

Fantasma góticos en la Inglaterra del Siglo de las Luces

Las *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd (1720-1808), obispo primero de Lichfield y Coventry, y más tarde de Worcester, fueron uno de los libros que más contribuyeron al nacimiento de la novela gótica inglesa. Se hallaban inspiradas en parte de las *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie*, del erudito francés Jean-Baptiste de la Curne de Sainte Palaye, obra en tres tomos cuyo primer volumen vio la luz en 1759, y que hasta 1781 no se completaría. A este Sainte Palaye se le debe también una *Histoire des Troubadours* (1774), que fue traducida al inglés por Susannah Dobson en 1779; dicha Susannah Dobson fue también la que tradujo la obra que influyó en Hurd con el título de *Memoirs of Ancient Chivalry*, en 1784, cuando la obra francesa había aparecido ya completa.

Hurd se proponía en sus *Letters on Chivalry and Romance* demostrar «la superioridad de las costumbres y de los relatos góticos» sobre las costumbres y las letras grecolatinas. Tanto Ariosto como Tasso en Italia, tanto Spenser como Milton en Inglaterra, se vieron seducidos por las grandes materias góticas (la «materia de Bretaña», la «materia de Francia»), por lo que el obispo Hurd llama «gothic romances». Tras una discusión preliminar acerca del origen de la caballería y de los ideales caballerescos, fundamentados en el valor, la generosidad, la cortesía (*courtoisie*) y la religión (todos ellos procedentes, para Hurd, de las necesidades militares del sistema feudal), pasa el autor a establecer una «correspondencia digna de ser subrayada entre las normas de conducta vigentes en los tiempos homéricos, tal y como se reflejan en la *Iliada* y la *Odisea*, y las normas de conducta vigente en la época de los caballeros andantes» (los Medievos son siempre parangonables, y la Edad Media de Grecia es, al cabo, la edad homérica). Hurd compara, por ejemplo, a los lestrigones, cíclopes, Circes y Calipsos homéricos con los gigantes, enanos y hechiceras que les salen al paso a los héroes medievales; a los *aoidoi* o aedos griegos con los juglares, los Juegos Olímpicos con los torneos, y las hazañas de Heracles y Teseo, dando muerte a todo

género de monstruos, con similares empresas llevadas a cabo por caballeros como Lanzarote, Galván o Amadis de Gaula. Y Hurd es lo suficientemente moderno (y eso que su siglo es el Siglo de las Luces, eminentemente neoclásico) como para preferir a los héroes góticos en detrimento de los héroes antiguos. El propio Homero —Hurd *dixit*— hubiese escogido sin dudar a los primeros, si hubiera podido elegir, y ello sin duda a causa de «la superior bizarría de los tiempos feudales y la mayor solemnidad de sus supersticiones». La *courtoisie* que inspiró la época feudal proveyó al poeta de escenarios y temas más interesantes —para Hurd— que los simples escenarios y precarios temas que encontramos en los poemas homéricos. Hay en el mundo feudal una dignidad, una magnificencia, una variedad de las que carece el mundo homérico (según Hurd, claro está, porque para mí, por ejemplo, no hay cosa tan gótica como el universo homérico, aunque sea un gótico más primitivo, más inmediato, menos *courtois*).

Los autores góticos —sigue Hurd— superan a los poetas paganos en «maquinaria» sobrenatural (pensemos en las artes de la hechicería y del encantamiento, más desarrolladas en el Medievo —en opinión de Hurd— que en la antigüedad). El mundo gótico presenta un aspecto más conmovedor, más horrible. Las mistificaciones de los sacerdotes paganos son un juego de niños comparadas con los hechizos «góticos»: baste comparar a la bruja Canidia de Horacio con las brujas de *Macbeth*, o a los mirtos sangrantes de Virgilio con la floresta encantada de Tasso. «Nuestros bardos modernos —Hurd se refiere a los poetas góticos del renacimiento y del barroco, a Ariosto, Shakespeare y gente así— son mucho más sublimes, más terribles, más inquietantes que los autores grecorromanos. Las costumbres que pintan y las supersticiones que rigen esas costumbres son más poéticas en la medida en que son góticas.»

