

pósito original para el que fueron construidos: de ese modo, una piedra de altar se convierte en una mesa de salón, y se producen muchas transformaciones por ese estilo. Todo ello hace de Strawberry Hill una especie de obra maestra del *kitsch* universal.

Walpole no llegó al goticismo por la puerta de la literatura. El goticismo de Walpole fue simplemente un «desarrollo especializado» de sus gustos como erudito y como coleccionista. El museo de curiosidades que reunió en Strawberry Hill incluía no sólo armaduras, vidrieras y misales iluminados, sino un tesoro variopinto de porcelanas, esmaltes, bronce, pinturas, grabados, libros antiguos, monedas, etc., y reliquias tan estrambóticas como un sombrero del cardenal Wolsey, un guante de la reina Isabel o las espuelas que Guillermo de Orange calzó en la batalla del río Boyne (la que trajo consigo la caída de Irlanda, último territorio que permanecía fiel al pretendiente católico, Jacobo Estuardo). El romanticismo de Walpole no es más que un ligero barniz de su personalidad, que era la de un hombre típicamente dieciochesco.

Lo mismo que los *Hieroglyphic Tales* (incursión de Walpole en el campo de la escritura automática y el *nonsense*; véase el precioso prólogo, titulado «Les excentricités de Horace Walpole», de Edouard Roditi a la reciente traducción francesa, *Contes hiéroglyphiques*, París, José Corti, 1985) y que *Nature will prevail* (una concesión a la «comédie larmoyante» de moda), *El castillo de Otranto* fue sólo un pasatiempo del cortesano y del coleccionista de antigüedades, una consecuencia más o menos casual de los disparatados gustos arquitectónicos de Walpole. Strawberry Hill fue el auténtico padre del *Castillo de Otranto*, cuyo título está admirablemente escogido, pues es el propio castillo el verdadero protagonista de la novela, quedando al fondo del cuadro, muy desdibujados, los personajes humanos, en un revelador segundo plano.

El 9 de marzo de 1765 escribía Walpole al reverendo William Cole: «Os confesaré cuál ha sido el origen de esta novela. Una mañana de comienzos del pasado mes de junio, me desperté de un sueño, del que todo lo que pude recordar fue que me encontraba en un viejo castillo (un sueño, por otra parte, muy natural en una cabeza como la mía, siempre llena de historias góticas) y que sobre la balaustrada superior de una gran escalinata, vi una gigantesca mano enguantada de hierro. Por la tarde me senté y empecé a escribir, sin saber lo que realmente quería contar. La obra fue creciendo en mis manos. Estaba tan absorto en la tarea que terminé la novela en menos de dos meses, teniendo en cuenta que escribía desde después del té, a eso de las seis de la tarde, hasta la una y media de la madrugada.»

*The Castle Of Otranto. A Gothic Story* se publicó en 1765 (dice Walpole que el 24 de diciembre de 1764 se imprimieron quinientos ejemplares). De acuerdo con la portada, fue traducida del original italiano de Onufrio Muraltto al inglés por un tal William Marshall. Esta mistificación se mantiene en el prefacio de la novela, en el que el supuesto Marshall pretende que el libro se imprimió en caracteres góticos (cómo no) en Nápoles en 1529, y que fue encontrado en la biblioteca de una antigua familia católica del norte de Inglaterra. En el prefacio a la segunda edición, Walpole describe la novela como «una tentativa de fundir en uno los dos tipos de narrativa, la antigua y la moderna», y declara que, al introducir diálogos de corte humorístico entre los sirvientes del castillo, toma «a la natu-

raleza y a Shakespeare como modelos», al mismo tiempo que invoca a Voltaire para censurar la mezcla de bufonería y solemnidad que ofrecen las tragedias shakesperianas.

La pretensión de Walpole de haber creado un nuevo tipo de novela ha sido generalmente admitida. Su iniciativa en literatura resultó, al cabo, tan fructífera o más que su iniciativa en arquitectura (con el fruto de Strawberry Hill). La novela *El castillo de Otranto* y la tragedia *The Mysterious Mother* («La madre misteriosa»), de Horace Walpole, fueron los progenitores literarios de las novelas de Mrs. Radcliffe e influyeron no poco en las de sir Walter Scott. Ceñudos castillos y tenebrosos monasterios, caballeros con armadura y damas en apuros, monjes y monjas y ermitaños..., todos los personajes y ámbitos que poblarían la imaginación de la escuela romántica, puede decirse que tuvieron su origen en aquella noche en que Walpole se entregó al sueño con la cabeza llena de antigüedades góticas y soñó que veía una gigantesca mano enguantada de hierro sobre la balaustrada de la propia escalinata de su castillo, en Strawberry Hill.

