

ST. MAWR A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES

J.F. Galván Reula
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This paper, conceived as a re-reading of one of Lawrence's 'minor' works, discusses some of the current evaluations of *St. Mawr*, and takes F.R. Leavis's favourable judgement as a starting point in order to expand the analysis through a closer examination of the structure of the *novella*. Images and symbols, particularly those connected with animals, show that Lawrence's work is a highly patterned product, in which cohesion is attained through the use of two basic types of images that guide and control the development of the whole narrative.

Muchos de los cuentos y de las novelas cortas de D.H. Lawrence quedan generalmente en un segundo plano ante el recuerdo de los grandes títulos, como *Sons and Lovers*, *The Rainbow* o *Women in Love*. A este olvido se relegan, sin embargo, productos narrativos que manifiestan de forma muy ostensible las virtudes (y también los defectos) del artista, obras apartadas de las listas de "textos fundamentales" que deben leerse y comentarse hasta la saciedad. Esta costumbre "antologizadora" condena al ostracismo narraciones como *St. Mawr*, donde el admirador del estilo introspectivo, prolijo y simbolista de Lawrence encuentra un ejemplo excelente, que le evita, además, la proverbial verbosidad lawrenciana, gracias a la concentración argumental de la breve historia que se cuenta.

Se publica esta *novella* en 1925, en plena época de madurez del escritor, y desarrolla uno de sus temas favoritos, la oposición entre el mundo del intelectual y el mundo primitivo, entre las formas estéticas y las esencias naturales. Como en sus grandes novelas, Lawrence se erige en predicador y defensor de lo primitivo, de la naturaleza frente a la sofisticación del arte y la artificiosidad de los estetas de Bloomsbury, como Rico, el marido de la protagonista.

Las críticas desfavorables a *St. Mawr* son mayoría, y quizá sólo gracias a la intervención benéfica de F.R. Leavis, que la defendió abiertamente¹, haya sobrevivido la narración, apoyada en el prestigio del crítico. Graham Hough, excelente conocedor de la producción de Lawrence, escribía en *The Dark Sun*: "I am... persuaded that it is not an authentic piece of work, that there is a falsity in the motive and the conception that fatally affects the whole... 'St. Mawr', in spite of its passages of intensity and power, remains a failure"².

Y, desde luego, el análisis que hace Hough de los defectos de detalle de la obra es riguroso y certero. Hay que reconocer que la ropa con que se hace aparecer a Rico o el título de "Lady Henry Carrington", con el que se nombra a Lou, o el hecho de que se haga cabalgar a St. Mawr por Hyde Park son deslices importantes que sobrepasan la calificación de "detalles inapropiados". Tampoco pueden cerrarse los ojos a la contraposición ingenua de una Inglaterra estereotipada y anodina y una América salvaje y pura; la descripción no es en modo alguno convincente, como ocurre también con la reacción incomprensible de los personajes del campo inglés, que atribuyen al caballo la responsabilidad de la caída de Rico —cuando cualquiera medianamente entendido hubiera juzgado que toda la culpa habría de recaer en el jinete. Sin duda son cuestiones triviales todas ellas, como dice Frank Kermode para defender la lectura de Leavis³, pero de naturaleza irrefutable. Son defectos indiscutibles, que no se ha inventado la crítica. Si *St. Mawr* no ofreciera algo más que una historia superficial sobre cómo una joven se siente atraída por la fuerza primitiva y salvaje de un caballo que la lleva a abandonar a su marido, un artista engreído, de actitudes afectadas, habría que coincidir con la descalificación global de Hough. Hay, no obstante, otros argumentos a favor de la obra.

Así, Leavis puso de manifiesto su carácter apocalíptico, su naturaleza de "waste land", como se hace evidente sobre todo en las páginas finales. En opinión de este crítico, además, la *novella* supera el poema de Eliot, "being, as that poem is not, completely achieved, a full and self-sufficient creation"⁴. Es interesante hacerse eco de los temas principales que aborda Lawrence en su narración y Leavis en su crítica, porque la plasmación de estos aspectos en un lenguaje inundado por las imágenes de la naturaleza, y principalmente de animales, es lo que convierte *St. Mawr* en un relato perfectamente engrazado en otros detalles, diferentes a los criticados por Hough.

