XIX (*New Women*).[81] Edith Somerville también estudió en Alexandra College durante dos cursos. Posteriormente inició una larga batalla en casa para ampliar su formación pictórica con los grandes

[79]Véase LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.31-2.

[80]Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.25.

[81]Véase LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.47 y 211-2.

maestros que se encontraban en Düsseldorf y París.[82] Consiguió por fin viajar a Düsseldorf escoltada por su primo Egerton Coghill. A partir de entonces Edith Somerville realizó frecuentes viajes a París. Aunque fue el arte de escribir lo que realmente le proporcionó la profesión seria que ella buscaba, nunca dejó de pintar, e ilustró la mayor parte de las obras de Somerville & Ross.

La colaboración literaria de Somerville & Ross suscitó en su ambiente enorme interés y ambivalente admiración. Experimentó igualmente las presiones de los miembros más conservadores de la familia que alternaron sus críticas con la satisfacción de innegables ventajas económicas. Saber combinar un ritmo de trabajo frenético, toda la dedicación necesaria al ámbito de la *Big House* y respetar al mismo tiempo las bases de una estructura patriarcal no resultó tarea fácil para las dos primas. En este sentido el descontento de Edith Somerville y Violet Martin hacia una situación que percibían como injusta se tradujo en una crítica más abierta hacia los herederos de la *Big House*. El retrato que Violet Martin hace de Robert cuando éste se encuentra en Ross responde al del hermano apático y perezoso que pasa gran parte del día en la cama. Por otra parte, Violet Martin solía ser testigo de las incómodas situaciones que provocaban las desavenencias matrimoniales entre Robert y su esposa, añadiéndose el problema adicional de convivir con una mujer que ahogaba su frustración en la bebida. Edith Somerville simpatizaba con su prima sin escatimar la necesaria nota de humor que en la complicidad mutua pudiera suavizar la dificultad de la situación:

> Does Robert know how the Balfour fund is to be got at? Widows are swarming in: three or four more came today; one was not a widow, and when taxed with the fact she said she had "nothing only a sort of owld man of a husband, that was fit for nothing only to stay in bed." On reflection I should not recite this story to Robert, except you stop at the comma...[83]

El heredero de Ross suele ofrecer una imagen de incompetencia absoluta en lo que atañe a la vida de la mansión señorial. El heredero de Drishane comparte la misma característica, que se traduce en la ineptitud de Cameron, así como a veces en la de los

---

[82]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.106-18.

[83]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.169.

demás hermanos, para administrar los escasos recursos económicos de los que depende la mansión. Edith Somerville resumía con claridad su punto de vista en una carta que envió a Hildegarde: "The longer I live the less opinion I have of men's business capacity. With but few exceptions, they are impulsive and untrustworthy and *dishonest* - in our family anyhow".[84]

Desde la posición de superioridad que conllevaba pertenecer al vértice social y al sector minoritario de la *Ascendancy* en el contexto irlandés, Edith Somerville y Violet Martin son buen ejemplo de la sensibilidad angloirlandesa afianzada en una fuerte conciencia de clase. En la *Big House* como emblema de una élite se sustenta esta conciencia de clase, tanto más importante para el fortalecimiento de la propia autoestima cuanto mayor el declive. Por cuestión de dignidad y de auténtico convencimiento, Edith Somerville y Violet Martin permanecieron ancladas en la idea de exclusividad implícita en la nobleza de sangre, de tal forma que su perspectiva del mundo y de las relaciones humanas nunca logra cruzar realmente la frontera simbólica de la *Big House*. Se rigen en todo momento por la marca social, con independencia del entorno, situación o experiencia vivida. Por otra parte, al estar colocadas en uno de los extremos del triángulo colonial, sus actitudes y comentarios desvelan también la ambivalencia angloirlandesa característica de su clase. Incluso a veces, y sobre todo por lo que atañe a Edith Somerville, salen a la luz los planteamientos del antiguo colonizador que corrobora los estereotipos del discurso colonial. En 1932 Edith Somerville fue nombrada Doctora Honoris Causa por la prestigiosa universidad de Trinity College, en Dublín, y miembro de la Academia de las Letras Irlandesas fundada por W.B. Yeats y G.B. Shaw. Al año siguiente, a raíz de una reunión en la Academia, detallaba en su diario las personalidades con las que había estado; Yeats, Higgins, Seumas O'Sullivan, Brinsley MacNamara, O'Faolain, Michael O'Donovan y Alice Milligan - ninguno de ellos perteneciente a la *Ascendancy* a excepción de Yeats, y en calidad de hijo adoptivo. Sobre Alice Milligan comenta, "a rather nice little wizened old cad, achievements unknown to me", y añade, "Yeats the only comparatively white one".[85] En 1941, con ocasión de una recepción en la Embajada de Estados Unidos,

---

[84]LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.117.

[85]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1933. [9 de Agosto]. Special Collections en Queen's University, Belfast.

tuvo la oportunidad de coincidir con Father Pat Brown, de cuyo encuentro quedó muy gratamente impresionada. La descripción que se ofrece de Father Pat Brown vuelve a quedar empañada por la idea subrepticia de que, aun tratándose de un erudito, este irlandés nacionalista y católico lleva sobre sí la naturaleza indeleble del colonizado: "I was told he can speak every language in Europe, is an authority on English poetry, & is Professor of Mathematics at the Nat. University, & looks like an aboriginal Kerry peasant".[86]

Dentro de las circunstancias personales que marcaron la trayectoria de estas dos mujeres de la *Ascendancy*, el rasgo diferenciador y elitista de su status tiende a plegarse sobre sí mismo en el reducto de lo conocido, en lo que consideran el mundo más selecto. El resultado es un marcado provincianismo, especialmente perceptible en Violet Martin. Después de una visita que en 1887 le había hecho a su prima en París, y tras experimentar con cierto disgusto la vida bohemia que caracterizaba a los círculos artísticos de élite, la propia Violet Martin era consciente de que no había logrado integrarse: "I think I was a sort of dumb dog over there, and assumed a sort of aristocratic langour all the time".[87] En efecto, nunca lograría comprender las condiciones de vida bohemia que Edith Somerville aceptaba en París por amor a la pintura.

No obstante, las dos diseccionaron con una precisión demoledora los distintos niveles y ramificaciones sociales que había a su alrededor. Todo grupo, individuo o situación es analizado desde un punto de vista social, cuidadosamente clasificado de acuerdo con la escala de valores de la *Ascendancy* e incluso catalogado a partir de un código cifrado, el lenguaje o jerga *Buddh*.

El inglés de Irlanda propio de la clase terrateniente reflejaba, en su acento y entonación, las variantes lingüísticas resultantes del asentamiento y arraigo angloirlandés, pero participaba igualmente de los rasgos implícitos en la ambivalencia de su identidad; británico y separatista en Irlanda, irlandés y burdo en Gran Bretaña.

---

[86]Citado en RAUCHBAUER, O., *The Edith Oenone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay*, pág.229.

[87]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.49.

Para Edith Somerville y Violet Martin las diferencias lingüísticas que nacían a partir del triángulo colonial fueron una fuente inagotable de interés y humor, un cómplice indispensable para la sutileza de su oído al servicio de una exacta delimitación social. Para ellas, el acento y entonación de la lengua inglesa representativos de la *Ascendancy* eran una marca de distinción social tanto como de diferenciación nacional, a medio camino entre el refinamiento inglés y el ingenio irlandés, pero sin participar de la afectación británica ni de la tosca simplicidad irlandesa. Los miembros del clan que se separaban de la norma angloirlandesa en busca de un mayor refinamiento derivado de la afectación inglesa eran objeto de la burla más despiadada. La familia de Dr Jim Somerville, tío de Edith, así como la mujer de Robert Martin, Connie, mostraban cierto amaneramiento en la pronunciación de determinadas palabras; pronunciaban "Paris" como "Paw-ris", "God" como "Gawd", "Charles" como "Chawles", "rascal" como "rawscal", etc. De ahí que la familia de Dr Jim Somerville, que vivía en la pequeña localidad de Union Hall próxima a Castletownshend, en una mansión llamada Park Cottage, tuviera el apodo de "The Porks". En una carta que Violet Martin escribió a su prima en 1890 se describía así el ambiente familiar de Ross House: "Connie spends half an hour after dinner up with the kids - or rather with Allen, with whom she is on terms of nauseous familiarity. Then she comes down and has her glass, or glawss, as she calls it - while Robert either sleeps, or plays backgammon with Mama".[88] Dentro de la clase angloirlandesa cada rama tenía a su vez un acento irlandés característico. El de Edith Somerville, distinto del de Violet Martin, recibía el nombre de "Somervillio-Donovan brogue". Las cartas de Violet Martin transcriben en ocasiones este acento con fines humorísticos. Sin embargo, una norma básica había de presidir sobre todas las posibles variantes: el principio educativo de toda familia angloirlandesa era evitar la contaminación lingüística resultante del trato con la Irlanda nativa. Edith Somerville recuerda cómo, de niña, no se le permitía hablar con la servidumbre, sobre todo con los hombres. La prohibición era tajante: "I was not to talk to the men about the place and be turned into a brogueaneer!".[89]

Si la lengua de la *Ascendancy* constituía una clara demarcación aislacionista con

[88]Ibid., pág.163.

[89]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.12. Para *brogue* véase HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., pág.37.

relación a las restantes clases sociales y, en general, hacia el mundo del otro lado de la muralla angloirlandesa, los clanes descendientes de Charles Kendal Bushe añadían su particular distintivo separatista con un código lingüístico de carácter exclusivo. La superioridad de la estirpe tenía nombre propio, *Buddh*, derivativo de "Buddha-like". Edith Somerville definió la jerga de la estirpe en el último artículo que publicó, en 1946, bajo el título "Two of a Trade":

> The Family Language consisted of what can only be described as the froth on the surface of some two hundred years of the conversation of a clan of inventive, violent, Anglo-Irish people, who, generation after generation, found themselves faced with situations in which the English Language failed to provide sufficient intensity, and they either snatched at alternatives from other tongues or invented them.[90]

Todos los que no formaban parte del círculo "Buddh" eran llamados "Suburbans", término que en la práctica se aplicaba sobre todo a las clases medias, consideradas arribistas, cuando en las postrimerías del siglo XIX fueron acercándose al entorno de Castletownshend y a la zona de Oughterard. Especificamos a continuación algunos de los vocablos de la jerga *Buddh* en atención a los dos grupos semánticos que resultan más recurrentes:[91]

1. Términos basados en la diferenciación social:

BEANY: a female servant; a small, mean woman.
BLUG: a low fellow.
FLAHOOLA: A large loud woman of stupendous vulgarity.
KENATINESS/KENAT: An artful and dangerous person: capable of treacherous and flagitious acts.
OVERFLOW MEETING: Slang for the human dregs of any social event.
RE-CHERCH: Select, refined.
TI-W: Reversion of wit. Pigmerry jesting, a form of humour prevalent among suburbans.

---

[90]CUMMINS, G., Ob. cit., pág.183.

[91]Véase también una selección más completa en LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.54-6 y LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.297-302.

THE TWO WAYS IN HER: Descriptive of persons who are believed to be capable of double dealing, and of course of dissimulation.

2. Términos que hacen referencia a las relaciones humanas de distinto sexo:

LEEBARKATION/LIEBARCATION: A flirtation of a resolute character.
ONE OF THEM: A man not necessarily young, good-looking or well born, but possessing an overmastering charm.
SEGASHUATIVE: A man who gives discreet and peaceful good company to women.
WOG: A jealous and spiteful hussy. Often extended to wogging. Often used of Sylvia Townshend to convey silly, flirting behaviour where a woman or a man tried to cut another in company.

La actividad social de Castletownshend se repartía entre unas seis mansiones, todas ellas unidas por vínculos de parentesco: The Castle (Townshend), Seafield (Townshend / Chavasse), Cosheen "The Point" (Somerville / Coghill), Glen Barrahane (Coghill), Red House (Aylmer) y Drishane (Somerville). Había otras casas solariegas que solían ser ocupadas en momentos puntuales, por ejemplo para dar alojamiento a los familiares recién casados y a las visitas, como se hizo en The Cottage, Mall House y Tally Ho. Dos mansiones señoriales, además de las situadas en Castletownshend, completaban la selecta colectividad de West Carbery. Aparte de la familia Somerville que residía en Park Cottage, en la localidad de Union Hall, los O'Donovan vivían en una bonita mansión, de nombre Lissard, cerca de Loch Hyne. La proximidad de este lago y los bosques circundantes convertían a Lissard en un frecuente punto de reunión para las familias habituales junto con los miembros del ejército y de la policía militar destinados en la zona.

Los cuarteles del ejército británico situados en las inmediaciones del pueblo de Skibbereen proporcionaron un nutrido contingente de oficiales jóvenes que animaron las fiestas y bailes en sustitución de la escasa presencia masculina proveniente del sector angloirlandés. A estos militares hace referencia Violet Martin cuando escribe a Edith: "I

am sure you are having a pleasant evening with your soldiers".[92] En Ross se combatía el aburrimiento con los militares destinados en los cuarteles de Oughterard: "I am really getting too dull for words. I think I was going to say that when the day seemed hopeless yesterday I instigated a bold attack on the Barracks by Edmund, and with an invitation for tea - which the faithful soldiery accepted with avidity and came and made themselves as agreeable as they could".[93] La correspondencia de las dos primas entre los años 1888 y 1890 abunda en comentarios sobre el número de varones de los que se dispone en las celebraciones sociales y sobre el comportamiento de la joven casadera en tales situaciones. Edith Somerville disfrutaba de la presencia masculina porque le gustaba mucho bailar. En estos eventos buena parte del cotilleo estaba centrado en criticar la agresividad femenina de las jóvenes que deseaban cazar un marido y lo hacían evidente. El comportamiento impulsivo y el coqueteo eran considerados manifestaciones femeninas impropias del decoro angloirlandés y, por tanto, vulgares. En este aspecto la utilización de la jerga *Buddh* conlleva toda la carga reprobatoria del clan hacia los miembros que se apartan de la norma:

> The floor was good, the super was *admirable*, the music very moderate, the entire show as far as I was concerned, exceedingly dull. To begin with there was not one man who could dance. In the second place, there was not one man. I may be vitiated, but I like men at a dance. [...] Sylvia's hands were quite full with Dick Brougham, Mr Stewart and Hugh. The latter she treats with a certain scorn, as a mere child; Dick is valuable from the sincere quality of his devotion, but Mr Stewart who is about 21 is the leading favourite. Sylvia is not in a good stage now, being wholly given to the pursuit of liebarcations, not even scorning to hold converse with the younger policeman. She sulks if Hildegarde talks to her, and is left by Minnie to follow her own untramelled devices. It is a great pity but I think she will outgrow it - or will work her amusement in a less crude and vulgar manner.[94]

Sylvia era una prima perteneciente a la familia Townshend en Seafield. La carta siguiente menciona a otra prima, Violet:

> I have written all this page at 5.20 on Thursday morning, having just come back from

[92]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.155.

[93]Ibid., pág.141.

[94]Ibid., págs.94-6.

the Liss Ard dance. It was a very good one, & in spite of the lamented absence of our dear Joe Gubbins, I enjoyed it very much. They had hundreds of people & lots of men. Morgan had imported Mr Bence Jones & 4 friends - one that big black curly haired bull-calf man, Stavely Hill, to whom I think you were introduced last year. The floor was very good, & the supper of the very best, ditto the champagne & the soup - Hildegarde had on a new pink silk gown, sent her by the Chimp, & looked exceedingly nice, & so did Violet in white with H.'s yellow chinese scarf. The latter is now wogging Phil Pork - (we speak of it as a Phil-lirtation, in our funny way - & got on very well in the matter of dances).[95]

Violet Martin participaba del cotilleo desde Ross:

Ethel will indeed be an element of calm in the Castle T turmoil, and I am sure she will say a word in season to Violet about her goings on - she is a wondrous and far spreading hussy, but I really dont think she is aware of it, it is so ingrained in her. She will probably get to like Percy and then will be the ecstasies.[96]

El enriquecimiento de las clases medias era directamente proporcional al declive de la *Ascendancy* pero, por encima de las barreras sociales, ambos sectores llegaron a entenderse en base a un curioso pacto de intercambio mutuo. Durante aproximadamente las dos últimas décadas del siglo XIX los dos grupos antagonistas del panorama sociopolítico irlandés disimularon su rivalidad en favor de una interrelación que hallaron conveniente: la clase media ofrecía su solvencia económica a cambio de obtener cierta participación en el prestigio y refinamiento de la *Big House*. La llegada de los nuevos ricos a Oughterard proporcionó caballos y partidas de tenis a la familia Martin, y hasta una pequeña embarcación de alquiler que todos compartieron en el lago de Ross. Aunque su sentido de clase permanece inalterable, a duras penas puede Violet Martin disimular la satisfacción de contar que "there are a lot of small new people about Oughterard".[97] En Castletownshend no se necesitaba mayor animación de la que ya había. Sin ningún tipo de tapujo Edith Somerville manifestaba su desprecio hacia las nuevas "importaciones" que traía consigo la afluencia de irlandeses acomodados.[98]

[95]Ibid., págs.121-2.

[96]Ibid., pág.162.

[97]Ibid., pág.79.

[98]Véase ibid., pág.59.

Algunos eran católicos, pero la intrusión de los protestantes en St. Barrahane resultaba, si cabe, más dolorosa: "Bother - church - and hordes of loathely foreign suburbans coming to the gallery".[99] Sin embargo, la clase media tenía más que dinero suficiente para pagar su entrada en el cerrado círculo de Castletownshend, selecto y cada vez más empobrecido. Los nuevos ricos alquilaron las casas solariegas que no eran utilizadas de forma habitual por la clase terrateniente. En verano la familia Coghill dejaba también su propia mansión y se trasladaba al yate *Ieme* propiedad de Sir Joscelyn Coghill. Edith Somerville tuvo que aceptar en alguna ocasión la usurpación temporal de Drishane.

Constatar la decadencia en estas circunstancias resultaba humillante. Con su crítica hacia el esnobismo del arribista el desposeído desahogó la furia que surgía de la impotencia. Al mismo tiempo se reafirmaba en el convencimiento de que la clase era un privilegio y una marca de nacimiento exclusiva. Los comentarios de Edith Somerville y Violet Martin inciden continuamente en la vulgaridad de las clases medias y transmiten la satisfacción de saber que el refinamiento inherente a la *Ascendancy* no será nunca un objeto de compra-venta. Véase, por ejemplo, esta carta de Violet Martin, escrita en 1895, en la que presenta con detalle el ridículo comportamiento de una familia de clase media que cree emular a la *Ascendancy* y desea impresionar:

> The Porks told me strange tales of the Morris girls who live at Corran. They fly up when afternoon visitors come, and put on evening dresses, low necks & short sleeves, and come down crackling with paint. Little White swears this occurred, so do the Myross Woods on another occasion. They are quite young, and rather pretty, and they say that painting is their talent. "We spend the whole morning painting - we prefer painting soldiers' graves - and subjects of that kind". To someone who wanted their horse taken round they said that they would send for the groom, but that they didn't know where the stable was...[100]

Con relación a la servidumbre Edith Somerville muestra un distanciamiento considerablemente mayor que su prima, lo cual le lleva a hacer comentarios sarcásticos de implicaciones "poco humanas": "H. and E. went to the Cottage last night and H. is now engaged in fearfully breaking in a new Beanie - Lovett is her respectable name,

---

[99]Ibid., pág.66.

[100]Ibid., págs.221-2.

and she already speaks of E. as 'The master' and calls H. 'Mum'. However, as, though Anglicised by long residence, she is of Skibbereen extraction, these grim formalities may wear off".[101] De forma similar comenta el proceso de adaptación, en este caso imposible, de una joven campesina que se ha ofrecido para trabajar de sirvienta: "Mary is temporarily to be house maid. We rather like her personally, as she is a good kind little fool, but her vulgarity is *quite* intolerable and she is a vile servant or at least is vile here, but in a small house, under a good dragon I think she would do very well".[102] El acercamiento de Violet Martin a la clase baja es condescendiente y paternalista. Con independencia de la realidad de la situación y de la ostensible mejoría que han experimentado los campesinos desde la ruina de Ross, para ella éstos son siempre "the people, the poor people".[103]

Su sentido de clase es palpable en cualquier contexto, presentándose también en situaciones que son ajenas al entorno de la *Big House* propiamente dicho. Obsérvense, respectivamente, las apreciaciones de Violet Martin sobre diversos personajes públicos de la época con los que tuvo un trato personal en los viajes que realizó a Escocia, Galway, Dublín y Londres:

> Kinkead is well-bred, I said so the first day we went to see her - she is posée and has much intelligence besides.[104]

> I walked a bit with Martin M yesterday and heard a lot about Yeats that was interesting. He is mad about his old legends and spirits, and if someone said "Thims fine lobsters" or anything, he would begin "There's a very curious tradition about lobsters" and then he was off. He is thinner than a lath - wears paltry little clothes wisped round his bones, and the prodigious and affected greenish tie. He is a *little* affected and knows it - He has a sense of humour and is a gentleman - hardly by birth I fancy - but by genius.[105]

> I then talked very enjoyably to the leading comedian - Fay - a first rate little actor - and

[101]Ibid., pág.193.

[102]Ibid., pág.231.

[103]Por ejemplo, véase ibid., págs.80-1 y 158-60.

[104]Ibid., pág.210. Alice Kinkead, pintora, era amiga de Edith Somerville desde la época de sus primeras estancias en París como estudiante de arte.

[105]Ibid., pág.240.

as common as a little Dublin cab man - but most agreeable to talk to.[106]

He [Sir Henniker Heaton] is common and unclean, self-important, tactless and vulgar. Goodhearted I am sure, and really devoted to Robert - but I don't wonder at Robert's feeling towards him. [...] He has a stomach, and a large capable face, like a pale Falstaff - looks about fifty.[107]

En Mayo de 1898 asistió al funeral de Gladstone en Londres. Con cierta complacencia describe la vulgaridad de la muchedumbre que se había congregado en las calles para rendir un último homenaje a este político victoriano:

It was an eminently vulgar lower class crowd, dull beyond expression - and mostly up from the provinces - I should say - Little dowdy women and hideous girls and dingy men, mostly of that class. [...] The little women had rather a tendency to cleave to me having observed that I was fairly clean, and took up little space - [...] Nearly everyone was in black of some kind but I must say that curiosity, and not concern or grief, was the temper of the crowd.[108]

Nótese, asimismo, el comentario de Edith Somerville referente a los americanos que conoció en París:

The Americans are a strong, curious, class. They are none of them of the class of my dear Marianne Adams - and I expect she would regard them with eyes of cold disfavour, as the rankest kinds of vulgarians. But they are very simple and play very fair, and their voices are a joy to me. One Miss King has the most curious voice. She inserts a y, by a sort of nasal effort in the most unexpected places - she says "Wyell I cyall that superyub" and she feels "neryvous" (meaning nervous) - It is really very interesting, and she is exceedingly funny into the bargain...[109]

En la línea del acercamiento clasista cabe destacar la opinión que le merecía G.B. Shaw. El matrimonio de éste con su prima Charlotte Townshend fue en principio

---

[106]Ibid., pág.273. Frank Fay, actor en el Abbey Theatre de Dublín. Los hermanos Frank y Willy Fay eran considerados los mejores actores de la época.

[107]Ibid., pág.278.

[108]Ibid., pág.245.

[109]Ibid., pág.36.

un suceso difícil de digerir:

> She is now Mrs. George Bernard Shaw, & I hope she likes it. - He is an advanced socialist (all the same he has kept his weather eye upon this matter). They were married at the registrar's office. I have - with much difficulty & anxiety - written to poor Sissy. Of course, he is an awfully clever man. He began as an *office boy* in Townshend Trench's agency office in Dublin, & now he is distinctly somebody in a literary way - but he can't be a gentleman, & he is too clever to be really in love with Lottie, who is nearly clever, but not quite.[110]

A lo largo de esta aproximación biográfica se ha pretendido responder a la pregunta de qué es lo que significó "vivir la *Big House*" para Edith Somerville y Violet Martin. Su trayectoria estuvo auspiciada por la fidelidad a lo que amaban y al único espacio que daba pleno sentido a su identidad angloirlandesa. Enmarcadas en un ámbito patriarcal, se advierte a un tiempo una interesante evolución de los roles masculino y femenino que prefiguran el contexto de la Nueva Mujer, aunque no necesariamente independiente ni reconocida en el entorno angloirlandés. Edith Somerville y Violet Martin fueron producto de este contrasentido; el de las raíces angloirlandesas en permanente conflicto con el signo femenino de su identidad como mujeres de la *Ascendancy*.

[110]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Aix-les-Bains, 09.06.1898. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.254.

IV.3. Edith Somerville y Violet Martin: breve semblanza.

Las dos primas compartieron unas inquietudes e intereses comunes en los aspectos de su vida que tenían como fundamentales. Eran, no obstante, muy distintas, tal y como se deduce de los documentos privados que han dejado constancia de su naturaleza más íntima y personal, al igual que se observa en los testimonios de quienes las conocieron personalmente.

VIOLET MARTIN se caracterizaba por su discreción y timidez. Era paciente, mesurada, muy ordenada y de aspecto frágil. Llama la atención la extraordinaria resistencia moral de una mujer que, si bien poseía una salud delicada, contrarrestaba sus limitaciones con la fuerza de voluntad de un espíritu luchador. Padecía de dolencias en la columna, agravadas por las veces en que se había caído por las escaleras de Ross House. Sufría de migraña, era miope y soportaba mal las inclemencias del tiempo y el frío. Cuando se encontraba cansada permanecía recostada en la cama o en una mecedora, envuelta en gruesa ropa de abrigo, pero estas circunstancias no le impidieron continuar escribiendo. Este suele ser el escenario en que aparece Violet Martin en las fotografías tomadas por Egerton Coghill en Castletownshend, mientras las dos primas se concentran en la tarea literaria.

En contraste con el autocontrol que marcaba el comportamiento de Violet Martin, EDITH SOMERVILLE muestra un genio vivo de reacción más visceral, a pesar de que procuraba cuidar los impulsos de su temperamento impetuoso en aras del decoro. Era una mujer físicamente fuerte, muy emprendedora, de un dinamismo inagotable, que no prestaba demasiada atención al desorden en que se había acostumbrado a vivir, inmersa como estaba en la realización de un sinfín de proyectos paralelos. La primogénita de los Somerville disfrutaba del protagonismo de que siempre había gozado en su ambiente y en este sentido estaba acostumbrada a ser centro de atención.

- Sobre EDITH SOMERVILLE -

. Prof. Nevill Coghill, en 1948: "Energy, fearlessness and decisiveness characterize whatever she does. You never know what she will say next, but you know it will be emphatic and not what anyone else would have said; but sharply to the point, and built on opinions firmer than rocks."[111]

. Geraldine Cummins, en 1952: "Apparently masculine in character she was at any rate feminine in her subtlety. [...] Edith had a sense of dignity and a wise control of temper. [...] And if she occasionally appeared rather possessive in her affections, it must be remembered that it was due to a warmth of heart, a capacity for caring deeply for selected human beings. Being impatient of stupidity she was capable of outbursts of irritation; but as a rule these occurred when the offender was not present. [...] Occasionally, she appeared to be too severe in her criticism of men or a male offender. This seems to have been a defect in her character. However, in her view, the male culprit belonged to the stronger sex; so he could take this knockout blow. This lack of female chivalry possibly caused some suffering among those who received these usually humorously phrased rebukes."[112]

- Sobre VIOLET MARTIN -

. Prof. Nevill Coghill, en 1948: "When I was a boy I knew Martin Ross as well as any little boy can know a 'grown-up' who is also a genius and a woman. Her real name was Violet Martin, but we all called her 'Martin'. She came of the great family of the Martins of Ross, one of whom, Richard Martin, is known to posterity as 'Humanity Dick' for his work in the prevention of cruelty to animals. Martin had all his humanity and more. She was slender and graceful and intrepid; a lovely rider to hounds, in spite of her short sight -

[111]Citado en LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.11-2.

[112]CUMMINS, G., Ob. cit., pág.56.

very dangerous to riders in our rough country. She was as kind as she was courageous; the delicate serenity of her manner was the first thing one noticed; yet it would dissolve in an instant into unquenchable laughter, for she had a shattering sense of humour and the gift of sudden wit. Vividness of perception, trenchant intelligence and easy grace were the qualities of her life as of her style. As she lived, she wrote, with unerring felicity of phrase and impulse. Courage, candour and affection blazed from her."[113]

. Geraldine Cummins, en 1952: "I was introduced to her that afternoon, and we had a few minutes conversation. Her gentle, quiet manner, her dark brown eyes impressed me, and I was at once sensible of her intellectual force. Our meeting took place less than two years before her death; she looked delicate and tired, her fount of energy spent. We did not meet again."[114]

. Edith Somerville, en 1917: "She had a spiritual reserve and seriousness that shielded her, like an armour of polished steel that reflects all, and is impenetrable. Refinement was surpassingly hers; intellectual refinement, a mental fastidiousness that rejected inevitably the phrase or sentiment that had a tinge of commonness; personal refinement, in her dress, in the exquisite precision of all her equipment; physical refinement, in the silken softness of her hair, the slender fineness of her hands and feet, the flower-bloom of her skin; and over and above all, she had the refinement of sentiment, which, when it is joined with a profound sensitiveness and power of emotion, has a beauty and a perfectness scarcely to be expressed in words."[115]

---

[113]Citado en LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.1-2.

[114]CUMMINS, G., Ob. cit., pág.53.

[115]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.103.

IV.4. Breve recorrido biográfico.

1858: El día 2 de Mayo nace Edith Oenone Somerville, en Corfú, lugar en el que se encuentra destinado su padre como oficial del ejército británico en Grecia.

1862: Violet Florence Martin nace en la mansión señorial de la familia Martin, Ross House, condado de Galway, el día 11 de Junio.

1872: Robert Martin cierra Ross House a la muerte de su padre. Al año siguiente da la mansión en arrendamiento por un período de quince años. Violet Martin y su madre se instalan en Dublín. Robert Martin parte a Londres, donde escribe artículos para diversos periódicos. Algún tiempo después, durante la Guerra Agraria, vuelve a Irlanda como representante de la Asociación para la Defensa de la Propiedad (*Property Defence Association*) encargada de proveer de mano de obra a los terratenientes boicoteados. Violet Martin permanece en Dublín durante varios años. Su aprendizaje corre a cargo de una institutriz, pero asiste por su cuenta a clases de francés y griego así como de canto y de baile, antes de ingresar en el colegio protestante de enseñanza superior, Alexandra College, de Dublín. Asimismo, durante sus años adolescentes, asiste con regularidad a la escuela dominical (*Sunday School*), centro protestante encargado de la formación de los niños y jóvenes en los preceptos religiosos y el conocimiento de la Biblia. A través de la escuela dominical Violet Martin entra en contacto con el ambiente urbano de la clase media protestante de Dublín.

1875: Edith Somerville ingresa en Alexandra College por un período de dos cursos.

1877: Edith Somerville recibe clases de pintura en Londres y es aceptada por la South Kensington School of Art, centro en el que permanece durante un curso.

1881: Edith Somerville y su primo Egerton Coghill reciben clases de pintura en Düsseldorf. Al año siguiente ella vuelve de nuevo a Düsseldorf.

1882: Tras visitar a su hermano en Londres por primera vez y entrar en contacto con el ambiente periodístico y cultural en el que éste se mueve, Violet Martin comienza a publicar artículos sobre la vida sociopolítica de la época. Estos primeros artículos se inspiran en el modo de escribir de Carlyle.

1884: Edith Somerville parte a París acompañada por su madre. Allí entra en el estudio de pintura de Colarossi, del que es discípula junto con otras jóvenes con las que comparte igual afición artística. De ésta y posteriores experiencias nacerá la amistad de Edith Somerville con mujeres de ideas avanzadas para la época, independientes, con aspiraciones profesionales y comprometidas con la causa sufragista, como por ejemplo Alice Kinkead.

1886: En enero las dos primas se conocen por primera vez en Castletownshend. En aquel momento Edith Somerville está realizando diversas ilustraciones por encargo de la publicación periódica *The Graphic*. En marzo, mientras Violet Martin permanece en Castletownshend, ella marcha a París hasta finales del verano. Inmediatamente después las dos primas comienzan la recopilación de la jerga *Buddh* propia de los descendientes del bisabuelo que ambas tienen en común, Charles Kendal Bushe. Herbert Greene colabora con ellas en la realización de este trabajo, que es terminado al año siguiente y titulado *The Buddh Dictionary: A Dictionary of Words and Phrases in Past and Present Use among the Buddhs*.

1887: Antes de partir a Inglaterra para ir a ver a Robert Martin, en Londres, y a su hermana Edith, en Portsmouth, Violet Martin visita a Edith Somerville en París por vez primera. Ni ésta ni otras visitas a su prima en el ambiente artístico de París serán de su total agrado. Comienzan después, cuando las dos vuelven a Irlanda, el proyecto de escribir juntas una novela.

1888: Violet Martin y su madre retornan a Ross House. Se inicia la recuperación de la vida de la *Big House* en Ross, y la mejora y acondicionamiento de la mansión.

1889: La primera novela, de *Big House*, es publicada bajo el título *An Irish Cousin*.
Edith Somerville publica *The Kerry Recruit*, un conjunto de bocetos costumbristas sobre la región suroeste de Irlanda. Realiza, asimismo, la primera visita a Violet Martin en Ross.

1890: Viajan juntas a Connemara comisionadas por la publicación periódica *The Lady's Pictorial*.

1891: Publicación de la novela *Naboth's Vineyard*. A diferencia de la novela anterior, el campesinado irlandés inspira esta segunda obra.

Parten a Francia para realizar un viaje por la región bordelesa comisionadas por *The Lady's Pictorial*.

1892: Publicación del libro de viajes *Through Connemara in a Governess Cart*.

1893: Publicación del libro de viajes *In the Vine Country*. Realizan un viaje por Gales en junio, comisionadas por la publicación periódica *Black & White*; en septiembre viajan a Dinamarca comisionadas por *The Lady's Pictorial*. Los artículos resultantes de este último viaje serán posteriormente incluidos en la obra *Stray-Aways* (1920) por Edith Somerville.

1894: Publicación de la novela *The Real Charlotte*. Esta es su segunda novela de *Big House*.

Las dos primas van juntas a París; Edith Somerville entra en el estudio de pintura de Délécluse y Violet Martin vuelve a Irlanda.

1895: Violet Martin visita a varios familiares y conocidos en Escocia mientras Edith Somerville está en París. Durante los meses de mayo y junio viajan juntas a las islas Aran. Con motivo de las elecciones generales parten a East Anglia para colaborar en la campaña electoral a favor de la Asociación Conservadora y Unionista de Mujeres Sufragistas (*Conservative and Unionist Women's Franchise Association*).

Publicación del libro de viajes *Beggars on Horseback*, que recoge sus experiencias e impresiones del norte de Gales. Aunque el viaje había sido en principio comisionado por *Black & White*, los artículos aparecieron por entregas en la publicación *Blackwood*, antes de ser recopilados en el volumen *Beggars on Horseback*.

J.B. Pinker se convierte en su agente literario.

La madre de Edith Somerville muere a finales de año y a partir de entonces ella, como hija primogénita, afianza su posición al mando de la mansión familiar, Drishane.

1898: Publicación de la novela *The Silver Fox*, obra costumbrista sobre Irlanda.

Muere el padre de Edith Somerville.

Violet Martin asiste al funeral de Gladstone en Londres.

Las dos primas comienzan a escribir en Francia, durante su estancia en Étaples, los relatos "R.M." en torno al personaje central del "Resident Magistrate" (Juez de Paz). A partir del trasfondo costumbrista irlandés se recrean las humorísticas aventuras y desventuras del "R.M.", Major Yeates, en su relación con el ámbito de la *Big House*.

En el mes de Noviembre, y de nuevo en Castletownshend, Violet Martin sufre un grave accidente al caer de su caballo. A raíz de esta caída permanece inválida

durante varios meses aquejada de fuertes dolores en la columna vertebral. Aunque logra recuperarse paulatinamente de esta caída, e incluso vuelve a montar a caballo a partir de 1909, este accidente inicia el progresivo deterioro de su salud. A pesar de las dificultades que ocasiona el período de convalecencia de Violet Martin en la progresión de la tarea literaria, los relatos "R.M." se publican por entregas en el *Badmington Magazine*.

1899: Los relatos "R.M." se publican en un primer volumen que lleva por título *Some Experiences of an Irish R.M.*.

1900: Violet Martin realiza en Baxton una cura de salud.

1901: Violet Martin conoce a W.B. Yeats en Coole Park, la mansión de su prima Lady Gregory, en el condado de Galway, y centro de encuentro de las figuras más destacadas del Resurgimiento Literario Irlandés (*Irish Literary Revival*). Si bien Lady Gregory intenta en repetidas ocasiones captar a Violet Martin para la causa del Resurgimiento Literario Irlandés, tanto ella como Edith Somerville evitan formar parte del movimiento y permanecerán siempre ajenas a éste.

Edith Somerville realiza una cura de descanso en Francia, en el centro termal de Aix-les-Bains.

1902: Publicación del relato *A Patrick's Day Hunt*, relato costumbrista centrado en el ámbito irlandés de la caza y de los deportes ecuestres.

1903: Edith Somerville recibe el título de M.F.H. (*Master of Fox Hounds*) en honor a sus cualidades como amazona y anfitriona en las cacerías de West Carbery. Se encarga de esta tarea hasta 1908. Es la primera mujer en obtener el título de M.F.H. en Irlanda.

Publicación del volumen de relatos costumbristas *All on the Irish Shore*, sobre temas ecuestres. Publicación de *Slipper's ABC*, un volumen de historietas ilustradas de carácter costumbrista cuya pauta, de tono humorístico y anecdótico, viene marcada por cada una de las letras del abecedario.

1904: Las dos primas realizan una breve estancia en Francia con el fin de que Violet Martin tome las aguas en Amélie-les-Bains.

1905: Muere Robert Martin. A instancias de Sir Henniker Heaton, Violet Martin inicia la realización de una memoria biográfica sobre su hermano. El proyecto de Sir Henniker Heaton fracasa, pero la memoria será posteriormente incluida por Edith Somerville en *Irish Memories*, obra publicada en 1917.

1906: Muere Mrs Martin. Violet Martin abandona Ross para instalarse en Drishane

con su prima.

Edith Somerville adquiere, junto con su hermana Hildegarde Coghill, una finca de trescientos acres, donde esta última levanta una granja de ganado vacuno.

Publicación de *Some Irish Yesterdays*, obra que recopila diversos ensayos y artículos periodísticos.

1908: Publicación de un segundo volumen de relatos "R.M." en *Further Experiences of an Irish R.M.*.

Las dos primas asisten a los mítines y manifestaciones sufragistas que dirige Christabel Pankhurst en Hyde Park. Quedan muy gratamente impresionadas por el grado de compromiso, coraje y preparación que observan en sus compañeras británicas. Si bien Edith Somerville y Violet Martin no son sufragistas militantes y no comparten, por tanto, los métodos de violencia que las británicas están dispuestas a poner en práctica, demuestran siempre un apoyo admirativo a la valía de estas mujeres en la lucha feminista.

1911: Comienzan sus actividades sufragistas en la "Liga de Munster por el Derecho al Voto de la Mujer" (*Munster Women's Franchise League*).

En el mes de junio Violet Martin asiste a la coronación del monarca Jorge V en Londres.

Publicación de la novela *Dan Russel the Fox*, obra costumbrista en torno al mundo de la *Big House* y los deportes ecuestres.

1912: Edith Somerville retoma la labor de dirigir las cacerías de West Carbery. Recibe de nuevo el título de M.F.H. hasta 1919, fecha a partir de la cual ha de suspenderse toda la actividad ecuestre a consecuencia del estallido de la Guerra de Independencia.

Violet Martin asiste a la firma del Pacto del Ulster.

1913: Edith Somerville y Violet Martin asumen la presidencia y vice-presidencia, respectivamente, de la Liga de Munster por el Derecho al Voto de la Mujer.

1915: Publicación del tercer volumen de relatos "R.M." en la obra *In Mr Knox's Country*.

Edith Somerville y Violet Martin pasan unas vacaciones en la región de Kerry. De manera inesperada, a finales de otoño, Violet Martin cae muy enferma y entra en coma, víctima de un tumor inoperable que le ha sido localizado en el cerebro. Es ingresada en el hospital de Glen Vera, en la ciudad de Cork, donde muere el día 21 de diciembre. La pareja inseparable que conforman estas dos

primas, en su total empatía emocional y compenetración literaria, queda súbitamente truncada. Violet Martin es enterrada en el cementerio de Castletownshend, junto a la iglesia protestante de St. Barrahane.

*****

1915-1949: Edith Somerville experimenta el mayor shock emocional de toda su vida, para siempre marcada por el estado de viudez que supone la muerte de Violet Martin. Con el espíritu siempre presente de su alma gemela aprende, sin embargo, a continuar en una intensa dinámica vital durante los treinta y cuatro años que le sobrevive. En 1916, después de una cura de descanso en Inglaterra con su hermano Cameron, se dedica activamente al ocultismo y mejora sus conocimientos en la técnica de la escritura automática con ayuda de la médium J.E.M. Barlow. Toda su trayectoria posterior permanece estrechamente vinculada a este medio de comunicación con el más allá, que le permite entrar en contacto con el espíritu de Violet Martin, compartir con ella sus vivencias y continuar su colaboración literaria. La importancia de este asidero espiritual, absolutamente imprescindible para Edith Somerville, hace necesaria la presencia de una médium en Castletownshend. A partir de 1927 entabla amistad con la médium Geraldine Cummins, que se instala en la casa señorial de White House.

En 1917 y 1923 se publica, respectivamente, *Irish Memories* y *Wheel-Tracks*, obras en las que se recogen las vivencias personales y familiares de las dos primas. Edith Somerville escribe tres novelas de *Big House*: *Mount Music* (1919), *An Enthusiast* (1921) y *The Big House of Inver* (1925). Estas tres novelas reflejan la situación agonizante de la *Ascendancy* en consonancia con la revolución política de Irlanda durante la segunda década del siglo XX. Cabe destacar que *The Big House of Inver* parece cerrar un ciclo por lo que respecta al tratamiento literario de la *Big House* en manos de Somerville & Ross: esta novela toma como modelo la primera del género que escribe Maria Edgeworth, *Castle Rackrent*, y se inspira en el tema de la degeneración genética sobre el que Violet Martin deseaba escribir a raíz de su visita a Tyrone House. En 1928 se publica la novela semi-autobiográfica *French Leave*, que recoge también aspectos sobre la historia genealógica de la familia Somerville y los restantes clanes de Castletownshend. En 1932 aparece el tributo de Edith Somerville al gran jefe de la estirpe *Buddh*, Charles Kendal Bushe, en una obra cuyo título, *An Incorruptible Irishman*, destaca la encomiable trayectoria política de su bisabuelo en el período de la Unión. Esta obra, al igual que

Records of the Somerville Family of Castle-haven and Drishane from 1174 to 1940 (1940), es escrita con ayuda de la práctica ocultista, valiéndose así de una comunicación viva con sus ancestros. *The Smile and the Tear* aparece un año después, en 1933, como una obra nostálgica en la que, desde una perspectiva típicamente angloirlandesa, se recrea la idiosincrasia de un campesinado que ejemplifica la genuina identidad autóctona de Irlanda. Esta obra es también un tributo a la relación feudal que había entre terrateniente y arrendatario, colonizador y colonizado, y a una forma más elevada y natural de entender la vida que en Irlanda ha llegado a su fin. Un gran número de obras posteriores, bien en forma novelada o como colección de ensayos, demuestran la pasión de Edith Somerville por el mundo ecuestre. En este aspecto publica *The Sweet Cry of Hounds* (1936), *Sarah's Youth* (1938), *Notions in Garrison* (1941) y *Maria and Some Other Dogs* (1949). Los ensayos que recoge la obra *Happy Days!* (1946) ofrecen una interesante reflexión sobre la vida de familia y de la mujer tal y como la vivió Edith Somerville en el ámbito de la *Big House*, además de incluir las experiencias de sus viajes en el extranjero. Todas las obras, a excepción de *Records of the Somerville Family*, llevan la impronta de las dos primas, según señala Edith Somerville, y por tanto la firma conjunta de la colaboración literaria bajo los nombres Somerville & Ross.

La abundante producción literaria de Edith Somerville a la muerte de Violet Martin es de calidad literaria desigual, pero demuestra la enorme energía de una mujer muy capacitada que compaginó la literatura con los diversos ámbitos que, desde joven, formaron parte de su compromiso vital. Con el fin de conseguir los fondos económicos que permitieran mantener Drishane organizó exposiciones de pintura destinadas a la venta de sus cuadros, los cuales hallaron un lucrativo reconocimiento entre el público británico y americano. A partir de 1933 comienza su actividad como tratante de caballos con el mismo fin. Fundó en Castletownshend un club musical y diversos centros culturales y educativos de interés y alcance local.

Las impresiones de sus viajes por Italia y España han quedado reflejadas en *Happy Days!*. De los diversos viajes que realiza a Estados Unidos ha dejado constancia la obra *The States through Irish Eyes*, publicada en 1930.

En 1932 Edith Somerville es nombrada Doctora Honoris Causa por la universidad Trinity College y con esta distinción recibe, en el período post-independentista de Irlanda, el mayor reconocimiento a la carrera literaria de Somerville & Ross. En su discurso de agradecimiento, en nombre de Violet Martin y en el suyo propio, destacó que el mérito que ella recibía era y había seguido siendo desde 1915 el

resultado de una inseparable colaboración literaria.

En enero de 1942 muere, soltero y sin herederos directos, Thomas Cameron F. Somerville. Drishane pasa entonces a su sobrino Desmond, hijo de su difunto hermano Aylmer. En junio de 1945 Desmond Somerville y su esposa Moira Burke Roche se instalan en Drishane. Al año siguiente Edith Somerville se traslada a la casa señorial de Tally Ho con su hermana Hildegarde, viuda de Egerton Coghill. Edith Somerville murió en esta casa el día 8 de octubre de 1949 a la edad de noventa y un años. Su tumba, tal y como ella lo había establecido, consta de una sencilla piedra excavada de las rocas de West Carbery, al modo funerario celta, y está situada al lado de la de Violet Martin.

V

SOMERVILLE & ROSS: EL PROCESO DE GESTACION DE LA NOVELA *THE REAL CHARLOTTE*

V.1. El descubrimiento del arte de escribir en colaboración.

En un período de poco más tres años, desde el primer encuentro en 1886, Edith Somerville y Violet Martin lograron consolidar una excepcional empatía emocional y literaria en el progresivo descubrimiento del arte de escribir en elaboración conjunta. A finales de 1889 nació la idea de escribir *The Real Charlotte*, la novela más importante y acabada de toda su carrera literaria, que habría de ir creciendo y tomando forma definitiva durante los tres años siguientes. La obra fue publicada en 1894. En base a estas coordenadas el presente apartado aborda el intervalo de tiempo desde enero de 1886 hasta octubre de 1889 como el proceso de gestación de la novela *The Real Charlotte*. Asimismo, durante el período de iniciación conjunta en el mundo de la ficción, Edith Somerville y Violet Martin sellaron la unión de sus respectivos nombres profesionales como "E.OE. Somerville and Martin Ross", quedando así configurada la recepción pública de su obra en la firma literaria "Somerville & Ross". Martin Ross era el pseudónimo literario elegido por Violet Martin, perteneciente a la rama de la *Ascendancy* "Martin of Ross", lo cual demuestra el deseo de fundir la faceta personal de la creación artística en la noble tradición familiar. Edith Somerville destacaba igualmente el apellido de una familia ilustre, precediéndole de forma más anónima la marca personal de sus nombres de pila, Edith Oenone, con las siglas E.OE. En este estudio se han utilizado los nombres originales de Violet Martin y Edith Somerville para la aproximación más directamente biográfica. "Somerville & Ross" hace referencia a la asociación literaria de las dos escritoras. Cuando éstas aparezcan individualmente de ahora en adelante, en relación con la escritura, se menciona en cada caso el nombre de Edith Someville y de Martin Ross. Cabe destacar también que Violet Martin conservó el nombre de Martin Ross a partir de esta época, tanto en el ámbito de la vida pública como en la vida privada.

Las circunstancias iniciales que presentaron a Edith Somerville y a Martin Ross estaban enmarcadas en una fastidiosa visita de familia que no parecía augurarles un futuro prometedor, ya que "when Mrs Martin and her daughter first went to their

cousins in Cork they were taken for 'sponges', parasites living off their richer relations".[1] La futura pareja literaria se conoció en la iglesia de St. Barrahane el día 17 de enero de 1886 con ocasión del servicio religioso que se celebraba en Castletownshend. Por entonces Edith Somerville tenía veintisiete años y se había volcado en el arte gráfico, actividad a la que deseaba dedicarse con seriedad. La idea de entretener a una prima segunda de veintitrés años, que llegaba de Dublín, no le atrajo demasiado, absorbida como estaba en unos bocetos costumbristas que debía de entregar a la publicación *The Graphic*. Pasó gran parte del tiempo trabajando en su estudio, "The Purlieu", en la parte trasera de Drishane.[2] En este estudio posaban los familiares y amigos que servían de modelo a la creación de los personajes obra de la joven pintora, cuya técnica era conocida en el ambiente de Castletownshend como la de "une demoiselle qui sait bien la photographie".[3] A esta época pertenece el primer retrato que Edith Somerville pintó a Martin Ross.[4] Después de este encuentro Edith Somerville estuvo en París durante varios meses y no volvió hasta el verano. Las cartas correspondientes a este período demuestran que Martin Ross, impresionada por la personalidad de una joven que resultaba muy popular en el atractivo ambiente de Castletownshend, intentó repetidas veces llamar la atención de su prima.[5] Pero sus cartas no obtuvieron respuesta alguna. Muchos años más tarde, sin embargo, Edith Somerville reconocería que el encuentro del día 17 de enero de 1886 fue el hecho verdaderamente trascendental de su vida: "It is trite, not to say stupid, to expatiate upon that January Sunday when I first met her; yet it has proved the hinge of my life, the place where my fate, and hers, turned over, and new and unforeseen things began

---

[1]Introducción de Gifford Lewis a la edición más reciente de la novela *The Real Charlotte*: SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *The Real Charlotte*. Dublin: A& A Farmar, 1999, pág.vii.

[2]"Purlieu" fue el vocablo que según Mrs Somerville mejor podía expresar el barullo que reinaba en el estudio de su hija. En el diccionario *Buddh* se incluye su definición: "A receptacle for rubbish, literary, artistic, bestial and human". Véase LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.55 y *Selected Letters*, pág.301. Edith Somerville señala que su madre lo llamó así por comparación con "the revolting purlieus of some disgusting town". Véase, SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.122.

[3]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 30.04.1879. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.1.

[4]Véase el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[5]Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.2-8.

to happen to us".[6]

A su vuelta de los estudios de pintura de París, durante el verano de ese mismo año, la trayectoria de Somerville & Ross empezó su andadura de una forma casual, auspiciada por el interés en el lenguaje que procedía de un ancestro común, Charles Kendal Bushe. Mrs Somerville y Mrs Martin les animaron a hacer una lista de la jerga *Buddh*. Al mismo tiempo ellas consideraron la posibilidad de trabajar juntas en un artículo, escrito por la prima que había empezado de articulista e ilustrado por la prima pintora. El resultado fue "Palmistry", publicado en *The Graphic* el 2 de octubre de 1886. Desde entonces y durante 1887 Somerville & Ross continuaron recopilando la jerga *Buddh* y elaboraron un diccionario para uso personal, sin otro propósito de difusión más que la del ámbito familiar. La labor de la escritura propiamente dicha era compartida en los momentos en que podían estar juntas en Castletownshend. Cuando estaban separadas se informaban por correspondencia de sus respectivas tareas de recopilación. Esta fase supuso en todos los sentidos un período de descubrimiento mutuo y de adaptación. Si bien paralelamente cada cual seguía la trayectoria que por separado había iniciado antes de conocerse, se aprecia el deseo recíproco de estar en colaboración, de tal forma que la una participa del trabajo de la otra. Mientras Martin Ross está en Londres con su hermano hace las veces de agente comercial con el fin de negociar la venta de las historias ilustradas de su prima en los diversos periódicos de la capital. Con motivo de la celebración del Jubileo de la reina Victoria, Martin Ross había escrito una oda, por la que recibió el premio literario del *Irish Times*. Antes había pedido opinión a su prima. Esta última hizo una dura crítica del poema en una carta de Mayo de 1887: "As for the Oobilee Jode - never was I seen Jode as like. More pukey rubbish could hardly be conceived, even by the Dublin beanie".[7] Sin embargo, no pasó desapercibido a Edith Somerville el estilo de la prosa que utilizaba su prima en la propia correspondencia. Subrayó frases y determinados párrafos que, por su ingeniosa originalidad y belleza poética, serían después utilizados en la obra literaria de Somerville & Ross.[8] En abril de 1887 ella misma pedía consejo y solicitaba de Martin Ross la

---

[6]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.122.

[7]LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.25-6.

[8]En un capítulo de las memorias que lleva por título "Letters from Ross" Edith Somerville observa el potencial literario de las cartas de Martin Ross, de cuyo valor su autora no parecía ser consciente. Una parte

revisión de una historieta ilustrada, a modo de cómic, que debía de enviar a *The Graphic*: "The reason I give you this needless trouble is because I want you to see them, and also to change if you think fit - the subtitles (I enclose the same, please forward them with the enclosed letter to Mr.W) I have written the titles in a hurry at past bedtime, so I doubt they are very bad. I especially dislike number four - and eight is stupid - so if you get any inspiration, including a joke on *Duty* etc etc send it to Mr. W instead of what I have written...".[9]

El diccionario *Buddh* fue terminado en el verano de 1887. La primera obra literaria de Somerville & Ross, una novela, comenzó en octubre de ese mismo año a instancias de Edith Somerville. Hay que recordar que ella tenía cierta experiencia en lo que significaba trabajar en colaboración con otra persona. Durante la adolescencia había empezado a escribir con Ethel Coghill y posteriormente continuó ilustrando algunos de los cuentos infantiles de esta prima. Colaboraba asimismo con otros parientes y conocidos como ilustradora cuando se presentaba la ocasión. Así lo recordaba en una carta de 1887 a su hermano Cameron:

> Kitty Butt and I concocted a story between us last year. She doing most of all the writing & she is now having it brought out in Edinburgh. I don't know what arrangements she has made - I think she is only paid if it pays - I have done 2 drawings for it - which are to be photolithographed - and I believe it is to cost 6d/ a copy. I will tell you when it comes out.[10]

Si Martin Ross era una articulista ocasional por evidentes razones económicas, Edith Somerville se presentaba como una dibujante a sueldo, con la doble finalidad de subsanar las necesidades económicas de Drishane y ganar el dinero suficiente para perfeccionar sus conocimientos pictóricos en el extranjero. A partir del momento en que surgió la idea de escribir una novela juntas, en octubre de 1887, se produjo un

---

importante del intercambio literario, sobre todo al principio, consistía en saber apreciar y rescatar las dotes aparentemente ocultas de la compañera. Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.197-206.

[9]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.43.

[10]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 26.10.1887. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.94.

cambio sustancial en el instrumento y alcance del proyecto que las dos mujeres iban a emprender: la ilustradora y la articulista empezaban su trayectoria conjunta centrándose sólo en el mundo de las letras y con el propósito de introducirse en el género novelístico. Puede que las consecuencias del proyecto, tal y como se revelaron después, a nivel personal, sociocultural y profesional, estuvieran tal vez latentes en la propuesta inicial, pero no se concretarían con claridad hasta que Edith Somerville y Martin Ross se reconocieron en la letra impresa de Somerville & Ross.

Desde el punto de vista literario la concepción de la obra pasó de una primera fase de incertidumbre a otra de mayor definición. El eje de inspiración se sustentó en la decadencia de la *Big House*. Según se comenta en las memorias, "[it was] begun in idleness and without conviction".[11] Fue la visita a Whitehall, una mansión señorial en estado de ruina, propiedad de un familiar lejano de Edith Somerville, el suceso que realmente encauzó las aspiraciones literarias de las dos escritoras noveles. Juntas desearon profundizar en las circunstancias sórdidas que mostraban la irresponsabilidad de la clase terrateniente y su absoluta degeneración:

> The first genuine literary impulse was given by a visit to an old and lonely house, that stands on the edge of the sea, some twelve or thirteen miles from Drishane. [...] It was the old house, dying even then, that touched our imaginations. [...] The sunset was red in the west when our horses were brought round to the door, and it was at that precise moment that into the Irish Cousin some thrill of genuineness was breathed. In the darkened façade of the long grey house, a window, just over the hall-door, caught our attention. In it, for an instant, was a white face. Trails of ivy hung over panes, but we saw the face glimmer there for a minute and vanish.
> As we rode home along the side of the hills, and watched the fires of the sunset sink into the sea, and met the crescent moon coming with faint light to lead us home, we could talk and think only of that presence at the window. We had been warned of certain subjects not to be approached, and knew enough of the history of that old house to realise what we had seen. An old stock, isolated from the world at large, wearing itself out in those excesses that are a protest of human nature against unnatural conditions, dies at last with its victims round its death-bed.[12]

---

[11]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.129.

[12]Ibid., págs.129-31. La visita a Whitehall, que realizó en solitario Edith Somerville, es presentada en las memorias como una experiencia de las dos primas. Esta es una de las notas fraudulentas que se observan a veces en sus escritos biográficos y autobiográficos. En el caso referente a Whitehall, la correspondencia privada entre las dos primas demuestra que Martin Ross se sumó al motor literario de la primera novela, *An Irish Cousin*, con entusiasmo y curiosidad, aun cuando estuviera basado en un suceso del que no había sido

Resulta curioso observar cómo los primeros títulos que se barajaron reflejan la inseguridad de escritoras inexpertas en el género novelístico. Parecen justificar su atrevimiento literario en la advertencia del "experimento": "We are keeping the name a secret, as they say you should never tell anyone - but I will confide to you that at present, our idea is to call it 'Durrus, an Experiment - By Two New Writers'".[13] Permanecen, sin embargo, bien sujetas a la tradición literaria que, desde Maria Edgeworth, procedía del ámbito de la *Ascendancy*. Durrus es el nombre de la *Big House* que proporciona todo el contexto situacional de la novela. El débito literario de Somerville & Ross a Maria Edgeworth queda explicitado en las memorias, de donde se deduce que la obra de esta novelista pionera es tomada como modelo por su aproximación realista a Irlanda, a su idiosincrasia, sobre todo en la cuestión de la lengua y en la presentación del ámbito feudal del campo.[14] Por otra parte, el experimento literario fue llamado coloquialmente "The Shocker", apelativo derivado de *shilling shocker*, en la medida en que sus autoras querían emular las novelas de dicho nombre, de tipo folletinesco, con la esperanza de captar la atención de un público mayoritario por la vía del sensacionalismo. Impulsadas por los mecanismos efectistas del *shilling shocker* que estaba de moda en la época, algunas otras vertientes de la Novela de *Big House*, distinta de la de Maria Edgeworth, ofrecían el marco sensacionalista que buscaban. En este aspecto Somerville & Ross colorean la ambientación de su primera novela del goticismo característico de Sheridan Le Fanu.[15] Tal vez porque necesitaron inspirarse en los recursos utilizados por este escritor angloirlandés para que la primera novela resultara comercial, Sheridan Le Fanu no aparece mencionado, ni a favor ni en contra, en sus apreciaciones críticas.

La novela, que había comenzado a escribirse en 1887, fue terminada en Mayo

---

testigo personalmente. Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.142-3 y *Somerville and Ross*, pág.73.

[13]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Finghall Rectory, 19.04.1888. The Edith Oenone Archive en Drishane. L.A.99.

[14]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.137-9.

[15]Respecto a la influencia de Le Fanu en la novela *An Irish Cousin* véase CRONIN, John, *Somerville and Ross*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1972, págs.26-7.

de 1888. El proceso de aprendizaje se desarrolló a lo largo de aproximadamente ocho meses durante los que el esfuerzo de escribir se mantuvo a costa de las expectativas de futuro más que de la confianza en la calidad del producto literario. Martin Ross suele ofrecer la voz crítica:

> I do not think much of the Shocker all around I am bound to say. It has its points but it is indifferently written - with awkwardness and effort. However the tone is very sound and the sentiment is genuine and it is sincere and unusual. That is my opinion.[16]

En cambio Edith Somerville mantiene las expectativas en la posible publicación de la obra y, por tanto, en la retribución económica resultante:

> Martin & I are working like blacks at our story as I want to take it to town with me next month. [...] I have no time to read them [your magazines] being wholly occupied with my own literary labors. I think I shall ask Mr Alex Rivington for suggestions about publishers & c - a new hand has a very good chance of being done.[17]

La obra, finalizada en la primavera de 1888, fue al poco tiempo rechazada por la editorial Sampson Low. Martin Ross aprovechó entonces sus contactos familiares y literarios para dejar la novela en manos de Sir William Gregory, el marido de su prima Lady Gregory. Seis meses después, en diciembre de 1888, la editorial Richard Bentley & Son deseaba publicar la novela. Ello supuso efectuar algunos retoques y modificar el título:

> I never knew before what a troublesome and anxious job bringing out a book is - Being now to the work, & not having much confidence that the book will ever be accepted. Martin & I sent in the M.S. in what we now find to have been a very unfinished state & capable of a great deal of improvement, & as ill luck has it, she is now 1 1/2 days' post from me & we have to consult by letter all the time. Thank Heaven the last chapter came today and has been bundled on to her - I think it is to be called 'An Irish Cousin' after all, & 'An Experiment' is only a subtitle.[18]

---

[16]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.62.

[17]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 22.02.1888. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.97.

[18]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 09.01.1889. The Edith Oenone Somerville en Drishane. L.A.109.

Todo el proceso, incluido el trasvase de manuscritos por correspondencia, así como la imposibilidad de trabajar en Castletownshend desde que Martin Ross había vuelto a Galway en el verano de 1888, retrasó la publicación de la obra. La novela, con el título definitivo de *An Irish Cousin*, apareció finalmente impresa en agosto de 1889.

El ambicioso proyecto de escribir una novela introdujo a Somerville & Ross en la aventura literaria a gran escala, en el reto de lo desconocido, a pesar de la inseguridad que atenazaba en cierto modo su inexperiencia. De forma paralela, la dedicación intensiva que demandaba el propósito literario hubo de enfrentarse a las presiones del entorno. Esta otra aventura exigió enormes dosis de paciencia y mucho tacto. Herbert Greene y Adelaide Somerville capitanearon la burla colectiva de Castletownshend en contra de las aspirantes a novelistas. Recibieron diversos motes despectivos: "The Shockers", "The Geniuses", "The Hugger-muggerers".[19] Tuvieron que esconderse para poder trabajar. El ambiente de Castletownshend no respetaba la privacidad ya que la participación de todos los miembros en la vida social y de recreo era parte del deber del individuo para con la comunidad. El clan mostraba su total desaprobación: "That nonsense of the girls".[20] No obstante, tras un primer período crítico, ambas partes aprendieron a entenderse. Edith Somerville y Martin Ross comprendieron cuál era el tributo de subordinación que exigía su entorno angloirlandés en base a limitaciones de tiempo, atención e incluso privacidad. Con el fin de satisfacer la curiosidad de la familia se puso a su disposición la novela *An Irish Cousin*, por entregas y de acuerdo con el ritmo progresivo de elaboración. Se seguía un método muy similar al que habitualmente exigía la recepción del correo, cuyo contenido no era en modo alguno personal e intransferible. El que recibiera una carta, especialmente si se advertía la posibilidad de que fuera "a Capital Letter", había de leerla en voz alta para el disfrute de todos los presentes.[21] Esta era una costumbre que disgustaba sobre todo a Martin Ross. La novela fue de todos modos compartida en voz alta. Hay que observar también que

---

[19]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.128.

[20]Idem.

[21]En relación con la costumbre de compartir la correspondencia colectivamente véase el capítulo titulado "Capital Letters" en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.223-37.

Somerville & Ross agradecieron en este sentido el interés de algunos familiares cuya opinión crítica les merecía especial consideración. Ethel Coghill, por ejemplo, que vivía en Lismore, recibió la novela por correo. Pero con frecuencia las críticas carecían de fundamento literario, se expresaban de manera aleatoria y con escasa consideración respecto del trabajo efectuado por las autoras. Su propia inseguridad las colocaba en una posición fácilmente influenciable. Nótese la siguiente carta de Edith Somerville:

> Mother has complained bitterly of the want of love interest. She read the last chapter tonight but could not comment more than by saying, for the first time, with unqualified approval "very good!" She was very amusing this afternoon. She came in as I finished reading it to Minnie, who said that "Now there was enough love in it" Mother had not then read the proposal and replied with infinite scorn "only squeezing her hand me dear!" She went on to say that *she* liked impropriety. I said that I had urged you in vain to insert many such - and she declared that you were quite wrong. [...] I should leave the hunt chapters intact (except perhaps a little cutting of geography) and let the Eusols, Ethel etc see what they think of them - I think the beginning of the ball, for example during her dance with O'Neill - is rather garish and his remarks are too isolated, and come in like a Greek chorus - However I made no change - I think an adjective or two might be omitted with advantage - though they are expressive in their little way. Minnie thought the whole ball *excellent* and gave the feeling admirably...[22]

Durante todo el proceso de elaboración los miembros más conservadores de Castletownshend no dejaron de manifestar su oposición a la finalidad última de la obra, la de su publicación. Fueron muchas las presiones a que se vieron sometidas. Adelaide Somerville temía las habladurías; "thereon she loudly deplored the fact of our writing being known. This is rather good seeing that she has blazoned it to the four ends of the earth and Aunt Georgina - not the story however - only the fact of our writing".[23] En tono derrotista se advertía que no valía la pena probar suerte porque "no publisher would accept it the way it is".[24] Para Mrs Somerville la posibilidad de que su hija fuera conocida entre el gran público a través del mecanismo editorial constituía un hecho escandaloso, puesto que la meta de la actividad literaria revelaba ser comercial. En definitiva, su hija entraba a formar parte de un tipo de sistema de compra-venta. Lo

---

[22]LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.63-4.

[23]Ibid., pág.63.

[24]Ibid., pág.74.

verdaderamente curioso en este sentido es que la propia Edith Somerville participaba de la opinión negativa que tenía su clase sobre el trabajo lucrativo. Recuérdense sus observaciones sobre "Tom the Merchant".[25] Ello explica, en su caso de forma más evidente que en el de Violet Martin, las contradicciones que nacen del choque entre el código de valores de la *Ascendancy*, las necesidades económicas de una clase en declive y los deseos de una mujer que aspira a la independencia. La numerosa correspondencia que mantiene con su hermano Cameron abunda en consideraciones económicas.[26] Si bien los documentos privados demuestran un gran interés por el trabajo de lucro, en las memorias esta preocupación queda hábilmente diluida en la narración de sucesos y anécdotas diversas o simplemente se silencia. Dado que Adelaide Somerville se opuso a que apareciera el nombre de la familia en la publicación de *An Irish Cousin*, Edith adoptó como pseudónimo literario el nombre de un antepasado, mujer, desconocido para el público. La primera edición de *An Irish Cousin* fue publicada bajo los pseudónimos Geilles Herring y Martin Ross. De este modo se evitaba a la familia Somerville la vergüenza de verse relacionada con una actividad *in trade*. Las consecuencias resultaron ridículamente imprevisibles ya que el público confundió el nombre Geilles Herring con "Grilled Herring". En consecuencia, no se volvió a utilizar y el nombre E.OE. Somerville quedó definitivamente establecido para la publicación de la obra posterior. Pero, al contar esto, Edith Somerville dice: "For some reason I have now forgotten, my mother was opposed to my own name appearing in 'An Irish Cousin'".[27] En cuanto la obra literaria de Somerville & Ross obtuvo éxito de público y de ventas se suavizaron las posturas radicales del entorno. Con indudable ironía Martin Ross escribía a Edith en agosto de 1889: "I am also delighted that your mother likes the book now".[28]

---

[25]Véase el apartado IV.1. del presente trabajo.

[26]Véanse los comentarios de Edith Somerville en la época anterior a escribir con Martin Ross: L.A.59 (02.11.1884), L.A.60 (17.12.1884), L.A.70 (09.12.1885), L.A.73. (27.01.1886). Durante la escritura de *An Irish Cousin* las consideraciones económicas adquieren mayor importancia que antes, en proporción al alcance de una labor más ambiciosa. Véase L.A.93 (05.10.1887), L.A.94 (26.10.1887), L.A.97 (22.02.1888), L.A.98 (14.03.1888), L.A.107 (28.11.1888), L.A.108 (05.12.1888), L.A.109 (09.01.1889). The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane.

[27]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.137.

[28]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.144.

A medida que el proyecto literario fue tomando forma en la novela que se habían propuesto escribir resultaba evidente que había que compaginar la literatura con la vida diaria en la *Big House*. Fue necesario tener en cuenta una pauta de trabajo que no colisionara con las costumbres del entorno, además de aprovechar al máximo el tiempo libre. Se trataba, sobre todo, de saber improvisar. En efecto, tuvieron que acostumbrarse a los cambios de última hora, como atestigua la siguiente carta de Violet Martin:

> Your letter yesterday was a good deal of disappointment to me. I had made myself believe that you would be able to come, and had plotted out an admirable time. I would have liked you to come awfully. Next - I think you might have done that much for me - it was so little - and you knew how glad I would have been, whether you came here or no; and I said you might let it depend on the Shocker.[29]

En otra carta, de diciembre de 1887, comenta lo que ha sido un día agotador: "I do not dare to think of the hour - but this is last of the midnight scrawls. The proofs never gave me time to write before dinner and after I am bound to play with Mama".[30] También procura simpatizar con las exigencias del ambiente que rodea a su compañera: "...bawling, prating, unselfsufficing brothers - and I suppose the Chimp to be written to every other day. You may tell Aylmer, the good and trusted, all this abuse...".[31] El 10 de septiembre de 1888 Edith Somerville describe el ajetreo de una semana normal en Drishane:

> Edith and Jim went by midday today. Tomorrow a hideous tennis function at the Broughams. Wednesday Herbert goes - some of us [...] to the Powells. Thursday, we have a tennis party [...] on Friday, we have a dinner [...] We are all so tied together - what ever is done must be done by everyone in the whole place and as the majority prefer wasting their time, that is the prevalent amusement. [...] We shall be leaving for Bristol on about the 28th of this month so it [Martin's visit] would not be worth the expense of the long journey [...] Boyle's leave expires on 20th of October. The guests disperse on the 5th, and what he is to do in the meantime is the question. We can't stay with the Bideford woman for more than four or five days. Boyle will have ten days to fool

[29]Ibid., págs.112-3.

[30]Ibid., pág.62.

[31]Ibid., pág.61. The Chimp es el nombre cariñoso que utiliza Edith Somerville para referirse a Cameron.

around in, and has not got money to fly around backwards and forwards.[32]

Ese día, en la misma carta, se pudo aprovechar parte de la tarde: "Boyle and I had a really peaceful afternoon. We drove to a cottage on the way to Rineen - sent the trap home and then sketched till dark and walked back. The bonds fell from us for once - and we were temporarily free".[33]

Para concluir con una valoración de conjunto sobre las consecuencias personales y literarias que trajo consigo la primera novela de Somerville & Ross, el siguiente esquema permite visualizar cronológicamente la progresión de *An Irish Cousin* y sus efectos secundarios en el planteamiento de la continuidad de Somerville & Ross.

<OCTUBRE de 1887 >"The Shocker" / *Dumus, An Experiment* /
/ (*An Irish Cousin*)

*
*

<ENERO de 1888 >*An Irish Cousin.* Parte I.

*
*
*

<MAYO de 1888 >*An Irish Cousin.* Finalización / Pendiente de publicación.

*
..... Martin Ross vuelve a Ross House.
*
* Edith Somerville prepara *The Kerry Recruit.*
* Martin Ross escribe varios artículos para *The World.*
* Somerville & Ross escriben el relato "Slide Number 42".
*

[32]Ibid., págs.118-9.

[33]Ibid., pág.119.

<DICIEMBRE de 1888 >*An Irish Cousin.* Aceptada su publicación.

*

*

*

*

* Somerville & Ross empiezan una novela, *Naboth's Vineyard.*

*

*

<AGOSTO de 1889 >*An Irish Cousin.* Publicación.

* Somerville & Ross en el proceso de elaboración de *Naboth's Vineyard.*

<OCTUBRE de 1889 >Somerville & Ross reciben una oferta: una novela: *The Real Charlotte.*

Tras la finalización de *An Irish Cousin* la continuidad de Somerville & Ross permanece detenida en un punto muerto. El hecho de que Martin Ross se hubiera instalado en Ross House y asumiera la responsabilidad de llevar la mansión señorial no facilita la reunión de las dos primas en Castletownshend. Por otra parte, la publicación de la novela fracasa en un primer intento. Somerville & Ross vuelven a escribir juntas a finales de 1888, antes de saber que su novela ha sido aceptada. El objetivo es presentarse a un concurso literario del *Irish Times* con "A Sensational & Sentimental Irish Story" por un premio de veinte libras.[34] El relato, que fue titulado "Slide Number 42", se inspiró en la vida del campesinado. También el campesinado fue el germen de la segunda novela de Somerville & Ross, *Naboth's Vineyard*, a partir del momento en que las autoras de *An Irish Cousin* tuvieron la confirmación, el 2 de diciembre de 1888, de que se iba a publicar la primera de sus obras. El 5 de diciembre Edith Somerville escribe a Cameron: "[They said] they could only offer £25 on publication, and £25 more when 500 copies were sold! Far more than in our wildest dreams we had ever hoped for".[35] La continuidad de Somerville & Ross dependía en gran medida de los

[34]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 28.11.1888. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.107.

[35]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 05.12.1888. The Edith Oenone

resultados prácticos que obtuviera su producto literario. A su vez la idea era adecuar el producto literario a los gustos del público lector. A partir de un relato previo sobre el campesinado irlandés se empezó a escribir *Naboth's Vineyard*, sin perder de vista que el tipismo costumbrista de Irlanda solía ser garantía de éxito al igual que el acercamiento a lo sentimental y melodramático. En este aspecto *Naboth's Vineyard* es descrita como "a *dear* 'little Rednoseandeyes' story".[36]

La aceptación de *An Irish Cousin* por parte de la editorial Richard Bentley & Son convertía la vislumbre de la profesión literaria en una realidad tangible. El reconocimiento público del talento literario de Somerville & Ross ofrecía a las dos mujeres de la *Ascendancy* el inicio de una nueva vida fundamentada en la independencia económica. Es, para las dos, un sueño. El diario de Violet Martin señala: "Got a letter from Richard Bentley and Son announcing that the birthday of our lives has come and that he was prepared to publish the Shocker giving us £25 on publication and £25 on sale of 500 copies. All comment is inadequate. Went dizzily to church twice. Wrote accepting terms with dignity".[37] Edith Somerville escribe en su diario: "Wrote a dizzy letter of acceptance. Went to church twice in a glorified trance".[38]

Con el éxito de ventas y de crítica que sobrevino a la publicación de *An Irish Cousin* en agosto de 1889, la misma editorial que había puesto su confianza en la primera novela solicitó, en octubre de 1889, una obra de tres volúmenes. Así pues, del mercado literario nació, en principio, la motivación de escribir la novela *The Real Charlotte*. Esta oferta, a la que le sucedió la acumulación de otras propuestas, literarias y periodísticas, representó el pistoletazo de salida para la carrera literaria de Somerville & Ross. Edith Somerville señaló mucho tiempo después, con motivo de la primera publicación bibliográfica de toda su obra: "We little dreamt, when we set out, of

---

Somerville Archive en Drishane. L.A.108.

[36]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 29.03.1890. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.127.

[37]Citado en LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.xxiii.

[38]Idem.

running such a rig!".[39]

[39]HUDSON, Elizabeth, *A Bibliography of the First Editions of E.Œ. Somerville and Martin Ross*. New York: The Sporting Gallery & Bookshop, Inc., 1942, carta introductoria de Edith Somerville.

V.2. *An Irish Cousin*: hacia *The Real Charlotte*.

An Irish Cousin es una novela embrionaria en el conjunto de la obra literaria de Somerville & Ross. Es también un representante bastante clásico de la Novela de *Big House* en la medida en que combina el esquema básico de las obras de Maria Edgeworth, sobre todo después de *Castle Rackrent*, y el aura de misterio que es característico de Sheridan Le Fanu, desde el que sólo se asoma brevemente a la técnica del terror psicológico. El carácter innovador de *An Irish Cousin* se encuentra en la aportación de aspectos originales que son propios de Somerville & Ross. De entre éstos, merecen especial atención aquellos que son germinales en relación con *The Real Charlotte*.

Somerville & Ross quisieron abordar en *An Irish Cousin* un tema nuevo dentro del género literario de la *Big House* además de plantear en público un tema tabú. La idea partió de una experiencia de Edith Somerville (la visita a Whitehall) cuya descripción, a la que añadimos la segunda parte que completa la citada al inicio de la anterior sección de nuestro estudio, dice como sigue:

> We had been warned of certain subjects not to be approached, and knew enough of the history of that house to realise what we had seen. An old stock, isolated from the world at large, wearing itself out in those excesses that are a protest against unnatural conditions, dies at last with its victims around its death-bed. Half-acknowledged, half-witted, wholly horrifying; living ghosts, haunting the house that gave them but half their share of life, yet withheld from them, with half-hearted guardianship, the boon of death. The shock of it was what we needed, and with it "the Shocker" started into life [...] Little as we may have achieved it, an ideal of Art rose then for us, far and faint as the half-moon, and often, like her, hidden in clouds, yet never quite lost or forgotten.[40]

La repetida alusión al prefijo "half-" se refiere a los hijos, frecuentemente ilegítimos, producto de la unión de la *Ascendancy* con la otra Irlanda. El aislamiento que

[40]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.130-1.

rodea a la *Big House* es consecuencia del progresivo declive que sufre el vértice social de Irlanda desde principios de siglo. La decadencia ha degenerado a lo largo del tiempo y desembocado en la mezcla social y racial implícita en el término "half".

El tema tabú de los "half-bred" había aparecido incidentalmente en alguna novela anterior, como en la obra de Charles Maturin *The Wild Irish Boy*,[41] y se sugería también en *Castle Rackrent*. Somerville & Ross decidieron explorar las circunstancias de lo que consideraban una aberración de la naturaleza que había ido degenerando en sucesivas relaciones incestuosas. Su originalidad respecto de los autores anteriores fue centrarse en una realidad tabú de Irlanda a través de la cual se reflejaba la decadencia de la clase terrateniente provocada por su propia debilidad y por la ambición de las clases inferiores. Este último aspecto, el de la ambición de las clases inferiores que amenazan a la *Ascendancy* y, en relación con ello, el deseo de introducirse en este sector superior estableciendo lazos de sangre, será desarrollado, con otras variantes, en la novela *The Real Charlotte*. La unión ilícita del señor de la *Big House* con mujeres de la clase baja que están a su servicio apunta a otro tema de fondo en *An Irish Cousin*, el de las pasiones incontrolables. La explicitación de los resortes de la pasión alcanzará una importancia capital en la novela *The Real Charlotte*. Una diferencia fundamental entre una y otra obra radica en el foco de procedencia de tales pasiones. En *The Real Charlotte* provienen de la clase media. En *An Irish Cousin* se encuentran polarizadas en los dos extremos de la estructura social: los señores de la *Big House* han cometido el error de sucumbir a la pasión sexual; a los subordinados les corroe la pasión por la propiedad de la tierra y por el poder oligárquico que representa la *Big House*.

La persona que descubre este submundo sórdido que está destruyendo las bases de un orden feudal en Irlanda es la protagonista-narradora de *An Irish Cousin*, una mujer joven alrededor de la cual gira la acción. Del mismo modo, Somerville & Ross dan a su segunda novela de *Big House* un destacado protagonismo femenino. El panorama social de *An Irish Cousin* ofrece un cuadro estático sobre el ambiente rural irlandés. La protagonista, Theo Sarsfield, es una joven angloirlandesa que vive en Canadá tras haberse perdido el patrimonio familiar de Irlanda en un pasado no muy lejano. El retorno a la isla de origen que no ha tenido la oportunidad de conocer

[41] Véase el apartado III.2. del presente trabajo.

permite ofrecer la perspectiva del narrador extranjero que descubre lo que es Irlanda en un viaje iniciático. El cuadro social que se presenta al lector por medio de Theo Sarsfield está adecuado a las pautas de la visita que la joven lleva a cabo guiada por su primo Willy Sarsfield. Entra en contacto con algunos miembros del campesinado, fieles a la casa terrateniente, y con los dueños de otra mansión señorial de la misma región en la que se encuentra Durrus House; esta última propiedad de su tío Dominick Sarsfield. La clase intermedia, incipiente todavía, se reduce a las mugrientas tiendas que hay en el pueblo de Rathbarry y a la casa de la familia Jackson-Croly, de clase media alta. El intercambio social es escaso y se circunscribe al triángulo que forman Durrus House, Clashmore Hall y la casa de la familia Jackson-Croly. Sin embargo, la interrelación entre estos dos niveles sociales tiene un tratamiento superficial que parece forzado para dinamizar un argumento que tiene poca acción. La novela reproduce en la comparación entre dos tipos de *Big House* un esquema habitual del género en manos de Maria Edgeworth, Lady Morgan y Charles Maturin. Clashmore Hall es la mansión señorial de la familia O'Neill, un ejemplo modélico de orden y mesura en todos los aspectos de la vida. Su hijo Nugent O'Neill es un joven disciplinado, responsable, que aúna a la buena educación de su casa los beneficios de la formación cultural obtenida en colegios británicos. El análisis comparativo entre Durrus House y Clahmore Hall se realiza indirectamente a través del cortejo amoroso de que es objeto Theo por parte de Nugent O'Neill y su primo Willy.

La protagonista posee las cualidades apropiadas para una joven casadera. Es físicamente atractiva, tiene clase, gusto, educación, buena conversación y sentido del humor, y posee a priori libertad de elección. Su sentido común reclama a Nugent O'Neill; el cariño personal hacia un joven burdo pero de buen corazón se orienta a Willy Sarsfield. Los dos pretendientes forman parte de un mundo desconocido para la protagonista, aunque Willy transmite una sensación misteriosa en la doble faceta de su personalidad, unas veces extremadamente abierta y jovial, otras veces inexplicablemente reservada. Por intuición, Theo rechaza la proposición de matrimonio de su primo. Con relación a esta doble cara que muestra la personalidad de Willy, *The Real Charlotte* ofrece un enorme avance en la creación de un retrato psicológico traicionero e imprevisible. Igualmente, con un mayor dominio del arte literario, las articulaciones de la trama en *The Real Charlotte* desarrollan la problemática de la joven casadera y se profundiza en los mecanismos de interrelación entre hombres y mujeres

desde la base del juego sexual.

Al haber rechazado la proposición matrimonial de Willy, Theo frustra sin saberlo las esperanzas de su tío Dominick. A partir de este momento la actuación maquiavélica de Dominick y los secretos inconfesables que guarda Durrus desvelan los verdaderos males de una mansión corroída por problemas mucho más graves que las ratas que se acumulan en sus cimientos. Durrus ha caído, por un lado, en las garras de un heredero ilegítimo. Dominick arrebató la mansión a su hermano mayor, Owen, el padre de Theo. Por otro lado, Durrus vive bajo la sombra amenazante de la mujer del guarda de la mansión, Old Moll, un personaje sórdido y demente que a modo de aparición fantasmal pretende ahuyentar a Theo. Old Moll, contrariamente a los deseos de Dominick, quiere que sea su hija Anstey Brian quien logre atrapar a Willy y se case así con el heredero de Durrus. En efecto, Willy y Anstey Brian contraen matrimonio. Pero al mismo tiempo queda probado el complot urdido en el pasado por Dominick y Old Moll con el fin de destituir a Owen y a los suyos de la posición que les correspondía como legítimos señores de la *Big House*. En la línea de la tradición gótica, Dominick muere loco y engullido por las profundidades del bosque. La mansión señorial recupera a su dueña, Theo, que poco después contrae matrimonio con el joven adecuado, Nugent O'Neill.

La malevolencia característica del que está dispuesto a todo para hacerse con unos bienes que no le corresponden sirve frecuentemente a Somerville & Ross para delinear el boceto de algunos de sus personajes. Charlotte Mullen, en *The Real Charlotte*, y Shibby Pindy, en *The Big House of Inver*, son dos grandes obras maestras de caracterización en este aspecto, con el mérito adicional de ser muy distintas entre sí. La fuente de inspiración en esta vertiente malévola es Emily Herbert, pariente lejano de Edith Somerville.[42] Somerville & Ross hacen un esbozo de la idea fundamental que informa la historia de Emily Herbert desde el principio de su trayectoria literaria. Tanto Dominick como Old Moll se reparten este papel en *An Irish Cousin*. El lector, desprovisto de un análisis psicológico sobre dichos personajes, comprende su maldad por los hechos de los que son responsables, el engaño de Theo y la muerte de Owen, respectivamente.

[42]Véase el apartado IV.1. del presente trabajo.

La motivación literaria de Somerville & Ross (su ideal artístico tal y como se señala en las memorias) permanece medio oculta en la trama de la primera novela, ahogada de misterio por el objetivo sensacionalista que se dirige al público lector. A juzgar por la incómoda relación que percibe Theo entre Dominick y Willy se terminan deduciendo los escándalos sexuales que ha silenciado el ambiente de la mansión. Se deduce, por tanto, que Willy y Anstey Brian han tenido una relación prohibida hasta la llegada de Theo y que Old Moll era la amante de Dominick como lo había sido también de su predecesor, Old Dominick. De aquí se deduce a su vez que Anstey Brian es probablemente hija de Dominick y, en consecuencia, medio-hermana de Willy. El matrimonio entre Willy y Anstey Brian culmina la degeneración de la *Big House* en una unión incestuosa.

An Irish Cousin y *The Real Charlotte* comparten muchos aspectos comunes, aunque en distinto orden de prioridad dentro de la trama de cada novela. Sin embargo, son novelas muy distintas. *An Irish Cousin* destaca por el halo enigmático que la envuelve, por la presentación velada de lo inconfesable y por la creación de personajes planos. Los efectos sensacionalistas captan de manera efectiva la atención del lector, aunque el desarrollo de la trama principal en lo referente al destino de Theo es predecible. Al final se soluciona el misterio sin que éste aparezca a cara descubierta. Somerville & Ross juegan con una baraja muy similar en *The Real Charlotte*, pero las cartas se reparten con la habilidad y sutileza del jugador experimentado. El acercamiento a la realidad que muestra la novela es directo y claro. La aproximación psicológica a los personajes marca una progresión impredecible. Al final, la fachada de lo real se desmorona, desvela su cara oculta y nada se soluciona.

De entre las opiniones críticas que Somerville & Ross obtuvieron por su primera novela se destacó que un miembro de la familia "especially noticed the excellence of the brogue, and commended 'Ferretting'".[43] Esto fue precisamente lo que hicieron las autoras de *Naboth's Vineyard*, su segunda novela, al centrarse en el ambiente del campesinado durante el período de la Guerra Agraria y explorar en este ambiente la riqueza de la lengua inglesa de Irlanda. La obra en sí peca de melodramática en la

[43]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.152.

presentación entrecruzada de las dos fuerzas pasionales delineadas en *An Irish Cousin*, la pasión por la tierra y la pasión sexual. Si en la primera obra el tema carece de vitalidad explícita, la segunda obra se excede en un apasionamiento que alcanza el dominio del melodrama. Por comparación con *An Irish Cousin*, *Naboth's Vineyard* es una novela inestable desde el punto de vista literario. Constituye, a pesar de todo, un interesante documento social por cuanto se advierte la centralidad material (económica) y espiritual (emocional) que adquiere la ocupación de la tierra en la vida del campesinado y la complejidad de las leyes no escritas del campo que regulan el reparto.[44] Somerville & Ross abordan, asimismo, la creación de un personaje nuevo, el que representa al *gombeen man*. En *Naboth's Vineyard* el *"gombeen man"* es John Donovan, un miembro de la Liga Agraria que aprovecha su autoridad política dentro del movimiento revolucionario del campesinado para medrar a costa de los arrendatarios desahuciados por el terrateniente.[45] Dentro de la obra literaria de Somerville & Ross, John Donovan constituye la primera incursión de las novelistas en un sector específico del campesinado que aspira a ascender al nivel de un tipo de clase media; lo que Guy Fehlmann ha clasificado en el estrato de "la clase media próxima al campesinado".[46] El deseo de ascenso social en John Donovan ofrece otro apunte interesante a añadir al proceso de gestación de la novela *The Real Charlotte*.

---

[44]Con relación a los problemas que plantea *Naboth's Vineyard* sobre la confrontación entre el derecho legítimo a luchar por la tierra y el respeto al código de la solidaridad entre los arrendatarios véase MOYNAHAN, J., Ob. cit., págs.182-3.

[45]Para la acepción general de *gombeen man* véase HURTLEY, J.A., Ob. cit., pág.125.

[46]FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.293-8.

VI

SOMERVILLE & ROSS: CLAVES DE APROXIMACION CRITICA A LA NOVELA *THE REAL CHARLOTTE*

VI.1. Somerville & Ross: la excepcionalidad de un tándem literario.

La cuestión de la asociación literaria de Somerville & Ross suscitó mucha curiosidad desde la publicación de su primera obra y ha sido siempre un foro de discusión crítica para todo aquel que se aproxime al mundo personal y literario de Edith Somerville y Martin Ross. Su unión literaria es, en efecto, un caso verdaderamente excepcional. Todo lo que escribieron en colaboración lo hicieron siempre juntas y es imposible saber, excepto en aquellos detalles que ellas mismas especificaron, qué corresponde a la una y qué a la otra.[1] Ni siquiera los manuscritos originales han ayudado a clarificar este aspecto. El arte de escribir surgía primero de un debate hablado y contrastado que de alguna manera fundía armónicamente dos mentes creadoras en un solo universo literario. Cualquiera de las dos trasladaba al papel lo que ya era producto de un tándem literario. No se trataba de sumar las aportaciones individuales de cada una ni de trabajar en sucesión alterna. Se trataba de crear a dos. Da la casualidad además de que la letra manuscrita de Edith Somerville y de Martin Ross es prácticamente idéntica. Por otra parte, y teniendo en cuenta las escasas pistas que dejaron para dar a conocer su técnica literaria, puede que prefirieran dar continuidad al misterio por cuanto alimentaba el interés por su obra. Pero también es muy probable que no supieran explicar lo inexplicable. En relación con este aspecto da la impresión de que tuvo que resultar más complicado compaginar la actitud independiente de la profesión literaria con la carga de la *Big House* y de los distintos aspectos familiares y socioculturales inherentes a este ámbito que el propio hecho de escribir en colaboración.

Respecto a la curiosidad que suscitó el tándem literario, Edith Somerville

[1]La excepcionalidad de Somerville & Ross es también objeto de gran interés por comparación con otras asociaciones o parejas del ámbito de la creación artística. Cf. CHADWICK, Whitney & DE COURTIVRON, Isabelle (eds.), *Significant Others. Creativity & Intimate Partnership*. London: Thames and Hudson, 1993 y LONDON, Bette, *Writing Double. Women's Literary Partnerships*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press, 1999.

recuerda que la reacción del público tras la publicación de *An Irish Cousin* provocó en ellas cierta perplejidad. Desde su punto de vista el hecho de escribir juntas tenía escaso interés:

> The question [...] as to which of us held the pen, has ever been considered of the greatest moment, and, as a matter of fact, during our many years of collaboration, it was a point that never entered our minds to consider. To those who may be interested in an unimportant detail, I may say that our work was done conversationally. One or the other - not infrequently both, simultaneously - would state a proposition. This would be argued, combated perhaps, approved or modified; it would then be written down by the (wholly fortuitous) holder of the pen, would be scratched out, scribbled in again; before it found itself finally transferred into decorous MS. would probably have suffered many things, but it would, at all events, have had the advantage of having been well aired.[2]

Cuando Martin Ross viajó a Escocia a principios de 1895, después de la publicación de la novela *The Real Charlotte*, hubo de hacer frente de nuevo a toda una avalancha de preguntas procedentes de un círculo crítico de gran renombre, el de St. Andrews. Sobre todo Andrew Lang estaba intrigado por la cuestión de la colaboración en una novela que consideraba admirable. Por primera vez Martin Ross cayó en la cuenta de que era tratada como una auténtica personalidad literaria. Un tanto incómoda en un ambiente de especialistas en literatura intentó, como mejor pudo, salvar la situación. Así se lo contó a su compañera:

> To me then Andrew L. with a sort of offhand fling – "I suppose you're the one who did the writing" - I explained with some care that it was not so - He said he didn't know how any two *people* could equally evolve characters etc - that he had tried, and it was always he or the other that did it all - I said I didn't know how we managed, but anyhow that I knew little of bookmaking as a science. He said I must know a good deal - On which I had nothing to say - and talked of other things.[3]

Uno de los primeros en abordar la complementariedad de Somerville & Ross fue el sobrino de Edith Somerville, Sir Patrick Coghill. Basándose en el estudio de la obra y en sus propios recuerdos señaló que su tía "supplied the larger part of the

---

[2]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.133.

[3]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.209.

motive power, Martin most of the cutting and polishing".[4] Comparando igualmente las dos fases del trabajo de Somerville & Ross, antes y después de la muerte de Martin Ross en 1915, llega a la conclusión de que Edith Somerville prefería el fresco más espacioso del género novelístico mientras que el relato era propio de Martin Ross, que tendía a ejercer un mayor control sobre la forma y extensión literarias. Cierto es que antes de Sir Patrick Coghill diversos escritores y críticos literarios habían indagado en la naturaleza del trabajo conjunto de Somerville & Ross.[5] Sin embargo, todos ellos tienden a buscar en la repartición de las responsabilidades del tándem literario la figura que asume el liderazgo. Con independencia de las conjeturas, probablemente erróneas por la propia ausencia de liderazgo, y presentándose en cualquier caso como un jeroglífico imposible de descifrar, todas las aproximaciones coinciden en otorgar a Martin Ross las notas sombrías y líricas de la obra conjunta y a Edith Somerville las pinceladas cómicas y descriptivas.

El acercamiento biográfico de Violet Powell en relación con este tema es interesante desde el punto de vista humano:

> In their writing together Edith contributed her full share of wit, and perhaps more than her full share of physical energy, a quality often overlooked as an essential to the practice of literature, but she dug less deeply than Martin into the lodes of human experience.[6]

El último artículo que escribió Edith Somerville, bajo el título "Two of a Trade", no logró satisfacer la curiosidad de todos los que la presionaron para que revelara el misterio de la pareja literaria. La historia sobre cómo escribir una historia, y entre dos, no se puede contar. El narrador empieza de mala gana, con ecos shakespeareanos: "It may be considered that the tale I have been asked to tell, if not exactly told by an idiot, still signifies nothing, scarcely even sound and fury, save

---

[4]COGHILL, Patrick, "Somerville and Ross", *Hermathena*, No.79 (1952), pág.56.