*El castillo de Otranto* mereció cálidos elogios por parte de Byron y de Scott. No hay nada demasiado novedoso en el argumento de la novela, que presenta todas las características de la ficción romántica *avant la lettre*. Manfredo, ambicioso señor de Otranto, sobrino de Ricardo, usurpador del reino que envenenó en Palestina a Alfonso, el legítimo soberano, vive bajo la pesadilla de una profecía de san Nicolás, según la cual la estirpe del usurpador continuará reinando hasta que el legítimo soberano se torne tan enorme, tan gigantesco que no quepa en el castillo, y mientras descendientes varones del usurpador lo ocupen. Al principio de la novela, el único hijo de Manfredo cae muerto por un olmo de gran tamaño, caído no se sabe de dónde, en vísperas de su boda con la encantadora Isabel. Parte, pues, de la profecía (que el usurpador se quede sin hijos varones) amenaza así con cumplirse, por lo que Manfredo decide repudiar a su esposa y casarse con Isabel. Ésta huye, ayudada por un joven campesino, Teodoro, que guarda un extraño parecido con el retrato de Alfonso y que es sospechoso de complicidad en el asesinato del hijo de Manfredo. Encarcelan al campesino, pero éste es liberado por Matilde, hija de Manfredo, de quien Teodoro se enamora. Estos amores tienen un trágico final, pues Manfredo, recelando una intriga entre Teodoro e Isabel, y enterándose de que por la noche Teodoro ha de encontrarse junto a la tumba de Alfonso con una dama del castillo, corre al lugar de la cita y mata a la dama, que resulta ser precisamente Matilde, su propia hija. El espectro de Alfonso, que vaga por el castillo con una apariencia descomunal, se vuelve tan grande que —dando cumplimiento a la segunda profecía— no cabe en el castillo y acaba derribándolo. Manfredo, aterrorizado, revela el crimen que le permitió usurpar el trono; Teodoro, que no es otro que el legítimo heredero, se casa con Isabel; Manfredo y su esposa se retirarán a un convento.

Lo novedoso del *Castillo de Otranto* es su atmósfera gótica: el viento que silba entre las almenas, la puerta secreta por la que Isabel huye, las lóbregas mazmorras (parecen *carceri* de Piranesi; la traducción castellana de Bruguera, Barcelona, 1982, con un estudio preliminar de Mario Praz, muestra en cubierta una prisión piranesiana), etc. Pero el medievalismo de Walpole era bastante superficial, sin punto de comparación, por ejemplo, con el medievalismo de Scott, mucho más documentado. El libro no es, en modo al-

guno, una novela histórica, y el estilo, el lenguaje, los sentimientos, son completamente «modernos». Walpole sabía poco de la Edad Media, una época que, por lo demás, no estaba en absoluto en consonancia con su espíritu. En el fondo, Walpole no dejó nunca de ser un frívolo, un petimetre de salón, un «erudito a la violeta», y sus incurables superficialidad y *dilettantismo*, unidos a su proverbial falta de seriedad, se reflejan muy bien en *El castillo de Otranto*, haciendo aún más jugosa la lectura de la novela, de todo punto obligatoria para los amantes de la fantasía. (La mejor edición continúa siendo la de W.S. Lewis, Oxford University Press, 1964, y sucesivas reimpresiones.)

En su tragedia «gótica» *The Mysterious Mother*, Walpole nos habla de un incesto, expuesto de manera particularmente morbosa y cruelmente melodramática. El escenario es un castillo de Narbona; la *châtelaine* es la protagonista. Los demás personajes son caballeros, frailes, doncellas huérfanas y criados; no falta la obligada mención de conventos, fosos, mazmorras, puentes levadizos, etc.; se alude a la herejía valdense y al asesinato de Enrique III y Enrique IV. Las inclinaciones personales del autor (que era *whig* y protestante) se muestran claramente en la delectación con que se describen las intrigas clericales. La pieza, por desgracia, y que yo sepa, no ha sido traducida aún al español.

Una de las primera imitaciones del *Castillo de Otranto* fue la novela *The Champion of Virtue* (Colchester, 1777), con el subtítulo *A Gothic Story* en su portada, reimpresa el año siguiente con el rótulo con el que hoy la conocemos: *The Old English Baron* (ed. James Trainer, Oxford University Press, 1976), de Clara Reeve (1729-1807). La propia autora reconoce su deuda en el prefacio a la segunda edición de la obra: «Esta historia es retoño literario del *Castillo de Otranto*.»

Como Walpole, también Reeve finge ser tan sólo la persona que tradujo la historia de un manuscrito en antiguo inglés, no la inventora de la misma (el truco sigue funcionando en nuestros días; dígalo, si no, *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco). Sin embargo, en la segunda edición, ya con el título *The Old English Baron*, el nombre de Clara Reeve aparece en portada como autora de la novela.