La huida de la civilización y el retorno a lo primitivo que encarna Lou; la debilidad del artista bloomsburiano en formación que personifica Rico ("was being an artist" apunta con precisión Lawrence); la fuerza de la naturaleza que representan Lewis y el caballo; o los planteamientos trascendentes sobre el hombre y el amor de Mrs. Witt son los rasgos más llamativos de la narración, que tienen una traducción en imágenes muy notable. Esta vertiente formal del relato contribuye a dotarlo de un entramado más sólido y más coherente que el constituido por los detalles triviales mencionados, en los que Lawrence fracasa estrepitosamente. Son éstas imágenes recursos importantes de los que se sirve el autor para contar su historia. El lenguaje de Lawrence se aparta de las convenciones del realismo tradicional, como sabemos,

para hablarnos de fenómenos que difícilmente podrían abordarse con las técnicas de la novela decimonónica; y si bien en otras obras el novelista mantiene el respeto por las reglas de la verosimilitud y el detalle convincente, en esta *novella* es más el poeta lírico que el novelista el que escribe. Su lenguaje, y sus imágenes sobre todo, permiten una lectura sostenida a lo largo del relato, y hacen que esos “passages of intensity and power”, cuya existencia reconocía Hough, no sean fragmentos aislados, sino eslabones perfectamente engarzados unos con otros en la cadena que es el poema (no en vano Leavis lo llama “dramatic poem”). Veamos en detalle cómo se produce este proceso.

El análisis del desarrollo de la historia desde el punto de vista de las imágenes usadas permite contemplar el significado y el alcance de la estructura (y los defectos estructurales observados) de forma mucho más completa. Se aprecia, así, que desde las primeras páginas del relato se establece una relación explícita entre St. Mawr y un conjunto de atributos positivos, como belleza, calor, sentimientos, etc. En la mente de Lou el caballo pasa a ocupar el lugar que correspondía a Rico, pues éste carece de esas virtudes que ella valora tanto y que cree descubrir en el animal. Justamente en el segundo párrafo de la *novella* (lo que indica la inmediatez con que se aborda el tema principal de la obra) Lou contempla a su marido y no puede evitar verlo en términos de un caballo dominado por su amo: “You had only to see the uneasy backward glance at her from his big blue eyes: just like a horse that is edging away from its master to know how completely he was mastered”⁵. Y muy pronto el lector podrá contrastar esta visión negativa de Rico con la imagen de St. Mawr, que impresiona sobremanera a Lou por la belleza y el señorío de que hace gala el caballo:

“In the inner dark she saw a handsome bay horse with his clean ears pricked like daggers from his naked head as he swung handsomely round to stare at the open doorway. He had big, black, brilliant eyes, with a sharp questioning glint, and the air of tense, alert quietness which betrays an animal that can be dangerous” (pág. 334).

De forma inconsciente Lou desea que Rico (visto como un caballo dominado) encarne esos valores de St. Mawr, esto es, la fuerza, la pasión, la rebeldía, la libertad. Y ello no es equivalente, como veremos luego, a la defensa de lo animal e instintivo; Lou lo explicará más tarde en una decisiva conversación con su madre (págs. 358-60). Los colores con que se describe a St. Mawr en el texto citado y en el resto de la narración son muy significativos, porque abarcan el negro, que implica profundidad y misterio insondables, y el rojo y dorado de su pelaje, que revelan el fuego de la pasión que se esconde debajo. Y por ello cuando Lou piensa que es Rico quien debería poseer la figura del caballo, surgen en su mente estos rasgos: “Lou at once decided that this handsome figure should be Rico’s. For she was already half in love with St. Mawr. He was of such a lovely red-gold colour, and a dark, invisible fire seemed to come out of him” (pág. 334). Esta ecuación básica que se desarrolla en el interior de la protagonista es uno de los recursos formales más notables de la

obra, porque la recurrencia del simbolismo generado por los colores de la descripción (el negro lo misterioso, y el dorado y rojo la pasión) es muy amplia (cfr. páginas 336, 337, 351, etc.).