[5]Véase O'CONNOR, Frank, *Leinster, Munster and Connaught*. London: Robert Hale Ltd., 1951, págs.178-95; TYNAN, Katherine, "Violet Martin (Martin Ross) and E.OE. Somerville", *The Bookman*, Vol.50 (June 1916), págs.65-6; MacCARTHY, B.G., "E.OE. Somerville and Martin Ross", *Studies*, Vol.24 (June 1945), pág.185; WILLIAMS, Orlo, "A Little Classic of the Future", *The London Mercury*, Vol.1, No.5 (March 1920), pág.559; BARLOW, J.E.M., "A Memory of Martin Ross", *Country Life*, Vol.39 (January 29, 1916), pág.136.

[6]POWELL, V., Ob. cit., pág.185.

perhaps for those who have already heard it, many times, and have had enough of it - if not too much!".[7] No obstante, el artículo ofrece un apunte interesante por lo que respecta a la sensibilidad poética de Martin Ross y a la sensibilidad pictórica de ella misma, fundiéndose en un mismo arte, como dos bailarines que siguen el paso al compás de un mismo ritmo:

> I believe I am right in attributing to my Cousin the more subtle and recondite adjective, the more knife-edged slice of sarcasm, the more poetic feeling for words, and a sense of Style that seems to me flawless and unequalled. And I believe that possibly my profession as a painter, has helped and developed my feeling for colour, and sense of form, and the privileges conferred by horses and hounds (and beloved little fox-terriers) have brought all these things especially near to me. [...] Sometimes the compelling creative urge would come on both, and we would try to reconcile the two impulses, searching for a form into which best to cast them - one releasing it, perhaps as a cloudy suggestion, to be caught up by the other, and given form and colour, then to float away in a flash of certainty, a completed sentence - as two dancers will yield to the same impulse, given by the same strain of music, and know the joy of shared success.[8]

Así marcada la pauta, se atribuye a la técnica pictórica de Edith Somerville las imágenes que aportan colorido, luz y movimiento, la visualización de lo tangible y la precisión descriptiva en un lenguaje más denotativo. El lenguaje evocativo y connotativo, la sutileza en la abstracción de ideas así como en la captación de la psicología humana y el tono lírico es atribuido al estilo poético de Martin Ross. Asimismo, se ha considerado característico de Edith Somerville el uso de símiles relacionados con el reino animal mientras que Martin Ross utiliza metáforas de inspiración bíblica.[9]

En la práctica la realización del trabajo constaba de tres fases. La primera, de carácter conversacional, se llevaba siempre a cabo cuando las escritoras estaban juntas.

---

[7]Citado en CUMMINS, G., Ob. cit., pág.180.

[8]Ibid., pág.186.

[9]Véase en particular el capítulo "Poet and Painter" en WATSON, Cresap, *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin.* Tesis Doctoral no publicada, Trinity College Dublin, 1953, págs.384-93. Para el estudio de sus estilos respectivos resulta ilustrativo comparar los artículos que escribieron por separado. Véase BERROW, Hilary, *Somerville & Ross: Transitional Novelists.* Tesis Doctoral, University College Dublin, 1975, págs.5-7.

De esta aproximación nacían los personajes y después su historia, que se iba engarzando paulatinamente en un marco de conjunto encargado de su interrelación. De aquí surgía el manuscrito inicial a medida que se iba elaborando la caracterización de los personajes y desarrollando el planteamiento argumental. Las escritoras aprovechaban los períodos de tiempo en que no podían coincidir en un mismo lugar de trabajo para efectuar sobre todo correcciones de estilo. Estas correcciones se debatían y compartían por correo.[10] En la siguiente fase se pasaba el borrador manuscrito a limpio para una segunda revisión que no solía exigir importantes modificaciones adicionales. Esta copia a limpio era enviada a un mecanógrafo. La tercera fase exigía cotejar la copia mecanografiada con la copia a limpio antes de ser presentada a la editorial correspondiente. En líneas generales este método de trabajo se fue perfilando en la elaboración de *An Irish Cousin* de tal forma que se partió de un claro esquema organizativo para las obras siguientes. Llama poderosamente la atención el poco tiempo que realmente se invertía en la escritura. Las autoras, perfectamente compenetradas entre sí, poseían iguales cualidades de fluidez verbal y una lúcida creatividad. Eran capaces de seguir un ritmo de trabajo muy rápido en cortos intervalos de tiempo.

La asociación literaria de Somerville & Ross es igualmente producto de la compenetración de dos mujeres angloirlandesas que construyeron todo un universo literario a partir del conocimiento mutuo en la realidad más íntima de la *Big House* y del mundo de la *Ascendancy*. Fundieron en la observación de la propia experiencia las técnicas pictórico-descriptivas y poético-analíticas de su genio literario. El juego literario de Somerville & Ross muestra que la ficción puede ser también muy seria en la medida en que se nutre por entero de la experiencia real y personal. Las escritoras incorporan a su obra lo que ven a su alrededor, lo que viven y han vivido. La idea de escribir *An Irish Cousin* surgió a raíz de visitar Whitehall, una decadente mansión propiedad de un pariente lejano de Edith Somerville. Aparte de este hecho, Somerville & Ross se inspiraron en algunas de las características de su entorno. Así, por ejemplo, en Durrus House está el problema de las ratas que también había en Drishane. Al igual que ésta, la mansión de la novela está cerca del mar y Rathbarry es un pueblo costero. Incluso las características de determinados miembros de la familia quedaron reflejadas

[10]Con relación al proceso de corrección por correo véanse los ejemplos que ilustran este aspecto, en lo referente a la novela *An Irish Cousin*, en LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.63-4.

en *An Irish Cousin*. No en vano Mrs Somerville observó que Willy Sarsfield tenía un gran parecido con uno de sus hijos; que era "a vulgar Aylmer".[11] La influencia de la experiencia personal de Somerville & Ross en la primera novela fue al principio involuntaria. La influencia consciente y voluntaria de dicha experiencia se hace patente a partir del momento en que empiezan con la segunda novela de *Big House, The Real Charlotte*.

En el germen de toda la creación literaria de Somerville & Ross hay abundante trabajo de campo, por cuanto las escritoras no sólo trasladan a su obra lo que ven sino también lo que oyen. Solían llevar consigo un cuadernillo de notas en donde apuntaban las expresiones, frases y comentarios que surgían de su entorno social y muy especialmente de la voz nativa.[12] Mientras los escritores del Resurgimiento Literario Irlandés excavaron las antiguas leyendas celtas que se conservaban en la memoria colectiva del campesinado, Somerville & Ross permanecían ajenas a este movimiento cultural pero trasladaban a su obra, de otra manera, las raíces autóctonas de Irlanda. A diferencia del Resurgimiento Literario Irlandés, lo que interesa a Somerville & Ross no es el contenido de la cultura campesina sino la forma, el mod.o en que se expresa el nativo irlandés en lengua inglesa. Acordes con la vena realista que anima toda su obra, el foco de atención es también el tiempo presente correspondiente a la época que les ha tocado vivir. La lengua viva, de este modo rescatada en los cuadernillos, y en la extraordinaria habilidad de las oyentes para reconocer las diversas inflexiones del hibernoinglés, impregnó la obra literaria de Somerville & Ross de autenticidad, humor, originalidad y peculiar sabiduría irlandesa. Los sirvientes, tenderos, mendigos, los tratantes de caballos, los administradores de fincas, al igual que las cocinas de la *Big House*, las cacerías, los velatorios y entierros que reunían a los arrendatarios, los vagones de los trenes, las salas de los juzgados de paz, los pueblos de Oughterard y Skibbereen proporcionaron las distintas voces nativas que pueblan la literatura de Somerville &

---

[11]Ibid., pág.64.

[12]Diversos estudios han cotejado las notas de los cuadernillos de apuntes (*Four Autograph Commonplace Books y Book Marked 10*) con su uso, fidelidad y variantes en las obras de Somerville & Ross. COLLIS, Maurice, *Somerville and Ross. A Biography*. London: Faber and Faber, 1968, págs.149-52. FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.357-432. Sobre la novela *Mount Music* y *The Big House of Inver*: BERROW, H., Ob. cit., págs.15-8; tesis doctoral publicada en ROBINSON, Hilary, *Somerville & Ross. A Critical Appreciation*. Dublin: Gill & Macmillan / New York: St Martin's Press, 1980, págs.51-4.

Ross.[13] Para Martin Ross el mayor aliciente de trabajar en el jardín de Ross House era conversar con el jardinero y con cualquiera de los antiguos subordinados que pasara junto a la verja de entrada a la mansión. En Castletownshend los desclasados malvivían en unas chozas, en el denominado "Dirty Lane", un estrecho camino paralelo a la calle principal donde las escritoras iban para escuchar el palpitar de una Irlanda sumida en la realidad de la miseria y de la más desagradable suciedad. Hacia la mitad de la calle principal, los dos sicomoros, que ocupaban un lugar estratégico en Castletownshend, eran conocidos como "The Two Trees". Situados sobre una plataforma circular conformaban una plazoleta minúscula pero de gran importancia por tratarse de "the very heart and gossip-centre of the place".[14] En estos lugares comunes Somerville & Ross recibían "the incommunicable gift of being talked to".[15]

En el artículo sobre "The Anglo-Irish Language" que, con este título, publicaron en el *Times Literary Supplement* en 1910, Somerville & Ross resumen los aspectos fundamentales de la lengua inglesa de Irlanda que merecen su atención. Destacan, en primer lugar, la diferencia lingüística de Irlanda respecto de la lengua madre:

> It would be as easy to coax the stars out of the sky into your hat as to catch the heart of a language and put it in a phrase-book. Ireland has two languages; one of them is her own by birthright; the second of them is believed to be English, which is a fallacy; it is a fabric built by Irish architects with English bricks, quite unlike anything of English construction. The Anglo-Irish dialect is a passably good name for it, even though it implies an unseemly equality between artist and material, but it is something more than a dialect, more than an affair of pidgin English, bad spelling, provincialisms, and preposterous grammar; it is a tongue, pliant and subtle, expressing with every breath the mind of its makers.[16]

---

[13]La lengua inglesa característica de Irlanda constituía para Somerville & Ross la gran riqueza y originalidad de la cultura irlandesa. Véanse los capítulos "Chiefly Concerning Beggars" y "Eavesdrops" en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.91-9 y 164-76, respectivamente.

[14]Ibid., pág.25. Véase asimismo el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[15]SOMERVILLE, E. OE. & ROSS, M., *Further Experiences of an Irish R.M.* London: Longmans, Green and Co., 1908, pág.289.

[16]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Stray-Aways*. London: Longmans, Green and Co., 1920, pág.184.

Enfatizan igualmente la riqueza cultural producto del intercambio entre lo inglés (Englishness) y lo irlandés (Irishness). La armonía lingüística resultante "remains to us, a medium for poets and story-tellers that is scarcely to be surpassed, a treasury of idiom and simile meet for the service of literature".[17] El producto literario ha de saber reflejar el auténtico sentir de un pueblo que se deja oir en la peculiaridad rítmica de su voz; "for beyond vocabulary and phrase, idiom and proverb, lie construction, the shape in which thought is born, the point of the mental attack, the moment in the metre of the sentence where the weight must fall".[18]

Pero la lengua inglesa de Irlanda no es igual para todos; su heterogeneidad, que sólo es adecuadamente percibida por aquel que está verdaderamente arraigado en la tierra de la que parte, depende a su vez de la estratificación social que hay en Irlanda. En el artículo "The Anglo-Irish Language" se subrayan así también, de manera sutil, las diferencias sociolingüísticas de la *Ascendancy*:

> In the speech of the upper-class man or woman what is crudely called the "Irish brogue" is rarely present in its strength, yet their talk is full of the vivid quality that is theirs, partly by heritage, partly by intimacy with the people who were till almost yesterday their tenants. Sooner or later the skilled ear will recognise something in the intonation, in the careless extravagance of simile, in the instinct for effect and the wish to create it, that will betray the composite being, the Anglo-Irishman.[19]

Tampoco debe de olvidarse que en las consideraciones lingüísticas de Somerville & Ross, al igual que en su obra literaria, subyace la ambivalencia angloirlandesa característica del grupo al que pertenecen, a medio camino entre dos islas. Las autoras no dudan en ningún momento de su nacionalidad irlandesa pero se consideran diferentes del común de los habitantes de la isla en base a una superioridad sociocultural cuyos orígenes están obviamente en su relación británica.

---

[17]Ibid., pág.185.

[18]Ibid., pág.187.

[19]Ibid., pág.189.

El material literario de Somerville & Ross es el ámbito feudal de Irlanda que conocen perfectamente desde el mirador de la *Big House*. El receptor literario es Gran Bretaña, donde se publica y se lee su obra. Escriben para un público británico teniendo en cuenta que éste desconoce el verdadero palpitar de Irlanda y conscientes de que pueden valerse de la ignorancia británica para triunfar como escritoras. En este aspecto coinciden con Maria Edgeworth en el papel de intermediarias entre dos culturas, aunque su doble complejo de superioridad hacia Irlanda y de inferioridad hacia Gran Bretaña está bien pulido y resulta menos evidente que en la obra de su predecesora. La literatura de Somerville & Ross demuestra un mayor grado de madurez en la medida en que no se ampara en el didactismo. El propósito del arte literario carece de intencionalidad educativa y tampoco sugiere, ni implícitamente, como en *Castle Rackrent*, ni explícitamente, como en las otras novelas de Maria Edgeworth, un proyecto de reforma. *An Irish Cousin* es una novela que recuerda algunos de los estereotipos utilizados por Maria Edgeworth. La llegada de Theo, la prima irlandesa de Willy Sarsfield, a la mansión de su tío en Irlanda, tiene como consecuencia la devolución de la *Big House* a su legítima dueña. La situación de Durrus recupera el orden y la normalidad. El final feliz de *An Irish Cousin* es el mismo que el de las novelas *The Absentee* y *Ormond*. Este se redondea además con un matrimonio "adecuado". Hay, sin embargo, una importante diferencia de base. La experiencia de Theo Sarsfield no es un proceso de aprendizaje con el fin de mejorar el sistema terrateniente. Cuando la protagonista vuelve de Canadá, en vez de Gran Bretaña según el modelo típico, descubre en Irlanda un misterio que le desvela la realidad de la *Big House* y de su entorno. La precisión realista de Somerville & Ross es, para bien o para mal, la única medida de su arte literario, tanto en la faceta humorística que caracteriza a los relatos de *The Irish R.M.* como en la crudeza expositiva que informa la novela *The Real Charlotte*. No cabe duda de que estas escritoras angloirlandesas son testigos del final de una época para la *Ascendancy* y para Irlanda en general, a diferencia de Maria Edgeworth que todavía podía albergar en su análisis literario ciertas esperanzas de cambio.[20]

La ambivalencia angloirlandesa de Somerville & Ross se aprecia en la incómoda

[20]Con relación a las diferencias y similitudes que hay, en lo referente a la ideología del colonizador angloirlandés, entre Maria Edgeworth y Somerville & Ross, véase el estudio comparativo entre *Castle Rackrent* y *The Big House of Inver* en MARTIN, David, "The Castle Rackrent of Somerville and Ross; A 'Tragic' Colonial Tale?", *Études Irlandaises*, No.7 (Décembre 1982), págs.43-53.

posición que ocupan en calidad de intermediarias. La ignorancia británica es un tema recurrente en su obra. Es también un caballo de batalla en la paradójica situación de las escritoras. De un lado, se valen de la ignorancia británica, que les sirve para asegurarse la fidelidad de un público lector y éxito de ventas. En consecuencia, dependen a su vez de los gustos del lector británico para la continuidad de su carrera literaria. A esto han de añadirse sus circunstancias personales. En cuanto mujeres de la *Ascendancy* con la prioridad de atender Drishane y Ross, su independencia económica y la supervivencia de la *Big House* está en manos de Gran Bretaña. La problemática de Somerville & Ross no deja de ser irónica puesto que tanto el producto literario como la estabilidad de su identidad angloirlandesa y hasta la profesión literaria en la que descansa la autonomía de su identidad femenina revierten en el beneplácito de la isla madre. Es más, las dos escritoras ponen su literatura al servicio de un país cuya política parece ignorar por completo la supervivencia de la clase a la que pertenecen. El cordón umbilical inherente a la relación colonial no se puede romper. Existía, por supuesto, la posibilidad de romper este cordón. Pero Somerville & Ross rechazaron la vía que ofrecía el movimiento del Resurgimiento Literario Irlandés de escribir para un público irlandés. Ello no sólo suponía centrar su atención en un pasado lejano, el de la cultura celta, con el que no tenían vinculación alguna, sino también orientarse a un sector sociopolítico de Irlanda, de clase baja y adscripción nacionalista, cuyos intereses estaban enfrentados a los de la *Ascendancy*. Asimismo, la aproximación realista de Somerville & Ross en nada tenía que ver con el mundo mítico de las leyendas celtas que llamaron la atención de Yeats y Lady Gregory.[21] Sólo en una ocasión, en su segunda novela, Somerville & Ross abandonaron temporalmente el tema de la *Big House* para adentrarse exclusivamente en el ámbito del campesinado y analizar los enfrentamientos internos de este grupo en lucha por la tierra. La obra, *Naboth's Vineyard*, llegó a publicarse tras pasar por varias editoriales, mucho después de que Somerville & Ross hubieran vendido los derechos con cierta despreocupación al primer comprador que se interesó por la novela. De alguna manera cayeron en la cuenta de que el tratamiento del tema en *Naboth's Vineyard* se les había escapado de las manos porque el campesinado no era realmente su tema. Ellas sólo podían escribir con seguridad sobre la Irlanda que

[21]Véase FOSTER, J.W., Ob. cit., págs.175-82. En varias de sus cartas a Edith Somerville, Martin Ross expuso claramente lo que pensaba de Yeats, Maud Gonne y Lady Gregory en relación con el Resurgimiento Literario Irlandés. Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.240-1, 251-3, 256 y 272-4.

formaba parte de su doble identidad. Al mundo de la *Big House* se dedicaron por entero a partir de entonces. Por tanto, plasmaron en su obra el sentir de la *Ascendancy* y la impronta de su experiencia personal siguiendo el curso inevitable de la ambivalencia angloirlandesa. El resorte defensivo de cara al complejo de inferioridad para con la isla madre se manifiesta en la caracterización de los personajes ingleses, cuya ignorancia es objeto de ridiculización y crítica por parte de las autoras. Aun con todo, el conflicto angloirlandés no queda resuelto porque es el refinamiento de los personajes ingleses el aspecto que con ellos comparten los personajes angloirlandeses y el rasgo que permite marcar la diferencia de superioridad respecto del común de los irlandeses. Se da una pincelada muy superficial a esta cuestión en *An Irish Cousin*, aunque la diferencia cualitativa entre Willy Sarsfield y Nugent O'Neill está basada en el barniz inglés de este último. En la novela *The Real Charlotte* se plantean diversos niveles de contraste con los personajes ingleses correspondientes a Miss Hope-Drummond y Lady Dysart. En los relatos *The Irish R.M.* el juez de paz, Major Yeates, es un inglés de origen irlandés que ha vivido siempre en Gran Bretaña o, dicho de otra manera, un irlandés totalmente anglificado. Se trata, en definitiva, de un personaje ambivalente en sí mismo. En el primer relato de la serie, "Great-Uncle McCarthy", Major Yeates llega a Irlanda provisto de la ignorancia británica sobre lo que es la isla pero con la mejor de las disposiciones irlandesas. En los relatos siguientes el humor contrasta las astutas bromas de Flurry Knox y Slipper frente a la ingenuidad de Major Yeats. La burla irlandesa hacia lo inglés es constante en toda esta obra, pero tanto como su tono amable y la perspectiva realista que ilumina el espíritu genuino de una isla absolutamente disparatada. Las autoras consiguen que Irlanda y Angloirlanda se rían de Inglaterra tanto como de sí mismas. En este, como en la mayor parte de los temas que exploran Somerville & Ross, se parte de un mecanismo de contraste, comparación y oposición de los diversos elementos que entran en funcionamiento en la obra literaria, técnica que parece reproducir el debate hablado y contrastado desde el que las autoras se ponían a escribir.

VI.2. La incidencia de la vida sociopolítica irlandesa.

El giro que toma el curso sociopolítico de Irlanda a finales del siglo XIX está presente en toda la obra de Somerville & Ross. Subyacen bajo el tejido literario los hechos políticos que reflejan el declive de la *Big House* pero no se explicitan. Somerville & Ross definieron con precisión un cuadro social y tras éste planea la sombra de un cuadro político muy concreto cuya definición está ausente en la obra literaria. De manera opuesta a como lo había hecho George Moore en *A Drama in Muslin*, donde la trama sigue paso a paso los condicionantes políticos que se ciernen sobre los personajes de la clase terrateniente, las claves de orden político juegan a desaparecer en las obras de Somerville & Ross para dar mayor protagonismo a los personajes ubicados en la mansión señorial y sus aledaños. Las coordenadas históricas se deducen a partir del retrato social que revelan los personajes, foco en donde confluyen las fuerzas políticas de la época y las características de la zona en que están localizadas. Esto no significa ni mucho menos que las escritoras no estuvieran interesadas en política. Más bien al contrario, su ideología política se explicita en otras facetas de su vida en una línea coherente con la situación de la *Ascendancy*, aunque en este aspecto Edith Somerville y Martin Ross no eran totalmente coincidentes entre sí.

Martin Ross era la que estaba mejor informada sobre el curso de la política, la más desapasionada y tajante en sus ideas unionistas. Expresó claramente sus opiniones al nacionalista Stephen Gwynn, parlamentario que defendía la causa de *Home Rule* y la participación de la clase media en el futuro político de Irlanda. Para Martin Ross la clase media era el enemigo social y político que aguardaba el momento oportuno para derribar a la *Ascendancy*:

> I am not quite clear as to what either you or I mean by "middle classes", I think of well-to-do farmers, and small professional people in the towns. We know both these classes pretty well down here. ... Last year we had a middle-class business man at luncheon here, an able business man, working like a nigger, and an R.C. and Homer Ruler. We discussed the matter. He said, as all you genuine people say and believe, that once Home

Rule was granted, the good men among Protestant Unionists would be selected, and the wasters flung aside. I said, and still say, that the brave and fair thing, would be to select them *beforehand*, show trust in them, give them confidence, and then indeed there would be a strong case for Home Rule.[22]

En la pequeña ciudad de provincias se estaba fraguando el liderazgo de una clase mediocre, interesada, desprovista de sentido del honor y de fidelidad. La clase media representaba la gran amenaza que iba a destruir la sagrada relación feudal del sistema terrateniente:

I am not fond of anything about towns; they are full of second-hand thinking; they know nothing of raw material and the natural philosophy of the country people. As to caste, it is in the towns that the *vulgar* idea of caste is created. The country people believe in it strongly; they cling to a belief in what it should stand for of truth and honour - and there the best classes touch the peasant closely, and understand each other.[23]

La correspondencia de Martin Ross a Stephen Gwynn data del año 1912. En la década de 1890 la base argumental de la novela *The Real Charlotte* se cimentó en iguales ideas sociopolíticas.

Martin Ross estaba en contra de *Home Rule* porque pensaba que la independencia política de Irlanda concedería el poder a la clase media, el grupo social arribista por excelencia, y al clero católico. Este último sector había constituido, desde la aprobación de las primeras medidas democráticas, la gran fuerza de sedición entre el mundo rural. En varias ocasiones había provocado la rebelión del campesinado en contra del terrateniente, apoyando a la Liga Agraria y promoviendo el voto de insurrección. James Martin había sido víctima de la traición de sus arrendatarios en las elecciones de 1872. La influencia negativa del clero católico es interpretada en términos maquiavélicos. Martin Ross reafirmó esta idea a raíz de algunos sucesos trágicos que tuvieron lugar en el condado de Galway, donde un joven se había suicidado por temor a las represalias del cura del pueblo como consecuencia de una broma.[24] En 1893, bajo

[22]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.321.

[23]Ibid., págs.321-2.

[24]La tragedia es relatada por Martin Ross en las cartas a su prima. Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.196-9.

el título "Priest or Patriot?", escribió un artículo en torno a la frase: "Sure, a man must wote the way his priest and bishop'll tell him".[25] El artículo congratula a las voces disidentes que empiezan a rebelarse contra este lema.

Martin Ross consideraba que la clase baja del campo era buena gente, sencilla en sus ambiciones, simple de entendimiento y fácilmente influenciable. Todo dependía de aquel que estuviera al mando de esta masa campesina que formaba la población mayoritaria de Irlanda. De un buen jefe surgía un pueblo dócil y adecuadamente disciplinado, tarea que hasta entonces había sido "competencia teutónica" y de su delegado angloirlandés, el terrateniente. Desde la ideología de Martin Ross las palabras de Philippa, la mujer de Major Yeates, cobran todo su sentido cuando, al ver el ordenado espectáculo de una carrera de caballos y la mesurada animación del pueblo, exclama: "These are the sort of people I love, Real Primitives".[26] El mayor problema que presentan los irlandeses es una debilidad endémica por el alcohol. A juicio de Martin Ross, se trata de un rasgo inherente a la raza irlandesa que proviene de sus costumbres más tribales, las que apelan a ritos funerarios ancestrales. La borrachera desacraliza la muerte pero también contribuye a destruir la humanidad de un pueblo influenciable que no sabe controlar su adición a la bebida. Martin Ross asistía con regularidad a los velatorios irlandeses y acompañaba al campesinado en los entierros como correspondía a la señora de la *Big House*. Allí creía reconocer la verdadera naturaleza autóctona de Irlanda, mezcla de superstición y devoción religiosa, el lugar que reunía el pasado de un pueblo a través del ritual y un presente de miseria y degeneración alcohólica. Sobre la costumbre irlandesa de honrar al muerto escribió varios artículos. "A Delegate of the National League" fue escrito a la muerte del

[25]ROSS, Martin, "Priest or Patriot?", *The World* (September 27, 1893), pág.25. El artículo fue de nuevo incluido en la obra *Some Irish Yesterdays* (1906) con el título menos agresivo de "Out of Hand" y una ilustración de Edith Somerville alusiva al tipo de irlandés que había pronunciado la frase citada. Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Some Irish Yesterdays*. London: Longmans, Green and Co., 1913, págs.183-200. En 1903 incidieron otra vez en el mismo tema, las dos juntas, en un artículo que firmaron anónimamente (by A Looker-On). Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, "The Desired of the People, by 'A Looker On'", *National Review*, Vol.42 (September 1903), págs.120-9. Véase asimismo el apéndice fotográfico del presente trabajo.

[26]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *In Mr Knox's Country*. London: George G. Harrap, 1925, pág.93. Sobre las carreras de caballos en Oughterard: Cf. LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.170.

carpintero de Ross House.[27] Tom Walsh había demostrado su fidelidad a la familia Martin negándose a secundar el boicot instigado por el clero local. Con especial cariño asistió Martin Ross a su velatorio y entierro, lugares en los que fue testigo, una vez más, de una patética despedida:

> The funeral passed our gate and I waited there with a cross of white asters and ferns, while the others drove up to meet it. It was horrible when it did come - two or three hundred people straggling along - lots of them drunk - the coffin in a cart - and Tom's daughters sitting on the coffin - as is always done here - one of them was nearly distraught, with red hair flying about her. There was a sort of howl when the cart stopped at the gate, but the Irish cry was mostly done with by that time - I put the cross on the coffin and walked half a mile or so with Tom's son.[28]

A juzgar por los rasgos que caracterizaban a la población mayoritaria de Irlanda la destrucción de los líderes naturales del país provocaría el caos. Martin Ross dió ejemplo de lealtad unionista participando en los acontecimientos que, de forma práctica o simbólica, pudieran fortalecer la conexión de Irlanda a Gran Bretaña. En 1911 asistió a la coronación del rey Jorge V. En 1912 escribió el artículo "The Reaping of Ulster", habiendo sido testigo de la firma del Pacto del Ulster. Igualmente fue Martin Ross la que animó a su prima a colaborar en la campaña electoral unionista de 1895.

Edith Somerville, por el contrario, ejemplifica el espíritu político apasionado, subjetivo y voluble. Es consciente de la necesidad de mantener la relación política con Gran Bretaña por la propia entidad sociohistórica de la *Ascendancy*. No obstante, manifiesta un corazón rebelde que apuesta por Irlanda, lo que se reduce sobre todo al bienestar de Drishane y a su patria de West Carbery. Su reacción es más visceral y carece del análisis reflexivo propio de Martin Ross. Obsérvese la respuesta que da a uno de sus hermanos menores que dice ser inglés:

> Nonsense about being "English"! I don't mind if you say "British" if you like, but the only pallid trickle of *English* blood comes from one marriage, when Hester Coghill married Colonel Tobias Cranmer, *a pure blooded hun* - if not Jew! You might just as well

---

[27]Véase "A Delegate of the National League", de Julio de 1889, que reúne los aspectos mencionados en el contexto de la Liga Agraria, en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Stray-Aways*, págs.14-25.

[28]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.117.

say you were German! ... My family has eaten Irish food and shared Irish life for nearly three hundred years, and if that doesn't make me Irish I might as well say I was Scotch, or Norman, or Pre-Diluvian!.[29]

De este modo describe un paseo por Sussex: "Felt very alien. Some nice heathery places on the way but mainly stuffy lanes".[30] El sentido común aconseja la vinculación británica. Pero lo inglés no llama al corazón ni despierta los afectos; es, por el contrario, la frialdad del orden y de la disciplina. En Irlanda no se puede permanecer impasible ante la belleza de un paisaje que transpira vida. Dejar Inglaterra supone abandonar "offensively sleek and primly-partitioned pastures"; cuando el viajero llega a Irlanda, "the first impression of Galway and its untramelled bogs and rocks will be as lasting as any that come after".[31] En los libros de viajes se aprecia un cierto subjetivismo, de orden patriótico, bajo cuya influencia Edith Somerville tiende a romper las barreras del puro análisis realista.

Las posturas políticas de Edith Somerville eran más flexibles que las de Martin Ross, pero también volubles.[32] Al comienzo de la Primera Guerra Mundial, en plena crisis de enfrentamiento pro autonómico, republicano y unionista, Edith Somerville abandona el sufragismo político para colaborar con el ejército británico. No obstante, cuando estalla la Rebelión de Pascua de 1916 escribe un artículo en el *Times* solicitando el indulto para los republicanos y hace un llamamiento a la naturaleza heroica del sentimiento patriótico.[33] Martin Ross fue realista e inamovible en sus actitudes políticas. A diferencia de Edith Somerville, Martin Ross corroboró, también públicamente, la

---

[29]LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.164-5.

[30]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1897. [30 de Enero]. Special Collections en Queen's University, Belfast.

[31]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *Through Connemara in a Governess Cart*. London: Virago, 1998, pág.25. El viaje a Connemara comisionadas por *The Lady's Pictorial* en 1890 lo hicieron juntas, pero el narrador de este libro de viajes es Edith.

[32]Para la progresión política de Edith Somerville desde 1880 hasta su muerte en 1949 véase RAUCHBAUER, O., *The Edith Oenone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay*, págs.201-13.

[33]Véase el artículo en LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.160-1.

necesidad de la pena de muerte para los que atentaban gravemente contra la Corona.[34] A pesar de todo lo dicho, se destacan dos ideas constantes en Edith Somerville, a modo de fobias. Por un lado, ataca con virulencia la traición británica que representa la política conjunta de Parnell y Gladstone porque está ocasionando la ruina de Drishane:

> From having been an Indifferentist of the calmest mind, I have become a rabid hater of Gladstone - I seriously feel that if I were to shoot him I should be doing a worthy & noble act, & tho I were to hang for it, I wld be repaid by the love & gratitude of my rescued Country!.[35]

A los dos políticos victorianos les suele atribuir el calificativo de "brute", con lo que quiere enfatizar su ignorancia no exenta de mala fe. El matiz de mala voluntad implícito en el calificativo "brute" va dirigido al hecho de que sus medidas políticas favorecen a las clases intermedias, que son de una ambición implacable. Merece destacarse que esta idea es muy recurrente en la correspondencia de Edith Somerville a Cameron durante todo el período anterior a la escritura de *The Real Charlotte*.[36] Por otro lado, manifiesta siempre un odio visceral hacia el arribista y su "selfseeking rascality".[37] Para Edith Somerville la clase media se dispone a tomar la preponderancia política y social que sólo está legitimada en la nobleza de la *Ascendancy*. El personaje de Charlotte en la novela del mismo nombre funde en este sentido las ideas de Somerville & Ross sobre el mal de que es capaz el arribista con toda su vulgaridad.

Edith Somerville y Martin Ross compartían en esencia igual ideología política pero no la misma actitud. Si Martin Ross era inflexible y constante, Edith Somerville

---

[34]Véase su punto de vista en el juicio por el atentado terrorista de Phoenix Park, Dublín, en 1882, en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.39-40. Sobre este mismo tema escribió el relato "Two Sunday Afternoons", en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Stray-Aways*, págs.255-76.

[35]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 10.03.1886. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.74.

[36]Nótese por ejemplo en: L.A.14 (27.10.1880), L.A.24 (18.10.1881). L.A.73 (27.01.1886), L.A.151 (12.11.1891). Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane.

[37]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 15.02.1899. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.272.

era inconstante y demostró ser más flexible con el tiempo. A pesar de su extraordinaria compenetración, la traslación política a la literatura advertía ser más difícil de encajar en el ámbito personal y público de Somerville & Ross. Edith Somerville indicó que su compañera tenía una cualidad que ella no poseía: "In our long partnership she has always been the politician".[38] En efecto, no tenían la misma cualidad política y las diferencias de su talante no debieron ser fáciles de compatibilizar en una cuestión de por sí espinosa. Así parece darlo a entender Martin Ross cuando escribe: "I generally leave politics to your mother and other competent persons".[39] Somerville & Ross procuraron evitar que su aproximación literaria a la realidad de la época estuviera condicionada por su propio desajuste. Sin embargo, franquear la barrera del público lector podía ofrecer complicaciones adicionales, tanto porque la crisis de Irlanda estaba convulsionando la política británica como por el hecho de que fueran mujeres. Prefirieron delimitar con claridad los confines de la literatura, de la que dependía su profesión, y reservar la política al periodismo, que constituía una actividad complementaria. A veces escribieron artículos juntas y muchas veces por separado. Los artículos de Edith Somerville eran de carácter más divulgativo o personal. Los de Martin Ross respondían a un compromiso específico y partían de una persona instruida en materia política. Esto era poco común para una mujer y no siempre tuvo buena aceptación pública. Cabe recordar que Martin Ross empezó a utilizar este pseudónimo literario, masculino, cuando se inició en el mundo del periodismo, antes de escribir con Edith Somerville. "The male pseudonym signals the loss of innocence, in its radical understanding of the role-playing required by women's effort to participate in the mainstream of [...] culture",[40] como ha indicado Elaine Showalter refiriéndose sobre todo a la literatura, lo cual se hace más evidente en Martin Ross al querer publicar artículos y relatos políticos e introducirse en una corriente específicamente masculina. Los artículos que publicó en 1889 fueron criticados por muchos de sus conocidos por el hecho de que una mujer se atreviera a dar lecciones de política: "That 'a Shocker' should preach, that 'one of the girls' should discourse on what was respectfully

---

[38]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.215.

[39]LEWIS, G., *Selected Letters*, págs.39-40.

[40]SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977, pág.19.

summarised by a young lady of my acquaintance as 'Deep subjects of Life and Death', was not quite what anyone enjoyed".[41] Martin Ross no abandonó la faceta de articulista pero concentró sus esfuerzos en la literatura "apolítica" que se adecuaba mejor a los gustos del público y al propio equilibrio del tándem literario. Por lo que se refiere a la caracterización masculina de la protagonista en *The Real Charlotte*, resulta también interesante tener en cuenta que Martin Ross, consciente de sus aptitudes políticas, vio limitada una de sus cualidades naturales por tratarse de una orientación que la sociedad patriarcal consideraba impropia de una mujer y, por tanto, "afemenina". Poco tiempo después de morir Martin Ross, Geraldine Martin hacía memoria sobre sus rasgos más significativos: "Violet always thought never put forth her full powers. But I think she could have been a great political writer, the best of her mind was political".[42]

Las reseñas críticas sobre *An Irish Cousin* que reflejaban la opinión británica coincidieron en decir, como *The Spectator*: "It has the additional merit of being absolutely unpolitical".[43] En Irlanda, en cambio, hubo quien disentía de esta opinión, reclamando a las escritoras un mayor compromiso.[44] Saber mantener una distancia prudente entre el acercamiento realista de la obra literaria y la realidad de la crisis política suponía entrar en una dinámica difícil y arriesgada. En 1908 Somerville & Ross pensaron en escribir una novela de *Big House* que abordara el problema religioso. El proyecto de esta novela, *Mount Music*, fue pospuesto por *Dan Russel the Fox*, una obra no problemática en la línea costumbrista de *The Irish R.M.*. En la misma época Edith Somerville explicaba por qué *Mount Music* no había salido adelante: "If we could write anonymously it would be all right, but what with Religion, Politics and Personalities,

---

[41]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.198. Los artículos de 1889 a los que nos referimos son "A Delegate of the National League", *The World* (July 17, 1889), sobre la vida del campesinado en el contexto de la Liga Agraria, y "Cheops in Connemara", *The World* (October 1889), sobre las deficiencias del sistema educativo e implícitamente la ignorancia de los irlandeses; ambos recogidos en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Stray-Aways*, págs.14-32.

[42]Correspondencia de Geraldine Martin a E.OE.S.; sin fecha (post-1915). The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.B.181.

[43]*The Spectator* (September 13, 1889).

[44]Véase BROWN, Stephen J., *Ireland in Fiction, a Guide to Irish Novels, Tales, Romances and Folk-lore*. Dublin & London: Maunsel & Co., 1910, pág.2.

'How many are the dangers through which we have to go'".[45]

[45]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Montreuil-sur-Mer, 26.08.1908. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.622.

VI.3. Somerville & Ross: cuestiones de pareja y de mujeres.

El estudio biográfico de Somerville & Ross muestra la postura feminista de dos mujeres que procuraron defender su independencia personal por oposición a las ataduras del matrimonio, conscientes de las limitaciones impuestas a la mujer por una sociedad patriarcal basada en la superioridad masculina. Habiendo priorizado cada una de ellas la vocación artística por oposición a la vocación tradicionalmente femenina de la mujer, la literatura en su vertiente profesional fue para estas mujeres un medio de salvación, aunque asumían al mismo tiempo los deberes fundamentales correspondientes a su posición social en la *Ascendancy* y a su entorno familiar en la *Big House*. Recuérdese que Edith Somerville tiene una función materna en Drishane y Martin Ross representa la figura conyugal en la tarea de llevar Ross House. Las dos demostraban una rebeldía moderada y una postura feminista conservadora, lo mismo que hicieron con el compromiso sufragista por el que trabajaron activamente en las postrimerías del siglo XIX. Son sufragistas no militantes y defienden el voto restringido. Su alineación sufragista no compromete, por tanto, los principios de su clase social, aunque resulta anticonvencional en el ambiente familiar.[46] En este ambiente Edith Somerville suele discutir las opiniones masculinas que creen que la inconsciencia es un rasgo típicamente femenino no adecuado para la responsabilidad política del voto.[47]

En el contexto del movimiento de la Nueva Mujer (*New Womanhood/New Women*),[48] Edith Somerville y Martin Ross se encuadran en la primera oleada feminista

[46]Edith Somerville defiende la integridad moral de Mrs Pankhurst, sufragista militante: Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; -, 15.10.1908. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.629.

[47]Por ejemplo, véanse sus discrepancias respecto de Uncle Kendal Bushe: Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 12.10.1910. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.713.

[48]La crítica victoriana acuñó la expresión "New Woman" como sinónimo de feminista en la segunda mitad del siglo XIX y a partir de 1890 era de uso corriente en las publicaciones periódicas. ARDIS, Ann L., *New*

que se manifiesta desde los años 1870 hasta el período de la Primera Guerra Mundial. Valiéndose de los recientes estudios sobre el movimiento de la Nueva Mujer, Shawn Mooney indica que las feministas de esta época rechazan el rol doméstico de las generaciones anteriores, luchan por la independencia económica y personal, permanecen solteras, abandonan la esfera familiar y se crea un espíritu de solidaridad entre las mujeres de ideas feministas.[49] Los puntos de esta definición de los que están excluidas Edith Somerville y Martin Ross demuestran que su feminismo queda supeditado a las prioridades del mundo de la *Big House*: son las Nuevas Mujeres, pero de la *Ascendancy*. De igual manera la literatura de Somerville & Ross refleja una problemática feminista que está condicionada por el marco ideológico de la *Ascendancy* y los valores de la *Big House*.

Lo que la crítica victoriana denominó "The Woman Question",[50] expresión que resume las inquietudes feministas que cuestionaban las bases de la sociedad patriarcal, impregnó la literatura escrita por mujeres durante el último tercio del siglo XIX. La explicitación de la cuestión feminista también supuso un cambio importante en la lucha de la mujer por defender su profesión de escritora. Coinciden en este período los pseudónimos literarios que manifiestan un cierto desafío al orden establecido: junto al pseudónimo masculino, destinado a proteger el anonimato de la identidad femenina, conviven los pseudónimos feministas, en defensa explícita de la causa, y los pseudónimos ambivalentes o andróginos, que no explicitan el género.[51] E.OE. Somerville y Martin Ross entran en el ámbito público de la literatura con prudencia, exponiendo el nombre ilustre de la familia e intentando evitar los inconvenientes de su identidad femenina.

El feminismo controlado de Somerville & Ross explica igualmente que su obra

---

Woman, New Novels. New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1990, págs.10-28.

[49]MOONEY, Shawn R., "'Colliding Stars': Heterosexism in Biographical Representations of Somerville and Ross", *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol.18, No.1 (December 1991), pág.167.

[50]GARDNER, Viv, "Out of the attic...: women and writing at the fin de siècle" en *An Introduction to Women's Writing from the Middle Ages to the Present Day*. Marion Shaw (ed.). Hemel Hemstead, Hertfordshire: Prentice Hall, 1998, pág.178.

[51]Ibid., págs.183-4.

esté más próxima de la última etapa de la "literatura femenina" (1860-1880) que de la primera etapa de la "literatura feminista" (1880-1900). Utilizamos esta demarcación cronológica partiendo del estudio realizado por Elaine Showalter en la literatura británica.[52] Teniendo en cuenta que la actitud feminista de la Nueva Mujer (subversiva respecto de la ideología patriarcal) no significa que todo el movimiento fuera homogéneo ni que todas las escritoras fueran feministas revolucionarias,[53] la obra literaria de Somerville & Ross se adecúa a la literatura femenina tardía que hace algunas incursiones en la primera etapa de la literatura llamada feminista. En este sentido *An Irish Cousin* revela actitudes feministas por parte de las autoras pero no se hacen planteamientos feministas. La centralidad de la protagonista es destacada porque tiene la función de narradora de la obra y porque ofrece las características de una mujer independiente en la situación de joven casadera. Por otra parte, la presentación de la conciencia sexual de las autoras coincide con los parámetros de la novela femenina británica en la vertiente sensacionalista de los años 1860-1890 – "the novel-with-a-secret".[54] Sin embargo, *An Irish Cousin* no traspasa en ningún aspecto las barreras de lo escandaloso, a diferencia de la novela sensacionalista femenina en la que el/la lector(a) pensaba encontrar "heroines who marry their grooms in fits of sensual passion; women who pray their lovers to carry them off from husbands and homes they hate; women, at the very least of it, who give and receive burning kisses and frantic embraces, and live in a voluptuous dream".[55] Entre las novelistas sensacionalistas de la época, que se tacharon de "quite unsuitable for girls" en Drishane, Edith Somerville menciona a Rhoda Broughton, la cual merecía su admiración por ofrecer "the brilliant work of an innovator".[56] El atrevimiento de Somerville & Ross penetra en los escándalos sexuales de la *Big House* sin transgredir los límites del decoro cuyo conocimiento y respeto deben

---

[52]SHOWALTER, E., Ob. cit., págs.3-36.

[53]GARDNER, V., "Out of the Attic...: women and writing at the fin de siècle" en *An Introduction to Women's Writing from the Middle Ages to the Present Day.* M. Shaw (ed.), pág.180.

[54]SHOWALTER, E., Ob. cit., pág.158. Cf.KILFEATHER, Siobhán, "Sex and Sensation in the Nineteenth-Century Novel" en *Gender Perspectives in 19th century Ireland. Public and Private Spheres.* Margaret Kelleher & James Murphy (eds). Dublin: Irish Academic Press, 1997, pág.86.

[55]Análisis crítico de Mrs Oliphant a las novelas de la época en 1867. Citado en SHOWALTER, E., Ob. cit., pág.160.

[56]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Happy Days!*, págs.41-42.

a la educación recibida de una clase esencialmente correcta como es la *Ascendancy*. Después de *An Irish Cousin*, la actitud feminista de Somerville & Ross ofrece una interpretación literaria subversiva en torno a la cuestión de la mujer; en *The Real Charlotte* se hacen planteamientos feministas. No obstante, *The Real Charlotte* no sobrepasa el requisito básico de la literatura femenina afianzada en el código de la moral victoriana y en el castigo último que provoca romper sus reglas. Somerville & Ross, en cuanto mujeres de la *Ascendancy*, le añaden asimismo la vara punitiva del código social angloirlandés.

Los estudios biográficos sobre Somerville & Ross se han detenido en los pormenores de su unión personal y relación afectiva desde la perspectiva del lesbianismo a partir del momento en que Maurice Collis planteó esta cuestión en 1968. Maurice Collis describe los sentimientos de Edith Somerville hacia Martin Ross como "a passion, an obsession from the depths of her being", lo que corrobora a continuación en la idea de que "Edith had a profound distaste for the opposite sex".[57] Añade también que "Edith could only fall in love with a woman".[58] La correspondencia privada demuestra que la primera afirmación no es cierta. Respecto a la segunda, y en general a la argumentación lesbiana de Maurice Collis, la biografía de Gifford Lewis refuta todo el análisis, ofreciendo un razonamiento bien contextualizado e ilustrado con citas completas basadas en los escritos personales.[59]

Gifford Lewis ha estudiado la relación personal de Somerville & Ross como mujeres de la *Ascendancy* afincadas en la *Big House*. Señala que la íntima unión personal de Somerville & Ross tiene sus raíces en la estrecha alianza de los clanes familiares en su contexto angloirlandés y, dentro de éste, en los vínculos de solidaridad que se creaban entre primas y hermanas.[60] Las mujeres pertenecientes a la misma generación hallaron entre sí una ayuda y complicidad mutua que estaba ausente en el matrimonio. La mujer sólo podía encontrar en otra mujer la ayuda que requerían los momentos más

[57]COLLIS, M., Ob. cit., pág.32.

[58]Ibid., pág.37.

[59]LEWIS, G., *Somerville and Ross*, págs.233-238.

[60]Véase ibid., págs.217-21.

personales de su vida, ya fuera un embarazo difícil, un parto, una enfermedad, la agonía de la muerte o el fallecimiento de un ser querido. En Castletownshend la hermana de Edith Somerville, Hildegarde, se sentía especialmente compenetrada con Martin Ross y solicitaba su presencia en momentos de dificultad. Martin Ross solía acudir también en ayuda de sus hermanas casadas, con las que mantenía un contacto regular por correo. Por otra parte, la unión matrimonial, fundamentada en la relación sexual, la procreación y los vínculos filiales resultantes, quedaba excluida del sentido de unión de almas gemelas por la necesidad ineludible del deber. Desde los presupuestos de una moral victoriana llevada al sentido de corrección de la *Ascendancy*, la unión sexual entre hombres y mujeres es una circunstancia inevitable de la naturaleza que cumple con el deber de perpetuar la especie y asegurar la supervivencia de la estirpe y de la raza, funciones que son reguladas por la institución matrimonial en el seno de la comunidad angloirlandesa. La compenetración afectiva prueba ser aleatoria en la práctica y, en consecuencia, termina siendo inexistente. Así lo dió a entender Edith Somerville en su ensayo "*Not* the Woman's Place". Observa que el espacio tradicional de la mujer era un "harem" en relación directa con "the ballroom" e indirecta con "the nursery".[61] La segunda idea implícita en esta observación alude a la posición de subordinación que la mujer asume finalmente; por un lado, hacia un marido que no es un compañero afectivo y, por otro lado, hacia el padre de unos hijos que cuida ella. Si la mujer quería compartir su intimidad en una relación de igualdad lo hacía con otra persona del mismo sexo, con la que con frecuencia tenía algún vínculo de parentesco. De este intercambio surgieron amistades profundas e incluso relaciones románticas entre mujeres.

Somerville & Ross se dieron cuenta de que el vacío afectivo y la ausencia de romanticismo era una constante en la relación matrimonial de su época. Su crítica va dirigida al daño que el matrimonio ocasiona a la mujer, mero instrumento de fertilidad, desprovista de apoyo, de libertad y minada su autoestima. Su crítica no pretende abolir la institución matrimonial en absoluto. Sólo reivindica un trato justo y ecuánime para la mujer. Sobre Ethel Coghill escribía Edith Somerville en su diario: "Heard from Ethel, who is suffering from five babies and five nurses - and is down on her luck. And no wonder".[62] Y al heredero de Drishane le recordaba su deber y el de ella misma a la

[61]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Stray-Aways*, pág.228.

[62]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1886. [6 de Febrero]. Special Collections en Queen's University, Belfast.

muerte del padre: "I was wrong in saying I wld. leave the head of the table & become as it were *their* guest [Edith's younger brother Aylmer and his wife] in *your* house. Until you marry - (as you ought to, & will, I hope for yr. own sake, some day) - I am your representative &, if only for the sake of keeping obvious the fact that this is your house & not Aylmer's, ought to keep an evidence as joint-head of the establishment".[63]

Somerville & Ross habían tenido un ejemplo cercano y no muy afortunado en la vida de pareja de sus padres.[64] Sin embargo, no había sido siempre así. Resulta interesante recordar el énfasis que pone Martin Ross en su propia genealogía familiar al destacar las historias de amor de sus abuelos y bisabuelos. Lo mismo resaltó Edith Somerville en el caso de sus abuelos.[65] Todos ellos habían compartido por igual una situación difícil. En un caso se trataba de una seria ruptura familiar, en el otro, de la dualidad religiosa, circunstancias que los matrimonios sobrellevaron unidos, modelo de ejemplo para su entorno. El mayor problema que habían de hacer frente las parejas era la larga ausencia que provocaba la necesidad económica y el servicio al Imperio. La situación se agravó en la generación de los hermanos de Edith Somerville, algunos de los cuales, como Cameron, no se casaron.

Dado el grado de incomunicación que separaba a hombres y mujeres en un ámbito tan privado como el del matrimonio, el mejor compañero de una mujer era otra mujer. Así lo ejemplificaba la intimidad que hubo entre Maria Edgeworth y Nancy Crampton, esposa de Charles Kendal Bushe. La correspondencia entre estas dos mujeres, "who lost no time in falling in love", está incluida en las memorias de Somerville & Ross.[66] La compenetración afectiva entre Edith Somerville y Martin Ross nació de las mismas circunstancias de base, es decir, debido a la esterilidad emocional que advirtieron en la unión con el sexo opuesto. En ninguno de los dos casos, ni a

---

[63]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 20.04.1898. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.251.

[64]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.11-3 y 94-6. Cf.SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Happy Days!*, pág.37.

[65]Véase el apartado IV.1. del presente trabajo.

[66]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.53.

principios ni a finales del siglo XIX, parece plausible el amor físico. En el contexto de la *Ascendancy* del período victoriano resulta poco coherente considerar una relación física entre dos mujeres si se tiene en cuenta la escasa privacidad que permitía la vida habitual del clan y el sentido de clase y superioridad que exigía ser y parecer de una corrección absoluta. La educación angloirlandesa se basaba en la idea de que la sexualidad tenía una finalidad reproductora, que como tal era un deber de la relación heterosexual, y que añadir al deseo sexual cualquier otro matiz distinto de lo que es el instinto natural de procreación resultaba de una vulgaridad sórdida e imperdonable. Somerville & Ross corroboraban plenamente estos términos de la educación sexual a tenor de la importancia que otorgaron al decoro, el buen gusto y lo esencialmente correcto como valores inherentes a la superioridad de su status social. Cabe recordar igualmente la aversión de Martin Ross a la sexualidad física. El testimonio de Elizabeth Bowen, miembro de la *Ascendancy* en la generación siguiente, es ilustrativo:

> Their [...] total attachment incurred no censure, and - still stranger, given the habitual jocularity of their relatives - seems to have drawn down no family mirth. Nor was its nature - as it might be in these days - speculated upon. Absolutely, the upper class, Anglo-Irish, were (then) non-physical - far from keen participants even, from what one hears of them, in the joys of marriage.[67]

La particularidad de la relación personal de Somerville & Ross por comparación con la de sus románticas predecesoras radica en el hecho de que supieron reinventar la unión de dos mujeres sin subordinarse a un marido. Juntas y solteras formaban una pareja del mismo sexo y creaban una relación ideal. Sobre el vínculo físico Somerville & Ross no mostraron en su comportamiento ni en sus escritos personales ninguna prueba concluyente que permita afirmar la existencia de una relación lesbiana. Su correspondencia demuestra que compartían un amor exclusivo que se expresa de forma controlada. Martin Ross no aprobaba las expresiones explícitas de afecto. Edith Somerville era de temperamento más espontáneo y apasionado. Aun así, durante la agonía y muerte de Martin Ross, sus cartas sólo traicionan un profundo dolor por la pérdida de su compañera del alma: "Noone but she & I can know what we were to each other";[68] "It is not that I don't love you all, & am very thankful for you, it

[67]LEE, H., Ob. Cit., pág.186.

[68]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Cork, 07.12.1915. The Edith Oenone Somerville

is only that she was a part of myself, only speakably higher in every way, & nobler than any but I can know".[69]

Lillian Faderman defiende la idea de que una relación amorosa entre mujeres es lesbiana y que, dadas las variantes que se aprecian en las amistades y parejas de diversas épocas y contextos, la utilización del término lesbianismo no está condicionada a la unión física.[70] Pat O'Connor ofrece la siguiente conclusión:

> It was virtually impossible to study the correspondence of any nineteenth-century woman [...] and not uncover a passionate commitment to another woman, at some time in her life, [although] most of these relationships were not lesbian in the sense that they were genital.[71]

La relación personal de Somerville & Ross ha sido recientemente abordada por Shawn Mooney en el contexto de la Nueva Mujer.[72] Shawn Mooney defiende sobre todo un estudio biográfico de Somerville & Ross acorde con el avance de la crítica lesbiana referente a la Nueva Mujer. Apunta que las amistades íntimas eran una característica habitual de las feministas pioneras. Su mutuo apoyo y sentido de unidad les permitió contrarrestar las enormes presiones que recibieron de la sociedad patriarcal a nivel ideológico y pseudo-científico. El sentido de amistad se alimentó en un fuerte espíritu de solidaridad del que nacieron relaciones amorosas desprovistas de relación sexual. La Nueva Mujer de este período se rebelaba contra todo lo que representaba la superioridad masculina, sobre todo en lo referente a la sexualidad, por la que manifestaba especial rechazo, y excluyó de su vida la faceta de la relación física. Por este motivo también las feministas pioneras fueron acusadas de romper con las funciones procreadoras naturales, de anormalidad sexual y degeneración masculina. La

---

Archive en Drishane. L.A.933.

[69]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Cork, 18.12.1915. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.936.

[70]FADERMAN, Lillian, *Surpassing the Love of Men.* London: The Women's Press, 1991, pág.19.

[71]O'CONNOR, Pat, *Friendships Between Women. A Critical Review* Hemel Hempstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1992, pág.13.

[72]MOONEY, S.R., Ob. cit., págs.157-75.

ciencia sexológica surgió entre los años 1880 y 1890 aproximadamente. Viv Gardner ha destacado que las teorías sexológicas alcanzaron gran popularidad en las publicaciones satíricas que, como la revista *Punch*, caricaturizaban a la Nueva Mujer, independiente y soltera por voluntad propia, cuyo aspecto femenino fue envilecido con rasgos físicos masculinos.[73] El movimiento feminista de este período sólo rechazaba el rol conyugal de la mujer y no en cambio el rol materno. Debido a las acusaciones de anormalidad que surgieron de la corriente patriarcal, la Nueva Mujer buscó el medio de defender la naturalidad de su actitud independiente. El medio fue identificar su profesión con la maternidad:

> The New Women's response, aided by late nineteenth century women physicians, argued that women's intellectual development was not physiologically dangerous, and further, that the female instincts of nurturing purity in an educated, autonomous New Woman equipped her to work for social justice and change in a maternal way; society would be enhanced, not threatened.[74]

La misma idea anima la novela feminista más temprana de 1880 a principios del siglo XX.[75] Las novelistas canalizan a través de la literatura su insubordinación frente al despotismo patriarcal y encuentran en la creatividad literaria la vía de la creación materna para la que no necesitan de la intromisión masculina.

Somerville & Ross formaron una pareja atípica en su época por el hecho de tratarse de un tándem literario. La relación personal no resultaba tan atípica en el cerrado círculo del clan, aunque era sin duda muy especial por comparación con la de otras primas y parientes del mismo círculo. En cualquier otro contexto distinto del suyo la unión de Somerville & Ross muestra en apariencia el sello de la Nueva Mujer. No obstante, los resortes de mutua complicidad femenina que provocó la causa de la Nueva Mujer parten de una base inconformista y en cierta medida revolucionaria que dista mucho de los pilares ideológicos y sociohistóricos que unieron a Somerville &

---

[73]GARDNER, V., "Out of the attic...: women and writing at the fin de siècle" en *An Introduction to Women's Writing from the Middle Ages to the Present Day.* M. Shaw (ed.), pág.185.

[74]MOONEY, S.R., Ob. cit., pág.168.

[75]Véase SHOWALTER, E., Ob. cit., págs.182-215.

Ross en el mundo de la *Ascendancy*. Desde un mismo bagaje sociocultural, orgullo hacia el clan e igual devoción por la *Big House*, su empatía emocional halló un medio de expresión en el arte de escribir. Tras la finalización de la primera novela Martin Ross indica la razón del éxito de la pareja literaria: "Never mind what [they say] about people writing together. We have proved that we can do it and we shall go on. The reason few people can, is because they have separate minds upon most subjects".[76]

Son precisamente las observaciones que Somerville & Ross hicieron de sí mismas como pareja literaria las fuentes principales que permiten valorar los parámetros de su relación personal, de su identidad femenina y conciencia sexual, de la relación matrimonial y amorosa. En septiembre de 1888 Martin Ross escribe a Edith Somerville:

> I think the two Shockers have a very strange belief in each other, joined to a critical faculty; added to which, writing together is, to me at least, one of the greatest pleasures I have. To write with you doubles the triumph and the enjoyment, having first halved the trouble and anxiety.[77]

En 1917 Edith Somerville describe lo que supuso el encuentro de 1886 para la futura pareja literaria:

> It was, as I have said, though then we knew it only dimly, the beginning, for us, of a new era. For most boys and girls the varying, yet invariable, flirtations, and emotional episodes of youth, are resolved and composed by marriage. To Martin and to me was opened another way, and the flowering of both our lives was when we met each other.[78]

Martin Ross destaca la complicidad que nace de la unión de dos almas gemelas y el intercambio de una ayuda mutua que se reparte a partes iguales. Edith Somerville compara esta unión con el proceso de enamoramiento de una relación heterosexual, aunque distinta del matrimonio, pero con esta comparación explicita su unión en

---

[76]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.134.

[77]Idem.

[78]Ibid., pág.125.

términos matrimoniales. Lo que tiene de distinto esta relación es indicado por Martin Ross al hacer una revisión sobre lo que ha supuesto escribir la primera novela. La pareja literaria vive una historia de amor ideal: "Any period of good work has a nice honest romance about it".[79] Somerville & Ross lograron, por tanto, trascender el vacío afectivo del matrimonio tal y como aparece institucionalizado en el ámbito de la *Ascendancy* en el que viven y recrear una relación de amor en términos de igualdad. Edith Somerville da una pista adicional que completa a esta pareja por cuanto su unión revierte en la procreación literaria. Edith Somerville denomina las obras que han escrito, "my illegitimate children",[80] lo cual indica que se desempeña la función materna incumpliendo las reglas de un matrimonio convencional entre marido y mujer. En consecuencia, el rasgo anticonvencional de un matrimonio con hijos presidido por una relación de igualdad y de amor es la ausencia de un marido.

El planteamiento feminista que revela la relación personal y profesional de Somerville & Ross supone una crítica hacia la función que la sociedad patriarcal reserva al varón en la institución matrimonial porque destruye el amor y subordina a la mujer. En el período de su madurez personal y literaria Somerville & Ross escriben la novela *The Real Charlotte*, obra en la que se advierte este planteamiento feminista. La relación literaria que surge del encuentro entre dos mujeres se identifica con las pautas habituales de una relación heterosexual – "romance / marriage / children". En la novela *The Real Charlotte* se aborda la problemática de la relación heterosexual en torno a estas tres pautas así como la del compañerismo entre dos mujeres. Desde una perspectiva más específicamente angloirlandesa la novela deja traslucir la problemática del matrimonio y el servicio al Imperio.

La atracción sexual entre Edith Somerville y Martin Ross, el modo en que ésta se traslada a la escritura y baña su literatura ha sido magistralmente estudiada por Roz Cowman. El pasaje revelador de Edith Somerville pertenece a la descripción del día en que conoció a Martin Ross. La memoria erotiza la belleza del paisaje natural y todo el ambiente de aquel día:

---

[79]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.62.

[80]Citado en LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.203.

> It was one of those perfect summers that come sometimes to the south of Ireland, when rain is not, and the sun is hot, but never too hot, and the gardens are a storm of flowers, flowers such as one does not see elsewhere, children of the south and the sun and the sea, tall delphiniums that have climbed to the sky and brought down its most heavenly blue; Japanese iris, with their pale and dappled lilac discs spread forth to the sun [...]; peonies and poppies, arums and asphodel, every one of them three times as tall, and three times as brilliant, and three times as sweet as any of their English cousins, and all of them, and everything else as well, irradiated for me that year a new 'Spirit of Delight'. It was as I have said, though then we knew it only dimly, the beginning for us of a new era...[81]

El siguiente pasaje continúa de la misma manera, describiendo el verano que pasaron juntas en Castletownshend, cuando empezaron el diccionario de la jerga *Buddh*:

> Those blue mornings of mid-June [...] lying on the warm, short grass of the sheep fields [...] listening to the curving cry of the curlews and the mewing of the sea gulls as they drifted in the blue over our heads; watching the sunlight making dancing stars to light in the deeper blue firmament below [...] not in the golden world did the time fleet more carelessly than it did for all of us that summer.[82]

El pasaje revelador de la atracción que siente Martin Ross hacia Edith Somerville procede de una carta. Su amor, sensual, aparece iluminado por la experiencia sinestésica:

> Just as we were stumbling into the dark dress circle, the orchestra began 'Die Blume' - I felt almost faint from the smell and taste of Castle T that it gave - everyone's voices, everyone's dress (notably you in the tea-gown, playing it), the look of the room with the lamps lit - a kind of vision...[83]

A partir de los pasajes arriba citados, Roz Cowman ha destacado, en los relatos *The Irish R.M.*, la abundante presencia de imágenes sensuales y eróticas en la descripción del paisaje natural, escenas ecuestres e idealización del entorno de la *Big House*.[84]

---

[81]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.124-5.

[82]Ibid., pág.126.

[83]GIFFORD, L., *Selected Letters*, pág.16.

[84]COWMAN, Roz, "Lost Time: The Smell and Taste of Castle T" en *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*.

Con relación a nuestro estudio sobre *The Real Charlotte* cabe añadir y destacar, para concluir con este punto, lo siguiente: el modo en que Edith Somerville y Martin Ross reflejan su conciencia sexual por medio de una situación, ambiente y circunstancias procedentes del exterior es un ejemplo del autocontrol que ejerce sobre ellas la moral sexual propia de su ámbito social. Su conciencia sexual es presentada como un fenómeno extraño a ellas mismas, extrínseco a su naturaleza, producto de una epifanía que sólo su natural sensibilidad estética hacia el ideal de belleza logra despertar.

Éibhear Walshe (ed.). Cork: Cork University Press, 1997, págs.87-102.

VII

THE REAL CHARLOTTE

VII.1. El proceso de elaboración.

La segunda novela de *Big House*, y tercera en orden de composición, partía de unas circunstancias inmejorables para Somerville & Ross. El encargo de la editorial Richard Bentley & Son, en octubre de 1889, presentaba de principio, a unas escritoras recién descubiertas, una oferta de cien libras debido al éxito conseguido en la venta de *An Irish Cousin*. Ahora se trataba de escribir una novela de tres volúmenes. El reconocimiento del público se unía al reconocimiento de la crítica literaria que destacaba el mérito de una novela en la que sus autoras conseguían "hablar la prosa": "It seemed that we had been talking prose without knowing it".[1] Ellas apenas podían dar crédito a tales alabanzas. Dice Edith Somerville: "It is very delightful, & without undue modesty - incomprehensible, as I can't feel what they say about the book, except in a few spots".[2] Sus objetivos habían sido modestos, convencionales en la línea de la novela sensacionalista que demandaba un determinado público de la época. Tampoco se habían aventurado a salir del ámbito socio-histórico y género literario angloirlandés que conocían bien. Cuando la editorial Richard Bentley & Son presentó su propuesta, Somerville & Ross no habían terminado de escribir *Naboth's Vineyard*, pero aceptaron encantadas. En noviembre de ese mismo año comenzaron a diseñar el esquema de una obra cuya extensión planteaba un importante reto para unas escritoras que estaban acostumbradas a apoyarse en las dimensiones controladas del relato corto. El acuerdo con la editorial exigía una novela de cuarenta y dos mil palabras por volumen, que luego fue ampliado por la propia editorial a cincuenta y cuatro mil.

Por comparación con la relativa holganza de que habían disfrutado Somerville & Ross durante la escritura de *An Irish Cousin*, el retorno de Martin Ross a la mansión familiar en Galway suponía una dificultad adicional en el proceso de elaboración de un

[1]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.211.

[2]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, aprox. septiembre 1889. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.115.

trabajo literario verdaderamente ambicioso, tanto en lo referente a sus dimensiones como al status de la novela-formato de tres volúmenes. Somerville & Ross necesitaron de todas sus polifacéticas cualidades para sacar el máximo partido a los períodos de tiempo que les permitían reunirse y trabajar juntas. La novela halló su final durante un viaje en tren de Skibbereen a Mallow. Fue concebida, sin embargo, en el tranquilo paraje de Ross. En noviembre de 1889 Edith Somerville pasó un mes en la mansión señorial de su prima. Allí se empezó la fase conversacional de lo que habría de ser la novela *The Real Charlotte*. Nació el personaje principal con el apodo "The Welsh Aunt", título que se dio a la novela en ciernes. Esta primera fase fue interrumpida a principios del año siguiente por la aceptación de otro encargo paralelo que prometía beneficios económicos inmediatos. Siempre por causas económicas, Somerville & Ross se embarcaron sucesivamente, en 1890 y 1891, en dos libros de viajes. Las escritoras supieron aportar a unas obras comerciales, que se destinaban al público como guías turísticas, el estilo de un libro entretenido no exento de ingenio literario. De los libros de viajes se podía esperar una remuneración bastante regular porque aparecían en forma de artículos por entregas antes de ser incluidos en un volumen completo. Con el mismo fin se compaginó la escritura de diversos relatos. Los trabajos periodísticos y gráficos, priorizados por su solvencia económica, contribuyeron a ralentizar el proceso de elaboración de la novela. "I must make money", recordaba continuamente Martin Ross, "-so must you".[3] Sin embargo, este tipo de trabajo jornalero también proporcionó ventajas que iban a redundar en beneficio de la composición y calidad literaria de la novela. Los tres años que Somerville & Ross emplearon en escribirla jugaron a su favor ya que las frecuentes interrupciones a lo largo del proceso de composición dejaron crecer y madurar a sus personajes. Se presentan a continuación las etapas principales de este proceso, desde noviembre de 1889 al 4 de febrero de 1893, fecha en que la novela se daba por corregida y acabada.

<OCTUBRE (finales) / NOVIEMBRE 1889 >

- En Ross empieza su andadura *The Real Charlotte*. Somerville & Ross conciben

[3]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.164.

la idea general del **"skeleton scenario"**.[4] El proyecto es ambicioso y difícil: **"We are struggling with the very unluscious bones of a new book"**.[5]

- Se crea a la protagonista, que recibe el nombre provisional de "The Welsh Aunt".

****

El esqueleto de la novela queda interrumpido a finales del año 1889. Somerville & Ross realizan un viaje a Connemara con el objetivo de preparar una guía turística de la región comisionadas por *The Lady's Pictorial*. Terminan la novela *Naboth's Vineyard* el 12 de abril de 1890: **"Copied out & finished 'Naboth's Vineyard' & sent it to Ethel en route to Littlerednoseandeyes"**.[6]

****

<ABRIL / MAYO 1890 >

- Se vuelve a retomar la novela en su proceso conversacional: **"Fine. Made a first start at writing the Welsh Aunt, but did very little Martin being sick"** - E.OE.S. [Diary 14th April 1890] M.R.- **"Fine day. In bed for most of it, but chest better. Talked a little about the Welsh Aunt"**.

-Somerville & Ross empiezan a escribir: **"Very fine. Made a fresh start at the Welsh Aunt"** -E.OE.S. [Diary 8th May 1890] M.R.-**"Very fine. We made a fresh start at the Welsh Aunt"**.

- Después de finalizar un capítulo, el primero, el proceso de escritura se interrumpe.

<OCTUBRE / NOVIEMBRE 1890 >

- Somerville & Ross se reúnen de nuevo para continuar la novela en Drishane:

---

[4]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.229.

[5]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Ross, aprox. finales de octubre de 1889. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.117.

[6]SOMERVILLE, E.OE., *Diary*, 1890. Special Collections en Queen's University, Belfast.

"Heard from Martin wrote to her & implored her to come here" -E.OE.S. [Diary 15th October 1890].

- Se retoma el proceso de escritura: **"Wettish. Made a start at the Welsh Aunt"** -M.R. [Diary 29th October 1890].

- Terminan los cinco primeros capítulos.

****

El proceso se interrumpe. Somerville & Ross se dedican a escribir los artículos sobre el viaje a Connemara. Gran parte del intercambio de opiniones se realiza por correo entre Drishane y Ross House.

****

<FEBRERO / SEPTIEMBRE 1891 >

- La novela progresa a un ritmo regular aunque se compagina con los artículos de Connemara y con la corrección de la pruebas de *Naboth's Vineyard.*

- Finalizan los quince capítulos del primer volumen.

****

Nueva interrupción. Somerville & Ross realizan un viaje por la zona vinícola de Burdeos comisionadas por *The Lady's Pictorial.* Se trata de preparar una guía turística sobre esta región francesa.

****

<NOVIEMBRE 1891 >

- Se corrige el primer volumen por correspondencia.

- La continuación de la novela queda interrumpida.

<FEBRERO / JUNIO 1892 >

- Empiezan con dificultad el segundo volumen: **"Fine. Up early & started at the Welsh Aunt, found it very hard to get the hang again"** -E.OE.S. [Diary 8th

February 1892] M.R.- "Fine day. Up early & started in at the much neglected Welsh Aunt. Very difficult to catch on again. Rode to Park Cottage with Edith in the afternoon".

- La última parte de la novela se escribe en Drishane. Somerville & Ross se disponen a finalizar la obra la víspera del día en que Martin Ross tiene que volver a Ross: "We hurriedly wrote most agitating scenes in the W.A. Sat out in the garden after lunch, & had tea there under Japanese umbrellas" -E.OE.S. [Diary 7th June 1892] M.R.- "I stayed in & we wrote most agitating scenes of the W.A. Sat out in the garden with Fanny in the afternoon in gorgeous weather & had tea under Japanese umbrellas".

- El final de la novela se escribe en un tren: "Very hot. Got up early to do a bit of writing. Packed after breakfast & started with Martin by the 11.45. We wrote feverishly all the way to Mallow, & succeeded in finishing off Francie. Said goodbye to Martin at Mallow. She went back to Ross. I to Cork to meet mother & go to London with her" -E.OE.S. [Diary 8th June 1892] M.R.- "Very hot. Up early to have a final go at the W.A. Packed after breakfast & started with E. by the 11.45. Wrote feverishly all the way to Mallow & succeeded in finishing up Francie. Said farewell to E. at Mallow. She went to Cork ... I came back to Ross".

<JUNIO 1892 / FEBRERO 1893 >

- En la revisión del manuscrito y copia a limpio se lleva a cabo un largo proceso de corrección. Somerville & Ross pulen las escenas y estilo de la obra con gran minuciosidad.

- Se consideran diversos títulos antes del definitivo *The Real Charlotte*: "The revealing of Charlotte", "Some romantic episodes in the vulgar life of Charlotte Mullen", "By an Irish Lake".[7]

- Finalizada la revisión completa, la novela es enviada a la editorial con su título definitivo: "Martin came up and we actually & entirely finished the Welsh Aunt,

[7]Los dos primeros títulos se mencionan el 13 de julio de 1892 (L.A.157) y el tercero el 15 de septiembre de 1892 (L.A.160). Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane.

alias The Real Charlotte, & sent off the last Chap. to Bentley. Poor old thing" - E.OE.S. [Diary 4th February 1893].

****

. La novela no gustó al editor. El 18 de febrero de 1893 Somerville & Ross rechazan las cien libras del acuerdo. Esperaban obtener mejor precio de venta una vez el editor leyera la novela.

. El 16 de mayo de 1893 la editorial Ward & Downey acepta publicar la novela.

. Junio de 1893: viaje a Gales comisionadas por *Black & White.*

. Septiembre de 1893: viaje a Dinamarca comisionadas por *The Lady's Pictorial.*

. 8 de mayo de 1894: publicación de *The Real Charlotte.*

****

La novela viajó siempre con ellas de forma obsesiva. Los personajes acompañaban sus pensamientos y conversaciones. Edith Somerville señala que los personajes desagradables "entered like the plague of frogs into our kneading-troughs, our wash-tubs, our bedchambers".[8] El personaje preferido por las dos se llamaba Francie: "Even during the period when she [the Welsh Aunt] sat on the shelf with her fellows, while Martin and I boiled the pot with short stories and the like (that are now *rechauffé* in "All on the Irish Shore"), or wrote up tours, or frankly idled, Francie was taking a hand in what we did, and her point of view was in our minds".[9]

El hecho de partir de un acuerdo con la firma que había publicado la primera novela fue también una ventaja. Es probable que las autoras, al abordar una obra que desde el principio contaba con un comprador, se sintieran más libres, menos condicionadas de lo que lo habían estado con *An Irish Cousin*, por los gustos del público lector y por la venta del producto literario. Seán McMahon ha observado, sin embargo, en el condicionante de la novela-formato de tres volúmenes, una influencia negativa de

[8]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.229.

[9]Ibid., págs.229-30.

cara a la estructura de la novela: "Some trace of the formality of the time still lingers about the book; [...] the chapters, of fairly regular size, change vantage point as automatically as the slide-mechanism of a magic-lantern changed the picture".[10] Aun con todo, el resultado final, a juzgar por las diferencias que presenta la novela en relación con los términos iniciales del acuerdo, demuestra que no se habían querido condicionar a éste en absoluto. Somerville & Ross se habían orientado hacia el más crudo realismo, olvidando que lo real no gusta cuando lo describe una mujer. La editorial quería una novela de tres volúmenes de estilo similar a *An Irish Cousin*, es decir, una obra más extensa que llegara a producir el impacto del best seller. *The Real Charlotte* respondía a las dimensiones establecidas pero era una novela sin el menor atisbo sensacionalista y tampoco llegaba a presentar historia de amor alguna. Parece más factible pensar que Somerville & Ross decidieron escribir la novela a su manera sin pagar tributo al cliente.

De las obligaciones que conllevaba escribir por encargo, Somerville & Ross habían adquirido mucha experiencia con los libros de viajes a partir de 1890. Si querían cobrar el trabajo realizado tenían que adecuarse a las reglas de la oferta y la demanda, lo que se resumía en que el punto de mira del narrador debía de ser siempre "pleasant".[11] La punzante ironía del comentario que reproducimos a continuación da una idea de lo coartadas que se sintieron, entre la necesidad de obtener ingresos y la consecuente obligación de venderse al cliente:

> Many have been the priceless occurrences that we have had to bury in our own bosoms, or, in writing them down, write ourselves down also as dastards. It is some consolation to be able to say this here and now. For all I know, there may still be those who consider that Martin Ross and E.OE. Somerville treated them, either by omission or commission, with ingratitude. If so, let me now assure them that they little know how they were spared.[12]

En este sentido es interesante apuntar que el punto de mira de las autoras en

[10]McMAHON, Seán, "John Bull's Other Island: A Consideration of *The Real Charlotte* by Somerville & Ross", *Éire-Ireland*, Vol.III, No.4 (Winter 1968), pág.127.

[11]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.216.

[12]Idem.

The Real Charlotte se traslada al extremo opuesto y es claramente "unpleasant".

Durante el año 1890 Somerville & Ross indagaron el mundo periodístico de la publicación por entregas, su rentabilidad, orientación ideológica, exigencias temáticas y estilísticas. De acuerdo con esta carta de Martin Ross, de 1890, parece claro que les era difícil encontrar un patrocinador adecuado:

> Mr St Leger mentioned a paper called "The Gentlewoman" as one that wished for novelties and paid at the same rate as the "Lady's Pictorial" ... but I do not feel drawn to ladies papers - and antagonistic yearnings towards the incomprehensible and worldly stir within.[13]

Descartada, por tanto, la opción de la sensiblería femenina en las publicaciones a las que podían acceder con facilidad, Somerville & Ross aceptaron como un mal menor los encargos turísticos de 1891 a 1893. Sin embargo, la literatura que en su época se empezaba a considerar de calidad estaba en la vertiente exclusiva del realismo en oposición al sensacionalismo. A este respecto, el análisis de Gale Tuchman y Nina Fortin, sobre el declive progresivo de la novela sensacionalista victoriana a partir de 1880, destaca que el patriarcado literario y crítico reaccionó en contra de un género en el que la escritora profesional conseguía mayor éxito de ventas que su contrapartida masculina. Desde 1880 la crítica colaboraba subrepticiamente en la promoción de los autores masculinos y consiguientemente en la categorización de la novela, que podía ser culta (selecta y masculina) o popular (comercial y femenina). En el último tercio del siglo XIX se estableció la norma crítica: "Men of letters [...] redefined the nature of a good novel and the great author. They preferred a new form of realism that they associated with 'manly' literature, as opposed to romance and entertainment".[14] El descarnado realismo que caracteriza a *The Real Charlotte* sugiere que Somerville & Ross, al igual que algunas de sus contemporáneas británicas, decidieron seguir el canon de la buena literatura. En los trabajos que estaban realizando entonces para sobrevivir económicamente no tenía cabida el genio de su arte literario. Las dificultades que podía

---

[13]Citado en MITCHELL, Hilary, "Somerville and Ross: Amateur to Professional", *Somerville and Ross: A Symposium* (August 1968), The Queen's University, Belfast, pág.20.

[14]TUCHMAN, Gale & FORTIN, Nina E., *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change.* London: Routledge, 1989, pág.8.

entrañar salirse de la norma femenina las percibieron inmediatamente después. En efecto, la novela causó una muy desagradable sorpresa a la editorial. Se ofreció el precio de compra acordado en su día, sin más emolumentos adicionales, que las autoras rechazaron. Su novela deambuló durante casi tres meses hasta que encontró un comprador digno en la editorial Ward and Downey, en mayo de 1893. La ruptura con los responsables de su lanzamiento fue total: "'The Real Charlotte' is now at Allen & Co's. Bentley behaved very meanly & we have since heard that he is one of the shabbiest & screwiest of publishers, so I am glad that we are out of his clutches".[15]

No cabe duda de que el proceso de publicación de la novela *The Real Charlotte* demuestra por parte de las autoras un grado de madurez y confianza que está ausente en las dos novelas anteriores. En 1917, con un importante haber literario tras de sí, Edith Somerville decía: "Martin and I have not wavered from the opinion that 'The Real Charlotte' was, and remains, the best of our books".[16] Recuérdese, por ejemplo, cómo el cambio del título de la primera novela había sido una condición necesaria para su publicación.[17] Cuando Somerville & Ross inician el abordaje de la novela de tres volúmenes son conscientes de la evolución a que está sujeto el proceso creativo: "The new shockers' pet name is 'The Welsh Aunt', by the authors of & c. It progresses". La novela no había sido aún bautizada. Sólo al final, poco antes de su envío al editor, barajaron diversos títulos y eligieron finalmente "The Real Charlotte".

Ya se ha mencionado cómo el canon de la "buena literatura" coincidió con la frustración profesional de Somerville & Ross por tener que limitar su creatividad a la mediocridad literaria. En contrapartida, las escritoras pusieron especial empeño en escribir una buena novela, realista, en la que probablemente se tomaron la licencia de expresarse con entera libertad. La obra fue retomada en períodos discontinuos y "muy aireada" en la conversación conjunta durante al menos dos años hasta terminar el primer volumen. Tanto *An Irish Cousin* como las obras posteriores a *The Real Charlotte*

---

[15]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Someville; London, 01.04.1893. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.164.

[16]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.238.

[17]Véase el apartado V.1. del presente trabajo.

fueron escritas en muy poco tiempo, no más de la mitad de los tres años que se emplearon en la elaboración de la novela que nos ocupa.

Durante el período posterior a la aceptación de la primera novela, Somerville & Ross vislumbraron el potencial de su arte literario, el cual había surgido al principio por casualidad, cuando reconocieron la decadencia de la *Ascendancy*, como tema, en las trágicas circunstancias de una determinada mansión señorial: "Little as we may have achieved it, an Ideal of Art rose then for us, far and faint as the half-moon, and often, like her, hidden in clouds, yet never quite lost of forgotten".[18] En una carta de 21 de agosto de 1889 Martin Ross recordaba cómo el suceso de Whitehall había sido el origen del debut literario, y hace examen de conciencia: "It taught us a lot - in a literary way - and I don't think we shall ever forget it".[19] La reflexión a posteriori coincidió con la crítica de sus familias, a través de la cual descubrieron también el filón literario que tenían a su alrededor. Hasta entonces, si los miembros del clan *Buddh* habían servido de modelo para la creación de los personajes, ellas no parecían haberse dado cuenta de la importancia de este hecho, o al menos no lo habían valorado. Fueron sus familiares los que les hicieron notar las similitudes que había entre los personajes de la primera novela y ellos mismos. Mrs Somerville, la infatigable voz del clan, no ocultó su sorpresa al observar que Willy Sarsfield era "un vulgar Aylmer". Su hija dejó constancia de esta afirmación en una carta con fecha 1 de enero de 1889. A partir de ese momento Somerville & Ross cayeron en la cuenta de las variantes sobre las que podían moldear la constante de su ideal artístico. Los comentarios que intercambian sobre su futuro literario van a dar un nuevo giro a su trayectoria dentro del género de la *Big House*. Dichos comentarios, que se relacionan a continuación, establecen los nuevos cimientos sobre los que, a nuestro juicio, se construye la novela *The Real Charlotte*:

> Let us take Carbery and grind its bones to make our bread.[20]
> (18 de mayo de 1889; carta de Martin)
>
> We now regard all our most cherished relatives through (or shall we not say athwart) a

[18]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.131.

[19]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.143.

[20]Ibid., pág.135.

web of sensationalism and countings of foolscap.[21]
(20 de mayo de 1889; carta de Martin)

I do think the people in it are real people.[22]
(5 de septiembre de 1889; carta de Edith)

A diferencia del papel que desempeña el emblema clásico de la *Big House* en la novela del género, *The Real Charlotte* no se circunscribe a la mansión señorial sino que abarca un cuadro social tal y como lo perciben desde su experiencia angloirlandesa las autoras de la obra en la zona de West Carbery. Como se verá en el apartado siguiente, la novela no está localizada en el enclave específico de West Carbery. Pero la idea de Martin Ross resalta el interés que ofrece escribir sobre los cambios sociales que se están produciendo en este entorno angloirlandés. La novedad es la llegada masiva de lo que ellas denominan "suburbans". Somerville & Ross pretenden poner al descubierto el verdadero esqueleto de este nuevo cuerpo social. En este sentido *The Real Charlotte* desentraña los males de un enclave rural contaminado por elementos sociales extraños a su estructura tradicional, de la que surge a nivel superficial una sociedad compuesta de falsas cortesías y galanteos engañosos. En el amplio panorama de este entramado la *Big House* parece perder la centralidad física y simbólica que la caracteriza en la Novela de *Big House*.[23] De este modo lo ha interpretado la crítica al señalar que en esta novela "the Ascendancy is of minor concern",[24] que "*The Real Charlotte* is only partially concerned with the Big-House topic",[25] y también se afirma de manera más tajante que "*The Real Charlotte* is not about the Big House at all".[26] El interés de Somerville & Ross por

[21]Ibid., pág.136.

[22]Ibid., pág.151.

[23] Por este motivo no se incluye un análisis de *The Real Charlotte* en el estudio del género literario (el más reciente hasta la fecha) de KREILKAMP, Vera, *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998. La autora de la obra fundamenta la exclusión de la novela en que "the Big House as setting and theme is primarily peripheral" (pág.132).

[24]MARTIN, D., Ob. cit., págs.43-4.

[25]IMHOF, Rüdiger, "Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*", en *Ancestral Voices*. O. Rauchbauer (ed.), pág.96.

[26]DEANE, Seamus, *A Short History of Irish Literature*, pág.204.

explorar un fresco social en vez de limitarse al sector único de la *Ascendancy* convierte a *The Real Charlotte* en una atípica novela de *Big House*. A nuestro modo de ver se introduce igualmente una variante original en el esquema clásico del género literario por cuanto es una novela de *Big House*, realista, que prioriza la centralidad simbólica de la *Big House* en detrimento de su centralidad física. Por un lado, *The Real Charlotte* transforma el concepto de la *Big House* en un ideal. Por otro lado, se otorga a la dimensión física de la *Ascendancy* y de su mansión la importancia de una clase que se revela superior para las autoras con la elegancia sutil que supone ser centro de atención sin necesidad de llamar la atención. La protagonista de la obra tiene su mirada puesta en la *Big House* y si no fuera por la *Big House* las razones que motivan todo un variado entramado de amores y cortesías desaparecerían. Bien es cierto que la mansión pierde su lugar central en *The Real Charlotte*, a pesar de ser el tema eje de la novela: la propia decadencia de la *Ascendancy* explicaría que una obra que aspira a ser coherente con la perspectiva realista haya tenido que trasladar la mansión señorial a un segundo plano.

La profundidad psicológica de los personajes es uno de los rasgos más conseguidos en *The Real Charlotte*, sobre todo por comparación con *An Irish Cousin*. En *The Real Charlotte* los personajes son "real people". El hecho de "copiar" o inspirarse conscientemente en las personas que conocían bien proporcionó a Somerville & Ross una nueva dimensión en el arte de la caracterización.

Respecto a qué o quiénes aparecen en un primer plano en la novela, merece destacarse por último la siguiente carta de Edith Somerville, de marzo de 1891, según la cual las escritoras han decidido concentrar el foco de atención de su historia en el estudio del temperamento:

> We are getting along with "Georgina"; but got a facer from Bentley, when in answer to a question from us, he said that there ought to be 54,000 words in each vol. The Irish Cousin had about 42,000, and we had hoped a 3 vol. wld wait less; however we don't mean to give more than 45, & will chance it - It is an awful lot of work; more than anyone who hasn't tried it wld believe: I think we are doing pretty well: it will be more a story of character than of plot; which will I know please you! but I really don't know when we shall finish it. Martin wants to come back here after a fortnight at Ethel's & stay till June, when the Connies come again: the awkward thing is that with this Aylmer invasion we can't ask her to Drishane: I think we shall have to hunt up cheap lodgings somewhere & go & stay there till the book is finished; otherwise it will never be finished. I don't think we shall embark on 3 vols again in a hurry. Two people necessarily work

slower than one; there is much more care and discussion of motive & c & it is too troublesome arranging ways and means - However this is for your private ear, as I have not yet broken to them at home that I shall be - possibly - away for so long.[27]

La fuerza motriz de la acción argumental es el personaje principal, Charlotte Mullen, que da también título definitivo a la novela. Con esta protagonista, perteneciente a la clase media, y con el estudio prioritario de su temperamento que sirve de contrapunto al del resto de los personajes, se ofrece una imagen pasional del arribista, mujer, en una carrera desenfrenada hacia el éxito que supone emparentar con la *Ascendancy*, vivir como esta clase en la *Big House* y crear allí su "nido de amor".

[27]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; -, March 1891. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.140. El otro apodo que alternaba con "the Welsh Aunt" era "Georgina".

VII.2. Realidad y ficción: ¿la novela como testimonio?.

El deseo expresado por Somerville & Ross de desmenuzar la realidad de West Carbery y servirse de sus familiares como fuentes de inspiración literaria alcanza en la novela *The Real Charlotte* unas proporciones autobiográficas que sobrepasan la técnica realista de la mera observación. De principio llama la atención constatar que la zona de West Carbery no responde a la localización exacta de la novela, la cual por otra parte tampoco se especifica. El argumento se desarrolla en el ambiente rural del noroeste de Irlanda, en el condado de Galway, y en menor medida en Dublín, pero no se indica a qué lugar rural se refiere con exactitud. La conjunción de dos mansiones señoriales, Bruff y Gurthnamuckla, la casa de Charlotte, Tally Ho, y el pueblo de Lismoyle aportan al contexto situacional de la novela *The Real Charlotte* su propia entidad, que no responde de forma exclusiva ni al entorno de Martin en Galway ni al de Edith Somerville en Carbery, aunque está inspirado en ambos lugares. Las posturas de la crítica se han dividido, bien hacia la región de Connemara en Galway, opinión mayoritaria, bien hacia la región sur-occidental del condado de Cork.[28] Parte de la respuesta se encuentra probablemente en el propio método de creación del tándem literario, que logra fusionar la doble percepción de la realidad de Somerville & Ross en un único mundo de ficción. En este sentido se puede decir que el contexto situacional de la novela es totalmente ficticio: se localiza al noroeste de Irlanda en algún lugar que funde los enclaves reales donde vivieron las autoras de la obra.

En la época en que Martin Ross sugiere tomar Carbery como modelo para escribir, Edith Somerville experimenta con horror la invasión de personas extrañas al

[28]La mayor parte de la crítica coincide en señalar la inspiración realista de Somerville & Ross en la región de Connemara, condado de Galway, donde vivía Martin Ross, y se suele identificar el pueblo de Lismoyle con Oughterard o Moycullen, próximos a Ross House: WATSON, C., Ob. cit., págs.164-5; McMAHON, S., Ob. cit., pág.127; MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.184; FLANAGAN, Thomas, "The Big House of Ross-Drishane", *The Kenyon Review*, Vol.28, No.1 (January 1966), pág.62. Al suroeste de Irlanda, en el condado de Cork, se sitúa CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.92; LYONS, F.S.L., "The Twilight of the Big House", *Ariel*, Vol.1 (July 1970), pág.117.

clan *Buddh* en Castletownshend. Los nuevos ricos o "suburbans" han encontrado en el área de West Carbery una zona residencial que posee condiciones inmejorables de belleza paisajística y refinamiento social. Las mansiones de Castletownshend así como las villas circundantes de Skibbereen y Union Hall sirvieron de reclamo a la clase media irlandesa con mejor posición económica mientras que el empobrecimiento de la tradicional clase alta no podía hacer nada por evitarlo. Los invadidos intentaron a pesar de todo imponer sus propias reglas de selección y marcaron en la vida diaria un distanciamiento que se expresaba en la jerga *Buddh*. Los propietarios de las mansiones que las dejaban en alquiler seleccionaron inquilinos protestantes. Los irlandeses protestantes entraban en la primera categoría, los ingleses en la segunda y los irlandeses católicos en última categoría. En la novela *The Real Charlotte* los personajes de clase media, y por supuesto los pertenecientes a la *Ascendancy*, son protestantes. Las tribus de "C.T." dispensaron a los recién llegados un trato amable y superficial. Hubo que cumplir con las visitas de rigor y de buena educación respetando "the solemn duty of 'Paying calls'",[29] el sagrado lema angloirlandés de prevención contra los males del aislamiento, que aquí ponía a prueba el orgullo del clan *Buddh*. Edith Somerville vivió esta situación como si se tratase de un verdadero asedio a su paraíso particular. Desde el característico sentido clasista que se manifestaba en la mención de los "suburbans" o "importations", Somerville & Ross despreciaban el filisteísmo de la clase media que se introducía en la *Big House*. Más temor suscitaba, sin embargo, el poder económico de una clase vulgar que pretendía comprar el refinamiento aristocrático de la *Ascendancy*. Las clases medias que rompieron el cerrado círculo de Castletownshend a finales de la década de 1880 respondían a lo que la *Ascendancy* denominaba despectivamente "people in trade". Su homólogo en el campo, directamente vinculado a la abolición del sistema terrateniente, era el pequeño propietario de tierra que se enriquecía utilizando las técnicas del *gombeen man*. El "asedio" de este último sector no era tan peligroso para la *Ascendancy* como demostraba serlo para los humildes arrendatarios emancipados a consecuencia de las Leyes del Suelo. Muchos de ellos habían confiado en los préstamos de los usureros para comprar la tierra que durante generaciones sólo poseyeron en arriendo. El personaje de la novela *The Real Charlotte* que se presenta como agente destructor del ámbito rural en la doble faceta del *gombeen man* y de una clase media *in trade* es Charlotte Mullen. Esta mujer, astuta e inteligente, ha conseguido acumular un

[29]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Happy Days!*, pág.43.

importante capital y posición social a la sombra de las transformaciones socioeconómicas que han desestabilizado el sistema de explotación de la tierra. Su máxima aspiración es obtener el prestigio necesario a la posición social y económica que posee, lo que en Irlanda es patrimonio de la *Ascendancy* y refleja la *Big House*.

Otro de los aspectos particulares que como novela de *Big House* ofrece *The Real Charlotte*, además del protagonismo que Somerville & Ross otorgan a un miembro de la clase media, es el papel de intermediaria que desempeña Charlotte entre la ficción y la realidad más íntima de las autoras. Charlotte Mullen no es en sentido literal ni Edith Somerville ni Martin Ross ni las dos juntas, sino una sombra transmisora de su personalísima sensibilidad angloirlandesa y femenina. Desenmascarar la verdadera naturaleza del personaje femenino obsesionado por la *Big House* supone iniciar una aventura literaria indisolublemente unida al yo de las escritoras.