El período histórico en que se desarrolla la trama novelesca, es el siglo XV, durante el reinado de Enrique VI de Inglaterra. Pero, pese al subtítulo, la ficción es mucho menos «gótica» que la del *Castillo de Otranto*, y su «modernidad» de estilo y de sentimientos apenas se ve amenazada por una delgadísima pátina de medievalismo. Como en el libro de Walpole, hay en el *Barón* de Clara Reeve un asesinato y una usurpación, un legítimo heredero despojado de su herencia y convertido en un simple aldeano, una habitación encantada, gemidos sobrenaturales en mitad de la noche, un espectro con armadura y un misterioso gabinete con su esqueleto y todo. El propio Walpole calificó la obra de su discípula como tediosa e insípida, «una especie de *Otranto* reducido a la razón y a la probabilidad», pues el sustrato «gótico» no puede evitar un desarrollo «moderno» de la acción, pleno de edificante moralina y sentimentalismo cursilón.

La misma Clara Reeve publicó en 1785, en dos tomos, un *The Progress of Romance*, una especie de simposio sobre historia de la novela en una serie de conversaciones vespertinas. Su propósito era reclamar para la prosa narrativa un lugar de honor en la literatura, en la casilla contigua a la épica. Reeve define el *romance* como una «fábula heroica o poe-

ma épico en prosa», aludiendo a Homero como al «father of romance». Pasa luego revista a la novela grecolatina, las historias caballerescas medievales, Chaucer, Spenser, Milton, Cervantes. Pero la mayor parte de la obra está dedicada a la ficción contemporánea: Richardson, Fielding, Smollet, Crébillon, Marivaux, Rousseau, etc. Cita con frecuencia el *Essay on the Ancient Minstrels*, de Percy (el autor de *Reliques of Ancient English Poetry*), menciona a Ossian y a Chatterton, e invoca a Richard Hurd, Thomas Warton y otras autoridades. Utiliza con profusión la *Dissertation on Fable and Romance*, de James Beattie, en la que pueden leerse párrafos exegéticos sobre *El castillo de Otranto*.

Uno de los libros analizados por Clara Reeve es *Longsword, Earl of Salisbury. An Historical Romance*, publicado en dos volúmenes en 1763, dos años antes que *Otranto*. Su autor es Thomas Leland, historiador y teólogo irlandés. Se trata de la primera ficción de este tipo de la literatura inglesa. La acción se desarrolla durante el reinado de Enrique III de Inglaterra. No hay demasiados elementos «góticos» en esta protonovela histórica.

Las *Novels* de Mrs. Anne Radcliffe (1764-1823) constituyeron el volumen X de la «Novelist's Library», de Ballantyne; el tomo incluía un estupendo prólogo de sir Walter Scott. Hay ediciones modernas y excelentes de los *Mysteries of Udolpho* (1794), a cargo de Bonamy Dobrée (Oxford University Press, 1966), del *Italian or The Confessional of the Black Penitents* (1797), al cuidado de Frederick Garber (Oxford University Press, 1968), y, últimamente, del *Romance of the Forest* (1791), editado por Chloe Chard (Oxford University Press, 1986).

Anne Ward nació en 1764, el año de los primeros quinientos ejemplares del *Castillo de Otranto*. Se casó con Mr. Radcliffe, un editor que se pasaba el día fuera de casa y no regresaba hasta bien entrada la noche. Anne comenzó a escribir para entretenerse durante las largas horas de soledad que pasaba a diario. Debemos, pues, agradecerle las ausencias a su marido.

En 1809 se difundió la noticia de que Mrs. Radcliffe había muerto. Otra forma del rumor fue que se había vuelto loca a fuerza de fijar su mirada y su mente en visiones de horror y de misterio. Pero ninguna de las dos noticias resultó, al cabo, cierta. Anne Radcliffe viviría hasta 1823, en plena posesión de sus facultades mentales, aunque dejó de publicar en 1797.

Sus obras de ficción novelesca son: *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *Sicilian Romance* (1790), *Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) y *Gaston de Blondville* (escrita a partir de 1802, pero publicada póstumamente en 1826).

Los argumentos son complicados, y abundan esas disparatadas situaciones-límite y esos desquiciados incidentes que caracterizan la ficción romántica: escondrijos extraños, asesinatos, duelos, disfraces, secuestros, fugas, intrigas de todo tipo, documentos falsificados, descubrimientos de antiguos crímenes, identificaciones tardías de herederos ocultos, etc. Hay ceñudos e inmisericordes villanos —precursores, quizá, de Manfred y de Lara, pues las historias de Mrs. Radcliffe no dejaron de influir, y mucho, en Byron—, damas de alto linaje que se retiran a conventos para expiar sus pecados (unos pecados que, por cierto, no se nos explican hasta que la autora empieza a tirar de la madeja en el últi-