Esta vindicación de lo gótico es anterior a la publicación del *Castillo de Otranto*, la primera novela gótica inglesa. Hurd explica el rechazo que su siglo y los inmediatamente anteriores habían experimentado respecto de lo gótico, aludiendo al hecho de que el mundo feudal no tuvo la fortuna de contar con un gran poeta que, como Homero (Dante es otro asunto muy diferente), fuese capaz de dar expresión artística adecuada y suficiente a la vida caballeresca y sus ideales (esos *Ideales de la Edad Media tan admirablemente glosados* por Valdemar Vedel, traducción española de Manuel Sánchez Sarto, Barcelona, Labor, 1925-1931, cuatro volúmenes). «Spenser y Tasso —dice Hurd— llegaron demasiado tarde, y fue imposible para ellos pintar con veracidad y perfección aquello que hacía tanto tiempo que había muerto, aquello en lo que ya no se creía». Además, «las costumbres góticas, al proceder del sistema feudal, desaparecieron cuando el feudalismo desapareció, con lo que la caballería quedó borrada de la faz de la tierra, y la gente común comenzó a identificar lo gótico con lo fantástico. Lo romántico (Hurd usa ya el término *romantic*), lo tremendo, lo disparatado, lo inusual.»

«Shakespeare —sigue Hurd— es más grande cuando se sirve del utilaje gótico que cuando se inspira en la cultura clásica. Tasso es más interesante en los pasajes de la *Gierusalemme* que derivan de invenciones góticas, y es más atractivo cuando nos miente o nos aterroriza que cuando juega al juego del clasicismo más o menos templado.»

Aunque Milton eligió al fin el modelo clásico, estuvo mucho tiempo dudando acerca de su elección. «Su tema favorito era el rey Arturo y sus caballeros de la Tabla Redonda.

Lo que le apartó de ese tema —supone Hurd— fue, en parte, su creciente fanatismo religioso y, en parte, su ambición, que le aconsejaba tomar un camino distinto al que tomara Spenser en *La reina de las hadas*; pero acaso, y sobre todo, lo que hizo que el poema de Milton se titulase *El paraíso perdido* y no *Arturo de Britania* o algo por el estilo fue el descrédito en que la inmortal sátira de Cervantes había sumido las historias caballerescas.» La estructura de *La reina de las hadas*, de Spenser es claramente «gótica», pero son normas clásicas las que rigen la obra: por eso presenta esa apariencia de sublime deformidad. La arquitectura gótica tiene sus propias normas, y toda obra de arte «gótica» debe seguir esas normas arquitectónicas si quiere hacer honor a su nombre y exhibir un aspecto externo no inferior en belleza, desde luego, al de una obra de arte clásica regida por normas arquitectónicas de tipo clásico.

Durante el período clásico, «gótico» es, en términos de crítica literaria, una palabra sinónima de barbarie, tosquedad y cursilería. Fueron los franceses, con su enorme influencia en toda Europa, quienes forjaron esa sinonimia. Pero no hay que olvidar que era también francés el erudito Sainte Palaye antes citado, que en sus *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie* inició el regreso de la cultura europea a la caverna misteriosa del medievo.

Producto de este ambiente europeo reivindicador de lo gótico es la primera novela «gótica» (entendido el término tal y como acabamos de explicar al referirnos a Richard Hurd) de las letras inglesas: el célebre *Castle of Otranto* de Horace Walpole (1717-1797).

Horace Walpole, hijo del gran primer ministro Robert Walpole, fue una persona de enorme talento y agudísima inteligencia. Era un hombre elegante, que regía su vida por conceptos como el «buen gusto», y un avezado hombre de letras. Como hombre de mundo, sin embargo, fingió despreciar su propia actividad literaria, hecho relativamente frecuente en artistas *dilettanti* y en *dandies* (caso, por ejemplo, del mismo Byron).

En Eton, Walpole se hizo amigo de Thomas Gray, el poeta, que había traducido por cierto al inglés la *Introduction à l'Histoire de Danemark* (1755) del ginebrino Paul-Henri Mallet, obra que incluía algo tan decididamente «gótico» como una versión de la primera parte de la *Edda Menor* o Edda de Snorri, con un resumen de la *Edda Mayor* y traducciones de algunos poemas rúnicos. Walpole y Gray viajaron juntos al Continente y riñeron allí. De regreso en Inglaterra, Horace obtuvo un puesto en el Parlamento y varias lucrativas sinecuras a través del influjo poderosísimo de su padre. Fue a partir de entonces un cortesano como mandan los cánones: perspicaz y malévolos observador, chismoso de marca y revendedor de cotilleos. La configuración claramente femenina de su mente hizo de él un excelente escritor de cartas; su correspondencia, en particular la mantenida con sir Horace Mann, embajador británico en Florencia, constituye una fluida historia de la diplomacia secreta, las intrigas cortesanas, la política subterránea y los escándalos «elegantes» a lo largo y ancho de los reinados del segundo y tercero de los Jorges. Fue también un magnífico historiador *amateur* en obras como *Catalogue of Royal and Noble Authors*, *Anecdotes of Painting* y *Historic Doubts on Richard III*. Pero aquí no nos interesa ni el Walpole erudito ni el Walpole cortesano.