Las mansiones de Drishane y Ross son por separado el centro emocional y norte vital de Edith Somerville y Martin Ross. Las dos primas juntas lograron ensamblar sus personalidades individuales en el equilibrio simbiótico de un compromiso literario y profesional que permitía mantener la *Big House* y definir su rol femenino en la *Ascendancy*. De manera similar la *Big House* representa para Charlotte la posibilidad de plasmar su posición social en un símbolo de prestigio por antonomasia. Paralelamente, la aspiración ilegítima de un personaje de clase media requiere de la legitimación genética. Charlotte necesita de la colaboración de su prima Francie, procedente de Dublín, a la que espera casar con un miembro de la *Ascendancy*, el heredero de Bruff. Por último, la *Big House* también representa para Charlotte la posibilidad de definirse como mujer. Valiéndose de su capital económico, posición social y el prestigio de una mansión señorial espera suplir las deficiencias femeninas implícitas en una mujer que está soltera porque es cuarentona y sobre todo fea. La *Big House* habría de servir de cebo a Roddy Lambert, el administrador de la hacienda de Bruff, del que Charlotte está enamorada desde joven. Si las condiciones de matrimonio, familia y casa ilustre pudieran cumplirse, Charlotte Mullen lograría hacer realidad su sueño. Somerville & Ross vieron cumplido el sueño de la *Big House* cuando fueron aceptadas en el mundo de la literatura. Queda por saber en qué medida se verán satisfechas o no las aspiraciones de Charlotte. Hasta aquí, sin embargo, la protagonista de su novela es todo lo que ellas no son. Somerville & Ross eligieron la clave de la

subversión para retratarse en Charlotte Mullen como mujeres de la *Ascendancy*.

La dinámica de la acción argumental se basa en el esquema comparativo de tres tipos de *Big House*, técnica que ya había sido utilizada por Somerville & Ross en *An Irish Cousin* en una línea próxima a la tradición novelística de principios del siglo XIX. En *The Real Charlotte* el esquema comparativo debe su aportación innovadora a la protagonista de clase media que hace uso de dos mansiones con el fin de crear la suya propia. Bajo un tejido literario al que da forma la tortuosa progresión de Charlotte subyace la comparación entre la *Big House* que ella desea conseguir, la arruinada mansión de Gurthnamuckla y la decadente situación de Bruff. Asimismo, el propósito de la protagonista, en busca de un ideal, lleva implícito el carácter arribista propio de la clase a la que pertenece y, en consecuencia, se nutre de la debilidad del sector superior al que quiere llegar. En este aspecto la visión realista de Somerville & Ross, que supone modificar el planteamiento habitual de la Novela de *Big House*, corrobora el sentido de superioridad de la *Ascendancy* pero constata igualmente una decadencia interna que atenaza toda perspectiva de futuro. La élite de Irlanda sufre un mal incurable y la plebe sabrá sacar partido de esta situación agonizante.

Con la presentación de Gurthnamuckla se retoma la idea de la mezcla racial ocasionada por la unión de la *Ascendancy* con la otra Irlanda, tema que había suscitado la trama de la primera novela en torno al secreto de Durrus House. *The Real Charlotte* vuelve a plantear las trágicas circunstancias de aislamiento que rodean a la *Big House* como consecuencia de una unión prohibida. El producto de la mezcla racial es aquí Julia Duffy, inquilina de Gurthnamuckla desde que su padre tuvo que vender la mansión familiar a la otra familia terrateniente de la zona que habita en Bruff. La mancha que lleva sobre sí Julia Duffy, hija de un angloirlandés y de una nativa, pesa sobre el estado decrépito de Gurthnamuckla. Charlotte se dispone a reconvertir este paraíso perdido en su edén particular.

Las cuestiones de ilegitimidad y mestizaje que sirvieron de inspiración a Somerville & Ross para empezar a escribir adquieren en *An Irish Cousin* una interpretación sexual más que propiamente racial. Gifford Lewis ha cuestionado la

veracidad de la visita a Whitehall que cuenta Edith Somerville.[30] Se habría tratado, según Gifford Lewis, de inventar una historia fuera de lo común con el fin de dar un aire de gran excepcionalidad a los inicios de un proyecto literario realizado conjuntamente por dos primas. Podría ser también que se tratara de justificar el nacimiento de una primera novela "escandalosa" motivada en su día por el éxito de la novela sensacionalista. Sin embargo, por comparación con *An Irish Cousin*, la cuestión del mestizaje en *The Real Charlotte* no implica ilegitimidad. Tampoco hay interpretación sexual ni propósito sensacionalista. La presentación del mestizaje en el personaje de Julia Duffy ofrece matices religiosos y raciales que se interpretan tácitamente a la luz de la evolución histórica de Irlanda, de la que es testimonio en parte la historia del clan Martin. Julia Duffy es la heredera desposeída de Gurthnamuckla a raíz de la ruina económica que provocó la irresponsabilidad de su padre. El señor de Gurthnamuckla se daba a la bebida con regularidad. Julia Duffy no es hija de un vicio sexual sino de un compromiso de fidelidad, el del matrimonio entre su padre, protestante, y la campesina católica que le traía la leche; por el mismo motivo también del matrimonio que tuvo lugar entre el terrateniente y su arrendataria.

La doble identidad religiosa de Julia Duffy en la ficción de Somerville & Ross desvela la impronta genealógica y biográfica de Martin Ross. Nos recuerda los matrimonios de religión mixta que protagonizaron sus abuelos y bisabuelos así como a los hijos protestantes recibidos en el bautismo católico de la mano de las nodrizas, hecho que venía a simbolizar el cordón umbilical que unía a la *Big House* con la tierra y la población nativa.[31] Asimismo, la tragedia de Gurthnamuckla a consecuencia del estado de desolación en que quedó el padre de Julia Duffy por la muerte de su esposa tiene su correspondiente paralelismo en la ruina de Ross House. Cuando James Martin fue abandonado por los arrendatarios en las elecciones de 1872 desapareció el compromiso matrimonial que hasta entonces había definido la alianza feudal mantenida por los amos de Ross y sus subordinados:

> It seemed as if Ross had borne a charmed life during the troubles of the later 'sixties. [...]

---

[30]Introducción de Gifford Lewis a SOMERVILLE, E. OE. & ROSS, M., *The Real Charlotte*. Dublin: A & A Farmar, 1999, pág.xi.

[31]Véase el apartado IV.1. del presente trabajo.

It had been so in previous risings; Ross seemed to be geographically intended for peace. It is bounded on the east by the long waters of Loch Corrib, on the west by barren mountains, stretching to the Atlantic, on the north by the great silences of Connemara. Within these boundaries the mutual dependence of landlord and tenant remained unshaken; it was a delicate relation, almost akin to matrimony, and like a happy marriage, it needed that both sides should be good fellows. [...] It was 1872 that brought the first cold plunge into Irish politics of the new kind.[32]

En las memorias Martin Ross ilustra el buen ambiente que había en el campo antes de 1872 con el ejemplo de una viuda que solicitó la comprensión de James Martin porque no podía pagar la renta. La casa de esta viuda se llamaba Gurthnamuckla:

"The widow A., down by the lake-side" (Lough Corrib - about three miles away), "was very poor one time, and she was a good while in arrears with her rent. The Master sent to her two or three times, and in the end he walked down himself after his breakfast, and he took Thady" (the steward) "with him. Well, when he went into the house, she was so proud to see him, and 'Your Honour is welcome!' says she, and she put a chair for him. He didn't sit down at all, but he was standing up there with his back to the dresser, and the children were sitting down one side the fire. The tears came from the Master's eyes; Thady seen them fall down the cheek. 'Say no more about the rent,' says the Master, to her, 'you need say no more about it till I come to you again.' Well, it was the next winter the men were working in Gurthnamuckla, and Thady with them, and the Master came to the wall of the field and a letter in his hand, and he called Thady over to him. What had he to show him but the Widow A.'s rent that her brother in America sent her!"
It will not happen again; it belongs to an almost forgotten *régime*, that was capable of abuse, yet capable too of summoning forth the best impulses of Irish hearts.[33]

Desde la perspectiva de la vinculación feudal, la decadencia y ruina de Gurthnamuckla en la novela responde a la abolición del sistema terrateniente, de la que pretenden sacar partido los nuevos ricos de la clase media como Charlotte Mullen. Julia Duffy vive la tragedia de la desposesión por partida doble: primero pasa de la situación de propietaria a inquilina de su casa por los problemas económicos del padre, terrateniente; después es desahuciada por el administrador de la familia Dysart, Roddy Lambert, y sustituida en su puesto de inquilina por Charlotte. El causante último de su miseria es Christopher Dysart, al hacer caso omiso de un antiguo pacto según el cual no

[32]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.25-6.

[33]Ibid., págs.24-5.

se establecía plazo de pago para las rentas atrasadas. La situación de la viuda que se presenta en las memorias es trasladada a la ficción, pero han desaparecido los lazos de mutua fidelidad.

Martin Ross había vivido las consecuencias de la desposesión tras la muerte de su padre, el éxodo a Dublín y el alquiler de la mansión a un inquilino de inferior nivel social, indigno de la *Big House*. Cuando se empezó a escribir *The Real Charlotte* hacía un año que había vuelto a su casa y todavía tenía presente los destrozos ocasionados por el inquilino:

> It is a curious thing to be at Ross - but it does not seem as if we were - not yet. It takes a long time to patch the present Ross and the one I remember on to each other. It is of course smaller and was I think disappointing - but it is *deeply* interesting and as you can imagine it is also heartrending. I do not know anything gives such desolation as the loss of trees and shrubs and that *devil* who was our last tenant has laid about him for pure spite. Every shrub about the house gone - just try to imagine Drishane in that plight - and the stables here that it took years to plant out are standing nakedly up without even a fig leaf to hide them. In the garden the old apple trees were cut down by this brute that he might have more room for planting his potatoes - and the maddening thing is that he had no right to touch them. Simply there was no one to say him nay - otherwise the place is pretty well but I do mourn for the laurels which were in a small way celebrated - and I miss some of the best trees - blown down, cut down, and what not.[34]

La historia de Julia Duffy nace de la dolorosa experiencia personal de Martin Ross, todavía muy reciente entonces, aunque su visión del mundo y de la política irlandesa demuestra que nunca logró superar el derrumbamiento de la hacienda familiar:

> She saw the countryside darkened by the shadow of a hideous crime, in which the murderers were successfully shielded, even by the friends and relations of the murdered man, loyalty to class and defiance of the law counting for all in their code of ethics.[35]

La problemática que origina la unión genética del colonizador y el colonizado expresa en la ideología de Somerville & Ross los fundamentos raciales característicos

---

[34]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.77.

[35]BARLOW, J.E.M., Ob. cit., pág.136.

del discurso spenseriano. El resultado del mestizaje es la degeneración genética, una aberración "in those excesses that are a protest of human nature against unnatural conditions, [...] Half-acknowledged, half-witted, wholly horrifying".[36] El personaje de Julia Duffy no escapa a esta interpretación. Sin embargo, la ficción también refleja aquí los casos de mestizaje que formaron parte de la historia oscura de la *Ascendancy* en el siglo XIX.

En 1912 Martin Ross fue testigo de la situación de abandono en que se encontraba Tyrone House debido a la degeneración genética de los propietarios de la mansión. Aunque el suceso tiene lugar en un período muy posterior a la elaboración de *The Real Charlotte*, merece destacarse la reflexión que suscita en Martin Ross la visita a Tyrone House por las implicaciones históricas que conlleva:

> In the afternoon Tilly Redington and I drove over to Tyrone House. A bigger and much grander edition of Ross, a great square cut stone house of three stories, with an area - perfectly empty - and such ceilings, architraves, teak doors and chimney pieces as one sees in old houses in Dublin. It is on a long promontory by the sea - and there *rioted* three or four generations of St. Georges - living with country women, occasionally marrying them, all illegitimate four times over. Not so long ago *eight* of these awful half peasant families roosted together in that lovely house and fought, and barricaded, and drank till the police had to intervene - about 150 years ago a very grand Lady Harriet St Lawrence married a St. George and lived there, and was so corroded with pride that she would not allow her two daughters to associate with the Galway people. She lived on to see them marry two of the men in the yard. Yesterday as we left, an old Miss St. George daughter of the last owner was at the door in a donkey trap - she lives near, in a bit of the castle and since her people died she will not go into Tyrone House or into the enormous yard or the beautiful old garden. She was a strange mixture of distinction and commoness, like her breeding, and it was very sad to see her at the door of that great house.[37]

El pecado de orgullo cometido por Lady Harriet St Lawrence refleja la prepotencia de la élite colonizadora fruto del período de esplendor absoluto que disfrutaba durante el siglo XVIII. El sentido de superioridad aislacionista de la

[36]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.131.

[37]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.294. La carta termina sugiriendo, "If we dare to write up that subject!". La novela *The Big House of Inver* (1925), escrita por Edith Somerville después de la muerte de Martin Ross, está basada en lo que cuenta la carta, y esta vez no hay duda sobre que las experiencias de la visita son reales.

Ascendancy unido al aislamiento físico de la *Big House* demuestra no ya sólo el carácter malsano de la soledad, sino sobre todo los efectos perniciosos que tiene en la clase colonizadora la desvinculación con el pueblo colonizado y el desconocimiento de sus subordinados. Las hijas de Lady Harriet St Lawrence terminaron casándose con la servidumbre en un intento desesperado por escapar de la claustrofóbica tiranía de su madre. A partir de ahí la degeneración genética siguió su curso, desde la desorientación que supuso para los sucesivos descendientes el hecho de haber roto el equilibrio colonial o separación racional entre colonizador y colonizado a causa de una separación irracional.

Con relación a la novela *The Real Charlotte* la progresiva degeneración de Gurthnamuckla y su inquilina conlleva la idea de aislamiento moral que se ha ido fraguando en el seno de la *Ascendancy* a lo largo de su declive. La avanzada edad de la mestiza que habita en la mansión señorial trae a la memoria los errores de la élite colonizadora que se remontan al pasado. El padre de Julia Duffy vivía enclaustrado en la casa y terminó enamorándose de su lechera. Julia Duffy desempeña en la trama de la novela un papel clave como resorte de contraste y choque con otros personajes y situaciones que se dan en la obra. En sí mismo, no obstante, el personaje de Julia Duffy encarna la técnica del debate hablado y contrastado característico del proceso de creación literaria de Somerville & Ross por cuanto aúna diversos niveles de interpretación, aparentemente contradictorios. Así, por ejemplo, Julia Duffy es tanto hija de un compromiso de fidelidad como fruto de un pecado de orgullo. Su "mestiza" decrepitud en la soledad de Gurthnamuckla destaca la degeneración de la *Big House* debido a la abolición del sistema terrateniente y a la irresponsabilidad del colonizador.

La otra mansión señorial que ambiciona Charlotte Mullen es Bruff. Allí vive el matrimonio Dysart con dos hijos en edad casadera, Christopher, el heredero de Bruff, y su hermana Pamela. Bruff se caracteriza por la quietud, el refinamiento, la prosperidad discreta, la buena educación desprovista de afectación. Representa, en definitiva, un modelo de conducta a seguir. Cuando Charlotte es invitada a esta *Big House* modélica aprovecha para poner a prueba sus mejores cualidades. La conversación inteligente y culta, el saber estar, ser y parecer sólo tienen cabida en este lugar. Penetrar en Bruff permite disfrutar de un ambiente selecto a la vez que conocer las debilidades de la familia Dysart. La gran preocupación de Lady Dysart es casar a sus dos hijos. Con este

fin ha invitado a una joven compatriota de la mejor sociedad inglesa, Miss Hope-Drummond, y recibe con regularidad a los oficiales británicos que se encuentran en los cuarteles próximos al pueblo de Lismoyle. El asedio de Charlotte se va a ejecutar de manera sagaz por medio de la contundente belleza de su prima dublinesa, Francie.

La relación de consanguinidad entre Francie y Charlotte así como el tipo de colaboración conjunta y ayuda mutua que parece plantearse en la novela para cazar al heredero de Bruff lleva la impronta de la relación personal de las autoras, no en términos de equivalencia sino de divergencia. Allí donde la realidad donó cualidades de compenetración y complementariedad, la ficción subvierte los principios de la verdadera amistad entre dos primas. Charlotte y Francie configuran básicamente una relación antitética. Charlotte es inteligente, conspiradora, fea, solterona y posee la vulgaridad del arribista. Francie es una joven casadera muy bella, inocente, simple y lleva sobre sí la vulgaridad urbana del barrio dublinés de donde procede. En la medida en que Charlotte encuentra en las cualidades de Francie un instrumento para sus propios fines, la amistad, compenetración y complementariedad resultan imposibles. Igualmente interesante es destacar el motivo que coloca a estos personajes en una empresa común por oposición al de sus creadoras: Charlotte utiliza a Francie de señuelo para el heredero de Bruff con la intención de que el futuro matrimonio Dysart pueda servir a su vez de señuelo para su matrimonio con Roddy Lambert. Mucho tiempo después de escribir *The Real Charlotte*, Edith Somerville definió las bases de una amistad entre mujeres:

> The outstanding fact, as it seems to me, among women who live by their brains, is friendship. A profound friendship that extends through every phase and aspect of life, intellectual, social, pecuniary. Anyone who has experience of the life of independent and artistic women knows this; and it is noteworthy that these friendships of women will stand even the strain of matrimony for one or both of the friends.[38]

Estas ideas se transmitieron a la ficción de Somerville & Ross bajo el camuflaje de los personajes. Por un lado hay una descompensación debido a la independencia económica de Charlotte en contraste con la falta de ingresos de Francie. Por otro lado ninguna de las dos considera su independencia personal. La soltería es causa de

[38]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.326.

frustración para Charlotte mientras que para Francie el matrimonio es el único medio de subsistencia con el que puede contar. En la última década del siglo XIX Somerville & Ross eligieron la novela *The Real Charlotte* para recrear indirectamente su propia relación personal por oposición a la que manifiestan las dos primas de la ficción.

El problema que presenta la mansión señorial de Bruff está centrado en el deber matrimonial de la hija y el heredero de la *Big House*, lo que a su vez apunta al problema de la descendencia y continuidad de la *Ascendancy*. Tal y como suele ser habitual en el mecanismo de contraste, comparación y oposición que informa la dinámica literaria de Somerville & Ross en esta novela, el problema del deber matrimonial choca con un tema paralelo, el relativo a las reglas de conducta que han de presidir el juego sexual con vistas al matrimonio. El personaje directamente involucrado en la continuidad de la clase dominante es Christopher Dysart. Las opciones matrimoniales que el heredero de Bruff tiene a su alcance en la inglesa Miss Hope-Drummond y Francie constituyen los baremos de contraste sobre los que se miden las reglas de conducta que presiden la vida de la *Ascendancy*.

La vida social de Castletownshend tiene un reflejo prácticamente idéntico en las actividades de recreo que animan los encuentros de los jóvenes en torno a Bruff. La única celebración social que está ausente en la ficción son los bailes que en el mundo real de West Carbery solían organizarse en la mansión de Lissard. Sin embargo, el comportamiento juvenil característico de estos bailes, con sus galanteos, flirteos y cotilleos, proporciona las pautas de conducta que iluminan el ambiente de los Dysart. La correspondencia privada entre Edith Somerville y Martin Ross abunda en comentarios que reprueban el comportamiento indecoroso de sus primas con otros primos y con los oficiales de los cuarteles de Skibbereen, que eran invitados a los bailes por circunstancias de escasez masculina en los círculos angloirlandeses. La aparente frivolidad de estos eventos sociales consistía en facilitar emparejamientos con futuro matrimonial. Aunque las cartas de Edith Somerville y Martin Ross muestran una gran severidad en el control de la conducta femenina, su mundo de ficción en el ambiente de Bruff ofrece una perspectiva crítica hacia los recursos de supervivencia que utilizaba una clase en decadencia y vías de extinción. Lady Dysart desempeña el papel de casamentera, de tal forma que el contexto selecto de la *Big House* barniza adecuadamente el juego sexual implícito en el recibimiento que da a los jóvenes

seleccionados para sus hijos. Entre los invitados se encuentran siempre algunos de los dos oficiales británicos que se destinan a Pamela Dysart, aunque son de inferior nivel social a la *Ascendancy*. La desigualdad social no se hace notar hasta que aparece la inocencia de Francie, una chica corriente cuya extraordinaria belleza despierta conflictos de rivalidad. El ojo crítico de Somerville & Ross pone a prueba el inviolable sentido del decoro angloirlandés en el contexto indecoroso que traiciona el grado de desesperación de una clase que debe casarse a toda costa.

Mrs Somerville sirvió de inspiración al personaje de Lady Dysart. Tal vez por la crítica que conlleva la situación que capitanea Lady Dysart, y por la similitud realmente obvia entre el personaje de ficción y la persona real, Edith Somerville quiso aclarar la función que desempeñó su madre en la novela:

> My mother was a person entirely original in her candour, and with a point of view quite untrammelled by convention. Martin and I have ever been careful to abstain from introducing portraiture or caricature into our books, but we have not denied that the character of "Lady Dysart" (in "The Real Charlotte") was largely inspired by my mother. She, as we said of Lady Dysart, said the things that other people were afraid to think.[39]

El desarrollo de la trama evoluciona en una dirección inesperada cada vez que Francie frustra inocentemente los planes de Charlotte y esta última ha de cambiar la trayectoria de sus objetivos. La novela avanza al paso discordante de los personajes principales marcado por el ritmo acompasado del tándem literario. Hay por tanto una correspondencia arrítmica entre el trabajo que supone a Charlotte conseguir lo que desea salvando el obstáculo de su supuesta colaboradora y el equilibrio que mantiene la pareja literaria en el arte de escribir. Desde el punto de vista de la relación literaria, Somerville & Ross utilizan de nuevo la clave de la subversión para retratarse juntas en el antagonismo de los dos personajes que impulsan el desarrollo de la trama, mediante el liderazgo que asume Charlotte y las trabas que Francie trae consigo.

Por lo que atañe a las aspiraciones profesionales de la pareja literaria, hay una correspondencia metonímica entre Charlotte Mullen y Edith Somerville, de una parte, y

[39]Ibid., pág.88.

de otra, entre Francie Fitzpatrick y Martin Ross. Durante aproximadamente catorce años, el tiempo de su exilio en Dublín, Martin Ross tuvo la oportunidad de conocer el ambiente de la capital, enclave totalmente desconocido para Edith Somerville. Todo el período anterior al comienzo de sus estudios en el Alexandra College, Martin Ross experimentó la soledad y el desarraigo que suponía para una adolescente del mundo de la *Ascendancy* haber sido trasplantada al mundo de la clase media protestante de Dublín. Por la diferencia de edad que había entre ella y sus hermanas, y porque su educación estaba básicamente limitada al ámbito doméstico de la institutriz, Martin Ross vivió muy aislada en un lugar que no era el correspondiente a su status. Se le permitió asistir a la escuela dominical (*Sunday School*) de la Iglesia Anglicana de corriente evangelista (*Low Church*) encargada de la formación religiosa de los protestantes en las ciudades irlandesas. La familia Martin, al igual que la familia Somerville, pertenecía a la rama evangelista de la Iglesia Anglicana que los irlandeses denominaban "Black Protestants" por asociación puritana. En el extrarradio dublinés de Kingstown (Dan Laoghaire en la actualidad), Martin Ross conoció a jóvenes de su edad y muy distinta procedencia social, ambiente en el que sin embargo disfrutó de la popularidad que no tenía en su casa y destacó por ser una alumna brillante. De este ambiente de clase media protestante surge la caracterización de Francie. "Long, confidential walks with Francie Fitzpatrick and her fellows" transmitieron a Edith Somerville el boceto prototípico del personaje.[40] Fueron circunstancias excepcionales las que contribuyeron a ampliar el miscrocosmos rural de la novela *The Real Charlotte* puesto que, según señaló una hermana de Martin Ross, ninguna otra persona de la familia había tenido contacto con este sector de la sociedad irlandesa:

> One experience that told in "The Real Charlotte" was her time at Sandford Sunday School, she was taught there by an elderly lady Miss Scott, who seemed to me a good woman and clever, I remember she warned my mother when Violet joined her class that the girls were not the same class but Mama took no notice and for some years she attended the school, her friends were awfully common there, and it was there "Francie" was first on the horizon as of course you know, "Francie" I always thought a wonderful & true picture, so pretty so dragged down by circumstances and yet as good, her story so pathetic I do not pry into the joint authorship, but I think Violet's experience must have been a great help, as the class Francie belonged to was one unknown to us, I think my experience included all sorts of working people, and ladies and gentlemen and I knew little of them as I imagine your experience is the same as mine, the people who live in

[40]Ibid., pág.103.

Rathmines Rathgar and in cheap little houses in the suburbs were the people who congregated at Sandford Church ignorant and begotted uneducated. However Violet went through the ordeal unscathed. I think a refined nature shakes off vulgarity, as one shakes rain from a waterproof. Since I married, I have come much into contact with the lower middle class, and am not charmed by them. The "Real Charlotte" herself was a terror, but I believe true to life, my experience of that class is there is generally a likeness in some way to Charlotte so much concentrated villainey I have not met though I have come across some queer specimens, Violet's great friend was a Fanny Cooper, I shall try and remember more. But her mimicry of her school fellows often cheered us in those dismal days.[41]

El sector social dublinés que formaba parte exclusiva del bagaje cultural y humano de Martin Ross no aparece en ninguna otra obra de las escritoras. Su traslación a la novela *The Real Charlotte* tiene una especial dimensión autobiográfica por varios motivos. Cuando Martin Ross acompañó a su madre en la gira de 1886 iniciaba la típica costumbre irlandesa de las visitas mutuas, especialmente aconsejable en las familias con hijas casaderas, e indispensable si la familia estaba arruinada. El comienzo de su vida profesional, y consiguiente independencia fuera del matrimonio, en el providencial encuentro de 1886, dio por terminado su exilio en Dublín, de cuya larga experiencia deducimos que Martin Ross sólo quiso llevar consigo el retrato entrañable de una joven cualquiera de las que había conocido en una "Dublin Sunday School".

El modelo sobre el que se inspiró Edith Somerville para la caracterización de Charlotte fue su pariente Emily Herbert, quien se apropió de una herencia y de la mansión de Mall House en el lecho de muerte de una de las tías solteras de la rama Somerville. El suceso tuvo lugar el 20 de febrero de 1886.[42] El segundo capítulo de la novela revive los detalles de este suceso en la ficción, de tal forma que Charlotte es presentada cuando logra hacerse con la herencia de Francie y con Tally Ho a la muerte de una tía que tienen en común. Gifford Lewis proporciona los rasgos de Emily Herbert: "She was ugly, powerful, intelligent, a bully, and capable of underhand dealings in order to benefit herself. Edith thought of her as a sort of New Woman gone

[41]Correspondencia de Geraldine Martin a E.OE.S.; sin fecha (post-1915). The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.B.181.

[42]Introducción de Gifford Lewis a la edición de 1999 de *The Real Charlotte*, pág.xiii.

to the devil".[43] En este aspecto la equivalencia entre la ficción y la realidad tiene un punto de partida idéntico. La originalidad del personaje literario está en el análisis de su complejo temperamento y nace del sustrato sociocultural que diferencia a Charlotte Mullen de Emily Herbert. En las memorias Edith Somerville especifica su fuente de inspiración, aunque no da su nombre ni explica el motivo: "She who inspired Charlotte had left this world before we began to write books, and had left, unhappy woman, so few friends, if any, that in trying to embody some of her aspects in Charlotte Mullen, Martin and I felt we were breaking no law of courtesy or of honour".[44]

De acuerdo con el estudio realizado por Gifford Lewis, basándose en el diario de 1886, Emily Herbert aprovechó el estado agonizante de la anciana induciéndola a cambiar una herencia que estaba destinada a la familia Somerville, y en la que Edith era una de las herederas mayoritarias. Con la pérdida de dicha herencia en febrero de 1886 desaparecían las perspectivas de una ociosa independencia económica. En octubre de 1887 fue Edith Somerville quien sugirió a Martin Ross la idea de escribir juntas una novela.

Del mismo modo que sólo Martin Ross conocía bien la realidad de Francie, Emily Herbert era más patrimonio exclusivo de Edith Somerville. Hasta en el aspecto de su repartida inspiración el tándem literario quedaba equilibrado. Emily Herbert murió muy poco después de su fechoría, en mayo de 1886. La casa donde fue hallado su cuerpo ofrecía un aspecto bastante sórdido que luego la novela no olvidaría rescatar: "Mr. Cobb said a beautiful thing to Violet and me the other day - namely that at the Point Auction no one dared to enter Miss Herbert's room as there were 16 cats confined there - Seeing he meant no harm we all bellowed long and hard".[45]

Tras la publicación de la novela, algunos parientes de la propia Emily Herbert indicaron que la historia del asedio amoroso de Charlotte Mullen hacia Roddy Lambert había ocurrido en la realidad con un abogado de la región de Kerry. Los comentarios

---

[43]Idem.

[44]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.230.

[45]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.8.

de las autoras de la obra a este respecto demuestran que la coincidencia fue casualidad. En 1896 Edith Somerville escribía a su compañera: "Isn't it extraordinary? Even aweful. [...] But doubtless the day will come and no one will believe that we knew nothing of these transactions".[46] Igual comentario hacía a Cameron, añadiendo medio en broma la posibilidad de que hubiera habido interferencias entre el proceso literario de escritura y la escritura automática de influencia espiritista: "Isn't it most extraordinary! Our guardian gubs must have inspired us".[47]

Si la publicación de *An Irish Cousin* despertó la curiosidad de saber cómo escribían juntas Somerville & Ross, una novela tan drásticamente realista como *The Real Charlotte* tuvo el efecto sensacionalista que condujo a indagar en la correspondencia entre la realidad y la ficción. Las preguntas apuntan a las fuentes de inspiración que se utilizaron para la caracterización de personajes concretos, pero nadie parece darse cuenta ni menciona abiertamente el testimonio que ofrecen las autoras en la estructura profunda de la obra. Edith Somerville respondía a las preguntas de su hermano:

> There *is* a bit of you in Christopher but there are also bits of dozens of people - Herbert saw himself also, & I have little doubt but that Boyle will also claim a share - (tho I don't think he is in him) - It is your conceit all picking out the nice man to see yourselves in - Of course Jack was Garry - long ago - that also is unseen - In fact Emily Herbert has been the only character recognised generally & she of course was utterly obvious.[48]

Martin Ross procuró no expandirse en las vicisitudes de un personaje cuya relación con la realidad no era responsabilidad suya: "After lunch she and Mrs. Lang tackled me in the drawing room [...] about the original of the *Real Charlotte*. I gaily admitted that she was drawn from life - and that you had known her a thousand times better than I".[49] A veces la popularidad podía resultar francamente divertida:

---

[46]Ibid., pág.235.

[47]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 22.06.1896. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.197. "Gub" es un vocablo de la jerga *Buddh* referido a los espíritus que se manifestaban en las sesiones espiritistas.

[48]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 02.08.1894. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.173.

[49]LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.219.

"Are *you* the Miss Somerville that writes books with Miss Martin! Now! To think I should have been talking to you all this time! And is it you that do the story & Miss Martin the" (&c &c for some time -) "And do you put in every one you meet? No? Only sometimes? And sometimes people you never met? Well, I declare, that's like direct inspiration!" Again "Do you travel much? I love it. I think Abroad's very pretty. Do you like Abroad?"[50]

The Real Charlotte es una novela en la que las autoras dan testimonio del autodescubrimiento de su madurez personal y literaria, de la esencia de su alma angloirlandesa y de la certeza de enfrentar una realidad que supone el período final para la *Ascendancy*.

[50]Ibid., pág.207.

VII.3. El impresionismo ambiental y sus claves: localización y escenarios.

En la medida en que la trama central de *The Real Charlotte* es la historia de una mujer de clase media irlandesa en busca del ideal de la *Big House*, el marco social de la novela está diseñado sobre el ambiente rural de Irlanda y ordenado en torno al mundo de la *Ascendancy*. Junto a este hilo principal, Somerville & Ross entrelazan otros elementos integrantes de la trama que dan espesor y contraste al tema. Los devaneos amorosos que forman parte del proceso de aprendizaje individual de Francie como joven casadera, la frustración matrimonial de Roddy Lambert, el autoanálisis reflexivo de Christopher Dysart sobre su endémica apatía vital y la problemática profesional de los dos oficiales británicos, Captain Cursiter y Gerald Hawkins, presentan ramificaciones independientes que están perfectamente integradas en el entramado novelístico. Otras acciones secundarias corresponden a los personajes que componen el provincianismo de Lismoyle y a los breves intercambios que se producen entre las clases bajas que forman la servidumbre, los mendigos y los artesanos del lugar. Gracias a la acumulación y entrecruzamiento de estos elementos diversos, Somerville & Ross disponen de variables puntos de vista para observar al personaje principal, para desarrollarlo en contraste con otros y, de paso, para ampliar el ambiente rural en que se mueve. Las autoras dirigen su mirada al ambiente de clase media protestante que corresponde a la zona norte de Dublín. De este sector procede Francie. La inserción de breves imágenes sobre el escenario dublinés de Francie ralentiza la progresión de la trama central, intensifica el suspense y, sobre todo, se enriquece la caracterización de un personaje diferente del ambiente rural cuyos rasgos determinan un choque frontal con el mundo de la *Ascendancy*. Asimismo, la interrelación de dos ramificaciones independientes de la trama principal, como son la desilusión de una joven casadera que ha sido engañada y la repentina viudez de un marido desengañado de un matrimonio de conveniencia, desembocan en la luna de miel de Roddy Lambert y Francie en un escenario parisino.

La disparidad de ambientes que supone introducir un escenario dublinés, y más

aún parisino, en una historia de ambiente rural inseparable de un enclave sociohistórico tan específico como el de la *Big House* no rompe la unidad de la novela. Estos saltos de escenario y consecuente interrupción de la trama principal no han sido del agrado de la crítica que incide en la mala organización de esta novela.[51] Sin embargo, la coherencia de la estructura interna en *The Real Charlotte* permanece intacta. Los distintos elementos inciden siempre en el problema central de Charlotte Mullen, ya se halle ésta presente o ausente, e incluso son provocados, para su desgracia, por ella misma. Así, por ejemplo, Francie no logra conectar ni enamorarse de Christopher Dysart porque su introducción en el interior de la *Big House* por parte de Charlotte supone un choque traumático por comparación con el ambiente dublinés al que está acostumbrada. El fracaso de los planes de Charlotte en este aspecto devuelve a Francie a Dublín. Paralelamente, la repentina muerte de Mrs Lambert, a la que contribuye Charlotte, permite el cortejo amoroso de Roddy Lambert a Francie en Dublín. En consecuencia, los cambios de escenario revierten directamente en el segundo fracaso de Charlotte, que alimenta mientras tanto la ilusión de pensar en su propio matrimonio con Roddy Lambert. En este aspecto el cambio de escenarios y la contraposición de ambientes incrementan el efecto sorpresa y la tensión. Contribuyen a espolear de nuevo los recursos de la protagonista frustrada en sus aspiraciones y a desvelar los matices escondidos de su temperamento en situación crítica. Se ha observado que la armonía de la estructura interna en detrimento de la estructura externa, aparentemente desorganizada, revela ser una constante en las obras de Somerville & Ross después de *The Real Charlotte*.[52]

La localización de la novela en un área imprecisa del noroeste de Irlanda en torno a la región de Connemara define sus límites en base a la disposición de un lago que singulariza el lugar ficticio recreado por Somerville & Ross: el lago Moyle delimita el espacio del ambiente rural en la novela. Es, según Violet Powell, "almost an actor in the plot".[53] El mundo de la *Ascendancy* está representado en la mansión de Bruff, perteneciente a la familia Dysart, que se encuentra situada sobre un alto en uno de los extremos del lago Moyle. En el extremo opuesto, sobre una zona llana al mismo nivel

[51]Véase "Excursions in Double Harness", *Times Literary Supplement*, No.2, 414 (May 8, 1948), pág.260.

[52]FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.463-5.

[53]POWELL, V., Ob. cit., pág.64. Se identifica al lago Moyle con Louch Corrib, junto a Ross House.

que el lago, se encuentra la otra mansión señorial de Gurthnamuckla donde vive la última descendiente de la estirpe Duffy, en la ruina de la hacienda familiar que ya no posee en propiedad. La trama de la novela discurre entre los dos extremos del lago, entre las dos mansiones señoriales que por motivos diferentes ambiciona Charlotte Mullen. En el espacio intermedio está situado el pueblo de Lismoyle, que reúne a diversas clases sociales intermedias, y el arrabal de Ferry Row, donde viven los desclasados.[54] No lejos del pueblo pero en un lugar separado, junto al camino que lleva a Gurthnamuckla, ha sido levantada la vivienda del administrador de la clase terrateniente. En Rosemount viven Roddy Lambert, el administrador, y su esposa Lucy. Tally Ho es la casa de Charlotte y el lugar más apartado de todos, aunque está convenientemente situada junto a un cruce de caminos.

El lago no sólo desempeña el papel de circunscribir este ambiente rural sino que también confiere derechos de arraigo en la tierra a los distintos pobladores de la zona. La proximidad de sus aguas coincide con los escenarios representativos del sistema terrateniente tradicional. De este modo parece indicarse que el medio natural armoniza con la estructura social natural del campo. Bruff y Gurthnamuckla tienen el privilegio de estar junto al lago al igual que lo está el arrabal de Ferry Row. Rosemount no está bañada por las aguas del lago pero puede disfrutar de su vista en la lejanía. De Lismoyle sólo conocemos su proximidad a un pequeño puerto de recreo. Tally Ho no tiene relación alguna con la presencia del rasgo distintivo más sobresaliente del medio natural en la zona. Por otra parte, el paisaje que define el lago en torno a aquellos escenarios representativos de la estructura tradicional muestra la valoración socio-histórica que Somerville & Ross hacen de su relación con el medio rural.

La belleza paisajística de Bruff es debida a la combinación equilibrada del lago y el bosque, de la tierra y el agua que da vida a la zona. El bosque despierta asociaciones míticas vinculadas al mundo imaginativo del cuento y la leyenda, pero es también la constatación del esfuerzo humano realizado para crear en concordia con la naturaleza. Pasearse por los bosques que están a las orillas del lago en los terrenos de Bruff es adentrarse en un mundo de ensueño, fruto del tiempo, de la constancia y de la labor

[54]Se ha identificado el arrabal de Ferry Row con la calle de los pobres de Castletownshend llamada Dirty Lane. Véase LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.xxv.

productiva de sus propietarios:

> She had left the avenue, and she strolled aimlessly across a wide marshy place between the woods and the lake, that had once been covered by the water, but was now so far reclaimed that sedgy grass and bog-myrtle grew all over it, and creamy meadow-sweet and magenta loose-strife glorified the swampy patches and the edges of the drains. The pale azure of the lake lay on her right hand, with, in the distance, two or three white sails just tilted enough by the breeze to make them look like acute accents, gaily emphasizing the purpose of the lake and giving it its final expression. In front of her spread a long, low wood, temptingly cool and green, with a gate pillared by tall fir trees, from which, as she lifted the latch, a bevy of wood pigeons dashed out, startling her with the sudden frantic clapping of their wings. It was a curious wood - very old, judging by its scattered knots of hoary, weather-twisted pine trees; very young, judging by the growth of ash saplings and slender larches that made dense every inch of space except where rides had been cut through them for the woodcock shooting. Francie walked along the quiet path, thinking little of the beauty that surrounded her, but unconsciously absorbing its rich harmonious stillness. The little grey rabbits did not hear her coming, and hopped languidly across the path, "for all the world like toys from Robinson's," thought Francie; the honeysuckle hung in delicious tangle from tree to tree; the wood-pigeons crooned shrilly in the fir trees, and every now and then a bumble-bee started from a clover bossom in the grass with a deep resentful note, as when one plucks the lowest string of a violoncello.[55]

La presentación de un entorno idílico alrededor de la *Big House* es un rasgo característico de la literatura de Somerville & Ross. Está omnipresente en los relatos *The Irish R.M.*, tal y como ha destacado Roz Cowman, e igualmente se aprecia en las descripciones del entorno de Bruff y de Gurthnamuckla en *The Real Charlotte*. Las descripciones respecto a ambos lugares manifiestan "the myth-inducing power" característico de la *Big House* en la obra de Somerville & Ross así como la idea de que "country houses were inhabited to a degree that now belongs to myth or fairy tale, and this was taken for granted".[56]

La naturaleza alrededor de Gurthnamuckla conserva la belleza primitiva de un

---

[55] Todas las citas referentes a la novela *The Real Charlotte* que aparecen en este trabajo responden a la edición de 1999. Se encuentran incluidas a partir de ahora en el texto, de forma parentética, con expresión del capítulo y de las páginas a que corresponden como sigue: (21: 158). La cita mencionada corresponde al capítulo 21, pág. 158.

[56] COWMAN, R., "Lost Time: The Smell and Taste of Castle T" en *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. E. Walshe (ed.), pág.99.

paisaje virgen ajeno a las leyes de lo humano. Es un santuario para animales y plantas en el que sus propietarios se han plegado al curso de la naturaleza:

> The mare, with occasional impatient tugs at the reins and stampings of the flies, cropped her way onwards from one luscious tuft to another. The [...] cattle had collected themselves under the trees at the farther end of the lawn, where a swampy pool still remained of the winter encroachments of the lake. In the sunshine at the other side of the wall, a chain of such pools stretched to the broad blue water, and grey limestone rocks showed above the tangle of hemlock and tall spikes of magenta foxgloves. [...] The mountains on the farther side of the lake were palely clothed in thinnest lavender and most ethereal green. (7: 47)

Los aledaños de la mansión señorial en Bruff y en Gurthnamuckla responden a dos versiones distintas de la *Big House*. Los efectos de la huella del colonizador y terrateniente angloirlandés reflejan distinto talante en la responsabilidad del liderazgo. Bruff es el compendio de una civilización admirable; Gurthnamuckla, en cambio, la ausencia de la civilización. Aun así, estas dos versiones de la *Ascendancy* comparten la cualidad común de una civilización que sabe respetar la hermosa riqueza natural que proporciona la tierra. Gurthnamuckla se hunde, pero la naturaleza no ha sido mancillada; en Bruff se mantiene un equilibrio armónico con el entorno.

Los irlandeses nativos que habitan en Ferry Row constituyen un buen ejemplo de los medios de reconversión que han hallado los arrendatarios de un período terrateniente anterior. Sin embargo, el espacio natural que ocupan junto al lago corrobora las lacras de una civilización inferior. El irlandés nativo es siempre, para Somerville & Ross, el colonizado. Como tal, sucio y negligente por la misma naturaleza de su raza:

> Washerwomen do not, as a rule, assimilate the principles of their trade. In Lismoyle, the row of cottages most affected by ladies of that profession was, indeed, planted by the side of the lake, but except in winter, when the floods sent a muddy wash in at the kitchen doors of Ferry Row, the customers' linen alone had any experience of its waters. The clouds of steam from the cauldrons of boiling clothes ascended from morning till night, and hung in beads upon the sooty cobwebs that draped the rafters; the food and wearing apparel of the laundresses and their vast families mingled horribly with their professional apparatus, and, outside in the road, the filthy children played among the puddles that stagnated under an iridiscent scum of soap suds. A narrow strip of goose-nibbled grass divided the road from the lake shore, and at almost any hour of the day there might be seen a slatternly woman or two kneeling by the water's edge, pounding

the wet linen on a rock with a flat wooden weapon, according to the immemorial custom of their savage class. (10: 65)

Por comparación con la serena armonía que transpira la *Big House* en ambos extremos del lago, Rosemount ha sido ahogada en un jardín barroco. El jardín es un mero pastiche de las fantasías de ensueño que despierta la vista sobre el lago. Roddy Lambert desea emular a sus superiores sin saber cómo:

At the back of the Rosemount kitchen garden the ground rose steeply into a knoll of respectable height, where grew a tangle of lilac bushes, rhododendrons, seringas, and yellow broom. A gravel path wound ingratiatingly up through these, in curves artfully devised by Mr Lambert to make the most of the extent and the least of the hill, and near the top a garden seat was sunk in the bank, with laurels shutting it in on each side, and a laburnum 'showering golden tears' above it. Through the perfumed screen of the lilac bushes in front unromantic glimpses of the roof of the house were obtainable - eyesores to Mr Lambert, who had concentrated all his energies on hiding everything nearer than the semi-circle of lake and distant mountain held in an opening cut through the rhododendrons at the corner of the little plateau on which the seat stood. Without the disturbance of middle distance the eye lay at ease on the far-off struggle of the Connemara mountains, and on a serene vista of Lough Moyle; a view that enticed forth, as to a playground, the wildest and most foolish imaginations, and gave them elbow room; a world so large and remote that it needed the sound of wheels on the road to recall the existence of the petty humanities of Lismoyle. (48: 359)

Dado que los sectores ajenos al sistema terrateniente no tienen el privilegio del lago, los jardines son, en su caso, motivo de rivalidad y diferenciación social:

There are few things that so stimulate life, both social and vegetable, in a coutry neighbourhood, as the rivalry that exists, sometimes unconfessed, sometimes bursting into an open flame, among the garden owners of the district. The Bruff garden was a little removed from such competition, but the superiority had its depressing aspect for Lady Dysart in that it was counted no credit to her to excel her neighbours, although those neighbours took to themselves the highest credit when they succeeded in excelling her. (22: 164)

Los jardines constituyen igualmente un motivo de reunión social. Lady Dysart tiene por costumbre inaugurar la llegada del buen tiempo en el jardín de Bruff el día 15 de junio, fecha en la que acoge a sus invitados y, al menos una vez al año, siente que ha cumplido, como señora de la *Big House*, con "[her] sense of duty towards her

neighbours" (3: 14). En el ámbito de clase media de Lismoyle se celebra la fiesta del verano durante el mes de julio, coincidiendo con la recogida de las frambuesas. Esta costumbre propia de los sectores intermedios de ambiente rural permite hacer una valoración sobre el grado de integración social que hay entre los miembros de una clase aparentemente homogénea en Lismoyle. Las frambuesas del jardín de Mrs Beattie, por un lado, y las de Charlotte, por otro, tienen un efecto radicalmente opuesto que habla por sí solo:

> This [...] was the raspberry party, and accordingly when the afternoon had brought a cessation of the drizzling rain, Miss Ada and Miss Flossie Beattie might have been seen standing among the wet over-arching raspberry canes devoured by midges, scarlet from the steamy heat, and pestered by that most maddening of all created things, the common fly, but, nevertheless, filling basket after basket with fruit. Miss May and Miss Carrie spent a long and arduous day in the kitchen making tartlets, brewing syrupy lemonade, and decorating cakes with pink and white sugar devices and mottos archly stimulative of conversation. Upon Mrs Beattie and her two remaining daughters devolved the task of arranging the drawing-room chairs in a Christy minstrel circle, and borrowing extra cups from their obliging neighbour, Mrs Lynch. (25: 180)

En la casa de la familia Beattie se trata, por tanto, de crear un foro estimulativo de interrelación social y sexual en el que se comparten los beneficios del jardín dentro de la comunidad y se expone la valía doméstica de las hijas casaderas. Las frambuesas del jardín forman parte de un ritual de emparejamiento acorde con el ciclo estacional que atestigua la fecundidad de la naturaleza. Por el contrario, Tally Ho demuestra no estar vinculada ni a la tierra, a través del lago, ni a los habitantes del lugar, por medio del jardín. Tally Ho carece de toda función social. Es, como su propietaria, un elemento extraño y estéril en el medio rural:

> The pre-eminently domestic smell of black currant jam pervaded Tally Ho next day. The morning had been spent by Charlotte and her retainers in stripping the straggling old bushes of the berries that resembled nothing so much as boot buttons in size, colour, and general consistency; the preserving pan had been borrowed, according to immemorial custom, from Miss Egan of the hotel, and at three o'clock of the afternoon the first relay was sluggishly seething and bubbling on the kitchen fire, and Charlotte, Norry and Bid Sal were seated at the kitchen table snipping the brown tips of the shining fruit that still awaited its fate. (27: 191)

En contraste con el interés individualizado de que son objeto los escenarios

correspondientes a Rosemount y a Tally Ho, los restantes enclaves sociales relacionados con el comercio y la jerarquía eclesiástica protestante se encuentran absorbidos en la amalgama provinciana que define Lismoyle. Lo mismo ocurre con las clases bajas, que se presentan reunidas en el enclave colectivo de Ferry Row. La novela sólo presta atención particular al ámbito privado de aquellos sectores que son amenazantes para la *Big House*. De este modo se otorga entidad propia a los escenarios de dos fuerzas sociales que desde Tally Ho y Rosemount extienden sus tentáculos sobre Bruff y Gurthnamuckla. Ello tiene una importante incidencia en la estructura externa de la novela puesto que se sustenta en una hábil alternancia de cada uno de estos escenarios. Proporciona gran parte de la tensión dramática y tiene un efecto compensatorio sobre la escasa acción argumental de la novela. Por otra parte, la crítica coincide en subrayar "Violet Martin's and Edith Somerville's wonderful use of the abrupt alternation between sombreness and comedy in *The Real Charlotte*", lo que Cresap Watson denomina "transition of mood between light and dark" y descompone en los cincuenta y un capítulos en que se divide la novela.[57] La estrecha interdependencia que se observa entre la combinación de escenarios y la alternancia del tono utilizado, a modo de pinceladas impresionistas que juegan con una gama de claro-oscuros, marca la progresión argumental de la novela en tres fases o partes que se especifican a continuación.

PRIMERA PARTE.- CAPITULOS 1-17.

Presentación del mundillo rural que habita en la zona delimitada por el lago Moyle e introducción del escenario dublinés. Charlotte prepara su plan de actuación sobre Gurthnamuckla y Bruff, consigue llegar a un acuerdo de colaboración con Lambert para desahuciar a Julia Duffy e incentiva la relación de Francie con la familia Dysart. Francie es cortejada por Lambert y Hawkins pero Christopher Dysart no muestra ningún interés.

Esta primera parte ofrece un cambio continuo de escenarios y un reparto equilibrado entre los capítulos de tono oscuro (sombrío) y los de tono claro (ligero).

[57]GRAVES, C.L., "The Lighter Side of Irish Life", *Quarterly Review*, Vol.219, No.436 (July 1913), pág.37; WATSON, C., *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*, págs.174-5.

1) DUBLIN ..... CLARO
Presentación de Francie en el ambiente de clase media protestante de Dublín.

2) TALLY HO ..... OSCURO
Presentación de Charlotte Mullen en el lecho de muerte de su tía.

3) BRUFF ..... CLARO
Celebración social de la familia Dysart en su jardín con motivo del inicio del verano.

4) TALLY HO ..... CLARO
El recibimiento de Francie por Charlotte.

5) ROSEMOUNT ..... CLARO
Presentación de Roddy Lambert y su esposa.

6) TALLY HO/GURTHNAMUCKLA ..... OSCURO
El trayecto que relizan Lambert y Francie a caballo entre los dos lugares.

7) GURTHNAMUCKLA/BRUFF ..... OSCURO
Lambert se entrevista con Julia Duffy. El primer encuentro de Francie con los oficiales británicos y con Christopher Dysart.

8) BRUFF ..... CLARO
La familia Dysart en la vida diaria.

9) IGLESIA/TALLY HO ..... CLARO
Ensayo del coro y recepción de Charlotte por la llegada de su prima Francie.

10) FERRY ROW/GURTHNAMUCKLA ..... OSCURO
Visita de Charlotte al sastre y a Julia Duffy.

11) CRUCE DE CAMINOS ..... OSCURO
Encuentro de Charlotte y Lambert: el asunto de Gurthnamuckla.

12) LOUGH MOYLE ..... CLARO
Día de excursión: la familia Dysart, Charlotte, Francie, Miss Hope-Drummond, los oficiales británicos y Lambert. Viaje de ida por el lago.

13) INNISHCHERRY ISLAND ..... CLARO
Estancia de la excursión en la isla.

14) LOUGH MOYLE ..... OSCURO
Día de excursión. Viaje de vuelta. El barco de Lambert naufraga; el accidente de Francie.

15) ROSEMOUNT/TALLY HO ..... CLARO
Después del accidente: visita frustrada de Lady Dysart a Lambert; visita frustrada de Lambert a Francie.

16) TALLY HO ..... OSCURO
Después del accidente: visita de Lambert a Francie para disculparse.

17) TALLY HO/IGLESIA ..... OSCURO
Francie prepara un pastel para Hawkins. Charlotte invita a Pamela Dysart a su casa. Francie y Hawkins son sorprendidos.

SEGUNDA PARTE.- CAPITULOS 18-40.

Christopher Dysart se enamora de Francie, aunque ésta cae en desgracia en el ambiente de Bruff. Sin embargo, Francie se ha enamorado de Hawkins y cree en su secreta promesa de matrimonio. Francie rechaza la proposición matrimonial de Christopher Dysart y es enviada de vuelta a Dublín por Charlotte. Julia Duffy es desahuciada. Charlotte pierde la posibilidad de emparentar con la *Ascendancy* y gana la mansión de Gurthnamuckla. Colabora asimismo en la muerte de Mrs Lambert y empieza a cortejar a Roddy Lambert, viudo, quien a su vez corteja a la exiliada Francie. El matrimonio de Francie y Lambert inicia la venganza de Charlotte.

En la segunda parte sobresale el contraste entre Bruff y Tally Ho, lo cual enfatiza el abismo que separa a Francie de Christopher Dysart, el enamoramiento de este último a pesar de todo y la tragedia de Julia Duffy. El escenario dublinés correspondiente a la situación de Francie, que ha sido abandonada por Hawkins y es "salvada" por Lambert, así como el escenario parisino abarcan los últimos capítulos de

esta segunda fase, precipitando el desenlace.

Predominan los capítulos de tono oscuro en la proporción de 15/8.

18) BRUFF ..... CLARO
La estancia de Francie con la familia Dysart y sus invitados mientras Charlotte está en Dublín.

19) BRUFF ..... CLARO
íd.

20) BRUFF ..... OSCURO
Francie cae en desgracia por su comportamiento con Hawkins.

21) BRUFF ..... CLARO
Francie en la vida diaria de Bruff.

22) BRUFF ..... OSCURO
La escapada de Francie con Hawkins en el barco.

23) LOUGH MOYLE ..... CLARO
Hawkins y Francie quedan estancados en el barco.

24) BRUFF ..... OSCURO
Hawkins y Francie son traídos de vuelta a la mansión por Lambert.

25) BRUFF/LISMOYLE ..... OSCURO
La despedida de Francie en Bruff y fiesta de Mrs Beattie.

26) LISMOYLE ..... OSCURO
La fiesta de Mrs Beattie.

27) TALLY HO ..... OSCURO
Hawkins promete a Francie casarse con ella.

28) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Mrs Lambert sospecha que su marido está enamorado de Francie y se lo cuenta a Charlotte.

29) TALLY HO ..... CLARO
Rivalidad entre Lambert y Christopher Dysart por cortejar a Francie.

30) TALLY HO ..... OSCURO
Encuentro de Julia Duffy con Norry the Boat; Julia Duffy

va en busca de los Dysart para evitar su desahucio, precipitado por Lambert.

31) TALLY HO ..... OSCURO
Julia Duffy solicita la ayuda de Christopher mientras éste está cortejando a Francie.

32) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Muerte de Mrs Lambert, desasida por Charlotte.

33) TALLY HO ..... OSCURO
Francie rechaza la proposición de matrimonio de Christopher Dysart.

34) TALLY HO ..... OSCURO
Charlotte echa a Francie de su casa.

35) ROSEMOUNT ..... CLARO
Lambert, viudo. Charlotte empieza a cortejarlo.

36) DUBLIN-BRAY ..... OSCURO
Francie de vuelta en la casa de sus tíos.

37) DUBLIN-BRAY ..... CLARO
El cortejo de Lambert a Francie.

38) DUBLIN-BRAY ..... CLARO
íd.

39) GURTHNAMUCKLA ..... OSCURO
Charlotte vive en la mansión de Julia Duffy. Recibe lanoticia del matrimonio de Lambert y Francie. Su plan ha fracasado y prepara la venganza.

40) PARIS ..... OSCURO
La luna de miel.

TERCERA PARTE.- CAPITULOS 41-51.

La venganza de Charlotte, destinada a destruir la posición socioeconómica y el matrimonio de Lambert, y sus trágicas consecuencias.

El escenario de Rosemount intensifica un ambiente amenazador "in crescendo" cuya tensión estalla en el final abrupto de la novela.

Predominio casi absoluto de capítulos oscuros en la proporción de 9/2.

41) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Charlotte prepara la casa para los recién casados. Se entera de que Lambert ha estafado a Christopher Dysart.

42) LISMOYLE ..... CLARO
El cotilleo sobre el nuevo matrimonio.

43) ROSEMOUNT ..... OSCURO
La visita de Hawkins a Francie después de su matrimonio.

44) GURTHNAMUCKLA ..... OSCURO
Invitación de Charlotte a Lambert y Francie para que vean su casa. Encuentro de Hawkins y Francie.

45) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Pelea de celos entre Lambert y Francie.

46) BRUFF ..... CLARO
Charlotte facilita el encuentro entre Hawkins y Francie.

47) BRUFF ..... OSCURO
Charlotte informa a Christopher de la estafa de Lambert.

48) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Propuesta de Hawkins: las dudas de Francie sobre si abandonar o no a su esposo.

49) ROSEMOUNT ..... OSCURO
Francie descubre la realidad sobre Lambert.

50) ROSEMOUNT/FRENTE A GURTHNAMUCKLA ..... OSCURO
La realidad de Christopher Dysart es descubierta. Entierro de Julia Duffy. Ultima tentación de Hawkins a Francie; ella cae del caballo.

51) GURTHNMUCKLA ..... OSCURO
Lambert pide ayuda a Charlotte. La realidad de Charlotte es descubierta. Los dos son sorprendidos con la noticia de la muerte de Francie.

Somerville & Ross ofrecen una poderosa pintura de ambientes en *The Real*

Charlotte. Las descripciones son, a veces, detalladas, pero con frecuencia las autoras proceden más bien por rápidas pinceladas que se van sumando capítulo a capítulo, enriqueciendo progresivamente unos cuadros sociales que contribuyen a definir a los personajes. Sus penetrantes dotes de observación y fina ironía les hacen encontrar el detalle significativo, los rasgos que componen una atmósfera.

La novela comienza con la descripción del ambiente que impregna el paisaje anónimo de la zona norte de Dublín donde vive la clase media protestante:

> An August Sunday afternoon in the north side of Dublin. Epitome of all that is hot, arid, and empty. Tall brick houses, browbeating each other in gloomy respectability across the white streets; broad pavements, promenaded mainly by the nomadic cat; stifling squares, wherein the infant of unfashionable parentage is taken for the daily baking that is its substitute for the breezes and the press of perambulators on the Bray Esplanade or the Kingston pier. Few towns are duller out of the season than Dublin, but the dullness of its north side neither waxes nor wanes; it is immutable, unchangeable, fixed as the stars. So at least it appears to the observer whose impressions are only eye-deep, and are derived from the emptiness of the streets, the unvarying dirt of the window panes, and the almost forgotten type of ugliness of the window curtains. (1: 3)

De este entorno uniforme, vulgar, sin posibilidades económicas y de una mediocridad homogénea, se nutre el personaje de Francie. El curso de la vida dublinesa viene determinado por sencillas costumbres rutinarias en un lugar donde las diferencias sociales son prácticamente inexistentes, los sucesos triviales y el ambiente monótono. El mundillo de la escuela dominical en el que se presenta a Francie por vez primera permite ofrecer a Somerville & Ross, por medio de breves pinceladas descriptivas, una valoración cualitativa sobre las líneas maestras que orientan la vida de esta joven en la atmósfera provinciana del norte de Dublín:

> It was nearly four o'clock, and the heat and dull clamour in the schoolhouse were beginning to tell equally upon teachers and scholars. Francie Fitzpatrick had yawned twice, though she had sufficient sense of politeness to conceal the action behind her Bible; the pleasure of thrusting out in front of her, for the envious regard of her fellows, a new pair of side spring boots, with mock buttons and stitching, had palled upon her; the spider that had for a few quivering moments hung uncertainly above the gorgeous bonnet of Miss Bewley, the teacher, had drawn itself up again, staggered, no doubt, by the unknown tropic growths it found beneath; and the silver ring that Tommy Whitty had crammed upon her gloved finger before school, as a mark of devotion, had become

perfectly immovable and was a source of at least as much anxiety as satisfaction. (1: 3-4)

La importancia de la vestimenta como parte de la apariencia y el deseo de llamar la atención son rasgos característicos de un entorno urbano que no tiene otros parámetros de identidad individual más que las opiniones de sus miembros. Asistir a la escuela dominical también proporciona a Francie las primeras tablas de aprendizaje femenino en relación con el sexo opuesto. Con este bagaje formativo, delineado en la pintura de ambiente dublinés con la que empieza la novela, Francie será trasplantada al ambiente rural de su prima Charlotte y enfrentada a la complejidad de una realidad heterogénea por la propia diversidad de sus matices sociales.

Animales de todo tipo pueblan las páginas de la novela *The Real Charlotte*. A veces son meros testigos de una escena y, otras veces, participantes activos de la misma. En la presentación del ambiente dublinés, una araña parece hacer causa común con los pensamientos de Francie e intensifica la sensación de sopor que acompaña a una calurosa tarde de verano: "...the spider that had for a few quivering moments hung uncertainly above the gorgeous bonnet of Miss Bewley, the teacher, had drawn itself up again, staggered, no doubt, by the unknown tropic growths it found beneath" (1: 4). Uno de los animales con mayor carga simbólica en la novela es el gato, a quien se otorga el honor de aparecer en primer lugar en el párrafo que introduce el escenario dublinés y que marca también el inicio de la obra: "...broad pavements, promenaded mainly by the nomadic cat ..." (1: 3). Su significado simbólico es importante en la novela porque los gatos dominan la vida de Tally Ho al igual que la secreta vida interior de Charlotte Mullen.

De los tres focos de interés que sobre la clase media rural ofrecen Somerville & Ross en *The Real Charlotte*, Tally Ho constituye el enclave más sórdido y misterioso, lo cual anticipa el carácter amenazador de su nueva propietaria, Charlotte, a la muerte de Mrs Mullen. Por contra, las connotaciones de cordialidad implícitas en el nombre de la casa resultan irónicamente apropiadas para dar la bienvenida a la ambiciosa heredera de Tally Ho al mismo tiempo que se anticipa su carácter traicionero puesto que, como ha observado Julian Moynahan, "the name is perfect for conveying the note of false heartiness and cheer that Charlotte often sounds in company, especially among her

equals and betters".[58]

La primera vez que el lector se dispone a asomarse en el interior es detenido por la lúgubre sensación de amenaza que se cierne sobre la casa: "The east wind was crying round a small house in the outskirts of an Irish country town. At nightfall it had stolen across the grey expanse of Lough Moyle, and given its first shudder among the hollies and laurestinas that hid the lower windows of Tally Ho Lodge from the too curious passer-by" (2: 8). La escena a la que va a asistir, en el capítulo segundo de la novela, es la muerte de Mrs Mullen, sobre la que vela su sobrina, Charlotte. La tía moribunda vive sus últimas horas durante la noche, en un dormitorio que permanece a media luz, circunstancias que contribuyen a destacar el ambiente siniestro que impregna este lugar. Abundan los términos relacionados con el color ambarino, la luz y la vista. El propio texto parece sugerir la necesidad de ver en Tally Ho lo que sólo se muestra a contraluz, en la penumbra de los proyectos que Charlotte tiene la intención de llevar a cabo. El dormitorio tiene un aspecto amarillento:

> A lamp was burning dully on a table at the foot of an old-fashioned bed, and the high footboard threw a shadow that made it difficult to see the occupant of the bed. It was an ordinary little shabby bedroom; the ceiling, seamed with cracks, bulged down till it nearly touched the canopy of the bed. The wall-paper had a pattern of blue flowers on a yellowish background; over the chimney shelf a filmy antique mirror looked strangely refined in the company of the Christmas cards and discoloured photographs that leaned against it. There was no sign of poverty, but everything was dingy, everything was tasteless, from the worn Kidderminster carpet to the illuminated text that was pinned to the wall facing the bed. (2: 9)

De igual modo, en la cocina se vive el final de una época, la que marca "the tall, yellow-faced clock" (2: 8), mientras que los felinos compañeros de Charlotte esperan impacientes el comienzo de su reinado:

> The long trails of the monthly roses tapped and scratched against the window panes, so loudly sometimes that two cats, dozing on the rusty slab of a disused hothearth, opened their eyes and stared, with the expresionless yet wholly alert scrutiny of their race. The objects in the kitchen were scarcely more than visible in the dirty light of a hanging

[58]MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.185. Cabe recordar, de paso, que Tally Ho, en Castletownshend, fue la mansión donde se alojó Martin Ross con su madre en 1886. Véase asimismo el apéndice fotográfico del presente trabajo.

lamp, and the smell of paraffin filled the air. High presses and a dresser lined the walls, and on the top of a dresser, close under the blackened ceiling, it was just possible to make out the ghostly sleeping form of a cockatoo. A door at the end of the kitchen opened into a scullery of the usual prosaic, not to say odorus kind, which was now a cavern of darkness, traversed by twin green stars that moved to and fro as the lights move on a river at night, and looked like anything but what they were, the eyes of cats prowling round a scullery sink. (2: 8)

La cocina es el espacio interior de Tally Ho que aparece de forma recurrente a lo largo de toda la obra por sus evidentes connotaciones domésticas y femeninas, además de ser el lugar donde se ponen a prueba las dudosas cualidades de Charlotte como señora de la casa al mando de la servidumbre. En la cocina se amontonan habitualmente los gatos, en constante pelea con la cacatúa, pero en el jardín selvático de Tally Ho conviven igualmente diversos animales de granja, más propios de la casa de una campesina que de la de una mujer que sueña con vivir en una *Big House*:

She did not go back to the kitchen, but, after a searching glance at the contents of the pigs' trough, went out of the yard by the gate that led to the front of the house. Rhododendrons and laurels made a dark green tunnel about her, and, though it was June, the beech leaves of last November lay rotting on each side of the walk. Opposite the hall door the ground rose in a slight slope, thickly covered with evergreens, and toppled by a lime tree, on whose limbs a flock of black turkeys had ranged themselves in sepulchral meditation. The house itself was half stifled with ivy, monthly roses, and virginian creeper; everywhere was the same unkempt profusion of green things, that sucked the sunshine into themselves, and left the air damp and shadowed. (4: 24-5)

El pueblo de Lismoyle proporciona otro foco de interés relativo a la clase media rural, aunque su realidad física está ausente en la novela. Lismoyle no responde a un espacio concreto, a un núcleo de población con sus calles, plazas, paseos y viviendas, sino que revela ser una voz: lo que los habitantes de clase media que habitan en este pueblo piensan y dicen sobre sus vecinos. La voz del cotilleo espía a la familia Dysart y también al administrador del terrateniente en su casa de Rosemount:

It was generally felt in Lismoyle that Mr Roderick Lambert held an unassailable position in society. The Dysart agency had always been considered to confer brevet rank as a country gentleman upon its owner; apart even from the intimacy with the Dysarts which it implied; and as, in addition to these advantages, Mr Lambert possessed good looks, a wife with money, and a new house at least a mile from the town, built under his own directions and at his employer's expense, Lismoyle placed him unhesitatingly at the head

of its visiting list. (5: 28)

La imagen que ofrece el matrimonio Lambert en Rosemount se ajusta al patrón victoriano de una clase media respetable, acomodada, y envuelta en un ambiente artificioso. El orden, la quietud y el silencio presiden la vida de este matrimonio de apariencia intachable, costumbres fijas y sin nada en común:

> As a rule the Lamberts preferred to sit in their dining room. The hard magnificence of the blue rep chairs in the drawing room appealed to them from different points of view; Mrs Lambert holding that they were too good to be used except for 'company', while Mr Lambert truly felt that no one who was not debarred by politeness from the power of complaint would voluntarily sit upon them. An unshaded lamp was on the table, its ugly glare conflicting with the soft remnants of June twilight that stole in between the half-drawn curtains; a tumbler of whisky and water stood on the corner of the table beside the comfortable leather-covered armchair in which the master of the house was reading his paper, while opposite to him, in a basket chair, his wife was conscientiously doing her fancy work. (5: 29)

El único enclave que logra irradiar auténtico refinamiento es el correspondiente al ambiente selecto que se respira en Bruff, si bien las descripciones referentes a la mansión son muy parcas en detalles. El carácter distinguido de la *Ascendancy*, que reflejan los personajes en su comportamiento, transmite a la mansión todo su brillo, sin necesidad de que ésta acapare el texto literario. La presencia física de la *Big House* en las escenas que reflejan las costumbres de la familia Dysart es de una discreción absoluta. La celebración social organizada por Lady Dysart en los jardines de Bruff es relatada en el capítulo tercero de la novela y constituye la primera panorámica que se nos ofrece sobre el mundo de la *Ascendancy*. Sólo al final de este capítulo, cuando los invitados se disponen a entrar en el comedor para cenar, se hace notar brevemente la existencia de la mansión: "At this moment there was an upheaval among the matrons; the long line rose and broke, and made for the grey stone house whose windows were flashing back the sunlight through the trees at the end of the lawn-tennis grounds" (3: 19-20).

La descripción más detallada sobre la mansión responde a las líneas siguientes: "The broad limestone steps at Bruff looked across the lawn to the lake, and to the south. They were flanked on either hand by stone balustrades which began and ended in a pot of blazing scarlet geranimus" (12: 80).A partir de esta descripción Cresap

Watson ha observado la semejanza de Bruff con la mención que se hace de Ross House en las memorias, paralelismo que le ha llevado a deducir la posibilidad de que las autoras se hubieran inspirado en la mansión de Martin Ross para recrear el escenario de la familia Dysart en la novela.[59]

El personaje que puede dar cuenta del aspecto que ofrece Bruff en su interior es Francie. Durante los tres días que pasa en la mansión, Francie queda impresionada por las dimensiones del hall, la bonita escalera que desde allí conduce a las habitaciones del piso superior, la sobria elegancia del comedor y la sala de estar. Sin embargo, apenas se nos dice cómo son estos espacios. Francie percibe la grandeza de la *Big House* debido al carácter protocolario y la buena educación que envuelven la vida habitual de la familia Dysart. De paso nos da pequeños detalles sobre este lugar de ensueño:

> The long, unusual leisure of the afternoon passed by her like a pleasant dream, in which, as she sat in a basket-chair under the verandah outside the drawing-room windows, illustrated papers, American magazines, the snoring lethargy of the dogs, and the warm life and stillness of the air were about equally blended. [...] No wonder, she thought, that Pamela wore a brow of such serenity, when days like this were her ordinary portion. Five o'clock came, and with it, with the majestic punctuality of a heavenly body, came Gorman and the tea equipage, attended by his satellite, William, bearing the tea table. Francie had never heard the word idyllic, but the feeling that it generally conveys came to her as she lay back in her chair, and saw the roses swaying about the pillars of the verandah, and watched the clots of cream sliding into her cup over the broad lip of the cream jug, and thought how incredibly brilliant the silver was. (18: 138-9)

El ambiente de la *Ascendancy* en Bruff refleja el buen gusto en un mundo ordenado, exento de afectación y artificiosidad. La clase es un rasgo natural, inherente a los miembros de un sector social que se revela superior sin por ello mostrarlo intencionadamente. En Bruff son los perros, Max y Dinah, los verdaderos testigos del equilibrio que hay en la casa de sus amos:

> For the last half hour Max and Dinah, the indoor dogs, had known that an expedition was toward. They had seen Pamela put on a hat that certainly was not her garden one, and as certainly lacked the veil that betokened the abhorred ceremony of church-going. They knew this hat well, and at worst it usually meant a choir practice; but taken in connection with a blue serge skirt and the packing of a luncheon basket, they almost

[59] WATSON, C., *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*, pág.165.

ventured to hope it portended a picnic on the lake. They adored picnics. In the first place, the outdoor dogs were always left at home, which alone would have imparted a delicious flavour to any entertainment; and in the second, all dietary rules were remitted for the occasion, and they were permitted to raven unchecked upon chicken bones, fat slices of ham, and luscious leavings of cream when the packing-up time came. There was, however, mingled with this enchanting prospect, the fear that they might be left behind, and from the sounding of the first note of preparation they had never let Pamela out of their sight. (12: 80)

Si el tono idílico que impregna la vida de la *Ascendancy* en Bruff es el epítome de un sistema de valores admirable, en Gurthnamuckla sólo queda el recuerdo "of a former civilization" (7: 44). Lo que fuera en el pasado el aislamiento privilegiado de la *Big House* ha degenerado en el aislamiento de la decadencia que muestra el estado de abandono de Gurthnamuckla. El entorno, sin embargo, conserva un encanto mágico que contrasta enormemente con el aspecto poco acogedor de una mansión en ruina. Entrar en la propiedad de Julia Duffy supone penetrar en otro mundo. Aunque la distancia que separa a Gurthnamuckla del núcleo de población más próximo es considerable, la peculiar sensación de apartamiento que ofrece el lugar no es sólo una cuestión de lejanía física. La separación que hay entre la zona del lago acondicionada por sus habitantes y la zona salvaje que corresponde al territorio de Julia Duffy se advierte a lo largo del camino, desde Lismoyle, en un cambio progresivo del paisaje. Los cultivos desaparecen y la tierra se transforma en piedra:

They had ridden at first under a pale green arch of roadside trees, with fields on either side full of buttercups and dog-daisies, a land of pasture and sleek cattle and neat stone walls. But in the second or third mile the face of the country changed. The blue lake that had lain in the distance like a long slab of *lapis lazuli*, was within two fields of them now, moving drowsily in and out of the rocks, and over the coarse gravel of its shore. The trees had dwindled to ragged hazel and thorn bushes; the fat cows of the comfortable farms round Lismoyle were replaced by lean, dishevelled goats, and shelves and flags of grey limestone began to contest the right of the soil with the thin grass and the wiry brushwood. (6: 39)

La antesala del territorio perteneciente a Gurthnamuckla crea un espejismo de luz celestial en la reunión armónica de la roca, la atmósfera y la cercanía del lago:

We have said grey limestone, but that hard-worked adjective cannot at all express the cold, pure blueness that these boulders take, under the sky of summer. Some word must yet be coined in which neither blue nor lilac shall have the supremacy, and in which the

steely purple of a pigeon's breast shall not be forgotten.
The rock was everywhere. Even the hazel were at last squeezed out of existence, and inland, over the slowly swelling hills, it lay like the pavement of some giant city, that had been jarred from its symmetry by an earthquake. (6: 39-40)

En cuanto el viajero cruza este paraje envuelto en luz celeste es como si traspasara la frontera de la muerte a la vida. Al otro lado la naturaleza renace, paradisíaca, y aparece la *Big House*:

A mile away, on the farther side of this iron belt, a clump of trees rose conspicuously by the lake side, round a two-storeyed white house, and towards these trees the road wound its sinuous way. The grass began to show in larger and larger patches between the rocks, and the indomitable hazels crept again out of the cranies, and raised their low canopies over the heads of the browsing sheep and goats. A stream, brown with turf-mould, and fierce with battles with the boulders, made a boundary between the stony wilderness and the dark green pastures of Gurthnamuckla. (6: 40)

El lector se ve inmerso en los efectos de un espejismo sobrenatural que surge del texto literario. Por medio de breves y sorprendentes pinceladas Somerville & Ross recrean el ambiente de Gurthnamuckla y contraponen el mundo arcádico de los alrededores, con acentos panteísticos y sacros, y la esterilidad de una mansión en la que, se deduce, vive el pecado. En su primera visita a esta mansión, Francie acompaña a Lambert y es testigo, junto con el lector, del efecto que causa este lugar extraordinario.

La descripción ofrece reminiscencias arcádicas. En el campo pasta el ganado "from one luscious tuft to another" (7: 46); los animales disfrutan de libertad y de un auténtico "repast" (7: 47); la abundante vegetación confirma la idea de que "there's no better grass for young horses anywhere" (7: 44). Reina la paz en el lago, "in the turquoise blue of a band of calm", y en la tierra firme, "with the rich summer stillness and the blaze of buttercups" (7: 46). "The tops of the trees [...] thick with nests" reciben los dones de la fertilidad (7: 44). En el ambiente se respira "the idyll of perfected summer" (7: 46). La naturaleza y lo divino se confunden en un equilibrio panteístico: "The mountains on the farther side of the lake were palely clothed in thinnest lavender and most ethereal green" (7: 46). Envuelta en esta atmósfera, Francie tiene dos visiones. Primero ve a Julia Duffy, a modo de aparición diabólica, asomarse a la ventana: "Francie had only time to catch a glimpse of a thin dirty face, a hooked nose,

and unkempt black hair, before the vision was withdrawn, and a slipshod step was heard coming downstairs" (7: 45). Después divisa un velero, como si se tratase de una curiosa aparición angelical que contrasta con la visión anterior:

> She was a smart-looking boat, spick and span as white paint and a white funnel with a brass band could make her, and in her were seated two men; one, radiant in a red and white blazer, was steering, while the other, in clothes to which even distance failed to lend enchantment, was menially engaged in breaking coals with a hammer. The boughs of the trees intervened exasperatingly between Francie and this glittering vision. (7: 47)

Frente a la belleza paradisíaca y sobrenatural del conjunto medioambiental, la mansión ofrece el aspecto ajado de una casa abandonada. Es también una *Big House* estéril desde el momento en que ha perdido su función social:

> Miss Julia Duffy, the tenant of Gurthnamuckla, was a woman of few friends. The cart track that led to her house was covered with grass, except for two brown ruts and a narrow footpath in the centre, and the boughs of the sycamores that grew on either side of it dropped low as if ignoring the possibility of a visitor. The house door remained shut from year's end to year's end, contrary to the usual kindly Irish custom; in fact, its rotten timbers were at once supported and barricaded by a diagonal beam that held them together, and was itself beginning to rot under its shroud of cobwebs. The footpath skirted the duckpond in front of the door, and led round the corner of the house to what had been in the palmy days of Gurthnamuckla the stableyard, and wound through its weedy heaps of dirt to the kitchen door. (7: 42)

La situación de Gurthnmuckla radica en la degeneración moral que inició Old Duffy, "a hard-drinking Protestant farmer, who had married his own dairy woman, a Roman Catholic [...] and he had so disintegrated himself with whisky that his body and soul fell asunder" (7: 42). El mestizaje racial implícito en esta unión sacrílega queda expuesto en la caída de la mansión, cuyas connotaciones son las de un paraíso perdido:

> Gurthnamuckla had still about it some air of the older days, when Julia Duffy's grandfather was all but a gentleman and her drunken father and dairy mother were in their cradles. The tall sycamores that bordered the cart track were witnesses to the time when it had been an avenue, and the lawn-like field was yellow in spring with the daffodils of a former civilization, [...] and the grave cawing of rooks made a background of mellow, serious respectability. (7: 44)

Todos los escenarios del mosaico social irlandés de finales del siglo XIX se encuentran reunidos en *The Real Charlotte* a partir de la problemática que suscita el interés de Somerville & Ross en el pilar de la *Ascendancy* en contraste con los ambientes satélites a ésta. Gurthnamuckla configura el mito primigenio de la *Big House* por comparación con Bruff, en donde pervive el esplendor de la estética aristocrática. A diferencia de la inmutabilidad implícita en el espacio mítico de la *Big House*, los escenarios correspondientes a los niveles sociales intermedios se caracterizan por su adaptabilidad a la evolución de los tiempos. La imagen tradicional del administrador de la *Ascendancy* se encuentra adaptada a un ambiente típicamente victoriano en Rosemount. En Tally Ho la llegada del cambio responde a un orden nuevo, de ambiente amenazador y traicionero, pero indefinible. Lismoyle carece de escenario visual, si bien destaca por la importancia de su voz en el ambiente rural y, como tal, representa la presencia de la opinión pública que tiene la clase media. Finalmente, y en último lugar, Ferry Row constituye el escenario de la pobreza que desciende de un pasado terrateniente desclasado en la miseria del presente. El escenario dublinés es un mundo aparte que en sí mismo tiene escaso valor, pero en superposición con el ambiente rural proporciona a éste la dimensión comparativa de su idiosincrasia.

VII.4. De los personajes, del carácter y de la caracterización.

Llama la atención en la novela *The Real Charlotte* la presencia mayoritaria de personajes protestantes y la importancia que se otorga a éstos en detrimento de los personajes católicos. En términos generales, tal y como indica John Cronin, "the native Catholic Irish impinge only as servants or as an occasional threat to the perfection of a family tree".[60] Somerville & Ross se centran en la Irlanda minoritaria pero también en la más próxima a la *Ascendancy* desde el punto de vista cultural, religioso e histórico. En consecuencia, los personajes protestantes están vinculados a la cultura anglófona del colonizador, no son irlandeses nativos ni pertenecen a la clase baja de origen campesino. Por comparación con este grupo, los personajes católicos son de clase baja, origen gaélico y campesino. El único personaje que reúne las características de estos dos grupos es Julia Duffy, dentro de la estructura del sistema terrateniente. Sin embargo, la clasificación de los personajes en tres grupos bien definidos (protestantes - católicos – "mestizos") excluye a la protagonista de la novela. Los críticos se han cuestionado las razones por las que se caracteriza a Charlotte Mullen de forma atípica: "It is true that the authors make [...] Charlotte Mullen, a Protestant (one wonders how much significance they attached to having given her what in Ireland is usually a Catholic name)".[61] Se ha observado, asimismo, que "Charlotte Mullen is a type of the new gombeen class, living on usurious earnings and on unscrupulous profiteering, but Somerville and Ross rather unusually make their gombeen-woman a Protestant (perhaps to avoid accusations of sectarian bias)".[62]

El texto literario presenta además datos confusos que rodean de misterio a este

---

[60]CRONIN, John, "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross", *Somerville & Ross: A Symposium* (August 1968), The Queen's University, Belfast, pág.11.

[61]LYONS, F.S.L., "The Twilight of the Big House", pág.117.

[62]KIBERD, Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation.* London: Vintage, 1995, pág.74.

personaje y no permiten su adscripción a ninguno de los tres grupos mencionados. En una conversación con Christopher Dysart, Charlotte equipara sus antecedentes familiares a los de la ilustre estirpe de Bruff, explicando al mismo tiempo los vínculos de parentesco que tiene con su prima Francie Fitzpatrick:

> "Fitzpatricks!" spluttered Miss Mullen, "and no better than the dirt under my poor cousin Isabella Mullen's feet. It's through *her* Francie's related to me, and not through the Fitzpatricks at all. *I'm* no relation of the Fitzpatricks, thank God! My father's brother married a Butler, and Francie's grandmother was a Butler too-".
>
> "It's very intricate," murmured Christopher; "it sounds as if she ought to have been a parlour maid."
>
> "And that's the only connection I am of the Fitzpatricks," continued Miss Mullen at lightning speed, oblivious of interruption; "but Francie takes after her mother's family, and your poor father would tell you if he was able, that the Butlers of Tally Ho were as well known in their time as the Dysarts of Bruff!" (13: 92)

Esta referencia al apellido Butler no parece ser casual en la medida en que la ficción suscita la asociación con una ilustre familia anglonormanda del mundo real, los Butler del condado de Kilkenny, descendientes de Strongbow. Un breve repaso socio-histórico sobre la evolución de la élite colonial en Irlanda nos recuerda que algunas ramas pertenecientes a este clan se arruinaron con el paso de los siglos, pero la familia Butler del castillo de Kilkenny logró mantener su poder.[63] De manera incidental resulta interesante añadir que la familia anglonormanda Desart (cuyo parecido con el nombre que se da a la de la novela es evidente) también se ubica en el condado de Kilkenny.[64] Finalmente, con el fin de completar este panorama de coincidencias, Fitzpatrick es un apellido de procedencia muy conocida porque, como todos los apellidos que cuentan con el prefijo "Fitz-", llegó a Irlanda durante las campañas de expansión que llevó a cabo Strongbow a raíz de la ayuda que le fue prestada por los anglonormandos asentados en Gales.[65] Por otra parte, el parentesco con la familia Butler que se otorga Charlotte sólo prueba un vínculo indirecto con esta estirpe, a través de la esposa de su tío carnal. El cotilleo de la zona, sin embargo, tiene otra versión: "Charlotte's mother

---

[63]Véase SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House. A Social History*, págs.37 y 113.

[64]Véase íbid., págs.205-6, 304 y 317; BENCE-JONES, M., *Twilight of the Ascendancy*, págs.81-2.

[65]Véase MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., pág.127.

was reported to have been in her youth a national schoolmistress, and her grandmother a barefooted country girl" (3: 15).

De acuerdo con estos datos no sólo sabemos con certeza que Charlotte Mullen es un personaje protestante, de clase media, con un nombre católico. Se nos ofrecen las pautas necesarias para intuir en la caracterización de Charlotte la auto-transformación de una Irlanda campesina que se adscribe una identidad indefinible en su carrera arribista. El oscuro personaje que asedia a la *Big House* se va esclareciendo en el juego de veladas sugerencias, ambigua información y contraposición de personajes al que nos conducen progresivamente Somerville & Ross a través del texto literario – "hence the incentive to discover another way of writing, perhaps one that drew from very old traditions indeed of Irish indirectness, reticence, and implicitness in speaking, in manners, and in mien".[66] Con el fin de ilustrar este punto detallamos a continuación cuáles son los personajes concretos y sus características en atención a cada uno de los tres grupos que los definen.

Personajes católicos (irlandeses nativos)

. Norry the Boat y Bid Sal: sirvientas en Tally Ho.

. Eliza Hackett: sirvienta en Rosemount.

. Los habitantes de Ferry Row: Dinny Lydon, el sastre, y su mujer; Mary Holloran, Peggy Roche.

. Los mendigos: Nance the Fool y Billy Grainy.

. James Canavan: sirviente de Sir Benjamin Dysart.[67]

Personajes "mestizos" (half-bred)

. Julia Duffy.

Personajes protestantes (de cultura anglófona/ no nativos)

[66]MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.179.

[67]Por razones que se explican en el apartado siguiente referente a la jerarquía social, James Canavan no comparte las características específicas que aquí atribuimos al conjunto de los personajes católicos.

. La familia Dysart: Sir Benjamin Dysart, Lady Dysart, Christopher, Pamela y Garry.

. Gorman: el mayordomo en Bruff.

. Sarah: la doncella en Bruff.

. Louisa: sirvienta en Tally Ho. [68]

. Roddy Lambert y Lucy Lambert.

. Francie Fitzpatrick.

. Los habitantes de Lismoyle: la familia Beattie; Archdeacon Gascogne, su esposa e hija, Kittie; Mr Corkran, esposa e hijo; la familia Baker; la familia de Major Waller; Mr Lynch y su secretario, Mr Redmond.[69]

. Los ingleses: Miss Hope-Drummond, Gerald Hawkins y Captain Cursiter.

Todos los personajes católicos son de origen irlandés, como se aprecia en sus nombres, y comparten las características nativas de la isla que Somerville & Ross atribuyen al campesinado por ser el genuino depositario de la idiosincrasia gaélica. El irlandés posee el don de la palabra, que manifiesta en la utilización de la lengua inglesa con genuina originalidad. Es también sucio, negligente y miserable por naturaleza. En este sentido se ha valorado muy críticamente el distanciamiento angloirlandés que revelan las autoras en sus consideraciones sobre la otra Irlanda: "Their portrayal of peasant life [...] is the reason why many Irish people, even today, cannot read them without an uncontrollable rising of the hackles".[70] Y aunque de acuerdo con las opiniones críticas "what they measured did actually exist", la realidad de un campesinado "servile, unreliable, dirty and dishonest" comporta en la obra de

[68] Louisa es una campesina de religión protestante. Sus características particulares se explican en el apartado siguiente del presente trabajo.

[69]La incidencia de los habitantes concretos de Lismoyle que especifica la novela es secundaria en el desarrollo de la trama, por lo que éstos apenas son descritos desde el punto de vista de su físico y psicología. Se pretende ofrecer más bien una panorámica ambiental de carácter social ligada al comercio, la jerarquía eclesiástica protestante y las profesiones liberales. De este modo sabemos que los Gascogne son primos de la familia Dysart pero carecen del rango nobiliario del terrateniente. A su vez, en un nivel inferior, Mr Corkran es el coadjutor de la iglesia protestante de Lismoyle. También sabemos que Mr Baker es banquero; Mr Lynch, abogado, y Mr Redmond, el secretario. A modo de ejemplos véase Cap.3, págs.13-7; Cap.5, pág.28; Cap.17, pág.128; Cap.25, pág.180.

[70]POWER, Ann, "The Big House of Somerville and Ross", *The Dubliner*, Vol.3 (Spring 1964), págs.47-8.

Somerville & Ross los matices tendenciosos que inciden en la inferioridad irlandesa.[71] Algunos de los comentarios que introducen las narradoras son particularmente agresivos, como la afirmación que abre el párrafo referente a Ferry Row: "Washerwomen do not, as a rule, assimilate the principles of their class" (10: 65). Las lavanderas llevan a cabo su tarea "according to the immemorial custom of their savage class" (10: 65). Debe apuntarse que las características (tanto positivas como negativas) del campesinado responden a la idea general de Somerville & Ross sobre la naturaleza esencialmente instintiva que manifiesta el primitivismo de la raza irlandesa.[72]

La caracterización de la servidumbre católica en *The Real Charlotte* sirve de complemento a la presentación de los personajes protestantes con los que se relacionan. Norry the Boat, la criada de Charlotte Mullen en Tally Ho, procede de Ferry Row, lugar al que debe su apodo. Hija de Carroty Peg y Shaunapickeen, es también prima segunda de Julia Duffy por parte campesina. El aspecto descuidado que ofrece Norry the Boat, "[in] stockinged feet" (2: 9), "locks of greyish-red hair that hung over her forehead" (2. 8), forma parte de las características de negligencia y vejez que tienen en común los personajes de clase baja en la novela. La criada de Tally Ho, "who had not as a rule any special taste for cleanliness" (4: 21), suele recibir la ayuda de Bid Sal, "her special kitchen-slut and coreligionist" (4: 22). Norry the Boat es la mejor carta de presentación con la que cuenta la dueña de Tally Ho:

> Her roughly-waving hair, which had never known the dignity of a cap, was bound up in a blue duster, leaving her bony forehead bare; dust and turf-ashes hung in her grizzled eyebrows, her arms were smeared with black-lead, and the skirt of her dress was girt about the waist, displaying a petticoat of heavy Galway flannel, long thin legs, and enormous feet cased in countrymen's laced boots. It was fifteen years now, Norry reflected, while she scrubbed the floor and scraped the candle drippings off it with her nails, since Miss Charlotte and the cats had come into the house, and since then the spare room had never had a visitor in it. (4:22)

[71]LYONS, F.S.L., "The Twilight of the Big House", pág.119.

[72]Las posturas políticas de Martin Ross ilustran este aspecto en sus consideraciones sobre el campesinado. Algunos de sus artículos sobre los hábitos costumbristas de la Irlanda nativa (que resumen distintos aspectos referentes a la relación matrimonial, ritos funerarios, debilidad alcohólica, ausencia de higiene, sabiduría popular, cualidades poéticas naturales, etc.) manifiestan el convencimiento de que "we should run our heads against a wall of primeval instinct" (pág.160); del artículo SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., "In Sickness and in Health" en *Some Irish Yesterdays*, págs.139-64. En relación con este artículo véase también SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., "At the River's Edge" en *Stray-Aways*, págs.4-13.

Las descripciones de Somerville & Ross pueden llegar a ser contundentes o sutilmente irónicas: "Mrs Holloran's saucer had received half the contents of her cup, and was now delicately poised aloft on the outspread fingers of her right hand, while her right elbow rested on the table according to the etiquette of her class" (39: 296-7). En breves líneas se resume el servilismo, la vejez, suciedad y carácter miserable que reúne en su persona el mendigo Billy Grainy, habitual vagabundo de los alrededores de Gurthnamuckla:

> Just beyond the bridge, a repulsive-looking old man was sitting on a heap of stones, turning over the contents of a dirty linen pouch. Beside him were an empty milk can, and a black and white dog which had begun by trying to be a collie, and had relapsed into an indifferent attempt at being a greyhound. It greeted the riders with the usual volley of barking, and its owner let fall some of the coppers that he was counting over, in his haste to strike at it with the long stick that was lying beside him.
>
> "Have done! Sailor! Blasht yer sowl! Have done!" then, with honeyed obsequiousness, "Yer honour's welcome, Mr Lambert." (6: 40)

A pesar de los detalles desagradables que conforman el aspecto exterior de los personajes de clase baja, no es la vista sino el oído lo que puede percibir su encanto. El intercambio de réplicas ingeniosas constituye un don del campesinado:

> "Musha, then, *cead failthe*, Mary," replied Norry with unusual geniality; "is it from Judy Lee's wake ye're coming?"
>
> "I am, in throth; Lord ha' mercy on her!" Mary Holloran raised her eyes to the ceiling and crossed herself, and Norry and Bid Sal followed her example. [...] "Well now," resumed Mary Holloran, "she was as nice a woman as ever threw a tub of clothes on the hill, and an honest poor craythure through all. She battled it out well, as owld as she was."
>
> "Faith thin, an' if she did die itself she was in the want of it," said Norry sardonically; "sure there isn't a winther since her daughter wint to America that she wasn't anointed a couple of times. I'm thinkin' the people th' other side o' death will be throuncin' her for keepin' them waitin' on her this way!" (39: 294)

El genio despierto de Norry the Boat se expresa con la espontaneidad imaginativa de su viveza lingüística, plagada de sorprendentes imágenes que enraizan en el instinto poético de la cultura nativa:

> "How do I know what ailed her?" replied Norry, pounding a pillow-case with her fist

before putting it away; "I have somethin' to do besides followin' her or mindin' her. [...] Ye'd better ax thim that knows. 'Twas Louisa seen her within in the dhrawn' room, an' whatever was on her she was cryin'; but, sure, Louisa tells lies as fast as a pig'd gallop. [...] Then she said plinty, an' 'tis she that's able. If ye told that one a thing and locked the doore on her the way she couldn't tell it agin, she'd bawl it up the chimbley." (34: 248)

El "mestizaje" de Julia Duffy es una patética combinación del orgullo angloirlandés resultante del aislamiento moral que hereda de la *Ascendancy* por vía paterna y de la genética irlandesa de su madre, "a dairy woman, a Roman Catholic, dirty, thriftless, and a cousin of Norry the Boat" (7: 42). Su aspecto se corresponde con el proceso degenerativo de que es víctima la mansión y desmiente su derecho a la plena legitimación aristocrática. Obsérvense las similitudes que hay entre esta descripción y la anteriormente citada con respecto al aspecto físico y vestimenta de Norry the Boat:

When Miss Duffy appeared at her kitchen door, she had flung a shawl round her head, possibly to conceal the fact that her crinkled mat of hair held thick in it, like powder, the turf ashes of many sluttish days. Her stained and torn black skirt had evidently just been unpinned from about her waist, and was hitched up at one side, showing a frayed red Galway petticoat, and that her feet had recently been thrust into her boots was attested by the fact that their laces trailed on the ground beside her. In spite of these disadvantages, however, it was with a manner of the utmost patronage that she greeted Mr Lambert. (7: 45)

La situación, que no escapa a lo ridículo, ha sido anticipada por las autoras en su particular clave "animal", que precede a la presentación "humana" de Julia Duffy:

They [Lambert and Francie] rode past the barricaded hall door, and round the corner of the house into the yard, and Lambert called for Miss Duffy for some time in vain. Nothing responded except the turkey cock, who answered each call with an infuriated gobble, and a donkey, who, in the dark recesses of a cow house, lifted up his voice in heartrending rejoinder. (7: 44-5)

En *The Real Charlotte* los animales adquieren la categoría de verdaderos seres humanos, provistos de una sensibilidad inteligente, familia e incluso árboles genealógicos. Son personajes con entidad propia, que participan de la trama desde la hábil intencionalidad con la que son introducidos por las autoras, demostrando que

"[their] real love of animals is surely an eighth sense".[73] La idea del híbrido estéril, representada por los burros en cuanto producto del cruce entre asnos y caballos, aparece con cierta frecuencia en la literatura posterior de Somerville & Ross. Cabe recordar, por ejemplo, cómo la burra que acompaña a las escritoras durante su viaje por la región de Connemara constituye un personaje memorable en *Through Connemara in a Governess Cart*. La burra utilizada en esta expedición se llama Sibbie. Curiosamente, la protagonista de la novela *The Big House of Inner* se llama Isabella Prendeville y recibe el diminutivo de Shibby Pindy por cuanto es un nombre de aspecto gaélico que funde mejor las dos identidades de su genealogía. Sibbie y Shibby son dos tipos de híbridos resultantes del mestizaje. Por lo que atañe al ejemplo mencionado arriba, en la novela que nos ocupa, la voz "híbrida" del burro "in heartrending rejoinder" se expresa en una figura antitética que nos remite al mestizaje de Julia Duffy. "Nouns and verbs are the bones and sinews of style", observa C.L. Graves, "it is in the use of epithets and adjectives that the artist is shown; and Miss Martin and Miss Somerville never make a mistake".[74]

El burro, inapropiadamente colocado en una vaqueriza, como Julia Duffy en una *Big House*, da respuesta al orgulloso glugluteo de un pavo. El pavo es, junto con la gallina, el compañero favorito de Julia Duffy. En la mansión angloirlandesa la anciana ha reproducido la costumbre campesina de albergar a los animales de corral en el interior de la vivienda familiar. Ella misma ha establecido un orden de prioridades de acuerdo con su preferencia por una determinada especie de aves: "The ducks knew well that Miss Duffy, though satisfied to accord the freedom of the kitchen to the hens and turkeys, had drawn the line at them and their cousins the geese, and they adventured themselves with the utmost caution, and with many side glances from their blinking, beady eyes at the motionless figure in the chair" (30: 211). La mansión de una estirpe ilustre se ha convertido en un corral. La degeneración de la *Big House* es absoluta. No en vano, su guardiana, de aspecto galliforme, "a thin dirty face, a hooked nose, and unkempt black hair" (7: 45), se identifica con los pavos y las gallinas, animales que representan los dos extremos sociales de sus antepasados familiares, mientras se reserva

[73]TYNAN, K., Ob. cit., pág.66.