La fuerza de la imagen del caballo es tal que Lou piensa en él como si se tratara de un ser humano; emplea los pronombres personales masculinos y cree apreciar en sus movimientos o actitudes comportamientos más humanos que animales. Pocas páginas después de que se nos narre su encuentro con St. Mawr se nos presenta esta visión del caballo: “He, with his strange equine head lowered, its exquisite fine lines reaching a little snakelike forward, and his ears a little back, was watching her sideways, from the corner of his eye. He was in a state of absolute mistrust...” (pág. 339). El lector se da cuenta de que, aunque la actitud del caballo no es totalmente anormal en un animal, Lou intuye en él algo superior. Por eso es tan importante la confrontación entre Rico y St. Mawr, ya que —como adivina Lou de antemano— el artista adocenado que es Rico demuestra su incapacidad de comprensión del misterio que encierra el caballo. Son aires muy distintos los que respiran uno y otro. Para Lou St. Mawr habita un mundo superior, el de los antiguos griegos, un mundo cercano a la divinidad, mientras que Rico es un pobre mortal condenado a la cárcel del mundo contemporáneo, donde —como se decía en los umbrales mismos de la narración— realiza la función de caballo dominado por su amo. Muy poco después de las líneas que se acaban de citar, Lawrence repite, en un gesto estilístico muy suyo, los principales elementos de la descripción, esta vez para mostrar la visión de Lou de esos caballos pertenecientes a un mundo antiguo, primitivo, más puro y potente:

“With their strangely naked equine heads, and something of a snake in their way of looking round, and lifting their sensitive, dangerous muzzles, they moved in a prehistoric twilight where all things loomed phantasmagoric, all on one plane, sudden presences suddenly jutting out of the matrix. It was another world, an older, heavily potent world. And in this world the horse was swift and fierce and supreme, undominated and unsurpassed” (pág. 340).

Encontramos en este fragmento, además de la repetición mencionada, dos rasgos interesantes que contribuyen al establecimiento de la cohesión estructural a que se aludía anteriormente. Se trata de la vinculación que se produce con Lou, merced al empleo del término *muzzle*, y con Rico por la referencia a *undominated and unsurpassed*. En el primer caso, es curioso ver cómo los hocicos “sensibles” de los caballos a que se hace referencia se asocian al rostro de Lou, a quien se describe en el tercer párrafo de la obra con el equivalente francés de *muzzle*, *museau* (pág. 328). A la luz, ahora, del valor superior de estos caballos cuasi-divinos, entendemos que ese rasgo animal deslizado en la presentación del personaje femenino tiene una interpretación positiva, que enaltece a Lou. Y al contrario, la alusión al carácter indómito de estos animales contrasta con el retrato de Rico (en el segundo párrafo de la *novella*), visto como un caballo dominado.

Se comprueba así, en efecto, que las imágenes de animales del comienzo de la narración ejercen una influencia decisiva en el desarrollo de la misma. No parece, pues, que exista el descuido que Hough y otros críticos han achacado a *St. Mawr*. Es más, la valoración que se otorga a lo animal, y especialmente a lo que se vincula con los caballos, es siempre muy positiva y no se reduce a Lou, St. Mawr y Rico, ni tampoco a las páginas iniciales. La fuerza de la imagen irradia toda la obra (la única excepción son las últimas páginas, donde lo animal adquiere otra interpretación) y contagia a los otros personajes: Lewis, Phoenix, e indirectamente (por la atracción que siente hacia Lewis) Mrs. Witt.

Muy pronto, desde que hacen su aparición en la historia, Phoenix y Lewis encarnan las cualidades de lo primitivo⁶. Como leemos en la página 339, Lewis “starting from between his bush of hair and his beard, watched like an animal from the underbrush”. Y Mrs. Witt aclara, además, que cuando habla con él no sabe si lo hace a un hombre o a un caballo (cfr. pág. 342). Y ya mucho más avanzado el relato, Lawrence no abandona su imagen inicial, sino que la refuerza con sugerencias de lo que el animal representa, otro mundo, una dimensión trascendente: “And he gave that quick, animal little smile that came from him unawares. Another world!” (pág. 394). Y Mrs. Witt descubre en Lewis, al enamorarse de él, esas virtudes animales. Como mujer dominante que es, intenta atrapar al mozo de cuadra, pero éste —como St. Mawr— no acepta la dominación, y responde negativamente, en actitud machista, a la oferta de matrimonio que se le hace. Es la reafirmación de su virilidad, de la fuerza para oponerse, de la que carece Rico, y por lo que su suegra lo desprecia.