Fue hacia 1750 cuando Walpole, que había comprado una villa en Strawberry Hill, a orillas del Támesis, cerca de Windsor (la villa había pertenecido con anterioridad a Mrs.

Chenevix, guapísima animadora de los ambientes más selectos del Londres de la época), comenzó a convertir su casa en un castillo gótico en miniatura. Sus experimentos arquitectónicos en Strawberry Hill se prolongaron por un espacio de veinte años, suscitando gran interés general y atrayendo a innumerables visitantes. Sin duda, Walpole debe ser considerado uno de los más grandes impulsores de la arquitectura ojival en pleno Siglo de las Luces.

Más que castillo, Strawberry Hill era una fantasmagórica mezcla de elementos góticos de carácter religioso y de carácter civil aplicados a usos domésticos. Constaba de un claustro, una iglesia, un torreón cilíndrico, una galería, un refectorio, una torre con escalera de caracol provista de balaustrada gótica, ventanas con vidrieras, blasones murales y papeles pintados con motivos medievales.

Cuando se conocieron mejor los verdaderos principios de la arquitectura ojival, el gótico burlón y voluntariamente *kitsch* de Walpole se consideró un experimento divertido y un capricho ingenioso. Desde que Iñigo Jones, el discípulo de Palladio, volvió de Italia, y su sucesor, sir Christopher Wren, reconstruyó la catedral de San Pablo en estilo renacentista italiano tras el gran incendio de Londres de 1664, el estilo gótico había ido cayendo más y más en desuso en Inglaterra. La literatura medieval era tan sólo conocida por algunos eruditos, por los coleccionistas de manuscritos «góticos» y pliegos sueltos de baladas compuestas en letra gótica del siglo XVI, y por algún que otro anticuario que se obstinaba en conceder un valor a las antigüedades medievales. Artes y técnicas artísticas del Medievo como la pintura a la ténpera, la iluminación de códices, la coloración de la vidrieras, las formas de tallar la madera, los tapices y bordados, la ciencia heráldica, etc., estaban ahora en manos de un cortísimo número de especialistas. Pero la abadía de Westminster, la Torre de Londres y las catedrales de Salisbury y de York, por no hablar más que de algunos monumentos góticos ingleses, seguían ahí, en pie, testimoniando una cultura y una época histórica que, más pronto o más tarde, recibirían la atención debida.

Sir Charles L. Eastlake, en su *History of the Gothic Revival* (Londres, 1872), dice lo siguiente (pág. 43): «Es imposible leer las cartas o las obras de ficción de Walpole sin tener muy en cuenta su predilección por la Edad Media. Su *Castillo de Otranto* fue la primera obra moderna de ficción que podemos llamar «gótica» (esto es, cuyo contenido se centra en el pasado «gótico», en la época caballeresca) y, así, se convirtió en el prototipo de la clase de novela que sería imitada más tarde con Mrs. Anne Radcliffe y perfeccionada por sir Walter Scott. El tirano feudal, el eclesiástico venerable, la desamparada y virtuosa doncella, el propio castillo medieval con su foso y su puente levadizo, sus tenebrosos torreones y aún más lóbregos corredores, todos ellos son elementos archiconocidos en este género de relatos, pero a Walpole le cabe el mérito de haberlos empleado por vez primera.»

Las obras completas de Walpole (*The Works of Horace Walpole, Earl of Oxford*, Londres, 1798), publicadas en cinco volúmenes, contienen ilustraciones muy detalladas y planos muy cuidados de Strawberry Hill (cfr. «A Description of Strawberry Hill», vol. II, págs. 395-516). Artesonados, nichos, paredes, columnas, etc., son copia o, mejor, parodia de ejemplos góticos preexistentes, pero se desprecia o se ignora en todo momento el pro-