[74]GRAVES, C.L., Ob. cit., pág.36.

el derecho de admisión en su casa al sector intermedio de aves que forman los anátidos.

Julia Duffy es también un híbrido desde el punto de vista religioso. Nacida en el seno de dos religiones, siguió primero los pasos protestantes de su padre, pero tras la ruina de Gurthnamuckla "[and] in defiance of the entreaties of her mother's priest and her own parson, [she] would have nothing of either chapel or church, and stayed sombrely at home" (7: 42).

Si los personajes católicos en *The Real Charlotte* representan de alguna manera el salvajismo de la tierra nativa y la *Big House* "híbrida" transmite la idea del aislamiento estéril del colonizador, los personajes protestantes, a excepción de Charlotte, tienen el valor de la respetabilidad que les confiere su religión. En este sentido Somerville & Ross matizan las implicaciones socio-históricas del protestantismo en Irlanda en las postrimerías del siglo XIX. A partir de ahí afinan con suma precisión el alcance de esta respetabilidad dentro de las circunstancias sociales y medioambientales que definen a los personajes protestantes.

La compleja situación de Julia Duffy atestigua la caída del pilar protestante en Irlanda, su carácter meramente figurativo y consiguiente transformación en formas sociales de respetabilidad aparente. La observadora perspicacia de Somerville & Ross alcanza la crítica más demoledora; para ser protestante hay que poder permitirse la distinción de llevar la debida toca:

> Julia had always been wont to go to Lismoyle church with her father, not so much as a matter of religious as of social conviction. All the best bonnets in the town went to the parish church, and to a woman of Julia's stamp, whose poor relations wear hoods and shawls over their heads and go to chapel, there is no salvation out of a bonnet. After old John Duffy's death, however, bonnets and the aristocratic way of salvation seemed together to rise out of his daughter's scope. (7: 42)

Ello explica que la actitud de los personajes protestantes reunidos en la iglesia de Lismoyle para el ensayo del coro tenga poco que ver con el fervor religioso:

> Miss Hope-Drummond and the curate [...] were singing primly out of the same hymnbook, the curate obviously frightened, Miss Hope-Drummond as obviously disgusted. The Misses Beattie were furtively eyeing Miss Hope-Drummond's costume;

> Miss Kathleen Baker was openly eyeing the curate, whose hymnbook she had been wont to share at happier choir practices, and Miss Fitzpatrick, seated at the end of the row, was watching from the gallery window with unaffected interest the progress of the usual weekly hostilities between Pamela's dachshund and the sexton's cat, and was not even pretending to occupy herself with the business in hand. (9: 57-8)

La cuestión de la respetabilidad entre los personajes protestantes establece una clara categorización de comportamientos que se corresponden con los distintos niveles de la estratificación social y definen a los personajes en conjunción con sus rasgos individuales. La *Ascendancy* es el sector que muestra una mayor autenticidad ya que los parámetros de su comportamiento intachable se presentan como "naturales". Los miembros de la familia Dysart no necesitan forzar sus actitudes ni demostrar ante nadie la respetabilidad de que goza su status social: tanto la equilibrada belleza de la mansión señorial como la discreción de una conducta adecuada a su refinada educación son los cimientos irrefutables que garantizan el reconocimiento de su preponderancia en el medio rural. Por el mismo motivo, la ecuanimidad, la mesura y el orden son los rasgos que conforman el carácter de la *Ascendancy*.

Esta panorámica general de la *Ascendancy* en la novela *The Real Charlotte* no convierte a los personajes en bloques inmutables de perfección modélica. Se trata más bien de lo contrario. El ámbito sociohistórico de la clase alta es determinante en la configuración de sus imperfecciones, las cuales a su vez revierten en la debilidad de un sector cuya incapacidad real está enmascarada por la apariencia y el mito de la *Big House*. Diversos críticos han destacado la parcialidad que traiciona a Somerville & Ross en favor de la familia Dysart frente a la vulgaridad de los personajes de la clase media.[75] Sin embargo, la crítica de Somerville & Ross hacia la *Ascendancy* a través de la familia Dysart se manifiesta en la exploración de los personajes concretos bajo la apariencia del mundo ideal que los envuelve; como ha destacado Ann Owens Weekes: "The code of good behaviour [...] which instinctively governs all the actions of the Dysart family is constantly applied by the narrators also as a test of a character's appeal".[76]

---

[75]Véase O'BRIEN, Conor Cruise, *Writers and Politics*. New York: Pantheon Books, 1955, pág.111; McMAHON, S., Ob. cit., pág.132; MITCHELL, H., Ob. cit., pág.27.

[76]WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.80.

Lady Dysart es una mujer afable, decidida aunque poco efectiva en cuestiones prácticas, la persona que lleva sobre sí la responsabilidad de la mansión y la preocupación sobre el futuro de sus hijos. Su marido, Sir Benjamin Dysart, es un hombre treinta años mayor que ella, inmovilizado en una silla de ruedas por un ataque de apoplejía. En este aspecto el señor de la *Big House* tiene casi el valor de un personaje ausente si no fuera porque su locura senil provoca situaciones embarazosas que empañan la dignidad de la *Big House*. Lady Dysart es inglesa. Como tal, posee todo el refinamiento que conllevan sus orígenes, tamizados por el tiempo que ha pasado en Irlanda desde que contrajo matrimonio. Carece de esnobismo inglés y conserva el admirable porte de su clase, "tall, dark, and majestic" (3: 14), lo que la convierte en el emblema de respetabilidad representativo de la *Big House*. La madre de esta familia angloirlandesa cuenta también con los inconvenientes de la ignorancia inglesa en una isla cuya esencia profunda nunca logrará comprender del todo: "[her] serene radicalism ignored the inequalities of a lower class" (3:15).

Pamela Dysart posee las mejores cualidades de una hija digna del status al que pertenece. Es una joven sumamente servicial, entregada a la familia, la mansión y naturalmente orientada a la realización de las funciones que en cualquier momento exige su posición en el entorno social de Lismoyle. Su discreción, que forma parte de la conducta intachable que la caracteriza, es total. La técnica de caracterización de Pamela Dysart es objeto de particular interés en la novela por cuanto está sujeta a la discreción que envuelve al personaje. Nada sabemos sobre el aspecto físico de Pamela Dysart, ni sobre sus aficiones o preferencias. Es en cierto modo un personaje cuya individualidad queda anulada por el grado de compromiso con el entorno que, sin llamar la atención, demuestra poner en práctica. Sólo se insertan breves menciones descriptivas en medio de los diálogos sobre "her pleasant, anxious voice" o "the sympathetic politeness that made strangers think her manner too good to be true" (3: 17), además del reconocimiento explícito de su hermano al pensar en "the faithful, conscientious Pamela" (9: 59).

Christopher Dysart es un joven tan delicado en su comportamiento como en su aspecto físico. Ejemplifica la conducta intachable que ha recibido de la buena educación propia de su ámbito social además de la formación que le han proporcionado las mejores instituciones británicas. Se encuentra en inmejorables

circunstancias para aprovechar los beneficios que trae consigo su status. Asimismo pertenece a un ámbito social de superioridad acomodaticia que puede anular su energía vital. El heredero de Bruff muestra la combinación de estas dos facetas. Por un lado, su comportamiento educado hace de él un joven distinguido, "a most humble-minded young man", "by no means puffed up with his rank or learning" (8: 51). Por otro lado, este aspecto positivo de su carácter anula todo su interés en el mundo exterior que lo rodea, por ser vulgar, y en consecuencia lo separa del entorno:

> But though Christopher was now seven and twenty he seemed as far from "taking his place in the county" as he had ever been. His mother's friends had no particular fault to find with him; that was a prominent feature in their dissatisfaction. He was quite good looking enough for an eldest son, and his politeness to their daughters left them nothing to complain of except the discouraging fact that it was exceeded by his politeness to themselves. His readiness to talk when occasion demanded was undisputed, but his real or pretended dullness in those matters of local interest, which no one except an outsider calls gossip, made conversation with him a hollow and heartless affair. (8: 50)

De igual manera, Christopher posee talento artístico, sensibilidad estética y el respaldo de un bagaje cultural: "This small venerable wood, and the boulders that had lain about the glade through sleepy centuries till the moss had smothered their outlines, brought to Christopher's mind the enchanted country through which King Arthur's knights rode" (13: 89). Pero su percepción crítica es invariablemente derrotista: "Inspiration was paralysed by the overwhelming fulness of the reality" (13: 89). El equilibrio estético que demuestra la *Ascendancy* en la armonía del paisaje no hace del heredero de la *Big House* un personaje satisfactoriamente ecuánime en *The Real Charlotte*. El sentido de la perfección revierte en el desapasionado carácter de Christopher Dysart y anula su instinto de superación:

> His fastidious dislike of doing a thing indifferently was probably a form of conceit, and though it was a higher form than the common vanity whose geese are all swans, it brought about in him a kind of deadlock. His relations thought him extremely clever, on the strength of his university career and his intellectual fastidiousness, and he himself was aware that he was clever, and cared very little for the knowledge. Half the people in the world were clever nowadays, he said to himself with indolent irritability, but genius was another affair; and, having torn up his latest efforts in water-colour and verse, he bought a camera, and betook himself to the more attainable perfection of photography. (13: 89)

Carece de energía vital y, por lo mismo, de los resortes dinámicos que hay en las fuerzas de la pasión y de una ambición moderada. Estos rasgos inciden en el estancamiento de Christopher Dysart: "He was 'between the sizes', as shopmen say of gloves" (8: 50). Se convierte así en un personaje blando, debilitado en su refinamiento y andrógino. Las descripciones referentes a Christopher suelen provenir de la voz de Lismoyle o bien son producto del proceso auto-reflexivo del propio personaje. Algunas veces, sin embargo, el narrador omnisciente se permite introducir apreciaciones críticas en contra del representante teutónico y masculino de la *Big House*, de quien depende la supervivencia de toda una tradición aristocrática. Nótese la ambivalente ironía que conlleva esta crítica, por cuanto subvierte los presupuestos del mito angloirlandés, en términos de hombría y heroísmo, al mismo tiempo que ridiculiza el pulimento más elevado de estos valores tradicionales que afeminan a Christopher Dysart:

> It is deplorable to think of the figure Christopher must cut in the eyes of those whose robuster taste demands in a young man some more potent and heroic qualities, a gentlemanly hardihood in language and liquor, an interesting suggestion of moral obliquity, or, at least, some hereditary vice on which the character may make shipwreck with magnificent helplessness. Christopher, with his preference for his sister's society, and his lack of interest in the majority of manly occupations, from hunting to music halls, has small claim to respect or admiration. The invertebrateness of his character seemed to be expressed in his attitude, as he lay, supine, under the birch trees, with the grass making a luxurious couch for his lazy limbs, and the faint breeze just stirring about him. (13: 90)

En *The Real Charlotte* los personajes directamente relacionados con el mundo de la Ascendancy que no forman parte del medio rural irlandés, como son la inglesa Miss Hope-Drummond y los oficiales británicos, Captain Cursiter y Gerald Hawkins, proporcionan diversos ejemplos de respetabilidad desde otros contextos. Captain Cursiter y Gerald Hawkins son caracterizados de acuerdo con el contexto profesional del ejército; Miss Hope-Drummond, en cuanto perteneciente a la clase alta británica.

La presentación de Miss Hope-Drummond reincide en la idea de la ignorancia británica que se ha mencionado en el caso de Lady Dysart. La invitada inglesa no logra comprender ni encajar en la vida irlandesa: "Irish society was intolerably mixed, she decided, as she sniffed the various odours of the Tally Ho hall" (9: 61). Su presencia es casi muda porque apenas participa de los diálogos. Miss Hope-Drummond controla el

disgusto que le ocasiona la experiencia irlandesa y se guarda para sí sus observaciones críticas. Un mal gesto o la expresión de su cara desvelan a los demás lo que piensa, pero sólo el lector es introducido en la interioridad del personaje. Por otra parte, el refinamiento de la clase alta inglesa se refleja en la elegante vestimenta que luce Miss Hope-Drummond, y con frecuencia el estilo disciplinado de su pelo en un impecable flequillo incide sutilmente en esta idea: "Irish society was intolerably mixed, she decided, as she sniffed the various odours of the Tally Ho hall [...] While these thoughts were passing beneath her accurately curled fringe, Miss Mullen opened the door" (9: 61). A pesar de las semejanzas que comparten Lady Dysart y Miss Hope-Drummond, la ausencia de comunicación que supone la estancia de la invitada inglesa en Bruff refleja la desconexión que hay entre Inglaterra y Angloirlanda.

Dos estereotipos opuestos responden a la imagen del ejército británico en *The Real Charlotte*: "The officers conform to two types: hard-bitten misanthropes or gay young sprigs".[77] Gerald Hawkins es el subordinado de Captain Cursiter. Su conducta es vulgar, indisciplinada e impropia del ambiente en el que se mueve en su trato con la *Ascendancy*, pero juega con el encanto masculino de su "profesión de conquistador". Hawkins logra incluso encandilar a Lady Dysart "with that tone of self-complacent gallantry that [she] felt was usually lacking in her own son" (9: 64). Frente al carácter extrovertido de Hawkins, típico del soldado frívolo y seductor, su superior tiene el corazón misantrópico del marinero solitario que rehuye el trato con los demás. Antes de servir en la infantería Captain Cursiter había sido "one of those anomalous soldiers whose happiness it is to spend as much time as possible in a boat, [...] steaming or sailing to nowhere and back again with undying enthusiasm" (12: 82). Sin embargo, a diferencia de su subordinado, es un hombre extremadamente disciplinado y celoso de sus obligaciones, lo cual encaja en la disciplina social de Bruff. Así lo refleja la actitud informal de Hawkins poco antes de partir a una cena a la que han sido invitados en Bruff: "Well, you seem to be in a good deal of a hurry, old chap. Is it your dinner or is it Miss Hope-Drummond?". La respuesta de Captain Cursiter es terminante: "When I'm asked to dinner at eight, I like to get there before half past, [...] and when you're old enough to have sense you will too" (20: 149).

[77]MacCARTHY, B.G., Ob. cit., pág.190.

La presentación de Captain Cursiter es un caso aislado de caracterización dentro de las técnicas que utilizan Somerville & Ross en *The Real Charlotte*: "The authors throw away the *scenario* for a whole novel in a single paragraph".[78] En un sólo párrafo las autoras resumen los antecedentes de Captain Cursiter y dan la necesaria información que apunta al carácter de un hombre celoso, también desde el punto de vista amoroso, y degenerado en misógino:

> Captain Cursiter was 'getting on' as captains go, and he was the less disposed to regard his junior's love affairs with an indulgent eye, in that he had himself served a long and difficult apprenticeship in such matters, and he did not feel that he had profited much by his experiences. It had happened to him at an early age to enter ecstatically into the house of bondage, and in it he had remained with eyes gradually opening to its drawbacks, until, a few years before, the death of the only apparent obstacle to his happiness had brought him face to face with its realization. Strange to say, when its supreme moment arrived, Captain Cursiter was disposed for further delay; but it shows the contrariety of human nature, that when he found himself superseded by his own subaltern, an habitually inebriated viscount, instead of feeling grateful to his preserver, he committed the imbecility of horse-whipping him; and finding it subsequently advisable to leave his regiment, he exchanged into the infantry with a settled conviction that all women were liars. (20: 151)

Después del vértice social que ocupa la familia Dysart en la pirámide rural, el matrimonio Lambert forma parte del escalafón intermedio. Este matrimonio une de forma conveniente la posición social y la posición económica de la clase media que representan Roddy Lambert y su esposa, respectivamente. Ella heredó la fortuna que hizo su padre en la industria. El, en cuanto administrador del patrimonio cada vez más reducido de los Dysart, viene a ser el heredero empobrecido del sistema terrateniente, pero tiene el privilegio de representar a la *Ascendancy* ya que "the Dysart agency had always been considered to confer brevet rank as a country gentleman upon its owner" (5: 28). Aunque podría pensarse que una alianza entre la posición de Mr Lambert y la fortuna de Mrs Lambert augura el éxito social y personal de estos dos personajes, su caracterización física y psicológica en manos de Somerville & Ross refleja la falacia de esta asunción convencional.

La presentación de Mrs Lambert pretende transmitir la imagen que las autoras

[78]GRAVES, C.L., Ob. cit., pág.35.

de la obra asocian a los nuevos ricos vinculados a las actividades de lucro, que no tienen ni clase ni buen gusto y carecen, sobre todo, del peso moral que infunde la verdadera riqueza, que deviene de la tradición terrateniente. La caracterización física de Mrs Lambert responde al filisteísmo del sector acomodado de la clase media en un compendio de rasgos fundamentales en donde la vulgaridad de espíritu, la estrechez de miras, la pobreza y cobardía mental quedan expresados por medio de descripciones plásticas como la siguiente:

> She was a short woman with confused brown eyes and distressingly sloping shoulders; a woman of the turkey-hen type, dejected and timorous in voice, and an habitual wearer of porous plasters. Her toilet for the evening consisted in replacing by a white cashmere shawl the red knitted one which she habitually wore, and a languid untidiness in the pale brown hair that hung over her eyes intimated that she had tried to curl her fringe for dinner. (5: 29)

El método de contraste que invariablemente guía la escritura de Somerville & Ross nos lleva a realizar un breve apunte comparativo entre algunos de los personajes presentados con anterioridad y Mrs Lambert, desde el que esta última es objeto de una ridiculización implícita. Así lo atestigua la mención de su poco agraciado flequillo por comparación con la naturalidad que ofrece Miss Hope-Drummond en relación con este mismo detalle. Igualmente, la estrechez de miras que caracteriza a Mrs Lambert, repetidamente descrita "with confused brown eyes" (5: 29), "her eyes blinking" (5: 30), "shutting both her eyes and shaking her head" (5: 32), se corresponde con el nervioso "blinking" que presentan las aves de corral pertenecientes a una peculiar "clase media de aves" que no son del agrado de Miss Duffy (30: 211). Por el contrario, en Lady Dysart se destaca "her strong, clear-eyed face" (3: 14).

Mr Lambert es un hombre apuesto, "[of] handsome brown eyes" (1: 7), "good looks" (1: 7, 5: 28), "smartly dressed" (3: 16), que tiene aires de triunfador. Su aspecto físico resulta tan envidiable como el nivel de vida que le proporcionan una esposa rica y el reconocimiento social que debe a la función que desempeña a cargo de la clase terrateniente. En consecuencia, la fachada que presenta este personaje desde el punto de vista de su caracterización física equivale a la atractiva apariencia que sustenta en las distintas facetas de su vida social y personal. No obstante, gran parte de la respetabilidad de que goza en el ambiente de Lismoyle es debida a su relación con los

Dysart y a los hábitos pseudo-aristocráticos que cultiva para afianzar la conexión con el mundo de la *Ascendancy*. En términos admirativos corrobora la voz de Lismoyle el ascendiente que tiene sobre su esposa cuando se comenta que "Mr Roderick Lambert's horses and traps were more impressive facts than the Maltese terrier and the shelf of patent medicines that were Mrs Lambert's only extravagances" (5: 28) - lo cual subraya también indirectamente la importancia de la *Ascendancy* como modelo de conducta en la vida irlandesa por comparación con la superficialidad burguesa de la nueva clase media. La casa y la vestimenta conforman en el caso de Mrs Lambert las apariencias de la respetabilidad, que no en vano queda minusvalorada por el mal gusto de los nuevos ricos: "She [...] bought her expensive Sunday bonnet as she would have bought a piece of furniture, because it was handsome, not because it was becoming" (6: 37). Precisamente porque la riqueza no garantiza la posición social en un ámbito que se rige por el parangón de la *Big House*, la propia Mrs Lambert se define en función de su marido, por el que siente ciega adoración, es el tema de sus conversaciones, preocupaciones, y la razón misma de su poca valorada existencia. Un singular aparte, insertado entre paréntesis en la novela, aclara que "(Mrs Lambert belonged to the large class of women who are always particular to speak of their husbands by their full style and title)" (15: 107-8). En este sentido Somerville & Ross nos dan a entender, no sin cierta ironía, cómo la mejor imagen que una mujer rica como Mrs Lambert puede cultivar depende de la vinculación con la clase terrateniente, a través de lo que en su situación personal supone subordinarse al buen nombre de un marido sin fortuna.

Desde el punto de vista de la pintura de caracteres que presenta la novela resulta curioso observar que todos los personajes situados en los sectores intermedios manifiestan alguna vertiente pasional. Si el equilibrio de la clase alta tiende a la orientación ecuánime de la *Ascendancy*, el desequilibrio en que se encuentra colocada la clase media se manifiesta en la intensidad exagerada de su carácter, dentro de la vertiente de la pasión. Así lo prueba Captain Cursiter en sus facetas de misántropo y misógino y la forma de ser de Hawkins, un seductor compulsivo, dedicado a conseguir la pasión del corazón femenino con un instinto similar al del conquistador en su afán por ganar un territorio o al del halcón tras una presa. Por otro lado, si la *Ascendancy* sobresale por su refinamiento, el comportamiento de los sectores intermedios pertenecientes al medio rural, para los que el brillo de la *Big House* es un punto de referencia inexcusable, viene determinado por el deseo añadido de emular las

cualidades de la clase alta. Para Somerville & Ross la clase media carece del refinamiento y de las cualidades superiores de la *Ascendancy*; su intento por parecer que las tienen resulta vulgar y ridículo. La delicadeza con la que Mrs Lambert emprende una actividad, se mueve o habla adquiere el matiz lánguido del desfallecimiento que acompaña su fragilidad mental y física. Es una mujer débil, "of the turkey-hen type" (5: 29), "whose feathers were constitutionally incapable of remaining erect for any lenght of time" (5: 30). Por el mismo motivo nunca sale de casa ni hace ningún esfuerzo: "The tour of the two acres that formed the demesne of Rosemount was generally her limit, and any spare energy that remained to her after that perambulation was spent in taking weeds out of the garden path with a ladylike cane-handled spud" (6: 37). El desproporcionado celo que se pone en el esmerado cuidado de Rosemount refleja las manías enfermizas de la señora de la casa:

> Lady Dysart was on her feet in a moment. [...] "I hope I shall find you looking better the next time I see you, and remember, if you cannot sleep, that there is no opiate like an open window!"
>
> Mrs Lambert's exclamation of horror followed her visitors out of the room. Open windows were regarded by her as a necessary housekeeping evil, akin to twigging carpets and whitewashing the kitchen, something to be got over before anyone came downstairs. Not even her reverence for Lady Dysart would induce her to tolerate such a thing in any room in which she was, and she returned to her woolwork, well satisfied to let the July sunshine come to her through the well-fitting plate-glass windows of her hideous drawing room. (15: 108-9)

La palabra pasión, en lo que atañe a Mrs Lambert, tiene el matiz semántico del padecimiento, que responde a sus dolencias, general decaimiento y a la implícita ironía que supone venerar a un marido que no deja de ser fruto de un matrimonio de conveniencia. Por contra, la gran pasión de Mr Lambert es otra mujer, Francie, que reúne los atributos de belleza y juventud ausentes en su esposa. La propia Francie ilustra inconscientemente este punto al recordar un suceso del pasado:

> "Oh, I know very well you're angry with me," rejoined Francie, with unfeigned enjoyment of the situation; "your mustash always gets as black as a coal when you're angry."
>
> The adornment referred to twitched, but its owner said nothing.
>
> "There now, you're laughing!" continued Francie, "but it's quite true; I remember the first time I noticed that, was the time you brought Mrs Lambert up to town about her teeth, and you took places at the Gaiety for the three of us - and oh! do you

> remember-" leaning back and laughing whole-heartedly, "she couldn't get her teeth in in time, and you wanted her to go without any, and she wouldn't, for fear she might laugh at the pantomime, and I had promised to go to the Dalkey Band that night with the Whittys, and then when you got up to our house and found you'd got the three tickets for nothing, you were so mad that when I came down into the parlour I declare I thought you'd been dyeing your mustash! Aunt Tish said afterwards it was because your face got so white, but I knew it was because you were in such a passion." (6: 38-9)

"Self-complacent" es el calificativo que mejor resume el carácter de Roddy Lambert (3: 17), un hombre erróneamente encaminado a considerar su valía personal en función de las apariencias que lo envuelven. De una parte, la belleza física de Francie despierta en Roddy Lambert la pasión sexual que es causa de su frustración matrimonial con Lucy, cuya fortuna desprecia al observar "the pathos of his position in having thrown himself and his good looks away upon a plain woman six or seven years older than himself" (6: 36). Con la misma actitud engreída analiza Roddy Lambert la posición social de que disfruta frente a los restantes habitantes de Lismoyle, llegando a la conclusión de que "he had raised himself just high enough from the sloughs of Irish middle class society to see its vulgarity" (12: 86). Cuando se mira a sí mismo no puede por menos que reconocer "that he was in reality a country gentleman, a J.P., and a man of standing, who owned as good horses as anyone in the county" (6: 36). Pero su sentido de superioridad queda en entredicho cuando considera a la verdadera aristocracia, de la que él es un pálido reflejo en calidad de subordinado. Christopher Dysart constituye, por tanto, un rival imbatible frente al que sólo puede medirse en términos convencionales de masculinidad:

> Roderick laughed in a disagreeable way. [...] A fellow that'd rather stick at home there at Bruff having tea with his sister than go down like any other fellow and play a game of pool at the hotel! A sort of chap that says, if you offer him a whisky and soda in a friendly way, 'Th – thanks – I don' c – care about anything at this t – t – time of day.' [...] 'That's about the size of it ... (5: 32-3)

A través del recurso pasional Roddy Lambert canaliza las debilidades de un carácter que enmascara una realidad poco halagadora. Al igual que Francie se convierte en una idea obsesiva por la necesidad de paliar las carencias de su relación matrimonial, la pasión por los caballos se convierte en su gran afición aristocrática. Cabe añadir aquí la observación personal de Edith Somerville sobre la importancia del mundo ecuestre

en la experiencia angloirlandesa y en la suya propia, por tratarse de una actividad que, según destaca, eleva "les Grandes Passions".[79] Para Roddy Lambert, tanto Francie como la pasión por los caballos (aspecto, este último, que no interesa a Christopher Dysart) son elementos que afianzan su virilidad y, más exactamente, su maltrecho ego masculino en un deseo de compensar el vacío que se aprecia en las otras facetas de su identidad individual.

Francie es un personaje distinto de todos los demás. Por un lado, responde al estereotipo que aúna la belleza y la escasa inteligencia de la mujer frívola; por otro lado, responde al modelo típico de la chica de ciudad que no encaja en el ambiente del campo. Francie es un personaje que por sí solo da poco juego. Aunque la caracterización de Francie así presentada resulta simplista, Somerville & Ross introducen en la complejidad social de *The Real Charlotte* un personaje sencillo, sin pliegues ni misterios de fondo, que no sólo choca con el entorno que forman los restantes personajes sino que además desbarata los inteligentes planes de Charlotte. La joven, "extremely pretty and piquante" (1: 4), se convierte en el centro de atención y de las habladurías de la zona. Sin embargo, desconoce por completo el verdadero papel que desempeña en la vida de los demás de tal forma que, tal y como indica John Cronin, "the central struggle of the novel is a struggle in which Francie scarcely knows she is engaged".[80] Su simplicidad se funde con su inocencia:

> She was not given to introspection, and could not have said anything in the least interesting about her mental or moral atmosphere; she was too uneducated and too practical for any self-communings of this kind; but she was quite certain of two things, that in spite of her affection for the Fitzpatricks she was very glad she was not going to spend the summer in Dublin or Bray, and also, that in spite of certain bewildering aspects of her cousin Charlotte, she was beginning to have what she defined to herself as "a high old time". (7: 46-7)

Las razones que explican el comportamiento característico de Francie se encuentran en el ambiente de barrio protestante dublinés donde ha vivido. Allí la religión no es un indicativo de distinción o de respetabilidad como en el ámbito rural.

---

[79]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.219.

[80]CRONIN, J., *The Anglo-Irish Novel*, pág.146.

Constituye más bien la base de la identidad colectiva en el seno de una comunidad homogénea. En una escuela dominical los jóvenes encuentran "a social excitement that is independent of fashion" (1: 3), lo que les permite hallar un centro de reunión y hacer amigos aparte de recibir las enseñanzas bíblicas. Al ofrecernos una breve panorámica descriptiva sobre lo que es "a Sunday school" en el capítulo primero de la novela, Somerville & Ross recrean el mundo en el que se ha formado Francie de acuerdo con las costumbres más instintivas de complicidad femenina así como las referentes al cortejo amoroso que presiden desde la adolescencia las relaciones humanas de distinto sexo. Por otra parte, no es tanto la respetabilidad cuanto la posibilidad de llamar la atención por medio de rasgos meramente externos e inofensivos el medio que logra distinguir al individuo dentro de un entorno anónimo. El domingo del mes de agosto en que se presenta a Francie en Dublín, el principal interés de la joven es mostrar "for the envious regard of her fellows, a new pair of side spring boots" (1: 4). En la casa de los tíos donde vive desde que es huérfana la vida diaria es objeto de estas mismas preocupaciones: "[Aunt Tish's] idea of domestic economy was to indulge in no extras of soap or scrubbing brushes, and to feed her family on strong tea and indifferent bread and butter, in order that Ida's and Mabel's hats might be no whit less ornate than those of their neighbours" (36: 268). Ninguno de los hábitos que ha conocido le servirá fuera de Dublín: su vestimenta y comportamiento resultan vulgares, Hawkins y Christopher Dysart rompen la inocencia del juego sexual y los intereses individuales hacen inviable la complicidad femenina. Asimismo, Francie es un personaje apasionado debido a su carácter impulsivo, a lo que se añade la espontaneidad propia de su inexperta juventud, pero carece de la sofisticación psicológica que en este aspecto revelan los demás miembros de la clase media. Es descrita como "a lapwing" (1: 5); al igual que este ave, sus movimientos son producto de estímulos inmediatos ante los que reacciona sin pensar.

Cresap Watson ha subrayado que la caracterización de Francie revela la influencia de la Novela Naturalista en *The Real Charlotte* por cuanto este personaje aparece determinado por las circunstancias sociales de un enclave concreto que actúan como el principal condicionante de sus actos. El estudio de Cresap Watson coloca igualmente a Charlotte Mullen, la antagonista de Francie, en un férreo marco determinista, pero desde el condicionamiento biológico que radica en su fisiología, cuyo

eje fatalista en esta novela es la fealdad de la protagonista.[81]

Una fealdad repulsiva y una inteligencia calculadora son los rasgos definidos que presenta Charlotte por oposición a Francie. Estos dos personajes ofrecen modelos divergentes de caracterización no sólo porque tienen rasgos opuestos sino también por el tipo de método utilizado. Francie es "descubierta" ante el lector en el capítulo primero de la novela y puede decirse que este único capítulo desvela todo lo que necesitamos saber sobre esta joven dublinesa. Por comparación con Francie, Charlotte es un personaje de una complejidad verdaderamente misteriosa que no se deja conocer y, de forma paralela, el método de caracterización resulta igualmente escurridizo. Introducirse en la novela *The Real Charlotte* supone iniciar una aventura exploratoria para dilucidar el significado del mensaje que anticipa el título. El lector se ve obligado a seguir a un personaje rodeado por el engañoso juego de sombras y luces que manejan Somerville & Ross hasta el último capítulo de la novela. Entre tanto es imposible saber con certeza quién es Charlotte por cómo es. El personaje está sujeto a un proceso graduado de caracterización que muestra paulatinamente determinados rasgos de su aspecto físico, psicología y comportamiento, acompañados a su vez de los contrarios u otros rasgos que los cuestionan, con el objetivo prioritario de crear un efecto enigmático cuya dimensión descriptiva no traspasa el marco de la mera sensación intuitiva que se persigue proporcionar al lector. El hecho de que Charlotte parezca indefinible acrecienta la sensación de peligrosidad que ella misma irradia, acorde con la inquietante impresión de amenaza, repugnancia e impredecibilidad que produce en conjunto su conducta y aspecto externo. El retrato de la protagonista queda esbozado en estos términos generales en la primera escena en que aparece, en el capítulo segundo, correspondiente a la muerte de Mrs Mullen. Charlotte se encuentra junto al lecho de la moribunda, rodeada por la vulgaridad sórdida de la habitación, en penumbra, y asimilada a este ambiente en comportamiento y aspecto físico:

> Miss Charlotte gave the fire a frugal poke, and lit a candle in the flame provoked from the sulky coals. In doing so some ashes became embedded in the grease, and taking a hair-pin from the ponderous mass of brown hair that was piled on the back of her head,

[81]Véase WATSON, C., *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*, págs.168-70 y, del mismo autor, "Realism, Determinism, and Symmetry in *The Real Charlotte*", *Hermathena*, No.84 (November 1954), págs.26-44.

she began to scrape the candle clean. Probably at no moment of her forty years of life had Miss Charlotte Mullen looked more startingly plain than now, as she stood, her squat figure draped in a magenta flannel dressing gown, and the candle light shining upon her face. The night of watching had left its traces upon even her opaque skin. The lines about her prominent mouth and chin were deeper than usual; her broad cheeks had a flabby pallor; only her eyes were bright, and untired, and the thick yellow-white hand that manipulated the hair-pin was as deft as it was wont to be. (2: 9)

Charlotte vela sobre el lecho de muerte de su tía para asegurarse el cobro íntegro de una herencia que habría de compartir con Francie. Su actitud no refleja dolor sino impaciencia. En el último momento, "[she] could not brook the revolt of a slave" (2: 10). Se advierte inmediatamente el potencial tiránico de un personaje atemorizador y falso. En cuanto muere la tía, "Miss Charlotte snatched up the candle, and held it close to her aunt's face. There was no mistaking was she saw there, and, putting down the candle again, she plucked a large silk handkerchief from her pocket, and, with some hideous preliminary heavings of her shoulders, burst into transports of noisy grief" (2: 12).

Al comienzo del presente apartado de este estudio señalábamos la chocante exclusión de Charlotte con relación a los tres grupos que permiten precisar las características de todos los demás personajes según sean católicos, protestantes o "mestizos". La presentación de Charlotte dentro de la clase media protestante de Lismoyle, su apellido católico y la confusa información genealógica que se le atribuye forma parte del tortuoso método de caracterización tras el que se esconde el verdadero intérprete de la acción argumental. Sin embargo, la realidad de su identidad campesina, y por consiguiente su pertenencia inicial a la Irlanda nativa de origen católico y clase baja, se va desvelando paso a paso en el transcurso de la trama. La articulación lingüística de determinados vocablos, "with a guttural at the end of the word that no Saxon gullet could hope to produce" (10: 68), hace sospechar que Charlotte no es una genuina representante del sector protestante y anglófono de Irlanda. A pesar de todo, y sin duda por la conveniencia de demostrar lo contrario, "one of [her] most genuine feelings was a detestation of Roman Catholics" (28: 200). Se concreta la cuestión campesina con un detalle aparentemente trivial: "She had the Irish peasant woman's love of heavy clothing and dislike of abating any item of it in summer" (28: 197). Y en uno de los capítulos finales de la novela se especifica esta información con claridad:

"There was a strain of superstition in her that, like her love of land, showed how strongly the blood of the Irish peasant ran in her veins" (39: 292). El ambiguo proceso desde el que se ha ido configurando a Charlotte complementa perfectamente el carácter arribista y poco fiable que, se deduce, posee esta mujer ambiciosa para haber conseguido ascender al nivel de la clase media protestante.

El modo en que Charlotte hace uso de las apariencias para conseguir el objetivo de introducirse en el mundo de la *Big House* confirma la idea de su temible imprevisibilidad: provista de una inteligencia calculadora y de un carácter traicionero, la protagonista de la novela de Somerville & Ross sabe moldear las facetas ambivalentes de su identidad, como mujer y como miembro de un oscuro sector de la clase media y protestante. Esta doble dinámica ha sido perfilada en la aguda observación que atribuye a Charlotte "a lethal mix of shrewd peasant and half-educated New Woman".[82] Infatigable en la consecución de sus propósitos, posee una tenacidad cruel e implacable, pero su peligrosidad radica en el aspecto camaleónico que la hace imprevisible. En la novela, la indefinible esencia de Charlotte, que canaliza los temores sociales de las propias escritoras, adquiere una dimensión bestial. Es definida, por tanto, en términos "inhumanos", equiparada a un reptil, o según lo interpreta John Cronin, a un auténtico monstruo marino:[83]

> The movements of Charlotte's character, for it cannot be said to possess the power of development, were akin to those of some amphibious thing, whose strong, darting course under the water is only marked by a bubble or two, and it required almost an animal instinct to note them. Every bubble betrayed the creature below, as well as the limitations of its power of hiding itself, but people never thought of looking out for these indications in Charlotte, or even suspected that she had anything to conceal. (39: 292)

La apariencia masculina de Charlotte esconde el corazón de la verdadera mujer que lleva en su interior, enamorada de Roddy Lambert y deseosa de obtener los beneficios sociales y domésticos que para ella conlleva la *Big House*. Su aspecto exterior

[82]HUGHES, Clair, "'Hound Voices', the Big House in Three Novels by Anglo-Irish Women Writers" en *International Aspects of Irish Literature*. Toshi Furomoto et al. (eds.). Gerrards Cross, Buckinghamshire: Colin Smythe, 1996, pág.350.

[83]CRONIN, J., *The Anglo-Irish Novel*, pág.151.

no es en modo alguno femenino: "She was under no delusion as to her appearance, and, early recognizing its hopeless character, she had abandoned all superfluities of decoration. A habit of costume so defiantly simple as to border on eccentricity had at least two advantages; it freed her from the absurdity of seeming to admire herself, and it was cheap" (3: 13). Sin embargo, su comportamiento varonil constituye la mejor salvaguarda de cara a la opinión de los demás. Por ejemplo, cuando es invitada a las reuniones que organiza Lady Dysart no es considerada una rival femenina. La observación de Lady Dysart al exclamar, "How do you do, Miss Mullen? [...] Have you ever seen so few men in your life? and there are five and forty women! I cannot imagine where they have all come from, but I know where I wish they would take themselves to, and that is to the bottom of the lake!" (3: 13), es pronunciada por una anfitriona que no ve en su invitada a una mujer. Por la misma razón, "Charlotte understood that nothing personal was intended; she knew that the freedom of Bruff had been given to her, and that she could afford to listen to abuse of the outer world with the composure of one of the inner circle" (3: 13). La apariencia masculina de Charlotte queda reforzada por el hecho de que ella misma se separa del grupo de mujeres para unirse a la conversación de los hombres, situación que se sugiere astutamente ambigua puesto que al mismo tiempo se mantiene cerca de Lambert, el objeto de su pasión amorosa:

> She steered her course clear of the tennis grounds, and of the bench of matrons, passed the six Miss Beatties with a comprehensive "How are ye, girls?" and took up her position under one of the tall elm trees.
>
> Under the next tree a few men were assembled, herding together for mutual protection after the manner of men, and laying down the law to each other about road sessions, the grand jury, and Irish politics generally. [...] Miss Mullen listened for a few minutes to the melancholy pessimisms of the archdeacon, and then, interrupting Major Waller in a fine outburst on the advisability of martial law, she thrust herself and her attendant cloud of midges into the charmed circle of the smoke of Mr Lambert's cigarette.
>
> "Ho! do I hear me old friend the Major at politics?" she said, shaking hands effusively with the three men. "I declare I'm a better politician than any one of you!" (3: 15-6)

Lambert no sospecha de la intensidad pasional de Charlotte hacia su persona y ni siquiera reacciona con la cortesía que emplea con otras mujeres, ya que en su presencia "he did not trouble to take off his hat or smile appropriately" (11: 75).

Asimismo, las cualidades anticonvencionales de una mujer práctica, muy leída, relativamente culta e independiente económicamente no contribuyen a la feminidad. Bajo una máscara "afemenina" la protagonista de la novela *The Real Charlotte* utiliza una interesante técnica mimética y avanza muy discretamente hacia sus fines.

La atención que los personajes protestantes prestan a la respetabilidad como indicativo de diferenciación social no tiene una expresión unívoca en Charlotte Mullen. Procura ser afable y correcta, pero el trato con los demás exige amoldarse a cada receptor. Con Lady Dysart utiliza "the bluff, hearty voice which she felt accorded best with the theory of herself that she had built up in Lady Dysart's mind" (3: 14). Y cuando Pamela Dysart se interesa por Francie, a la que por la diferencia de edad confunde con su sobrina en vez de con su prima, "Charlotte showed all her teeth in a forced smile" (3: 17). De igual modo se dirige a Christopher, "with marked politeness" (3: 18). En Tally Ho, no obstante, la servidumbre conoce la doble cara de Charlotte: "'Take your car out o' that, ye great oaf!' she vociferated, 'can't you make way for your betters?' Then with a complete change of voice, 'Well, me dear Francie, you're welcome'" (4: 27).

Charlotte participa de las características nativas que Somerville & Ross dan al campesinado, algunas de las cuales emplea también con astucia. No es un modelo de higiene pero la suciedad tiene un reflejo más evidente en su carácter miserable, como muestra el siguiente comentario referido a la comida que se ha de preparar para Francie: "There's carrots in plenty; and see here, Norry, you might give her a jam dumpling - use the gooseberry jam that's going bad. I've noticed meself that the child isn't eating, and it won't do to have the people saying we're starving her" (34: 247-8). Charlotte sabe hablar irlandés y se mueve con soltura en los diversos registros de la lengua inglesa que requiere un trato fluido con los distintos sectores de la sociedad rural. Es, sobre todo, una mujer ingeniosa desde el punto de vista lingüístico, razón por la cual recibe la estima de Lady Dysart: "[Miss Mullen] was never dull, and Lady Dysart would suffer anything rather than dullness" (3: 15). La agilidad irlandesa de Charlotte en el uso de la lengua puede desarmar a cualquiera y de forma especialmente notable a Christopher Dysart. Obsérvese, por ejemplo, el juego humorístico implícito en este breve diálogo:

The smile with which she greeted him was sweet and capacious. "We haven't seen you in Lismoyle since you came back from the West Indies."

Christopher Dysart let his eyeglass fall, and looked apologetic as he enclosed her well filled glove in his long hand, and made what excuses he could for not having called upon Miss Mullen.

"Since Captain Thesiger has got this new steamlaunch I can't call my soul my own; I'm out on the lake with him half the day, and the other half I spend with a nail-brush trying to get the blacks off." [...]

"Oh, that's a very poor excuse," said Charlotte with loud affability, "deserting your old friends for the blacks a second time! I thought you had enough of them in the last two years!" (3: 18-9)

El efecto sorprendente que provoca la imprevisibilidad de Charlotte muestra también una vertiente incontrolable. En la medida en que es presentada como un "monstruoso" producto arribista procedente de la Irlanda campesina sus reacciones espontáneas prueban ser instintivamente pasionales, en consecuencia susceptibles de reflejar la vulnerabilidad de esta mujer tan cauta en la organización de sus ambiciosos planes. Cuando libera la energía "instintiva" de su naturaleza nativa Charlotte pierde la compostura, que se distorsiona en la expresión de una bestialidad inherente a su ser. Sólo en la privacidad del ambiente doméstico, con la servidumbre, y en situaciones críticas, cuando percibe el fracaso de sus planes, sale a la luz esta otra cara de Charlotte. La exageración con la que expresa el miedo que le ha ocasionado el accidente de Francie en el barco de Lambert, donde casi mueren su prima y parte de sus sueños, traiciona el auto-control que habitualmente la domina: "When at last Francie, Lambert, and finally he himself [Christopher Dysart], were lifted on board the launch, it seemed the culminating point of a long and awful nightmare that Charlotte Mullen should fling herself on her knees beside the bodies of her cousin and her friend, and utter yell after yell of hysterical lamentation" (14: 104-5). Con asombro comenta después Lady Dysart la reacción brutal de Charlotte: "Charlotte went into raging hysterics, and *roared*, my dear! And then she all but fainted on to the top of Mr Hawkins. Who would ever have thought of her breaking down in that kind of way?" (15: 109). De manera similar se aprecia la impaciencia de Charlotte por conocer los resultados de la relación entre Francie y Christopher Dysart: "'What did she say?' Charlotte darted the question at Norry as a dog snaps at a piece of meat" (34: 248).

A pesar de los rasgos, en cierto modo despiadados, que configuran la

caracterización de Charlotte, la vulnerabilidad que deja traslucir la compleja psicología de este personaje expone las frustraciones de un ser humano – "one would say hideously human" - [84] por ser impotente ante su propia debilidad, a merced del instinto pasional. De una parte, las pasiones logran romper el equilibrio anímico de una mujer fuerte e inteligente:

> A human soul, when it has broken away from its diviner part and is left to the anarchy of the lower passions, is a poor and humiliating spectacle, and it is unfortunate that in its animal want of self-control it is seldom without a ludicrous aspect. The weak side of Charlotte's nature was her ready abandonment of herself to fury that was, as often as not, wholly incompatible with its cause. (39: 300)

De otra parte, la fealdad es el reflejo y complemento de esta debilidad:

> It is hard to ask pity for Charlotte, whose many evil qualities have without pity been set down, but the seal of ignoble tragedy had been set on her life; she had not asked for love, but it had come to her, twisted to burlesque by the malign hand of fate. There is pathos as well as humiliation in the thought that such a thing as a soul can be stunted by the trivialities of personal appearance, and it is a fact not beyond the reach of sympathy that each time Charlotte stood before her glass her ugliness spoke to her of failure, and goaded her to revenge. (41: 310)

Los gatos son objeto de una interesante técnica de personificación que amplía, en clave metafórica, la definición de Charlotte. En raras ocasiones asumen la voz narrativa, pero sobresale, sobre todo, su comportamiento, ya que simbolizan los deseos ocultos de la protagonista. El clan que dirige "the patriarchal Susan" viene a ser la verdadera familia que habita en Tally Ho (4: 21), expresión de una mujer "inhumana" en sus manifestaciones y "monstruosa" en sus aspiraciones. Susan es el gran patriarca del clan, el más querido por Charlotte, "[her] heart's love" (2: 11), "[her] beauty-boy" (9: 61), "[her] poor son" (15: 111), la "persona" a la que traslada su pasión por Roddy Lambert en el deseo de hacer realidad su identidad femenina como esposa y madre. De forma significativa cabe destacar que el nombre femenino de este gato es debido a Francie, quien lo bautizó de niña. La inocente subversión de Francie tiene un claro paralelismo con el destino fatal de la protagonista puesto que, como veremos, Francie

[84] MacCARTHY, B.G., Ob. cit., pág.193.

destruye, también inocentemente, los sueños de Charlotte. De entre los innumerables gatos que forman el clan familiar de Tally Ho, Mrs Bruff da vida y nombre al deseo de Charlotte de emparentar con la familia Dysart por medio de Francie.

VII.5. Jerarquía social: modos de expresión y explicitación.

VII.5.1. En torno al mundo de la *Ascendancy* en la novela.

"Somerville and Ross realized with unforgettable totality the dying world of the Anglo-Irish Ascendancy," subraya John Cronin con respecto a la novela *The Real Charlotte*, "aspects of which only were to be tackled in the other novels".[85] Sin duda, la gran aportación de Somerville & Ross a la Novela de *Big House* fue saber dar vida a un cuadro social completo y minuciosamente delineado alrededor del vértice social que constituye la *Ascendancy*. El microcosmos rural irlandés, tal y como se advierte en el apartado anterior de este estudio, se sustenta en una jerarquía de valores cuyas directrices son tomadas de la *Big House* de Bruff, patrimonio de la familia Dysart. No obstante, estos valores son cuestionados cuando entran a formar parte activa del funcionamiento jerárquico, desde el que se ponen a prueba las cualidades sociales por las que los representantes de la *Big House* demuestran tener un modelo de vida superior a sus vecinos. En este aspecto John Cronin también destaca que en Somerville & Ross "the eye of love is also the eye of judgement".[86]

El funcionamiento de la jerarquía social pone de relieve la situación y la actitud de la *Ascendancy* en un período de transición para Irlanda desde el punto de vista de las estructuras socioeconómica y sociopolítica de la isla, a las que se enmarca dentro de una perspectiva socio-histórica que sirve de contraste entre el pasado y el presente del siglo XIX. Y, aun así, un continuo vaivén de cortesías y enredos amorosos preside la dinámica externa de la obra. La reflexión de orden socioeconómico, sociopolítico y socio-histórico subyace, omnipresente, tras los hilos del tejido literario, pero no se explicita en torno a fechas concretas ni desarrolla hechos históricos específicos, como

[85]CRONIN, J., "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross", pág.13.

[86]Ibid., pág.15.

tampoco se abre a las circunstancias políticas ni a las bases económicas sobre las que descansa la estratificación social. Toda esta información permanece desdibujada mientras los personajes, configurados de acuerdo con ámbitos sociales que son definidos con precisión, parecen llamados a protagonizar una peculiar comedia de costumbres. Al otro lado del escenario novelístico se encuentra la cara oculta de dos escritoras preocupadas por el destino de su clase social. No es casualidad, por tanto, que la reflexión de Somerville & Ross presente en la estructura profunda de *The Real Charlotte* apunte a la pregunta que se hace Declan Kiberd, "Who shall inherit Ireland?",[87] en un estudio cuyo título, "Tragedies of Manners",[88] no puede ser más apropiado.

La ausencia de una involucración política explícita en la obra literaria de Somerville & Ross anterior a la muerte de Martin Ross ha sido objeto de opiniones críticas diversas. Rüdiger Imhof lamenta la evasión de cuestiones políticas en *The Real Charlotte* por comparación con la novela posterior *The Big House of Inver*.[89] Hilary Robinson, sin embargo, encuentra cierta explicación a la escasa importancia que se otorga a la cuestión política: "Politics does not play an important role in the novel because the characters are not interested in them. This is of course a criticism of the characters. They are generally complacent and only interested in themselves".[90] En contrapartida a esta pasividad de los personajes, es la dinámica social que los envuelve un medio indirecto de transmitir las claves políticas de fondo. De este modo la novela crea otro de sus muchos efectos de luces y sombras. A través de éste se deja entrever que los personajes en cuanto agentes sociales están en manos de fuerzas políticas ajenas a sus intereses.

Aun con todo, hay que destacar la mención de tres importantes términos-llave que aparecen en las primeras páginas de la novela en cuatro escenas que son

[87]KIBERD, D., Ob. cit., pág.78.

[88]Ibid., pág.69.

[89]IMHOF, R., "Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*", en *Ancestral Voices*. O. Rauchbauer (ed.), págs.100-1.

[90]ROBINSON, H., Ob. cit., pág.99.

determinantes para comprender los ejes socioeconómicos que sustentan la trama así como para concretar el contexto político centrado en la Liga Agraria, el Plan de Campaña y las Leyes del Suelo. La primera escena tiene lugar durante la reunión anual organizada por Lady Dysart en Bruff. Dos de los invitados inician una acalorada conversación; "a country gentleman with a grey moustache and a loud voice in which he was announcing that nothing would give him greater pleasure than to pull the rope at the execution of a certain English statesman; a slight, dejected-looking clergyman, who vied with Major Waller in his denunciations, but chastenedly, like an echo in a cathedral aisle" (3: 15-6). Al poco rato se les une Charlotte:

> "Ho! do I hear me old friend the Major at politics?" she said, shaking hands effusively with the three men. "I declare I'm a better politician than any of you! D'ye know how I served Tom Casey, the land-leaguing plumber, yesterday? I had him mending my tank, and when I got him into it I whipped the ladder away, and told him not a step should he budge till he sang 'God save the Queen!' I was arguing there half an hour with him in water up to his middle before I converted him, and then it wasn't so much the warmth of his convictions as the cold of his legs made him tune up. I call that practical politics!"
>
> The speed and vigour with which this story was told would have astounded anyone who did not know Miss Mullen's powers of narration, but Mr Lambert, to whom it seemed specially addressed, merely took his cigarette out of his mouth and said, with a familiar laugh:
>
> "Practical politics, by Jove! I call it a cold water cure. Kill or cure like the rest of your doctoring, eh! Charlotte?" (3: 16)

El miembro de la Liga Agraria que es víctima del castigo de Charlotte y el método de signo unionista que ésta utiliza para humillarlo contribuyen a clarificar la identidad del político británico objeto de los ataques verbales, y no prácticos, de un militar angloirlandés jubilado y de un representante de la Iglesia protestante. En efecto, Gladstone es el político británico cuyas decisiones iniciaron la desestabilización de la *Ascendancy*: la supresión del protestantismo anglicano como religión oficial en Irlanda (*Disestablishment Act*), la búsqueda de soluciones conciliadoras con los arrendatarios unidos en la Liga Agraria y el acercamiento a la autonomía política de la isla (*Home Rule*). La situación que se recrea en la conversación entre Major Waller y Archdeacon Gascogne pone de relieve la impotencia de la *Ascendancy* para afrontar con eficacia la pérdida de las prerrogativas coloniales debido a la política de la isla madre. La reacción de Charlotte es expeditiva y conlleva un abuso de poder de talante imperialista. El contraste entre estas dos opciones extremas conduce a pensar que no hay una solución

práctica y viable para el antiguo colonizador en Irlanda.

La segunda escena también tiene lugar en los jardines de Bruff, enclave angloirlandés que ya se advierte políticamente vulnerable por las connotaciones coloniales implícitas en la primera escena mencionada. Se especifican además las funciones de Christopher Dysart y de Roddy Lambert en la estructura socioeconómica del mundo rural, en calidad de terrateniente y administrador, respectivamente. En esta conversación Charlotte se dirige a Christopher Dysart con la intención de invitarle a su casa para presentarle a su prima Francie:

> "I'd like to introduce you to my cousin, Miss Fitzpatrick; did you hear she was coming?"
> "Yes, Mr Lambert told us she was to be here next week," said Christopher, with an undescribable expression that was not quite amusement, but was something more than intelligence.
> "What did he say of her?"
> Christopher hesitated; somehow what he remembered of Mr Lambert's conversation was of too free and easy a nature for repetition to Miss Fitzpatrick's cousin.
> "He - er - seemed to think her very - er - charming in all ways," he said rather lamely.
> "So it's talking of charming young ladies you and Mr Roddy Lambert are when he comes to see you on estate business!" said Charlotte archly, but with a rasp in her voice. "When my poor father was your father's agent, and I used to be helping him in the office, it was charming young cattle we talked about, and not young ladies."
> Christopher laughed in a helpless way.
> "I wish you were at the office still, Miss Mullen; if anyone could understand the Land Act I believe it would be you." (3: 19)

El terrateniente demuestra aquí una completa ignorancia con respecto a la medida política de compra-venta de la tierra destinada a beneficiar a sus arrendatarios. Al mismo tiempo refleja un signo de inferioridad poco inteligente, puesto que para apaciguar a Charlotte reconoce la competencia de ésta en detrimento de la de Roddy Lambert y de la suya propia, e incluso manifiesta su pesar por no haber podido encomendarla a ella la responsabilidad administrativa de las fincas. En cualquier caso, se deduce que el sistema terrateniente ha entrado en crisis y tiene la política británica en su contra.

La tercera vez que la novela menciona la cuestión de la tierra el escenario ya no es Bruff sino Gurthnamuckla y, por consiguiente, se pasa al escalafón de subarrendador

que sigue a la posición socioeconómica del terrateniente:

> She had owned the farm for twenty years now, and had been the abhorrence and the despair of each successive Bruff agent. The land went from bad to worse; ignorance, neglect, and poverty are a formidable conjunction even without the moral support that the Land League for a few years had afforded her, and Miss Duffy tranquilly defied Mr Lambert, offering him at intervals such rent as she thought fitting, while she sub-let her mossy, deteriorated fields to a Lismoyle grazier. (7: 43)

En breves palabras el discurso narrativo constata las deficiencias que minan la rentabilidad de la tierra en Irlanda, por cuanto el sistema de subarriendo no beneficia ni a la clase terrateniente ni tampoco al arrendatario situado en el extremo inferior de la pirámide rural. La irresponsabilidad de Julia Duffy, que ilustra el hecho de que no permita el mejor aprovechamiento de su paraíso natural para el pasto, unido a la tiranía que ejerce con un empleado de su superior, muestra la sutil perversidad que nace de las tensiones sociales en un ámbito infectado por intermediarios improductivos. Los males del *middleman system*, tantas veces atacados por los analistas de la situación del campo irlandés debido al despotismo resultante de la ociosidad terrateniente, se encuentran irónicamente agravados por una Liga Agraria defensora del desposeído. El otro intermediario pernicioso para el sistema terrateniente es el *land-agent*, es decir, Roddy Lambert en la novela. La cuarta y última escena que incluye referencias políticas claras sobre la cuestión de la tierra se traslada, a su vez, al escritorio del administrador en Rosemount, cuando éste ha recibido la confirmación de enormes deudas personales:

> It was not his custom to work after a solid luncheon on a close afternoon, nor was it by any means becoming to his complexion when he did so; but the second post had brought letters of an unpleasant character that required immediate attention, and the flush on his face was not wholly due to hot beef-steak pie and sherry. It was not only that several of Sir Benjamin Dysart's tenants had attended a Land League meeting the Sunday before, and that their religious director had written to inform him that they had there pledged themselves to the Plan of Campaign. That was annoying, but as the May rents were in he had no objection to their amusing themselves as they pleased during the summer; in fact, from a point of view on which Mr Lambert dwelt as little as possible even in his own mind, a certain amount of nominal disturbance might not come amiss. (11: 72)

La enfermedad que tiene inmovilizado a Sir Benjamin Dysart en una silla de ruedas y el escaso interés que parece poner su hijo en la dirección de los bienes

familiares brindan a Roddy Lambert la oportunidad del engaño fácil. Con la excusa de que el campesinado, bajo la dirección del clero católico, ha reducido el precio de las rentas, la idea de Roddy Lambert surge muy a propósito – "after a solid luncheon", "[of] hot beef-steak pie and sherry" (11: 72). El administrador del terrateniente está dispuesto, por tanto, a traicionar al amo que lo alimenta. El término-llave que proporciona una delimitación cronológica precisa en cuanto al contexto político es la mención del "Plan of Campaign". El denominado Plan de Campaña responde a la fase de actuación moderada que llevó a cabo la Liga Agraria después de la Guerra Agraria.[91] La conversación anterior entre Charlotte y Christopher Dysart sobre "the Land Act" así como la información relativa a la decisión de los arrendatarios de comprometerse con el Plan de Campaña, el cual se inició un año después de la aprobación de la Ley del Suelo de 1885, permite suponer que la acción argumental de *The Real Charlotte* gira en torno a estas fechas. El desarrollo de la trama principal es de un año. A este respecto Julian Moynahan indica: "*The Real Charlotte* is set in 1887-88, [...] The main story runs from June of one year through May of the next, with Francie meeting her final fate on June 1, 1888".[92]

El hecho de que la novela se sitúe al inicio de un período revolucionario para Irlanda desde el punto de vista de la cuestión de la tierra y del debate autonomista coloca a Somerville & Ross en un momento puntual de la Historia en el que se trata de captar el instante que precede a la constatación trágica de hechos consumados. Somerville & Ross son conscientes de que la vida de la *Ascendancy* tiene los días contados. En este sentido *The Real Charlotte* adquiere una dimensión fotográfica sobre un presente en transición que permite augurar el futuro. La maleabilidad del personaje que configura a Charlotte Mullen en un nivel indefinible dentro de la jerarquía social es un modo de transmitir esta sensación de incómoda transitoriedad hacia un futuro que se presiente muy inquietante. Por otra parte, la sucesión del heredero al liderazgo de la *Big House* en Bruff se encuentra en un punto muerto: Christopher Dysart ha de asumir,

[91]Véase "Land War" en HURTLEY, J.A. et al., Ob. cit., págs.180-1. Cf. MOODY, T.W. & MARTIN, F.X., Ob. cit., págs.434-5.

[92]MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.186. Cf. Las notas de Anna & Tony Farmar en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *The Real Charlotte*, pág.400. Si bien no glosan su información, sitúan la acción de la novela entre los años 1889 y 1890 (probablemente por razones biográficas).

en funciones, la responsabilidad del título de "Sir" que aún ostenta su padre. Sir Benjamin Dysart es una imagen caduca de la oligarquía terrateniente perteneciente a un pasado de autoritarismo en decadencia senil y estado físico de parálisis. Pero Christopher responde a un presente estancado en una situación que lo incapacita para tomar decisiones en la misma medida que acrecienta la inclinación derrotista de su temperamento. En estrecha interdependencia con este período de transición hay que destacar la problemática angloirlandesa de Christopher Dysart, que nace de un conflicto de lealtades (consecuencia del matrimonio de sus padres) y se expresa en la indecisa definición de su identidad nacional (ocasionada por las opciones de futuro matrimonial que tiene a su alcance).

Christopher Dysart es hijo de un matrimonio de "sentido común" poco afortunado, en el que su madre, "Lady Dysart, had in her youth married, with a little judicious coercion, a man thirty years older than herself" (8: 54). "After a long and, on the whole, extremely unpleasant period of matrimony" (8: 54), Lady Dysart y Sir Benjamin llevan vidas separadas aunque habitan bajo el mismo techo. Llama la atención que estos dos personajes no intercambien ni una sola palabra a lo largo de todo el relato. Asimismo, resulta ilustrativo destacar la nacionalidad inglesa de Lady Dysart y el título nobiliario que ostenta su marido. Los detalles personales relativos a la unión matrimonial de los padres de Christopher Dysart presentan así asociaciones simbólicas con las consecuencias de la Unión del año 1800, pudiéndose aducir, desde una perspectiva sociohistórica, el fracaso que ha supuesto para la *Ascendancy* del siglo XIX la alianza legislativa entre Gran Bretaña e Irlanda. La Unión anuló los poderes fácticos del colonizador correspondientes a la élite protestante del siglo XVIII. Cabe recordar también cómo muchos de los miembros de la denominada Nación Protestante vendieron entonces su voto afirmativo a la Unión a cambio de un título nobiliario. De este modo Somerville & Ross rescriben la fórmula matrimonial representativa de la armonía nacional presente en la Novela de *Big House* del primer tercio del siglo XIX[93].

La embarazosa situación que atenaza a Christopher Dysart entre las iniciativas de su madre y la enfermedad que afecta a su padre es un buen exponente de la

[93] Véase el apartado III.2. del presente trabajo.

desorientación que también caracteriza a la *Ascendancy* del último tercio del siglo XIX, presionada por la política británica y la crisis que hereda de sus predecesores. En el comportamiento de Lady Dysart confluyen gran parte de los errores que Somerville & Ross atribuyen al desconocimiento que los ingleses tienen de los irlandeses y al ingenuo sentido de superioridad con que los tratan. Estas circunstancias perjudican a la oligarquía angloirlandesa, tal y como reflejan las dificultades que rodean al heredero de Bruff y las desavenencias entre madre e hijo en la novela. Lady Dysart permite la entrada de Charlotte Mullen en el círculo de la *Big House*, ignorante de las intenciones casamenteras de ésta hacia su propio hijo y cegada por la estereotipada percepción inglesa sobre el divertido tipismo de los irlandeses:

> Charlotte had many tones of voice, according with the many facets of her character, and when she wished to be playful she affected a vigorous brogue, not perhaps being aware that her own accent scarcely admitted of being strengthened.
>
> This refinement of humour was probably wasted on Lady Dysart. She was an Englishwoman, and, as such, was constitutionally unable to discern perfectly the subtle grades of Irish vulgarity. She was aware that many of the ladies on her visiting list were vulgar, but it was their subjects of conversation and their opinions that chiefly brought the fact home to her. Miss Mullen, *au fond*, was probably no less vulgar than they, but she was never dull, and Lady Dysart would suffer anything rather than dullness. [...] She welcomed a woman who could talk to her on spiritualism, or books, or indeed on any current topic, with a point and agreeability that made her accent, to English ears, merely the expression of a vigorous individuality. (3: 14-5)

Subyace aquí implícitamente la imagen caricaturesca del *Stage Irishman* que Charlotte sabe aprovechar para ganarse la confianza de una inglesa. Sin embargo, la bienintencionada afabilidad de Lady Dysart demuestra ser un error peligroso puesto que introduce al enemigo en casa. Cabe recordar, a este respecto, cómo los errores de la política británica debido a su ignorancia sobre lo que es la realidad social e idiosincrasia profunda de Irlanda constituyen una advertencia recurrente en los artículos de Somerville & Ross.[94] En *The Real Charlotte* la problemática que conlleva el

[94]A medida que Gran Bretaña fue arrinconando a la *Ascendancy* mientras ponía todo su empeño en solucionar los problemas de Irlanda, Somerville & Ross intentaron influir en la opinión pública británica. Por medio de artículos y ensayos que ilustran diversos aspectos culturales, lingüísticos y costumbristas de Irlanda se presentan como mediadoras de una realidad cuyas sutilezas resultan tan incomprensibles para la isla madre como los peligros que conlleva: "One might safely say that this bare and still country carries an amount of good talk, nimble, trenchant, and humorous, to the square mile, that the fat and comfortable plains of England could never rival. It has been so for centuries, and all the while the sons and daughters of Connemara have remained aloof and self-centred, hardly even aware of the marching life of England, least of

desconocimiento de la tierra irlandesa aparece corroborada en las atenciones que recibe el jardín de Bruff por parte de la señora de la casa. Lady Dysart es ridiculizada "in deep consultation over an infirm rose tree" (8: 52), pero su torpeza se hace patente cuando, "having mistaken the young chickweed in a seedling pan for the asters that should have been there", se observa cómo "[she] was filling her bed symmetrically with the former" (8: 53). La plantación de pamplinas supone la introducción inadvertida de un cebo para las aves que se alimentan de las hojas y semillas de esta flor, detalle que ofrece un claro paralelismo con el recibimiento de que disfruta Charlotte en Bruff y el peligro potencial que trae consigo el cebo de su prima Francie para Christopher. Lady Dysart no puede ver más allá de lo que se ve y, en este sentido, es susceptible de ocasionar el infortunio de los suyos, "much as Cassandra might have scanned the beleaguering hosts from the ramparts of Troy" (3: 14).

Por otro lado, Lady Dysart tampoco ve en el rechazo que muestra su hijo hacia la opción matrimonial que ella le ofrece con Miss Hope-Drummond, y la consiguiente posibilidad de emparentar con la aristocracia británica, una reivindicación silenciosa de su identidad individual. Madre e hijo son víctimas de una incomprensión mutua, pero la incompetencia de Christopher Dysart es interpretada bajo la sombra de una sospechosa anormalidad:

> "I ask nice girls to the house, but I might just as well ask nice boys - Oh, of course, yes-" in answer to a protest from her daughter; "he *talks* to them; but you know quite well what I mean."
>
> This complaint was not the first indication of Lady Dysart's sentiments about this curious son whom she had produced. She was a clever woman, a renowned solver of the acrostics in her society paper, and a holder of strong opinions as to the prophetic meaning of the Pyramids; but Christopher was an enigma beyond her sphere. (8: 54)

Por contra, Miss Hope-Drummond exterioriza el desprecio de que es objeto por parte de Christopher con aires de superioridad inglesa que pretenden poner en evidencia, sin demasiado éxito, la incorrección del que se supone su pretendiente. En

---

all aware that Ireland holds the post of England's Court Jester. Others of their countrymen, more sophisticated, more astute, probably less agreeable, have not been slow to realise it." (pág.242) - "The question that remains is whether England will ever understand." (pág.249); del ensayo "Children of the Captivity" en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Some Irish Yesterdays*, págs.237-49. Iguales ideas conforman el artículo "An Irish Problem", *The National Review*, Vol.38 (November 1901), págs.407-19.

este caso, sin embargo, el estereotipo de la comicidad irlandesa se traduce en aburrimiento y desilusión, aspectos que interioriza con sorprendente flema británica: "Her visit to Ireland was proving less amusing than she had expected" (8: 52). Esta reacción cuestiona de nuevo las ideas preconcebidas que tienen los ingleses de la isla vecina y, con la fina ironía que caracteriza a Somerville & Ross, el personaje de Miss Hope-Drummond queda apropiadamente ridiculizado. En este, como en muchos otros ejemplos que se irán indicando a lo largo del presente estudio, debe subrayarse que Somerville & Ross, "intending to criticize a society which they yet wished to remain within, [...] chose to express their ultimate values by technique, with irony as a prevailing narrative point of view".[95]

Miss Hope-Drummond y Francie forman parte de la disyuntiva matrimonial a la que ha de enfrentarse Christopher Dysart. La unión con una de estas dos jóvenes casaderas aborda la cuestión de la descendencia y la responsabilidad que tiene ante sí el heredero de la *Big House* para asegurar la supervivencia de la estirpe. Al mismo tiempo, el papel que se da a Miss Hope-Drummond y a Francie en términos de nacionalidad, inglesa e irlandesa, respectivamente, apela a una definición de la ambivalencia angloirlandesa que Christopher Dysart tiene que resolver sobre la base de opciones excluyentes entre sí. De este modo, la posibilidad de la unión matrimonial plantea el futuro sociopolítico de la *Ascendancy* y su destino en el devenir histórico de Irlanda como nación. No obstante, Christopher Dysart está sujeto a presiones de fuerza mayor, superiores a las que ejerce la tradición inglesa que invoca su madre, ya que su supervivencia económica depende de las misiones diplomáticas que ha desempeñado bajo control del Imperio británico. Así lo da a entender la ventajosa relación que tiene con su maestro y protector, Lord Castlemore. Por ello, el disgusto que manifiesta Miss Hope-Drummond cuando se siente rechazada revierte en la fidelidad que el heredero de Bruff debe a sus orígenes coloniales: "Miss Hope-Drummond asked herself for the hundredth time how the Castlemores *could* have put up with him" (18: 139).

Francie es la otra cara de la moneda angloirlandesa que tiene Christopher Dysart. A diferencia de la inglesa, Francie no puede complementarse en status social ni proporcionar beneficios de interés político o económico al futuro de la *Big House*. Es,

[95]KIBERD, D., Ob. cit., pág.77.

sin embargo, una chica corriente de Dublín cuya espontaneidad e inocencia conlleva el ímpetu de la regeneración y, como tal, representa una esperanza de futuro lleno de savia nueva. Su juventud y belleza parecen despertar en muchos hombres, como Lambert, Hawkins y en menor medida el joven Corkran, el sueño de la ilusión por la vida. Ante Christopher Dysart se presenta también el corazón puro y simple de una Irlanda desconocida; "her emotional Irish nature, with all its frivolity and recklessness, had also, far down in it, an Irish girl's moral principle and purity" (48: 360). Y la servidumbre de Bruff hace notar el frescor que emana de Francie en un ambiente de intachable refinamiento social:

> Dinner was over. Gorman was regaling his fellows in the servants hall with an account of how Miss Fitzpatrick had eaten her curry with a knife and fork, and her Scotch woodcock with a spoon, and how she had accepted every variety of wine that he had offered her, and taken only a mouthful of each, an eccentricity of which William was even now reaping the benefit in the pantry. Mrs Brady, the cook, dared say that by all accounts it was the first time the poor child had seen a bit served the way it would be fit to put into a Christian's mouth, and, indeed, it was little she'd learn of behaviour or dinners from Miss Mullen, except to make up messes for them dirty cats - a remark which obtained great acceptance from her audience. Mr Gorman then gave it as his opinion that Miss Fitzpatrick was as fine a girl as you'd meet between this and Dublin, and if he was Mr Christopher, he'd prefer her to Miss Hope-Drummond, even though the latter might be hung down with diamonds. (19: 142)

Al igual que Christopher Dysart refuta con el más absoluto desinterés el control que su madre desea asumir sobre su futuro matrimonial, Francie es en principio desestimada porque se le ofrece como un cebo preparado por Charlotte. La belleza de la joven rubia que es causa de admiración entre todos sólo le merece el calificativo de "chocolate-boxey" (8: 55). Con el mismo talante despreciativo hacia la vulgaridad Christopher reacciona contra las presiones del entorno desde el asidero autoprotector de su superioridad social:

> The hymn had seven verses, and Pamela and Mrs Gascogne were going inexorably through them all; the schoolmaster and schoolmistress, an estimable couple, sole prop of the choir on wet Sundays, were braying brazenly beside him, and this was only the second hymn. Christopher's D sharp melted into a yawn, and before he could screen it with his hymnbook, Miss Fitzpatrick looked round and caught him in the act. A suppressed giggle and a quick lift of the eyebrows instantly conveyed to him that his sentiments were comprehended and sympathized with, and he as instantly was conscious that Miss Mullen was following the direction of her niece's eye. Lady Dysart's

children did not share her taste for Miss Mullen; Christopher vaguely felt some offensive flavour in the sharp smiling glance in which she included him and Francie, and an unexplainable sequence of thought made him suddenly decide that her niece was as second-rate as might have been expected. (9: 58)

A pesar de los diversos condicionantes que limitan el campo de maniobra de la *Ascendancy* en cuanto grupo mediador de tradición colonial, la colocación de Christopher Dysart en la disyuntiva matrimonial de unión con lo "anglo" o con lo "irlandés" revela una interesante reflexión por parte de las autoras de la novela ya que implica la necesidad de elegir. Del rechazo que el protagonista angloirlandés manifiesta hacia las presiones del entorno, bien sea hacia Lady Dysart (la isla madre) o hacia Charlotte (la clase media irlandesa que aspira a ocupar el puesto de la *Ascendancy*), se deduce a su vez que la élite de tradición colonial desea asumir la definición de su identidad nacional de forma consciente e independiente. Somerville & Ross parecen querer cortar con un pasado de esquizofrenia angloirlandesa, situación que por contra ejemplifica la demencia senil de Sir Benjamin Dysart.[96]

Por lo que se deduce de la breve mención narrativa que se remonta a los inicios del matrimonio Dysart, la decisión de Sir Benjamin de tomar una esposa inglesa no fue producto de una elección libre. Se habría tratado de asumir esta unión en circunstancias coercitivas de obligatoriedad. Por diversos detalles que se han expuesto con anterioridad en nuestra explicación, el fracaso matrimonial de Sir Benjamin y Lady Dysart ofrece una lectura sociohistórica en relación con la trayectoria de la *Ascendancy* consecuencia de la Unión. Desde esta perspectiva la agresividad que determina el comportamiento de Sir Benjamin Dysart es presentada, en las escasas ocasiones en que aparece este personaje en la novela, con la connotaciones de un colonizador frustrado. También se explican las causas que provocaron su parálisis y creciente degeneración mental, "dating from six years back, when Christopher's coming of age and the tenants' rejoicings thereat, had caused such a paroxysm of apoplectic jealousy on the part of Christopher's father as, combining with the heat of the day, had brought on a 'stroke'. Since then the bath-chair and James Canavan had mercifully intervened between him and the rest of the world" (8: 54). Acostumbrado a ejercer la tiranía, el representante de

[96]Cf. WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.76.

la vieja *Ascendancy* ha terminado absurdamente tiranizado por una silla de ruedas. Las consecuencias fatídicas de esta mal asumida frustración reflejan el declive de una clase social que ha tocado fondo: la impotencia de una élite colonial incide directamente en el anquilosamiento de la generación siguiente (Christopher no llena el vacío de poder mientras no muera su padre) y el pilar que sustenta la *Big House*, en sustitución, es Inglaterra, la isla madre (Lady Dysart). Sir Benjamin Dysart ha quedado en manos de James Canavan, o lo que es lo mismo, a merced de uno de sus subordinados encargado de su cuidado, que le sirve y del que depende. No obstante, el amo incapacitado de Bruff demuestra ser dueño de sus facultades más perversas cuando se trata de acosar a la invitada inglesa de su mujer. Miss Hope-Drummond es el blanco de continuos ataques: "His bath-chair had daily, as it seemed to her, lain in wait in the shrubberies, to cause terror to the solitary, and discomfiture to *tête-à-têtes*; and on one morning he had stealthily protruded the crook of his stick from the door of his room as she went by, and all but hooked her round the ankle with it" (8: 53).

El conflicto angloirlandés que subyace en la agresividad de Sir Benjamin Dysart queda magistralmente expuesto en una escena que reúne, junto a Miss Hope-Drummond y James Canavan, a los tres elementos del triángulo colonial:

> The strong scent of heated Gloire de Dijon roses came through the window, and suggested to her how well one of them wold suit with her fawn-coloured Redfern gown, and she leaned out to pick a beautiful bud that was swaying in the sun just within reach.
>
> "Ha - a - ah! I see ye, missy! Stop picking my flowers! Push, James Canavan, you devil, you! Push!"
>
> A bath-chair, occupied by an old man in a tall hat, and pushed by a man also in a tall hat, had suddenly turned the corner of the house, and Miss Hope-Drummond drew back precipitately to avoid the uplifted walking-stick of Sir Benjamin Dysart.
>
> "Oh, fie, for shame, Sir Benjamin!" exclaimed the man who had been addressed as James Canavan. "Pray, cull the rose, miss," he continued, with a flourish of his hand; "sweets to the sweet!"
>
> Sir Benjamin aimed a backward stroke with his oak stick at his attendant, a stroke in which long practice had failed to make him perfect, and in the exchange of further amenities the party passed out of sight. (8: 52-3)

La correspondencia que hay entre Sir Benjamin Dysart y James Canavan responde a una relación colonial invertida, la que forma metafóricamente la imagen simétrica de sus respectivos sombreros de copa y se refleja en una unión simbiótica

entre el amo y su *alter ego*, el subordinado, desde una anómala traslación de movilidad, posición y fuerza. El objeto de enfrentamiento es una rosa, símbolo de los privilegios de la *Ascendancy*. No en vano, la escena inmediatamente anterior presenta a Lady Dysart, en otra zona del jardín, "in deep consultation over an infirm rose-tree" (8: 52), e incapaz de resolver los males que aquejan a uno de sus rosales. En similar situación de incapacidad se encuentra Sir Benjamin, puesto que no puede hacer valer sus privilegios en su propio terreno, de tal forma que la rosa es entregada a Miss Hope-Drummond por James Canavan en un histriónico ademán de caballerosidad que devuelve la preciada flor, mero complemento ornamental de la elegancia inglesa. La frustración del colonizador se hace aún más patente en la medida en que se ve burlado por el colonizado y superado por Inglaterra. La escena refleja los cambios que se avecinan: "Falling to strike Miss Hope-Drummond with the phallic cane, a symbol now of his impotence, Sir Benjamin turns on Canavan. [...] Refusing to do his employer's bidding, and usurping the latter's power with his invitation to the English guest, Canavan symbolically foreshadows the displacement to come [...] Class and family converge in the head of Lismoyle society and the Dysart family only to be repudiated and rendered impotent by the dispossessed Canavan".[97]

Debido a su enfermedad Sir Benjamin Dysart ha sido apartado de la vida habitual de Bruff. Vive prácticamente aislado, a excepción de los encuentros premeditados que tiene con Miss Hope-Drummond, la posible novia inglesa de su hijo, y de los encuentros casuales que tienen lugar con Francie, que por contraste con la anterior es presentada en la novela como la otra opción matrimonial, e irlandesa, del heredero de Bruff. Aunque Sir Benjamin no conoce a Francie, su reacción con motivo del primer encuentro demuestra que el anciano advierte que se trata de una irlandesa. Haciendo alarde de un autoritarismo en desuso para la época, se dirige a la joven con la actitud dominante del que se otorga derechos de propiedad sobre los arrendatarios/subordinados y, por extensión, sobre el colonizado:

> She stood forlornly in the big cool hall, waiting till Gorman should be pleased to conduct her to the drawing room, uncertain as to whether she ought to take off her coat, uncertain what to do with her umbrella, uncertain of all things except of her own ignorance. A white stone double staircase rose overawingly at the end of the hall; the

[97]Ibid., págs.75-6.

floor under her feet was dark and slippery, and when she did at length prepare to follow the butler, she felt that visiting at grand houses was not as pleasant as it sounded.

A door into the hall suddenly opened, and there issued from it the hobbling figure of an old man wearing a rusty tall hat down over his ears, and followed by a cadaverous attendant, who was holding an umbrella over the head of his master, like a Siamese courtier.

"D-n your eyes, James Canavan!" said Sir Benjamin Dysart, "can't you keep the rain off my new hat, you blackguard!" Then spying Francie, who was crossing the hall, "Ho-ho! That's a fine girl, begad! What's she doing in my hall?"

"Oh, hush, hush, Sir Benjamin!" said James Canavan, in tones of shocked propriety. "That is a young lady visitor."

"Then she's *my* visitor," retorted Sir Benjamin, striking his ponderous stick on the ground, "and a devilish pretty visitor, too! I'll drive her out in my carriage tomorrow." (18: 135-6)

La escena, correspondiente a la primera aparición de Francie en Bruff, recrea una decadente pintura colonial que se complementa con la sensación de inferioridad que tiene la joven dublinesa a su llegada a la *Big House*. Como ha subrayado Guy Fehlmann, el pasaje descriptivo referente al hall da una impresión de frialdad acorde con la incomodidad que siente Francie en un ambiente "big", "cool", "white", "dark" y "slippery".[98]

Por lo que atañe a la tradición colonial de la *Ascendancy* en cuanto delegada de Gran Bretaña, Julian Moynahan ha valorado las implicaciones políticas que tienen los oficiales británicos en el subtexto de *The Real Charlotte*: "From a regiment long quartered in the district, the officers are made welcome at Bruff and at certain town households. For all the courtesies exchanged, they remind us that Ireland remains a sort of colony and that the quartering of large numbers of British troops in Ireland is at the convenience of a foreign master".[99] En efecto, la participación de Captain Cursiter y Gerald Hawkins en la trama de la novela se nutre del mundo de la *Big House*. A partir de ahí tienen una relación secundaria con el ambiente de Lismoyle. De este modo la presencia de la fuerza militar británica en Irlanda tiene el efecto subrepticio de cuestionar la preponderancia de la élite angloirlandesa, además de provocar una comparación que mina la imagen de Christopher Dysart y atenúa el brillo de la *Big House* al sacar a la luz los puntos débiles de la clase alta en Bruff.

[98]FEHLMANN, G., Ob. cit., pág.199.

[99]MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.184.

The Real Charlotte no se introduce en la vida de los cuarteles ni tampoco especifica su localización en el entorno de Lismoyle. Los únicos miembros del ejército cuya identidad conocemos son Captain Cursiter y Gerald Hawkins. Sobre su actividad profesional en la zona no se ofrece ningún detalle explicativo. A juzgar por su conexión con la vida social, el cotilleo de Lismoyle y, sobre todo, el tiempo que estos dos oficiales pasan en el lago, se diría que la función del contingente militar destinado en Irlanda es nula y su presencia, en consecuencia, innecesaria. Así se deduce de las reflexiones de Captain Cursiter en el curso de una ausencia temporal de su compañero:

> The barracks kept up an outward seeming of life and cheerfulness, imparted by the adventitious aid of red coats and bugle blowing, but their gaiety was superficial, and even upon Captain Cursiter, steam launching to nowhere in particular and back again, had begun to pall. He looked forward to his subaltern's return with an eagerness quite out of proportion to Mr Hawkins' gifts of conversation or companionship; solitude and steam launching were all very well in moderation, but he could not get the steam lunch in after dinner to smoke a pipe, and solitude tended to unsettling reflections on the vanity of his present walk of life. (34: 256)

A pesar de que el ejército no hace valer su fuerza en la práctica militar, el hecho de estar destinado en Irlanda tiene una influencia muy negativa en la percepción que la sociedad rural recibe de la *Big House* como valor emblemático, como símbolo de soberanía. Logra socavar además el respeto que tradicionalmente despierta la *Ascendancy* e incluso perjudica sus escasas posibilidades de supervivencia. La incidencia de los oficiales británicos en la vida de Bruff gira en torno a los ejes de Hawkins y Christopher Dysart y, en menor medida, de Captain Cursiter y Pamela Dysart.

A modo introductorio hay que observar que Christopher Dysart, Captain Cursiter y Hawkins comparten características similares por lo que respecta a su edad, soltería, vinculación profesional con el Imperio, afición por la práctica del deporte acuático en Lough Moyle y, por supuesto, los tres personajes son de sexo masculino. Las diferencias que los distinguen se expresan en términos cualitativos de virilidad, cuyos parámetros suelen estar delimitados por las valoraciones que hacen los personajes femeninos de la novela. La condición de rango militar es una de las ventajas que tienen los oficiales británicos y que juega en contra del reconocimiento de Christopher Dysart, como indica Charlotte (el personaje menos femenino de todos)

cuando es invitada a participar en una excursión a la que no le apetece asistir: "The thought of steaming forth with the Bruff party and 'th' officers', under the very noses of the Lismoyle matrons, was the only point of view that presented itself to her" (9: 64). Esta idea es particularmente significativa si se tiene en cuenta que la excursión ofrece la oportunidad de acercar Francie a Christopher. Captain Cursiter y Gerald Hawkins responden a dos tipos muy distintos de talante militar pero igualmente viriles, acorde con el proceso de aprendizaje que marca la promoción profesional dentro del ejército, partiendo de la fase de la indisciplina propia de la inmadurez hasta alcanzar la madurez de la disciplina.[100] Gerald Hawkins es un oficial impulsivo con el atractivo aditamento del conquistador y un aire triunfante. Su superior transmite la solidez del rigor y de la meticulosidad. De este modo los ve Francie por primera vez, en el lago, presa de una "visión": "one, radiant in a red and white blazer, was steering, while the other, in clothes to which even distance failed to lend enchantment, was menially engaged in breaking coals with a hammer" (7: 47). Christopher Dysart también pasa la mayor parte de su tiempo en el lago, pero la voz de las matronas de Lismoyle no deja lugar a dudas sobre cuál es la diferencia: "Since he had returned from the West Indies, his three-ton cutter with the big Una sail had become one of the features of the lake, but though a red parasol was often picturesquely visible above the gunwale, the knowledge that it sheltered his sister deprived it of the almost painful interest that it might otherwise have had, and at the same time gave point to a snub that was unintentionally effective and comprehensive" (8: 51). Por comparación con los oficiales, Christopher no ofrece un aspecto varonil, lo cual perjudica la imagen emblemática de la clase alta porque, en última instancia, él no se preocupa por cultivar esta imagen de cara a la opinión pública: "It was, perhaps, an additional point of aggravation that, dull and unprofitable though he was considered to be, Christopher had amusements of his own in which the neighbourhood had no part" (8: 51). La crítica de Somerville & Ross que se dirige en principio hacia la presencia de la fuerza militar en Irlanda revierte en un autoexamen de conciencia. Las autoras de la novela *The Real Charlotte* dejan claro que la *Ascendancy* es víctima y también verdugo de su propia decadencia.

El contraste entre Christopher Dysart y Hawkins alude al mito de masculinidad

[100]Cf. FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.284-5.

que las teorías imperialistas de Matthew Arnold adscribieron a la preponderancia teutónica de lo inglés sobre los territorios de dominio británico.[101] La recreación de Hawkins se aproxima a este perfil masculino en la medida en que de él emana el aura heroica de un oficial, cuya hombría queda corroborada por el poder de seducción que alcanza en la sensibilidad femenina. Francie conserva una fotografía de Hawkins en la que puede observar "the cheerful, unintellectual face therein portrayed above the trim glories of a mess jacket" (33: 239). Christopher Dysart, por el contrario, "was intellectually effete" (13: 90), y no responde a las expectativas colonialistas características del prototipo angloirlandés:

> One of his most exasperating points was that he could not be referred to any known type. He was 'between the sizes', as shopmen say of gloves. He was not smart and aggressive enough for the soldiering type, nor sporting enough for the country gentleman, but neither had he the docility and attentiveness of the ideal curate; he could not even be lightly disposed of as an eccentricity, which would have been some sort of consolation. (8: 50)

Es más, el heredero de Bruff confirma su carácter andrógino tanto por comparación con el atractivo masculino de Hawkins como por el hecho de que no asuma las responsabilidades sociales propias del poder oligárquico que debe a su status. De este modo rompe con el mito angloirlandés de influencia arnoldiana y ello se interpreta en términos de incompetencia:

> She [Mrs Baker] had not found that Christopher's learning had disposed him to come to her tennis parties, and she did not feel humility to be a virtue that graced a young man of property. Certainly, in spite of his humility, she could not venture to take him to task for his neglect of her entertainment as she could Mr Hawkins; but then it is still more certain that Christopher would not, as Mr Hawkins had often done, sit down before her, as before a walled town, and so skilfully entreat her that in five minutes all would have been forgiven and forgotten. (8: 51)

La función social de Pamela Dysart está igualmente sujeta a un análisis interpretativo fundado en la base del mito angloirlandés. Pamela ofrece la imagen de una joven admirable, moralmente y físicamente fuerte, que constituye el apoyo inseparable de su madre y hermano. Asume el cumplimiento de las obligaciones

[101] Véase el apartado I.1. del presente trabajo.

inherentes a su status con el sentido práctico que su madre no tiene y con un generoso interés por sus vecinos del que carece su hermano. Pamela llena el vacío de ambos. En su relación con el entorno demuestra la generosidad paternalista de la señora de la *Big House* y se destaca cómo "Pamela's finger was always instinctively placed on the pulse of the person to whom she was talking" (9: 63). Esta observación sugiere que la joven lleva sobre sí la carga de las responsabilidades sociales y familiares y ha desarrollado, a tal efecto, el instinto femenino de la maternidad, aunque está todavía soltera. Charlotte ilustra el aspecto que presenta Pamela Dysart después de un día de excursión: "Miss Mullen [...] looked for sympathy to Pamela, who, having, as was usual with her, borne the heat and burden of the day in the matter of packings and washings-up, was now sitting, pale and tired, in the stern, with Dinah solidly implanted in her lap, and Max huddled miserably on the seat beside her" (14: 96). Aunque las cualidades que posee subvierten las características que conforman la debilidad andrógina del hijo de la *Big House*, Pamela Dysart no puede canalizar su identidad femenina de joven casadera de forma ecuánime, lo que se traduce en una sobrecarga de entrega maternal y continuo ejercicio paternalista cuyo resultado es la desnaturalización sexual. En este sentido ninguno de los dos hijos de la familia Dysart que están en edad de prometer auguran buenas perspectivas de futuro. Pamela parece haber enfocado su vida de soltera con la dimensión precoz de una mujer casada, por lo que se cierra ante ella la posibilidad matrimonial de dar un futuro a la estirpe de Bruff. Roddy Lambert intuye de este modo la anormalidad sexual de Pamela Dysart:

> He prided himself as much on his knowledge of women as of roses, and there were ultra feminine qualities in Lady Dysart, which made her act up to his calculations on almost every point. Pamela did not lend herself equally well to his theories; "she hasn't half the go of her mother. She'd as soon talk to an old woman as to the smartest chap in Ireland," was how he expressed the fine impalpable barrier that he always felt between himself and Miss Dysart. She was now exactly fulfilling this opinion by devoting herself to the entertainment of his wife, while the others were amusing themselves down at the launch. (22: 164-5)

Los grandes beneficiarios del instinto maternal de Pamela Dysart son sus perros, Max y Dinah, a los que trata como si fueran sus hijos. Se observa en este aspecto la identificación de las autoras de la obra con su personaje, y en particular el cariño de Edith Somerville hacia estos animales, respecto a lo cual Peter Somerville-Large nos recuerda que: "Extravagant love of animals was a weakness they recognised

in themselves, one shared by most of their class [...] Almost all the aristocracy idolised dogs".[102] La propia Edith Somerville subraya esta compenetración afectiva: "The relationship should be as that of a parent; at farthest, that of a fond governess".[103] Con la cualidad de "dramatized awareness" que la crítica destaca en la caracterización de los personajes animales,[104] los perros de Bruff confirman la idea de que "the non-human beings in this story are always invested with their own point of view".[105] Max y Dinah se saben receptores del cariño maternal de su ama:

> At a picnic nothing is of much account before luncheon, and the gloom of hunger hung like a pall over the party that took ashore luncheon baskets, unpacked knives and forks, and gathered stones to put on the corners of the tablecloth. [...] Max and Dinah were quite of this opinion. They had behaved with commendable fortitude during the voyage, though in the earlier part of it a shuddering dejection on Max's part had seemed to Pamela's trained eye to forebode seasickness, but at the lifting of the luncheon basket into the punt their self-control deserted them. (12: 84)

Por otra parte, como bien saben los perros, es Captain Cursiter (el pretendiente que Lady Dysart desea para su hija) la persona que mejor comprende la faceta maternal de Pamela Dysart:

> The dogs will never forget it to Captain Cursiter that it was he who rowed out to the launch and brought them ashore to enjoy their fair share of the picnic, and their gratitude will never be tempered by the knowledge that he had caught at the excuse to escape from the conversation which Miss Hope-Drummond, notwithstanding even the pangs of hunger, was proffering to him. (12: 84)

A pesar de su misoginia, Captain Cursiter reconoce que "there was no other woman here that signified except Miss Dysart, and it didn't seem likely she'd look at

---

[102]SOMERVILLE-LARGE, P., *The Irish Country House. A Social History*, págs.324-5.