Lewis se convierte, pues, para Mrs. Witt en lo que St. Mawr es para Lou, con lo que la imagen básica de la *novella* se expande y enriquece con otros personajes. De igual forma que el caballo posee para la joven los valores que ansía hallar en el hombre, Lewis se ve estrechamente asociado al caballo, y para Mrs. Witt tiene incluso su fisonomía, y encarna las cualidades misteriosas de ese “otro mundo” al que se aludía en el texto citado de la página 394:

“Perhaps behind this little man was the mystery. In spite of the fact that in actual life, in her world, he was only a groom, almost *chétif*, with his legs a little bit horsy and bowed; and of no education, saying *Yes, Mam!* and *No, Mam!* and accomplishing nothing, simply nothing at all on the face of the earth. ... And sometimes when Lewis was alone with St. Mawr: and once, when she saw him pick up a bird that had stunned itself against a wire: she had realized another world, silent, where each creature is alone in its own aura of silence, the mystery of power: as Lewis had power with St. Mawr, and even with Phoenix” (pág. 392).

Este último dato, que Lewis pueda dominar a Phoenix, tampoco es anecdótico, como pudiera parecer a primera vista, ya que acude a la mente de Mrs. Witt porque Lewis se ve de nuevo contrapuesto a Rico, en cuanto que es capaz de llevar a cabo aquello que para el artista ha resultado imposible. Al comienzo de la obra Rico trata

de ejercer su autoridad con Phoenix, pero sin éxito alguno (cfr. págs. 349-50), lo que lo retrata como un ser débil a los ojos de todos, y especialmente de Mrs. Witt, a quien Phoenix obedece. Es comprensible, así, que Lewis con su comportamiento atraiga a la dama, porque él es la forma humana que más cerca se encuentra de lo "animal", aunque ello no significa, como ha apuntado con gran sensibilidad Leavis, que el mozo sea el tipo de hombre que está buscando Lou⁷. Ésta coincide también con su madre en desear un hombre con cerebro, inteligente, pero que —a la vez— mantenga el espíritu y la fuerza misteriosa que caracterizan al caballo. Y este doble requisito no lo reúne ningún personaje de la *novella* de Lawrence, aunque se encuentre, como sutilmente apunta Leavis, en su autor: "it is, nevertheless, irresistibly present in *St. Mawr* the dramatic poem; it is no mere abstract postulate. It is present as the marvellous creative intelligence of the author"⁸.

Esta ausencia en el desarrollo argumental, que ha llevado a muchos críticos a calificar la obra de intento fallido, debe comprenderse en función de la naturaleza de *St. Mawr* que, como ha señalado Alan Wilde, no es en absoluto un relato de acción, por lo que la historia que se cuenta es mínima; y paralelamente los detalles de verosimilitud de la novela realista desaparecen. Son, pues, otros rasgos los que atraen la atención del lector: "what happens is minimal, but the paucity of incident is itself one indication of the obvious fact that action in the novel is secondary to the thoughts and feelings events stimulate in the mind of its heroine, Lou Carrington"⁹. Esta carencia precisamente es lo que invita a detenerse en los incidentes mínimos y en su presentación formal. Algo tan trivial en una novela realista, como la caída de Rico, derribado por el caballo, cobra aquí mayor significación; y ello se produce en virtud de las imágenes y símbolos que recubren el hecho. Además, el anuncio más o menos explícito del incidente se revela al lector antes de que se produzca (cfr. págs. 343, 365 y 371), con lo que el acontecimiento adquiere un realce notable. Se trata, al fin y al cabo, del enfrentamiento físico de los dos principios vitales en pugna en toda la obra, del que sale vencedor el caballo, cuya fuerza y orgullo rebelde logran domeñar la testarudez del artista engreído. Se produce en este caso, como ya han señalado los críticos, incluso desde el nacimiento mismo de la publicación de la *novella*¹⁰, un ostensible contraste entre la actitud de Gerald con la yegua árabe en *Women in Love* (cfr. el capítulo nueve, "Coal-Dust") y Rico con St. Mawr. Mientras Gerald encarna la fiera del hombre práctico, sin escrúpulos, ante el terror de las dos mujeres que contemplan la escena, Rico es víctima de su debilidad, de su impotencia humana y artística. Es evidente, pues, el valor simbólico de la escena, y en especial la dimensión significativa que cobra el caballo, que se erige en prototipo de la sexualidad masculina, de la virilidad de que carece su contrincante¹¹. Y se constata, por otro lado, la relevancia del entramado de imágenes, que sostiene la narración en todo su transcurso.