[103]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.217. Cf. el capítulo "Horses and Hounds" en la misma obra, págs.272-93; y los capítulos "Hounds" y "The Kennel-Terrier" en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, Martin, *The Sweet Cry of Hounds*. London: Methuen, 1936, págs.9-17 y 40-50, respectivamente. La obra *Maria and Some Other Dogs* (1949) constituye el gran panegírico de Edith Somerville a sus perros.

[104]KIBERD, D., Ob. cit., pág.76.

[105]MacCARTHY, B.G., Ob. cit., pág.194. Cf. CRONIN, J., *Somerville and Ross*, pág.41.

him, though you never could tell what a woman would or would not do" (20: 151).

Entre Captain Cursiter y Pamela Dysart fluye una corriente empática que refleja los puntos en común que hay entre Inglaterra y Angloirlanda, basados en una complementariedad que funde la disciplina inglesa y la responsabilidad angloirlandesa, aspectos por los que sobresalen respectivamente cada uno de estos dos personajes. Se comprenden, pero no pueden casarse. Al igual que ocurre con la hija de la *Big House*, el enviado del ejército británico recibe una misión muy específica en Irlanda que incide también en su desnaturalización sexual. Las aptitudes profesionales de un hombre disciplinado y receloso del sexo femenino están destinadas a velar por el buen comportamiento de Hawkins, convirtiéndose éste en una carga a la que se infunde la connotación del deber familiar más que propiamente militar, tal y como se observa en el pasaje siguiente:

> Mr Hawkins had been for some time a source of anxiety to his brother officers, who disapproved of matrimony for the young of their regiment. Things had looked so serious when he was quartered at Limerick that he had been hurriedly sent on detachment to Lismoyle before he had time to 'make an example of himself', as one of the most unmarried of the majors observed, and into Captain Cursiter's trusted hands he had been committed, with urgent instructions to keep an eye on him. Cursiter's eye was renowned for its blighting qualities on occasions such as these, and his jibes at matrimony were looked on by his brother officers as the most finished and scathing expressions of proper feeling on the subject that could be desired; but it was agreed that he would have his hands full. (12: 83)

Captain Cursiter tiene que "hacer de carabina" y desempeñar la función, habitualmente matronil, de la señorita de compañía. La manifestación sexual de este oficial británico, en las distintas vertientes de virilidad, misantropía y misoginia que presenta, es víctima de una ridícula perversión desde la que se le destituye tácitamente de su rango al servicio de un inferior. La ironía de la situación queda puesta de relieve el día en que Hawkins se escapa con Francie en su barco, *the Serpolette*:

> This was not the first time that Captain Cursiter had been called upon to calm Lady Dysart's anxieties in connection with the lake, and he now unwillingly felt himself bound to assure her that Hawkins thoroughly understood the management of the *Serpolette*, that he would certainly be back in a few minutes, and that in any case, the lake was as calm as the conventional mill pond. Inwardly he was cursing himself for having yielded to Hawkins in putting in to Bruff; he was furious with Francie for the vulgar liberties taken

by her with the steam whistle, an instrument employed by all true steam launchers in the most abstemious way; and lastly, he was indignant with Hawkins for taking his boat without his permission, and leaving him here, as isolated from all means of escape, and as unprotected, as if his clothes had been stolen while he was bathing. (22: 168)

Al mismo tiempo se advierte que la posibilidad del juego sexual entre Captain Cursiter y Pamela es imposible, lo que anula toda expectativa matrimonial por ambas partes:

There Pamela found him standing, as desolate as Sir Bedivere when the Three Queens had carried away King Arthur in their barge, and from thence she led him, acquiescing with sombre politeness in the prospect of dining out for the second time in one week, and wondering whether Providence would again condemn him to sit next Miss Hope-Drummond, and prattle to her about the Lincolnshire Cursiters. He felt as if talking to Pamela would make the situation more endurable. She knew how to let a man alone, and when she did talk she had something to say, and did not scream twaddle at you like a peacock. (22: 169)

En definitiva, Angloirlanda (Pamela) no puede unirse a Inglaterra (Captain Cursiter) porque está abrumada por la necesidad de cuidar su imagen y emblemática preponderancia social en Irlanda. En contrapartida, ni la presencia del ejército británico ni las funciones que tiene en la práctica (como muestran la caracterización de Captain Cursiter y su misión) son de utilidad para Angloirlanda.

Tanto la anormalidad andrógina de Christopher Dysart como el efecto antinatural que asoma en la feminidad de Pamela Dysart son, en *The Real Charlotte*, manifestaciones críticas sobre la situación de la *Ascendancy* del último tercio del siglo XIX.[106] La crítica ha apuntado que la debilidad de los personajes masculinos en el conjunto de la obra literaria de Somerville & Ross es un recurso de gran efectividad para reflejar la realidad psicológica y el derrotismo anímico de Angloirlanda en un período crucial de su Historia, aun a pesar de que no se analicen las circunstancias políticas en que se fundamenta este pesimismo.[107] En la novela *The Real Charlotte* las

[106]Resulta apropiado recordar aquí el calificativo que posteriormente atribuiría Elizabeth Bowen a su clase para referirse a una raza "híbrida". Véase LEE, H., Ob. cit., pág.101.

[107]Véase FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.241-54. Cf. CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.107.

implicaciones sexuales que presentan Christopher Dysart y su hermana de cara al triste porvenir de la *Big House* quedan corroboradas por el ambiente estéril que preside la vida social de Bruff. Las causas de esta esterilidad incurren de nuevo en el sustrato socio-histórico escondido en la trama de la obra.

Lady Dysart se queja de la escasa participación masculina que boicotea el éxito de sus fiestas:

> "I never knew the country so bereft of men or so peopled with girls! Even the little Barrington boys are off with the militia, and everyone about has conspired to fill their houses with women, and not only women but dummies!" Her glance lighted on the long bench where sat the more honourable women in midge-bitten dullness. (3: 15)

Por contra, la fiesta organizada por Mrs Beattie tiene un éxito aceptable, ya que "the supply of men did little more than yield a sufficiency for the matrons" (25: 183). Mrs Beattie se abastece de los cuarteles de Lismoyle mientras que Lady Dysart debe seleccionar a los miembros del ejército británico con rango militar, pero no puede contar con los miembros masculinos de su clase puesto que están de servicio en las colonias del Imperio. De aquí se deduce cómo la política británica termina favoreciendo de un modo u otro a las clases medias en detrimento de la *Ascendancy*. Se deduce, igualmente, del sopor que "in midge-bitten dullness" atenaza la alegría de la celebración en Bruff (3: 15), el fracaso de los propósitos matrimoniales que tiene la fiesta. La *Big House* ha dejado de ser un centro oligárquico fecundo en la sociedad rural, aspecto que se relaciona sutilmente con Christopher Dysart:

> The tedious skirmish with midges, and the strain of inactivity, were alike over for the present, and the conscience of the son of the house reminded him that he ought to take Miss Mullen in to tea. (3: 20)

Y con Pamela Dysart de la misma forma:

> "Papa will frighten Evelyn into a fit," observed Pamela, rubbing a midge off her nose with an earthy gardening glove; "I wish James Canavan could be induced to keep him away from the house." (8: 53)

En este contexto el hijo menor de la familia Dysart, todavía en edad adolescente, permite a Somerville & Ross ofrecer un anticipo sobre lo que va a ser la *Ascendancy* del futuro; una clase social cuya supervivencia dependerá del Imperio británico pero que permanecerá indisolublemente estancada con Gran Bretaña en Irlanda. Esta "profecía" queda ejemplificada en dos escenas de la novela que muestran la desesperación de Lady Dysart por casar a sus hijos. La primera se refiere a Christopher y al "estancamiento" de Garry con Miss Hope-Drummond en el lago:

> "Do you know I'm afraid Christopher isn't with her [Miss Hope-Drummond]," she [Pamela] said, looking both guilty and perturbed.
>
> Lady Dysart groaned aloud.
>
> "Why, where is he?" she demanded. "I left Evelyn helping him to paste in photographs after breakfast; I thought that would have been nice occupation for them for at least two hours; but as for Christopher-" she continued, her voice deepening to declamation, "it is quite hopeless to expect anything from him. I should rather trust Garry to entertain anyone. The day *he* took her out in the boat they weren't in till six o'clock!"
>
> "That was because Garry ran the punt on the shallow, and they had to wade ashore and walk all the way round."
>
> "That has nothing to say to it; at all events they had something to talk about when they came back, which is more than Christopher has when he has been sailing." (8: 54)

La segunda escena corresponde al día de la excursión en el lago; Lady Dysart no quiere que Garry acompañe al grupo:

> "I think Captain Cursiter and Mr Hawkins wanted him to stoke," said Pamela from the luncheon basket.
>
> "I have no doubt they do, but they shall not have him," said Lady Dysart with the blandness of entire decision, though her eyes wavered from her daughter's face to her son's; "they're very glad indeed to save their own clothes and spoil his."
>
> "Well, then, I'll go with Lambert," said Garry rebelliously.
>
> "You will do nothing of the sort!" exclaimed Lady Dysart; "whatever I may do about allowing you to go with Captain Cursiter, nothing shall induce me to sanction any plan that involves your going in that most dangerous yatch. Christopher himself says she is over-sparred." Lady Dysart had no idea of the meaning of the accusation, but she felt the term to be good and telling. "Now, Pamela, will you promise me to stay with Captain Cursiter all the time?"
>
> "Oh, yes, I will," said Pamela, laughing; "but you know in your heart that he would much rather have Garry."
>
> "I don't care what my heart knows," replied Lady Dysart magnificently, "I know what my mouth says, and that is that you must neither of you stir out of the steam launch." (12: 81)

Obsérvese, incidentalmente, que la afirmación final de Lady Dysart sugiere la necesidad de actuar de acuerdo con el sentido común, y no con el corazón, para solucionar el problema de una fructífera interrelación.[108]

Garry, que representa la situación de Angloirlanda en el futuro, aparece también asociado a James Canavan, personaje anteriormente identificado con el colonizado o la otra Irlanda. Las dos escenas de la novela que vinculan a estos personajes se prestan a una interpretación sociohistórica y política sobre el porvenir de la *Ascendancy* en Irlanda con relación a sus subordinados. También se prestan a una revisión crítica del mito arnoldiano, según el cual la faceta gaélica de Irlanda poseía las cualidades poéticas de una raza femenina y los inconvenientes de su debilidad, siendo por consiguiente menos fuerte que una raza con cualidades teutónicas y masculinas.[109]

James Canavan es el sirviente personal de Sir Benjamin Dysart así como el tutor de Garry, y uno de los actores principales en las obras que el joven adapta a la escena para el entretenimiento de la familia. Cabe destacar que, en este ámbito, desempeña tradicionalmente un papel femenino: "James Canavan had from time immemorial been the leading lady in Garry's theatricals" (20: 153).[110] Con motivo de la celebración de su cumpleaños, Garry ha preparado una adaptación teatral de la novela de Walter Scott *Kenilworth*. Él mismo junto con su prima Kitty Gascogne interpretan la frustrada historia de amor entre el Conde de Leicester y Amy Robsart por los celos de la reina Isabel I, papel que le ha sido encomendado a James Canavan. Durante la

---

[108]La frase se conserva en los cuadernillos de apuntes de Somerville & Ross, con fecha 2 de Mayo de 1890, como sigue: "I don't care what my heart tells me, I know what my mouth says-"; *BOOK 10 - Somerville (Edith) and Martin (Violet) Four Autograph Commonplace Books recording characteristic Irish anecdotes and dialogue 1886-1945 collected by the authors for use in their works* -. Special Collections en Queen's University, Belfast. MS 17/881.

[109] Véase el apartado I.1. del presente trabajo.

[110]Se ha apuntado el paralelismo que hay entre dicho personaje y el tutor de Robert Martin en la vida real, James Tucker, de acuerdo con los detalles que ofrece Martin Ross en las memorias: "Tucker was slightly eccentric, a feature for which there was always toleration and room at Ross; he entered largely into the schoolroom theatricals that sprang up as soon as Robert was old enough to whip up a company from the ranks of his brothers and sisters". SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.21. Cf. WATSON, C., *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*, pág.165; LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.23.

representación, James Canavan no se adecúa a las directrices de Garry, lo que tiene como efecto la ridiculización de la reina al mismo tiempo que la del joven director teatral en su fiesta de cumpleaños. Sale a escena "with a mincing amble" y declama "in a piping falsetto" (20: 153), para finalmente traicionar el tono enojado de la reina con el suyo propio: "Queen Elizabeth swept to the back of the stage, and, turning there, advanced again upon the lovers, stamping her feet and gesticulating with clenched fists. 'What! Amy Robsart and Leicester! Shocking! disgraceful!' she vociferated; then with a final burst, 'D-n it! I can't stand this!'" (20: 153). Su disfraz resulta, asimismo, inapropiadamente ridículo: "He wore a skirt which was instantly recognized by the household as belonging to Mrs Brady the cook, a crown made of gold paper inadequately restrained his iron-grey locks, a ham-frill ruff concealed his whiskers, and the deputy-lieutenant's red coat, with the old-fashioned long tails and silver epaulettes, completed his equipment" (20: 153). Al término de la obra, contra todo pronóstico, James Canavan vuelve a salir a escena, actuando en "discordant triumph" (20: 155):

> Queen Elizabeth bounded upon the stage, singing a war song, of which the refrain,
>
> With me long sword, saddle, bridle,
> Whack, fol de rol!
>
> was alone intelligible. Amy Robsart's white plume was stuck in the queen's crown in token of victory, and its feathers rose on end as, with a flourish of the drawing-room poker which she carried as her sceptre, she leaped upon the grave, and continued her dance and song there. Clouds of dust and feathers rose from the cushions, and encouraged by the shouts of her audience, the queen's dance waxed more furious. There was a stagger, a crash, and a shrill scream rose from the corpse, as the lid gave way, and Queen Elizabeth stood knee-deep in Amy Robsart's tomb. (20: 155)

En sentido metafórico, el sirviente parece rebelarse así contra su señor, auspiciado por las prerrogativas que le otorga la Corona inglesa, a la que al mismo tiempo burla, y remata su papel vengador colocado sobre una tumba, tras lo cual se precipita el aplastamiento y caos último. Al día siguiente Garry comenta: "The old beast! [...] you never know what he'll do next. I believe if mother hadn't been there last night, he'd have gone on jumping on Kitty Gascogne till he killed her" (21: 160).

En una segunda escena, significativa porque de nuevo James Canavan se impone a Garry, los dos personajes se encuentran frente a frente con un depredador

que se ha introducido en el bosque de Bruff. Francie también está presente, de espectadora:

> The brute in question was a young rat that lay panting on its side, unable to move, with blood streaming from its face.
>
> "Oh! the creature!" exclaimed Francie with compassionate disgust; "what'll you do with it?"
>
> "I'll take it home and try and tame it," replied Garry; "it's quite young enough. Isn't it, Canavan?"
>
> James Canavan, funereal in his black coat and rusty tall hat, was regarding the rat meditatively, and at the question he picked up Garry's stick and balanced it in his hand.
>
> Voracious animals that we hate,
> Cats, rats, and bats deserve their fate,
>
> he said pompously, and immediately brought the stick down on the rat's head with a determination that effectually disposed of all plans for its future, educational or otherwise. (21: 159-60)

La inocencia de Garry se contrasta aquí con la reacción violenta de James Canavan, adicionalmente ilustrada por la sabia enseñanza implícita en el ripio que pronuncia, ya que las ratas y los murciélagos son sobre todo saqueadores nocturnos y, al igual que los gatos (protagonistas principales en la oscura trama de Charlotte Mullen), son seres destructores.

VII.5.2. En torno al sistema terrateniente, arraigo en la tierra e interacción social.

La novela *The Real Charlotte* sitúa la función socioeconómica de la oligarquía terrateniente en un período que resulta insólito por cuanto sobresalen a su alrededor los personajes pertenecientes a los distintos sectores de la clase media en detrimento del campesinado irlandés característico de la sociedad rural. Los arrendatarios constituyen un mero telón de fondo que forma parte incidental del desarrollo de la trama. Sólo de manera ocasional reciben la entidad de personajes secundarios. No escapa el detalle de que únicamente se relacione a los trabajadores agrícolas con el escenario de Bruff en una ocasión, con motivo de la celebración "teatral" correspondiente al cumpleaños de Garry: "A dozen or so of the workmen and farm labourers lined the walls in respectful silence; and the servants of the household were divided between the outside car and the chariot" (20: 151). Tanto el anonimato de los arrendatarios como su ausencia en las cuestiones que interesan a la familia Dysart provocan indudables interrogantes sobre el alcance socioeconómico de la oligarquía terrateniente en la vida campesina de la zona, además del estado, cuantía y rentabilidad de su patrimonio en tierras. La novela no ofrece ninguna respuesta concreta en este sentido. Prima la sensación de que hay un vacío importante en el entorno rural debido a la ausencia campesina, lo cual induce a valorar de forma crítica la responsabilidad de la clase propietaria en el debilitamiento de la relación feudal propia de la tradición terrateniente. Julia Duffy es el único personaje que concreta la situación del arrendatario y da cuerpo a la tradición feudal porque disfruta de un acuerdo basado en un pacto de honor con Sir Benjamin Dysart, con la salvedad de que ella es a la vez un elemento intermediario dentro de la pirámide rural en calidad de subarrendadora. Sin embargo, estas circunstancias salen en un primer plano no por el interés que suscita su caso en Bruff, sino entre la clase media más ambiciosa, como Charlotte y Roddy Lambert. Por otra parte, el proceso de reconversión agraria, tras el que rezuman las consecuencias negativas de las Leyes del

Suelo para los pobres, queda expuesto en las actividades artesanales y en la pequeña industria que ocupa a los habitantes de Ferry Row, configurados en un marco medioambiental desde el que se delinea un barrio obrero en ciernes. En algunos casos se simultanea el arriendo de la tierra con otras labores, por cómo se deduce del calificativo que emplea Charlotte para designar a su fontanero, "the land-leaguing plumber" (3: 16). No hay duda de que la vida tradicional del campo se apaga lentamente y, con ello, la del terrateniente. En este aspecto Christopher Dysart simultanea dos cargos, ambos figurativos, el de señor de la tierra y el de delegado británico del Imperio.

Los personajes de la novela *The Real Charlotte* sobre los que se asientan las bases de la sociedad rural son objeto de una cuidadosa jerarquización social en atención a su función socioeconómica, aclimatación al entorno (en términos de arraigo e interacción), vida doméstica y caracterización lingüística. En lo que atañe a esto último, Somerville & Ross son auténticas maestras en perfilar los matices lingüísticos que dan vida y voz a los personajes con ingeniosa fluidez, naturalidad y una picardía muy inteligente, rasgos que asimismo marcan una poética narrativa de sorpresivas asociaciones semánticas y guiños intermitentes al lector.[111] La habilidad de las autoras para reproducir con exactitud el habla del campesinado irlandés es una de las aportaciones más sobresalientes de su producción narrativa a la literatura irlandesa. Se trata de captar con intuición auditiva el corazón de la tierra: "Long ago Martin and I debated the point, and the conclusion that we then arrived at was that the root of the matter in questions of dialect was in the idiomatic phrase and the mental attitude. The doctrine of 'Alice's' friend, the Duchess, still seems to me the only safe guide. 'Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves'".[112] En *The Real Charlotte*, las autoras cruzan el territorio de la Irlanda gaélica y diseccionan además el microcosmos de clase media que envuelve a la *Ascendancy* con excepcional sensibilidad lingüística, por lo que "the basis of discrimination and ranking is most often the speaking voice, its tone and accent".[113]

[111]Cf. Los ejemplos de ROBINSON, H., Ob. cit., págs.91-4; GRAVES, C.L., Ob. cit., págs.35-6; CRONIN, J., "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross", págs.10-1.

[112]SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.175.

[113]MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.187.

Tarde o temprano, a los personajes les traiciona la voz: hay una estrecha interdependencia entre la jerarquía social y la jerarquía lingüística. Francie muestra "a pert Dublin accent, that, rightly or wrongly, gives the idea of familiarity" (9: 59). Charlotte, cuando de buen humor, "was addicted to a ponderous persiflage, the aristocratic foster-sister of her broader peasant jestings" (6: 35). Lambert no siempre puede controlar "[his] raw Limerick brogue" (29: 208). Pequeños detalles conversacionales revelan la correcta naturalidad de la clase terrateniente frente a los sectores inferiores. El mero saludo característico del ambiente de Bruff, "How do you do?" ((3: 14 y 17; 18: 136), contrasta con el de Charlotte, "How d'ye do?" ((13: 18); y el más convencional comentario inglés, "Very hot day, isn't it?", con la respuesta de Francie, "It is indeed, roasting!" (18: 136). No obstante, la caracterización y expresión lingüística de cada personaje comunica su individualidad específica dentro de la jerarquía social, como es el caso de Christopher Dysart, aun teniendo en cuenta su superioridad y refinamiento: "He spoke with a hesitation that could hardly be called a stammer, but was rather a delaying before his sentence, a mental rather than a physical uncertainty" (3: 19).

La apatía vital de Christopher Dysart, que se refleja en un leve tartamudeo, entre otros aspectos, constituye el principal obstáculo que invalida su adecuación a la responsabilidad terrateniente. Es, por lo demás, el joven que posee las cualidades de la clase aristocrática en la combinación privilegiada de su bagaje cultural y familiar, sensibilidad e inteligencia. El heredero de Bruff está destinado por naturaleza a desempeñar el poder oligárquico de la clase propietaria de la tierra. Pero carece de incentivo, como él mismo observa al analizar sus aptitudes con una mezcla de superioridad acomodaticia y derrotismo: "They gave me a little more culture than I could hold, and it ran over the edge at first. Now I think I'm just about sufficiently up in the bottle for Lismoyle form" (13: 90). A través de este personaje Somerville & Ross reivindican la legitimidad de la *Ascendancy* para seguir en el poder al tiempo que critican la situación de incertidumbre que vive este sector e inciden en el error que supone asumir de antemano la derrota. Ello ocasiona un grave perjuicio a la clase dirigente. Una actitud pasiva permite a los subordinados ignorar el liderazgo del terrateniente y comportarse como si ya hubiera sido derrocado. El agente de Christopher Dysart no se dirige a éste para plantear el desahucio de Julia Duffy sino que prefiere abordar la cuestión con Lady Dysart:

"Now, there's that nice farm, Guthnamuckla, down by the lake-side, all going to moss from being grazed year after year, and the house falling to pieces for the want of looking after; and as for paying her rent-" he broke off with a contemptuous laugh.

"Oh, but what can you expect from that wretched old Julia Duffy?" said Lady Dysart good-naturedly; "she's too poor to keep the place in order."

"I can expect one thing of her," said Lambert, with possibly a little more indignation than he felt; "that she'd pay up some of her arrears, or if she can't, that she'd go out of the farm. I could get a tenant for it tomorrow that would give me a good fine for it and put the house to rights into the bargain."

"Of course, that would be an excellent thing, and I can quite see that she ought to go," replied Lady Dysart, falling away from her first position; "but what would happen to the poor old creature if she left Gurthnamuckla?"

"That's just what your son says," replied Lambert with an almost irrepressible impatience; "he thinks she oughtn't to be disturbed because of some promise that she says Sir Benjamin made her, though there isn't a square inch of paper to prove it. But I think there can be no doubt that she'd be better and healthier out of that house; she keeps it like a pig-stye. Of course, as you say, the trouble is to find some place to put her." (22: 165-6)

Aunque pueda parecer que Roddy Lambert ha logrado su objetivo pasando por encima de su señor, la equivocación del subordinado es hábilmente demostrada en la ridícula solución que ofrece Lady Dysart al problema de Julia Duffy:

Any new scheme, no matter how revolutionary, was sure to be viewed with interest, if not with favour, by Lady Dysart, and if she happened to be its inventor, it was endowed with virtues that only flourished more strongly in the face of opposition. In a few minutes she had established Miss Duffy in the back-lodge, with, for occupation, the care of the incubator recently imported to Bruff, and hitherto a failure except as a cooking stove; and for support, the milk of a goat that should be chained to a laurel at the back of the lodge, and fed by hand. (22: 166)

Aquí el eje de la problemática terrateniente no radica tanto en destacar el frustrado intento del administrador por conseguir sus fines cuanto en sugerir la actitud de irreverencia jerárquica que puede desestabilizar a la cúspide social. Los comentarios de otros personajes giran en torno a esta misma problemática de fondo, a partir de la cual se sobreentiende el declive de la *Ascendancy* centrado en Christopher Dysart. Cuando Julia Duffy decide defender su causa para evitar el desahucio, las palabras de aliento que pronuncia su prima, Norry the Boat, se remiten a la tradición de la familia en el pasado en vez de personalizar el poder del terrateniente en Christopher Dysart: "They was always and ever a fine family, and thim that they takes in their hands has the

luck o' God!" (30: 214).[114] Paralelamente, el mediador en las riñas que tienen lugar entre arrendatarios rivales es el agente del terrateniente. Lambert se convierte así en el verdadero protagonista del sistema, aunque no provoca la misma devoción que la estirpe Dysart:

> "Did you hear that John Kenealy was afther summonsing me mother before the Binch?" she [Mary Holloran] said, unfastening her heavy blue cloak and putting her feet up on the fender of the range. [...] "He summonsed her, and all the raison he had for putting that scandal on her was thim few little hins and ducks she have, that he seen different times on his land, themselves and an owld goat thravellin' the fields, and not a bit nor a bite before them in it that they'd stoop their heads to, only what sign of grass was left afther the winther, and faith! that's little. 'Twas last Tuesday, Lady-Day an' all, me mother was bringin' in a goaleen o' turf, an' he came thundherin' round the house, and every big rock of English he had he called it to her, and every soort of liar and blagyard - oh, indeed, his conduck was not fit to tell to a jackass - an' he summonsed her secondly afther that. Ye'd think me mother'd lose her life when she seen the summons, an' away she legged it into Rosemount to meself, the way I'd spake to the masther to lane heavy on Kenealy the day he'd bring her into coort. 'An' indeed,' says I to the masther, 'is it to bring me mother into coort!' says I; 'sure she's hardly able to lave the bed,' says I, 'an owld little woman that's not four stone weight! She's not that size,' says I-'" Mary Holloran measured accurately off the upper joints of her first two fingers – "'Sure ye'd blow her off yer hand! And Kenealy sayin' she pelted the pavement afther him, and left a backward sthroke on him with the shovel!' says I. But in any case the masther gave no satisfaction to Kenealy, and he arbithrated him the way he wouldn't be let bring me mother into coort, an' two shillin' she paid for threspass, and thank God she's able to do that same, for as desolate as Kenealy thinks her."
>
> "Lambert's a fine arbithrator," said Norry, dispassionately. (39: 295-6)

Christopher Dysart no se siente arraigado en la *Big House* ni en la tierra propiamente dicha. Se identifica con el lago y con su barco, siendo éstos los espacios que dan cabida a las reflexiones de un diletante desprovisto de la autoridad derivada de su status. La posición angloirlandesa del heredero de Bruff corresponde a la de "a dandy without a court".[115] Se sabe condicionado por la autoridad británica, por lo que

[114]La frase fue anotada en los cuadernillos de apuntes y recogida del campesinado por Somerville & Ross como sigue: "They were the fine family. Them they took in their hand had the luck o' God"; *BOOK 10 - Somerville (Edith) and Martin (Violet) Four Autograph Commonplace Books recording characteristic Irish anecdotes and dialogue 1886-1945 collected by the authors for use in their works* -. Special Collections en Queen's University, Belfast. MS 17/881. Según indica Edith Somerville, la frase fue pronunciada por el campesinado en honor a la labor de las sucesivas generaciones terratenientes de la familia Somerville. Cf. SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, págs.72-3. Véase, asimismo, el apartado IV.1. del presente estudio.

[115]KIBERD, D., Ob. cit., pág.74.

"for the past three or four years the social exigencies of Government House life had not proved conducive to fervour of any kind" (13: 90). El lago despierta, en compensación, la inspiración de la creatividad poética y el soñado privilegio de la soberanía:

> A grey ruined chapel, standing over the pool that was the birthplace of the stream, fulfilled the last requirement of romance. On this hot summer afternoon the glade had more than ever its air of tranced meditation upon other days and superiority to the outer world, lulled in its sovereignty of the island by the monotone of humming insects, while on the topmost stone of the chapel a magpie gabbled and cackled like a court jester. Christopher thought, as he sat by the pool smoking a cigarette, that he had done well in staying behind under the pretence of photographing the yatch from the landing place, and thus eluding the rest of the party. He was only intermittently unsociable, but he had always had a taste for his own society, and, as he said to himself, he had been going strong all the morning, and the time had come for solitude and tobacco. (13: 88)

El lago ejerce sobre el joven auténtica fascinación, el efímero espejismo de su ascendencia sobre el entorno. De manera significativa, Christopher Dysart tiene la ocasión de comprobarlo en compañía de Francie:

> Outside Bruff Point the lake spread broad and mild, turned to a translucent lavender grey by an idly drifting cloud; the slow curve of the shore was followed by the woods, till the hay fields of Lismoyle showed faintly beyond them, and, further on, the rival towers of church and chapel gave a finish to the landscape that not even conventionality could deprive of charm. Christopher knew every detail of it by heart. He had often solaced himself with it when, as now, he had led forth visitors to see the view, and had discerned their boredom with a keenness that was the next thing to sympathy; he had lain there on quiet autumn evenings, and tried to put into fitting words the rapture and the despair of the sunset, and had gone home wondering if his emotions were not mere selfconscious platitudes, rather more futike and contemptible than the unambitious adjectives, or even the honest want of interest, of the average sightseer. He waited rather curiously to see whether Miss Fitzpatrick's problematic soul would here utter itself. [...]
>
> "Mr Dysart," she began, rather more shyly than usual; "d'ye know whose is that boat with the little sail, going away down the lake now?"
>
> Christopher's mood received an unpleasant jar.
>
> "That's Mr Hawkins' punt," he replied shortly.
>
> "Yes, I thought it was," said Francie, too much preoccupied to notice the flatness of her companion's tone. (21: 162)

Se confirma la realidad a la vista del comentario de Francie, más atraída por el brillo dinámico de Hawkins que por el lucimiento estático del amo del lugar. El hijo de

la *Big House* está ciertamente desvinculado del entorno real, hecho que corroboran su miopía y constitución física, "slight, with a near-sighted stoop, and something of an old-fashioned, eighteenth century look about him" (3: 18). Del mismo modo que la responsabilidad terrateniente se apoya en la función intermediaria del administrador, su contacto con el mundo depende de los anteojos que necesita para ver o, en su defecto, del uso de unos prismáticos. No en vano es un gran aficionado a la fotografía. "Groups of old women and donkeys" son objeto de retratos inmovilizados en el tiempo y en el espacio (8: 51), imágenes estériles producto de un joven inoperante, débil y andrógino. Destaca, en particular, el apagado vigor de la *Big House* cuando permanece en su interior, en la sala de revelado:

> There was no sound in the red gloom, except the steady trickle of running water, and the anxious breathing of the photographer. Christopher's long hands moved mysteriously in the crimson light, among phials, baths, and cases of negatives, while uncanny smells of various acids and compounds thickened the atmosphere. Piles of old trunks towered dimly in the corners, a superannuated sofa stood on its head by the wall, with its broken hind-legs in the air, three old ball skirts hung like ghosts of Bluebeard's wives upon the door, from which, to Christopher's developing tap, a narrow passage forced its angular way. ((18: 133)

La vida de familia desprende "an atmosphere of ease and friendliness" (18: 138), guiada por el talante conciliador de Pamela Dysart y enmarcada en la presencia femenina que proporcionan las ocupaciones diarias de Pamela, Lady Dysart y Miss Hope-Drummond. La decadencia de Christopher Dysart se hace patente cuando se reúne con todas ellas, al final del día, "in the dim pink light of the shaded [living-]room" (19: 142). En todas sus manifestaciones, la imagen terrateniente de Christopher Dysart preconiza el final del poder de la *Ascendancy*. A diferencia de lo que suele ser habitual en la Novela de *Big House*, en *The Real Charlotte* la decadencia de la *Ascendancy* se interioriza y manifiesta de manera sugerente. Por fuera, como recuerda Thomas Flanagan, "the eminence of the Dysarts is never challenged".[116]

Julia Duffy es el personaje que reúne los parámetros de la tradición feudal en la Irlanda de finales del siglo XIX por partida doble. Desempeña la función arrendataria a la vez que arrendadora, lo que junto a la unión "mestiza" de sus orígenes muestra la

[116]FLANAGAN, T., "The Big House of Ross-Drishane", pág.63.

evolución degenerativa de un sector de la *Ascendancy* y la corrupción del sistema terrateniente. Julia Duffy desconoce las verdaderas implicaciones de un pacto no escrito que se basa en la fidelidad mutua de una relación de vasallaje. Hacia el arrendatario sólo sabe hacer alarde de su orgullo de clase mientras que, de otra parte, burla la justicia paternalista que demostró Sir Benjamin Dysart para aplacar su precaria situación:

> Perhaps her nearest approach to pleasure was the time at the beginning of each year when she received and dealt with the offers for the grazing; then she tasted the sweets of ownership, and then she condescended to dole out To Mr Lambert such payment 'on account' as she deemed advisable, confronting his remonstrances with her indisputable poverty, and baffling his threats with the recital of a promise that she should never be disturbed in her father's farm, made to her, she alleged, by Sir Benjamin Dysart, when she entered upon her inheritance. (7: 43-4)

Gurthnamuckla incumple el lema del buen gobierno que se supone preside la vida de la *Big House*. En su lugar se impone la tiranía:

> There was a time when a barefooted serving girl had suffered under Miss Duffy's rule; but for the last few years the times had been bad, the price of grazing had fallen, and the mistress's temper and the diet having fallen in a corresponding ratio, the bondwoman had returned to her own people and her father's house. [...] 'Moireen Rhu' had wrapped her shawl about her head, and stumped, with cursings, out of the house of bondage. (7: 44)

La influencia de Gurthnamuckla sobre el entorno rural aparece tamizada por la ruina y el aislamiento moral que han traído consigo los errores cometidos por el terrateniente de un pasado anterior. Por parte de su padre, Julia Duffy hereda el derecho de asentamiento sobre la tierra de sus antepasados, aunque ha descendido al nivel intermedio del subarrendador. Hereda, por parte de su madre, la vinculación nativa con el alma de la tierra; "so, in her moral isolation, Julia Duffy turned her attention to the mysteries of medicine and the culture of herbs. By the time her mother died she had established a position as doctor and wise woman" (7: 43). Gurthnamuckla goza de autoridad sobre el campesinado en base a la polaridad oligárquica que irradia del "mestizaje" de Julia Duffy: tiene la autoridad material y espiritual que sustenta la vida del campo en calidad de arrendadora y curandera, respectivamente. En este sentido la señora de la *Big House* controla las raíces espirituales y económicas que

explican el arraigado culto pagano del campesinado irlandés hacia la tierra.[117] Sin embargo, esta sabia combinación no afianza los lazos de la relación feudal. La señora de la *Big House* en Gurthnamuckla asume la función del terrateniente con prepotencia, demostrando el poder absoluto de su soberanía sobre la tierra con una actitud irresponsable que nos recuerda a la antigua *Ascendancy*. Por otro lado, su faceta campesina no infunde respeto y la mezcla anómala de facultades dispares produce miedo: "She was believed in by the people, but there was no liking in the belief; when they spoke to her they called her Miss Duffy, in deference to a now impalpable difference in rank as well as in recognition of her occult powers, and they kept as clear of her as they conveniently could" (7: 43). Julia Duffy es, en definitiva, el producto de una unión desequilibrada entre lo "anglo" y lo "irlandés", el colonizador y el colonizado, el arrendador y el arrendatario; una amalgama destructiva de los distintos aspectos que sustentan las cuestiones profundas del sistema terrateniente en Irlanda.

Julia Duffy permanece unida al enclave de sus antepasados desde el sentir primigenio del nativo y el orgullo del colonizador. Este armazón imposible se expresa a niveles de locura: "In all her jealous unsunned nature, the only note of passion was her feeling for the twenty acres that, with the house, remained to her of her father's possessions. She had owned the farm for twenty years now, and had been the abhorrence and despair of each successive Bruff agent" (7: 43). Julia Duffy no sabe ni puede mantener la mansión, pero prefiere que se hunda antes que verse obligada a abandonarla. Gurthnamuckla constituye la esencia de su identidad "mestiza" y de su trágica existencia.

El hecho de que Julia Duffy sea una mujer anciana, soltera y sin hijos enfatiza las implicaciones improductivas que la rodean. La historia de la mansión incide en un desequilibrio, de interpretación arnoldiana, que explica su ruina. Del estilo de vida que caracterizaba a Hubbert Duffy se deduce que el señor de la *Big House*, además de contraer matrimonio con una campesina, no supo canalizar adecuadamente la fuerza teutónica y masculina de su posición: "Julia Duffy, looking back through the squalors of some sixty years, could remember the days when the hall door used to stand open from morning till night, and her father's guests were many and thirsty, almost as thirsty

[117]Cf. FEHLMANN, G., Ob. cit., pág.129.

as he, though perhaps less persistently so" (7: 42). La corrupción de este terrateniente ha desembocado en la trayectoria estéril de su hija, absurdamente acompañada por aves de corral, notablemente por los pavos y gallinas que invaden su cocina. La vida doméstica está impregnada de un ambiente de anormalidad que se complementa con las peculiares características de la servidumbre. El mendigo Billy Grainy es el único criado, sin sueldo, de Julia Duffy, después de que Moireen Rhu abandonara el lugar:

> No successor had been found to take her place. That is to say, no recognised successor. But, as fate would have it, on the very day that 'Moireen Rhu' had wrapped her shawl about her head, and stumped, with cursings, out of the house of bondage, the vague stirrings that regulate the perambulations of beggars had caused Billy Grainy to resolve upon Gurthnamuckla as the place where he would, after the manner of his kind, ask for a walletful of potatoes and a night's shelter. A week afterwards he was still there, drawing water, bringing in turf, feeding the cow, and receiving, in return for these offices, his board and lodging and the daily dressing of a sore shin which had often coerced the most uncharitable to hasty and nauseated alms-giving. The arrangement glided into permanency, and Billy fell into a life of lazy routine that was preserved from stagnation by a daily expedition to Lismoyle to sell milk for Miss Duffy, and to do a little begging on his own account. (7: 44)

La ambivalencia semántica que se da a la relación pseudo-feudal y pseudo-matrimonial entre Julia Duffy y Billy Grainy en "the house of bondage" es confirmada por la impropia familiaridad con la que el mendigo trata a su señora:

> Under the tree by the gate, Billy Grainy was sitting, engaged, as was his custom in moments of leisure, in counting the coppers in the bag that hung round his neck. He looked in amazement at the unexpected appearance of his patroness, and as she approached him he pushed the bag under his shirt.
>
> "Where are you goin'?" he asked.
>
> Julia did not answer; she fumbled blindly with the bit of stick that fastened the gate, and, having opened it, went on without attempting to shut it.
>
> "Where are ye goin' at all?" said Billy again, his bleared eyes following the unfamiliar outline of bonnet and gown.
>
> Without turning, she said, "Lismoyle". (30: 212)

Finalmente, cabe destacar que el personaje de Julia Duffy ilustra el sentido estándar que en Irlanda tienen las denominaciones de *squireen* y *half-mounted gentleman*, a lo que hay que añadir la connotación semántica de Somerville & Ross basada en la idea

del *half-bred*.[118] Desde el punto de vista de su caracterización lingüística, el "mestizaje" de Julia Duffy se explicita en el modo en que habla inglés, con los matices expresivos que provienen de la tierra materna y alternan con el acento británico de sus antepasados paternos. Obsérvese, por ejemplo, el tono de superioridad que se pretende transmitir a la conversación con Lambert y Francie:

> "I would ask you and the young leedy to dismount," she continued, in the carefully genteel voice that she clung to in the wreck of her fortunes, "but I am, as you will see," she made a gesture with a dingy hand, "quite 'in dishabilly', as they say; I've been a little indisposed, and-"
>
> "Oh, no matter, Miss Duffy," interrupted Lambert, "I only wanted to say a few words to you on business, and Miss Fitzpatrick will ride about till we're done."
>
> [...] "Oh, indeed, is that Miss Fitzpatrick? My fawther knew her grandfawther. I am much pleased to make her acquaintance." (7: 45)

Durante la conversación que mantiene Julia Duffy con Norry the Boat se observa un cambio suave que pasa de la rama dialectal materna a la clase paterna en dos fases, señaladas por separado a continuación:

> "Faith ye'll get no wather in this house," returned Norry in grim hospitality: "I'll give ye a sup of milk, or would it be too much delay on ye to wait till I bile the kittle for a cup o' tay?" [...]
>
> "I'm obliged to ye, Norry," said Julia stiffly, her sick pride evolving a supposition that she could be in want of food; "but I'm only after my breakfast myself. [...] Give me the cold wather, anyway," said Julia wearily; "I must go on out of this. It's to Bruff I'm going." (30: 213-4)

> "In the name o' God what's taking ye into Bruff, you that should be in yer bed, in place of sthreelin' through the counthry this way?"
>
> "I got a letter from Lambert today," said Julia, putting her hand to her aching head, as if to collect herself, "and I want to speak to Sir Benjamin about it."
>
> "Ah, God help yer foolish head!" said Norry impatiently; "sure ye might as well be talking to the bird above there," pointing to the cockatoo, who was looking down at them with ghostly solemnity. "The owld fellow's light in his head this long while."
>
> "Then I'll see some of the family," said Julia; "they remember my fawther well, and the promise I had about the farm, and they'll not see me wronged." (30: 214)

El matrimonio formado por Roddy y Lucy Lambert reúne los valores de una

[118]Véase el apartado I.2. del presente trabajo.

clase media que Somerville & Ross caricaturizan por comparación con el mundo de la *Ascendancy*. Por un lado, la novela cuestiona la valía de Roddy Lambert en el desempeño de las funciones de administrador. Rara vez aparece este personaje retratado en alguna escena que realmente permita verificar el trabajo que realiza para el terrateniente. Por el contrario, a lo largo de la trama se hace patente que Roddy Lambert utiliza su cargo como excusa para salir de casa, visitar a Francie y viajar a la ciudad, donde se dedica a apostar en las carreras de caballos. Tiene, sin embargo, cuantiosas deudas debido a éste y a otros gastos superfluos, ya que vive por encima de sus posibilidades movido por la importancia que otorga a su apariencia personal. Para empezar, es una persona incapaz de llevar sus propias cuentas:

> Mr Lambert, like other young men of fashion, but not of fortune, had thought that when he married a well-to-do widow, he ought to prove his power of adjusting himself to circumstances by expending her ready money in as distinguished a manner as possible. The end of the ready money had come in an absurdly short time, and, paradoxical as it may seem, it had during its brief life raised a flourishing following of bills which had in the past spring given Mr Lambert far more trouble than he felt them to be worth, and though he had stopped the mouths of some of his most rapacious of his creditors, he had done so with extreme difficulty and at a cost that made him tremble. It was especially provoking that the coachbuilder should have threatened legal proceedings about that bill just now, when, in addition to other complications, he happened to have lost more money at the Galway races than he cared to think about, certainly more than he wished his wife and her relations to know of. (11: 73)

La ineptitud del administrador de Bruff queda expuesta con sutil ironía en la mención que explicita cómo sus facturas "lurked in the pigeon-holes of his writing table" (11: 72), idea que a su vez identifica a Roddy Lambert con un bobalicón y destaca el hecho de que se encuentre acorralado en un auténtico agujero económico. Por otro lado, la novela pone en cuestión las aptitudes del agente de la clase terrateniente por medio de la ridiculización de su atractivo varonil. El día en que Lambert visita a Julia Duffy para exigirle el pago de la renta, el viaje a Gurthnamuckla provoca su ego masculino en compañía de Francie; "and, as they rode on, he permitted to himself the semi-proprietary enjoyment of an agent in pointing out boundaries, and landmarks, and improvements" (6: 39). Sin embargo, Lambert no logra vencer la testarudez de una anciana arruinada:

> "What were you and the old woman talking about all that time? I thought you were

never coming."

"Business," said Lambert shortly; then viciously, "if any conversation with a woman can ever be called business."

"Oho! then you couldn't get her to do what you wanted!" laughed Francie; "very good for you too! I think you always get your own way." (7: 48)

En un contexto varonil se manifiesta la rivalidad que el administrador mantiene con el señor de la *Big House*, traicionando además la vulgaridad de su discurso:

"Bye the bye, Dysart," he observed presently, "have you heard anything of Hawkins since he left?"

Christopher turned round. "No, I don't know anything about him except that he's gone to Hythe."

"Gone to *hide*, d'ye say?" Lambert laughed noisily in support of his own joke.

"No, Hythe."

"It seems to me it's more likely it's a case of hide," Lambert went on with a wink; he paused, fiddled with his teaspoon, and smiled at his own hand as he did so. "P'raps it was time for him to get out of this. [...] Well, you see it's a pretty strong order for a fellow to carry on as Hawkins did, when he happens to be engaged." [...]

"I suppose he knows his own affairs best," said Christopher, after a silence that might have meant anything, or nothing.

"Well," leaning back and putting his hands in his pockets, "I don't tend to be straitlaced, but d-n it, you know, I think Hawkins went a bit too far. [...] - what's this her name is? - Coppard. [...] He kept it pretty dark, didn't he?"

"Apparently it got out, for all that".

Lambert thought he detected a tinge of ridicule in the voice, whether of him or of Hawkins he did not know; it gave just the necessary spur to that desire to open Christopher's eyes for him a bit. (29: 206-7)

Pero la ineptitud de un empleado conlleva también el peligro de tener que hacer frente a un parásito social que roba a sus superiores, como lo da a entender Charlotte cuando Lambert intenta justificar la escasa eficacia de sus gestiones:

"I'm going up to Mayo, collecting, next week, and if I don't do better there than I've done here, I daresay Dysart won't think so much of his father's shoes after all." [...]

"Maybe he might think them good enough to kick people out with," she said with a disagreeable laugh; "I remember, in the good old times, when my father and Sir Benjamin ruled the roost, we heard very little about bad collections." (44: 331)

La posición socioeconómica de Mrs Lambert, aunque no es dañina para la clase alta como lo es la de su marido, carece de funcionalidad práctica. La voz de Lismoyle

confirma el vacío de una burguesía inútil en la medida en que no tiene proyección social alguna: "She had had the money certainly, but that quality was a good deal overlooked by the Lismoyle people in their admiration for the manner in which her husband spent it. [...] In spite of her undoubted amiability, and the creditable fact that Mr Lambert was the second husband that the eight thousand pounds ground out by her late father's mills had procured for her, her spouse was regarded with a certain regretful pity as the victim of circumstance" (5: 28-9). Mrs Lambert está por tanto vinculada a las actividades de lucro características de una clase media *in trade*, matizada por el beneficio rentista de una herencia, lo que la convierte en un miembro de la clase media *in Trade*.[119] Valiéndose de su personal "clave animal", las autoras de la obra caricaturizan a este personaje, modelado sobre una imitación paródica del status rentista que fundamenta la situación privilegiada de la clase terrateniente: la burguesía irlandesa recibe la dimensión metafórica de "a woman of the turkey hen type" (5: 29), a la que se atribuye un refinamiento remilgado que aspira a emular a la *Ascendancy* en condiciones de igualdad.

El matrimonio Lambert es producto de una unión infructuosa, marcado por la esterilidad de una vida doméstica sin hijos y reducido a la armonía resultante de una comodidad burguesa que intenta suavizar el desequilibrio de una relación insatisfactoria entre esposos. En contraste con la calma que se respira en el ambiente de Bruff después de cenar, "Pamela [...] at the piano, [...] in the dim pink light of the shaded room" (19: 142), el matrimonio Lambert se sienta junto a "an unshaded lamp [...], its ugly glare conflicting with the soft remnants of June twilight that stole in between the half-drawn curtains" (5: 29), dispuesto a recibir el privilegiado sopor que merece su nivel de vida:

> Neither were speaking; it seemed as if Mr Lambert were placidly awaiting the arrival of his usual after-dinner sleep; the Maltese terrier was already snoring plethorically on his mistress's lap, in a manner quite disproportioned to his size, and Mrs Lambert's crochet needles were moving more and more slowly through the mazes of the 'bosom friend' that she was making for herself, the knowledge that the minute hand of the black marble clock was approaching the hour at which she took her post-prandial pill alone keeping her from also yielding to the soft influences of a substantial meal. At length she took the box from the little table beside her, where it stood between a bottle of smelling salts and

[119]Véase el apartado I.1. del presente trabajo.

a lump of camphor, and having sat with it in her hand till the half hour was solemnly boomed from the chimney-piece, swallowed her pill with practised ease. (5: 29)

La escena que sigue tiene el efecto de burlar el estilo de vida pseudo-aristocrático de los Lambert. Se recrea la importancia que dan a los caballos y al intercambio de visitas con sus iguales en un ambiente que traiciona la aparente armonía del matrimonio y su equilibrio social con el entorno:

"Charlotte asked me if I could drive her over to Mrs Waller's tomorrow afternoon. I forgot to ask you before if you wanted the horses."

Mr Lambert's fine complexion deepened by one or two shades.

"Upon my soul, Charlotte Mullen has a good cheek! She gets as much work out of my horses as I do myself. I suppose you told her you'd do it?"

"Well, what else could I do?" replied Mrs Lambert with tremulous crossness. "I'm sure it's not once in the month I get outside the place." [...]

"Why the devil can't she put her hand in her pocket and take a car for herself?" said Lambert, uncrossing his legs and sitting up straight; "I suppose I'll hear next that I'm not to order out my own horses till I've sent round to Miss Mullen to know if she wants them first! If you weren't so infernally under her thumb you'd remember there were others to be consulted besides her."

"I'm not under her thumb, Roderick; I beg you'll not say such a thing," replied Mrs Lambert huffily, her eyes blinking with resentment. "Charlotte Mullen's an old friend of mine, and yours too, and it's a hard thing I can't take her out driving without remarks being passed, and I never thought you'd want the horses. I thought you said you'd be in the office all tomorrow. [...] If you like, Roderick, I'll send Michael over early with a note to Charlotte to tell her we'll go some other day." (5: 30)

Esta escena pone de relieve el aislamiento que rodea a los Lambert en Rosemount, objeto de una amistad interesada por parte de Charlotte, desvinculados del círculo anfitrión de Lismoyle y sujetos a una descompensación matrimonial en la que sólo impera la voluntad masculina de la pareja.

Frente a la claridad con la que puede definirse a los personajes presentados hasta ahora dentro de la jerarquía social, los recursos económicos de Charlotte no resultan fácilmente identificables con un nivel social concreto. No guardan una relación clara con el sistema terrateniente ni tampoco con la burguesía industrial. Charlotte combina, sin embargo, dos actividades resultantes del período de transición por el que atraviesa la situación socioeconómica del campo: es la prestamista o *gombeen [wo]man* de los trabajadores que habitan en Ferry Row y la arrendadora de sus viviendas. En

consecuencia, su posición de rentista en ambas vertientes la presenta como un miembro activo de la clase media *in Trade*, a medio camino entre la burguesía industrial que representa Mrs Lambert y la clase arrendadora que representa el terrateniente Dysart.[120] El carácter pionero de tales actividades afianza en Charlotte Mullen las cualidades de "un hombre de negocios" eficaz, dotado de ambición, sagacidad y discreción, ingredientes necesarios para una mujer que sabe prosperar con la obtención de dinero y de poder. También en contraste con los demás personajes de la novela, la autoridad que ejerce la protagonista sobre sus subordinados parece demostrar el éxito de un medio de vida inusual en la zona:

> Charlotte's visits to Ferry Row were usually made on foot, and were of long duration, but her business on this afternoon was of a trivial character. [...]
>
> The long phaeton was at last turned, with draggings at the horse's mouth and grindings of the fore-carriage: the children took their last stare, and one or two ladies whose payments were in arrear emerged from their back gardens and returned to their washing tubs. If they flattered themselves that they had been forgotten, they were mistaken; Charlotte had given a glance of grim amusement at the deserted washing tubs, and as her old phaeton rumbled slowly out of Ferry Row, she was computing the number of customers, and the consequent approximate income of each defaulter. (10: 66)

Los gatos de Tally Ho corroboran de manera simbólica el misterio que rodea las verdaderas aspiraciones socioeconómicas de Charlotte hacia el nivel de la *Ascendancy* en una escena que coloca el juego traicionero del enemigo de la *Big House* frente a dos de sus posibles víctimas:

> "What's this I hear about taking my cats?" she said jovially. "You're welcome to everything in my house, Mr Dysart, but I'll set the police on you if you take my poor cats!"
>
> "Oh, but I assure you-"
>
> "He's only going to photo them," said Christopher and Francie together.
>
> "Do you hear them, Miss Dysart?" continued Charlotte, fumbling for her latch key, "conspiring together to rob a poor lone woman of her only livestock!" (9: 61)

Cabe recordar aquí una de las apreciaciones personales de Edith Somerville

[120]A este respecto se ha definido a Charlotte Mullen dentro de "la burguesía a medio camino de la aristocracia". Véase FEHLMANN, Ob. cit., págs.305-18.

respecto de los gatos, influenciada por las costumbres de la familia en Drishane: "For reasons whose soundness I now appreciate, my father and mother discouraged pets. Dogs, of course, there were, but dogs are members of the family. The same applies, albeit in a lesser degree, to horses, ponies, and donkeys. Cats, save on strictly business terms, in kitchens and stables, were banned".[121] La importancia de los gatos en la economía doméstica de una casa infectada de ratas, como ocurría en Drishane, constituye en el contexto de la novela *The Real Charlotte*, por asociación de ideas, una buena metáfora que ilustra el alcance de los negocios de Charlotte. Asimismo, la energía arribista que impulsa sus ambiciones desvela el temperamento inhumano y antinatural de un ser monstruoso y masculinizado cuyas aptitudes, no obstante, llevan a pensar en el trasvase de la fuerza teutónica a una campesina irlandesa encaminada al triunfo de las más grandes aspiraciones sociales. El día en que Charlotte revela a Christopher Dysart cómo está siendo engañado por su agente, Captain Cursiter es testigo de un curioso contraste:

> Captain Cursiter, at this moment steering the *Serpolette* daintily among the shadows of Bruff Bay, saw the two incongruous figures on the turf quay, one short, black, and powerful, the other tall, white, and passive, and wondered, through the preoccupation of crawling to his anchorage, what it was that Miss Mullen was holding forth to Dysart about, in a voice that came to him across the water like the gruff barking of a dog. (47: 352)

Con tintes paródicos se delata la anormalidad de Charlotte durante una de sus habituales poses traicioneras que subvierten el acercamiento maternal con el que desea ganarse la confianza de Francie y el aprecio de Roddy Lambert:

> "Why, child, were you calling Norry just now to melt you down and pour you into that garment? I never saw such a waist! Take care and don't let her fall off, Roddy, or she'll snap in two!" She laughed loudly and discordantly, looking to Mr Lambert's groom for the appreciation that was lacking in the face of his master; and during the arduous process of getting Miss Fitzpatrick into her saddle she remained on the steps, offering facetious suggestions and warnings, with her short arms akimbo, and a smile that was meant to be jovial accentuating the hard lines of her face. (6: 35)

No cabe duda de que, para Somerville & Ross, Charlotte es un producto social

[121]SOMERVILLE, E.OE, & ROSS, M., *Wheel-Tracks*, pág.39.

malsano que ha surgido debido a la desestabilización económica de la Irlanda rural. Representa, igualmente, el despertar tiránico de la Irlanda campesina en lucha por los privilegios que sólo disfruta la élite auténtica. Tanto la maldad como la tiranía son rasgos consustanciales al comportamiento de la protagonista y aspectos que confirman, desde diversos ángulos, el peligro de este tipo de malformación social. Así se observa en los enfrentamientos que tiene Charlotte con los pequeños comerciantes de la zona:

> Miss Mullen's weekly haggle with the butcher did not last quite as long as usual this Friday morning. She had, in fact, concluded it by herself taking the butcher's knife, and, with jocose determination, had proceeded to cut off the special portion of the 'rack' which she wished for, in spite of Mr Driscoll's protestations that it had been bespoke by Mrs Gascogne. Exhilarated by this success, she walked home at a brisk pace, regarless of the heat, and of the weight of the rusty black tourist's bag which she always wore, slung across her shoulders by a strap, on her expeditions into town. (17: 126)

Además de reflejar una descarada prepotencia con aquellos que considera inferiores, Charlotte hace uso de su fuerza con inusitada habilidad lingüística, pasando de la más violenta vulgaridad verbal a un discurso sorprendentemente cultivado. Puede dominar a la pescadera en el mercado del mismo modo que sabe ponerse al nivel de Christopher Dysart:

> "When I come into Lismoyle, it's not to buy rotten fish from a drunken fish fag, that'll be begging for crusts at my hall door tomorrow. If I hear another word out of yer mouth I'll give you and your fish to the police, and the streets'll be rid of you and yer infernal tongue for a week, at all events, and the prison'll have a treat that it's pretty well used to!"
>
> Another titter rewarded this sally, and Charlotte, well pleased, turned to walk away. As she did so, she caught sight of Christopher. [...]
>
> "How are you again, Mr Dysart? You just came in time to get a specimen of the *res angusta domi*." (33: 236-7)

El fondo de la cuestión relativa al dominio de Charlotte, si se contrapone a la ineptitud que ejemplifica la decadencia de la clase terrateniente en el talante de Christopher Dysart, plantea un análisis de la situación irlandesa a partir de una disyuntiva pesimista entre lo malo y lo peor. De un modo similar lo dió a entender la advertencia de Maria Edgeworth en el contraste implícito entre la irresponsabilidad de los Rackrent y la tiranía de Jason Quirk, aspectos de los que es víctima el subordinado

Thady Quirk de una forma ciertamente ambigua.[122] La crítica ha apuntado cierta correspondencia entre las novelas *Castle Rackrent* y *The Real Charlotte* por cuanto "*The Real Charlotte* offers a continuation of the process of social restructuring in Irish society charted in Maria Edgeworth's *Castle Rackrent*. Charlotte Mullen is the descendant of Jason Quirk".[123]

Un interesante avance sobre lo que puede ocurrir si la clase arribista logra suplantar a la aristocracia se ofrece en el enclave doméstico de Tally Ho. En el reino de los gatos Charlotte ha modelado la práctica doméstica de una aspirante ilegítima a señora de la *Big House*, cuyo exponente más sobresaliente es su doncella, Louisa; "a small and sullen Protestant orphan of unequal sluggishness and stupidity" (4: 21). El terror que Louisa siente hacia su dueña, la ignorancia que demuestra en la realización de las tareas más simples, su fuerte acento irlandés y la consiguiente anomalía de su identidad religiosa llevan a la conclusión de que Louisa es un ser artificial nacido de las grotescas artimañas de Charlotte. Pero el ama de Tally Ho puede alardear de tener servidumbre protestante, como en Bruff. Por otra parte, el ambiente doméstico se presenta bajo la imagen de un auténtico infierno provocado por el mal gobierno de Charlotte. Destaca la explotación de que es víctima Norry the Boat (católica y adscrita al escalafón inferior de la servidumbre) por comparación con la vagancia que se consiente a Louisa (protestante y adscrita al nivel privilegiado de doncella). También destaca el encarcelamiento que sufre la cacatúa (animal perteneciente al pasado de Tally Ho) por comparación con el favoritismo de que son objeto los gatos (portadores de las ambiciones que alimenta la nueva dueña de Tally Ho). El microcosmos animal, y no las personas, expresan el desorden y las injusticias que reinan en Tally Ho:

> The kitchen was sunny and stuffy, the blue-bottles were buzzing their loudest in the cobwebby window, one colony of evicted kittens was already beginning to make the best of things in the turf heap, and the leaves of the laurel outside were gleaming tropically against the brilliant sky, with no one to appreciate them except the pigs. When it came to half past twelve o'clock the cockatoo could no longer refrain, and fell to loud and prolonged screamings. The only result at first was a brief stupefaction on the part of the kittens, and an answering outcry from the fowl in the yard; then, after some minutes, the

[122]Véase el apartado III.1. del presente trabajo.

[123]IMHOF, R., "Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*" en *Ancestral Voices*. O. Rauchbauer (ed.)., pág.96. Cf. CAHALAN, J.M., *The Irish Novel*, pág.93; MOYNAHAN, J., Ob. cit., pág.191.

green baize cross-door opened, and a voice bellowed down the passage:

"Biddy! Bid Sal! (*fortissimo*), can't ye stop that bird's infernal screeching?" There was dead silence, and Miss Mullen advanced into the kitchen and called again.

"Biddy's claning herself, Miss Mullen," said a small voice from the pantry door.

"That's no reason you shouldn't answer!" thundered Charlotte; "come out here yourself and put the cockatoo out in the yard."

Louisa the orphan, a short, fat, white-faced girl of fourteen, shuffled out of the pantry with her chin buried in her chest, and her round terrified eyes turned upwards to Miss Charlotte's face.

"I'd be in dhread to ketch him," she faltered.

[...] Still denouncing her retainers, Miss Charlotte mounted nimbly upon a chair, and seizing the now speechless cockatoo by the wings, carried him herself out to the yard and fastened him to his accustomed laurel bough. (4: 24)

Somerville & Ross desmenuzan con extraordinaria sensibilidad la jerarquía social de Lismoyle e introducen a Francie como elemento de contraste, ya que su ignorancia sobre las costumbres de Lismoyle acentúa la peculiaridad idiosincrática del medio rural en una época que preludia la desaparición de la vida tradicional. El acento dublinés de Francie, la utilización de *slang* y la despreocupación con la que se expresa, ajena a las convenciones sociales que condicionan a los demás personajes, contribuyen a resaltar la espontaneidad de una joven extraña al mundo en torno a la *Big House*. En este aspecto nos hacemos eco de las observaciones de Stephen Gwynn cuando apostilla que "her vulgarity is a blemish, not a vice".[124] Las cartas que Francie escribe a su amiga Fanny de Dublín son un buen ejemplo de la desvinculación que tiene con la realidad profunda que la rodea:

Although I'm nearly dead after the bazaar I must write you a line or two to tell you what it was like. It was scrumshous. I wore my white dress with the embroidery the first day and the pink dress that you and I bought together the second day and everybody liked me best in the white one. It was fearful hot and it was great luck it was at the flower stall Mrs Gascogne asked me to sell. [...] The Dysarts brought in a lovely lot of flowers and Mr Dysart was very nice helping me to tie them up. You needn't get on with any of your nonsense about him, he'd never think of flirting with me or anyone though he's fearfully polite and you'd be in fits if you saw the way Miss Hope-Drummond the girl I told you about was running after him and anyone could see he'd sooner talk to his sister or his mother and I don't wonder for their both very nice which is more than she is. Lambert was there of course and poor Mrs L. in a puce dress and everybody from the whole country round. Mr Hawkins was grand fun. Nothing would do him but to come behind the counter with me and Mrs Gascogne and go on with the greatest nonsense selling

[124]GWYNN, Stephen, "Lever's Successors", *Edinburgh Review* (October 1921), pág.352.

buttonholes to the old ladies and making them buy a lot of old rotten jeranium cuttings that was all Charlotte would give to the stall. (17: 122)

Con la misma franqueza se expresa en Tally Ho: "I wouldn't care what I was like if I could only make the beastly thing meet. [...] Wasn't I a fool to tell him to make it tight in the waist!" (6: 34); e incluso ante el heredero de Bruff: "You don't appear very fond of hymns, Mr Dysart. [...] I suppose that's why you sit in the back seat! [...] There was a directness about this that Lismoyle would not have ventured on, and Christopher looked at his companion with an increase of interest" (9: 59).

El punto de referencia con respecto a la realidad externa es su ambiente de Dublín. Las reacciones de Francie inciden en la idea del personaje desarraigado que no procede del lugar en donde se encuentra ni pertenece a la tierra. Allí ha sido colocada por Charlotte, con toda probabilidad, erróneamente. En consecuencia, Francie está predispuesta a equivocarse, malinterpretando de forma simplista lo que ve a su alrededor. El día en que llega a Gurthnamuckla, "[Miss Duffy] inclined her head as she spoke, and Francie, with much disposition to laugh, bowed hers in return; each instant Miss Duffy's resemblance, both in feature and costume, to a beggar woman who frequented the corner of Sackville Street, was becoming harder to bear with fortitude" (7: 45). En Bruff, el modo de vestir constituye su única preocupación: "She looked at Miss Hope-Drummond's spotless white gown, and wished she had not put on her Sunday terra-cotta" (18: 136); "She felt as if her petticoats showed her boots more than was desirable, that her gloves were of too brilliant a tint, and that she ought to have left her umbrella in the hall" ((18. 138). Sin embargo, no es tanto su apariencia cuanto su código ético lo que realmente tropieza con el entorno:

She was exceedingly afraid of her hostess; her sense of her misdoings was, like a dog's, entirely shaped upon other people's opinions, and depended in no way upon her own conscience; and she had now awakened to a belief that she had transgressed very badly indeed. "And if she" ('she' was Lady Dysart, and for the moment Francie's standard of morality) "was so angry with me sitting in the brougham with him [Mr Hawkins]," she thought to herself [...], "what would she think if she knew the whole story?"

In Francie's society 'the whole story' would have been listened with extreme leniency, if not admiration; in fact, some episodes of a similar kind had before now been confided by our young lady to Miss Fanny Hemphill, and had even given her a certain standing in the eyes of that arbiter of manners and morals. (21: 157)

La situación del personaje desarraigado en una tierra que ofrece la cruda realidad de la miseria y esencia gaélica de Irlanda se produce en el choque entre Francie y los mendigos. En este sentido las barreras entre ambos mundos causan una mayor impresión, por infranqueables. El código de la tierra es incomprensible para Francie desde todos los puntos de vista. Durante el encuentro con Billy Grainy, el lenguaje de la adulación y la costumbre servil del pobre que conforman, desde antiguo, el ambivalente saludo irlandés de sumisión y respeto hacia un superior provoca terror y repugnancia:

> The old man came up beside Francie, and, clutching the skirt of her habit, blinked at her with sly and swimming eyes.
>
> "Fitzpathrick is it? Begob I knew her grannema well; she was a fine hearty woman, the Lord have mercy on her! And she never seen me without she'd give me a shixpence or maybe a shillin'."
>
> Francie was skilled in the repulse of the Dublin beggar, but this ancestral precedent was something for which she was not prepared. The clutch tightened on her habit and the disgusting old face almost touched it, as Billy pressed close to her, mouthing out incomprehensible blessings and entreaties. She felt afraid of his red eyes and clawing fingers, and she turned helplessly to Lambert. (6: 40-1)

El siguiente encuentro con un mendigo tiene lugar en Tally Ho y cuenta con la presencia de Norry the Boat:

> "*Sha'se mick*, Nance! Look at that, now, how ye have poor Nance the Fool waitin' on me till I give her the empty bottle for Julia Duffy."
>
> Francie moved towards the scullery door, urged by a natural curiosity to see what manner of person Nance the Fool might be, and saw, squatted on the damp flags, an object which could only be described as a bundle of rags with a cough in it. The last characteristic was exhibited in such detail at the sight of Francie that she retired into the kitchen again, and ventured to suggest to Norry that the bottle should be given as soon as possible, and the scullery relieved of Nance the Fool's dreadful presence.
>
> "There it is for her on the dhresser," replied Norry, still furiously whipping the eggs; "ye can give it yerself."
>
> From the bundle of rags, as Francie approached it, there issued a claw, which snatched the bottle and secreted it, and Francie just caught a glimpse, under the swathing of rags, of eyes so inflamed with crimson that they seemed to her like pools of blood, and heard mouthings and mumblings of Irish which might have been benedictions, but, if so, were certainly blessings in disguise.
>
> "That poor craythur walked three miles to bring me the bottle I have there on the dhresser. It's yerr'b tay that Julia Duffy makes for thim that has the colic." (17: 125)

Con la alusión referente a la práctica curandera de Julia Duffy y la mórbida descripción de Nance the Fool esta escena funde imágenes ancestrales sobre el culto pagano a la tierra y los ritos funerarios. A Francie se le presenta la cara de la miseria y de la muerte provista de las mismas garras amenazadoras que Billy Grainy. El código ético y el código de la tierra constituyen los pilares del medio rural que la ingenuidad de Francie desvela progresivamente al lector, en conjunción con las señas de identidad de todos los demás personajes que la trama de la novela pone en movimiento en base a la jerarquía social.

VII.5.3. En torno a la cara oculta de la verdadera Charlotte.

El móvil de la trama en la novela *The Real Charlotte* sigue la pauta que marcan las aspiraciones arribistas de su protagonista: Charlotte quiere vivir como la clase alta en una *Big House*, objetivo que facilita la ruina de Gurthnamuckla, y legitimar su ascenso social como miembro de la *Ascendancy* estableciendo lazos familiares con la estirpe de Bruff. La familia Dysart necesita asegurar su descendencia con el fin de sobrevivir, y la supervivencia económica de una joven casadera como Francie necesita de un marido. Desde este enfoque el plan es perfecto, pues cabe suponer que el heredero de Bruff no podrá resistirse a la deslumbrante belleza de Francie. Los sueños de Charlotte se completan con el deseo de contraer matrimonio con Roddy Lambert quien, además de ser el centro de su pasión amorosa, posee el reconocimiento social que se deriva de su relación directa con la cúspide terrateniente. Charlotte apunta muy alto. Pero la esencia imbatible de su naturaleza arribista y el aprovechamiento de las circunstancias que determinan la debilidad de sus víctimas son signos indicativos de un destino propicio para la ambición. Con tales garantías de éxito, Charlotte pone en práctica el método implacable de un político maquiavélico, cuyos fines justifican los medios y aseguran la victoria en la destrucción. Estas armas acompañan el monstruoso ideal del usurpador en dirección a Gurthnamuckla y a Bruff.

La visita de Charlotte a Julia Duffy inicia la estrategia del ataque:

> To the deep and plainly expressed chagrin of the black horse, he was not allowed to turn in at the gate of Tally Ho, but was urged along the road which led to Rosemount. There again he made a protest, but, yielding to the weighty arguments of Charlotte's whip, he fell into his usual melancholy jog, and took the turn to Gurthnamuckla with dull resignation. Once steered into that lonely road, Charlotte let him go at his own pace, and sat passive, her mouth tightly closed, and her eyes blinking quickly as she looked straight ahead of her with a slight furrow of concentration on her low forehead. She had the unual gift of thinking out in advance her line of conversation in an interview, and, which

is even less usual, she had the power of keeping to it. By sheer strength of will she could force her plan of action upon other people, as a conjurer forces a card, till they came to believe it was of their own choosing; she had done it so often that she was now confident of her skill, and she quite understood the inevitable advantage that a fixed scheme of any sort has over indefinite opposition. When the clump of trees round Gurthnamuckla rose into view, Charlotte had determined her order of battle, and was free to give her attention to outward circumstances. (10: 66-7)

Ese día Julia Duffy está enferma, postrada en cama sin poder levantarse, circunstancia que permite a Charlotte supervisar el estado interior de la mansión. En una de las habitaciones se encuentra con la respuesta que va a recibir de su adversaria si intenta persuadirla para que abandone la casa de sus antepasados: "There was no furniture in it except a broken wooden bedstead; innumerable flies buzzed on the closed window, and in the slant of sunlight that fell through the dim panes was a box from which a turkey reared its red throat, and regarded her with a suspicion born, like her chickens, of long hatching" (10: 68-9). El mismo aspecto tiene la señora de Gurthnamuckla, con un aire de dignidad que se advierte patética:

The invalid turned her night-capped head round from the wall and looked at her visitor with astonished, bloodshot eyes. Her hatchety face was very yellow, her long nose was rather red, and her black hair thrust itself out round the soiled frill of her night-cap in dingy wisps.

"You're welcome, Miss Mullen," she said, with a pitiable attempt at dignity; "won't you take a cheer?" (10: 69)

Habiendo anticipado los posibles argumentos defensivos de Julia Duffy, Charlotte aborda la cuestión del desahucio de forma indirecta por medio de una estrategia que ataca directamente los presupuestos que legitiman la protección de Gurthnamuckla. Le informa, por un lado, de que su arrendatario está arruinado, lo que prueba la situación crítica que atraviesa el subarriendo y cuestiona la pervivencia del pacto con el señor de Bruff. Por otro lado, Charlotte persigue la humillación de su víctima al polemizar sobre el alcance social de su orgullo protestante: "Well, of course, everyone's soul is their own affair; but, ye know, when no one ever sees ye in your own parish church - well, right or wrong, there are plenty of fools to gab about it" (10: 71).

Una vez iniciada la mecánica política bajo la apariencia de una visita de cortesía, es necesario controlar las maniobras de quien tiene el poder de llevar la gestión a la

práctica. El destino es favorable a Charlotte, por cuanto el siguiente avance en la continuación de sus propósitos tiene lugar a raíz de un encuentro casual con Roddy Lambert, después de que éste haya hecho un balance sobre el mal estado de sus cuentas. Charlotte persigue un acuerdo con el administrador de Bruff en el que laten las expectativas de una pasión amorosa durante mucho tiempo reprimida. Ella le presenta su interés por Gurthnamuckla y aborda la renovación interior de la mansión, enfocándose una vertiente más doméstica de la *Big House*; él, en cambio, recibe una propuesta entrampada que incentiva sus propios sueños de terrateniente frustrado y adopta un enfoque convencionalmente masculino:

> "I tell you the house isn't in such a bad way as you think; it's dirt ails it more than anything else." Charlotte had recovered her wonted energy of utterance. "Believe me, if I had a few workmen in that house for a month you wouldn't know it."
>
> "Well, I believe you will, sooner or later. All the same, I can't see what the deuce you want with it. Now, if I had the place, I'd make a pot of money out of it, keeping young horses there, as I've often told you. I'd do a bit of coping, and making hunters to sell. There's no work on earth I'd like as well." (11: 76)

Esta declaración de intenciones está planteada en términos económicos pero tácitamente complementarios a nivel sexual. Se abre de este modo la posibilidad de llegar a un acuerdo de interés común, que lidera Charlotte al tiempo que depende del beneplácito de Lambert. El desarrollo de la entrevista invierte los roles sexuales que conlleva el cortejo amoroso tradicional:

> "Who's driving you, Roddy?" said Charlotte, in a voice in which a less preoccupied person than her companion might have noticed a curiously gentle inflection.
>
> It is perhaps noteworthy that while Mr Lambert's lips replied with heartfelt irritation, "Oh, they're all at me, Langford the coachbuilder, and everyone of them," one section of his brain was asking the other how much ready money old Mrs Mullen had had to leave, and was receiving a satisfactory answer.
>
> There was a pause in the conversation. [...]
>
> "Roddy," said Charlotte at last, and Lambert now observed how low and rough her voice was, "do you remember in old times once or twice, when you were put to it for a five pound note, you made no bones about asking a friend to help you? Well, you know I'm a poor woman" - even at this moment Charlotte's caution asserted itself – "but I daresay I could put my hand on a couple of hundred, and if they'd be any use to you-"
>
> Lambert became very red. The possibility of some such climax as this had floated in a sub-current of thought just below the level of formed ideas, but now that it had come, it startled him. It was an unheard of thing that Charlotte should make such an offer as this. It gave him suddenly a tingling sense of power, and at the same time a

strange instinct of disgust and shame. (11: 76-7)

Los resortes económicos y sexuales que entran en juego en esta interrelación de fuerzas sociales ansiosas por mejorar de posición tienen como objetivo destruir las barreras del pasado que, en base a la fidelidad mutua de la relación feudal, impiden su entrada en la *Big House*. Lambert asume el compromiso de desahuciar a Julia Duffy a cambio del préstamo que Charlotte le entrega. El pacto entre *a gombeen woman* y *a land-agent* viola las leyes de la tierra, puesto que tanto Julia Duffy como la riqueza del terrateniente Butler recibida por Charlotte en la herencia de su tía son la moneda de cambio utilizada por una clase media corrompida. La alianza de la clase media anularía las funciones del terrateniente y del arrendatario, según se deduce del prometedor futuro que proclama Charlotte: "Who knows, if I get the farm, that we mightn't make a joint-stock business out of it, and have young horses there, and all the rest of it!" (11: 77). Lambert y Charlotte pervierten el carácter sagrado de una unión feudal que Somerville & Ross equiparan a la fidelidad matrimonial. No en vano el proyecto matrimonial "all the rest of it" es apuntado por Charlotte, "[who] is remarkably consistent in that her romantic ambition dovetails with her social and territorial aspirations".[125] Bajo el vaivén de ambiciones y frustraciones que presiden el simulacro amoroso de los futuros contrayentes, el momento del compromiso desvirtúa el equilibrio del acuerdo final en un juego sexual que no es sincero por las dos partes:

> "You're awfully good, Charlotte," said Lambert, with an emotion in his voice that she did not guess to be purely the result of inward relief and exultation; "I'm awfully obliged to you - you always were a - a true friend - some day, perhaps, I'll be able to show you what I think about it," he stammered, unable to think of anything else to say, and, lifting his hand from the splashboard, he put it on hers, that lay in her lap with the reins in it, and pressed it for a moment. [...]
>
> He saw Charlotte's cheek burn with a furious red, and her lips quiver in the attempt to answer. (11: 77-8)

En definitiva, los dos parásitos miembros de la clase media están unidos en una empresa común que, lejos de asegurar su protección, conlleva un potencial mutuamente destructivo: pone en peligro los sentimientos de Charlotte y capitaliza la

[125] McMAHON, S., Ob. Cit., pág.128. Cf. FLANAGAN, T., "The Big House of Ross-Drishane", págs.61-2.

libertad de Lambert. En relación con este último aspecto, Charlotte espía todos los movimientos de su futuro socio y pareja. Cae en la cuenta de la atracción que ejerce Francie sobre él, hecho que le confirma su amistad con Mrs Lambert. No obstante, los problemas del matrimonio preparan a Charlotte un buen porvenir. Conoce, por parte de Lambert, "the paramount necessity of his marrying money" (28: 199). Conoce, igualmente, la enfermiza dependencia que tiene Mrs Lambert hacia su marido, y quiere el destino que se le presente la oportunidad de valorar esta dependencia y descubrir hasta qué punto Mrs Lambert sufre una enfermedad mortal:

> "Well, if it's any comfort to you," said Charlotte, "she [Francie] cares no more for him than the man in the moon! She has other fish to fry, I can tell you!"
>
> "But what signifies that, Charlotte," sighed Mrs Lambert, "so long as he thinks about her?"
>
> "Tell him he's a fool to waste his time over her," suggested Charlotte scoffingly.
>
> "Is it *me* tell him such a thing!" The turkey-hen lifted her wet red eyes from her saturated pocket handkerchief and began to laugh hysterically. "Much regard he has for what *I* say to him! Oh, don't make me laugh, Charlotte-" a frightened look came over her face, as if she had been struck, and she fell back in her chair. "It's the palpitations," she said faintly, with her hand on her heart. "Oh, I'm going - I'm going-"
>
> Charlotte ran to the chimney-piece, and took from it a bottle of smelling salts. She put it to Mrs Lambert's nose with one hand, and with the other unfastened the neck of her dress without any excitement or fuss. Her eyes were keen and quiet as she bent over the pale blotched face that lay on the antimacassar; and when Mrs Lambert began to realize again what was going on round her, she was conscious of a hand chafing her own, a hand that was both gentle and skilful. (28: 202)

El plan de ataque que prepara Charlotte hacia Bruff requiere de la mediación de su prima Francie. De forma paralela a cómo se aborda la cuestión de Gurthnamuckla, el asunto de emparentar con la familia Dysart a través de Francie surge de otro pacto que Charlotte se ve obligada a aceptar el día de la muerte de su tía. En este caso, igualmente, "it suits her sense of economy to combine duty with profit".[126] A pesar de los esfuerzos que realiza Charlotte para que Mrs Mullen olvide que una de sus sobrinas ha sido injustamente desheredada, la moribunda hace hincapié en el bienestar de Francie. Este deber interfiere en principio con los sueños de Charlotte que representa Susan, el gato:

[126]McMAHON, S., Ob. cit., pág.128.

"Why doesn't Francie come in?" murmured the old woman again in the fragmentary, uninflected voice that seems hardly spared from the unseen battle with death.

"It wasn't her you asked me for at all," answered Charlotte. "You said you wanted to say good-bye to Susan." [...]

"Charlotte," she said, "it isn't cats we should be thinking of now. God knows the cats are safe with you. But little Francie, Charlotte; we ought to have done more for her. You promised me that if you got the money you'd look after her. Didn't you now, Charlotte? I wish I'd done more for her. She's a good little thing - a good little thing-" she repeated dreamily. (2: 10)

En el umbral de la muerte las dos mujeres se ven forzadas a sellar el acuerdo: Charlotte se compromete con el futuro de Francie y en contrapartida Mrs Mullen da su conformidad a las aspiraciones de Charlotte que encarna Susan. De aquí se deduce que lo uno depende de lo otro. Charlotte recibe, simbólicamente, la "bendición" de su tía junto con la carga de sus últimas voluntades:

"Where's little Francie? You mustn't send her away, Charlotte; you promised you'd take care of her; didn't you, Charlotte?"

"Yes, yes," said Charlotte quickly, pushing the cat towards the old lady; "never fear, I'll see after her."

Old Mrs Mullen's eyes, that had rested with a filmy stare on her niece's face, closed again, and her head began to move a little from one side to the other, a low monotonous moan coming from her lips each turn. Charlotte took her right hand and laid it on the cat's brindled back. It rested there, unconscious, for some seconds, while the two women looked on in silence, and then the fingers drooped and contracted like a bird's claw, and the moaning ceased. There was at the same time a spasmodic movement of the gathered-up knees, and a sudden rigidity fell upon the small insignificant face. (2: 11-2)

Sin embargo, el destino resulta ser de nuevo favorable a los proyectos de Charlotte, facilitado por los problemas que tiene la situación de Bruff en relación con el matrimonio de Christopher Dysart. A esta conclusión llega la invitada preferida de Lady Dysart mientras va de camino a la celebración primaveral que tiene lugar en Bruff:

The most reliable old persons had, she was wont to reflect, a slippery turn in them where their wills were concerned, and it was well to be ready for any contingency of fortune. Things had turned out very well after all; [...] in skilled hands, something might even be made of that legacy. Miss Mullen thought a great deal about her legacy and the steps she had taken with regard to it as she drove to Bruff. The horse that drew her ancient phaeton moved with a dignity beffiting his eight and twenty years; the three miles of level lake side road between Lismole and Bruff were to him a serious

undertaking, and by the time he had arrived at his destination, his mistress's active mind had pursued many pleasant mental paths to their utmost limit. (3: 13-4)

En particular, dos escenas de la novela, de las que entra a formar parte activa el tiempo atmosférico, "almost an actor in the plot",[127] confirman que el hado ha dispuesto una buena conjunción astral para Charlotte Mullen.

Los gatos de Tally Ho constituyen un motivo muy apropiado para invitar a Christopher Dysart y tantear un primer acercamiento hacia Francie: "And you know you promised - or your mother did for you - that you'd come and photograph poor old Mrs Tommy before she died. The poor thing's so sick now we have to feed her with a baby's bottle" (3: 19). La mención de Mrs Tommy es incomprendida por Christopher y ha de ser convenientemente aclarada por Charlotte: "She's the great-great-grandmother of all me cats, and I want to immortalize her; but don't come till after Monday, as I'd like to introduce you to my cousin, Miss Fitzpatrick; did you hear she was coming?" (3: 19). Varios días más tarde, con motivo de la excursión organizada por los oficiales británicos con Pamela y Christopher, Miss Hope-Drummond, Lambert y Francie, se ponen en evidencia las posibilidades amorosas que hay entre los distintos personajes. Queda claro, sobre todo, el desinterés de Christopher Dysart, los celos de Lambert y el flirteo que han iniciado Francie y Gerald Hawkins. Sin embargo, al final de la jornada, cuando todo está dispuesto para el viaje de vuelta, el curso de la fortuna es propicio para los felinos planes de Charlotte:

Late that afternoon, when the sun was beginning to stoop to the west, a wind came creeping down from somewhere back of the mountains, and began to stretch tentative cats' paws over the lake. It had pushed before it across the Atlantic, a soft mass of orange-coloured cloud, that caught the sun's lowered rays, and spread them in a mellow glare over everything. The lake turned to a coarse and furious blue. (14: 95)

El apacible reino de Christopher Dysart recibe el fulgor azul que también caracteriza el color azul de los ojos de Francie.[128] Algunos instantes después, la rivalidad que siempre mantiene Lambert con Christopher Dysart provoca el naufragio

[127]POWELL, V., Ob. cit., pág.64.

[128]Cf. Cap.4, pág.27.

que pone en peligro la vida de Francie. Con una inesperada prueba de valentía, Christopher salva a Francie, o lo que es lo mismo, los hados se encargan de consumar, gracias a las debilidades de Roddy Lambert, el acercamiento que Charlotte ansía para los dos jóvenes. En efecto, el siguiente accidente que sufre Francie en el lago a raíz de una breve escapada con Hawkins demuestra que el primer accidente ha ido mermando el caparazón insensible de Christopher: "He remembered, with a shudder that he had not felt at the time, the white face rising and dipping in the trough of the grey lake waves; and though his sense of humour, and of the supreme inadequacy and staleness of swearing, usually deprived him of that safety valve, he was conscious that in the background of his mind the traditional adjective was monotonously coupling itself with the name of Mr Hawkins" (24: 173-4).

La segunda escena relevante desde el punto de vista del mensaje que transmite el tiempo atmosférico tiene lugar cuando Charlotte se entera de que Francie está enamorada de Hawkins, tras leer la correspondencia que envía a las amigas de Dublín. El objetivo es entonces forzar una invitación de Pamela para que Francie permanezca en Bruff unos días, mientras ella se ausenta con la disculpa de una consulta en el dentista, en Dublín. Pamela no parece dispuesta a extender esta invitación más allá de lo que pueda suponer alguna visita de cortesía ocasional. No obstante, durante la travesía que lleva de la iglesia a Tally Ho, el tiempo amaina: "The rain was over, and the birds were singing loudly in the thick shrubs at Tally Ho as Pamela turned the roan pony in at the gate; the sun was already drawing a steamy warmth from the bepuddled road, and the blue of the afternoon sky was glowing freshly and purely behind a widening proscenium of clouds" (17: 131). Y al entrar en la casa, el comportamiento de Francie favorece la buena estrella de Charlotte:

> A stifled giggle broke from the corner behind the piano, and Francie's head appeared over the top, instantly followed by that of Mr Hawkins.
>
> "We thought 'twas visitors when we heard the wheels," said Miss Fitzpatrick, still laughing, but looking very much ashamed of herself, "and we went to hide when they passed the window for fear we'd been seen." She paused, not knowing what to say, and looked entreatingly at Pamela. "I never thought it'd be you-"
>
> It was borne in on her suddenly that this was not the manner in which Lady Dysart would have acted under similar circumstances, and for the first time a doubt as to the fitness of her social methods crossed her mind.
>
> Pamela, as she drove home after tea, thought she understood why it was that Miss Mullen did not wish her cousin to be left to her own devices in Lismoyle. (17: 131-2)

A partir de los ejemplos presentados hasta ahora se observa que las estratagemas utilizadas por la protagonista llegan a buen fin porque se trata de una mujer inteligente que ha calculado con acierto las carencias del entorno susceptibles de ser explotadas en provecho propio. Incluso cuando no interfieren sus maniobras directamente, los defectos de los demás revierten en beneficio de un ser perverso que no tiene nada positivo que ofrecer por sí mismo. De acuerdo con ello, la fealdad de su alma envilece aún más su desagradable aspecto físico. En este sentido Francie es la antítesis de Charlotte, ya que su belleza física es el espejo de un alma inocente, no corrompida por las maquinaciones de su prima y no contaminada por el provincianismo de Lismoyle. Tiene, por supuesto, otros defectos, además de ser poco inteligente, pero a éstos no va aparejado ningún tipo de intencionalidad dañina. Posee, en definitiva, la virtud de un corazón noble y "a certain jaunty nobility, the nobility of a beautiful wild thing".[129] Sólo los dones "superiores" de Francie logran captar a Christopher Dysart, aspecto que al menos permite a Somerville & Ross mantener la dignidad de su personaje aristocrático por encima de la vulgaridad que se desprende de la astucia característica de la protagonista de la novela: "Christopher's manner did not, it is true, coincide with her theory of a lover, which was crude, and founded on taste rather than experience, but she had imagination enough to recognize that Christopher, in lovemaking, as in most other things, would pursue methods unkown to her" (28: 196).

El enamoramiento de Christopher Dysart sigue un proceso ascendente que parte de un análisis realista sobre la impresión general que causa Francie, expresada en la exclamación, "how young she was, and how pretty, and how inexpressibly vulgar! [...] how vast was the chasm between her ideal of life and his own" (9: 60), para finalmente alcanzar el punto máximo de la idealización. La joven casadera no participa de este proceso de forma activa sino como elemento pasivo: la introducción de Francie en el ambiente de Bruff está mediatizada por su prima y favorece, en contrapartida, el acercamiento de Francie a Gerald Hawkins. La ironía de la situación se hace evidente porque cuanto mayor es la atracción que Francie siente hacia Hawkins, mayor admiración causa la joven en el heredero de Bruff. Este cae en las redes de su habitual

[129]KIBERD, D., Ob. cit., pág.75.

apatía y autoaislamiento proteccionista por reacción. En la medida en que Francie se entrega al juego sexual de Hawkins y está lejos de las presiones que suelen incidir en el soltero de oro de Lismoyle, Christopher recibe de ella una sensación de libertad y naturalidad que, por falta de costumbre, descontrolan su conducta mesurada.

La belleza física, aunque patrimonio de una chica corriente, es un factor fundamental en el reconocimiento inicial de las cualidades de Francie. Toca el refinamiento estético de Christopher Dysart y alimenta su sensibilidad artística:

> She had a waving branch of mountain-ash in her hand; the big straw hat that she had trimmed for herself with dog-roses the night before was on the back of her head; her hair clustered about her white temples, and the colour that fighting the flies had brought to her face lent a lovely depth to eyes that had the gaiety and the soullessness of a child. Lambert had forgotten most of his classics since he had left school, and it is probable that even had he remembered them it would not have occurred to him to regard anything in them as applicable to modern times. At all events Francie's dryad-like fitness to her surroundings did not strike him, as it struck another more dispassionate onlooker, when an occasional lift of the Hope-Drummond parasol revealed the white-clad figure, with its woody background, to Christopher. (12: 86)

Christopher demuestra ser tan vulnerable al atractivo físico de una mujer hermosa como cualquier otro hombre, pero el matiz del ideal estético marca una diferencia sustancial de superioridad con respecto a los restantes pretendientes de Francie. No es esta mujer bonita un objeto de deseo que hace brotar la semilla de la pasión, sino un objeto de deleite artístico que llega a su conciencia sexual indirectamente, tamizada por la armonía del entorno natural.[130] Si la percepción de la belleza no mantiene un equilibrio, desaparece todo el encanto:

> "If it wasn't that you seem to enjoy having that hat blown inside out every second minute," he [Lambert] said chillingly, "I'd offer to lend you a cap." [...]
>
> Miss Fitzpatrick recognized its merits with half a glance, and, promptly putting it on her head, stuffed the *chef-d'œuvre* of the night before under the seat among the deckswabs and ends of rope that lurked there. Christopher, looking aft at the moment, saw the change of headgear, and it was, perhaps, characteristic of him that even while he acknowledged the appropriateness of the red cap of liberty to the impertinence of the brilliant face beneath it, he found himself reminded of the extra supplement, in colours,

[130]Cf. El apartado VI.3. del presente estudio, en relación con la influencia moral de la *Ascendancy* en el modo en que Edith Somerville y Martin Ross expresan su propia conciencia sexual.

of any Christmas number - indubitably pretty, but a trifle vulgar. (14: 97-8)

Una vez constatada la belleza exterior e interior de Francie, Christopher se lanza en la empresa educativa que supone pulir las aristas sociales de una chica de barrio a través de la literatura. Surge "the scientific interest felt by a philosopher in the evolution of a nascent soul" (28: 196). Pero lo que verdaderamente renace es el alma apagada de Christopher. Francie le da tanta vida que pierde la perspectiva: "He had found out subtle depths of sweetness and sympathy that were, in their responsiveness, equivalent to intellect" (29: 205). Le aporta incluso la hombría, ligeramente descarada, que se atreve a demostrar en presencia de su administrador:

> "We're going very fast, aren't we?" panted Francie, trying to push down her rebellious habit skirt with her whip, as they sped along the flat road between Lismoyle and Bruff. "I'm afraid Mr Lambert can't keep up. That's a dreadfully wild horse he's riding."
>
> "Are we?" said Christopher vaguely. "Shall we pull up? Here, woa, you brute!" He pulled the carriage horse into a walk, and looked at Francie with a laugh. "I'm beginning to hope you're as bad a rider as I am," he said sympathetically. "Let me hold your reins, while you're pinning up that plait."
>
> "Oh, botheration take it! Is my hair down again? It always comes down if I trot fast," bewailed Francie, putting up her hands to her dishevelled hair, that sparkled like gold in the sun.
>
> "Do you know, the first time I ever saw you, your hair had come down out riding," said Christopher, looking at her as he held the rein, and not giving a thought to the intimate appearance they presented to the third member of the party; "if I were you I should start with it down my back. [...] It's the loveliest hair I've ever seen." (29: 209)

Los dardos que ha lanzado Charlotte a su alrededor precipitan los acontecimientos el día en que Julia Duffy recibe el aviso de su desahucio por parte de Lambert. Paralelamente, Christopher Dysart revela estar perdidamente enamorado de Francie. La conjunción de ambos sucesos supone el clímax del éxito que empieza a saborear Charlotte. Tanto la situación de Gurthnamuckla como la de Bruff desenmascaran la problemática del sistema terrateniente e inciden en las posibilidades de supervivencia con las que cuenta el mundo de la *Big House*.

Cuando ya es demasiado tarde, Julia Duffy se encamina hacia Bruff para reivindicar la protección de una relación de vasallaje muy particular que la ha mantenido en Gurthnamuckla hasta entonces. Diversos hechos reflejan que parte bajo

el impulso del orgullo y no de la sumisión, como si renegara de sus raíces campesinas. Desde ese momento ella misma rompe, en cuanto arrendataria y campesina, los lazos feudales que se apresura a reclamar. Esta actitud no es sino la culminación de una trayectoria degenerativa en la que la inquilina "mestiza" de Gurthnamuckla sufre las consecuencias de haber burlado repetidamente un equilibrio sagrado de derechos y obligaciones. Poco antes de salir, "she took a black bonnet that had first seen the light at her mother's funeral [...] She was going out of the house when her eye fell upon the plate from which the ducks had been eating; she came back for it, and, taking it out with her, scattered its contents to the turkeys, mechanically holding her dress up out of the dirt as she did so" (30: 212). Al pasar por Tally Ho para descansar después de una larga caminata se entera de que Charlotte es la causante de su tragedia. Doblemente humillada por la noticia y por el hecho de haberse parado en la casa, Julia Duffy rechaza con desprecio la ayuda que le ofrece su pariente por parte campesina, Norry the Boat: "I'm obliged to you, Norry Kelly [...] but when I'm in need of charity I'll ask for it. Let me out, if you please" (30: 216). En Bruff, la entrevista con Sir Benjamin Dysart choca contra un pasado caduco, de cuyos valores sólo permanecen el orgullo de Julia Duffy y el autoritarismo estéril de un terrateniente prepotente:

> "I wish to speak to you on an important matter, Sir Benjamin," began Julia in her best voice; "I was unable to see your agent, so I determined to come to yourself."
>
> The gold spectacles were turned upon her fixedly, and the expression of the eyes behind them was more intelligent than usual.
>
> "Begad, that's one of the tenants, James," said Sir Benjamin, looking up at his attendant.
>
> "Certainly, Sir Benjamin, certainly; this lady is Miss Duffy, from Gurthnamuckla," replied the courtly James Canavan. "An old tenant, I might almost say an old friend of your honour's."
>
> "And what the devil brings her here?" inquired Sir Benjamin, glowering at her under the wide brim of his hat.
>
> "Sir Benjamin," began Julia again, "I know your memory's failing you, but you might remember that after the death of my father, Hubert Duffy-" Julia felt all the Protestant and aristocratic associations of the name as she said it – "you made a promise to me in your office that I should never be disturbed in my holding of the land. [...] I am certain that it is by no wish of yours, or of your kind and honourable son, Mr Christopher, that your agent is pairsecuting me to make me leave the farm-" [...]
>
> Sir Benjamin suddenly began to brandish his stick. "What the devil is she saying about Christopher? What has Christopher to say to my tenants? D-n his insolence! He ought to be at school! [...] Send that woman away, James Canavan!" he screamed, making sweeps at her with his oak stick. "She shall never put her d-d splay foot upon my avenue again. I'll thrash her and Christopher out of the place! Turn her out, I tell you,

James Canavan!" (31: 217-8)

Entre tanto, Christopher Dysart intenta atraer el alma de Francie por medio de la lectura de poemas místico-románticos; o dicho de otro modo, la nueva generación de la *Ascendancy* se encuentra ocupada en la conquista amorosa de una Irlanda joven a la que quiere cautivar con su refinamiento aristocrático. En contraste con la escena anterior, el hijo de Sir Benjamin Dysart no se hace valer como emblema de la tradición terrateniente. Representa a una clase social que mira hacia el futuro con el único soporte de un baluarte cultural con el que Irlanda a duras penas puede complementarse, tal como parece indicar la reacción de Francie: "The sound in Christopher's voice told that the words were touching something deeper than his literary perception, and her sympathy answered to the tone, though the drift of the poem was dark to her. The music of the lines had just power enough upon her ear to predispose her to sentiment, and at present sentiment with Francie meant the tender repose of her soul upon the thought of Mr Gerald Hawkins" (31: 220). A pesar de las dificultades de compenetración que trae consigo este desnivel sociocultural, la generación joven de la *Ascendancy* tiene la esperanza de mantenerse con vida. Las ensoñaciones de Christopher han pasado de ser solitarios paseos en el lago para renovarse en la práctica del cortejo amoroso.

Sin embargo, el futuro resulta inseparable de un continuum histórico que reclama la responsabilidad del pasado. La aparición de Julia Duffy en medio del cortejo amoroso que tiene lugar en el jardín de Tally Ho coloca al heredero de Bruff ante esta disyuntiva, realzada por la llegada de "a black figure [...] stumbling on, with her eyes fixed on the light blue dress under the beech tree" (31: 221), mientras él permanece descolocado en un escenario controlado por Charlotte. El discurso que pronuncia Julia Duffy en su defensa apela a la ecuanimidad del terrateniente en términos frente a los que la característica educación de Christopher demuestra un sentido de la rectitud desprovisto de toda autoridad práctica:

> "You and your family have a right to know me, and I ask you to do me justice, that I shall not be turned out into the ditch for the sake of a lying double-faced schemer-" [...]
>
> "I think if you have anything to say you had better write it," said Christopher, beginning to think that Lambert had some excuse for his opinion of Miss Duffy, but beginning also to pity what he thought was a spectacle of miserable middle-aged

drunkenness; 'you may be sure that no injustice will be done to you-"

"Is it injustice?" broke in Julia, while the fever cloud seemed to roll its weight back for a moment from her brain; "maybe you'd say there was injustice if you knew all I know. Where's Charlotte Mullen, till I tell her to her face that I know her plots and her thricks? 'Tis to say that to her I came here, and to tell her 'twas she lent money to Peter Joyce that was grazing my farm, and refused it to him secondly, the way he'd go bankrupt on me, and she's to have my farm and my house that my grandfather built, thinking to even herself with the rest of the gentry-"

Her voice had become wilder and louder, and Christopher, uncomfortably aware that Francie could hear this indictment of Miss Mullen as distinctly as he did, intervened again.

"Look here, Miss Duffy," he said in a lower voice, "it's no use talking like this. If I can help you I will, but it would be a good deal better if you went home now. You - you seem ill, and it's a great mistake to stay here exciting yourself and making a noise. Write to me, and I'll see that you get fair play." (30: 221-2)

Christopher incurre en el error de desviar la responsabilidad terrateniente con el fin de preservar a Francie y su futuro con ella. Prefiere, en consecuencia, salvaguardar el honor de la protegida de Charlotte. El fondo de su postura es, por otra parte, encomiable, por cuanto prioriza sus sentimientos en beneficio de Francie y deja entrever su compromiso con el futuro. De un lado u otro, la disyuntiva de la *Ascendancy* es, en último término, trágica. Con la respuesta de Julia Duffy al final de esta escena, Somerville & Ross delimitan cuál es el callejón sin salida de una clase social que ha perdido su razón de ser en Irlanda por descuidar la vinculación feudal. La desaparición de la justicia arraigada en la tierra es causa de destrucción para el arrendatario pero vaticina también la caída del terrateniente, con el agravante de quedar atrapado por las fuerzas arribistas que esperan su gran oportunidad en medio del caos. El buen juicio habla "in extremis", manifestando la sabiduría del loco y ese instante de lucidez determinante que precede la llegada de la muerte:

"Ye'd better see ye get fair play yerself before you talk so grand about it!" She pointed up at Francie. "Mrs Dysart indeed!" - she bowed with a sarcastic exaggeration, that in saner moments she would not have been capable of – "Lady Dysart of Bruff, one of these days, I suppose!" - she bowed again. "That's what Miss Charlotte Mullen has laid out for ye," addressing herself to Christopher, "and ye'll not get away from that one till ye're under her foot!" (31: 222)

Christopher Dysart no puede por menos que abrir los ojos a la realidad: "He was being chased" (33: 234). Decide, no obstante, aceptar la predicción de Julia Duffy,

"when he and Francie had been informed of the destiny allotted to them" (33: 234). De camino a Tally Ho con el propósito de presentar su propuesta matrimonial a Francie, Christopher sigue la llamada de su corazón hacia una opción de futuro no idealizada y marcada por la resignación:

> He had got past the stage of reason, even his power of mocking at himself was dead, or perhaps it was that there seemed no longer anything that could be mocked at. In spite of his knowledge of the world the position had an aspect that was so serious and beautiful as to overpower the others, and to become one of the mysteries of life into which he had thought himself too cheap and shallow to enter [...] the enervating thrill, the almost sickening feeling of subdued excitement and expectation. (33: 235)

El planteamiento del cebo estrictamente sexual considerado por Charlotte ha discurrido por otra vía distinta a la esperada, más refinada en el procedimiento amoroso y determinada por la integridad de sentimientos sinceros. Pero el cambio de los factores no altera el producto y el cálculo de Charlotte se aviere acertado por lo que respecta a Christopher Dysart: la *Ascendancy* ha roto con su pasado terrateniente, ignorado la opción matrimonial inglesa y demostrado, finalmente, la dependencia emocional que tiene con Irlanda.

No ocurre igual con Francie, ya que la sinceridad de sus sentimientos destruye las expectativas de Charlotte. Francie sigue la llamada de su corazón guiada por el impulso amoroso pero, a diferencia de la "nobleza espiritual" que comparte con Christopher Dysart, su bagaje sociocultural dublinés está libre de los condicionantes sociales que comprometen a los demás personajes en el entramado rural - de ahí su admisión sincera sobre la imposibilidad de unirse al mundo de la *Ascendancy*:

> A vision rose up before Francie of her past self, loitering about the Dublin streets, and another of an incredible and yet possible future self, dwelling at Bruff in purple and fine linen, and then she looked up and met Christopher's eyes. She saw the look of tortured uncertainty and avowed purpose that there was no mistaking; Bruff and its glories melted away before it, and in their stead came Hawkins' laughing face, his voice, his touch, his kiss, in overpowering contrast to the face oposite to her, with its uncomprehended intellect and refinement, and its pale anxiety. (33: 242)

A partir del momento en que tiene lugar el enfrentamiento entre Francie y Charlotte, cuando esta última se entera de que la proposición matrimonial de

Christopher Dysart ha sido rechazada, comienza a clarificarse la verdadera implicación social que Somerville & Ross infunden en *The Real Charlotte* a un personaje difícil de concretar en la jerarquía social. La nobleza de Francie, que configuran su belleza exterior e interior, actúa de pantalla reflectora sobre la vulgaridad plebeya de Charlotte y sirve de barrera a la maldad arribista de ésta, anteponiendo la bondad de la inocencia. Los aspectos nobles de Francie permiten dilucidar la esencia innoble de Charlotte en base a una relación antagónica de fuerzas opuestas desde un punto de vista físico (belleza / fealdad), afectivo (amor / pasión) y ético (integridad / corrupción). La dimensión moral implícita en el retrato social de Charlotte Mullen late en el juego traicionero de la protagonista con las fuerzas de la muerte, a modo de sombras sobrenaturales que van torciendo su destino y se desencadenan en el juicio final, al término de la novela, tras la caída del velo que envuelve el alma oscura de "the Real Charlotte". La crítica ha destacado que la novela "proffers a superb case of human wickedness. The titular heroine is viciousness personified. She is a domineering and dangerous figure whose own humble origins [...] bespeak social ascent".[131] Para las autoras de la obra, esta es, sin duda, la clave de la maldad de Charlotte. En relación con Francie, "she is also a classic study of 'the banality of evil'";[132] y desde la perspectiva de una tragedia diabólica, "Charlotte is a figure of Faustian stature who can do everything except what she most desires".[133] Cabe matizar aquí que la ambición arribista de Charlotte Mullen es impotente frente a aquellos valores absolutos e intransferibles que, como la belleza y la pureza, en el amor y la fidelidad, no se pueden forzar ni comprar. En este sentido las virtudes de Francie ofrecen el contrapunto inmaterial de una nobleza que se hace inaccesible a las cualidades de Charlotte, impregnadas de materialismo y de un pragmatismo interesado.

De manera significativa, en la escena del enfrentamiento entre las dos primas se produce "a measuring and crossing of weapons" que muestra a Francie "the weight of the real Charlotte's will and the terror of her personality" (34: 253). Francie se mantiene

[131]IMHOF, R., "Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*" en *Ancestral Voices*. O. Rauchbauer (ed.), pág.96.

[132]KIBERD, D., Ob. cit., pág.78.

[133]CRONIN, J., *Somerville and Ross*, pág.41.

fiel a la secreta promesa matrimonial que le hizo Hawkins y espera su vuelta para cumplir el compromiso. Son sentimientos puros de amor sincero los que animan su paciencia y fidelidad por encima de la conveniencia de otras oportunidades:

> The promise he had made to her under the tree in the garden was as far from being fulfilled as ever. Christopher Dysart would not have treated her this way, she thought to herself, as she stooped over her darning and bit her lip to keep it from quivering, but then she would not have minded much whether he wrote to her or not - that was the worst of it. Francie had always confidently announced to her Dublin circle of friends her intention of marrying a rich man, good looking, and a lord if possible, but certainly rich. But here she was, on the morning after what had been a proposal, or what had amounted to one, from a rich young man who was also nice looking, and almost the next thing to a lord, and instead of sitting down triumphantly to write the letter that should thrill the North Side down to its very grocers' shops, she was darning stockings, red-eyed and dejected, and pondering over how best to keep from her cousin any glimmering of what had happened. [...] She felt quite impartially how unfortunate it was that she should have given her heart to Gerald in this irrecoverable way, and then with a headlong change of ideas she said to herself that there was no one like him, and she would always, *always* care for him, and nobody else. (34: 250-1)

Frustrada la oportunidad de emparentar con la estirpe de Bruff, Charlotte revela su visión corrompida del amor, ridiculiza la inocencia de Francie y traiciona los motivos de su aparente generosidad:

> "Oh, my God!" she bawled, flinging up both her arms with the fists clenched; "d'ye hear that? She dares to tell me that to me face after all I've done for her!" Her hands dropped down, and she stared at Francie with her thick lips working in a dumb transport of rage. "And who are ye waiting for? Will ye tell me that! You, that aren't fit to lick the dirt off Christopher Dysart's boots!" she went on, with the uncontrollable sound in her voice that told that rage was bringing her to the verge of tears; "for the Prince of Wales' son, I suppose? Or are ye cherishing hopes that your friend Mr Hawkins would condescend to take a fancy to you again?" (34: 253-4)

El curso de la pelea se descontrola al tiempo que se desatan las pasiones y Charlotte ofrece la faceta ruin de su fuerte naturaleza, tanto mental como física. Surge la mujer vil y masculina "[facing] her cousin with her fists clenched on her knees" (34: 252). Surge también su amenazadora bestialidad: "She leaned forward with her mouth half open, and Francie felt her breath strike on her face, and shrank back" (34: 253). En el punto culminante de la pelea Francie se defiende con la mejor arma a su alcance: "

I'm not asking you to keep me, [...] I'm able to keep myself, and to wait as long as I choose till I get married; *I'm* not afraid of being an old maid!" (34: 254). En efecto, Charlotte se ve colocada ante una barrera inexpugnable que pone al descubierto su propia debilidad:

> They glared at each other, the fire of anger smiting on both their faces, lighting Francie's cheek with a malign brilliance, and burning in ugly purple-red on Charlotte's leathery skin. The girl's aggressive beauty was to Charlotte a keener taunt than the rudimentary insult of her words; it brought with it a swarm of thoughts that buzzed and stung in her soul like poisonous flies.
>
> "And might one be permitted to ask how long you're going to wait? [...] I daresay you'll have found out what spending there is in twenty-five pounds before that, and ye'll go whimpering to Roddy Lambert, [...] to pay your debts and patch up your character!" (34: 254)

Sin duda derrotada por el impacto de la cruda realidad, Charlotte echa a Francie de la casa. Esta decisión incumple con las últimas voluntades de su tía y rompe el pacto que en su día sellara con ella en presencia de Susan. No es casualidad, por tanto, que el gato presencie también el enfrentamiento y la ruptura subsiguiente, protagonizando muy a su pesar el hecho premonitorio que va a cambiar el destino de su ama hacia el fracaso. La narración del suceso toma igualmente un giro irónico, acorde con el golpe de venganza que recaerá sobre el sueño pasional de Charlotte cuando Roddy Lambert se case con Francie:

> It is quite within the bounds of possibility that Charlotte might at this juncture have struck Francie, and thereby have put herself for ever into a false position, but her guardian angel, in the shape of Susan, the grey tomcat, intervened. [...] The blow that was so near being Francie's descended upon the cat's broad confident face and hurled him to the ground. He bolted out of the window again, and when he was safely on the gravel walk, turned and looked back with an expression of human anger and astonishment. (34: 255)

Asimismo, en la medida en que la belleza y sinceridad de Francie chocan contra la fealdad y las intrigas de Charlotte en una lucha que enfrenta a las fuerzas del bien y del mal, Susan complementa la idea asociada a una figura demoníaca: "It is a remarkable tribute to the writers' sense of evil and their power to depict it that when, in Chapter 34, Francie and Charlotte face each other in anger and the cat Susan jumps on

Charlotte like a familiar, the bizarre suggestion of witchcraft is entirely acceptable and appropriate in relation to this coarse and unscrupulous creature".[134]

No una sino tres veces en total rompe Charlotte un tipo de pacto o alianza que por su contexto y características particulares aparece vinculado a la muerte. Además del ya mencionado acuerdo con Mrs Mullen, cuya validez queda anulada a partir del momento en que Francie vuelve a Dublín, Charlotte destruye la alianza feudal que mantenía a Julia Duffy en la mansión de sus antepasados y la alianza matrimonial que sustenta a Mrs Lambert.

Poco antes del fatal encuentro con Charlotte, Mrs Lambert realiza sus compras en Lismoyle. Todo el mundo sabe de su fortuna y de la dignidad aristocrática que se permite imitar la señora de Rosemount, la cual es parodiada por los comerciantes del lugar "in [their] most aristocratic voice" (32: 223). Son también los mendigos quienes transmiten con cierta ironía la costumbre de la adulación a cambio de una limosna. Pero en una letanía de buenos augurios, la voz de la tierra preconiza la muerte:

> "That the hob of heaven may be yer scratching post!" she [Nance the Fool] screamed, in the midst of one of her most effective fits of coughing, as Mrs Lambert's round little dolmaned figure passed complacently onward, "that Pether and Paul may wait on ye, and that the saints may be surprised at yer success! She's charitable the craythur," she ended in a lower voice, as she rejoined the rival confederate who had yielded to her the right of plundering the last passer-by, "and sign's on it, it thrives with her; she's got very gross!"
>
> "Faith it wasn't crackin' blind nuts made her that fat," said the confidante unamiably, "and with all her riches she didn't give ye the price of a dhrink itself!" (32: 223-4)

A continuación, Charlotte pone a prueba la respetabilidad de una mujer que vive engañada en la grandeza de su casa y de su marido. Mrs Lambert es obligada a enfrentar la realidad y leer la correspondencia que prueba una íntima familiaridad entre Roddy Lambert y Francie. Ante tal golpe de humillación, la debilidad de Mrs Lambert no logra sobrevivir:

[134]CRONIN, J., "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross", pág.12.

Mrs Lambert opened her eyes.

"The drops!" she said with sudden energy, "on the sideboard - oh, save me -!"

Her voice fainted away, her eyes closed, and her head fell limply on to her shoulder. Charlotte sprang instinctively towards the sideboard, but suddenly stopped and looked from Mrs Lambert to the bundle of letters. She caught it up, and plucking out a couple of the most recent, read them through with astonishing speed. She was going to take out another when a slight movement from her companion made her throw them down.

Mrs Lambert was slipping off the high dining-room chair on which she was sitting, and there was a look about her mouth that Charlotte had never seen there before. [...] But the face never altered; it only acquired momentarily the immovable placidity of death, that asserted itself in silence, and gave the feeble features a supreme dignity, in spite of the thin dabbled fringe and the gold ear-rings and brooch, that were instinct with the vulgarities of life. (32: 231-2)

El fallecimiento de Mrs Lambert coincide con la reclusión de Julia Duffy en un asilo, en estado de demencia senil, "[sitting] all day counting her fingers and toes and calling them chickens and turkeys, and saying that she has the key of Gurthnamuckla in her pocket, and not a one can get into it without her leave" (35: 262). Resulta interesante anotar cómo, una vez iniciadas las medidas conducentes al desahucio de Julia Duffy, el asunto queda en manos de los órganos políticos que regulan la cuestión de la tierra desde las transformaciones ocasionadas por las Leyes del Suelo. El terrateniente parece quedar libre de parte de su responsabilidad, en especial cuando Lambert dice a Charlotte: "What we're to do about that business I don't know. [...] Dysart said he wouldn't have her put out if she could hold on anyway at all-" (35: 262). Pero las maquinaciones de ambos a este respecto han sido resueltas, tal y como corrobora la respuesta de Charlotte: "Well, you needn't trouble your head about her any more. Her wits went as her body mended, and a board of J.P.'s and M.D.'s sat upon her, and as one of them was old Fatty Ffolliott, you won't be surprised to hear that that was the end of Julia Duffy" (35: 262). No cabe duda de que el acuerdo establecido por los dos miembros de una ambiciosa clase media ha sido un éxito a efectos de pragmatismo materialista. Sin embargo, el espíritu que los animara pone cada vez más en peligro las elevadas aspiraciones con las que Charlotte pretende solucionar su frustración femenina y Lambert fundamentar su ego masculino en la *Big House*. De nuevo se niega a estos personajes, marcados por una vulgaridad intrínseca a su naturaleza social, la posibilidad de alcanzar el grado de dignidad que redima las deficiencias pertenecientes a su identidad sexual. Por un lado, los sueños de Charlotte han limitado la libertad de Lambert de manera definitiva. El administrador de Bruff se

aproxima a la *Big House* pero sigue siendo un hombre cuyo envidiable estilo de vida depende de una mujer:

> She saw herself settled at Gurthnamuckla, with Roddy riding over three or four times a week to see his young horses, that should graze her grass and fill her renovated stables, while she, the bland lady of the manor, should show what a really intelligent woman could do at the head of affairs; and the three hundred pound debt should never be spoken of, but should remain, like a brake, in readiness to descend and grip at the discretion of the driver. (35: 263)

Por otro lado, la reciente viudez de Lambert no hace sino confirmar la masculinidad de Charlotte. Así lo prueba el brindis que ambos se permiten celebrar en honor de una complementariedad mutua cuyo equilibrio queda sabiamente desestabilizado en la anormalidad de la situación:

> Charlotte got up from her knees with alacrity, though the tone in which she accepted the invitation was fittingly lugubrious. She was just as glad to leave something unfinished for the afternoon, and there was something very intimate and confidential about a friendly glass of sherry in the middle of a joint's day work. [...] She had seated herself, not without consciousness, in what had been Mrs Lambert's chair; she was feeling happier than she had been since the time when Lambert was a lanky young clerk in her father's office, with a precocious moustache and an affectionately free-and-easy manner, before Rosemount had been built, or Lucy Galvin thought of. She could think of Lucy now without resentment, even with equanimity, and that last interview, when her friend had died on the very spot where the sunlight was now resting at her feet, recurred to her without any unpleasantness, [...] any more than she need be expected to refuse another half glass of that excellent brown sherry that Lambert had just poured out for her. "Charlotte could take her whack," he was wont to say to their mutual friends in that tone of humorous appreciation that is used in connection with a gentlemanlike capacity for liquor. (35: 264-5)

Mientras el desenlace del compromiso entre Lambert y Charlotte permanece en suspense - pues no parece probable que Charlotte logre enamorar a Lambert ni que Lambert pueda devolverle el préstamo recibido para saldar sus deudas -, el curso de la fortuna sigue la trayectoria destructiva de Charlotte pero mina su buena estrella. Da la impresión de que el malévolo espíritu de Charlotte, que ha jugado con la muerte en tres ocasiones y cortado el lazo sagrado de la relación feudal unido a Julia Duffy, el de la relación matrimonial unido a Mrs Lambert y el de la consanguinidad familiar unido a su tía, Mrs Mullen, y prima, Francie, tuviera autonomía propia y decidiera romper también

con la materia y forma del agente que lo controla. Es decir, el efecto de la maldad de Charlotte supera sus propias previsiones, demuestra ser incontrolable y termina por volverse en su contra.

Al volver a Dublín, Francie ve cómo desaparece la protección que había asumido Charlotte y la seguridad que le daba el matrimonio con Hawkins, ya que éste no cumple su promesa, atenazado por diversos problemas económicos que le llevan a buscar una esposa rica. Roddy Lambert ha sido liberado de su propio yugo conyugal y desprovisto del soporte de una esposa rica. Por causa de Charlotte, la soledad de Dublín une a Francie con el sentido de inferioridad de Lambert. Tiene lugar entre ambos un matrimonio que los conviene por cuanto redime la amargura de sus respectivas experiencias. Francie descubre la falacia del amor:

> It is a truism of ancient standing that money brings no cure for heartache, but it is also true that if the money were not there the heartache would be harder to bear. Probably if Francie had returned from Lismoyle to a smart house in Merrion Square, with a carriage to drive in, and a rich relative ready to pay for new winter dresses, she would have been less miserable over Mr Hawkins' desertion than she was at Albatross Villa; she certainly would not have felt as unhappy as she did now. (36: 275)

Lambert ha vivido los inconvenientes de un marido "mal pagado" y ahora empieza a disfrutar de una mujer hermosa:

> It satisfied his highest ambition that the girl of his choice should be thus openly admired by men whom, year after year, he had looked up with envious respect as they stood in the bow window of Kildare Street Club, with figures that time was slowly shaping to its circular form, on the principle of correspondence with environment. He was a man who had always valued his possessions according to other people's estimation of them, and this afternoon Francie gained new distinction in his eyes. (37: 283)

Charlotte recibe la noticia del matrimonio una vez instalada en Gurthnamuckla. Este segundo golpe del destino pone fin a la última oportunidad que tenía para vincularse a la *Ascendancy* por medio del administrador de Bruff y, lo que es más importante, confirma la esterilidad de su soltería y fealdad ligada a la rentabilidad de su ascenso social. En Gurthnamuckla, "the emptiness of her house has become a mocking

metaphor for the denial of her womanhood".[135] La descripción de la mansión da a entender que la introducción ilegítima de *a woman in Trade* en el paraíso de Gurthnamuckla tiene como consecuencia un desequilibrio sexual. Esto se refleja en la masculinización del entorno y en la fertilidad animal (de cerdos, caballos y gatos) que produce la vida económica, social y doméstica de la mansión, pero subvierte implícitamente las aspiraciones personales de la inquilina como esposa y madre:

> As Charlotte had every intention of making Gurthnamuckla pay, she spared neither time nor account books, and was beginning to be well satisfied with the result. [...]
>
> She had just entered, on the page headed Receipts, the sale of two pigs at the fair, and surveyed the growing amount in its neat figures with complacency; then, laying down her pen, she went to the window, and directed a sharp eye at the two men who were spreading gravel on the reclaimed avenue, and straightening the edges of the grass.
>
> "Pon my word, it's beginning to look like a gentleman's avenue," she said to herself, eyeing approvingly the arch of the elm tree branches, and the clumps of yellow daffodils, the only spots of light in the colourless landscape, while the cawing of the building rooks had a pleasant manorial sound in her ears. A young horse came galloping across the lawn, with floating mane and tail, and an intention to jump the new wooden railings that only failed him at the last moment, and resulted in two soapy slides in the grass, that Charlotte viewed from her window with wonderful equanimity. "I'll give Roddy a fine blowing up when he comes over," she thought, as she watched the colt cutting capers among the daffodils; "I'll ask him if he'd like me to have his four precious colts in to tea. He's as bad about them as I am about the cats!" (39: 291)

El puesto usurpado por Charlotte en casa de Julia Duffy sirve de parodia al liderazgo de la nueva señora de la *Big House*:

> The room that, in Julia Duffy's time, had been devoted to the storage of potatoes, was now beginning life again, dressed in the faded attire of the Tally Ho dining room. Charlotte's books lined one of its newly-papered walls; the foxhunting prints that dated from old Mr Butler's reign at Tally Ho hung above the chimney-piece. [...] The air of occupation was completed by a basket on the rug in front of the fire with four squeaking kittens in it, and by the Bible and the great manual of devotion out of which Charlotte read daily prayers to Louisa the orphan and the cats. (39: 292)

De igual manera que ella ha traicionado el destino para sus propios fines, y la lectura de la correspondencia de los demás ha sido con frecuencia el medio ilícito

[135]HUGHES, C., "'Hound Voices', the Big House by Anglo-Irish Women Writers" en *International Aspects of Irish Literature*. Toshi Furomoto et al. (eds.), pág.351.

utilizado para ello, una carta de Lambert le informa de su matrimonio con Francie. Un destino fatal burla ahora las aspiraciones de Charlotte, descontrola sus planes y la faceta escondida de su naturaleza:

> Now that she had been dealt the hardest blow that life could give her, there were a few minutes in which rage, and hatred, and thwarted passion took her in their fierce hands, and made her for the time a wild beast. When she came to herself she was standing by the chimney-piece, panting and trembling; the letter lay in pieces on the rug, torn by her teeth, and stamped here and there with the semicircle of her heel; a chair was lying on its side on the floor, and Mrs Bruff was crouching aghast under the sideboard, looking out at her mistress with terrified inquiry. (39: 300)

"Like some furious feline creature" (39: 301), Charlotte prepara la venganza. Acorde con sus frustrados deseos de reconocimiento social y personal, el plan de Charlotte consiste en destruir la posición social y el matrimonio de Roddy Lambert. Este hecho da la medida de cada uno de los personajes involucrados en el desarrollo de la venganza, ofreciendo su dimensión real. Coincide, además, con la muerte de Sir Benjamin Dysart, lo cual pone fin al período de transición que ha determinado la evolución de gran parte de la trama de la novela. Comienza, por tanto, el reinado de Christopher Dysart; "[in] the mingled collapse and stir in the air that comes between the end of an old régime and the beginning of a new" (42: 319). Pero es Charlotte quien proporciona la desestabilización, verdadero motor de la acción argumental que discurre en dos líneas paralelas: se trata, por un lado, de informar al señor de Bruff sobre la estafa de que es víctima por parte de su agente en la administración de las rentas; por otro lado, se trata de favorecer el acercamiento de Hawkins a Francie.

Recuperar la relación con Francie no resulta difícil. La recién casada, "whose heart beat fast with shyness and conscious inferiority" (46: 343), ha retornado a un ambiente con el que nunca logra identificarse, máxime cuando ya no puede valerse del patrimonio femenino que en otro tiempo le otorgara el ascendiente de joven casadera en el entorno de Lismoyle. Francie necesita refugiarse en lo conocido y, olvidando los males del pasado, acoge a Charlotte y a Hawkins con la mejor de las disposiciones. Sin embargo, Charlotte sabe rentabilizar la debilidad de la situación tanto como la sinceridad de un corazón inocente e intrínsecamente bueno: al facilitar los encuentros entre Hawkins y Francie renace el idilio amoroso. La flecha envenenada de Charlotte

ha dado en el blanco: "Neither knew for certain the mind of the other, or how they had dropped into this so-called friendship that in half a dozen afternoons had robbed all other things of reality, and made the intervals between their meetings like a feverish dream" (48: 359-60).

Mayores dificultades plantea el acercamiento al nuevo soberano de Bruff porque, si bien la debilidad de su autoridad ha sido puesta en evidencia por Lambert, parece impermeable a todo el chorreo de acusaciones que Charlotte vierte sobre el administrador. Con el sentido de superioridad que le sirve de armadura en estos casos, la actitud distante de Christopher Dysart pone en evidencia la vulgaridad de una intrusa no legitimada para meterse en su propio terreno. Aunque Charlotte haya conseguido vivir en Gurthnamuckla, es decir, introducirse en el espacio aristocrático de una *Big House*, ella misma traiciona la impotencia que siente en el seno de la auténtica aristocracia: "She was losing hold of herself; her gestures were of the sort that she usually reserved for her inferiors, and the corners of her mouth bubbled like a snail" (47: 353). Pero queda claro, igualmente, que Christopher Dysart no ha ganado la batalla, por cuanto es incapaz de luchar y, sobre todo, porque no valora adecuadamente los peligros que rodean a la clase terrateniente, cercada de un modo u otro por los intereses de la clase media:

> The whole situation was infinitely repugnant to Christopher. He would himself have said that he had not nerve enough to deal with Miss Mullen; and joined with this, and his innate and overstrained dislike of having his affairs discussed, was the unendurable position of conniving with her at a treachery. [...] He was quite aware of the subdued eagerness in Charlotte's manner, and it mystified while it disgusted him; but he was also aware that nothing short of absolute flight would check her disclosures. He could do nothing now but permit himself the single pleasure of staring over her head with a countenance barren of response to her histrionic display of expression. (47: 351-2)

El día en que Christopher Dysart aborda finalmente la práctica de su autoridad terrateniente, la entrevista con Roddy Lambert tiene un efecto muy significativo sobre el ambiente de Rosemount que permite valorar el alcance oligárquico de la *Ascendancy* en función de la ecuanimidad sobre la que descansa su respetabilidad. En este aspecto la aparición de Christopher Dysart contribuye a enjuiciar la situación caótica que por distintos motivos se vive en Rosemount. Aunque el señor de Bruff no emite ningún tipo de veredicto, sino que desea comprobar primero la veracidad de la estafa, su sola

presencia adquiere el peso emblemático de la justicia, de tal forma que los receptores de esta influencia se juzgan a sí mismos. De una parte, Francie considera la posibilidad de escapar con Hawkins: "The sight of Christopher, momentary as it was, had startled for an instant the wildness of her thoughts; the saner breath of the outside world had come with him, and a touch of the self-respect that she had always gained from him made her press her hot forehead against her hand, and realize that the way for transgressors would be hard" (49: 366). De otra parte, Roddy Lambert ha de confesar el robo del dinero que percibía de los arrendatarios. Una vez a solas con su mujer da a conocer un veredicto inapelable, tanto más curioso cuanto que no ha sido pronunciado por Christopher Dysart: "I've lost the agency" (49: 368). A partir de ese momento Roddy Lambert es desenmascarado y Francie es testigo de su vulgaridad, del vacío que se esconde tras la apariencia y de la cobardía de un hombre vencido por la realidad de su naturaleza deshonesta:

> She lay there helpless and dry-eyed, enduring a wretchedness that in some ways was comparable to his own, but never becoming merged in the situation, never quite losing her sense of repulsion at his abasement.
>
> "I never meant to touch a farthing of his - in the long run-" he went on, recovering himself a little; "I'd have paid him back every half penny in the end - but, of course, he doesn't believe that. What does he care what I say!"
>
> "Did you borrow money from him, or what was it?" asked Francie gently.
>
> "Yes, I did," replied Lambert, setting his teeth; "but I didn't tell him. I was eaten up with debts, and I had to - to borrow some of the estate money." It was anguish to lower himself from the pedestal of riches and omnipotence on which he had always posed to her, and he spoke stumblingly. "It's very hard to explain these things to you - it's - it's not so unusual as you'd think - and then, before I'd time to get things square again, some infernal mischief-maker has set him on to task to see the books, and put him up to matters that he'd never have found out for himself." (49: 368-9)

En un último alarde egocéntrico, cegado por la desesperación, Roddy Lambert decide pedir ayuda a Charlotte "with a reliance that was creditablle to his ideas of the duties of a friend" (49: 370). Mientras Roddy Lambert parte a Gurthnamuckla con este propósito, Francie llega a una conclusión: bajo ningún concepto debe abandonar a su marido. Pero durante estos instantes de máxima tensión, Christopher Dysart decide volver a Rosemount para dar a conocer, esta vez, su decisión, la cual desvela la dimensión de un terrateniente no ya justo sino indulgente.

Christopher Dysart mantiene intacta su nobleza, que se refleja en la sinceridad de sus sentimientos hacia Francie, a pesar del rechazo de que fue objeto en el pasado y de la posición de autoridad que ahora tiene:

> Christopher followed her with the mien of a criminal. He felt he would rather have been robbed twenty times over than see the eyes that, in his memory, had always been brilliant and undefeated, avoiding his as if they were afraid of him, and know that he was the autocrat before whom she trembled. [...]
>
> Christopher wished that before he had arraigned his victim, and offered him up as an oblation to his half-hearted sense of duty, he had known that his infirmity of purpose would have brought him back three hours afterwards to offer the culprit a way out of his difficulties. It would have saved him from his present hateful position, and what it would have saved her was so evident, that he turned his head away as he spoke, rather than look at her. (50: 372)

Sin embargo, queda desequilibrada la balanza del sentido común por los impulsos del corazón. Christopher emite un fallo que, si bien pretende evitar un autoritarismo injusto, omite la responsabilidad práctica de imponer la debida justicia y manifiesta, en consecuencia, un debilitado sentido de la ecuanimidad:

> "I came back to tell your husband that - that he could arrange things in - in some such way," he said, as guiltily and awkwardly as a boy. "I'm sorry - more sorry than I can say - that he should have spoken to you about it. Of course, that was my fault. I should have told him then what I came to tell him now. [...] It wasn't the actual money question that - that we disagreed about; he can take as long as he likes about repaying me. In fact - in fact you can tell him from me that - he said something this morning about giving up the agency. Well, I - I should be glad if he would keep it."
>
> [...]
>
> The abstract justice of allowing the innocent to suffer with the guilty was beyond him. (50: 373)

La actitud benevolente que implica la decisión del terrateniente supone un grave error que desencadena el fatal desenlace de los acontecimientos por omisión de responsabilidad. El garante de los valores ligados a la tierra ha perdido toda funcionalidad práctica. La verdad y la justicia han de ser asumidas, en sustitución, por las leyes sagradas de la tierra, sobre las que se cimenta la razón última de la vida y de la muerte y sobre las que, en definitiva, ha dejado de existir la autoridad que debiera regular su funcionamiento racional. Se desatan de este modo las fuerzas sociales, tribales y culturales ligadas a las leyes primigenias de la tierra e, implacables, causan la

muerte de Francie, castigan a Lambert y reservan una mala jugarreta a la fortuna de Charlotte.

En gran parte liberada de la irresponsabilidad de su marido, Francie va en su busca para darle la buena noticia. Mientras cabalga hacia Gurthnamuckla, "Francie's incorrigible youth rose up, and while it brightened her eyes and drove colour to her cheeks, it whispered that somehow or other happiness might come to her" (50: 375). Como si estos pensamientos tuvieran la capacidad de materializar el fondo de sus deseos, sale a su encuentro Hawkins. Francie, apabullada por los acontecimientos que ha vivido en tan poco tiempo, apenas sabe qué postura tomar, cuando a esto se une la aparición del cortejo fúnebre de Julia Duffy. En ese momento diversos personajes y circunstancias asociados a las raíces de la tierra van a poner a prueba la ignorancia de una chica de ciudad:

> Coming towards them up the tedious slope was a string of half a dozen carts, with a few people walking on either side; an unremarkable procession, that might have meant a wedding, or merely a neighbourly return from market, but for a long, yellow coffin that lay, hemmed in between old women, in the midmost cart. Francie felt a superstitious thrill as she saw it; a country funeral, with its barbarous and yet fitting crudity, always seemed to bring death nearer to her than the plumed conventionalities of the hearses and mourning coaches that she was accustomed to. She had once been to the funeral of a fellow Sunday-school child in Dublin, and the first verse of the hymn that they had sung then came back. (50: 377-8)

Francie no sabe que se trata de Julia Duffy, la cual ha muerto en el seno de la religión católica y elegido la vertiente campesina. Pero tampoco sabe Francie de la participación de Charlotte y Lambert en la desposesión de Gurthnamuckla. En consecuencia, la maldición de Billy Grainy sólo sirve para acrecentar el recelo que en otras ocasiones le han infundido los mendigos del lugar. El aspecto y la voz de Billy Grainy tienen un eco amenazador a la vez que incongruente para la joven dublinesa:

> His always bloodshot eyes were redder than ever, his mouth dribbled like a baby's, and the smell of whisky poisoned the air all around him.
>
> "I'm waiting on thim here this half-hour," he began, in a loud drunken mumble, hobbling to Francie's side, and moving along beside the mare, "as long as they were taking her back the road to cry her at her own gate. Owld bones is wake, asthore, owld bones is wake!" He caught at the hem of Francie's habit to steady himself; "be cripes! Miss Duffy was a fine woman, Lord ha' maircy on her. And a great woman! And divil

blasht thim that threw her out of her farm to die in the Union - the dom ruffins. [...] Ah - ha! go home to himself and owld Charlotte, though it's little thim regards you-" (50: 378)

Una mezcla de repulsión y miedo provoca en Francie el deseo irrefrenable de salir de esta situación. "Heedless of the etiquette" (50: 379), espolea el caballo para continuar su camino y, al hacerlo, se dispone a cruzar delante del cortejo fúnebre, incumpliendo la costumbre irlandesa que da prioridad al paso del féretro y que conlleva el respeto de toda la comunidad rural a sus muertos. Las consecuencias de esta osadía son implacables:

The faces in the carts were all turned upon her, and she felt as if she were enduring, in a dream, the eyes of an implacable tribunal; even the mare seemed to share in her agitation, and sidled and fidgeted on the narrow strip of road, that was all the space left to her by the carts. The coffin was almost abreast of Francie now, and her eyes rested with a kind of fascination on its bare yellow surface. She became dimly aware that Norry the Boat was squatted beside it on the straw, when one of the other women began suddenly to groan and thump on the coffin lid with her fists, in preparation for a burst of the Irish Cry, and at the signal Norry fell upon her knees, and flung out her arms inside her cloak, with a gesture that made her look like a great vulture opening its wings for flight. The cloak flapped right across the mare's face, and she swerved from the cart with a buck that loosened her rider in the saddle, and shook her hat off. There was a screech of alarm from all the women, the frightened mare gave a second and a third buck, and at the third Francie was shot into the air and fell, head first, on the road. (50: 379)

El plañido irlandés o *keening* adquiere el impacto del grito de guerra utilizado en la batalla para iniciar el ataque contra el enemigo. Parece canalizar la ira de la vieja Irlanda dispuesta a enfrentarse contra los impíos.[136] Sin embargo, la relación entre la falta que comete Francie y su muerte resulta en principio desproporcionada. A este respecto las consideraciones expuestas por la crítica han abordado la sorpresa que ocasiona esta muerte en el curso de la novela y, en base a explicaciones de orden social, moral y artístico-literario - no del todo convincentes en nuestra opinión - giran en torno a los aspectos justos o injustos que acaban con Francie.[137] No cabe duda de que las

[136]Cf. FEHLMANN, G., Ob. cit., pág.90.

[137]Véase PRITCHETT, V.S., *The Living Novel and Later Appreciations*. New York: Vintage Books, 1947, pág.148; POWER, A., Ob. cit., págs.49-50; FEHLMANN, G., Ob. cit., págs.313-7.

causas profundas de su muerte se encuentran en las ambiciones de Charlotte y de Lambert. Estas son llevadas a sus máximas consecuencias por las autoras de la obra con el fin de destacar la cuestión de la justicia, pero no tanto en virtud del papel social que desempeña Francie en un error que se advierte terrible. Se trataría más bien de querer destacar la poderosa dimensión que tiene la tierra en Irlanda y el fatalismo que se cierne sobre todos si la autoridad terrateniente no consigue controlar su funcionamiento guiada por el buen juicio que se deriva de la ecuanimidad. Desde esta perspectiva el responsable último de la muerte de Francie es Christopher Dysart, por lo que se deduce que el declive de la *Ascendancy* truncará el futuro de Irlanda. Una vez que desaparece el pilar de la justicia, naturalmente asentado en el orden social superior, el mundo rural queda a merced de fuerzas más radicales en estado primigenio y cualquiera que se atreva a violar sus reglas, como es el caso de Francie, descubrirá la verdadera faceta del primitivismo irlandés. En tales circunstancias de radicalismo primario se explica le pena que se impone a Francie bajo la forma de un accidente inevitable y mortal.

Dentro de igual contexto se enmarca la incidencia que - se deduce - habrá de tener el final trágico de Francie en la vida de Lambert y en el propio Christopher Dysart, corroborada por los finísimos hilos ancestrales que tejen la red de la tradición rural. La desgracia de Julia Duffy se cobra la vida de la esposa de Lambert, su bien más preciado, y es de suponer que Christopher Dysart recibirá a su vez un fuerte golpe moral en la medida en que contribuyó a destruir a la mujer que dio vida a su corazón. No en vano él fue testigo de la reacción impulsiva de Francie:

> "You're awfully good," she began half hysterically. "I always knew you were good; I wish Roddy was like you! Oh, I wish I was like you! I can't help it - I can't help crying; you were always good to me, and I never was worth it! [...] Please don't talk to me; please don't say anything to me - [...] Yes. I'll tell him [Roddy]. I'm going to meet him. I must start now," she answered, scarcely seeming to notice what he said, and withdrawing her hand from his, she began hurriedly to button on her gloves. (50: 373-4)

De alguna manera cada personaje hereda los frutos de sus actos en una proporción equivalente a su grado de participación en los mismos, pero siempre en estrecha interdependencia con la actuación de los demás miembros de la comunidad social. A causa de este mismo entramado rural, recae sobre Norry the Boat el deber de hacer justicia por su prima Julia Duffy, al protagonizar el plañido irlandés que

desencadena el mecanismo transmisor del castigo.

Además, los lazos de interrelación que configuran el compromiso tradicional con la tierra inciden en la composición de la novela *The Real Charlotte* y se expresan en la asociación de pautas recurrentes dentro del texto literario.[138] Buen ejemplo de ello es el paralelismo entre las mórbidas descripciones de los mendigos a lo largo de la novela y la contextualización de Billy Grainy en la escena del cortejo fúnebre que anticipa la caída de Francie.[139] Lo mismo pasa en el contraste entre el primer y último encuentro de Francie con Julia Duffy, puesto que el punto de referencia es en ambos casos Dublín, aunque al principio la ignorancia de la joven ofrece un tinte cómico que desvela su dimensión funesta al final.[140] Igualmente, la primera mirada de Julia Duffy, "[whose] small black eyes turned quickly to Francie" (7: 45), se confirma en la valoración final, cuando "the faces in the carts were all turned upon her, and she felt as if she were enduring, in a dream, the eyes of an implacable tribunal" (50: 379). Norry the Boat transmite las creencias de una cultura tribal en calidad de mediadora con los espíritus de ultratumba. El lamento o *keening* que aparece en el penúltimo capítulo de la novela había sido ejemplificado en el capítulo segundo, con motivo de la agonía de Mrs Mullen: "At about two o'clock of the November night it [the wind] was howling so inconsolably in the great tunnel of the kitchen chimney, that Norry the Boat, sitting on a heap of turf by the kitchen fire, drew her shawl closer about her shoulders, and thought gruesomely of the Banshee" (2: 8). Seguidamente, cuando Mrs Mullen expira, "Norry the Boat threw herself upon her knees with a howl, and began to pray loudly" (2: 12). Esta costumbre irlandesa se da en una escena que, además de presentar a Charlotte Mullen, aborda la cuestión del bienestar futuro de Francie.

El modo en que se ha desvirtuado la proyección social de la tierra está sugerido en la situación que vive Norry the Boat como sirvienta de Charlotte, lo cual se confirma en la descripción del ritual campesino que ella dirige por ser la prima de Julia Duffy: "One of the other women began suddenly to groan and thump on the coffin lid

[138]Cf. ROBINSON, H., Ob. cit., págs.97-8.

[139]Cf. Cap.6, págs.40-1; Cap.17, págs.124-5; Cap.32, págs.223-4; Cap.50, pág.378.

[140]Cf. Cap.7, pág.45 y Cap.50, pág.378.

with her fists, in preparation for a burst of the Irish Cry, and at the signal Norry fell upon her knees, and flung out her arms inside her cloak, with a gesture that made her look like a great vulture opening its wings for flight" (50: 379). Las evidentes connotaciones que sugieren los buitres con relación a la muerte y a los cadáveres se identifican con la imagen de Norry the Boat, levantando su manto sobre el féretro de Julia Duffy. En este apartado de la novela la imagen refleja la muerte del arrendatario y, por extensión, la del sistema terrateniente. Pero al igual que el buitre se alimenta de los restos de animales muertos que los depredadores han logrado cazar, Norry the Boat es una campesina que ha encontrado una salida económica en casa de Charlotte y, por lo mismo, vive a expensas del depredador social que supone su ama en el mundo rural. En este aspecto la prima de Julia Duffy realiza una función que prueba el contrasentido a que se ha visto abocado el sector social más desprotegido: la sirvienta de Charlotte llora a su pariente y se nutre de su desgracia al mismo tiempo.

Francie cae del caballo en una zona próxima a la entrada de Gurthnamuckla. El accidente sirve de vehículo a la adversidad que va a hacer su entrada en la mansión de Julia Duffy en contra de sus usurpadores y verdugos. Lógico es que la muerte de Francie acreciente el infortunio de Lambert ahora que ha perdido la credibilidad social y se encuentra arruinado. Por el contrario, la desaparición de una contrincante varias veces invencible sería muy beneficiosa para Charlotte. Pero no lo da a entender así el tiempo atmosférico, habitual protector de la fortuna de Charlotte. Por dos veces se repite esta idea en un mismo día de primavera que subvierte las expectativas de una estación esperanzadora. La primera mención inicia el penúltimo capítulo de la novela:

> The expected rain had not come, though the air was heavy and damp with the promise of it. It hung unshed, above the thirsty country, looking down gloomily upon the dusty roads, and the soft and straight young grass in the meadows; waiting for the night, when the wind would moan and cry for it, and the newborn leaves would shudder in the dark at its coming. (50: 371)

Se intuye la pena y el llanto contenido de una catástrofe próxima, pero inevitable, porque lo pide la tierra; se intuye la llegada de una muerte que se predice en términos muy similares a los de la noche en que murió Mrs Mullen – "the east wind was crying [...] and [had] given its first shudder among the hollies and laurestinas [...] and at about two o'clock of the November night it was howling [...] inconsolably" (2:

8). Inmediatamente después de saberse que está a punto de llover tiene lugar la segunda visita de Christopher Dysart a raíz de la cual se encamina Francie hacia la catástrofe. Sin embargo, el curioso parte meteorológico sugerido por el texto literario indica que la tormenta, asociada a la llamada de ultratumba, se manifestará mucho más tarde, durante la noche, y tambaleará la recién surgida esperanza nacida con las hojas de la primavera. Por un lado, los elementos de la naturaleza indicativos de los espíritus de ultratumba se expresan antes de la consumación de la muerte y no después, por lo que no pueden referirse a Francie, ya muerta cuando anochezca. Por otro lado, el paralelismo descriptivo que el texto comparte con el ambiente que, en torno a Tally Ho, introdujo el fallecimiento de Mrs Mullen lleva a deducir que en esta ocasión la mensajera de la muerte guarda augurios de tormenta para el destino de la propia Charlotte, augurios que se hacen perceptibles durante el momento del día que abre paso a la funesta visita de Christopher Dysart a Francie.

La siguiente mención del tiempo atmosférico reincide en el hecho de que el ambiente está cargado y contrasta el aspecto lúgubre que envuelve a Rosemount con la claridad que ilumina los prados alrededor de Gurthnamuckla:

> It was the first of June, and the gaiety of the spring was nearly gone. The flowers had fallen from the hawthorn, the bluebells and primroses were vanishing as quietly as they came, the meadows were already swarthy, and the breaths of air that sent pale shimmers across them were full of the unspeakable fragrance of the ripening grass. Under the trees, near Rosemount, the shadowing greenness had saturated the daylight with its gloom, but out among the open pastures and meadows the large grey sky seemed almost bright, and, in the rich sobriety of tone, the red cattle were brilliant spots of colour. (50: 374-5)

Acorde con la presentación de este ambiente, Francie cabalga al encuentro de Lambert, es abordada por Hawkins y pronto caerá como las flores en el jardín de Rosemount. El cielo gris que se divisa al frente destaca la intensidad rojiza que reflejan los caballos de Gurthnamuckla: mientras Francie avanza hacia una muerte que reserva el debido castigo a Lambert y a Charlotte, en la mansión se está librando una batalla a sangre y fuego, marcada por el deseo de venganza.

La entrevista entre Lambert y Charlotte se produce en el escenario de Gurthnamuckla, la mansión por la que los dos sellaron un pacto de orden

socioeconómico y sexual que permaneció en el terreno de una peligrosa ambigüedad, envuelto en frustraciones silenciadas por las apariencias de una generosa amistad y determinado por sus respectivas ambiciones. Charlotte se siente engañada. Ya no cree tener nada que perder, y pone al descubierto su fuerza vengativa y toda su invisible fealdad a los ojos de Lambert, lo que hace a éste ver la cruda realidad que supone para ambos una ruptura definitiva. No obstante, Charlotte comete el error de su vida al descubrirse, cegada por una maldad vengativa que libera su instinto pasional, impulsivo y descontrolado, ya que la rueda de la fortuna continuaba estando a su favor sin ella saberlo.

La eficacia comercial de una mujer inteligente se aprecia en el resurgir económico de Gurthnamuckla y en la capacidad de liderazgo masculino que infunde a todo aquello que se propone "with a workman's eye" (51: 380). Los métodos que utiliza sugieren la constancia de una práctica tiránica, pero garantizan el éxito de sus aspiraciones materiales: "She had laid out a good deal of money on the house and farm, but she was going to get a good return for it, or know the reason why; and as no tub of skim milk was given to the pigs, or barrow of turnips to the cows, without her knowledge, the chances of success seemed on her side" (39: 251). El momento de la verdad para "the Real Charlotte" se sitúa en uno de los espacios más significativos de la gran mansión: el desván que sirve de almacén para guardar patatas. Allí está reparando los agujeros de la madera con la diligencia de un obrero de la construcción. Allí se resumen también, de manera simbólica, los ideales de una mujer aberrante, convertida en señora de la *Big House* en medio de las patatas que conforman su genuina identidad de campesina irlandesa. Somerville & Ross no escatiman en detalles que transmiten su repugnancia por la situación y el lugar: "The loft was hot and airless, redolent of the cowhouse below, as well as of the clayey mustiness of the potatoes that were sprouting in the dirt on the floor, and even sending pallid, worm-like roots down into space through the cracks in the boards" (51: 380).

La realidad comienza a desenmascararse cuando llega Lambert. Los puntos básicos de la entrevista quedan muy claros:

> "Charlotte, no man ever had a better friend, through thick and thin, than I've had in you. There's no other person living that I'd put myself under an obligation to but yourself. Charlotte, for the sake of all that's ever been between us, would you lend me the

money?"

[...]

"All that's ever been between us is certainly a very weighty argument, Roddy," she said with a smile that deepened the ugly lines about her mouth, and gave Lambert a chilly qualm. "There's a matter of three hundred pounds between us, if that's what you mean." (51: 383)

La batalla se desarrolla en dos fases a lo largo de las cuales cada uno de los contrincantes lanza las verdades de orden económico y sexual que le permitan hundir la reputación social del otro y herir su sensibilidad amorosa. Primeramente se desvela la faceta social:

"*You're* got no more money to lend, d'ye say!" he repeated, with a laugh that showed he had courage enough left to lose his temper; "I suppose you've got all the money you got eighteen months ago from the old lady lent out? 'Pon my word, considering you got Francie's share of it for yourself, I think it would have been civiller to have given her husband the first refusal of a loan! I daresay I'd have given you as good interest as your friends in Ferry Lane!"

[...]

"And if she ever had the smallest claim to what ye call a share!" she vociferated, "haven't you had it twenty times over? Was there ever a time that ye came cringing and crawling to me for money that I refused it to ye? And how do you thank me? By embezzling the money I paid for the land, and then coming to try and get it out of me over again, because Sir Christopher Dysart is taught sense to look into his own affairs, and see how his agent is cheating him!" (51: 384)

Surgen, en el punto culminante de la pelea, los aspectos personales de su problemática sexual. Lambert desprecia la frustración femenina de una mujer desesperada por llenar su vacío afectivo; a cambio, Charlotte revela a Lambert el fracaso de su atractivo masculino por causa de Hawkins:

"There was a time you wouldn't have done this to me, you know it damned well, and so do I. You were glad enough to do anything for me then, so long as I'd be as much as civil to you, and now, I suppose, this is your dirty devilish spite, because you were cut out by someone else!"

She did not flinch as the words went through and through her.

"Take care of yourself!" she said, grinning at him, "perhaps you're not the one to talk about being cut out! Oh, I don't think ye need look as if ye didn't understand me. At all events, all ye have to do is to go home and ask your servants - or, for the matter of that, anyone in the streets of Lismoyle - who it is that's cut ye out, and made ye the laughing stock of the country!" (51: 385)

Durante este intercambio de acusaciones ciertas, Charlotte traiciona el control que habitualmente ejerce sobre su naturaleza despiadada. Demuestra el fondo destructivo que impulsa sus actos y, mientras remata al enemigo, se regodea en la victoria obtenida sobre el vencido, cuando éste muestra menores posibilidades defensivas:

> "Charlotte's eyes suddenly lost their exaggerated indifference. [...]
>
> Some quality of triumph in her tone, some light of previous knowledge in her eye, struck Lambert.
>
> "Was it you told him?" he said hoarsely, "was it you spoke to Dysart?"
>
> Every now and then in the conduct of her affairs Miss Mullen permitted the gratification of her temper to take the place of the slower pleasure of secrecy.
>
> "Yes, I told him," she answered without hesitation.
>
> "You went to Dysart, and set him on to ruin me!" said Lambert, in a voice that had as nearly as much horror as rage in it.
>
> [...]
>
> She put her hands on the dusty beam beside her, giddy with her gratified impulse, as she saw him take the blow and wither under it. (51: 384-5)

No obstante, la auténtica tormenta está por llegar, de la voz de la mensajera de la muerte que, justiciera, se encarna en Norry the Boat para dar la noticia:

> She scarcely heard at first the strange and sudden sound of commotion that had sprung up like a wind in the house opposite. [...]
>
> "Where's Miss Charlotte? Where is she? O God! O God! Where is she? Miss Francie's killed, her neck's broke below on the road! O God of Heaven, help us!"
>
> Neither Charlotte nor Lambert heard clearly what she said, but the shapeless terror of calamity came about them like a vapour and blanched the hatred in their faces. In a moment they were together at the window, and at the same instant Norry burst out into the yard, with outflung arms and grey hair streaming. As she saw Lambert, her strength seemed to go from her. She staggered back, and, catching at the door for support, turned from him and hid her face in her cloak. (51: 385-6)

En lo que atañe a estas últimas líneas de la novela, se ha apuntado un sentimiento de culpabilidad como reacción a la muerte de Francie.[141] Una sensación de terrible impotencia parece ser, sin embargo, más acorde con la calamidad que asola a

[141]Véase McMAHON, S., Ob. cit., pág.129.

Lambert y a Charlotte por muy distintos motivos. Al perder a Francie, Lambert es desprovisto del único bien que le queda, por cuanto su joven esposa representa el soporte vital en medio de su desgracia. El mismo lo demuestra cuando la estafa es descubierta: "'Wouldn't you put your arm round my neck, Francie, as if you were sorry for me? You might be sorry for me, and for yourself too. We're ruined. Oh my God! [...] we're ruined!' [...] At the touch of her lips his sobs came suddenly and dreadfully, and his arms drew her convulsively to him" (49: 368). La narración indica, de forma casual, que han sido misteriosos designios enraizados en la tierra los encargados de facilitar el castigo que inflige el espíritu de Julia Duffy, materializado en el ritual funerario que es llevado a la práctica por Norry the Boat. Lambert explica el motivo de su retraso: "I'd have been here half an hour ago or more, [...] but the colt cast a shoe, and I had to go to the forge beyond the cross to get it put on" (51: 381). Si Lambert hubiera llegado a Gurthnamuckla media hora antes, es muy probable que habría iniciado el camino de regreso a tiempo para encontrarse con Francie y evitar el fatal desenlace. También es posible deducir que Norry the Boat comprende la terrible dimensión del castigo cuando constata la presencia del administrador asomado a la ventana junto a su ama. De ahí que la anciana esconda el rostro tras su vultúrida capa. Desde una perspectiva de futuro, "this is an ominous image of a landless class left rudderless in a new Ireland, whose putative inheritors are quite unequal to the challenges with which they have confronted themselves".[142]

Las consecuencias de la muerte de Francie han seguido una trayectoria diferente a la que le había deparado la fortuna a Charlotte. La última oportunidad que le ofrecía el destino ha sido destruida por ella misma, por la maldad incontrolable que ha guiado el ambicioso deseo de venganza contra Lambert hasta conseguir una victoria aplastante. En efecto, si Charlotte no hubiera revelado su maquiavélica participación en la humillación de Lambert, la desaparición de Francie facilitaba la conquista de un viudo arruinado y la resolución de un matrimonio inevitable por la fuerza de circunstancias evidentes. Pero no ha sido así, porque la noticia, que por las ironías de la vida -y de la muerte- trae su propia sirvienta, llega a oídos de Charlotte demasiado tarde. Como si los hados de la fortuna se hubieran descuidado, rompiendo por un instante la unión lógica con su protegida, la muerte a destiempo aprovecha para burlar,

[142]KIBERD, D., Ob. cit., pág.79.

muy a tiempo, los lazos del éxito que vinculan a esta mujer astuta con un destino propicio. Charlotte se confía movida por la ambición, pero la muerte facilita el castigo subsiguiente, jugando con su ignorancia de manera despiadada, del mismo modo que ella se atrevió a jugar con la muerte en tres ocasiones sucesivas.

El juicio final que dictamina la novela lleva de fondo la vara punitiva de Somerville & Ross. Se condena a un personaje de una fealdad extrema, espejo de lo socialmente monstruoso y espiritualmente miserable, al sufrimiento de la autodestrucción o la muerte en vida, a la negación de sus más grandes ilusiones sociales y personales en el seno de un marco paradisíaco como es la *Big House*, cuyos valores permanecen inalcanzables a los no elegidos. Ya lo señalaban, muy a su pesar, las claves crípticas del tiempo atmosférico. Se predecía, para la verdadera Charlotte, la noche oscura del alma agonizante ante una muerte moral.

VII.6. La mujer y su universo: tradición y ruptura.

Desde la perspectiva de análisis social que Somerville & Ross proyectan en la novela *The Real Charlotte* se deduce que la *Ascendancy* vive un difícil período transitorio que marca su declive por dos razones básicas: de una parte, la élite de Irlanda ha dejado de ser el pilar fuerte sobre el que se asentaba el predominio sociopolítico y económico del pasado; tiene, de otra parte, escasas posibilidades de supervivencia de cara al futuro de la isla. La problemática que atenaza a la *Big House* entre las mansiones de Bruff y de Gurthnamuckla despierta imágenes de parálisis, esterilidad y muerte. La incapacidad "andrógina" de Christopher Dysart permite un vacío de autoridad que deja paso a la conquista socioeconómica de mentes más ágiles y taimadas, imbuidas de una desproporcionada fuerza "masculina" y de ambiciones no legitimadas por los valores tradicionales de jerarquización social (e implícita categorización del género) cuya desestabilización representa el ascenso arribista de Charlotte Mullen. El dominio de Charlotte a lo largo de la trama de la novela y los errores trágicos que sobrevienen cuando desaparece el baluarte de la verdadera justicia asentada en el liderazgo de Christopher Dysart reflejan la traslación de una monstruosa masculinidad al sector emblemático de la Irlanda-mujer, gaélica y campesina, frente a la afeminada anormalidad del sector teutónico y terrateniente que habría de ostentar el poder masculino característico de Angloirlanda. El desequilibrio resultante apela a la desmitificación de la teoría arnoldiana que explicaba el bienestar del Imperio, lo que al mismo tiempo corrobora plenamente los fundamentos patriarcales que definen lo masculino, lo fuerte, dinámico y racional por oposición a lo femenino, equivalente a lo débil, pasivo y sentimental. Para que los principios masculino y femenino resulten complementarios, el segundo ha de respetar la subordinación al primero, el cual a su vez ha de saber imponerse. En la novela *The Real Charlotte* no se produce esta complementariedad porque tanto Charlotte Mullen como Christopher Dysart rompen la armonía de los papeles de subordinación y mando que, según las categorías del género de influencia arnoldiana y base patriarcal, habrían de desempeñar. Somerville & Ross corroboran igualmente la necesidad del matrimonio para la procreación y la

continuidad de las grandes familias de la *Ascendancy*, siempre y cuando se trate de uniones socialmente y genéticamente equilibradas, problemática que ha determinado la caída de Gurthnamuckla y que prevé la decadencia de la estirpe Dysart en Bruff.

No obstante, Somerville & Ross advirtieron que esta interpretación social se sustenta en parámetros patriarcales que son causa de alienación para la mujer. En este sentido la ruptura feminista de las autoras de la novela se expresa en clave de subversión y transmite significados sumergidos sobre la desposesión e injusticia que condiciona la realidad femenina bajo el contenido público y más directo de la realidad social en torno a la situación de la *Ascendancy*. Somerville & Ross esbozaron de este modo un cuadro subversivo para defender la valía de lo femenino detrás de una fachada patriarcal fundamentada en la superioridad de lo masculino. El hecho de que este doble mensaje pudiera incurrir en un contrasentido tuvo que ser ampliamente debatido por un tándem literario cuya condición femenina y social estuvo siempre expuesta a una negociación de la conciencia que había resuelto delimitar las aspiraciones personales de dos mujeres anticonvencionales e independientes al servicio de la tradición familiar.

Al fin y al cabo, si la mujer no es inferior al varón, las aspiraciones sociales y económicas de la protagonista de su novela habrían de resultar perfectamente legítimas. En contrapartida, si la parálisis y pusilanimidad que hay en Bruff surge de la incapacidad que se observa en los miembros varones de la familia, son las mujeres quienes sustentan en la práctica la escasa fuerza de la *Big House*. Tanto Lady Dysart como Pamela Dysart demuestran ser mujeres más fuertes, física y psicológicamente, pero su valía no puede sobrepasar las responsabilidades sociales y domésticas que la sociedad patriarcal restringe al ámbito femenino. No pueden, por tanto, resolver las tareas políticas, económicas y públicas sobre las que impera la autoridad masculina y la ley del mecenazgo. Por otro lado, si gran parte de la vulnerabilidad de la *Big House* radica en la necesidad matrimonial de Christopher y Pamela así como en la soltería de Julia Duffy, Somerville & Ross son conscientes de la infelicidad personal que provoca el matrimonio en la mujer. Buena prueba de ello es la experiencia de Lady Dysart. La vida de Mrs Lambert confirma la opresión que vive la mujer casada e igual destino conocerá Francie.

Las contradicciones profundas que asoman en esta novela de Somerville & Ross permiten entrever las ambiciones de independencia personal por las que lucharon las propias escritoras dentro de un equilibrio aceptable para su entorno, pero transmiten paralelamente los temores que tenían sobre los peligros de desestabilización social a que podían dar lugar sus reivindicaciones feministas; circunstancias ambas que, en mayor o menor grado, y aun dentro de un amplio espectrograma femenino/feminista, configuran una batalla interior característica de la literata del siglo XIX.[143] Las contradicciones permanecen, sin embargo, irreconciliables, aunque no por ello dejaron de expresarse. Este aspecto, el rechazo a quedarse muda, constituye sin duda la aportación más auténticamente revolucionaria de la escritora decimonónica, por cuanto se atrevió a iniciar un proceso de cuestionamiento, y a pesar de que sus reflexiones corrieran el riesgo de girar alrededor de un círculo vicioso.[144] El modo en que Somerville & Ross canalizan su crítica ha sido comparado específicamente con la actitud literaria de Jane Austen:

> Their problem was that of their characters: to learn how to keep on terms with an often disagreeable social world without too great a dishonesty to themselves. Their satire was a classic instance of Austenesque 'regulated hatred': they sought by it to find a mode of existence within society for critical attitudes which, if taken any further, might destroy it altogether.[145]

Se ha destacado, asimismo, el esfuerzo interpretativo que requiere bucear en el alma literaria de Somerville & Ross, ya que estas Nuevas Mujeres de la *Ascendancy* demuestran la imposibilidad de mantener una imparcialidad narrativa satisfactoria:

> In depicting the crumbling of the Anglo-Irish ascendancy, Somerville and Ross reveal the connections between the society and the patriarchal family on which it is modeled;

[143]Cf. SHOWALTER, E., Ob. cit., págs.28-9; GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume I. The War of the Words*. New Haven and London: Yale University Press, 1988, pág.70.

[144]Véase GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1984, págs.85-96.

[145]KIBERD, D., Ob. cit., pág.75. En lo referente a las obras de Jane Austen, Edith Somerville recuerda que ésta era una de las pocas novelistas que no pasaron por la censura de sus mayores en el contexto literario de su juventud en Drishane, y añade: "Nor was Jane Austen's quiet, prim, and mildly malicious humour appreciated". Véase SOMERVILLE, E. OE. & ROSS, M., *Happy Days!*, pág.41.

the source of disintegration in their beloved society mirrors and can be seen as a logical extension of the source of injustice in the equally beloved family. [...] The injustice and destructiveness - the ignoble tragedy - of the class and system is revealed almost against the will of the narrators, who never fully condemn it and who frequently stand in the same difficult, ambivalent relationship to the text as do the authors to their society.[146]

Si bien es cierto que la cuestión matrimonial y la contraposición del decadente mundo de la *Ascendancy* con la energía de una ambiciosa irlandesa son temas de fondo que inciden en el contrasentido "socio-feminista" de Somerville & Ross, también es cierto que ellas parecieron saber el terreno pantanoso en el que habían de moverse: decidieron comprometerse en primer término con la problemática de la *Big House* - al igual que cada una de ellas demostró siempre un incuestionable compromiso vital hacia Drishane y Ross House. En la medida en que priorizaron su lealtad angloirlandesa lograron disociarse de sus impulsos más rebeldes, de tal forma que los estudiaron de manera muy calculada con el fin de poder controlar su defensa de la realidad femenina lo más posible. Así pues, como veremos más adelante, se ofrece un retrato de la protagonista de la novela, el personaje femenino más anticonvencionalmente subversivo de todos, que resulta inaceptable, por destructivo, tanto desde el punto de vista social como feminista. Esto permite frenar, en último término, cualquier planteamiento que pudiera presentarse a favor de las aptitudes de la verdadera Charlotte por comparación con la ineptitud de Christopher Dysart. En consecuencia, el personaje perteneciente a la élite social queda bastante protegido. Con relación a este mismo punto, Somerville & Ross dejan bien claro que la reivindicación de independencia que plantean para la mujer no sobrepasa ni rompe con el marco esencial de la feminidad. Para ellas, como para prácticamente todo el movimiento de la Nueva Mujer que rechazó las críticas anti-feministas referentes a su anormalidad masculina, la esencia de la mujer radicaba en el condicionante de la entrega femenina enraizado en un instinto materno natural y también natural empatía con los asuntos específicamente femeninos.[147]

---

[146]WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.61.

[147]Cabe recordar aquí, muy brevemente, un fragmento ilustrativo sobre la lucha sufragista procedente de un discurso de Edith Somerville. Gifford Lewis observa cómo "Edith often insisted in her speeches to the Munster Women's Franchise League on the importance of each woman realizing that she herself was the example of womanhood to her immediate family, and that their opinion of women would be based on the knowledge that they had of her as a sister, mother, wife or aunt". El discurso es, por supuesto, posterior al período en que se escribió *The Real Charlotte*: "Every man, consciously or unconsciously, judges women by

El interés de Somerville & Ross por la realidad femenina se refleja en la centralidad del tema matrimonial y en un análisis del grado de autonomía de que disponen los personajes femeninos. Los medios de realización personal confluyen en el matrimonio, bien por tratarse de un medio de subsistencia económica, porque el mero status de esposa proporciona respetabilidad y un sentido de integración estable dentro de la comunidad social, y porque constituye un medio de realización personal creativo, el de formar una familia, completando el status de esposa con el status de madre. El éxito o fracaso de toda mujer está fundamentado en la meta matrimonial; es la gran aventura de su vida:

> Realistic literature, in order to seem credible, must conform to people's beliefs about reality. [...] The great adventure of woman's life, according to the culture, is courtship and marriage. Thus, most works with women as central characters are versions of the love story. [...] In fact, any author who chooses a woman as the central character in the story understands at some level that women are primary beings, and that they are not ultimately defined according to patriarchal assumptions in relation to fathers, husbands or male gods. Whether explicitly feminist or not, therefore, works with female heroes challenge patriarchal assumptions [...] and depict [their] primary problems as outgrowths of the culture's attitudes about women and of women's economic and social powerlessness.[148]

Todas las mujeres son víctimas de esquemas socioculturales patriarcales que han institucionalizado la inferioridad de la condición femenina en un marco de subordinación con respecto a la superioridad masculina. Se restringe la libertad individual de la mujer a merced de los privilegios de independencia personal y capacidad decisoria de que disfruta el varón, quien se convierte en su victimario. Con independencia de los condicionantes sociales que determinan la caracterización de las mujeres en la novela *The Real Charlotte*, y a pesar de las virtudes, defectos y errores que

---

the women he knows best, and it rests with each of us to form that opinion. We are asking men to give us the share of power that should, in abstract justice, be ours. Let us show them that we are competent to use it, not only for our own advantage, but for that of the Commonwealth. It is time for us, in Ireland, to bestir ourselves, and to relinquish the more agreeable pose of Looking On". LEWIS, G., *Somerville and Ross*, pág.213.

[148]PEARSON, Carol & POPE, Katherine, *The Female Hero in American and British Literature*. New York: R.R.Bowker Co., 1981, págs.11-2.

en cada caso matizan su definición como personajes que merecen la aprobación o desaprobación de las autoras de la obra, todos los personajes femeninos parten de circunstancias injustas que los convierten en víctimas de un sistema patriarcal. En la medida en que el marco matrimonial delimita a una colectividad femenina hermanada de alguna manera por iguales expectativas, se observa en las novelistas del siglo XIX un gran interés por abordar una panorámica femenina común de opresión e insatisfacción a partir de situaciones diversas, "through the contrast of real or symbolic sisters".[149] Si el matrimonio es la gran aventura en la vida de una mujer, los personajes femeninos en *The Real Charlotte* responden a una etapa concreta de este proceso que, a excepción de la protagonista, permite un análisis contrastivo de dos en dos.

Julia Duffy y Pamela Dysart comparten la soltería o aventura matrimonial frustrada desde los polos opuestos de la vejez y juventud, respectivamente. La negación de sus expectativas matrimoniales se ha visto condicionada por un varón y es también fruto de unas exigencias patriarcales coercitivas. Por un lado, sólo puede casarse la mujer que se ajusta a ciertas normas de comportamiento y reglas de orden físico y/o económico que atraigan el interés masculino, las cuales son a su vez objeto de admiración pública; por otro lado, sólo se ofrece un reconocimiento femenino pleno dentro de la normalidad a la mujer casada. Además de no poseer el don femenino por excelencia que conforma en la mujer el atractivo físico, el infortunio de Julia Duffy es debido a la ruina económica y a la degeneración genética provocadas por un padre irresponsable. Por causas totalmente ajenas a su voluntad, Julia Duffy estaba ya condenada, desde joven, a una vida estéril: "Marriage had never come near her; in her father's time the necessary dowry had not been forthcoming, and even her ownership of the farm was not enough to counterbalance her ill-looks and her pagan habits" (7: 42-3). El aislamiento en una mansión que dista varias millas del centro de población más cercano completa la exclusión social de esta anciana soltera. Pero algunos personajes transmiten de manera más o menos inconsciente el sentir de una sociedad patriarcal con un mensaje negativo implícitamente condenatorio. El comentario inicial de Sir Benjamin Dysart al ver a Julia Duffy se expresa con sorna: "Devil so ugly a man as Hubert Duffy ever I saw, [...] and you're his daughter, are you? Begad, the dairymaid

[149]GARDNER, Viv, "Out of the attic...: women and writing at the fin de siècle" en *An Introduction to Women's Writing from the Middle Ages to the Present Day*. M. Shaw (ed.), pág.189.

didn't distinguish herself" (31: 218). El inocente enjuiciamiento que hace Francie coincide en el tono burlón, pero tiene el componente de la "visión" o revelación que descubre a la joven casadera el final terrible de la soltería en la vejez: "Francie had only time to catch a glimpse of a thin dirty face, a hooked nose, and unkempt black hair, before the vision was withdrawn, and a slipshod step was heard coming downstairs. [...] Each instant Miss Duffy's resemblance, both in feature and costume, to a beggar woman who frequented the corner of Sackville Street, was becoming harder to bear with fortitude" (7: 45). Aunque Francie rara vez comprende lo que ve o intuye, la clave reveladora referente a la "visión" es un recurso frecuentemente utilizado por las autoras de la obra en relación con el proceso de aprendizaje de Francie. Conlleva un significado sumergido dirigido al lector. Somerville & Ross parecen de este modo apelar a la interpretación profunda de aquello que se narra, a ver más allá de los hechos que se presentan y captar su doble sentido. Desde esta misma estrategia capaz de aproximarse a lo ilícito o subversivo bajo una fachada convencionalmente aceptable se sugiere una actitud rebelde por parte de Julia Duffy, a través de la ambigua relación que la une a su criado Billy Grainy en "the house of bondage" (7: 44).

Pamela se encuentra tan acorralada por las exigencias de su madre como por la actitud elusiva de su hermano. Lady Dysart representa la presión matrimonial. Al mismo tiempo, la estrecha colaboración que Lady Dysart espera de su hija en la realización de las tareas domésticas y sociales propias de una señora de la *Big House* han transformado la buena voluntad de una joven entregada en una maternidad precoz. El resultado es contraproducente ya que inhabilita a Pamela Dysart para iniciar la fase del juego sexual que precede toda expectativa matrimonial. Mientras las reacciones de Lady Dysart son producto de una mujer indefensa que desea lo mejor para su casa y para sus hijos, Christopher Dysart se escuda en las prerrogativas masculinas de independencia y superioridad. Estas siempre terminan por perjudicar a su hermana. Por ejemplo, la llegada de Francie a Bruff o la estancia de la invitada inglesa de su madre son circunstancias desagradables con las que Christopher Dysart se ve obligado a convivir sin haber tomado parte en ellas. Son también circunstancias que debiera de aprovechar para resolver el problema de su indecisión matrimonial. Sin embargo, la disculpa resulta fácil: se trata de un asunto de hospitalidad femenina que habrán de resolver las mujeres de la casa. Pamela, tan habituada al sacrificio de la condescendencia, no puede por menos que mostrarse débilmente combativa ante la imposibilidad de hacerlo todo a la

vez:

> "Well, Christopher," she began, sitting gingerly down in the darkness of an old imperial, a relic of the period when Sir Benjamin posted to Dublin in his own carriage, "Mamma says she *is* to come!"[...]
>
> "Well, my dear, and what are you going to do with her?" said Christopher cheerfully. [...]
>
> "The fact is, Christopher," went on his sister decisively, "*you* will have to undertake her. Of course, I'll help you, but I really cannot face the idea of entertaining both her and Evelyn at the same time. Just imagine how they would hate it."
>
> "Let them hate it," said Christopher, with the crossness of a good-natured person who feels that his good nature is going to make him do a disagreeable thing. [...]
>
> "Oh, Christopher, you *must* help me to amuse her." (18: 133-4)

No cabe duda de que la posibilidad matrimonial es una aventura que Christopher Dysart niega a su hermana en todo momento, incluso en los momentos de ocio como el día de la excursión en el lago. Mientras unos se dedican a pasear, a descansar, y otros a la diversión de un romántico flirteo, Pamela permanece atareada con el ajetreo que supone disponer la comida al aire libre y encargarse de todo el ritual de un picnic. A la observación de Charlotte sobre la escasa ayuda que recibe Pamela responde Christopher: "Oh, my sister is used to that sort of thing" (13: 91). Pero la insatisfaccón de Pamela Dysart está presente como lo está en Julia Duffy, aunque teñida de una rebeldía que se reprime en el silencio de sus pensamientos: "Being one of those few who can go through unpleasant social duties with 'all grace, and not with half disdain hid under grace', not even Lambert could guess that she desired anything more agreeable" (22: 165).

La situación de la joven casadera queda ejemplificada en el contraste entre Miss Hope-Drummond y Francie. La primera pertenece a la clase alta adinerada y parte del señuelo femenino expresado en la elegancia de su vestimenta y en la posibilidad de proporcionar una buena dote. La segunda es de clase media baja. Todo el patrimonio que posee se reduce a su llamativa belleza física porque, tal y como atestigua su tío y protector legal, "all things considered, it would be a good thing for the girl to get a rich husband for herself when she had the chance [...] and at the back of these reflections was the remembrance that he, Uncle Robert, was Francie's trustee, and that the security in which he had invested her five hundred pounds was becoming less sound than he

could have wished" (37: 282). Aunque las dos mujeres abordan el preludio de la aventura matrimonial, o acercamiento inicial al sexo opuesto, con muy distinto talante, por diferencias educativas y sociales, diversos detalles en el curso de la trama dan a entender que el futuro de las dos mujeres no está nunca en sus manos porque las situaciones en que se ven involucradas dependen de la voluntad y de las decisiones que toman los varones. Se observa, asimismo, una falta de adecuación entre las reglas de comportamiento femenino que la sociedad considera dignas de admiración y las prioridades de los gustos masculinos. La discreción y los convencionalismos sociales marcados por el buen gusto hacen de Miss Hope-Drummond una joven estática, sin vida, y despiertan el rechazo masculino. Por el contrario, Francie no respeta las debidas reglas de comportamiento y es frecuentemente tachada de vulgar, incluso por Christopher Dysart, pero demuestra que la combinación de su belleza, dinamismo y espontaneidad atrae de forma irresistible la sensibilidad masculina mientras despierta la crítica de la comunidad social. Al igual que Miss Hope-Drummond sufre una soledad que su comportamiento intachable no merece, Francie es víctima de una inadecuación de exigencias patriarcales cuyas contradicciones, aun cuando están fuera de su alcance, la colocan en situaciones de constante peligro. Cabría cuestionarse, en consecuencia, como lo hacen Somerville & Ross, las posibilidades de éxito que tiene la joven casadera limitada por un marco patriarcal tan rígido y contradictorio.

A la frustración de Miss Hope-Drummond con Christopher Dysart sólo le acompaña su propia soledad, la cual queda delineada en esta escena por una ventana, un recurso literario a menudo aplicado al análisis del mundo femenino en relación con sus perspectivas de futuro:[150]

> Miss Evelyn Hope-Drummond stood at the bow-window of the Bruff drawing-room and looked out over the gravelled terrace, across the flower garden and the sunk fence, to the clump of horse chestnuts by the lake side. Beyond these the cattle were standing knee-deep in the water, and on the flat margin a pair of legs in white flannel trousers was all that the guest, whom his mother delighted to honour, could see of Christopher Dysart. The remainder of him wrestled beneath a black velvet pall with the helplessly wilful legs of his camera, and all his mind, as Miss Hope-Drummond well knew, was concentrated upon cows. [...] As she watched Christopher she wished fervently that she had not offered to carry any of his horrid things across the park for him. (8: 52)

[150]Véase GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, pág.52.

Las vías de acercamiento al sexo opuesto que ella utiliza, guiada por el patrón de su exquisita educación, no tienen ningún éxito:

> Miss Hope-Drummond sat up in her hammock and pinned her hat on straight.
> "Mr Dysart," she called, as Christopher and Garry neared her chestnut tree, "you've just come in time to get me another cup of tea."
> Christopher dived under the chestnut branches, and presently, with what Miss Hope-Drummond felt to be unexampled stupidity, returned with it, but without his own. He had even the gaucherie to commend her choice of the hammock, and having done so, to turn and walk back to the verandah. (18: 139)

E igual sensación de exclusión tiene Miss Hope-Drummond con Captain Cursiter al final de un día de excursión, cuando descubre los motivos que le han llevado a cambiar a Francie de barco y elegirla a ella en su lugar:

> The alteration in the respective crews of the yatch and the steam launch had been made by no wish of hers, and it is probable that but for the unexpected support that Cursiter had received from Miss Mullen, his schemes for Mr Hawkins' welfare would not have prospered. The idea had indeed occurred to Miss Hope-Drummond that the proprietor of the launch had perhaps a personal motive in suggesting the exchange, [...] when she found that Captain Cursiter was going to stand with his back to her, and steer. (14: 96)

El peligro inherente al atractivo femenino de Francie queda expuesto en los numerosos accidentes que sufre con varios admiradores mucho antes de que se produzca su caída fatal con el caballo. El significado sumergido que transmiten las escenas correspondientes a los dos primeros accidentes se encuentra subrayado por una palabra clave, la de la "visión". El flirteo entre Francie y Mr Corkran revela una clara descompensación de habilidades, entre la inocencia virginal de ella y la experiencia de él. La iniciación de un paseo en bicicleta empieza como un juego que podría haber sido trágico:

> There broke suddenly a whirling vision of whiteness and wheels, and Miss Fitzpatrick, mounted on a tricycle and shrieking loudly, dashed across the highroad and collapsed in a heap in the ditch. [...] The Rev. Joseph Corkran emerged at full speed from the lane, hatless, with long flying coat-tails, and, with a skill born of experience, extricated Francie from her difficulties.
> "Oh, I'm dead!" she panted. "Oh, the horrible thing! What good were you that you let it go?' unworthily attacking the equally exhausted Corkran. [...] I declare I thought I

was killed. (11: 78-9)

Varios días después Francie está a punto de ahogarse víctima de la incompetencia de Roddy Lambert, de la apasionada rivalidad que éste manifiesta hacia Christopher Dysart, y de una pasión amorosa cuyo potencial destructivo ilustra el color rojo del gorro que pocos minutos antes él mismo le había dado para que no se mojara. Todos estos elementos son visualizados por Christopher Dysart mientras intenta salvar a Francie:

> Before Christopher had well realized what had happened, he had gone deep under water, come to the surface again, and was swimming, with a vision before him of a white figure with a red cap falling headlong from its perch. He raised himself and shook the water out of his eyes, and swimming a stroke or two to get clear of the mast, with its sails heaving prone on the water like the pinions of a great wounded bird, he saw over the shoulders of the hurrying waves the red cap and the white dress drifting away to leeward. Through the noise of the water in his ears, and the confusion of his startled brain, he heard Lambert's voice shouting frantically he did not know what; the whole force of his nature was set and centred on overtaking the red cap, to which each stroke was bringing him nearer and nearer as it appeared and reappeared ahead of him between the steely backs of the waves. She lay horribly still, with the water washing over her face; and as Christopher caught her dress, and turned, breathless, to try to fight his way back with her to the wretched yatch, he seemed to hear a hundred voices ringing in his ears and telling him that she was dead. (14: 102)

No en vano, una vez que Francie esté finalmente casada con Roddy Lambert, se hace notar cómo "she swept toward her ruin like a little boat staggering under more sail than she can carry" (49:366).

El tercer accidente tiene lugar en el barco con Hawkins. El corazón de Francie sucumbe a la pasión de un conquistador para quien el amor es un juego artificial. La "visión" presentada en los dos casos anteriores adquiere el componente efímero de un sueño pseudo-romántico, pero el engaño implícito en el juego de Hawkins no conlleva efectos más perdurables que los de un corazón temporalmente anestesiado. Francie quedará aprisionada en las garras de este insaciable rapaz, y en su barco, que él deja estancado en el fango del lago:

> Her delicate defeated face was drawn to his; her young soul rushed with it, and with passionate, innocent sincerity, thought it had found heaven itself. Hawkins could not tell

how long it was before he heard again, as if in a dream, the click-clicking of the machinery, and wondered, in the dazed way of a person who is 'coming to' after an anaesthetic, how the boat was getting on.

"I must go back to the wheel, darling," he whispered in the small ear that lay so close to his lips; "I'm afraid we're a little bit off the course." (23: 171)

Lambert se encarga de rescatarlos y Francie es devuelta al mundo real, implacable con los errores femeninos: "In another minute the necessary farewells had been made, and he, Cursiter, and Hawkins were rowing back to the launch, leaving Francie to face her tribunal alone" (24: 175). La irresponsabilidad de Hawkins en el manejo del barco no se menciona ni una sola vez, pero la irresponsabilidad de una mujer que se aventura a salir sola con un hombre hasta bien entrada la noche permanece como una mancha imborrable. Lady Dysart asume el principio patriarcal de un veredicto inapelable y no volverá a dirigirle la palabra: "Francie had transgressed beyond forgiveness" (25: 176).

Mrs Lambert y Lady Dysart son las dos mujeres casadas sobre las que centra su atención la novela, personajes a partir de los cuales se analizan las bases patriarcales que sustentan la respetabilidad femenina derivada del status matrimonial, con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. En este aspecto, tanto Mrs Lambert como Lady Dysart han alcanzado con éxito la única meta importante para una mujer. Por otro lado, sin embargo, se observa cómo su identidad individual ha desaparecido ya que los dos personajes disponen de un marco de actuación y definición restringido a la especificidad de su correspondiente situación matrimonial. Mrs Lambert no tiene hijos mientras que Lady Dysart sí los tiene. En consecuencia, cada una de ellas existe sólo en función del status de esposa y del status de madre, respectivamente, y como tal asumen el sentido último de sus vidas. Así lo expresan estos personajes al comentar los pormenores del accidente que había tenido lugar en el lago el día anterior, cuando volcó el barco en el que viajaban Francie, Lambert y Christopher. Desde la rivalidad, aparentemente ridícula, por la que discurre la conversación, Mrs Lambert y Lady Dysart difieren en un punto de vista que conlleva la defensa de la propia vida, indisolublemente unida al esposo e hijo involucrados en el accidente:

Mrs Lambert [...] went on with the recital of her own woes.

"He actually went down to Limerick by train in the afternoon - he that was half drowned the day before, and a paragraph in the paper about his narrow escape. I haven't

had a wink of sleep those two nights, what with palpitations and bad dreams, I don't believe, Lady Dysart, I'll ever be the better of it."

"Oh, you'll get over it soon, Mrs Lambert," said Lady Dysart cheerfully; "why I had no less than three children-"

"Calves," murmured Mrs Gascogne, with still streaming eyes.

"Children," repeated Lady Dysart emphatically, "and I thought they were every one of them drowned!"

"Oh, but a *husband*, Lady Dysart," cried Mrs Lambert with orthodox unction, 'what are children compared to the husband?"

"Oh - er - of course not," said Lady Dysart, with something less than her usual conviction of utterance, her thoughts flying to Sir Benjamin and his bath chair. (15: 107)

En la medida en que Mrs Lambert no ha logrado desempeñar la función materna es la suya una aventura incompleta, por tanto, objeto de crítica. Cuenta con el agravante sospechoso de que, cuando un matrimonio no tiene hijos, la causa de esta anormalidad ha de recaer necesariamente sobre las deficiencias conyugales de la mujer:

Possibly, also, the fact that she had no children placed her at a disadvantage with the matrons of Lismoyle, all of whom could have spoken fearlessly with their enemies in the gate; it deprived conversation with her of the antiphonal quality, when mother answers unto mother of vaccination and teething-rash, and the sins of the nursery maids are visited upon the company generally.

"Ah, she's a poor peenie-weenie thing!" said Mrs Baker, who was usually the mouthpiece of Lismoyle opinion, "and it's no wonder that Lambert's for ever flourishing about the country in his dog-trap, and she never seeing a sight of him from morning till night. I'd like to see Mr Baker getting up on a horse and galloping around the roads after bank hours instead of coming in for his cup of tea with me and the girls!"

Altogether the feeling was that Mrs Lambert was a failure, and in spite of her undoubted amiability, and the creditable fact that Mr Lambert was the second husband that the eight thousand pounds ground out by her late father's mills had procured for her, her spouse was regarded with a certain regretful pity as the victim of circumstance. (5: 28-9)

La intencionalidad crítica de Somerville & Ross resulta tanto más hiriente cuanto que, como sabemos, la relación entre Lucy y Roddy Lambert está fundamentada en las expectativas económicas que él había esperado obtener con este matrimonio, y su base afectiva está igualmente minada por la pasión amorosa que él siente hacia Francie desde siempre.

Por comparación con Mrs Lambert, la maternidad de Lady Dysart responde a

un estadio superior del proceso matrimonial, aventura que se completa en la consumación de los esquemas patriarcales sobre los hijos, en la reproducción del ciclo patriarcal. Cabe destacar aquí cómo la mujer casada y madre de familia tiene que afrontar en solitario las consecuencias de una vida de pareja. Da la impresión de que los hijos son competencia exclusiva de la parte femenina de sus progenitores. La madre experimenta una sensación de soledad y desasimiento que se advierte consustancial a la condición femenina desde la fase de la soltería. La novela *The Real Charlotte* enfrenta a todas las madres de Lismoyle, incluida por supuesto Lady Dysart, con la última prueba determinante para la consecución de una satisfactoria feminidad: conseguir que sus hijos e hijas se casen. Los comentarios que circulan en Lismoyle en torno a la apatía vital de Christopher Dysart no son sino el reflejo de la frustración de un gran número de madres que llevan sobre sí la carga de su personal preocupación:

> Christopher Dysart was a person about whom Lismoyle and its neighbourhood had not been able to come to a satisfactory conclusion, unless, indeed, that conclusion can be called satisfactory which admitted him to be a disappointment. From the time that, as a shy, plain little boy he first went to school, and, after the habit of boys, ceased to exist except in theory and holidays, a steady undercurrent of interest had always set about him. His mother was so charming, and his father so delicate, and he himself so conveniently contemporary with so many daughters, that although the occasional glimpses vouchsafed of him during his Winchester and Oxford career were as discouraging as they were brief, it was confidently expected that he would emerge from his boyish shyness when he came to take his proper place in the county and settle down at Bruff. Thus Lady Eyrefield, and Mrs Waller, and their like, the careful mothers of those contemporaneous daughters, and thus also, after their kind, the lesser ladies of Lismoyle. (8: 50)

A este respecto, Lady Dysart ha de mantener un difícil equilibrio como salvaguarda de unos principios educativos transmitidos a los hijos sobre la base de una intachable respetabilidad social y la realización paralela de una función casamentera. Con frecuencia es la vena de la hipocresía la única vía que permite desahogar dos tareas maternas difícilmente reconciliables:

> She had a vague but rooted feeling that young men were normally in love with somebody, or at least pretending to be so; it was, of course, an excellent thing that Christopher did not lose his heart to the wrong people, but she would probably have preferred the agitation of watching his progress through the most alarming flirtations to the security that deprived conversation with other mothers of much of its legitimate charm. (8: 54-5)

Las características atípicas de Charlotte Mullen en un mundo de base patriarcal responden a consideraciones distintas de las presentadas hasta ahora en una aproximación contrastiva de los personajes femeninos circunscritos al ámbito matrimonial como única salida para el desarrollo de la mujer. La novela ofrece breves pero ilustrativos detalles sobre los antecedentes de Charlotte en el período de la joven casadera, cuando la hija del agente Mullen trabajaba con su padre en la administración económica del patrimonio de Sir Benjamin Dysart y se enamoró del que era por entonces un aprendiz de su padre, Roddy Lambert. De este proceso inicial de aprendizaje femenino que sobrepasa las barreras de una pasiva domesticidad se deduce el espíritu luchador de la protagonista de la novela, que aparece ante el lector en un período posterior de madurez, a la edad de cuarenta años y aún soltera. Sin embargo, tras la historia de su juventud asoma el inicio de una experiencia no convencional que conlleva cambios aperturistas para una débil pero esperanzadora liberalización del modelo femenino tradicional. De este modo, y a pesar de ser mujer, las circunstancias laborales del padre habían introducido a Charlotte en un mundo prohibido de exclusivo control masculino. Asimismo, y a pesar de ser una mujer de una llamativa fealdad, adicionalmente desprovista del patrimonio que pudiera respaldar una atractiva dote, las circunstancias que permitieron potenciar la valía de una mujer inteligente despertaron el interés del joven objeto de su corazón, de tal forma que el juego amoroso de Roddy Lambert terminó creando expectativas matrimoniales en la joven Charlotte. Cabe deducir entonces que Charlotte fue encaminada a ocupar un lugar excepcional en el desarrollo femenino habitual, dotada de conocimientos y aptitudes con aplicación profesional que excedían las atribuciones del ámbito doméstico, y como tal valorada para igualmente alcanzar el status de esposa. Resulta también interesante puntualizar cómo Charlotte, en respuesta al reconocimiento implícito de su valía, ponía sus aptitudes y su saber al servicio de la *Big House* y al servicio del joven aprendiz que le había abierto las puertas de la afectividad hacia la aventura femenina. Sin embargo, Charlotte iba a descubrir la humillación de la feminidad doblemente desposeída, o la injusticia inherente a lo que Ann Owens Weekes denomina "the accident of gender",[151] por ser mujer y por no haber nacido varón, cuyos efectos se resumen en la confirmación trágica de un sistema cerrado que rechazaba tanto sus "virtudes

[151]WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.77.

masculinas" como sus "defectos femeninos". A la muerte del agente Mullen, Roddy Lambert recibió la sucesión del puesto de administrador y contrajo matrimonio con una rica heredera, habiéndose de este modo explotado la inferioridad femenina de Charlotte sobre las prerrogativas masculinas que aseguran la exclusión de la mujer en la integración de la vida pública y reconociéndose al mismo tiempo la inadecuación de sus limitaciones físicas y económicas con fines matrimoniales. La lucha de la protagonista de la novela adquiere en este sentido una base feminista de componente vindicativo, por cuanto se trata de obtener por la fuerza la recuperación de unos derechos que frustró el absolutismo masculino.