A pesar de que en este incidente St. Mawr sale claramente vencedor, Lawrence no está afirmando que el hombre haya de igualarse al animal, o que se deba reivindicar aquello que de instintivo, "animal", queda en el hombre. La imagen

básica se torna así más compleja, y Lou explica que los restos de lo “animal” que quedan en el hombre suelen verse domesticados o humillados (cfr. págs. 358-60), con lo que en nada pueden compararse a St. Mawr. Es más, no se trata de reducir la búsqueda trascendente de Lou al caballo, o de rescatar para el hombre únicamente la fuerza de lo primitivo; si así fuera, Lewis o Phoenix constituirían lógicamente la solución. Pero no, la protagonista lo dice de una forma muy clara en la conversación con su madre, quien ha creído entender que su hija desea un hombre de las cavernas. Las palabras de Lou nos conducen de nuevo al recurso de las imágenes de animales para aludir a esa fuerza misteriosa y oculta, oscura y ardiente a la vez, que da vida a muy diversos animales. Es algo más que la mera fuerza bruta:

“I don't consider the cave-man is a real human animal at all. He's a brute, a degenerate. A pure animal man would be as lovely as a deer or a leopard, burning like a flame fed straight from underneath. And he'd be part of the unseen, like a mouse is, even. And he'd never cease to wonder, he'd breathe silence and unseen wonder, as the partridges do, running in the stubble. He'd be all the animals in turn, instead of one fixed, automatic thing, which he is now, grinding on the nerves” (Pág. 360).

En esta aprehensión de lo genuinamente “animal”, que es —como señala Lou— múltiple, cambiante, reside el valor de la inteligencia del hombre. Y esta idea se presenta en la obra bastante antes de la mitad, con lo que está claro que St. Mawr no es para Lou más que un ejemplar de lo que está buscando, en modo alguno el objeto primordial de su búsqueda. Es comprensible, por ello, que el caballo desaparezca de la última parte de la *novella*, lo que para algunos críticos es un error estructural. No es tal, sin embargo, porque la función de St. Mawr mientras está en Inglaterra es atraer la atención de Lou, hacerle sentir la necesidad de sustituir a Rico y su civilización (calificada de “eunuch” en la página 386) por otro mundo más puro. Ya en América, en medio de la naturaleza salvaje, St. Mawr ha perdido su sentido de ser¹².

Por esta razón la imagen del caballo, símbolo de pasión y vida verdadera a lo largo de toda la narración, es reemplazada en las páginas finales por el conjunto de la naturaleza salvaje. En esta última fase de la obra, donde la vigorosa descripción del paisaje sirve para retratar el exilio más interno que externo en la “waste land”, Lou se recrea, como en un éxtasis, ante todos los tipos de animales y plantas que la rodean. La sustitución completa de la imagen del caballo (anunciada tímidamente en las palabras citadas de la página 360) tiene lugar ahora. La proto-imagen de lo misterioso, de la fuerza “animal”, asociada en St. Mawr a símbolos de tipo sexual, deja paso a otros elementos, que están más allá (antes y después, dice el narrador) del amor. Se hace evidente, pues, contra lo que algunos pudieran pensar (incluso en la propia historia, como Phoenix), que Lou no se sentía atraída hacia St. Mawr por sus cualidades masculinas, sino por algo más trascendente:

“it was a world before and after the God of Love. Even the very humming-birds hanging about the flowering squawberry bushes, when the snow had gone, in May, they were before and after the God of Love. And the blue jays were crested dark with challenge, and the yellow-and-dark woodpecker was fearless like a warrior in war-paint, as he struck the wood. While on the fence the hawks sat motionless, like dark fists clenched under heaven, ignoring man and his ways...” (pág. 427).