Los entresijos de esta historia inicial que explican las motivaciones de la verdadera Charlotte son recordados repetidas veces en el curso de la trama y desvelan, en dirección paralela a sus artimañas más inhumanas, la humanidad de una mujer condenada, pero no resignada, a ser víctima de su sino femenino. Si le había sido negada su debida participación en las tareas administrativas de Bruff, ella habría de conseguir, en compensación, la dirección de una gran mansión; si Roddy Lambert la había abandonado, ella conseguiría dominarlo y traerlo a su lado. Gurthnamuckla es una pieza clave en los proyectos de Charlotte: "She saw herself settled at Gurthnamuckla, with Roddy riding over three or four times a week to see his young horses, that should graze her grass and fill her renovated stables, while she, the bland lady of the manor, should show what a really intelligent woman could do at the head of affairs" (35: 263).

El recuerdo de la desposesión femenina persigue con vana determinación las conversaciones de Charlotte con Christopher Dysart. No obstante, la capacitación profesional de Charlotte no tiene cabida en un sistema patriarcal que se advierte incuestionable bajo las justificaciones de Christopher Dysart: "I wish you were at the office still, Miss Mullen, if anyone could understand the Land Act I believe it would be you" (3: 19). De nuevo, al final de la novela, la idea de exclusividad masculina es defendida por un terrateniente que se sabe engañado por su agente, pues la estafa, aunque haya sido descubierta gracias a Charlotte, es un asunto tanto más desagradable cuanto que debe quedar entre hombres:

Charlotte Mullen, her feet planted firmly on two of the least rickety stones of the quay,

was continuing a conversation that had gone on one-sidedly for some time.

"Yes, Sir Christopher, my feeling for your estate is like the feeling of a child for the place where he was reared; it is the affection of a woman whose happiest days were passed with her father in your estate office!" [...]

The whole situation was infinitely repugnant to Christopher. He would himself have said that he had not nerve enough to deal with Miss Mullen; and joined with this, and his innate and overstrained dislike of having his affairs discussed, was the unendurable position of conniving with her at a treachery. Little as he liked Lambert, he sided with him now with something more than a man's ordinary resentment against feminine espionage upon another man. He was quite aware of the subdued eagerness in Charlotte's manner, and it mystified while it disgusted him. (47: 350-1)

La complicidad que marcó el pasado entre Charlotte y Lambert es rememorada e incluso reutilizada durante el pacto que ambos negocian en relación con el desahucio de Julia Duffy y la obtención de Gurthnamuckla. Mientras Lambert compromete su independencia socioeconómica con la aceptación del préstamo de Charlotte, la constatación de su superioridad masculina es ratificada por la vulnerabilidad implícita en los sueños matrimoniales de Charlotte:

"You're awfully good, Charlotte," said Lambert, with an emotion in his voice that she did not guess to be purely the result of inward relief and exultation; "I'm awfully obliged to you - you always were a - true friend - some day, perhaps, I'll be able to show you what I think about it," he stammered, unable to think of anything else to say, and, lifting his hand from the splashboard, he put it on hers, that lay in her lap with the reins in it, and pressed it for a moment. Into both their minds shot simultaneously the remembrance of a somewhat similar scene, when, long ago, Charlotte had come to the help of her father's pupil, and he had expressed his gratitude in a more ardent manner - a manner that had seemed cheap enough to him at the time, but that had been more costly to Charlotte than any other thing that had ever befallen her.

"You haven't forgotten old times any more than I have," he went on, knowing very well that he was taking now much the same simple and tempting method of getting rid of his obligation that he had once found so efficacious, and to a certain extent enjoying the thought that he could still make a fool of her. "Ah, well!" he sighed, "there's no use trying to get those times back, any more than there is in trying to forget them." He hesitated. "But, after all, there's many a new tune played on an old fiddle! Isn't that so?" He was almost frightened at his own daring as he saw Charlotte's cheek burn with a furious red, and her lips quiver in the attempt to answer. (11: 77-8)

Al evocar los pormenores de su matrimonio con Lucy, Lambert justifica con igual cinismo el abandono de que había sido objeto Charlotte, fundado en sus carencias, entre las que se sobreentiende cierto silenciado énfasis sobre la

incuestionabilidad matrimonial de su extrema fealdad:

> That Charlotte should have recognized the paramount necessity of his marrying money, had been to Lambert a proof of her eminent common sense. He had always been careful to impress his obvious destiny upon her, and he had always been grateful to that destiny for having harmlessly fulfilled itself, while yet old Mrs Mullen's money was in her own keeping, and her niece was, beyond all question, ineligible. That was Mr Lambert's view of the situation; whatever Charlotte's opinion was, she kept it to herself. (28: 199)

Hay, entre la monstruosidad social del personaje arribista que da título a la novela y la tragedia indigna que acarrea su frustración femenina, un vaivén ambiguo por parte de las escritoras que en ocasiones es reconocido por su propio discurso narrativo. La complicidad femenina de Somerville & Ross con su personaje es objeto de una negación que traiciona en gran medida afirmaciones veladas sobre el verdadero sufrimiento de la mujer:

> Indeed we might see in Charlotte a bitter and perhaps unconscious reflection of the authors' own status in their society, Charlotte serving both as scapegoat and authorial representative. Charlotte's intelligence, decisiveness, knowledge of the community and of human strengths and weaknesses, and her eminent qualifications to perform the jobs reserved for the incompetent males are ignored by her society and often by her narrators.[152]

Si se tiene en cuenta que "la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres", y si "el proceso esencial de autodefinición se complica por todas las definiciones patriarcales que se interponen entre ella misma y ella misma",[153] Somerville & Ross, sabiendo quiénes son, no logran dar nunca un paso firme de reivindicación feminista sin que éste se encuentre coartado por su respeto a las prioridades jerárquicas de la sociedad. Su novela funciona como un espejo sobre el que parecen mirar y mirarse aprisionadas en las contradicciones de una realidad social y patriarcal que reflejan la imagen de la impotencia. El texto deja constancia de ello, por lo que la imagen de Charlotte al mirarse en el espejo es tanto un reconocimiento de la feroz injusticia que la rodea como de la terrible injusticia que ocasiona su ferocidad:

---

[152]Ibid., pág.78.

[153]GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, págs.30 y 32.

It is hard to ask pity for Charlotte, whose many evil qualities have without pity been set down, but the seal of ignoble tragedy had been set on her life; she had not asked for love, but it had come to her, twisted to burlesque by the malign hand of fate. There is pathos as well as humiliation in the thought that such a thing as a soul can be stunted by the trivialities of personal appearance, and it is a fact not beyond the reach of sympathy that each time Charlotte stood before her glass her ugliness spoke to her of failure, and goaded her to revenge. (41: 310)

De igual modo, se llega a presentar a Charlotte como un engendro animal, pero provisto de una sensibilidad femenina tocada por el humano sentimiento del amor:

The movements of Charlotte's character, for it cannot be said to possess the power of development, were akin to those of some amphibious thing, whose strong, darting course under the water is only marked by a bubble or two, and it required almost an animal instinct to note them. Every bubble betrayed the creature below, as well as the limitations of its power of hiding itself, but people never thought of looking out for these indications in Charlotte, or even suspected that she had anything to conceal. There was an almost blatant simplicity about her, a humorous rough and readiness which, joined with her literary culture, proved business capacity, and dreaded temper, seemed to leave no room for any further aspect, least of all of a romantic kind. (39: 292)

Esta combinación de patética bestialidad y desdicha humana se pone de relieve cuando Charlotte recibe la noticia de que Roddy Lambert se ha casado por segunda vez:

Now that she had been dealt the hardest blow that life could give her, there were a few minutes in which rage, and hatred, and thwarted passion took her in their fierce hands, and made her for the time a wild beast. When she came to herself she was standing by the chimney-piece, panting and trembling; the letter lay in pieces on the rug, torn by her teeth, and stamped here and there with the semicircle of her heel; a chair was lying on its side on the floor, and Mrs Bruff was crouching aghast under the sideboard, looking out at her mistress with terrified inquiry.

Charlotte raised her hand and drew it across her mouth with the unsteadiness of a person in physical pain, then, grasping the edge of the chimney-piece, she laid her forehead upon it and drew a few long shuddering breaths. [...]

"His old friend!" she said, gasping and choking over the words; "the cur, the double-dyed cur! Lying and cringing to me, and borrowing my money, and – and-" even to herself she could not now admit that he had gulled her into believing that he would eventually marry her – "and sneaking after her behind my back all the time! And now he sends me her love - her love! Oh, my God Almighty-" she tried to laugh, but instead of laughter came tears as she saw herself helpless, and broken, and aimless for the rest of

her life – "I won't break down - I won't break down-" she said, grinding her teeth together with the effort to repress her sobs. She staggered blindly to the sideboard, and, unlocking it, took out a bottle of brandy. She put the bottle to her mouth and took a long gulp from it, while the tears ran down her face. (39: 300-1)

En la base de la jerarquización de las categorías del género (superioridad masculina / inferioridad femenina) y de la institución matrimonial, que Somerville & Ross corroboran y al mismo tiempo critican, se encuentra el conjunto de fenómenos biológicos, psicológicos y sociales relativos a la sexualidad humana. Sobre ella se fundamenta la distinción entre el hombre y la mujer así como la complementariedad de lo masculino y lo femenino, desde una compleja adaptación de rasgos opuestos, diferentes sensibilidades y necesidades. La poética feminista del siglo XIX se encargaría de empezar a derribar los mitos sexuales creados por el status quo en aras de un equilibrio familiar y social que tenía consecuencias perjudiciales para la mujer.[154] Su cuestionamiento suponía reconsiderar las diferencias entre hombres y mujeres establecidas a partir de unos principios ideológicos que atribuían al sexo femenino todos los rasgos negativos derivados de su mayor fragilidad física por comparación con la constitución masculina, razonamiento que legitimaba el mito de la virilidad y el de la feminidad sobre presupuestos radicalmente opuestos, "as respective embodiments of head and heart, conscious and unconscious, adventurousness and nurturance, aggression and passivity".[155] En su novela *The Real Charlotte*, Somerville & Ross analizan estas diferencias y llevan a cabo una revisión del mito que apunta a una recuperación de la imagen femenina anulada por la opresión y represión patriarcales. Por un lado, el contraste entre los personajes masculinos y los personajes femeninos subvierte el fundamento básico del mito que invalida la consideración del género femenino debido a su natural irracionalidad. Diversas situaciones en el curso de la trama cuestionan el rango de superioridad masculina asentado sobre la exclusividad de su equilibrio racional y son los personajes más frívolos o irreflexivos, como Lady Dysart y en especial Francie, los encargados de burlar esta asunción.

Cabe recordar, por ejemplo, cómo un ataque de celos de Captain Cursiter había

[154]Véase PEARSON C. & POPE, K., Ob. cit., págs.16-8 y ss.

[155]Ibid., pág.19.

sido causa de un escándalo profesional que truncó su carrera en la Marina. Desde entonces, este militar demuestra un terror verdaderamente irracional por las mujeres y rehuye el trato social. El día en que Hawkins parte a solas con Francie en el barco, su oficial permanece en Bruff con una sensación de abandono que resulta desproporcionada; "as isolated from all means of escape, and as unprotected, as if his clothes had been stolen while he was bathing" (22: 168). El temperamento compulsivo de Hawkins carece de todo autocontrol, circunstancia que lo lleva a poner en peligro su propia carrera cada vez que desobedece las órdenes de su superior. Hawkins suele recordar su promesa de buen comportamiento, "I've often said I'd take a pull" (20: 150), cuando es demasiado tarde, como ocurre el día de su atrevido cortejo amoroso con Francie durante la representación teatral en Bruff; "... and he realized that so far from 'taking a pull', he had let himself get out of hand without a struggle" (20: 154). Lambert ocasiona el hundimiento del barco preso de una rivalidad prácticamente irrefrenable: "He also wished that Christopher had held his confounded tongue about the top-sail. If he hadn't shoved in his oar where he wasn't wanted, he'd have had that top-sail off her twenty minutes ago; but he wasn't going to stand another man ordering him about in his own boat" (14: 101). Mayor gravedad implica, sin embargo, el perdón "irracional" de Christopher Dysart hacia Lambert por temor a comportarse como un tirano con Francie. Por contra, y a pesar del bagaje infeliz de su experiencia personal, Lady Dysart no duda en recordar a sus hijos que el matrimonio es una necesidad dictada por el sentido común: "I don't care what my heart knows, [...] I know what my mouth says" (12: 81). Cuando Christopher Dysart decide finalmente contraer matrimonio con Francie a sabiendas de los planes que alberga Charlotte a costa de ambos, también es consciente de la locura que conlleva su decisión: "The position was intolerable from every rational point of view" (33: 234). Sin embargo, es Francie quien pone freno a esta locura para rechazar a un hombre con el que no se siente compenetrada:

> A vision rose up before Francie of her past self, loitering about the Dublin streets, and another of an incredible and yet possible future self, dwelling at Bruff in purple and fine linen, and then she looked up and met Christopher's eyes. She saw the look of tortured uncertainty and avowed purpose that there was no mistaking; Bruff and its glories melted away before it, and in their stead came Hawkins' laughing face, his voice, his touch, his kiss, in overpowering contrast to the face opposite to her, with its uncomprehended intellect and refinement, and its pale anxiety. (33: 242)

El hecho de que Lambert casi pierda la cabeza a consecuencia del accidente que sufre Francie por su culpa lo demuestra la pulsera que le entrega para solicitar su perdón, ya que "the first spendings from her [Charlotte's] loan to Mr Lambert were represented by the bangle" (17: 127). Este regalo tan costoso pretende ser proporcional al pago de la deuda moral que Lambert siente haber contraído con la que considera su amada y protegida, pero el efecto liberador que tiene para él, como bien observa la lógica de Francie, compromete la libertad de ella:

> "Oh, Mr Lambert, you don't mean you got that for me? I *couldn't* take it. Why, it's real gold!"
>
> "Well, you've got to take it. Look what's written on it."
>
> She took it from him, and saw engraved inside the narrow band of gold her own name and the date of the accident.
>
> "Now, you see it's yours already," he said. "No, you mustn't refuse it," as she tried to put it back into his hand again. "There," snapping it quickly on to her wrist, "you must keep it as a sign you're not angry with me."
>
> "It's like a policeman putting on a handcuff," said Francie, with a quivering laugh. (16: 120-1)

Si bien queda claro que el comportamiento reflexivo, equilibrado, racional, no es necesariamente patrimonio del varón, hay otros rasgos del comportamiento humano que parecen consustanciales a la naturaleza sexual, algunos por naturales y otros artificialmente sostenidos por la normalidad de un sistema patriarcal. Así pues, el varón está orientado a una vida de acción significativa marcada por el dinamismo y la iniciativa que requiere su involucración en el ámbito público. El talante apático de Christopher Dysart es en este sentido un caso raro de pasividad andrógina que suscita las críticas del entorno. La mujer ha sido preparada para ser un sujeto pasivo acorde con el modelo de domesticidad que está destinada a desempeñar, y para el que su relación con el sexo opuesto en el característico juego sexual del cortejo amoroso proporciona una aproximación o preludio sobre el modo en que tiene que comportarse. En este aspecto la espontaneidad de Francie apunta a un deseo de libertad que infringe el código de sumisa respetabilidad femenina enfatizado por una educación patriarcal. No obstante, por encima de estos condicionantes artificiales que terminan teniendo una proyección efectiva sobre la estandarización de los géneros femenino y masculino, los hombres y las mujeres tienen tendencias naturales

claramente diferenciadoras que Somerville & Ross parecen adscribir a una prolongación instintiva de la función procreadora correspondiente. De ahí que los valores inherentes a una entrega desinteresada forman parte de la disponibilidad femenina. Si la mujer da y se da, el varón tiende a coger, movido por una fuerza egocéntrica que lo orienta al acto de poseer. Esta dinámica preside la caracterización sexual de los personajes en la novela *The Real Charlotte*, cuya excepción femenina más sobresaliente es precisamente el personaje que da título a la obra. Somerville & Ross participan, por tanto, de la corriente decimonónica en pro de la defensa de la mujer que es consciente de las ventajas e inconvenientes inherentes a la cualidad femenina por excelencia. Ya en 1869 John Stuart Mill exponía los efectos perniciosos a que había dado lugar el estancamiento de la femineidad, vulnerable a una posición de subordinación frente al egoísmo masculino:

> All the moralities tell them that it is the duty of women, and all the current sentimentalities that it is their nature, to live for others; to make complete abnegation of themselves, and to have no life but in their affections. And by their affections are meant the only ones they are allowed to have - those to the men with whom they are connected, or to the children who constitute an additional and indefeasible tie between them and a man.[156]

Somerville & Ross, como muchos analistas de la época a favor y en contra de la Nueva Mujer,[157] compartían el convencimiento de que la bondad femenina reunía un compendio de virtudes naturales predispuestas a la abnegación, el altruismo y la solidaridad que otorgaban a las mujeres un lugar preeminente en la vida privada y en la vida pública como agentes de influencia moral. El problema giraba en torno al modo de hallar una complementariedad equilibrada no supeditada a la parte masculina. A su vez, con la posible inserción de la mujer en la vida pública, también se corría el riesgo de destruir su integridad inicial. Somerville & Ross abordan estos dos problemas. Por un lado, los personajes femeninos poseen cualidades de entrega personal beneficiosas para el bien común, la protección de los más débiles, la solidaridad femenina, e incluso la relación amorosa, que se contrastan con el egoísmo masculino, al que generalmente

---

[156]MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*. New York: Prometheus Books, 1986, pág.21.

[157]Véase DOLIN, Tim, *Mistress of the House. Women of Property in the Victorian Novel*. Aldershot, Hants & Brookfield, Vermont: Ashgate, 1997, pág.6.

quedan supeditadas. Por otro lado, el personaje que, como Charlotte Mullen, lucha en contra de la insubordinación y se introduce al mismo tiempo en el ámbito de la vida pública entra en una dinámica peligrosa para la conservación de su integridad femenina.

La novela abunda en ejemplos que reflejan el espíritu sacrificado de la mujer por comparación con el varón. Durante una conversación del matrimonio Lambert, el objeto de la discusión es un caballo que Roddy Lambert quiere utilizar para sacar de paseo a Francie, en una ocasión en la que su esposa lo necesita para salir con Charlotte. La buena voluntad que Lucy Lambert manifiesta hacia Francie es sabiamente aprovechada por su marido:

> Mr Lambert leaned back as if to consider the question, and began to fill his pipe for the second time.
>
> "Well," he said slowly, "if it makes no difference to you, Lucy, I'd be rather glad if you did. As a matter of fact I have to ride out to Gurthnamuckla tomorrow, on business, and I thought I'd take Francie Fitzpatrick with me there on the black mare. She's no great shakes of a rider, and the black mare is the only thing I'd like to put her on. But, of course, if it was for your own sake and not Charlotte's that you wanted to go to the Wallers', I'd try and manage to take Francie some other day. For the matter of that I might put her on Paddy; I daresay he'd carry a lady."
>
> Mr Lambert's concession had precisely the expected effect. Mrs Lambert gave a cry of consternation:
>
> "Roderick! you wouldn't! Is it put that girl up on that mad little savage of a pony! Why, it's only yesterday, when Michael was driving me into town, and Mr Corkran passed on his tricycle, he tore up on to his hind heels and tried to run into Ryan's public house! Indeed, if that was the way, not all the Charlottes in the world would make me go driving tomorrow."
>
> "Oh, all right," said Lambert graciously; "if you'd rather have it that way, we'll send a note over to Charlotte." (5: 30-1)

En otra escena se observa una mutua empatía entre Francie y Mrs Lambert, cuya genuina inocencia contrasta sobremanera con el cinismo de un hombre que ha encontrado un modo bastante respetable de engañar a su esposa:

> "Make Miss Fitzpatrick come in to tea on her way home, Roderick," she called, looking admiringly at the girl with kind eyes that held no spark of jealousy of her beauty and youth. Mrs Lambert was one of the women who sink prematurely and unresistingly into the sloughs of middle age. For her there had been no intermediary period of anxious tracking of grey hairs, of fevered energy in the playing of lawn tennis and rounders; she had seen, with a feeling too sluggish to be respected as resignation, her complexion

ascend the scale of colour from passable pink to the full sunset flush that now burned in her cheeks and spanned the sharp ridge of her nose; and she still, as she had always done, bought her expensive Sunday bonnet as she would have bought a piece of furniture, because it was handsome, not because it was becoming. The garden hat which she now wore could not pretend to either of these qualifications, and, as Francie looked at her, the contrast between her and her husband was as conspicuous as even he could have wished.

Francie's first remark, however, after they had passed by, seemed to show that her point of view was not the same as his.

"Won't she be very lonely there all the afternoon by herself?" she asked, with a backward glance at the figure in the garden hat.

"Oh, not she!" said Lambert carelessly, "she has the dog and she'll potter about there as happy as possible. She's all right." Then after a pause, in which the drift of Francie's question probably presented itself to him for the first time, "I wish everyone was as satisfied with their life as she is."

"How bad you are!" returned Francie, quite unmoved by the gloomy sentimental roll of Mr Lambert's eyes. "I never heard a man talk such nonsense in my life!" (6: 37-8)

Las mujeres son serviciales y tienden a priorizar las necesidades de los demás frente a sus preocupaciones personales. Después de haber pasado una noche en vela considerando la burla de que ha sido víctima mientras Hawkins guardaba el secreto de su compromiso matrimonial, Francie afronta las obligaciones del día siguiente:

It was a bright, steamy day, when the hot sun and the wet earth turned the atmosphere into a Turkish bath, and the cats sat out of doors, but avoided the grass like the plague. Francie had docilely picked currants with the others. She was accustomed to making herself useful, and it did not occur to her to shut herself up in her room, or go for a walk, or, in fact, isolate herself with her troubles in any way. She had too little self-consciousness for these deliberate methods, and she moved among the currant bushes in her blue gown, and was merely uncomplainingly thankful that she was able to pull the broad leaf of her hat down so as to hide the eyes that were heavy from a sleepless night and red from the sting of tears. (27: 191)

Acuciada siempre por el mismo problema que supone Hawkins, Francie aborda en primer lugar aquello que considera que debe de hacer. Con motivo del entierro de Mrs Lambert, "she had been up very early making the wreath of white asters that Charlotte had laid on Mrs Lambert's coffin, and had shed some tears over the making of it, for the sake of the kindly little woman who had never been anything but good to her" (33: 237-8). Con igual sentido de responsabilidad servicial acoge Lady Dysart a Francie en su casa durante la ausencia de Charlotte para acudir al dentista en

Dublín. Pamela dice: "Well, Christopher, [...] Mamma says she *is* to come! [...] she felt Charlotte Mullen's position so keenly in having to leave that girl by herself" (18: 133). En la misma línea está la cuestión que Lady Dysart plantea a Lambert cuando éste intenta desahuciar a Julia Duffy: "But what woud happen to the poor old creature if she left Gurthnamuckla?" (22: 165). Incluso la propia Miss Hope-Drummond siente cierta empatía natural hacia Francie al ver el sufrimiento de una joven que no logra adaptarse convenientemente a la vida en Bruff. Sin embargo, la rivalidad que nace de la situación crítica que experimenta la joven casadera presionada por las expectativas de una sociedad patriarcal no permite ninguna concesión en detrimento del objetivo matrimonial:

> She sat down at the table, with the feeling that was very familiar to her of being in disgrace, combating with the excitement and hurry of her nerves in a way that made her feel almost hysterical; and the fear that the strong revealing light of the long windows opposite to which she was sitting would show the dew of tears in her eyes, made her bend her head over her plate and scarcely raise it to respond to Pamela's good-natured efforts to put her at her ease. Miss Hope-Drummond presently looked up from her letters and took a quiet stare at the discomposed face opposite her. She had no particular dislike for Francie beyond the ordinary rooted distrust which she felt as a matter of course for those whom she regarded as fellow competitors, but on general principles she was pleased that discomfiture had come to Miss Fitzpatrick. It occurred to her that a deepening of the discomfiture would suit well with Lady Dysart's present mood, and might also be to her own personal advantage. (21: 156)

Tampoco puede Pamela, "whose sympathies were always with the sinner" (25: 176), aventurarse a exponer abiertamente los métodos de prepotencia masculina que utiliza Hawkins hacia una joven inocentemente enamorada como Francie, ni cuestionar abiertamente la injusta reacción de su madre. La predisposición maternal de Pamela y su sacrificado temperamento permanecen incómodamente subordinados a la desprotección femenina de un sistema egoístamente masculino fundado en la explotación de lo que la mujer da. Así lo ve Pamela Dysart mientras es testigo del infortunio de Francie, pero nada puede hacer ni decir: "Pamela was in the difficult position of a person who is full of a sympathy that is is wholly out of the question to express" (38: 288).

La entrega femenina y el deseo de posesión masculina conforman la base de una psicología sexual cuyas consecuencias negativas para la mujer son patentes en el

juego de cortesías y enredos amorosos que involucran a Lambert, Hawkins y Christopher Dysart con Francie. Los personajes masculinos de inferior clase social, como Lambert y Hawkins, se encuentran movidos por la fuerza dominadora de instintos y pasiones plasmados en actitudes amorosas con expresión física e impulsadas por intereses materialistas. Esta doble faceta de orden carnal y materialista configura lo que en este estudio entendemos en términos de pasión sexual, por cuanto supone un deseo de posesión del sexo opuesto basado en la explotación del sujeto como si se tratase de un objeto o de un bien. A este respecto, la psicología sexual que contribuye a definir a los personajes masculinos de clase media revierte en consideraciones de ámbito específicamente social, pues cabe recordar cómo "the theme of man's sexual relation to woman as a metaphor for the exploitation of the humanity of others in Western literature similarly reflects a deeper, less acknowledged fear that reaches beyond merely sexual anxiety: that the core of all social relations in modern, commercial society *is* exploitation".[158] Aunque todos los personajes masculinos buscan apropiarse de la mujer amada o deseada, los resortes sentimentales y espirituales que separan a Christopher Dysart de la pasión sexual característica de Lambert y Hawkins demuestran la tendencia siempre partidista de Somerville & Ross, acorde con la inestabilidad de una época en la que "gender oppositions, i.e. cultural constructions of masculinity and femininity, intersected favourably for some authors with an agenda of political/social protest against the relatively new commercial ethic of self-interest".[159]

Francie es ante todo, para Roddy Lambert, una mujer hermosa, y su belleza, la causa tentadora de su atracción hacia ella. Roddy Lambert aprovecha la imagen benigna del amigo protector, ambiguamente disfrazada tras la fachada de una relación paterno-filial, para solicitar el perdón de Francie con motivo del accidente que puso en peligro su vida:

> He did not speak at once, but, taking her hand, pressed it very hard, and when Francie, finding the silence slightly embarrassing, looked up at him with a laugh that was intended to simplify the situation, she was both amazed and frightened to see a moisture suspiciously like tears in his eyes. [...]

---

[158]WEISSER, Susan Ostrov, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880. 'A Craving Vacancy'*. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1997, pág.10.

[159]Ibid., pág.11.

He looked at Francie under his lowered lids, and tried to find it in his heart to wish that she could sometimes be a little more grown up and serious. [...] If he had ever heard the story of 'Undine' it might have afforded him the comforting hypothesis that this delicate, cool, youthful creature, with her provoking charm, could not possibly be weighted with the responsibility of a soul; but an unfortunate lack of early culture denied to Mr Lambert this excuse for the levity with which she always treated him - a man fifteen years older than she was, her oldest friend, as he might say, who had always been kind to her ever since she was a scut of a child. [...]

"I came over here this afternoon," pursued Lambert, "very anxious about you, and wanting to tell you how sorry I was, and how I accused myself for what had happened - and how am I treated? You won't so much as take the trouble to speak to me. [...] And I suppose as I am an old married man I have no right to expect anything better, but I did think you'd have treated me better than this! [...] We'll always be friends, won't we?' with an interrogatory pressure of the hand. [...]

"Yes," she answered, with the dawn of a smile.

"Till the next time, anyhow," continued Lambert, still holding her hand in one of his. (16: 117-20)

En el curso de esta escena, orientada en principio a la expresión de arrepentimiento, Roddy Lambert fuerza la obtención de su perdón con la entrega de una pulsera y consigue, a su vez, la promesa de una eterna amistad por parte de Francie, finalmente sojuzgada con el arrebato de un beso:

"And you'll promise not to chuck over your old friends?" said Lambert urgently.

"No, I won't chuck them over," she replied, looking confidingly at him.

"Not for anybody?" He weighted the question with all the expression he was capable of.

"No, not for anybody," she repeated, rather more readily than he could have wished. [...]

"Do you remember when you were a child the way you used to thank me when I gave you anything?" he asked, pressing her hand hard.

"But I'm not a child now!"

Lambert, looking in her face, saw the provoking smile spread like sunshine from her eyes to her lips, and, intoxicated by it, he stooped his head and kissed her. (16: 121)

De un modo similar siente Hawkins la necesidad de sellar con un beso el objeto de su conquista amorosa: "A rather hot and nervous hand, burned to an unromantic scarlet, turned her face upwards against her will, [...] looking into her eyes, in which love lay helpless like a prisoner. 'Don't,' said Francie, yielding the position, powerless, indeed, to do otherwise" (23: 171). Pero el conquistador desvela con rudeza el papel que la joven desempeña en un juego despiadado que lidera él: "It wouldn't do to chuck

the whole thing up all of a sudden, even though, of course, the little girl knew as well as he did that it was all nothing but a lark" (25: 181). De este modo, Hawkins avanza en un proceso de autoafirmación que conducen sus intereses personales. La conquista amorosa persigue la rendición de la entrega femenina y subvierte el mecanismo de la propuesta matrimonial en una resolución de imposición masculina:

> Mr Hawkins' engagement was a painful necessity about which he affaired himself as little as possible. He recognized it as a certain and not disagreeable road to paying his debts, which might with good luck be prolonged till he got his company, and, latterly, it had fallen more than ever into the background. That it should interfere with his amusements in any way made it an impertinence of a wholly intolerable kind.
>
> "It shall not come between us!" he burst out; "I don't care what happens, I won't give you up! I give you my honour I never cared twopence about her - I've never thought of her since I first saw you - I've thought of no one but you. [...] No, I will not let you go. [...] In the first place, you're not able to stand, and in the second place, I'm not going to marry anybody but you." (27: 194-5)

También la proposición matrimonial de Christopher Dysart es antirromántica y coincide con una aproximación típicamente masculina en el hecho de que la pregunta, "Do you really trust me? Would you promise always to trust me?" (33: 241), no da ni ofrece nada a priori, sino que más bien expresa el deseo de obtener y poseer la confianza incondicional de Francie. Los sentimientos de Christopher Dysart buscan la fusión física y espiritual del amor en la armonía estético-artística de la literatura. La novela histórica *John Inglesant*, de J.H. Shorthouse, y los poemas de Rossetti ilustran el carácter místico-sensual de un pretendiente ajeno a la vulgaridad de sus contrincantes.[160] Pero Christopher Dysart, irónicamente definido por las autoras como "this sage of seven-and-twenty" (21: 141), está involucrado en un proceso de apropiación de Francie que afecta a la transformación de su alma, considerada ignorante, y a la recreación patriarcal de la imagen de domesticidad femenina característica del "ángel de la casa":[161]

> Francie had prepared their tea and bread and butter with a propriety that reminded Christopher of his nursery days. It was a very agreeable feeling, he thought; and as he

[160]Cf. Cap.28, pág.196 y Cap.31, págs.219-20..

[161]Cf. "The Good Angel", en PEARSON, C. & POPE, K., Ob. cit., págs.25-32 y GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, págs.35-42.

docilely drank his tea and laughed at Francie for the amount of sugar that she put into hers, the idealizing process to which he was unconsciously subjecting her advanced a stage. He was beginning to lose sight of her vulgarity, even to wonder at himself for ever having applied that crudely inappropriate word to her. She had some reflected vulgarities of course, thought the usually hypercritical Mr Christopher Dysart, and her literary progress along the lines he had lain down for her was slow; but, lately, since his missionary resolve to let the light of culture illuminate her darkness, he had found out subtle depths of sweetness and sympathy that were, in their responsiveness, equivalent to intellect. (29: 205)

Así reflejado, en conjunto, el efecto dominador de la superioridad masculina sobre la bondad femenina, la mujer es víctima del mito del amor romántico que, además de infundir a la entrega femenina el valor absoluto de un ideal recompensado con la felicidad matrimonial, otorga al hombre amado el poder redentor de un héroe capaz de satisfacer los sueños de la joven casadera. No en vano, Francie está predispuesta al fracaso desde el primer momento en que su corazón quedó prendado por la "visión" de Hawkins en compañía de Captain Cursiter, "[realizing] that these were those heroes of romance", y al contemplarlos en el barco, "this new kind of dragon-fly creature" materializaba la posibilidad legendaria del príncipe azul en los cuentos de hadas – "and her eyes shone with an excitement born of the delightful sight of soldiery" (7: 47-8). Indudablemente, cuando Hawkins la abandona por otra mujer, Francie comprende la falacia de un mito que distorsiona un mero juego de intereses tras el engaño sexual del cortejo amoroso: "All they want is to spoon a girl for a bit, and if she lets them do it they get sick of her, and whatever she does they forget her the next minute" (37: 280).

De forma complementaria, el matrimonio desvela la verdadera dimensión patriarcal que trae consigo la entrega femenina en la medida en que sacrifica el ideal del amor romántico y el mito de la virginidad (la ingenuidad femenina no mancillada por el conocimiento que proporciona la experiencia)[162] a cambio de institucionalizar la condición de inferioridad de la mujer en aras de su protección económica y social. En efecto, Francie pierde la inocencia de la joven casadera al verse obligada a rentabilizar su femineidad con el único medio de que dispone y darse a Lambert como esposa: "There was nothing in the least romantic about having married him, but it was

[162]Véase PEARSON, C. & POPE, K., Ob. cit., pág.27.

eminently creditable" (40: 304). Su luna de miel constituye en este sentido un período de autorreflexión, revisión y desmitificación. De manera muy apropiada Somerville & Ross eligen un escenario tradicionalmente romántico como el parisino, centrado en el brillo palaciego de Versalles durante la estación primaveral, con el fin de destacar la desilusión de la recién casada y la incómoda tensión que afecta a la nueva relación entre Francie y Roddy Lambert. El proceso de asimilación y apropiación que marcó el peculiar acercamiento paterno-filial-amoroso de Roddy Lambert hacia Francie se ha consumado con el matrimonio. Una referencia patriarcal inspirada en la mención bíblica relativa al enfrentamiento de San Pablo en el templo de Diana de los Efesios ilustra la sensación de soledad de Francie así como la pérdida de libertad que implica su identificación con la diosa protectora de la fertilidad bajo la institucionalización matrimonial:

> There was something ineffably wearying to her in the adoring, proprietary gaze that she found so unfailingly fixed upon her whenever she turned her eyes towards him; it seemed to isolate her from other people and set her upon a ridiculous pedestal, with one foolish worshipper declaiming his devotion with the fervour and fatuity of those who for two hours shouted the praises of Diana of the Ephesians. The supernatural mist that blurs the irksome and the ludicrous till it seems like a glory was not before her eyes; every outline was clear to her, with the painful distinctness of a caricature. (40: 303)[163]

Con el matrimonio desaparece la imagen del pretendiente apuesto y endiosado en los sueños de la joven casadera. El condicionante marital destruye toda aproximación a la pasión romántica, objeto de una aplastante desmitificación que constatan la materialización y materialidad de la superioridad masculina. En los jardines versallescos, Apolo y Lambert sirven de contraste a estas ideas:

> "I'm not going to walk another foot," said Francie, sitting down on the grass by the water's edge; "here, give me the oranges, Roddy, no one'll catch us eating them here, and we can peg the skins at that old thing with its clothes dropping off and the harp in its hand."
>
> It was thus that Mrs Lambert described an Apollo with a lyre who was regarding them from the opposite rock with classic preoccupation. Lambert lighted a cigar, and leaning back on his elbow in the grass, watched Francie's progress through her inelegant meal with the pride of the provider. He looked at her half wonderingly, she was so lovely in his eyes, and she was so incredibly his own; he felt a sudden insanity of

[163] Cf. Nota 303 de Anna & Tony Farmar en SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., The Real Charlotte, pág.398.

tenderness for her that made his heart throb and his cheek redden, and would have ennobled him to the pitch of dying for her on the spot, had such an extravagance been demanded of him. He longed to put his arms round her, and tell her how dear, how adorable, how entirely delightful she was, but he knew that she would probably only laugh at him in that maddening way of hers, or at all events make him feel that she was far less interested in the declaration than he was. He gave a quick sigh, and stretching out his hand laid it on her shoulder as if to assure himself of his ownership of her. (40: 305-6)

Al término de la visita turística, cuando la pareja de recién casados retorna al hotel, un recuerdo de Francie contrasta el pasado y el presente, poniendo de relieve lo que es probablemente la causa fundamental de la infelicidad matrimonial adelantada en las escenas anteriores. Sin una sincera compenetración afectiva alimentada durante el período del cortejo amoroso, la unión matrimonial está desprovista de la empatía basada en la complementariedad de almas gemelas y, por tanto, es probable que fracase, ahogada en un ambiente de mutua incomprensión e incomunicación:

> The street was crowded, and the carriage made slower and slower way through it, till it became finally wedged in the centre of a block. Lambert stood up, and entered upon a one-sided argument with the driver as to how to get out, while Francie remained silent, and indifferent to the situation. A piano-organ at a little distance from them was playing the Boulanger March, with the brilliancy of its tribe, its unfaltering vigour dominating all other sounds. It was a piece of music in which Francie had herself a certain proficiency, and, shutting her eyes with a pang of remembrance, she was back in the Tally Ho drawing room, strumming it on Charlotte's piano, while Mr Hawkins, holding the indignant Mrs Bruff on his lap, forced her unwilling paws to thump a bass. Now the difficult part, in which she always broke down, was being played; he had pretended there that he was her music teacher, and had counted out loud, and rapped her over the knuckles with a tea-spoon, and gone on with all kinds of nonsense. The carriage started forward again with a jerk, and Lambert dropped back into his place beside her.
>
> "Of all the asses unhung these French fellows are the biggest," he said fervently, "and that infernal organ banging away the whole time till I couldn't hear my own voice, much less his jabber. Here we are at last, anyhow, and you've got to get out before me."
>
> The tears had sprung overwhelmingly to her eyes, and she could not answer a word. She turned her back on her husband, and stepping out of the carriage she walked unsteadily across the courtyard in the white glare of the electric light, leaving the hotel servant, who had offered his arm at the carriage door, to draw what conclusions seemed good to him from the spectacle of her wet cheeks and trembling lips (40: 308).

El primer suceso que pone a prueba la relación de desigualdad del matrimonio revela su ausencia de compenetración y confianza entre esposos. Esto tiene lugar con motivo de un viaje que Roddy Lambert debe realizar por el territorio adscrito al patrimonio de Christopher Dysart para recaudar las rentas del campesinado arrendatario:

> Lambert and Francie were both very silent as they drove away from Gurthnamuckla. He was the first to speak.
>
> "I've asked Charlotte to come over and stay with you while I'm away next week. I find I can't get through the work in less than a fortnight, and I may be kept even longer than that, because I've got to go to Dublin."

"Asked Charlotte!" said Francie, in a tone of equal surprise and horror. "What on earth made you do that?"

"Because I didn't wish you should be left by yourself all that time."

"I think you might have spoken to me first," said Francie, with deepening resentment. "I'd twice sooner be left by myself than be bothered with that old cat."

Lambert looked quickly at her. He had come back to the house with his nerves still strained from his fright about the open gate, and his temper shaken by his financial difficulties, and the unexpected discovery of Hawkins in the drawing room with his wife had not been soothing.

"I don't choose that you should be left by yourself," he said, in the masterful voice that had always, since her childhood, roused Francie's opposition. "You're a deal too young to be left alone, and-" with an involuntary softening of his voice – "and a deal too pretty, confound you!" (45: 338).

El suceso es de interés porque, aparte de mostrar la supeditación de la esposa a los plenos poderes que ejerce el marido, la fuente económica de la pareja añade al patriarcado de ascendiente masculino una prerrogativa incuestionable que vulnera en gran medida la reivindicación de autonomía expresada por Francie. La disponibilidad de Francie no es un tema de deliberación previa con la interesada porque ésta no es libre ni tiene independencia económica. A este respecto cabe destacar la importancia de la independencia económica de la mujer para moderar el absolutismo masculino que sobrepasa sus atribuciones maritales una vez consumada la entrega femenina en el compromiso matrimonial. La antítesis de Francie que mejor refleja esta situación responde al ejemplo de la primera esposa de Roddy Lambert, Lucy, cuya ineptitud es tácitamente cuestionada en los entresijos de un discurso narrativo que preservan su integridad personal desde el punto de vista de la independencia económica.

La idea de la mujer casada y aprisionada en la domesticidad como un pájaro enjaulado aparece repetidas veces sugerida en la asumida cautividad de Lucy Lambert,[164] "a woman of the turkey hen type, dejected and timorous in voice"(5: 29), "the poor turkey hen, whose feathers were constitutionally incapable of remaining erect for any length of time" (5: 30). No parece nunca aventurarse a poner en práctica el más mínimo grado de autonomía personal, ni tan siquiera el único día que sale de casa para acompañar a su marido de visita en Bruff. Esta ocasión coincide con la escandalosa escapada de Francie en el barco de Hawkins. El pasaje refleja la desposesión de la

[164]Cf. PEARSON, C. & POPE, K., Ob. cit., pág. 22.

mujer en manos del marido desde la sutil ironía con la que las narradoras introducen una significativa ambivalencia en relación con el sujeto poseído:

> The party proceeded moodily into the house, and, as moodily, proceeded to partake of tea. It was just about the time that Mrs Lambert was asking that nice, kind Miss Dysart for another cup of very weak tea – "Hog-wash, indeed, as Mr Lambert calls it" - that the launch was sighted by her proprietor crossing the open space of water beyond Bruff Point and heading for Lismoyle. Almost immediately afterwards Mrs Lambert received the look from her husband which intimated that the time had arrived for her to take her departure, and some instinct told her that it would be advisable to relinquish the prospect of the second cup and to go at once.
>
> [...] As he [Mr Lambert] drove on to the quay the Serpolette was already steaming back to Bruff round the first of the miniature headlands that jagged the shore, and the good turkey-hen's twitterings on the situation received even less attention than usual, as her lord pulled the mare's head round and drove home to Rosemount (22: 168).

Lucy Lambert vive consumida en la pasión idólatra que siente por su marido y procura ajustarse al canon victoriano de esposa modélica en detrimento de su salud, equilibrio nervioso y afectivo. Aunque devota de las labores domésticas, "conscientiously doing her fancy work", éstas son un medio bastante patético de matar la soledad, "through the mazes of the 'bosom friend' that she was making for herself" (5: 29). Es, además, el personaje femenino de la novela que reúne todas las enfermedades de la mujer victoriana producto de la socialización patriarcal del siglo XIX y fiel a un programa educativo que preparaba a la mujer para la renuncia, el sometimiento y la abnegación propias de una vida de retiro al servicio del marido.[165] Las prescripciones sociales no sólo impulsaron a las mujeres a adquirir hábitos malsanos sino que parecían exhortarles a que estuvieran realmente enfermas. En la literatura escrita en pro de la autonomía femenina, las enfermedades derivadas del encarcelamiento que sufren las mujeres sirven de parodia a las definiciones patriarcales sobre la femineidad hasta extremos absurdos. Somerville & Ross eligen a Lucy Lambert con este propósito. La fragilidad de su personaje, "an habitual wearer of porous plasters" (5: 29), "and the shelf of patent medicines that were Mrs Lambert's only extravagances" (5: 28), ridiculizan el ideal victoriano de mujer bella y frágil, pero también muestran la consecuencia lógica a una situación de nociva pasividad. Como muchas amas de casa de su edad y condición social, Lucy Lambert está aquejada de

[165]Cf. GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, págs.67-74.

artritis reumatoide, agorafobia, es víctima de desórdenes alimenticios y breves ataques de histeria por reacción al vacío afectivo resultante de la actitud de su marido. Posee incluso cierta debilidad amnésica, enfermedad utilizada en los escritos femeninos como respuesta a la incapacidad intelectual que la cultural patriarcal requiere de la mujer modélica. Esta circunstancia se observa en la mención de que "[her] memory for conversation was as feeble as the part she played in it" (5: 31), aunque en realidad habría de cuestionarse la utilidad de la memoria en una mujer que apenas puede hablar con nadie y que no tiene tampoco motivos para contar nada. Es la suya una vida de silencio y una vida sin historia.

A pesar de todo lo expuesto en contra de un personaje que acepta la opresión de un sistema patriarcal, Lucy Lambert es la gran beneficiaria de la independencia económica que fue otorgada a la mujer casada en la Ley de 1882 (*Married Women's Property Law*). Por sus implicaciones en la literatura del siglo XIX, merece la pena realizar un breve balance sobre la situación de la mujer de acuerdo con el resumen que presenta Tim Dolin:

> The subversive issue of married women's autonomy in relation to property is reproduced in fictions which feature the woman of property. In law, women of property included unmarried women and spinsters (the single woman who "has the same rights to property ... as a man", in Bodichon's words) who might be possessed of a fortune or existing on the barest income; and separated wives who fought for legal access to their own property and earnings. Until the married women's property laws were changed - first in 1870, but not with any real success until 1882 - women under common law (that is to say, ninety per cent of Victorian women) were legally absorbed upon marriage into the identity of their husbands. Their legal personality was accordingly suspended. [...] Under coverture, the husband assumed possession of all his wife's personal property, and the management of her real property. [...] Only under the law of equity, which protected the remaining ten per cent of women (that is, the wealthy), could wives, by the complicated and expensive expedient of trusts, avoid the penalties of coverture. [...] Equity law actually gave women no rights at all, since marriage settlements only protected their property, or, more correctly, the property of their fathers, from the common-law rights of their husbands."[166]

En consecuencia, la Ley de 1882 reconocía el derecho de la mujer casada a ser dueña de su propiedad y de su persona con plena capacidad decisoria. Esto suponía

[166]DOLIN, T., Ob. cit., págs.2-3.

que la mujer podía decidir y actuar, aunque también existía la posibilidad de que decidiera no actuar de ninguna manera, pero el cambio revolucionario radicaba en el hecho de que tenía derecho a hacer cualquiera de las dos cosas - en "the right of action [...] to possess, to enjoy, to use, to destroy, to sell, to rent, to give or bequeath, to improve, to pollute".[167] Sin embargo, este derecho entraba en conflicto con la imagen frágil y pasiva de la mujer modélica.[168] Lucy Lambert constituye un caso femenino interesante sobre el modo de reconciliar esta problemática con el fin de hacer valer sus derechos sin violentar la imagen patriarcal de la mujer modélica. La novela indica que se trata de una mujer rica que vive de la herencia de su padre, circunstancia a raíz de la cual pudo contraer matrimonio con Roddy Lambert en segundas nupcias a la muerte de su primer marido. Estos datos biográficos relacionados con el marco cronológico en el que se desarrolla la trama de la novela llevan a deducir que Lucy Lambert conoce la coyuntura de la mujer casada anterior y posterior a 1882. De hecho, su propiedad era gestionada por el sistema de los fideicomisarios, que probablemente había ideado su padre para proteger la riqueza familiar del marido de su hija. No obstante, este sistema continúa vigente durante el segundo matrimonio de Lucy con Roddy Lambert, en fechas posteriores a 1882, lo que imposibilita la intrusión del marido en la propiedad de su esposa. Mrs Lambert ha optado por explotar la negación de su capacidad intelectual y su ignorancia de manera bastante más inteligente de lo que supone su marido, ya que simplemente ejerce su derecho a no actuar y mantiene el fideicomiso que le sirve de protección:

> Mr Roderick Lambert's study window gave upon the flower garden, and consequently the high road also came within the sphere of his observations. He had been sitting at his writing table, since luncheon time, dealing with a variety of business, and seldom lifting his glossy black head except when some sound attracted his attention. [...] The second post had brought letters of an unpleasant character that required immediate attention, and the flush on his face was not wholly due to hot beef-steak pie and sherry. [...] The thing that was really vexing was the crass obstinacy of his wife's trustees, who had acquainted him with the fact that they were unable to comply with her wish that some of her capital should be sold out.
>
> It is probably hardly necessary to say that the worthy turkey hen had expressed no such desire. A feeble, "to be sure, Roderick dear; I daresay it'd be the best thing to do; but you know I don't understand such things," had been her share of the transaction,

[167]HYDE, Lewis, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. New York: Vintage Books, 1979, pág.94.

[168]Véase DOLIN, T., Ob. cit., págs.8-9.

and Mr Lambert knew that the refusal of her trustees to make the desired concession would not ruffle so much as a feather.(11: 72)

Es más, "el derecho" de Lucy Lambert "a no actuar" en cuestiones económicas continúa siendo un recurso que preserva la dignidad de la esposa fallecida. Su viudo ha de reconocer ante Charlotte la imposibilidad de saldar sus deudas con el capital de Lucy: "About that money you lent me - I'm afraid I can't let you have it back for a couple of months or so. Of course, I needn't tell you, poor Lucy's money was only settled on me for life, and now there's some infernal delay before they can hand even the interest over to me; but, if you don't mind waiting a bit, I can make it all square for you about the farm, I know" (35: 262-3).

Si las implicaciones feministas que transmiten Somerville & Ross a través de Lucy Lambert no traen consigo ningún perjuicio para la estabilidad social, y son beneficiosas para la independencia femenina dentro de un limitado campo de actuación del que se encuentra excluida Francie, no ocurre lo mismo con Charlotte. El ejemplo dinámico de Charlotte, con el respaldo económico que posee, y su capacidad decisoria para actuar, en términos de dominación, explotación y destrucción, demuestran la otra problemática vertiente de la independencia femenina: "It is in the shape and movement of narrative rather than in its proclaimed social ideology that we may find the 'politics' of a novel in its deepest, most interesting, most problematical expression. [...] The figure of the propertied woman evokes both social wishes and social fears, [...] establishing fictional paths through highly charged ideological territories".[169]

Charlotte no comparte el talante desprendido y sacrificado de la mujer ni manifiesta ningún tipo de empatía femenina. Por comparación con los otros personajes femeninos, el que da título a la novela de Somerville & Ross carece de "pureza sexual" o "Moral Femininity", es decir, la canalización de la sexualidad femenina a través del amor romántico y de la entrega a la comunidad social y familiar.[170] Guía su voluntad luchadora la pasión sexual, de iguales características a las expuestas con relación a los

[169]BODENHEIMER, Rosemarie, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction.* Ithaca: Cornell University Press, 1988, pág.3.

[170]Para las implicaciones de "Moral Femininity", véase WEISSER, S.O., Ob. cit., págs.15-35.

personajes masculinos socialmente inferiores a Christopher Dysart, aunque por muy distintos motivos de fondo. No es casualidad en este aspecto el aparte de las autoras referente a la percepción que Charlotte tiene del cortejo amoroso de Christopher Dysart a su prima Francie: "Christopher's manner did not, it is true, coincide with her theory of a lover, which was crude, and founded on taste rather than experience" (28: 196). Charlotte muestra la tendencia masculina al deseo de poseer y la vulgaridad de un temperamento materialista. El discurso del texto corrobora ambos aspectos por medio de la sutil explicitación del deseo y la sexualidad física. Esta sutileza coincide con algunos de los velados recursos que utiliza la escritora del siglo XIX, en cuya obra "it is common for fictional characters to translate sexual desire into ... ambition and anger",[171] pero la explicitación del texto mira también hacia la ruptura literaria de la Nueva Mujer escritora, innovadora en la medida en que "the feminists challenged many of the restrictions on women's self-expression".[172] La antirromántica peligrosidad inherente a la psicología sexual de Charlotte fue resumida por Stephen Gwynn en una observación que apunta de manera perspicaz al "atrevimiento sexual" de Somerville & Ross: "It is impossible to be more frank or less erotic".[173]

La protagonista de la novela *The Real Charlotte* actúa como un hombre de su misma o equivalente condición social; es, por tanto, un personaje femenino masculinizado. La marca "afemenina" de Charlotte imprime a sus principales proyectos un inequívoco carácter pasional que se traduce en la posesión de Lambert desde presupuestos paralelos a los que impulsan la posesión de Gurthnamuckla.[174] Su aspecto y fuerza masculinos se combinan con el deseo que emana de su interior, invadiendo y poseyendo el paisaje circundante,[175] desde las expectativas que acaricia una mente

---

[171]BARRECA, Regina, "Introduction: Coming and Going in Victorian Literature", en *Sex and Death in Victorian Literature*. Regina Barreca (ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1990, pág.4.

[172]SHOWALTER, E., Ob. cit., pág.29.

[173]GWYNN, S., "Lever's Successors", pág.352.

[174]Cf. CRONIN, J., "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross", pág.12; FLANAGAN, T., "The Big House of Ross-Drishane", págs.61-2.

[175]Obsérvese que Charlotte es la antítesis de la percepción sexual que se aprecia en el control natural de influencia estético-artística manifestado por Christopher Dysart cuando se siente atraído hacia Francie, y que también se manifiesta en la atracción mutua que revelan Edith Somerville y Martin Ross en sus escritos personales. Cf. Apartado VI.3. del presente estudio. El texto da a entender que la conciencia sexual de

calculadora dispuesta a iniciar el acoso de Julia Duffy:

> Charlotte [...] sat passive, her mouth tightly closed, and her eyes blinking quickly as she looked straight ahead of her with a slight furrow of concentration on her low forehead. [...] When the clump of trees round Gurthnamuckla rose into view, Charlotte had determined her order of battle, and was free to give her attention to outward circumstances. It was a long time since she had been out to Miss Duffy's farm, and as the stony country began to open its arms to the rich, sweet pastures, an often repressed desire asserted itself, and Charlotte heaved a sigh that was as romantic in its way as if she had been sweet and twenty, instead of tough and forty (10: 66-7).

Los gestos y actitudes de Charlotte en compañía de Lambert traicionan una pasión amorosa que, al momento de negociar un acuerdo de intereses mutuos, pierde su femineidad:

> She turned her eyes towards him, and the provocative look in them came as instinctively and as straight as ever it did from Francie's, or as ever it has been projected from the curbed heart of woman. But, unfair as it may be, it is certain that if Lambert had seen it, he would not have been attracted by it. He, however, did not look up.
>
> "Well, if you don't mind going slow, I'll walk beside you," he said. [...] "I want to know whether you did better business with Julia Duffy than I did last week."
>
> The soft look was gone in a moment from Charlotte's face (11: 75-6).

En el curso de la negociación Charlotte persigue la dominación de su socio y bien amado mientras asume las apariencias de una mujer generosa, de tal forma que su éxito final sugiere el clímax de un cortejo amoroso en el que logra imponerse la pasión sexual de una mujer en vez de la de un hombre:

> "Roddy," said Charlotte at last, and Lambert now observed how low and rough her voice was, "do you remember in old times once or twice, when you were put to it for a five pound note, you made no bones about asking a friend to help you? Well, you know I'm a poor woman" - even at this moment Charlotte's caution asserted itself – "but I daresay I could put my hand on a couple of hundred, and if they'd be any use to you-"
>
> Lambert became very red. The possibility of some such climax as this had floated in a sub-current of thought just below the level of formed ideas, but now that it had come, it startled him. It was an unheard of thing that Charlotte should make such an offer as this. It gave him suddenly a tingling sense of power, and at the same time a

---

Charlotte se proyecta desde dentro hacia fuera. Un espíritu aristocrático, sin embargo, interioriza un impulso sexual externo.

strange instinct of disgust and shame.

[...] "I – I" he stammered, wishing he could refuse, but casting about for words in which to accept.

"Ah, nonsense. Now, Roddy, my dear boy," interrupted Charlotte, regaining her usual manner as she saw his embarrassment, "say no more about it. We'll consider it a settled thing, and we'll go through the base business details after tea."(11: 77).

De hecho, Charlotte reafirma su voluntad de conquistar Gurthnamuckla y guardar en los terrenos de la mansión los caballos que Lambert desea comprar con palabras que recuerdan el despiadado egoísmo de Hawkins hacia Francie. Dice Charlotte: "You might know I'm not one to change my mind about a thing I'm set upon" (35: 262). Y sobre la engañosa proposición matrimonial de Hawkins, en la que parece dejar a su prometida por Francie, se indica: "But Mr Hawkins was not in the habit of being baulked of anything on which he had set his heart" (27: 195). De forma bastante irónica y humillante para su virilidad, a Lambert le toca desempeñar la posición de subordinado en una guerra de sexos liderada por la anomalía pasional de una mujer de negocios colocada al frente de una batalla que los dos libran en Gurthnamuckla:

"Well, Roddy," resumed Charlotte more amicably, "I didn't walk all the way here to discuss the fashions with you. Have y'any more news from the seat of war?"

"No; confound her, she won't stir, and I don't see what's going to make her unless I evict her."

"Why don't you writ her for the money?" said Charlotte, the spirit of her attorney grandfather gleaming in her eyes; "that'd frighten her! [...] If it was me I'd writ her now." [...]

"It's a sin to see that lovely pasture going to waste," said Lambert. [...]

"If you and I had it, Roddy," said Charlotte, eyeing him with a curious, guarded tenderness, "it wouldn't be that way."

Some vibration of the strong, incongruous tremor that passed through her as she spoke, reached Lambert's indolent perception and startled it. It reminded him of the nebulous understanding that taking her money seemed to have involved him in; he believed he knew why she had given it to him, and though he knew also that he held his advantage upon precarious terms, even his coarse-fibred nature found something repellent in the thought of having to diplomatize with such affections as Charlotte's (28: 197-8).

La agresividad masculina de Charlotte agudiza su fealdad, lo cual queda puesto de relieve en la rabia que siente hacia Francie por haber frustrado sus planes de ascenso social y roto, en consecuencia, un tentador enlace aristocrático que habría reforzado su

particular cerco sexual en torno a Roddy Lambert. Ambiciones sociales, matrimoniales, y tiranías entre mujeres rivales van desintegrando la naturaleza femenina de Charlotte hasta exacerbar el aspecto repulsivo de su físico: "Charlotte pushed back her chair violently, and her hot face looked its ugliest as some of the hidden hatred showed itself" (36: 266). Sin embargo, cuando la generosidad verbal se manifiesta exenta de interés pasional, su aspecto físico parece cambiar, como si recuperara cierta femineidad, cotilla y dicharachera, pero más natural. Esta circunstancia sólo se produce en una ocasión, después del picnic celebrado el día de la excursión al lago, mientras logra divertir a sus oyentes de forma saludable: "Charlotte began to tell stories about her cats and her servants to Christopher and Pamela, with admirable dramatic effect and a sense of humour that made her almost attractive" (12: 85).

La pasión sexual de Charlotte es un reflejo de su progresiva masculinización y pérdida de integridad femenina a consecuencia de una lucha contra el sistema patriarcal frente al que pretende recuperar los sueños matrimoniales y el reconocimiento de su capacidad profesional que le fueron arrebatados cuando era joven. No obstante, esta lucha implica una interesante distorsión de los principios feministas que en apariencia justifican la rebelión de Charlotte ante la injusticia patriarcal de que fue víctima en su día. En primer lugar, su aproximación subversiva es engañosa, por cuanto la protagonista de la novela persigue la integración social dentro de un estereotipo patriarcal, como esposa de Roddy Lambert y señora de la *Big House*. Para ello, explota y adultera la esencia de la femineidad entregada, sacrificada y solidaria con otras mujeres. En segundo lugar, la transformación de que es objeto Charlotte no supone una reivindicación positiva de la valía femenina ni cuestiona los supuestos de debilidad y subordinación adscritos a la condición de mujer, sino que, por el contrario, corrobora el dominio y la ascendencia de que disfruta el varón al convertirse ella misma en un producto sexual masculinizado. Las reacciones de esta mujer independiente conllevan, en consecuencia, una actitud vindicativa que asume las desigualdades del sistema patriarcal en beneficio propio. Su proyecto matrimonial afianza la descompensación de fuerzas característica de una relación heterosexual, con la única diferencia de que ella quiere desempeñar la función dominadora del varón. Asimismo, en su relación con otras mujeres, Charlotte intenta sacar partido de la desprotección de Francie por su condición de joven casadera sin soporte económico, utiliza la amistad de Mrs Lambert y sus numerosas debilidades ocasionadas por la insatisfacción matrimonial, y se

aprovecha de la vejez decadente de Julia Duffy. En la personificación de la autonomía femenina intransigente que encarna la protagonista de la novela, Somerville & Ross recrean la denominada "mujer monstruo" y la también llamada "female hero", modelos que abren el camino de la poética feminista del siglo XIX.[176] Pero el propósito específico de Somerville & Ross en *The Real Charlotte* apunta a un modelo femenino anticonvencional cuya revolucionaria independencia revela ser inaceptable porque amenaza con destruir los valores naturales de la femineidad. En este sentido, la faceta rebelde de la verdadera Charlotte representa una aberración de la Nueva Mujer; es lo que la Nueva Mujer no debe ser o aquello en lo que no debe caer.

En el curso de la trama diversos ejemplos expresan el proceso degenerativo que experimenta la integridad femenina de Charlotte en el intento por articular su independencia económica y personal dentro de un marco de aceptabilidad social y patriarcal. A modo introductorio, debe recordarse cómo la primera aparición de esta mujer en el capítulo segundo de la novela tiene una proyección "afemenina" por el modo en que manifiesta un comportamiento agresivo y tiránico durante la agonía de su tía, suceso que complementa la chocante proyección sexual de "Susan", progresivamente desvelada en la mención de "he" (2: 9), "a large grey tom-cat", "something that looked like an enormous football", "wild", "[with] a fierce grey face" (2: 11). Susan es el gato preferido de Charlotte en cuanto sustitutivo animal de afectos y sueños frustrados por Roddy Lambert. De manera significativa, la canalización masculina de los proyectos que desea hacer realidad su ama ofrece un encubierto paralelismo simbólico con el nervio brutal de un gato macho que tiene nombre de mujer.[177]

La acogida de Francie en Tally Ho constituye uno de los requisitos imprescindibles para la asimilación social de Charlotte a la estirpe Dysart, con la intención de que su joven prima sirva de instrumento matrimonial y nexo familiar. La

---

[176]Véase, GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, págs.42-51 y DUPLESSIS, Rachel Blau, *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Indiana: Indiana University Press, 1985, pág.200.

[177]Esta interpretación responde, en parte, a la pregunta formulada por la crítica sobre el inexplicable enigma de un gato macho con el nombre de Susan. Cf. FLANAGAN, T., "The Big House of Ross-Drishane", pág.62; CRONIN, J., *The Anglo-Irish Novel*, pág.145.

función casamentera de la prima cuarentona se aproxima a las responsabilidades femeninas que tiene sobre sí Lady Dysart junto con todas las matronas de Lismoyle. Acorde con ello, la reorganización de la casa previa a la llegada de Francie desplaza temporalmente el patriarcado de Susan - "too dignified to give utterance to his wounded feelings; he went away by himself, and sitting on the roof of the fowl house, thought unutterable things" (4: 21). Charlotte se dispone a ensayar su nuevo papel matriarcal provista de la correspondiente máscara maternal, como demuestra la repentina preferencia por Mrs Bruff en lugar de Susan y la tranquila actitud de una espera muy femeninamente acompañada por la lectura superficial de una novela: "Charlotte sat in a low armchair and surveyed her drawing room with a good deal of satisfaction. Her fingers moved gently through the long fur of Mrs Bruff's head, administering, almost unconsciously, the most delicately satisfactory scratching about the base of the wide, sensitive ears, while her eyes wandered back to the pages of the novel that lay open on her lap" (4: 25). Aun así, varias tareas sociales y domésticas realizadas con anterioridad contribuyen a desenmascarar la auténtica finalidad utilitaria y escasamente femenina que tiene el recibimiento de Francie:

> The wrinkles on her forehead almost touched the hair that grew so low down upon it as to seem like a wig that had been pulled too far over the turn of the brow, and she kept chewing at her heavy underlip as was her habit during the processes of unobserved thought. Then she went into the house, and, sitting down at the davenport in the dining room, got out a sheet of her best notepaper, and wrote a note to Pamela Dysart in her strong, commercially clear hand (4: 25).

En contraste con la pose que adopta Charlotte al hojear con mirada lánguida una novela, sus hábitos de lectura están lejos de confirmar la ñoñería que el siguiente comentario narrativo atribuye tácitamente al entretenimiento femenino:

> She was a great and insatiable reader, surprisingly well acquainted with the classics of literature, and unexpectedly lavish in the purchase of books. Her neighbours never forgot to mention, in describing her, the awe-inspiring fact that she "took in the English Times and the Saturday Review, and read every word of them," but it was hinted that the bookshelves that her own capable hands had put up in her bedroom held a large proportion of works of fiction of a startingly advanced kind, "and", it was generally added in tones of mystery, "many of them French" (4: 25-6).

Tampoco gusta de la conversación convencionalmente femenina cuya

afectuosa orientación maternal transmite Pamela Dysart: "Charlotte had a vigorous taste in conversation, and her idea of a pleasure party was not to talk to Pamela Dysart about the choir and the machinery of a school feast for an hour and a half, and from time to time to repulse with ill-assumed politeness the bird-like flights of Dinah on to her lap" (12: 83). Sin embargo, con Christopher Dysart, Charlotte reproduce los esquemas tradicionales de una buena madre casamentera, aunque no logra disimular del todo el impulso pasional y masculinizado que conducen sus propios intereses en la cuestión de la prima casadera:

> "I don't think Miss Hope-Drummond is much in the utilitarian line," she said with a laugh that was as slighting as she dared to make it. "Hers is the purely ornamental, I should imagine. Now, I will say for poor Francie, if she was there, no one would work harder than she would, and, though I say it that shouldn't, I think she's ornamental too."
>
> "Oh, highly ornamental," said Christopher politely. "I don't think there can be any doubt about that."
>
> "You're very good to say so," replied Charlotte effusively; "but I can tell you, Mr Dysart, that poor child has had to make herself useful as well as ornamental before now. From what she tells me, I suspect there were few things she didn't have to put her hand to before she came down to me here."
>
> "Really!" said Christopher, as politely as before, "that was very hard luck."
>
> "You may say that it was!" returned Charlotte, planting a hand on each knee with elbows squared outwards, as was her wont in moments of excitement, and taking up her parable against the Fitzpatricks with all the enthusiasm of a near relation. [...] "But I know very well you're not blind, any more than I am, and all my affection for the girl can't make me shut my eyes to what's unladylike or bad style, though I know it's not her fault." (13: 91-3)

La doble faceta de una mujer masculinizada también logra separar y alternar conveniencias divergentes según lo exija la situación y el receptor. En la fiesta de Mrs Beattie, "Charlotte was in the dining room, partaking of a gentlemanly glass of Marsala with Mr Beattie, and other heads of families" (26:188). Cuando Francie se acerca, cambia el tono y el talante:

> "Why, child, what do you want down here?" she said. "Are you tired dancing?"
>
> "I am; awfully tired; would you mind going home, Charlotte?"
>
> "What a question to ask before our good host here! Of course I mind going home!" eyeing Francie narrowly as she spoke; "but I'll come if you like." (26: 188)

Mrs Lambert suele ser un testigo irreflexivo de la afectada empatía femenina

que simula Charlotte en su compañía para controlar a Roddy Lambert, pero es también víctima del desamparo más implacable por parte de su amiga, y en particular el día de su muerte. Cae entonces la imagen de la buena confidente, el velo femenino de Charlotte:

> "You've a very different story today to what you had the last time I was here," said Charlotte with a sneer. "Are all your doubts of him [Roddy Lambert] composed?" [...]
>
> Charlotte sat up with a dangerous look about her jaw. [...] "He's telling ye lies about what takes him to Tally Ho; it isn't to talk business-" the colour deepened in her face. "I tell ye once for all, that as sure as God's in heaven he's fascinated with that girl! This isn't the beginning of it - ye needn't think it! She flirted with him in Dublin, and though she doesn't care two snaps of her fingers for him she's flirting with him now!"
>
> The real Charlotte had seldom been nearer the surface than at this moment; and Mrs Lambert cowered before the manifestation (32: 225-6).

La mención explícita de "The real Charlotte" aparece aquí por vez primera de entre las dos únicas ocasiones en que lo expone la novela en estos términos tan claros. Este aspecto es particularmente interesante porque muestra la verdadera dimensión de la Nueva Mujer que configura Charlotte. En el punto culminante de la conversación, Charlotte reivindica los derechos de la mujer injustificadamente subordinada, no ya para despertar la dormida conciencia de la rebeldía femenina sino con el fin de destruir a su amiga:

> "Me dear Lucy," said Charlotte, laying her broad hand on Mrs Lambert's knee, "I wish I could say it wasn't, though of course the wisest of us is liable to error. Come now!" she said, as if struck by a new idea. "I'll tell ye how we could settle the matter! It's a way you won't like, and it's a way I don't like either, but I solemnly think you owe it to yourself, and to your position as a wife. Will you let me say it to you?"
>
> "Oh, you may, Charlotte, you may," said Mrs Lambert tearfully.
>
> "Well, my advice to you is this, to see what old letters of hers he has, and ye'll be able to judge for yourself what the truth of the case is. If there's no harm in them I'll be only too ready to congratulate ye on proving me in the wrong, and if there is, why, ye'll know what course to pursue. [...] I'll not put a hand to it," said Charlotte, without moving, while her ugly, mobile face twitched with excitement; "it's you have the right and no one else, and I'd recommend ye to hurry!" (32: 228-9)

En efecto, "the force of her will had its effect" (32: 228), y Mrs Lambert no logra sobrevivir ante esta brusca manifestación de autodeterminación feminista a la que se ve incitada para comprobar las idas y venidas de su marido: "'The drops!' she said

with sudden energy, 'on the sideboard - oh, save me!'" (32: 229). Con la muerte de Mrs Lambert desaparece el obstáculo matrimonial y Charlotte despliega las tácticas pasionales de un cortejo amoroso destinado a la dominación de su futuro marido.

La segunda vez que en la novela aparece la explicitación referente a "the real Charlotte's will and the terror of her personality" corresponde a la escena del enfrentamiento entre Charlotte y Francie porque este última ha rechazado la proposición matrimonial de Christopher Dysart (34: 253). Al igual que en la escena con Mrs Lambert anteriormente mencionada, aquí también se ofrece otra dimensión interesante relativa a la imagen de la Nueva Mujer que ejemplifica Charlotte. Después de acosar, atormentar y amenazar a Francie con un futuro de pobreza y abandono por no haber sabido aprovechar la gran oportunidad de su vida, lo cual significaba en realidad la gran oportunidad de Charlotte para emparentar con la estirpe Dysart, la rabia de ésta llega hasta el extremo de la violencia física. En definitiva, la locura de una mujer masculinizada consuma la ruptura entre las dos primas:

> All the passions have but one instrument to play on when they wish to make themselves heard, and it will yield but a broken sound when it is too hardly pressed.
>
> "Dare to open your mouth to me again, and I'll throw you out of the window after the cat!" was what she said in that choking whisper. "Ye can go out of this house tomorrow and see which of your lovers will keep ye the longest, and by the time that they're tired of ye, maybe ye'll regret that your impudence got ye turned out of a respectable house!" She turned at the last word, and, like a madman who is just sane enough to fear his own madness, flung out of the room without another glance at her cousin (34: 255).

La pasión sexual y la locura son dos temas que están estrechamente relacionados en la caracterización de Charlotte y en la presentación de sus motivaciones y objetivos en contraste con los estereotipos patriarcales, pues "madness in a woman is sanity in a man" ya que "persistent pursuit is endemic to all the males".[178] Somerville & Ross recogen el tema de la locura, vinculado a las pasiones prohibidas de la mujer, que fue objeto de un controvertido análisis psicológico, moral y también literario entre sus contemporáneos de ambos sexos, en cuanto expresión del apetito sexual descontrolado, su repercusión en los desórdenes físicos y mentales de la mujer, e

[178]WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.73.

interpretado como una liberación demencial de instinto animal.[179] La patología asociada a las pasiones prohibidas de la mujer estaba definida en el concepto de "moral insanity" que había introducido James Cowles Pritchard en 1835; "a morbid perversion of natural feelings, affections, inclinations, temper, habits, moral dispositions, and natural impulses, without any remarkable disorder or defect in the intellect, or knowing and reasoning faculties, and particularly without any insane illusion or hallucination".[180] Aunque este tipo de degeneración moral podía afectar a los hombres, se pensaba que la naturaleza femenina era más proclive a la degradación moral ocasionada por el descuido de oscuras pasiones, con el agravante añadido de destruir su pureza sexual. En la novela de Somerville & Ross, si bien Charlotte es un caso paradigmático de corrupción femenina, también se hace notar la pasión descontrolada que Francie suscita en Roddy Lambert, lo cual revierte en la descripción subjetiva que se hace de ella tal y como él la ve, "that maddening face that was every day thrusting itself more and more between him and his peace" (29: 203). Una de las recreaciones más polémicas y sobresalientes en torno a la lucha interior de la mujer por el control de su sexualidad fue simbolizada en la identificación entre la loca del desván y Jane Eyre, en la novela de Charlotte Brontë del mismo nombre, cuya protagonista ha de enfrentar desde muy joven los impulsos carnales que se le atribuyen en forma de ilícita animalidad y de una agresividad basada en la metáfora del gato/-a salvaje o "mad cat".[181] A este respecto, la correspondiente analogía es sugerida en los gatos de Tally Ho, encarnación física de las escondidas pasiones de su ama, mientras la cacatúa atestigua de manera indirecta "the maddening domestic felicity of the cats" (4: 23-4).

No obstante, de acuerdo con la interpretación que Somerville & Ross dan a la pasión sexual de su anómalo personaje femenino, el matiz del apetito carnal constituye un elemento adicional que complementa el eje real del deseo, esto es, el deseo de posesión y de dominación que preside todas las aspiraciones de Charlotte. Por el mismo motivo, se trata de una Nueva Mujer demencial, degenerada, cuya locura radica

---

[179]Véase SHOWALTER, E., Ob. cit., págs.118-24.

[180]CARLSON, Eric T. & DAIN, Norman, "The Meaning of Moral Insanity", *Bulletin of the History of Medicine*, Vol.XXXVI (1962), pág.131.

[181]Véase SHOWALTER, E., Ob. cit., pág.115.

en la tiranía de una malsana independencia femenina. Charlotte aplasta a las mujeres, ya de por sí oprimidas, y quiere destruir la ascendencia del varón para demostrar su propia superioridad. La independencia económica de esta mujer de negocios se sustenta incluso en la explotación de sus subordinados, los arrendatarios de Ferry Row. El encabezamiento de una carta que le escribe uno de ellos para solicitar una reducción de la renta es muy sugerente, pues insinúa, al confundir "Honored Madam" por "Honored madman", la insania inherente a la absoluta autonomía de la soberana de Ferry Row (39: 298). En definitiva, la revisión de interpretaciones literarias que ahondan en las posibilidades y límites de la autodeterminación femenina a través de recursos parcial o plenamente metafóricos relativos a la pasión, la carnalidad y la locura tiene, en manos de Somerville & Ross, una aplicación feminista de orden esencialmente crítico, enfatizándose los peligros de futuro más que los avances incluidos en las expectativas de la Nueva Mujer. En la línea de la revisión de interpretaciones literarias referentes a la problemática de la mujer independiente, el personaje de Somerville & Ross evoca cierto paralelismo con la protagonista de la ópera cómica *Princess Ida* (1884), en la cual se ha observado que "Gilbert links Ida's feminism with madness and misrule".[182]

La localización de la locura femenina en el espacio más elevado y aislado de una casa, de clara reminiscencia brontëana, tiene su reflejo en la siguiente conversación entre Charlotte y Lambert:

> "Well, if you get me Gurthnamuckla," said Charlotte with a laugh, in which nervousness was strangely apparent, "you may buy up every young horse in the country and stable them in the parlour, so long as you'll leave the attics for me and the cats."
>
> Lambert turned his head upon its cushion, and looked at her.
>
> "I think I'll leave you a little more space than that, Charlotte, if ever we stable our horses together."
>
> She glanced at him, as aware of the double entendre, and as stirred by it as he had intended her to be. Perhaps a little more than he had intended; at all events, he jerked himself into a sitting position, and, getting on to his feet, stretched himself with almost ostentatious ease (28: 198).

Charlotte aparenta subordinarse a su socio en la empresa de Gurthnamuckla, como demuestra la hábil intencionalidad con la que exagera el comentario. La réplica

[182]GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *No Man's Land*, pág.14.

de Lambert da a entender que se trata de un proyecto común en igualdad de condiciones, pero la naturaleza ambigua de dicho proyecto común radica en la posibilidad matrimonial, por medio del equívoco que fuerza Charlotte tanto para centrarse en el espacio doméstico de la casa como para sugerir el estado de reclusión que el marido reserva a la locura de la esposa pasional. Obviamente, cada uno de ellos persigue distintos objetivos, aunque Charlotte no lo entenderá hasta que Lambert se case con Francie. Será entonces cuando la locura de Charlotte vuelva a manifestarse en los confines del desván con los planes que alberga su mente destructora y sin necesidad de subir realmente a la estancia más alta y apartada de la casa. Desde la cocina hasta el despacho de Lambert en Rosemount, Charlotte abandona el sector doméstico de la casa para introducirse en un enclave de competencia masculina, donde va a rentabilizar el poder de sus conocimientos públicos y mercantiles con el fin de descubrir los puntos débiles de Lambert susceptibles de ocasionar su desgracia:

> The thought had occurred to her that it would not be uninteresting to look round the house, and as it transpired that fires were burning in the dining room and in Mr Lambert's study she left her wet cloak and hat in the kitchen and ascended to the upper regions. She glanced into the drawing room as she passed its open door, [...] passed on to the dining room and stationed herself in front of an indifferent fire there, [...] and presently prowled on to Mr Lambert's study at the end of the passage, to look for a better fire. [...]
>
> The whole room was so gallingly familiar, so inseparably connected to the time when she had still a future, vague and improbable as it was, and could live in sufficient content on its slight sustenance. Another future had now to be constructed, she had already traced out some lines of it, and in the perfecting of these she would henceforward find the cure for what she was now suffering. She roused herself, and glancing towards the table saw that on it lay a heap of unopened newspapers and letters; she got up with alacrity and addressed herself to the congenial task of examining each letter in succession (41: 311-2).

La Nueva Mujer, provista de astucia femenina y conocimientos masculinos, acomete el proceso de la venganza consistente en apropiarse de la información privilegiada que posee su victimario patriarcal:

> She fingered the letter longingly, then, taking a hairpin from the heavy coils of her hair, she inserted it under the flap of the envelope. Under her skilful manipulation it opened easily, and without tearing, and she took out its contents. [...] She replaced the bill and letter in the envelope, and, after a minute of consideration, took up for the second time two large and heavy letters that [...] obviously contained bank books. Charlotte saw at a

glance that the hairpin would be of no avail with these envelopes. [...]

"Eliza," she called out, "have ye a kettle boiling down there?" [...]

Mr Lambert's "oldest friend" was left in sole possession of his study. She first proceeded to mix herself a tumbler of brandy and water, and then she lifted the lid of the brass punch kettle, and taking one of the envelopes that contained the bank books, she held it in the steam till the gum of the flap melted. The book in it was Lambert's private banking account, and Charlotte studied it for some time with greedy interest (41: 312-3).

De este modo, la proyección pragmática de su astucia femenina, que ya había sido introducida en la presentación preliminar de Charlotte al inicio de la novela ("taking a hair-pin from the ponderous mass of brown hair that was piled on the back of her head, she began to scrape the candle clean") (2: 19) se convierte en una daga con aplicación destructiva y, junto con el vapor del agua caliente que necesita para su masculino brebaje, reúne todas las armas de una mujer dispuesta a imponer, por fin, el poder. Su evolución alcanza el clímax en el desván de Guthnamuckla, donde Lambert, derrotado, se reúne con Charlotte, victoriosa. Cesa, finalmente, el ambivalente engranaje que hasta entonces los define, en un comprometido mecanismo de fuerzas opuestas y complementarias, a medias tintas entre la negociación comercial y el enredo amoroso, alternando en sus posiciones de superioridad e inferioridad. La mujer fuerte e inteligente, interesada, despiadada en la venganza e implacable en la destrucción, y superior al hombre, muestra sin tapujos ni medias palabras quién es Charlotte:

It is a fact so improbable as to be worth noting, that before Lambert found his way up the ladder, Miss Mullen had unpinned her skirt and fastened up the end of a plait that had escaped from the massive coils at the back of her head.

"Well, and where's the woman that owns you?" she asked, beginning to work again, while her visitor stood in obvious discomfort, with his head touching the rafters, and the light from the low window striking sharply up against his red and heavy eyes.

"At home," he replied, almost vacantly. [...] "Charlotte, for the sake of all that's ever been between us, would you lend me the money? [...] You never failed me yet, Charlotte, old girl, and I don't believe you'll do it now!" [...]

"Well, I'm afraid that's just what I'll have to do," she said. [...]

Lambert stood quite still, staring at her, trying to believe that this was the Charlotte who had trembled when he kissed her, whose love for him had made her his useful and faithful thrall. [...] The dull, white light that struck up into the roof from the whitewashed kitchen wall showed Lambert the furrowed paths of implacability in his adversary's face as plainly as it showed her his defeat and desperation (51: 381-4).

Lambert se encuentra disminuido y ridiculizado hasta el momento culminante en que la propia Charlotte se revela como la causa de su desgracia. Sin embargo, una vez desvelada la faceta de esta Nueva Mujer (monstruo - masculina - dominante), Charlotte se adelanta a los acontecimientos y cierra ante sí la vía matrimonial de integración femenina que siempre había deseado en el marco reconocido de un sistema patriarcal. De alguna manera, a pesar de la apropiada viudez de Lambert, la realidad posible demuestra ser imposible tras la consciencia de que lo convencionalmente masculino, superior y dominante no puede encajar en la homología anticonvencional de un género sólo aparentemente opuesto y complementario. En este sentido, la unión matrimonial entre Charlotte y Lambert representa para Somerville & Ross una aberración de la naturaleza que el status patriarcal, aunque minado por desigualdades e injusticias, no puede por fortuna refrendar. Curiosamente, con esta idea de fondo conducente a completar el cambio de los hados y el trágico destino de Charlotte al término de la novela, Somerville & Ross no quieren dejar caer en el olvido cómo los estereotipos patriarcales, y sus fallos, que ellas conocen muy bien, son los garantes de una estabilidad esencial, fundamentada desde siempre en la normalidad de unas funciones sexuales que determinan, para bien y para mal, las categorías del género.

Si la independencia económica y personal de Charlotte se aproxima a la configuración del personaje denominado "female hero", las limitaciones de Francie en el papel de joven casadera, destinada a contraer matrimonio como único recurso para su supervivencia, responden a la configuración de la llamada "heroine".[183] Ahora bien, contrariamente a lo que pudiera parecer, la caracterización de Francie está también fundada en otra dimensión de la autonomía femenina, la que intenta vivir la femineidad plena en libertad, sin perder por ello la integridad femenina ni la dignidad personal. Inserta en diversos enredos amorosos que son consustanciales a las circunstancias de su juventud y extraordinaria belleza, Francie se defiende instintivamente del acoso masculino cuando éste se vuelve dominante o irrespetuoso. Después de soportar un

[183]DUPLESSIS, R.B., Ob. cit., pág.200. Cf. GORSKY, Susan, "The Gentle Doubters: Images of Women in Englishwomen's Novels 1840-1920" en *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Susan Koppleman Cornillon (ed.). Ohio: Bowling Green University Press, 1973, págs.28-54. Con relación a este estudio, Francie se ajustaría a las distintas facetas de una heroína romántica desde la inocencia a la independencia (the Martyr, the Angel, the Ingenue, the Romp); Charlotte se aproximaría a la caracterización de la mujer independiente o "Demon".

duro chantaje psicológico, a lo largo del cual Lambert persigue alcanzar mayor grado de intimidad con Francie desempeñando la ambivalente función que alterna entre un padre incestuoso y un amante seductor, ella trata de poner fin a este atosigamiento con una expresión que habrá de repetir, en vano, varias veces: "'Don't,' she said brokenly, looking up at him with her eyes full of tears, 'I'm too tired to fight you'" (16: 120). De un modo similar, con el imperativo "Don't" (23: 171), intenta parar el atrevimiento de Hawkins cuando están solos en el barco. Y al conocer su compromiso matrimonial con otra mujer, a pesar de saberse muy enamorada, "that staunchness of soul that was her redeeming quality still urged her to opposition", llevándole a decir, "Let me go" (27: 195). Francie habrá de defenderse igualmente de Christopher Dysart; "her perceptions were fine enough to suggest that it would be typical of Christopher to show her by a special deference and friendliness that he was sorry for her" (33: 240). Por ello, enfrentada a la única pregunta realmente directa que le hace Christopher Dysart para transmitir su confusa proposición matrimonial, "Then you don't want me?", Francie responde: "Why should I want you or anybody? [...] I'm well able to look after myself, though you mightn't think it, and I don't want anything this minute, only my tea, and Norry's as cross as the cats, and I know she won't have the cake made!" (33: 242).

El futuro de la joven casadera se encuentra siempre condicionado por el éxito o fracaso de su aventura matrimonial, aspecto que suele destacarse situando al personaje femenino en el marco de una ventana. Así lo ilustra la escena en la que Lambert informa a Francie sobre el compromiso matrimonial de Hawkins con otra mujer, en una sala donde "they were partly screened by the window curtains" (26: 184). Aún más evidente resulta la desprotección de Francie cuando rehúsa casarse con Christopher Dysart por causa del amor que siente hacia un conquistador poco fiable como Hawkins:

> Francie had been since breakfast sitting by the window of the dining room, engaged in the cheerless task of darning a stocking on a soda-water bottle. [...] Everything stood in the same trance of stillness in which it had been when she had got up at five o'clock and looked out at the sluggish dawn broadening in blank silence upon the fields. She had leaned out of her window till she had become cold through and through, and after that had unlocked her trunk, taken out Hawkins' letters, [...] only a few words.
>
> [...]
>
> This was the ration that had been served out to her hungry heart, the word that she had wearied for for a week; that once more he had contrived to postpone his return, and

that the promise he had made to her under the tree in the garden was as far from being fulfilled as ever (34: 249-50).

Aunque está acordonada en un contexto muy poco prometedor, el ataque de Charlotte provoca su autoestima y le impulsa a defender unos derechos difícilmente realizables en la práctica: "Leave me alone! What is it to you who I marry? [...] I'll marry who I like, and no thanks to you! [...] I'm not asking you to keep me [...] I'm able to keep myself, and to wait as long as I choose till I get married; *I'm* not afraid of being an old maid!" (34: 254). La lucha de Francie, dentro de las limitaciones que le impone su condición de mujer, es tenaz pero imposible. Su matrimonio con Lambert supone, sin embargo, un breve paréntesis en esta lucha, marcado por el conocimiento de la pura necesidad. De ahí que cuando su amigo y "protector" se presenta en Dublín, "she felt a forlorn kinship with him" ((37: 280).

El proceso de aprendizaje que marca la evolución de Francie en su relación con el género masculino está sujeto a un desequilibrio fundamental entre la libertad personal y el armazón social y patriarcal que lo condiciona por razón de su sexo. La novela ilustra este desequilibrio por medio de situaciones donde los caballos desempeñan una relevante función simbólica como expresión de la autonomía sexual, en ocasiones condicionada por el bagaje social y patriarcal que representa un carruaje. Durante el período en que Francie está soltera, los paseos con Lambert tienen lugar a caballo. Una vez casada, sin embargo, un coche de caballos conduce a la pareja. La presentación inicial de Francie en el capítulo primero de la novela ofrece una anécdota ilustrativa del tipo de femineidad que encarna la joven cuando aún es adolescente. Aparece desde el principio estrechamente unida a otras chicas de su edad ("Susie Brennan's and Fanny Hemphill's arms round her waist"), rodeada de niños ("on [her] rested the responsibility of bringing home her four small cousins") y cortejada por "Tommy Whitty in close attendance", un compañero de clase procedente de la escuela dominical (1: 4). La empatía femenina, la orientación maternal y la relación amorosa conforman las coordenadas básicas de la mujer para el matrimonio. En el inocente juego sexual de la fase adolescente Francie manifiesta una rebeldía que no está dispuesta a aceptar la dominación masculina:

Tommy, with such sarcasm as he could muster; "but unless you come in the van with

me, the way you said you would, I'll take me ring back from you and give it to Lizzie Jemmison! So now!"

"Much I care!" said Francie, tossing her long golden plait of hair, and giving a defiant skip as she walked; "and what's more, I can't get it off, and nobody will till I die! and so now yourself!"

Her left hand was dangling over Fanny Hemphill's shoulder, and she thrust it forward, starfish-wise, in front of Tommy Whitty's face. The silver ring glittered sumptuously on its background of crimson silk glove, and the sudden snatch that her swain made at it was as much impelled by an unworthy desire to repossess the treasure as by the pangs of wounded affection.

"G'long, ye dirty fella!" screamed Francie, in high good humour, at the same moment eluding the snatch and whirling herself free from the winding embrace of the Misses Hemphill and Brennan; "I dare ye to take it from me!"

She was off like a lapwing down the deserted street, pursued by the more cumbrous Tommy, and by the encouraging yells of the children, who were trooping along the pavement after them (1: 5).

Francie desea quedarse con el anillo, metáfora de un destino matrimonial que acepta, pero al mismo tiempo reivindica su libertad de acción frente al derecho de decidir que asume sobre ella Tommy Whitty. Su reacción es escapar, y la estrategia utilizada demuestra el atrevido impulso de una joven que quiere conducir su sexualidad con independencia. El carromato del lechero en el que sube para salir corriendo mientras espolea el caballo transmite esta idea, al igual que las dificultades implícitas en el hecho de combinar un talante independiente con la carga matrimonial-maternal que lleva tras de sí en el carro. El personaje que para finalmente el ritmo desbocado del caballo es Roddy Lambert, quien pone freno al riesgo que conlleva esta irreflexiva demostración de valentía y puntualiza, con su inesperada aparición, los buenos modales requeridos en una señorita:

Strategy was her only resource. Swinging herself round a friendly lamp post, she stopped short with a suddenness that compelled her pursuer to shoot past her, and with an inspiration whose very daring made it the more delirious, she darted across the street, and sprang into a milk cart that was waiting at the door. [...] In spite of an irrepressible alarm as to the end of the adventure, Francie still retained enough presence of mind to put out her tongue at the baffled enemy, as, seated in front of the milk cans, she clanked past him and the other children. [...] It was vain to try blandishments with the horse, now making for his stable at a good round trot; vainer still to pull at the reins. They were nearing the end of the long street, and Francie and the milkman, from their different points of view, were feeling equally helpless and despairing, when a young man came round the corner, and apparently taking in the situation at a glance, ran out into the road, and caught the horse by the bridle.

"Well, upon my word, Miss Francie," he said, as Miss Fitzpatrick hurriedly descended from the cart. "You're a nice young lady! What on earth are you up to now?" (1: 5-6).

Es particularmente significativo observar que Francie, además de no ser una buena amazona, mantiene un difícil equilibrio sobre el caballo cada vez que quiere arreglarse el pelo o sujetarse el sombrero, circunstancia que provoca la advertencia de Lambert (premonitoria de su fatal caída al final): "Someday you'll be breaking your neck, and then *you'll* be sorry" (7: 48). En compañía de Christopher Dysart, Francie vuelve a despeinarse, y al consejo de su acompañante sobre este particular, la réplica correspondiente demuestra ser sutilmente reivindicativa:

"I'm beginning to hope you're as bad a rider as I am, [...] let me hold your reins while you're pinning up that plait. [...] If I were you I should start with it down my back."
"Ah, nonsense, Mr Dysart; why would you have me make a Judy of myself that way?" (29: 209).

Más adelante, la libertad individual de Francie es encuadrada en el jardín de Rosemount, envuelta en la protección de un status matrimonial con evocación paradisíaca y adánica.[184] La insatisfacción de la mujer casada aviva en el corazón de Francie el deseo de escapar con Hawkins, posibilidad tentadora que éste, todavía soltero y apremiado por la noticia de su inmediato traslado, le ha ofrecido durante la ausencia de Roddy Lambert en viaje de negocios. Probar la fruta prohibida de la libertad supone abandonar el paraíso, sugiriéndose las connotaciones de una caída primigenia y el consecuente riesgo de responsabilidad moral para el que rompe un eterno compromiso de fidelidad:

On this golden, still afternoon, Francie strayed out soon after lunch, half dazed with unhappiness and excitement. Tonight her husband would come home. In four days Hawkins would have gone, as eternally, so far as she was concerned, as if he were dead; he would soon forget her, she thought, as she walked to and fro among the blossoming apple trees in the kitchen garden. [...] Her soul thirsted for even one word of understanding, that would be something to live upon in future days of abnegation, when it would be nothing to her that she had gained his respect, and one tender memory would be worth a dozen self-congratulations.

[184]Cf. "The Exit from the Garden" en PEARSON, C. & POPE, K., Ob. cit., págs.79-83.

She turned at the end of the walk and came back again under the apple trees; the ground under her feet was white with fallen blossoms; her fair hair gleamed among the thick embroidery of the branches, and her face was not shamed by their translucent pink and white. [...] And following came the quick pang of remorse at the thought of the man who was wasting on her the best love he had to give. Her change of mood was headlong, but its only possible expression was trivial to absurdity, if indeed any incident in a soul's struggle can be called trivial. Some day, further on in eternity, human beings will know what their standards of proportion and comparison are worth, and may perhaps find the glory of some trifling actions almost insufferable (48: 360-1).

El punto culminante en la lucha interior de Francie se produce de camino a Guthnamuckla, mientras cabalga al encuentro de Roddy Lambert y es abordada por Hawkins. La llamada interior a una felicidad posible,[185] el deseo de libertad y la responsabilidad moral de una mujer casada marcan el ritmo de la yegua que conduce el alma torturada de Francie:

The black mare and her rider were now on thoroughly confidential terms, and, so humiliatingly interwoven are soul and body, as the exercise quickened the blood in her veins, Francie's incorrigible youth rose up, and while it brightened her eyes and drove colour to her cheeks, it whispered that somehow or other happiness might come to her. She rode fast till she reached the turn to Gurthnamuckla, and there, mindful of her husband's injuctions that she was not to ride up to the house, but to wait for him on the road, she relapsed into a walk.

[...] Why should she break her heart for him, and Gerald's heart too? - as she said Hawkins' name to herself, her hands fell into her lap, and she moaned aloud. Every step the mare was taking was carrying her farther from him, but yet she could not turn back. She was changed since yesterday; she had seen her husband's soul laid bare, and it had shown her how tremendous were sin and duty; it had touched her slumbering moral sense as well as her kindness, and though she rebelled she did not dare to turn back (50: 375).

Presionada por Hawkins y por el sentido del deber matrimonial que nace de su propia conciencia, Francie avanza con el caballo hacia el vacío de su futuro. Desde la idea implícita de que no hay escapatoria ni salvación posible, el futuro se concreta en una intuición de muerte al paso del cortejo fúnebre de Julia Duffy:

The only things that she saw clearly were the beautiful future that had been offered to her, and the look in Roddy's face when she had told him that wherever he had to go she

[185]Cf. "The Call to the Quest" en ibid., págs.83-6.

would go with him.

The horses had moved staidly on, while these two lives stood still and wrestled with their fate. [...] The white road and the grey rock country stretched out before them colourless and discouraging under the colourless sky, and Hawkins still waited for his answer. Coming towards them up the tedious slope was a string of half a dozen carts, [...] a long, yellow coffin that lay, hemmed in between old women, in the midmost cart. Francie felt a superstitious thrill as she saw it; a country funeral, with its barbarous and yet fitting crudity, always seemed to bring death nearer to her than the plumed conventionalities of the hearses and mourning coaches that she was accustomed to (50: 377-8).

Francie ha de tomar una decisión entre Hawkins y Lambert. Por primera vez se pone a prueba la verdadera dimensión de la independencia personal a la que siempre aspiraba Francie, demostrando las limitaciones y riesgos que la responsabilidad moral de la libertad impone al alcance de la felicidad. Por primera vez Francie es dueña de su destino, pero dos situaciones en el curso de esta escena demuestran cómo es incapaz de asumir el riesgo de un amor prohibido y cómo también es incapaz de enfrentar el peso de su condición social en calidad de esposa de Lambert. Por un lado, la urgencia que manifiesta Hawkins, "Francie, are you going to answer me? Come away with me this very day", permanece postergada en la indefinición: "'Wait till we are past the funeral,' she said, catching, in her agony, at the chance of a minute's respite" (60: 378). Por otro lado, Francie muestra la inseguridad personal que rodea su reciente status matrimonial al no saber dominar el discurso acusador de Billy Grainy ni mantener el debido respeto ante el cortejo fúnebre. Toma entonces las riendas de su libertad, de manera irreflexiva e inesperada, en un intento por evadir toda responsabilidad hacia una huida imposible que recibe un castigo mortal:

Francie, heedless of the etiquette that required that she and Hawkins should stop their horses till the funeral passed, struck the mare, and passed by him at a quickened pace. [...] Even the mare seemed to share in her agitation, and sidled and fidgeted on the narrow strip of road, that was all the space left to her by the carts. [...] The cloak flapped right across the mare's face, and she swerved from the cart with a buck that loosened her rider in the saddle, and shook her hat off. There was a screech of alarm from all the women, the frightened mare gave a second and a third buck, and at the third Francie was shot into the air and fell, head first, on the road (50: 379).

La libertad prueba ser, ciertamente, una fruta prohibida, pero la caída fatal de Francie conlleva la falta imperdonable de no respetar la tradición, evadir el deber de

una mujer casada y huir de la responsabilidad moral que traen consigo los sueños al chocar contra la realidad - "Francie was shot into the air and fell, head first, on the road" (50: 379).

Cabe señalar, por último, cómo la novela *The Real Charlotte* refleja "la ansiedad hacia la autoría" de Somerville & Ross, problemática que compartieron con muchas otras escritoras del siglo XIX bajo el deseo de superar las prescripciones patriarcales debilitadoras que contribuían a negar o minimizar la autoridad de la palabra en las mujeres.[186] Esta problemática incide en la reivindicación de un poder femenino distintivo y, consecuentemente, en la legitimidad de la creación literaria producida por las mujeres, en igualdad de condiciones y recepción crítica que la producida por los varones. Asimismo, la escritora se vio tentada a trascender su ansiedad hacia la autoría revisando los géneros masculinos, utilizándolos para registrar sus propios sueños y relatos disfrazados. Así pues, participó en desviaciones de la sucesión central de la tradición literaria masculina, estableciendo un proceso femenino único de revisión y redefinición que dio lugar a obras que no parecen encajar en ninguna de las categorías habituales de la Historia de la Literatura. Este aspecto ha de tenerse en cuenta también como elemento adicional de raíz específicamente femenina en la propia configuración anticonvencional de la novela *The Real Charlotte* dentro de la Novela de *Big House*.[187]

En la novela *The Real Charlotte*, los personajes masculinos poseen la autoridad de la palabra, frecuentemente expresada o reforzada en la potestad de que goza la escritura, mientras que los personajes femeninos están desposeídos de esta autoridad esencial. El pacto con Sir Benjamin Dysart que permite a Julia Duffy vivir en Gurthnamuckla será transgredido sin demasiadas dificultades por una carta de desahucio que le envía el agente de Bruff. Lambert ya advierte que se trata de un pacto "de palabra", desprovisto del ascendiente de un documento legal, defendido además por una mujer, por lo que no ha de concedérsele voz ni voto en el asunto: "[...] she oughtn't to be disturbed because of some promise that she says Sir Benjamin made her, though there isn't a square inch of paper to prove it" (22: 166). El silencio en el que

[186]Para "la ansiedad hacia la autoría", véase GILBERT, S.M. & GUBAR, S., *La loca del desván*, págs.74-104.

[187]Véase el apartado VII.1. del presente estudio.

vive la mujer casada es una forma de desposesión que Mrs Lambert conoce bien: "Much regard he has for what *I* say to him! Oh, don't make me laugh, Charlotte -" (28: 202). Aún así, la faceta insolidaria de una mujer masculina como Charlotte llega a poner en duda la incompetencia de Mrs Lambert cuando ésta le cuenta que su marido traiciona su pasión por Francie en el delirio de los sueños: "Was it possible, she thought, that wisdom was being perfected in the mouth of Lucy Lambert?" (28: 201). En Bruff, las peleas entre madre e hijo tienen el efecto de ridiculizar la voz de mando que utiliza el soporte matriarcal de la familia. Por ejemplo, en el curso de una agitada conversación sobre Francie, la defensa de Pamela Dysart, aunque cierta, es rebatida sin mayores consideraciones:

> Pamela came over and sat down on the arm of her mother's chair. "Now, mamma," she said, putting her arm round Lady Dysart's crape-clad shoulder, "you can't deny that she knew all about the Dublin clergy, and went to Sunday school regularly for ten years, and she guessed two lights of an acrostic for you."
>
> "Yes, two that happened to be slangy! No, my dear child, I admit she is very pretty, but, as I said before, she has proved herself to be nothing but an adventuress. Everyone in the country has said the same thing." (47: 356-7)

Christopher Dysart continúa la débil réplica de su hermana utilizando el mismo discurso que la madre con el fin de poner al descubierto la negación de toda autoridad sobre aquello que dice:

> "I can scarcely imagine anyone less like an adventuress," said Christopher, with the determined quietness by which he sometimes mastered his stammer.
>
> His mother looked at him with the most unaffected surprise. "I can scarcely imagine anyone who knows less about the matter than you!" she retorted. [...] "Let me tell you!" she exclaimed, her deep-set eyes glowing with the triumphant effort of memory, "that people said she did her utmost to capture you! and I can very well believe it of her; a grievous waste of ammunition on her part, wasn't it, Pamela? Though it did not result in an engagement!" she added, highly pleased at being able to press a pun into her argument. [...] "A girl like that, accustomed to attorneys' clerks and commercial travellers - she'd have done anything short of suicide for such a chance!" [...]
>
> "I daresay it will surprise you to hear that I gave her the chance, and she didn't take it," he said suddenly.
>
> Lady Dysart grasped the arms of her chair, and then fell back into it.
>
> "*You* did!"
>
> "Yes, I did," replied Christopher, beginning to walk towards the door. [...] "This great honour was offered to her," he went on, taking refuge in lame satire, "last August, unstimulated by any attempts at suicide on her part, and she refused it. I - I think it

would be kinder if you put her down as a harmless lunatic, than as an adventuress, as far as I am concerned." He shut the door behind him as he finished speaking, and Lady Dysart was left staring at her daughter, complexity of emotions making speech an idle thing (47: 357-8).

Francie será engañada por la promesa matrimonial de Hawkins, engaño al que darán continuidad las cartas que éste le escriba durante su ausencia por el mero placer de mantener apresada su conquista. Pero, en el régimen patriarcal que impera en Tally Ho bajo el mando de Charlotte, Francie ha de recurrir a la astucia si quiere acceder al preciado regalo que suponen las palabras escritas por el amado: "Her correspondence with Hawkins had been fraught with difficulties; in fact, it had been only by the aid of a judicious shilling and an old pair of boots bestowed on Louisa, that she had ensured to herself a first sight of the contents of the postbag, before it was conveyed, according to custom, to Miss Mullen's bedroom" (33: 238). De otra parte, constituye un signo de anticonvencional independencia femenina el atrevimiento de Francie para "dar nombre" al gato de Charlotte.[188] El detalle del nombre femenino sugiere cierto talante reivindicativo en favor de la mujer, máxime si el motivo por el que Francie llamó al gato, Susan, responde tal vez a las mismas motivaciones que provocaron la reacción siguiente por parte de una sirvienta de Ross House:

"Nurse B. gave, yesterday, a fine example of using the feminine for animals to imply cunning.

'Didn't a big rat walk in the lardher windy, and me lookin' at her this ways, through the door, an' she took a bit o' bacon to dhrag it with her. She was that long' (indicating as far as her elbow), 'an' not that high!' (measuring half her little finger). 'Faith, Bridgie dhrove her the way she came!'"[189]

Francie demuestra un talante rebelde desde el principio, y en especial cuando se siente chantajeada por Lambert, quien le amenaza con desvelar a su tía la travesura referente al robo del carro del lechero. Lambert detenta el poder de la palabra con un claro tinte sexual: "Well, what will you say to me if I don't tell? [...] Well, Francie. what'll you do for me if I don't tell?" (1: 7). La niña adolescente, "getting very red", entiende

[188]Cf. WEEKES, A.O., Ob. cit., pág.71.

[189]El comentario responde a una carta de Martin Ross fechada en 1895. SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, pág.200.

sus implicaciones, "then with a defiance she was far from feeling" responde: "You may tell her if you like!" (1: 7). Pero Lambert se impone de todos modos: "Well, never mind, we'll be friends, and I won't tell on you this time" (1: 7).

La desgraciada femineidad de Charlotte es motivo de sorna para Roddy Lambert a través de ingeniosos juegos de palabras que, sin embargo, no responden a la verdad, o que pretenden trastocar la realidad poniendo en evidencia la edad y condición de una solterona:

> [The archdeacon asked Charlotte] "By the way, I meant to ask you if your niece would be good enough to help us in the choir? I understand she sings."
>
> Charlotte interrupted him.
>
> "There's another of you at it!" she exclaimed. "I think I'll have to ad*ver*tiss it in the *Irish Times* that, whereas my first cousin, Isabella Mullen, married Johnny Fitzpatrick, who was no relation of mine, good, bad, or indifferent, their child is my first cousin once removed, and *not* my niece!"
>
> Mr Lambert blew a cloud of smoke through his nose.
>
> "You're a nailer at pedigrees, Charlotte," he said with a patronage that he knew was provoking; "but as far as I can make out the position, it comes to mighty near the same thing; you're what they call her Welsh aunt, anyhow."
>
> Charlotte's face reddened, and she opened her wide mouth, but before she had time for more than the champings as of a horse with a heavy bit, which preceded her more incisive repartees, another person joined the group.
>
> [...] "How do you do, Miss Mullen? I have not seen you before; why did you not bring your niece with you?"
>
> Charlotte showed all her teeth in a forced smile as she replied, "I suppose you mean my cousin, Miss Dysart; she won't be with me till the day after tomorrow."
>
> "Oh, I'm so sorry, [...] and Mr Lambert tells me she plays tennis so well."
>
> "Why, what does he know about her tennis playing?" said Charlotte, turning sharply towards Lambert.
>
> [...] "Well, I ought to know something about it, seeing I took her in hand when she was in short petticoats - taught her her paces myself, in fact."
>
> [...] Pamela's eyes remained unresponsive, but the precipitancy with which she again addressed herself to Mr Lambert showed that a disposition to laugh had been near. (3: 17-8)[190]

Sin duda, la mayor burla que recibe Charlotte por parte de Roddy Lambert es la

[190]Por lo que se refiere al juego de palabras incluido en "Welsh aunt" cabe señalar que "Welsh niece" era el término utilizado para referirse a una prima carnal, directa. De ahí que para una prima segunda Lambert trastoque la expresión original y utilice la expresión "Welsh aunt".

carta en la cual le informa de su matrimonio con Francie. A pesar de todo, y con el fin de recuperar el control de una situación que se le ha ido de las manos, Charlotte hace todo lo posible por robar o apropiarse de la autoridad de la palabra que representa la información contenida en la correspondencia bancaria y en los libros de cuentas del administrador de Bruff.

Somerville & Ross no lograron solucionar sus contradicciones y terminaron por corroborar mecanismos de justicia patriarcal en el castigo final de Charlotte y de Francie. Pero en la medida en que lograron decir, frecuentemente de soslayo, cuáles eran sus preocupaciones relativas a la cuestión de la mujer, intentaron también superar la ansiedad hacia la autoría con la resignación no derrotista de saberse en inferioridad de condiciones frente a una tradición patriarcal cuyas expectativas revisaron y subvirtieron dentro de unos límites que consideraron respetuosos, factibles y realistas. La sabiduría del pueblo irlandés que transmite la voz de Norry the Boat, una mujer que apenas puede hablar con libertad, recrea, muy probablemente, el grado de subversión con el que se identificaban Somerville & Ross para expresar el sufrimiento y los condicionantes del género femenino frente a la fuerza inevitable de la realidad patriarcal. A causa de la soledad que envuelve a Francie, progresivamente abandonada por Hawkins y habiendo ella misma abandonado a Christopher Dysart, Norry the Boat se pregunta: "But what use is it to cry, even if ye dhragged the hair out of yer head? Ye might as well be singin' and dancin'" (34: 249). La frase fue recogida por Martin Ross de una campesina que había perdido a todos sus hijos, emigrados a Norteamérica.[191] Esta es, sin duda, una perspectiva agridulce sobre la vida que también sirve a Somerville & Ross para canalizar su aproximación literaria en relación con la mujer. No en vano, Edith Somerville volvería a repetir la misma idea cuando se vio enfrentada a una realidad tan ineludible como la muerte de Martin Ross, pero sin por ello querer admitir su total derrota ante esta desgracia:

> It is no use to cry & to weep. As Norry the Boat said, "You might as well be dancing & singing." Whether, as you say, I sit on the safety valve or I cried my grief to the four winds it would make no difference. Half - & the best half of my life & soul is torn away & there are no words & no tears that can cure my trouble. [...] I will try to do what she

[191]Véase SOMERVILLE, E.OE. & ROSS, M., *Irish Memories*, págs.161-2; LEWIS, G., *Selected Letters*, pág.83.

would like, & look after things, just the same, & not break down, or shirk - I suppose it would hurt so much, if I live, & time goes on. Life will go with a broken wing, but there will still be a reason for standing to one's guns & "carrying on"-.[192]

[192]Correspondencia de E.OE.S. a Cameron Somerville; Drishane, 10.12.1915. The Edith Oenone Somerville Archive en Drishane. L.A.935.

CONCLUSIONES

Nuestra andadura por las sucesivas etapas de este estudio sobre el mundo de la *Ascendancy* en la obra de Somerville & Ross *The Real Charlotte* llega al final de su trayectoria. Una recapitulación de lo que hemos descubierto en el transcurso del camino me lleva a examinar los resultados obtenidos a la luz de las expectativas que pusieron en marcha los objetivos iniciales. En las páginas introductorias me proponía penetrar en el entramado social de una novela que Somerville & Ross fundamentan en la decadencia de la *Ascendancy* de finales del siglo XIX, partiendo de la misma problemática común a la Novela de *Big House*, aunque para ello utilizan a un agente social cuyo protagonismo resulta extraño a los cánones del género. En consecuencia, se trataba de ahondar en la configuración atípica de *The Real Charlotte* por las repercusiones que esto tiene en la recreación de la *Big House* y en la presentación del poder oligárquico y patriarcal que representa la *Ascendancy*, sector social situado en el vértice de una detallada jerarquía social. No obstante, Somerville & Ross parecen haber ideado un juego laberíntico que no sólo consiste en reconocer los hilos literarios que entretejen la situación crítica de la *Ascendancy* sino que además, para dilucidar su sentido último, exige desenmascarar la verdadera identidad y propósitos del personaje que domina la obra y hasta el título de la misma. Por tanto, al empezar este trabajo, se trataba de

llegar a saber quién es Charlotte. A tal fin hemos indagado en el texto, previa búsqueda del sustrato histórico, cultural y biográfico que lo cimenta. Así pues, hemos considerado las circunstancias históricas y sociales que nos han permitido clarificar la posición de la *Ascendancy* en Irlanda y las raíces de su conflicto, hemos repasado las distintas interpretaciones que a este respecto ofrece la Novela de *Big House* y hemos subrayado los rasgos fundamentales de la personalidad de Somerville & Ross que intervienen y determinan su creación literaria. Paso a paso se han logrado las conclusiones que se detallan a continuación.

Dado que la novela *The Real Charlotte* está inspirada en el declive de la *Ascendancy*, ha sido importante conocer el alcance sociopolítico, económico y cultural que adquiere esta minoría dominante en la historia irlandesa. Conjuntamente con el sentido reivindicativo que la ascendencia protestante infunde al término *Ascendancy* se ha intentado percibir el efecto real y psicológico que tuvieron las crecientes reformas aperturistas del siglo XIX: Irlanda descubría que nada era permanente, incuestionable; ni siquiera los privilegios del amo de la tierra que habían nacido con el fenómeno colonizador para garantizar la autoridad británica. De la consolidación y culminación de dichos privilegios se han podido deducir las claves - protestante, anglófona, colonizadora, terrateniente - que conforman la entidad social - minoritaria y elitista - e identidad angloirlandesa de la *Ascendancy*. En contrapartida, de su declive se deducen las consecuencias negativas de una minoría social que pierde la protección británica, la propiedad de la tierra y experimenta una crisis de identidad "anglo/irlandesa" entre la metrópoli y la colonia. A este respecto, la participación activa de Somerville & Ross en la política de su tiempo muestra el grado de compromiso de dos miembros femeninos de la *Ascendancy* que intentaron hacer algo más que ver y sufrir el declive angloirlandés.

La formación, consolidación y decadencia de la *Ascendancy* tiene a su vez un claro reflejo en la denominada *Big House*. El sentido peyorativo que connota en el habla de la población irlandesa el vocablo *Big House*, referente a la residencia del terrateniente, permite delimitar la impronta física y psicológica que dejó en Irlanda la forma de vida de la minoría dominante. En esencia se ha visto que los señores de la tierra poseían el privilegio de la propiedad pero no así el de la

pertenencia. Al mismo tiempo se ha considerado la imagen real e ideal implícita en la *Big House* para los propios dueños, como reflejo de solidez y raigambre aristocrática, como uno de los factores que había de incidir en su vulnerabilidad económica, y como emblema de un status y de una identidad conflictiva cuya autoafirmación descansaba en el reducto de la mansión señorial.

El mundo de ficción que surge de y sobre la *Ascendancy* abre paso a la Novela de *Big House* en el siglo XIX. El espacio literario de los autores de la misma se centra en la mansión señorial que alberga su vida privada y la proyección pública de su status social. Desde estos parámetros literarios se ha podido comprobar la evolución de la novela, su nacimiento con Maria Edgeworth - a quien se debe el protagonismo que recibe el modo de vida de la clase dominante, inseparable de la temática novelística en sus inicios - hasta George Moore, último autor que precede a Somerville & Ross en la creación de Novela de *Big House*. La debilidad política y económica de la élite social nutre, sin embargo, una gran variedad de respuestas literarias: en la vertiente moralizante, romántica y también gótica que inspira la casa del terrateniente y el baluarte arquitectónico de un conflictivo asentamiento en tierra colonizada. En la obra de Somerville & Ross se aprecia el conocimiento de esta tradición literaria, reinterpretada en la novela *The Real Charlotte* desde la huella que dejaron en las autoras los recursos utilizados por Maria Edgeworth, sobre todo en la comparación contrastiva de las mansiones y en el fortalecimiento de las casas con alianzas matrimoniales. Nuestro repaso también pretende confirmar la progresión de la Novela de *Big House* hacia una creciente estabilidad literaria que coincide con el hecho de tener que enfrentar la cruda realidad del declive de la *Ascendancy*, situación que constata George Moore y que hallará igualmente una continuación realista en Somerville & Ross.

Antes de examinar el universo literario de Somerville & Ross hemos hecho un alto en el ámbito de su realidad personal, ante el cual nos ha detenido en particular la devoción que las escritoras sintieron por la dimensión social y familiar de la *Big House*. Somerville & Ross fueron conscientes de que asistían al final de una época y, como tal, experimentaron con dolor la penuria económica de la *Ascendancy*, su aislamiento político, y la decadencia de la vida terrateniente. Era una situación difícil de asumir - como hemos visto -, tanto más difícil cuanto que

el declive de la clase alta era directamente proporcional al ascenso social de una clase media práctica, que sabía aprovechar la liberalización de la política británica en Irlanda, además de estar impulsada por su deseo de renacer de las cenizas del irlandés desposeído en época colonial. Por todos estos motivos Somerville & Ross cerraron filas en torno a los suyos y a lo suyo, actitud defensiva frente a la realidad circundante que les llevó a radicalizar su conciencia de clase y a un tipo de atrincheramiento vital y emocional en la *Big House* - Edith Somerville en Drishane, dentro del nutrido contexto de Castletownshend; Violet Martin en el aislamiento de Ross House, en el mundo rural del condado de Galway. Ello supuso adquirir un compromiso prioritario: cargar con el soporte económico de sus respectivas mansiones y mantener en lo posible el brillo social, reproduciendo las antiguas costumbres de la *Ascendancy*. No obstante, bajo la conciencia del deber angloirlandés, que asumieron de forma incuestionable, latía el corazón independiente de dos mujeres que, por distintos motivos, buscaban eludir el deber matrimonial - entendido éste en términos de subordinación a un marido - y canalizar sus aspiraciones artístico-literarias desde la libertad de la soltería. Aunque en Somerville & Ross se aprecia siempre una lucha constante por compatibilizar la dependencia angloirlandesa y la independencia personal, con el factor añadido que traían consigo las presiones del entorno familiar, el apartado biográfico presentado en este estudio ha destacado que el compromiso con la *Big House* fue, para ambas, una opción personal de orden prioritario. Lograron - después - consolidar su independencia en calidad de mujeres solteras. Se ha llegado a esta conclusión porque la mansión señorial, como distintivo esencial de pertenencia en la *Ascendancy* y de la ilustre tradición de sus antepasados, fue la brújula que guió las aspiraciones artístico-literarias de Somerville & Ross en la vertiente profesional, al igual que la unión de la pareja literaria. Luego, los beneficios pecuniarios derivados de la actividad literaria aseguraron los cimientos económicos de las mansiones e hicieron realidad el deseo de independencia femenina, armonizando, si cabe, la problemática feminista de fondo con las exigencias del medio familiar y social. Esta conclusión nos lleva a considerar cualquiera de las facetas - literaria, profesional, feminista y de pareja - de Somerville & Ross en cuanto subordinadas al marco de su identidad en la *Ascendancy*.

Así por ejemplo, hemos buscado las claves de una complementariedad

creativa, origen del tándem literario, y hemos podido constatar que éstas se manifestaron vinculadas a un código lingüístico de uso exclusivo entre los clanes familiares descendientes de su antepasado común, Charles Kendal Bushe, venerado como "The Chief". El resultado fue la compilación del diccionario de la estirpe "Buddh". De la fuerza que las dos mujeres hallaron juntas para compatibilizar las exigencias familiares con la labor de la escritura, de su afilado ingenio y del espíritu emprendedor de Edith Somerville junto a la sensibilidad poética que manifestó Martin Ross en sus cartas, nació el primer proyecto novelístico en colaboración. Por otra parte, la degeneración de una mansión señorial propiedad de un familiar de Edith Somerville hizo que dicho proyecto se inspirara en una *Big House*. Desde estos aspectos, que afectan al descubrimiento del arte de escribir en colaboración, hemos hecho una breve incursión en las dos primeras novelas. *An Irish Cousin* y *Naboth's Vineyard* han permitido entrever el potencial de Somerville & Ross hacia determinados aspectos literarios que son germinales de cara a la posterior elaboración de *The Real Charlotte* y que demuestran su interés por diseccionar los estamentos sociales según sus ambiciones y pasiones.

Un segundo paso de aproximación crítica a la novela *The Real Charlotte* añade tres vías de estudio a tener en cuenta. Nos hemos acercado, en primer lugar, al método de trabajo del tándem literario que formaron las novelistas, su interés por la idiosincrasia lingüística de Irlanda y su consciente identificación con el mundo de la *Ascendancy* como fuente de inspiración literaria. A continuación hemos tratado las diferencias de Edith Somerville y Martin Ross en lo que atañe a su ideología política y reseñado la repercusión que el tema político adquiere en el tratamiento literario, por cuanto tiende a manifestarse de forma tácita más que explícita en el subtexto de su obra. Finalmente, basándonos en los estudios biográficos y en la crítica feminista y lesbiana, tocamos la cuestión de la unión personal y artístico-profesional de dos mujeres que formaron una pareja literaria. Interrelacionar el contexto de la Nueva Mujer o *New Woman* y las características de la *Ascendancy* así como las del entorno familiar en la *Big House* arroja cierta luz sobre los parámetros de la relación personal de la pareja literaria, su identidad femenina y conciencia sexual. De ahí hemos deducido que la moralidad angloirlandesa sólo concibe la dimensión sexual en el ámbito del deber matrimonial destinado a la procreación, restringiendo a su vez la dimensión

amorosa del matrimonio y la función de la mujer a esta finalidad. En este sentido Somerville & Ross abordaron su unión como una relación amorosa de empatía emocional y afectiva entre iguales, donde la mujer quedaba liberada del yugo patriarcal de supeditación al marido y recibía a cambio el placer y el fruto de su creatividad literaria.

Desde la confianza que dio a Somerville & Ross haber encontrado un lugar en el mercado literario tras la publicación de una primera novela con éxito se empezó a escribir *The Real Charlotte*. Analizando las circunstancias de esta confianza y el panorama más amplio de la escritura femenina en la literatura británica se puede observar cómo *The Real Charlotte* canaliza la madurez creativa de Somerville & Ross. Por otra parte, el tratamiento de la *Big House*, enclave emblemático que capitalizan los sueños de una protagonista que no pertenece a la *Ascendancy*, es decir, de la verdadera Charlotte, recibe la proyección autobiográfica de un tándem literario que al mismo tiempo celebra su afortunada colaboración en la estructura profunda de la obra. El testimonio crítico de Somerville & Ross a través de la ficción se traduce en una novela que expresa sus vivencias personales sobre el mundo de la *Ascendancy* a tenor de la inoperancia que observan en su propia clase social y de los temores que sienten por la amenaza de una clase media cada vez más ambiciosa.

Un análisis detallado de la novela *The Real Charlotte* nos ha introducido en la progresión sinuosa de una trama argumental construida desde la superioridad social que irradia la vida de la *Ascendancy*, pero sujeta entre tanto a los oscuros recursos pasionales que alimenta la ambición por penetrar en este mundo prohibido. El impresionismo ambiental que caracteriza a Somerville & Ross en la localización y presentación de los escenarios de las distintas fuerzas sociales responde a una superposición de pinceladas situacionales, intensidades de luz y al contraste de imágenes. Se contrasta la imagen idílica formada por la mansión y sus alrededores con la mediocridad que ofrecen los enclaves satélites a ésta. En consecuencia, hemos comprobado cómo la *Big House* configura un mito y el poder de atracción que ejerce sobre las clases sociales inferiores. Asimismo, se ha observado que la estructura de la novela parece jugar con pinceladas de claro-oscuro que marcan el tono de los capítulos acorde con los escenarios y escenas que

se recrean en cada uno de ellos. El resultado es que los tonos oscuros van en aumento a medida que la novela progresa impulsada por la sigilosa actuación de la ambición, cuyo máximo exponente es Charlotte. Para estudiar la caracterización de los personajes se han considerado dos ejes: la religión y los estamentos sociales. Estos dos ejes y su interrelación han permitido diseccionar la pirámide jerárquica que definen el campesinado, la clase media y la *Ascendancy*, con expresión de los rasgos distintivos enraizados en la historia y en la fragmentación cultural de Irlanda que a su vez delimitan en cada sector otras subdivisiones sociales. Las conclusiones que hemos obtenido ponen de relieve, por una parte, el carácter social de la *Ascendancy*, marcado por una superioridad de esencia aristocrática cuyo equilibrado refinamiento se opone a las pasiones que definen el carácter social de las clases medias. Por otra parte, hemos realizado una primera aproximación a nuestro objetivo de desenmascarar a Charlotte, personaje que destacamos como ambivalente e imprevisible, ya que esconde sus pasiones bajo la máscara de una identidad indefinible en la clase media, y que sin embargo responde a las ambiciones profundas de una Irlanda desposeída de origen campesino.

Una vez que penetramos en la dinámica argumental de la novela se comprueba que la superioridad social de la *Ascendancy* es objeto de un cuestionamiento que pone a prueba su poder oligárquico. Este cuestionamiento se expresa en el funcionamiento de la jerarquía social ante la situación de crisis que vive el sistema terrateniente, bajo el cual se advierten también las medidas políticas británicas que implícitamente contribuyen a minar el poder de la minoría dominante. Forma parte de esta problemática el conflicto de lealtades inherente a la identidad angloirlandesa de la *Ascendancy*, aspecto que la novela canaliza en diversas opciones matrimoniales que simbolizan la unión de lo "anglo" y lo "irlandés". Junto a este recurso matrimonial hemos tenido en cuenta la subversión del mito angloirlandés de inspiración imperialista que legitima la posición del colonizador en la superioridad de su fuerza y virilidad. A este respecto queda claro que la novela canaliza la debilidad de la *Ascendancy* a través de un comportamiento apático de signo andrógino, lo que demuestra la inestabilidad del poder patriarcal. En atención a la diversidad social que abarca *The Real Charlotte* no sólo hemos podido constatar la visión completa que se ofrece de la sociedad

irlandesa: hemos podido observar, igualmente, un rasgo insólito en lo que atañe al entorno de la *Ascendancy*, pues sobresalen a su alrededor los personajes de clase media en detrimento del campesinado. Esta característica es una nota más a añadir en el declive de la *Ascendancy* como oligarquía terrateniente, aspecto que nuestro análisis confirma con un detallado estudio de la jerarquía social en base a su arraigo en la tierra. De este modo se ve que la estructuración socioeconómica del campo pone de relieve el desmoronamiento de la tradición feudal. Al mismo tiempo se observa la creciente preeminencia social y económica de una clase media que intenta emular y suplantar a la clase terrateniente. En este ámbito Charlotte destaca como un producto social malsano cuya progresión ascendente se nutre de la desestabilización de la Irlanda rural. Por este motivo el móvil de la trama sigue la pauta que marcan las aspiraciones arribistas de su protagonista, puesto que ésta quiere aprovecharse de la decadencia de la *Ascendancy* y de la ruina de la *Big House*. El proceso laberíntico que supone descubrir a Charlotte entra aquí en juego, como hemos podido apreciar, tamizado por el importante papel que desempeña el destino en el curso propicio de sus planes pero también en su fracaso último. Charlotte se revela como una usurpadora, capaz por tanto de alcanzar la realidad física de la *Big House*, dado que llega a adueñarse de la mansión señorial, pero incapaz de conseguir el reconocimiento social que legitime su posición en la *Ascendancy* y le otorgue el valor emblemático de la *Big House*.

Se ha señalado anteriormente que uno de los factores indicativos de la decadencia de la *Ascendancy* es el paralelismo entre la desestabilización del poder oligárquico y la inestabilidad del poder patriarcal. No obstante, hemos constatado también en este estudio que la novela transmite significados sumergidos sobre la injusticia patriarcal que condiciona la realidad femenina y la valía de la mujer. El interés que adquiere este tema se centra en el cortejo amoroso y en la relación matrimonial así como en un reflejo del grado de autonomía de que disponen los personajes femeninos. A partir de estas coordenadas fluye un mensaje de ruptura feminista, que se manifiesta tras una fachada patriarcal que corrobora la superioridad de lo masculino, relacionando la debilidad de la clase dominante con un comportamiento andrógino. Es evidente que dicha argumentación apunta a un contrasentido de fondo. Sin embargo, hemos podido apreciar las dificultades que enfrenta esta novela para armonizar su convencimiento del poder legítimo de la

tradición angloirlandesa con los recursos utilizados para defender a su vez la independencia femenina; ambos aspectos, tradición y modernidad, se intentan equilibrar en un análisis subordinado a la esencia de la femineidad. Aunque las tensiones resultantes de estos aspectos no logran resolverse, de la cuestión de la femineidad se ha deducido que la mujer posee un instinto materno natural que determina su actitud de entrega en todas las facetas de la vida. Ello la coloca en situación de desventaja frente a la fuerza egocéntrica que orienta la sensibilidad masculina al instinto de poseer. Con relación a esta interpretación sobre las categorías del género y la psicología sexual, saber quién es Charlotte supone adentrarse en la conexión que la novela establece entre la ambición, la posesión y la pasión sexual, lo que nos ha llevado a desembocar en el retrato masculinizado de mujer monstruo que ofrece la protagonista de la obra. El resultado es que la independencia que manifiesta Charlotte es destructiva y constituye una aberración de la naturaleza que de ninguna manera puede refrendarse en contra de la ineptitud patriarcal de la clase dominante. Porque la posición de esta última se fundamenta en un mito que al fin y al cabo la trayectoria del status angloirlandés corrobora, además de que en ningún caso sus errores conllevan la distorsión de su psicología e identidad sexual.

La novela concluye en un final abrupto como colofón imprevisible a una historia que termina en un caos de vacío de poder y de muerte moral y física. En el trasfondo histórico de finales del siglo XIX Somerville & Ross auguran de este modo el futuro de Irlanda. Su conclusión es tanto más trágica cuanto que es irreversible, ya que gran parte de la responsabilidad recae sobre la miopía política de una élite social en franca decadencia. Las escritoras dotan a su novela de la certeza fatalista de una crónica anunciada, pero también guía su quehacer literario el convencimiento elitista que atribuye a la nobleza de sangre la legitimidad del poder. Así pues, la estabilidad aristocrática del sector terrateniente que corresponde a la *Ascendancy* se desmorona, arrastrando consigo los valores tradicionales de una tierra campesina que permanece desprotegida ante la monstruosidad social de una clase media sedienta de liderazgo. El efecto enigmático que transmite la exploración de la verdadera Charlotte encarna esta dimensión de monstruosidad, que es complementada por la destructiva independencia de sus ambiciones femeninas.

Apéndice: guía cronológica de hechos históricos.

Aprox. 250 a.C.: Asentamiento de tribus celtas en Irlanda.

432:	San Patricio introduce el Cristianismo en Irlanda.
ss.VII-VIII:	Edad de Oro de la era Gaélico-Cristiana.
795:	Llegada de los primeros vikingos a la isla de Lambay junto a la costa dublinesa.
852:	Los vikingos se asientan en el reino de Dublín.
1170:	Los normandos al mando de Strongbow (conde de Pembroke) llegan a Irlanda para colaborar en la expansión militar del rey de Leinster, Dermot Macmurrough. Matrimonio de Strongbow y Aoife, hija de Dermot Macmurrough.
1171:	El normando Strongbow se proclama rey de Leinster. El rey de Inglaterra Enrique II llega a Irlanda para someter a su súbdito normando Strongbow.
1210:	Juan I de Inglaterra crea la sede gubernamental en el castillo de Dublín para extender las leyes y costumbres inglesas en Irlanda.
1297:	Comienzo del Parlamento irlandés en Dublín.
1366:	Aprobación de los Estatutos de Kilkenny.
1536-37:	Nueva política de control de Enrique VIII. El primer Parlamento de la Reforma se reúne en Dublín.
1541:	Enrique VIII es nombrado por el Parlamento rey de Irlanda.
1560:	El segundo Parlamento de la Reforma. La política isabelina de confiscación de territorio.
1579-83:	Rebelión en Munster.
1585-87:	Asentamiento de colonos ingleses en Munster (*Plantation*).
1595:	Rebelión en el Ulster.
1596:	Publicación de la obra de *Edmund Spenser, A View of the Present State of Ireland.*
1601:	Derrota del Ulster en la batalla de Kinsale.
1606:	Asentamiento de escoceses en la costa este del Ulster por iniciativa privada.
1607:	Huida de los principales rebeldes irlandeses del Ulster (*The Flight of the Earls*). Desaparición del orden gaélico.
1608-10:	Asentamiento de colonos ingleses en el Ulster (*Plantation*).
1641:	Gran rebelión católica en el Ulster para la devolución de las tierras confiscadas por los protestantes.
1642:	Comienzo de la Guerra Civil entre Carlos I y el Parlamento de Westminster.
1649:	Ejecución de Carlos I. Oliver Cromwell llega a Irlanda y conquista las ciudades de Drogheda y Wexford.
1650-52:	Oliver Cromwell conquista Irlanda.

1654-55: La confiscación de territorio de Oliver Cromwell. Los terratenientes católicos son exiliados al margen oeste del río Shannon en las zonas de Connaught y Clare.

1658: Muerte de Oliver Cromwell.

1660: Restauración de la monarquía con Carlos II. Carlos II declara que mantendrá el asentamiento protestante de Cromwell y que devolverá la propiedad a los "católicos inocentes" cuyo apoyo monárquico pueda probarse.

1662-65: Mínima devolución de tierras a los "católicos inocentes". El proyecto finaliza incompleto.

1685: Acceso al trono de un monarca católico, Jacobo II.

1687: Los católicos sustituyen a los protestantes en los cargos de poder.

1688: Los protestantes ofrecen su apoyo al príncipe Guillermo de Orange (yerno de Jacobo) para deponer al monarca católico y ocupar el trono. Huida de Jacobo II a Francia.

1689: Guillermo III acepta el trono. Jacobo II llega a Kinsale para luchar contra Guillermo III con el apoyo católico. Los protestantes del norte de Irlanda se enfrentan a Jacobo II en la ciudad de Derry. Las tropas de Guillermo III liberan la ciudad del asedio católico.

1690: Guillermo III vence a Jacobo II en la batalla del Boyne.
Jacobo II huye a Francia. Los irlandeses católicos continúan la lucha en solitario.

1691: Derrota de las tropas católicas en Aughrim. Definitiva rendición católica y firma del Tratado de Limerick.

1692: Constitución del Parlamento irlandés formado sólo por protestantes. Consolidación de la ascendencia del protestantismo.

1695-1709: Creación de una legislación anticatólica: *Penal Laws.*

1719: Se aprueba la ley de tolerancia religiosa para los protestantes disidentes.

1775: Henry Grattan asume el liderazgo del *Patriot Party*.

1775-83: La Guerra de la Independencia Americana.

1778: Relajación de las leyes penales (*Gardiner's first Catholic Relief Act*). Se amplían los derechos de arrendamiento a un período de 999 años. Se permite a los católicos el uso de armas y el derecho a heredar de igual modo que los protestantes.

1782: Relajación de las leyes penales (*Gardiner's second Catholic Relief Act*). Se permite a los católicos comprar tierra excepto en los *parliamentary boroughs*. El gobierno británico concede la independencia legislativa al Parlamento irlandés de Henry Grattan. Nueva relajación de las leyes penales (*Gardiner's third Catholic Relief Act*). Se permite a los católicos acceder a la enseñanza, que ha de ser en lengua inglesa.

1789-99: La Revolución Francesa.

1791: Wolfe Tone defiende la igualdad de católicos y protestantes y

publica el panfleto *Argument on behalf of the Catholics of Ireland*. Wolfe Tone funda la organización independentista *Society of United Irishmen* en Belfast y en Dublín.

1792: La clase alta defiende sus derechos y reclama el reconocimiento de sus antiguos privilegios bajo el nombre *Protestant Ascendancy*. Relajación de las leyes penales (*Langrishe's Catholic Relief Act*). Se permite a los católicos ejercer la abogacía. También se permiten los matrimonios mixtos entre católicos y protestantes.

1793: Condena a muerte y ejecución de Luis XVI en París.
Francia declara la guerra a Gran Bretaña. Relajación de las leyes penales (*Hobart's Catholic relief act*). Se aprueba el sufragio católico en iguales condiciones al derecho de voto de los protestantes.

1795: Creación de la organización protestante *Orange Order*.

1796-98: La rebelión republicana de Wolfe Tone. Invasión de tropas francesas que llegan en su ayuda a la bahía de Bantry. Wolfe Tone es arrestado y condenado a muerte.

1800: Aprobación del Acta de Unión (*Act of Union*) que entra en vigor a partir del 1 de Enero de 1801.

1823: El movimiento católico de Daniel O'Connell (*Catholic Association*).

1829: Aprobación de la Emancipación Católica que permite a los católicos acceder al Parlamento (*Catholic Emancipation*). Este hecho supone la abolición definitiva de las leyes penales.

1840: Daniel O'Connell funda una asociación para revocar el Acta de Unión, *Loyal National Repeal Association*.

1842: Publicación del semanario *The Nation* de Thomas Davis. El grupo republicano *Young Ireland* se une a la revocación de la Unión capitaneada por Daniel O'Connell.

1843: Prohibición y cancelación del mítin político de O'Connell previsto en Clontarf para la revocación de la Unión.

1848: Levantamiento armado del grupo republicano *Young Ireland*.

1845-49: La Hambruna (*The Famine*).

1849: Ley que regula la venta de tierras hipotecadas durante la Hambruna (*Encumbered Estates Act*).

1850: Creación de una asociación en defensa de los derechos del arrendatario (*The Tenant Right League*).

1858: Comienzo del movimiento revolucionario de carácter republicano llamado *Fenian movement* con la fundación de dos organizaciones secretas: en Irlanda *Irish Republican Brotherhood* y en Estados Unidos *Fenian Brotherhood*.

1859: La asociación en defensa del arrendatario *The Tenant Right League* es acusada de corrupción y finalmente disuelta.

1867: Fallido levantamiento republicano del *Fenian movement*.

1869: El gobierno liberal dirigido por Gladstone aprueba una ley según la

cual el protestantismo anglicano deja de ser la religión oficial de Irlanda (*Disestablishment Act*).

1870: Comienzo de la reivindicación autonómica de Irlanda a cargo de Isaac Butt (*Home Government Association*). La primera Ley del Suelo promulgada por Gladstone para regular la cuestión de la tierra (*Gladstone's first Land Act*).

1872: Formación de la organización sufragista *North of Ireland's Women's Suffrage Committee* en Belfast.

1876: Formación de la organización sufragista *Dublin Women's Suffrage Association* en Dublín.

1877: Parnell sustituye a Isaac Butt en la reivindicación autonómica de Irlanda y es elegido presidente de la organización *Home Rule Confederation of Great Britain*.

1879: Michael Davitt defiende los derechos del arrendatario (*Irish National Land League*). Comienza la guerra del campesinado o *Land War*.

1880: Parnell es elegido presidente del Partido Irlandés.

1881: La segunda Ley del Suelo promulgada por Gladstone para regular la cuestión de la tierra (*Gladstone's second Land Act*).

1884: Reforma parlamentaria que amplía el sufragio a todos los varones en edad de votar.

1885: Fundación del partido unionista *Irish Loyal and Patriotic Union*. Aprobación de una Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra y defiende los derechos del arrendatario (*Ashbourne Act*).

1886: Primer proyecto de ley para la autonomía de Irlanda presentado por Gladstone (*Gladstone's first Home Rule Bill*); es rechazado en el Parlamento.

1887: Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra.

1890: El escándalo de Parnell se hace público por el divorcio de su amante Mrs O'Shea. Parnell es cesado en su liderazgo del Partido Irlandés. División del Partido Irlandés.

1891: Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra. Muerte de Parnell. John Redmond continúa la política de Parnell. Formación del partido unionista moderado *the Irish Unionist Alliance*.

1892: La Convención del Ulster se reúne en Belfast para rechazar su vinculación a cualquier proyecto autonómico en Irlanda. Fundación de la *Irish National Literary Society*.

1893: Segundo proyecto de ley para la autonomía de Irlanda presentado por Gladstone (*Gladstone's second Home Rule Bill*); es rechazado de nuevo en el Parlamento. Fundación de la Liga Gaélica de Douglas Hyde.

1896: James Connolly funda el partido republicano de los trabajadores (*Irish Socialist Republican Party*). Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra.

1899: Publicación del periódico separatista *United Irishman* a cargo de Arthur Griffith.

1900: Reunificación del Partido Irlandés bajo la dirección de John Redmond. Publicación del semanario *The Leader* de D.P. Moran. Fundación de la organización feminista *Inghinidhe na hÉireann*.

1901: Fundación de la organización sufragista *Irishwomen's Suffrage and Local Government Association*.

1902: Celebración del Congreso Agrario por Shawe-Taylor.

1903: Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra (*Wyndham's Land Purchase Act*). Se da una compensación económica al propietario sobre el precio de venta de sus tierras.

1905: Formación del Consejo Unionista del Ulster bajo el liderazgo de Edward Carson (*Ulster Unionist Council*).

1908: Formación de la organización sufragista militante *Irish Women's Franchise League*. Arthur Griffith funda una organización política separatista (*Sinn Féin*). Jim Larkin en colaboración con James Connolly crea el sindicato *Irish Transport and General Workers' Union* que también se une a la reivindicación nacionalista.

1909: Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra (*Birrell's Land Act*).

1911: Abolición del derecho de veto de la Cámara de los Lores con el fin de conseguir la aprobación del proyecto autonómico. Fundación de la organización sufragista *Munster Women's Franchise League*.

1912: La fuerza unionista del Ulster firma un acuerdo de oposición al proyecto autonómico de Irlanda y solicita que los condados del Ulster sean excluidos de dicho proyecto (*Solemn League and Covenant*).

1913: Creación de un cuerpo militar en el Ulster para oponerse por la fuerza al proyecto autonómico (*Ulster Volunteer Force*). Formación de un gobierno provisional en el Ulster. Como respuesta, creación de fuerzas militares republicanas (*Irish Citizen's Army y Irish National Volunteers*).

1914: Comienzo de la Primera Guerra Mundial. Se aprueba la Ley de Autonomía o *Home Rule* para que entre en vigor en un plazo de doce meses o bien al finalizar la guerra. Se aplaza la enmienda a dicha ley para la exclusión del Ulster. Varios grupos armados proyectan un levantamiento militar republicano: *Irish Volunteers*, *Irish Republican Brotherhood* y *Irish Citizen's Army*. Se une a ellos la organización feminista *Cumann na mBan*.

1916: La Insurrección de Pascua en Dublín (*Easter Rising*) proclama la República de Irlanda. Derrota y ejecución de los principales líderes.

1917: Reorganización de *Sinn Féin* y del cuerpo militar *Irish Volunteers* con dos de los supervivientes de la insurrección de Dublín: Eamon de Valera y Michael Collins. Reunión de la Convención Unionista.

1918: Finaliza la Primera Guerra Mundial. Elecciones generales: victoria de *Sinn Féin* sobre el Partido Irlandés.

1919: Los representantes de *Sinn Féin* reunidos en Dublín constituyen el Parlamento irlandés con el nombre *Dáil Éireann*. Dáil Éireann redacta una constitución provisional y declara la independencia de la República de Irlanda. De Valera es elegido presidente de Dáil Eireann. De Valera no consigue el reconocimiento oficial de la independencia. Michael Collins reorganiza la fuerza militar bajo el nombre *Irish Republican Army* (IRA). El IRA ataca a las autoridades británicas en Irlanda así como a la fuerza policial británica o *Royal Irish Constabulary*.

1919-21: La Guerra de Independencia o Guerra Angloirlandesa (*The Troubles*). Gran Bretaña introduce en Irlanda fuerzas militares especiales, los llamados *Black and Tans* y *Auxiliary Forces*, para luchar contra el IRA.

1920: Se aprueba el Parlamento para Irlanda del Norte separado del resto de Irlanda (*Government of Ireland Act*). Este hecho histórico recibe el nombre de *Partition*.

1921: Jorge V inaugura el Parlamento de Irlanda del Norte.
James Craig Primer Ministro de Irlanda del Norte. Firma del Tratado Angloirlandés. No se consigue la República de Irlanda sino el Estado Libre de Irlanda o *Irish Free State*, del cual está excluida Irlanda del Norte. El Estado Libre de Irlanda ha de jurar fidelidad a la Corona británica.

1922: Formación del Estado Libre de Irlanda. Comienzo de la Guerra Civil entre el bando que acepta el Tratado Angloirlandés y el bando que persigue la consecución de una república así como el mantenimiento de una Irlanda unida.

1923: Fin de la Guerra Civil. Permanece el Estado Libre de Irlanda. Ley del Suelo que regula la compra-venta de tierra (*Hogan Act*). Los terratenientes son obligados a vender toda la tierra en arriendo. De este modo el Estado Libre de Irlanda pone fin a la cuestión de la tierra.

1926: De Valera funda el partido *Fianna Fáil* a favor de una república.

1932: Elecciones generales. Victoria de *Fianna Fáil*. De Valera suprime de la Constitución el juramento de fidelidad a la Corona. Comienzo de la guerra económica.

1937: Se sustituye la Constitución del Estado Libre de Irlanda
por la Constitución de Eire, que declara a Irlanda "Estado soberano, independiente y democrático". Fin de la guerra económica.

1948-49: Se declara la República de Irlanda. Aceptación de la República por parte de Gran Bretaña. Se asegura el mantenimiento de la separación de Irlanda del Norte.

Apéndice: cronología de autores y novelas de Big House durante el siglo XIX.

* **Maria Edgeworth** (1767-1849)

. *Castle Rackrent* (1800)

. *Ennui* (1809)

. *The Absentee* (1812)

. *Ormond* (1817)

* **Lady Morgan** (1776?-1859)
-Sidney Owenson-

. *The Wild Irish Girl, A National Tale* (1806)

* **Charles Robert Maturin** (1780-1824)

. *The Wild Irish Boy* (1808)

. *The Milesian Chief* (1812)

. *Melmoth the Wanderer* (1820)

* **Charles James Lever** (1806-1872)

. *The Martins of Cro' Martin* (1856)

. *Lord Kilgobbin* (1872)

* **Joseph Sheridan Le Fanu** (1814-1873)

. *The House by the Churchyard* (1863)

* **George Moore** (1852-1933)

. *A Drama in Muslin* (1886)

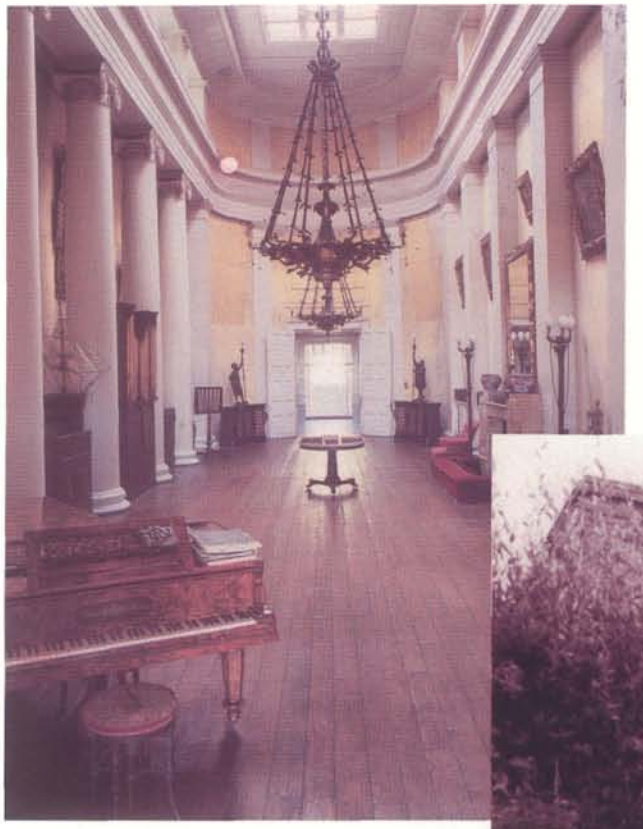
The Big House : Ayer y Hoy

Bowen's Court

The paradox of these big houses is that often they are not big at all.[...]*They are of adequate size for a family, its dependants, a modest number of guests. They have few annexes, they do not ramble; they are nearly always compactly square. Much of the space inside (and there is not so much space) has been sacrificed to airy halls and lobbies and to the elegant structure of staircases. Their façades (very often in the Italian manner) are not lengthy, though they may be high. Is it height - in this country of otherwise low buildings - that got those Anglo-Irish houses their "big" name? Or have they been called "big" with a slight inflection - that of hostility , irony? One may call a man "big" with just that inflection because he seems to think the hell of himself.*

(Elizabeth Bowen)

Castletown, condado de Kildare, introdujo la estética arquitectónica de Andrea Palladio en Irlanda, en 1722.



Lissadell is an exceedingly impressive house inside with a great sitting-room as high as a church and all things in good taste ... But ouside it is grey, square and bare, yet set amid delightful grounds.

(William Butler Yeats)

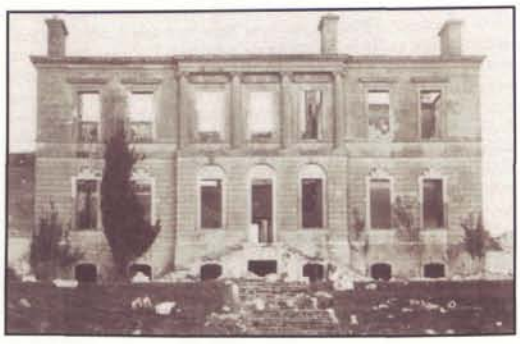
The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south

.....

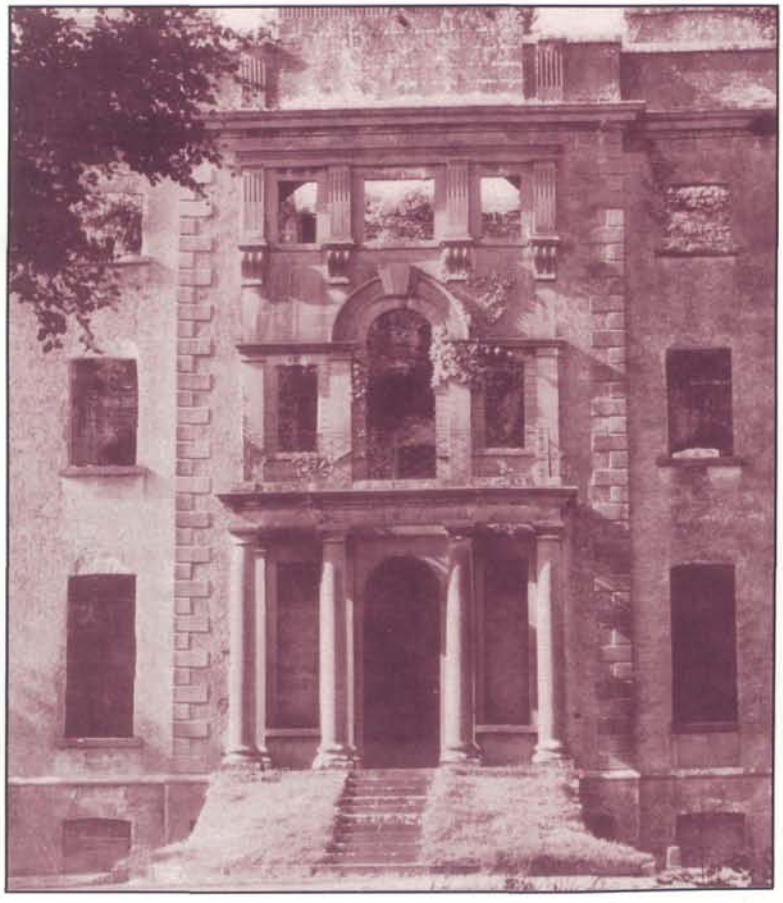
We the great gazebo built,
They convicted us of guilt,
Bid me strike a match and blow.

In Memory of Eva Gore-Booth
and Con Markiewicz

Temple House, condado de Sligo



Desart Court, condado de Kilkenny: el antes y el después.



Las ruinas de Moore Hall, condado de Mayo.
"Ireland is not a gentleman's country"
(George Moore)

It is a tall, unlovely block, of great solidity, with kitchen premises half underground, and the whole surrounded by a wide and deep area. [...] *It is said that a man is never in love till he is in love with a plain woman, and in spite of draughts, of exhausting flights of stairs, of chimneys that are the despair of sweeps, it has held the affection of five generations of Martins.*

(Martin Ross sobre Ross House, condado de Galway)

Its outward aspect, with its severe, grey, weather-slated walls, and Georgian windows, offers no compromise to beauty, and makes no secret of its contempt for picturesqueness.

[...] *But even as it is said that there is no love so deep as that that is given to a plain woman, so is the love that this plain old house has known how to inspire in its children.*

(Edith Somerville sobre Drishane, condado de Cork)

Arrogant in its isolation, it has recognized nothing less than London, as a rival lawgiver.
(Edith Somerville sobre Castletownshend)
"High Ginthry did be jumping mad for rooms in this village"

La costa de West Carbery desde los jardines de Drishane.

Ross House (arriba) y Ballynahinch en el paisaje del condado de Galway.

Drishane hoy en día.

El castillo de la familia Townshend levantado en Castletownshend en época de Oliver Cromwell.

St. Barrahane, la iglesia protestante, en el interior de los terrenos pertenecientes a la familia Townshend, y rodeada por la muralla del castillo.

Large as was weekday liberty in all matters, and specially in those of costume, it was, on Sunday mornings incumbent on all, male and female alike, to array themselves with a care, not to say a splendour, usually reserved for a London function, and to present themselves for morning service at the church.

(Edith Somerville)

La iglesia católica, a las afueras de Castletownshend.

El interior de St. Barrahane.
Vidriera de la Natividad, obra de Harry Clarke, levantada en 1915 por Edith Somerville y hermanos a la memoria de sus abuelos.
El mosaico frente al altar, con motivos celtas, fue diseñado por Edith Somerville en memoria de Martin Ross.

Las tumbas de Edith Somerville (derecha) y Martin Ross (izquierda) junto a St. Barrahane.

Tally Ho Lodge, Castletownshend, en la actualidad.

El rincón literario de Somerville & Ross, junto al bosque de Drishane, donde se refugiaban para escribir. Actualmente se encuentra en ruinas. Aquí se escribieron las últimas páginas de la novela *The Real Charlotte.*

Vista parcial de la costa de West Carbery
desde el rincón literario de Somerville & Ross.

Somerville & Ross:
Un tándem literario.

To write with you doubles the triumph and
the enjoyment, having first halved the trouble and anxiety.

(Martin Ross)

Somerville & Ross posando para un periódico.

Somerville & Ross en Drishane,
trabajando junto al "mouseoleum"

Somerville & Ross fotografiadas en París, después de la
publicación de *The Real Charlotte* en 1894.

Retrato de Aylmer Somerville por
Edith Somerville en 1881.

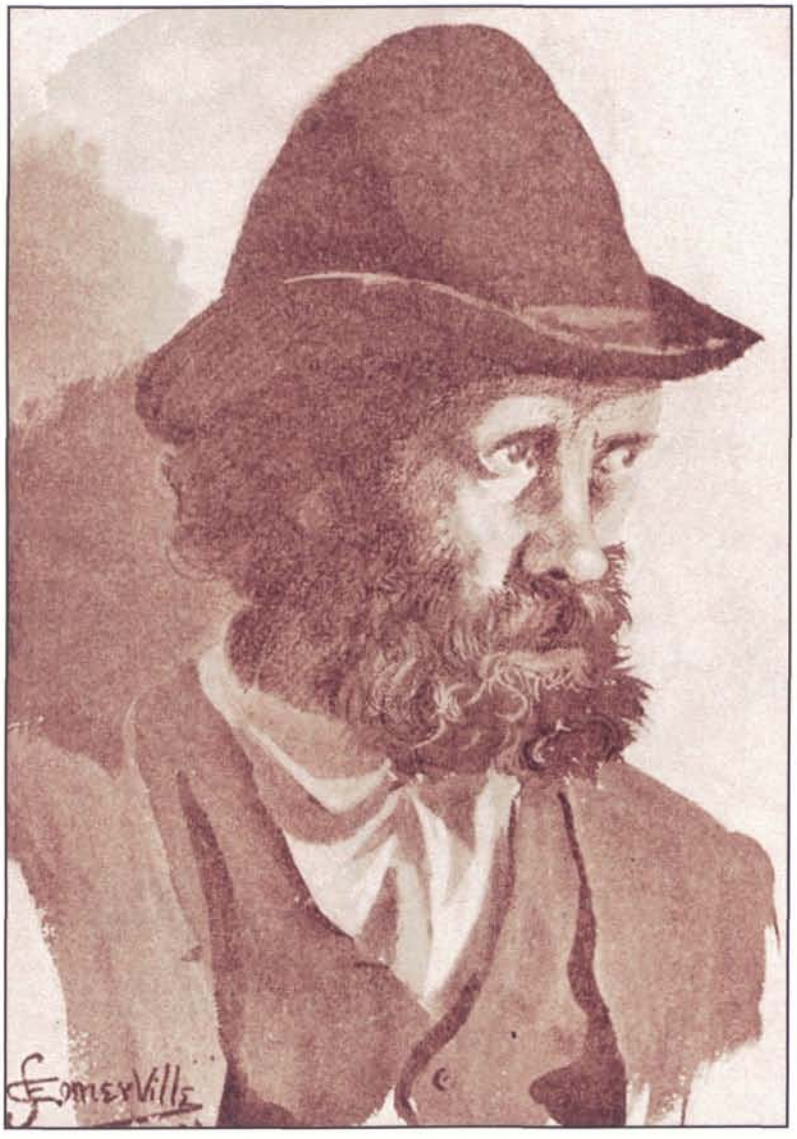
Retrato de Martin Ross en 1886.
"Many drawings I have made of her, and, that spring before I went to Paris I made a small sketch in oils, with a hope that was futile that colour might succeed where black and white had failed."

(Edith Somerville)

*"**E** came from **E**ngland, and wanted no guide.*
Now he's larning the lie o' the bogs,
From inside!"

Slipper's ABC of Fox-Hunting

*"Here's the **W**recker, and Earth Stopper,*
Bowld Willy Roche.
Sure they say a fried egg's the one thing
He can't poach!"



"A MAN MUST WOTE THE WAY HIS PRIEST AND BISHOP'LL TELL HIM"

"ANCIENT WIDOWHOOD AND SPINSTERDOM"

"Mary Norris regarding herself with melancholy disfavour in a looking glass... Went to work early madly interesting. Began to paint and mostly got her head in - thundering good model - she never stirs."

(Edith Somerville, extracto de su diario, 1887)

An Old Widow Woman

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE SOMERVILLE & ROSS

An Irish Cousin. London: Richard Bentley & Son, 1889.

Naboth's Vineyard. London: Spencer Blackett, 1891.

Through Connemara in a Governess Cart. London: W.H. Allen & Co. Ltd., 1892.

In the Vine Country. London: W.H. Allen & Co. Ltd., 1893.

The Real Charlotte. London: Ward and Downey Ltd., 1894 [/Dublin: A & A Farmar, 1999].

Beggars on Horseback. Edinburgh and London: William Blackwood & Sons, 1895.

The Silver Fox. London: Lawrence & Bullen Ltd., 1898.

Some Experiences of An Irish R.M. London: Longmans, Green & Co., 1899.

A Patrick's Day Hunt. London: Archibald Constable & Co. Ltd., 1902.

All On the Irish Shore. London: Longmans, Green and Co., 1903.

[E. OE. Somerville], *Slipper's ABC of Fox Hunting*. London: Longmans, Green & Co., 1903.

Some Irish Yesterdays. London: Longmans, Green & Co., 1906.

Further Experiences of An Irish R.M. London: Longmans, Green & Co., 1908.

Dan Russel the Fox. London: Methuen & Co. Ltd., 1911.

In Mr Knox's Country. London: Longmans, Green & Co., 1915.

Irish Memories. London: Longmans, Green & Co., 1917.

Mount Music. London: Longmans, Green & Co., 1919.

Stray-Aways. London: Longmans, Green & Co., 1920.

An Enthusiast. London: Longmans, Green & Co., 1921.

Wheel-Tracks. London: Longmans, Green & Co., 1923.

The Big House of Inver. London: William Heinemann, Ltd., 1925.

French Leave. London: William Heinemann, Ltd., 1928.

[E. OE. Somerville], *The States Through Irish Eyes*. Boston & New York: Houghton Mifflin Co., 1930.

An Incorruptible Irishman. London: Ivor Nicholson & Watson, 1932.

The Smile and The Tear. London: Methuen & Co. Ltd., 1933.

The Sweet Cry of Hounds. London: Methuen & Co. Ltd., 1936.

Sarah's Youth. London: Longmans, Green & Co., 1938.

[E. OE. Somerville & Boyle Townshend Somerville], *Records of the Somerville Family of Castle-haven and Drishane from 1174-1940*. Cork: Gut & Co Ltd., 1940.

Notions in Garrison. London: Methuen & Co. Ltd., 1941.

Happy Days! Essays of Sorts. London: Longmans, Green & Co., 1946.

Maria and Some Other Dogs. London: Methuen & Co. Ltd., 1949.

ARTICULOS DE SOMERVILLE & ROSS

E. OE. Somerville, "Mrs Maloney's Amateur Theatricals", *Home Chimes*, Vol.2 (2 May 1885).

Martin Ross, "A Night in the Suburbs", *Argosy* (September 1887).

- - - - - - - - -, "Olympia to Connemara", *The World* (29 August 1888).

- - - - - - - - -, "A Delegate of the National League", *The World* (17 July 1889).

- - - - - - - - -, "Cheops in Connemara", *The World* (October 1889).

E. OE. Somerville & Martin Ross, "Slide No.42", *Lady's Pictorial* (Christmas 1890).

- -, "The Primrose Path of Dalliance", *Black and White* (26 November 1892).

- -, "Priest or Patriot?", *The World* (27 September 1893).

- -, "A Pool of Siloam", *Lady's Pictorial* (23 September 1899).

Martin Ross, "A Speaking Contrast", *Irish Homestead* (December 1899).

E. OE. Somerville & Martin Ross, "An Irish Problem", *National Review*, Vol.38 (November 1901).

- -, "The Desired of the People, by 'A Looker On'", *National Review*, Vol.42 (September 1903).

- -, "A Regrettable Incident", *Nash's Magazine*, (November 1909).

- -, "The Anglo-Irish Language", *Times Literary Supplement* (5 May 1910).

E. OE. Somerville, "Old Wine and New", *Times Literary Supplement* (20 October 1910).

Martin Ross, "Two Views of Irish Politics", *Times Literary Supplement* (27 October 1910).

E. OE. Somerville, "Masters of Horse", *Times Literary Supplement* (22 February 1912).

Martin Ross, "The Reaping of Ulster", *The Spectator*, Vol.108 (5 October 1912).

E. OE. Somerville & Martin Ross, "At a Western Hotel", *Lady of the House* (November/December 1912).

- -, "With Thanks for Kind Enquiries. A Brief Review of the War Work of the Suffragists'", *The Conservative and Unionist Women's Franchise Association* (May 1915).

E. OE. Somerville, "Ireland, Then and Now", *Times Literary Supplement* (7 March 1918).

- - - - - - - - - - - - - -, "In The Kingdom of Kerry", *Times Literary Supplement* (4 April 1918).

- - - - - - - - - - - - - -, "The Intellectuals", *The Englishwoman* (May 1918).

- - - - - - - - - - - - - -, "Stage Irishmen and Others", *Times Literary Supplement* (30 August 1919).

- - - - - - - - - - - - - -, "Misunderstood", *Irish Statesman* (6 September 1919).

- - - - - - - - - - - - - -, "The Cult of the Peasant", *Times Literary Supplement* (20 November 1919).

- - - - - - - - - - - - -, "Extra Mundane Communications", *Country Gentleman* (November 1919).

- - - - - - - - - - - - -, "Matter of Opinion by a Retired Prophet", *Time and Tide* (July 1921).

- - - - - - - - - - - - -, "Court Ladies of Japan", *Time and Tide* (22 October 1921).

- - - - - - - - - - - - -, "Some More Irish Memories – I", *The London Mercury*, Vol.5 (November 1921).

- - - - - - - - - - - - -, "Some More Irish Memories – II", *The London Mercury*, Vol.5 (December 1921).

- - - - - - - - - - - - -, "Snapshots in Sicily", *Time and Tide* (22 October – 24 November 1922).

- - - - - - - - - - - - -, "Some Spanish Impressions", *Blackwood Magazine* (August 1926).

- - - - - - - - - - - - -, "For Richer For Poorer", *Cornhill* (September 1933).

E. OE. Somerville & Martin Ross, "Two of a Trade", *Irish Writing*, No.1 (1946).

INEDITOS

- Correspondencia:

En el Archivo de Drishane, Castletownshend: la relación de los manuscritos que allí se encuentra está catalogada en la obra de RAUCHBAUER, Otto, *The Edith Oenone Somerville Archive in Drishane. A Catalogue and an Evaluative Essay.* Dublin: Irish Manuscripts Commission, 1995.

En Special Collections, Queen's University, Belfast: Somerville and Ross Papers – MS 17/1033 A LSS.

- Cuadernillos de apuntes:

En Special Collections, Queen's University, Belfast: *BOOK 10 – Somerville (Edith) and Martin (Violet) Four Autograph Commonplace Books recording characteristic Irish anecdotes and dialogue 1886-1945 collected by the authors for use in their works*. - MS 17/881.

- Diarios:

En Special Collections, Queen's University, Belfast: Los Diarios de Edith Somerville (1873-1948) y los Diarios de Martin Ross (1875-1915) – MS 17.

OBRAS SOBRE SOMERVILLE & ROSS

Biografías y correspondencia publicada

COLLIS, Maurice, *Somerville and Ross: A Biography*. London: Faber and Faber, 1968.

CUMMINS, Geraldine, *Dr. E. OE. Somerville: A Biography*. London: Andrew Dakers Ltd., 1952.

LEWIS, Gifford, *Somerville and Ross. The World of the Irish R.M.* Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1987.

- - - - - - (ed.), *The Selected Letters of Somerville and Ross*. London: Faber and Faber, 1989.

Bibliografías

HUDSON, Elizabeth, *A Bibliography of the First Editions of the Works of E. OE. Somerville and Martin Ross*. New York: The Sporting Gallery & Bookshop, Inc., 1942.

Tesis Doctorales no publicadas

WATSON, Cresap, *The Collaboration of Edith Somerville and Violet Martin*. Ph.D. thesis,

Trinity College Dublin, 1953.

Obras de crítica literaria

CRONIN, John, *Somerville and Ross*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1972.

FEHLMANN, Guy, *Somerville et Ross. Témoins de l'Irlande d'Hier*. Caen: Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Caen, 1970.

POWELL, Violet, *The Irish Cousins. The Books and Background of Somerville and Ross*. London: Heinemann, 1970.

ROBINSON, Hilary, *Somerville & Ross. A Critical Appreciation*. Dublin: Gill & Macmillan / New York: St. Martin's Press, 1980. [Publicación de la Tesis Doctoral: BERROW, Hilary, *Somerville & Ross: Transitional Novelists*. Ph.D. thesis, University College Dublin, 1975.]

Artículos

BARLOW, J.E.M., "A Memory of Martin Ross", *Country Life*, Vol.39 (29 January 1916), 136.

CAHALAN, James M., "Humor with a Gender. Somerville and Ross and *The Irish R.M.*", *Éire-Ireland*, Vol.28, No.3 (Fall 1993), 87-102.

COGHILL, Sir Patrick, "Somerville and Ross", *Hermathena*, No.79 (1952), 47-60.

- - - - - - - -, "Opening Address" en *Somerville and Ross: A Symposium*. Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University, 1968, 5-7.

COWMAN, Roz, "Lost Time: The Smell and Taste of Castle T" en *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing*. Éibhear Walshe (ed.). Cork: Cork University Press, 1997, 87-102.

CRONIN, Anthony, "Edith Somerville and Martin Ross: Women Fighting Back" en *Heritage Now Irish Literature in the English Language*. Dingle, Co. Kerry: Brandon Books, 1982, 75-86.

CRONIN, John, "Dominant Themes in the Novels of Somerville and Ross" en

Somerville and Ross: A Symposium. Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University, 1968, 8-19.

- - - - - - -, "Somerville and Ross: The Real Charlotte" en *The Anglo-Irish Novel. The Nineteenth Century.* Volume One. Belfast: The Appletree Press, 1980, 135-52.

- - - - - - - , "An Ideal of Art: The Assertion of Realities in the Fiction of Somerville and Ross", *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol.11, No.1 (1985), 3-19.

(Anónimo) "Excursions in Double Harness", *Times Literary Supplement*, No.2, 414 (8 May 1948), 260-1.

FLANAGAN, Thomas, "The Big House of Ross-Drishane", *The Kenyon Review*, Vol.28, No.1 (January 1966), 54-78.

GRAVES, C.L., "The Lighter Side of Irish Life", *Quarterly Review*, Vol.219, No.436 (July 1913), 26-47.

GWYNN, Stephen, "Lever's Successors", *Edinburgh Review* (October 1921), 346-57.

HUGHES, Clair, "'Hound Voices', the Big House in Three Novels by Anglo-Irish Women Writers" en *International Aspects of Irish Literature.* Toshi Furomoto et al. (eds.). Gerrards Cross: Colin Smythe, 1996, 349-55.

IMHOF, Rüdiger, "Somerville & Ross: *The Real Charlotte* and *The Big House of Inver*" en *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature.* Otto Rauchbauer (ed.). Dublin: The Lilliput Press, 1992, 95-108.

KIBERD, Declan, "Tragedies of Manners – Somerville and Ross" en *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation.* London: Vintage, 1995, 69-82.

KIELY, Benedict, "The Great Gazebo", *Éire-Ireland*, Vol.2 (Winter 1967), 72-86.

KREILKAMP, Vera, "The Big Houses of Somerville and Ross" en *The Anglo-Irish Novel and the Big House.* Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998, 112-40.

LONDON, Bette, "Two of a Trade: Partners in Writing, 1880-1930" en *Writing Double. Women's Literary Partnerships*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press, 1999, 91-118.

LOWELL, Amy, "To Two Unknown Ladies", *North American Review* (June 1919), 263.

LUCAS, E.V., "The Two Ladies", *The Spectator* (1 January 1916), 9-10.

LYONS, F.S.L., "The Twilight of the Big House", *Ariel*, Vol.1 (July 1970), 110-22.

MacCARTHY, B.G., "E. OE. Somerville and Martin Ross", *Studies*, Vol.24 (1945), 183-94.

MARTIN, David, "The Castle Rackrent of Somerville and Ross; A 'Tragic' Colonial Tale?", *Études Irlandaises*, No.7 (Décembre 1982), 43-53.

McMAHON, Sean, "John Bull's Other Island: A Consideration of *The Real Charlotte* by Somerville and Ross", *Éire-Ireland*, Vol.3, No.4 (Winter 1968), 119-35.

MITCHELL, Hilary, "Somerville and Ross: Amateur to Professional" en *Somerville and Ross: A Symposium*. Belfast: Institute of Irish Studies, Queen's University, 1968, 20-37.

MOONEY, Shawn R., "'Colliding Stars': Heterosexism in Biographical Representations of Somerville and Ross", *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol.18, No.1 (December 1991), 157-75.

MOYNAHAN, Julian, "The Strain of the Double Loyalty: Edith Somerville and Martin Ross" en *Anglo-Irish. The Literary Imagination in a Hyphenated Culture*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995, 162-97.

O'BRIEN, Conor Cruise, "Somerville and Ross" en *Writers and Politics*. New York: Pantheon Books, 1955, 106-15.

POWER, Ann, "The Big House of Somerville and Ross", *The Dubliner* (Spring 1964), 43-53.

PRITCHETT, V.S., "The Irish R.M." en *The Living Novel and Later Appreciations*. New York: Vintage Books, 1947, 199-205.

QUILLER-COUCH, Sir Arthur, "Tribute to Ireland" en *The Poet as Citizen and Other Papers*. Cambridge: Cambridge University Press, 1934, 218-26.

TROTTER, Elizabeth Stanley, "Humour with a Gender", *Atlantic Monthly*, Vol.130, No.6 (December 1922), 781-7.

TYNAN, Katherine, "Violet Martin (Martin Ross) and E. OE. Somerville", *The Bookman*, Vol.50 (June 1916), 65-6.

WARNER, Alan, "Somerville and Ross" en *A Guide to Anglo-Irish Literature*. New York: St. Martin's Press, 1981, 50-60.

WATSON, Cresap, "Realism, Determinism, and Symmetry in *The Real Charlotte*", *Hermathena*, No.84 (November 1954), 26-44.

WEEKES, Ann Owens, "Somerville and Ross: Ignoble Tragedy" en *Irish Women Writers. An Uncharted Tradition.* Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky, 1990, 60-82.

WILLIAMS, Orlo, "A Little Classic of the Future", *The London Mercury*, Vol.1, No.5 (March 1920), 555-64.

- - - - - - - - , "A Little Classic" en *Some Great English Novels. Studies in the Art Of Fiction.* London: Macmillan and Co., Ltd., 1926, 264-91.

OBRAS DE REFERENCIA

Ascendancy y Novela de *Big House*

BENCE-JONES, Mark, *Twilight of the Ascendancy.* London: Constable, 1993.

- - - - - - - - - - - -, *Life in an Irish Country House.* London: Constable, 1996.

BOWEN, Elizabeth, *Bowen's Court.* Cork: The Collins Press, 1998.

BUCKLAND, Patrick, *The Anglo-Irish and the New Ireland 1885-1922.* Dublin: Gill and Macmillan / New York: Barnes & Noble, 1973.

CRAIG, Maurice, *Classic Irish Houses of the Middle Size.* London: Architectural Press, 1976.

EDGEWORTH, Maria, *Ennui.* London: J.M. Dent, 1893.

- - - - - - - - - - - -, *Ormond.* London: J.M. Dent, 1893.

- - - - - - - - - - - -, *Castle Rackrent.* Oxford: Oxford University Press, 1987.

- - - - - - - - - - - -, *The Absentee.* Oxford: Oxford University Press, 1988.

FERGUSON, Samuel, "A Dialogue Between the Head and Heart of an Irish Protestant", *Dublin University Magazine*, Vol.II, No.XI (November 1833), 586-93.

FRIEL, Brian, *Selected Plays of Brian Friel*. London: Faber and Faber, 1984.

GENET, Jacqueline (ed.), *The Big House in Ireland. Reality and Representation*. Dingle, Co.Kerry: Brandon Books / Savage, Maryland: Barnes and Noble, 1991.

GONZALEZ CASADEMONT, Rosa M., "Sheridan Le Fanu's *Uncle Silas* (1864): An Irish Story Transposed to an English Setting", *Revista Canaria de Esudios Ingleses*, Núm.22-23 (Abril-Noviembre 1991), 101-10.

HALL, Wayne, "Le Fanu's House by the Marketplace", *Éire-Ireland*, Vol.21, No.1 (Spring 1986), 55-72.

INGLIS, Brian, *West Briton*. London: Faber and Faber, 1962.

THE KNIGHT OF GLIN et al., *Vanishing Country Houses of Ireland*. Antrim: The Irish Architectural Archive and The Irish Georgian Society, 1988.

KREILKAMP, Vera, *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998.

LEE, Hermione (ed.), *The Mulberry Tree Writings of Elizabeth Bowen*. London: Virago Press, 1986.

LE FANU, Sheridan, *Uncle Silas*. New York: Dover Publications, 1966.

- - - - - - - -, *The House by the Churchyard*. Belfast: The Appletree Press, 1992.

LEVER, Charles, *The Martins of Cro' Martin*. London: Chapman & Hall, 1856.

- - - - - -, *Lord Kilgobbin*. London: George Routledge, 1872.

MATURIN, Charles, *The Milesian Chief*. 4 Vols. London: H. Colburn, 1812.

- - - - - - - -, *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1968.

- - - - - - - -, *The Wild Irish Boy*. New York: Arno Press, 1977.

McCONVILLE, Michael, *Ascendancy to Oblivion – The Story of the Anglo-Irish*. London: Quartet Books, 1986.

McCORMACK, W.J., *Sheridan Le Fanu and Victorian Ireland*. Oxford: Clarendon Press, 1980.

- - - - - - - - - - - -, *Ascendancy and Tradition in Anglo-Irish Literary History from 1789 to 1939*. Oxford: Clarendon Press, 1985. [Obra revisada y ampliada en] *From Burke to Beckett. Ascendancy, Tradition and Betrayal in Literary History*. Cork: Cork University Press, 1994.

- - - - - - - - - - -, *Dissolute Characters. Irish Literary History through Balzac, Le Fanu, Yeats and Bowen.* Manchester & New York: Manchester University Press, 1993.

MONTGOMERY-MASSINGBERD, Hugh & SYKES, Christopher Simon, *Great Houses of Ireland.* London: Laurence King, 1999.

MOORE, George, *A Drama in Muslin.* Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993.

MORGAN, Lady, *Memoirs: Autobiography, Diaries and Correspondence.* Vol.2. London: W.H. Allen, 1863.

- - - - - - - - -, *The Wild Irish Girl.* New York: Garland, 1979.

MOYNAHAN, Julian, *Anglo-Irish. The Literary Imagination in a Hyphenated Culture.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995.

OWENS, Coilin (ed.), *Maria Edgeworth's Castle Rackrent.* Dublin: Wolfhound Press / Totowa, N.J.: Barnes and Noble, 1987.

PFEIFFER, Walter & HERON, Marianne, *In the Houses of Ireland.* New York: Stewart, Tabori & Chang, 1988.

RAUCHBAUER, Otto (ed.), *Ancestral Voices. The Big House in Anglo-Irish Literature.* Dublin: The Lilliput Press, 1992.

ROBINSON, Lennox, *Selected Plays of Lennox Robinson.* Vol.I. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1982.

SOMERVILLE-LARGE, Peter, *The Irish Country House. A Social History.* London: Sinclair-Stevenson, 1995.

Historia, sociedad y cultura

BROWN, Terence, *Ireland. A Social and Cultural History 1922-1985.* London: Fontana Press, 1985.

CAIRNS, David & RICHARDS, Shaun, *Writing Ireland – Colonialism, Nationalism and Culture.* Manchester: Manchester University Press, 1990.

CARLSON, Eric T. & DAIN, Norman, "The Meaning of Moral Insanity", *Bulletin of the History of Medicine*, Vol.XXXVI (1962), 131.

CHADWICK, Whitney & DE COURTIVRON, Isabelle (eds.), *Significant Others.*

Creativity & Intimate Partnership. London: Thames and Hudson, 1993.

CORKERY, Daniel, *The Hidden Ireland*. Dublin: Gill and Macmillan, 1924.

CURTIS, E., *A History of Ireland*. Norwich: Methuen, 1964.

FADERMAN, Lillian, *Surpassing the Love of Men*. London: The Women's Press, 1991.

FOSTER, R.F. (ed.), *Modern Ireland 1600-1972*. London: Penguin Books, 1988.

- - - - - - -, *The Oxford Illustrated History of Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- - - - - - -, *Paddy & Mr Punch. Connections in Irish and English History*. London: Penguin, 1995.

KEANE, Molly & PHIPPS, Sally, *Molly Keane's Ireland – An Anthology*. London: HarperCollins, 1993.

KEE, Robert, *Ireland, A History*. London: Abacus, 1982.

LEE, Joseph, *The Modernisation of Irish Society 1848-1918*. Dublin: Gill and Macmillan, 1992.

LUDDY, Maria, *Women in Ireland 1800-1918. A Documentary History*. Cork: Cork University Press, 1995.

LYONS, F.S.L., *Ireland since the Famine*. London: Fontana Press, 1985.

- - - - - - -, *Culture and Anarchy in Ireland 1890-1939*. Oxford: Oxford Unversity Press, 1989.

MARX, Karl & ENGELS, Frederick, *Ireland and the Irish Question*. Moscow: Progress Publications, sin fecha.

MATTHEW, H.C.G., *Gladstone 1809-1874*. Oxford: Clarendon Press, 1986.

MEMMI, Albert, *The Colonizer and the Colonized*. London: Farthscan, 1990.

MILL, John Stuart, *The Subjection of Women*. New York: Prometheus Books, 1986.

MOODY, T.W. & MARTIN, F.X. (eds.), *The Course of Irish History*. Cork: The Mercier Press, 1993.

O'CONNOR, Frank, *Leinster, Munster and Connaught*. London: Robert Hale Ltd., 1951.

O'CONNOR, Pat, *Friendships Between Women. A Critical Review*. Hemel Hemstead, Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1992.

O'FAOLAIN, Sean, *The Irish*. London: Penguin, 1980.

O'GRADY, Standish, *The Crisis in Ireland*. Dublin: E. Ponsoby, 1882.

- - - - - - - - -, "The New Irish Movement", *Fortnightly Review*, No.67 (February 1897), 170-9.

PALMER, Norman D., *The Irish Land League Crisis*. New Haven: Yale University Press, 1940.

POMFRET, John E., *The Struggle for Land in Ireland 1800-1923*. New York: Russell & Russell, 1930.

PRESTON, Christopher, *A School History of Ireland 1607-1949 pt.II*. Dublin: Browne and Nolan, 1950.

SCOTT, Temple, *The Prose Works of Jonathan Swift*. Vol.VI. London: George Bell, 1898.

SMYTH, Ailbhe (ed.), *Irish Women's Studies Reader*. Dublin: Attic Press, 1993.

SOMERVILLE-LARGE, Peter, *The Coast of West Cork*. Belfast: Appletree Press, 1985.

SPENSER, Edmund, *A View of the Present State of Ireland*. W.L. Renwick (ed.). London: Eric Partridge, 1934.

VAUGHAN, W.E., *Landlords and Tenants in Ireland 1848-1904*. Dublin: Dundalgan Press, 1994.

- - - - - - - - - (ed.), *A New History of Ireland. Ireland under the Union, 1870-1921*. Vol.VI. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WALSH, Caroline, *The Homes of Irish Writers*. Dublin: Anvil Books, 1982.

YOUNG, Arthur, *A Tour in Ireland 1776-1779*. Vol.II. A.W. Hutton (ed.). Dublin: Irish University Press, 1970.

Crítica Literaria

ARDIS, Ann L., *New Woman, New Novels*. New Brunswick & London: Rutgers University Press, 1990.

ARNOLD, Matthew, *Lectures and Essays in Criticism*. R.H. Super (ed.). Ann Arbor:

University of Michigan Press, 1962.

BARRECA, Regina (ed.), *Sex and Death in Victorian Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

BODENHEIMER, Rosemarie, *The Politics of Story in Victorian Social Fiction*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988.

BROWN, Stephen J., *Ireland in Fiction, a Guide to Irish Novels, Tales, Romances and Folklore*. Dublin & London: Maunsel & Co., 1910.

CAHALAN, James M., *The Irish Novel*. Dublin: Gill and Macmillan, 1988.

CORNILLON, Susan Koppleman (ed.), *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Ohio: Bowling Green University Press, 1973.

CRONIN, Anthony, *Heritage Now Irish Literature in the English Language*. Dingle, Co.Kerry: Brandon Books, 1982.

CRONIN, John, *The Anglo-Irish Novel. The Nineteenth Century*. Volume One. Belfast: The Appletree Press, 1980.

DEANE, Seamus, "Fiction and Politics: The Nineteenth Century: National Character", *Gaéliana*, No.6 (1984), 77-103.

- - - - - - -, *Celtic Revivals – Essays in Modern Irish Literature 1880-1980*. London: Faber and Faber, 1985.

- - - - - - -, *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986.

- - - - - - -, *Strange Country. Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

DOLIN, Tim, *Mistress of the House. Women of Property in the Victorian Novel*. Aldershot, Hants & Brookfield, Vermont: Ashgate, 1997.

DUPLESSIS, Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Indiana: Indiana University Press, 1985.

FLANAGAN, Thomas, *The Irish Novelists 1800-1850*. New York: Columbia University Press, 1959.

FOSTER, John Wilson, *Fictions of the Irish Literary Revival. A Changeling Art*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1993.

FUROMOTO, Toshi et al. (eds.), *International Aspects of Irish Literature*. Gerrards

Cross: Colin Smythe, 1996.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan, *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1984.

- - - - - - -, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Volume I. The War of the Words*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.

GWYNN, Stephen, *Irish Literature and Drama in the English Language: A Short History*. London: Thomas Nelson and Sons Ltd., 1936.

HYDE, Lewis, *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. New York: Vintage Books, 1979.

KELLEHER, Margaret & MURPHY, James (eds.), *Gender Perspectives in 19th century Ireland. Public and Private Spheres*. Dublin: Irish Academic Press, 1997.

KIBERD, Declan, *Inventing Ireland. The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage, 1995.

LEERSSEN, Joep et al. (eds.), *Forging in the Smithy – National Identity and Representation in Anglo-Irish Literary History*. Amsterdam-Atlanta, GA.: Rodopi, 1995.

LONDON, Bette, *Writing Double. Women's Literary Partnerships*. Ithaca, NY & London: Cornell University Press, 1999.

O'BRIEN, Conor Cruise, *Writers and Politics*. New York: Pantheon Books, 1955.

O'CONNOR, Theresa, *The Comic Tradition in Irish Women Writers*. Gainesville, FL.: University Press of Florida, 1996.

PEARSON, Carol & POPE, Katherine, *The Female Hero in American and British Literature*. New York: R.R. Bowker Co., 1981.

PRITCHETT, V.S., *The Living Novel and Later Appreciations*. New York: Vintage Books, 1947.

RAFROIDI, Patrick & HARMON, Maurice (eds.), *The Irish Novel in Our Time*. Villeneuve-d'Ascq: Publications de L'Université de Lille III, 1975-6.

RAFROIDI, Patrick & BROWN, Terence (eds.), *The Irish Short Story*. Villeneuve-d'Ascq: Publications de L'Université de Lille III, 1979.

SHAW, Marion (ed.), *An Introduction to Women's Writing from the Middle Ages to the*

Present Day. Hemel Hemstead, Hertfordshire: Prentice Hall, 1998.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977.

SLOAN, Barry, *The Pioneers of Anglo-Irish Fiction 1800-1850.* Gerrards Cross: Colin Smythe, 1986.

STOREY, Mark (ed.), *Poetry and Ireland since 1800. A Source Book.* London & New York: Routledge, 1988.

TUCHMAN, Gale & FORTIN, Nina E., *Edging Women Out: Victorian Novelists, Publishers and Social Change.* London: Routledge, 1989.

WALSHE, Éibhear (ed.), *Sex, Nation and Dissent in Irish Writing.* Cork: Cork University Press, 1997.

WARNER, Alan, *A Guide to Anglo-Irish Literature.* New York: St. Martin's Press, 1981.

WEEKES, Ann Owens, *Irish Women Writers. An Uncharted Tradition.* Lexington, Ky.: The University Press of Kentucky, 1990.

WEISSER, Susan Ostrov, *Women and Sexual Love in the British Novel, 1740-1880. 'A Craving Vacancy'.* Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1997.

Diccionarios y manuales

BRADY, Anne M. & CLEEVE, Brian, *A Biographical Dictionary of Irish Writers.* Gigginstown, Mullingar Co. Westmeath: The Lilliput Press, 1985.

HICKEY, D.J. & DOHERTY, J.E., *A Dictionary of Irish History 1800-1980.* Dublin: Gill and Macmillan, 1987.

HOGAN, Robert (ed.), *Dictionary of Irish Literature.* 2 Vols. London: Aldwych Press, 1996.

HURTLEY, Jacqueline A., HUGHES, Brian, GONZALEZ CASADEMONT, Rosa M., PRAGA, Inés y ALIAGA, Esther, *Diccionario Cultural e Histórico de Irlanda.* Barcelona: Ariel, 1996.

McCORMACK, W.J., *The Blackwell Companion to Modern Irish Culture.* Oxford:

Blackwell, 1999.

Ó MUIRITHE, Diarmaid, *A Dictionary of Anglo-Irish*. Dublin: Four Courts Press, 1996.

WELCH, Robert (ed.), *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1996.