Ya no es St. Mawr, pues, el único representante. Ahora esa fuerza indómita, ese vigor irrefrenable tienen su reflejo en estas imágenes de otros animales. Son éstos también los que poseen el espíritu de que habla Lou en la última página de la *novella*: “it’s something big, bigger than men, bigger than people, bigger than religion” (pág. 432). Y la desvinculación de lo sexual, del “God of Love”, en estas imágenes, está resaltada por la contraposición con otras imágenes de desolación, de sexualidad degenerada, encarnadas por las ratas y las cabras en estas páginas finales¹³.

Las ratas, asociadas comúnmente a lo más repulsivo, sirven a Lawrence para caracterizar las relaciones sexuales convencionales y frías, las de la mecanógrafa del poema de Eliot. Son éstas de las que quiere escapar Lou, que confiesa su deseo de ser virgen, para buscar “the unseen spirits, the hidden fire” (pág. 419). La referencia no puede por menos que retrotraernos a las cualidades que la joven descubre en St. Mawr cuando lo conoce: la oscuridad de lo desconocido, de lo invisible, y el fuego ardiente de su mirada (cfr. págs. 334 y ss.). Esto es lo que Phoenix no entiende, con lo que se convierte en el representante del ser primitivo burdo y grosero, de lo “animal” desprovisto de inteligencia. Y en este caso las imágenes de animales cambian; en lugar de la belleza de lo salvaje, natural y puro, la repulsión de la rata. Lou persigue un fin más alto y St. Mawr ha quedado atrás, porque fue sólo el instrumento para iniciarse en el viaje a lo desconocido, a ese “otro mundo” al que continuamente se alude:

“When Phoenix presumed she was looking for some secretly sexual male such as himself, he was ridiculously mistaken. Even the illusion of the beautiful St. Mawr was gone. And Phoenix, roaming round like a sexual rat in promiscuous back yards! —*Merci, mon cher!* For that was all he was: a sexual rat in the great barn-yard of man’s habitat, looking for female rats!” (pág. 418).

De todo ello se desprende, pues, que las imágenes de ratas y cabras que inundan el final de *St. Mawr* cumplen la función de romper el equívoco que pudiera haberse provocado por la reiterada presencia del caballo a lo largo de la narración. No hay en la belleza y fuerza del animal vinculación con el sexo. Lo que la imagen del caballo representa es lo que encuentra Lou en América entre los otros animales, el “otro mundo” de lo verdadero, lo puro, que la sofisticada y artística Inglaterra no posee.

En suma, hallamos en esta novela corta de Lawrence el planteamiento habitual que enfrenta la civilización con lo primitivo, como en *Women in Love*, o en *Lady Chatterley's Lover*. La historia se cuenta esta vez desde un punto de vista básicamente poético, engarzándose diversos incidentes y detalles, que arruinarían una novela realista tradicional, por medio de imágenes. Éstas se caracterizan por la reiteración del aspecto animal, que está constituido por dos tipos claramente diferenciados. Por un lado, el de los seres dotados de una fuerza misteriosa, como el caballo que da título a la obra. Y por otro, el de animales repulsivos, que simbolizan la degeneración del amor, del sexo (y en un plano más general, de la civilización). La imagen inicial del caballo es la que aglutina el desarrollo de la mayor parte de los incidentes y sirve, además, para definir a los personajes que intervienen en la historia narrada: unos comparten algunas cualidades con el caballo, como Lewis o Phoenix; otros aspiran a poseerlas, como Lou y Mrs. Witt; y otros, finalmente, las rechazan abiertamente, como Rico y Miss Manby. Y a partir de esta imagen primera, origen de la búsqueda que emprende el personaje central (Lou, no el caballo), que se va ampliando y enriqueciendo con imágenes de otros animales que poseen también los rasgos de St. Mawr, Lawrence nos presenta su antítesis, la de las ratas y cabras, que simbolizan el sexo sin amor, el de la tierra baldía, el de la civilización en decadencia. Sólo la identificación con las imágenes del primer tipo, nos sugiere el escritor, puede salvarnos de esa corrupción.

Notas

1. Cfr. F.R. Leavis, *D.H. Lawrence: Novelist*, Penguin, Harmondsworth, 1970 (repr.), págs. 235-56. La primera edición de la obra es de 1955, pero ya antes Leavis había sostenido la misma opinión en "The Novel as Dramatic Poem: *St. Mawr*", *Scrutiny*, XVII (1950), págs. 38-53.
2. Graham Hough, *The Dark Sun: A Study of D.H. Lawrence*, Gerald Duckworth & Co. Ltd., London, 1970 (repr.), págs. 180-1. Otras críticas igualmente desfavorables son las de William Tiverton, *D.H. Lawrence and Human Existence*, Philosophical Library, New York, 1951, pág. 75; Eliseo Vivas, *D.H. Lawrence: the Failure and the Triumph of Art*, Northwestern University Press, Evanston, Ill., 1960, pág. 163; y sobre todo de Robert Liddell, "Lawrence and Dr. Leavis: the Case of *St. Mawr*", *Essays in Criticism*, IV (July 1954), págs. 321-7. Para más referencias bibliográficas concretas, véase la reciente obra de Paul y June Schlueter, *The English Novel. Twentieth Century Criticism*, Vol. II: *Twentieth Century Novelists*, Swallow Press & Ohio University Press, Chicago..., 1982, págs. 202-3.

3. Cfr. Frank Kermode, *Lawrence*, Fontana/Collins, London 1973, pág. 114.
4. F.R. Leavis, *D.H. Lawrence...*, pág. 235.
5. D.H. Lawrence, *St. Mawr*, pág. 328. La edición manejada, de la que citaremos directamente en el texto, es la publicada en el tomo sexto de *The Oxford Anthology of English Literature*: F. Kermode & J. Hollander (eds.), *Modern British Literature* (Oxford University Press, New York, 1973), págs. 326-432.
6. R.E. Pritchard los considera reflejos del propio Lawrence; cfr. su libro *D.H. Lawrence: Body of Darkness*, Hutchinson University Library, London, 1971, pág. 159.
7. Cfr. F.R. Leavis, *D.H. Lawrence...*, págs. 242-5.
8. F.R. Leavis, *ibid.*, pág. 245.
9. Alan Wilde, "The Illusion of St. Mawr: Technique and Vision in D.H. Lawrence's Novel", *PMLA*, LXXIX, 1 (March 1964), pág. 164.
10. La alusión se encuentra ya en una reseña aparecida en *New York Herald Tribune Books* (14 de junio de 1925), titulada "Lawrence Cultivates his Beard" y firmada por Stuart P. Sherman. Puede consultarse en la antología de artículos de R.P. Draper, *D.H. Lawrence. The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, London, 1970, pág. 256. Véase también F.R. Leavis, *D.H. Lawrence...*, pág. 250.
11. Para una interpretación sexual de los símbolos de la obra, cfr. David Cavitch, *D.H. Lawrence and the New World*, Oxford University Press, New York, 1969, págs. 156-60.
12. Alan Wilde se refiere en el artículo ya citado (nota 9) a la controversia que suscitó entre los críticos el título de la *novella*, desafortunado, porque el relato no se centra en el caballo (de ahí que el animal desaparezca en la última parte). El propio Lawrence, como dice Wilde, reconoció en cartas a Curtis Brown (30 de septiembre de 1924) y Catherine Carswell (8 de octubre de 1924) que la obra podía titularse "Two Ladies and a Horse" o "Two Women and a Horse" (cfr. A. Wilde, art. cit..., pág. 164, nota 2).
13. Cfr. R.E. Pritchard, *D.H. Lawrence...*, pág. 161.