

Introducción a “El castillo de Otranto” de Horace Walpole

Sir Walter Scott

Traducción: Nicolás Naranjo Boza

El siguiente texto es del famoso escritor escocés Walter Scott (1771-1832). Es el autor de las novelas del “Ciclo Waverley”, entre las que se destaca “Ivanhoe” – un verdadero clásico de la literatura inglesa – u otras obras como “Rob Roy” y “El corazón de Midlothian”. Sir Walter Scott nació en 1771 y murió en 1832. Comenzó su producción literaria con una compilación de baladas populares recogidas en las fronteras de Escocia llamada “Minstrelsy of the Scottish Border” [Trovas de las fronteras escocesas]. Se hizo famoso con su primer poema, “The Lay of the Last Minstrel” [La canción del último trovador]. El ciclo de novelas “Waverley”, está compuesto por más de treinta novelas históricas cuya temática es, en general, el mundo feudal y caballeresco de la Edad Media aunque en una obra como “The Fair Maid of

Perth" [La hermosa dama de Perth] se ocupa literariamente de su propia época. Fue un traductor notable. Entre las obras que vertió al inglés están el "Almagesto" de Ptolomeo, el "Egmont" de Goethe y la obra completa de Hermes Trismegisto. Sostuvo correspondencia con Goethe, quien admiraba su "Ivanhoe". Scott es uno de los mejores representantes del romanticismo en Inglaterra.

"El castillo de Otranto" de Horace Walpole (1717-1797) es considerada como la primera *novela gótica*. La introducción que escribió Scott se ha vuelto inseparable de la obra de Walpole desde el siglo XIX. Es un documento importante para la Historia de la literatura porque un novelista habla sobre la novela de otro autor y hace apreciaciones muy atinadas y más "sanas" que las que hacen tantos críticos literarios que no crean obras ellos mismos y, por ende, no saben ni aprecian lo que cuesta escribir buena literatura.

Nicolás Naranjo Boza

Introducción a "El castillo de Otranto" de Horace Walpole

El Castillo de Otranto es notable no sólo por el desbordante interés que la historia despierta, sino porque es el primer intento moderno de edificar un relato de ficción para entretener sobre la base de los antiguos romances² caballerescos. La negligencia para con estas venerables leyendas y el descrédito en que habían caído había comenzado desde muy atrás, desde los tiempos de la Reina Isabel, cuando, como aprendemos gracias a la crítica de la época, la red de las hadas de Spencer³ era más bien aceptada a causa de sus interpretaciones místicas y alegóricas que por el

sentido llano y obvio de su escenificación de lo caballeresco. El drama poco después se elevó hasta alcanzar el esplendor y las versiones de innumerables novelistas italianos proporcionaron a la clase más alta la diversión que sus padres obtuvieron de las leyendas de *Don Belianis* y del *Espejo de la caballería*; y los inmensos volúmenes que alguna vez fueron el pasatiempo de nobles y príncipes, ya despojados de sus ornamentos, y acortados en resúmenes, fueron desterrados a la cocina y a la guardería o, en los mejores casos, a la ventana del salón principal de la anticuada casa campestre feudal. Bajo el reinado de Carlos II, el gusto predominante por la literatura francesa ordenó la introducción de esos folios aburridores entre los aburridores, los romances de Calprenède⁴ y Scudéry⁵, obras que oscilan entre la antigua historia de caballería y la novela moderna. Esta alianza fue tan mal concebida, que conservaron toda la insufrible longitud y extensión de aquellos volúmenes en prosa sobre los caballeros, el mismo recuento detallado de los reiterados e invariables combates, el mismo giro raro y extravagante en los incidentes, sin los ricos y sublimes golpes del genio y sin vigor imaginativo, que a menudo distinguieron al romance temprano; mientras que exhibían toda la debilidad sentimental y la intriga amorosa plana propia de la novela, sin hacerlas livianas mediante su variedad de caracteres, sus rasgos verídicos de sentimientos o sus agudos modos de ver la vida. Tal tipo de composición, mal imaginado, perduró más de lo que se hubiese podido esperar, sólo porque estos romances eran llamados obras de entretenimiento y porque no había nada mejor para reemplazarlos. Aún en los días del *Espectador*⁶, 'Clelia', 'Cleopatra', y 'El Gran Ciro'⁷ (como es bautizado ese precioso tomo por su traductor que lo desarticula), eran los compañeros de gabinete favoritos del sexo débil. Pero este raro gusto empezó a ceder en los comienzos del siglo diez y siete; y,

para mediados de éste, fue reemplazado por completo por las obras de Le Sage⁸, Richardson⁹, Fielding¹⁰, y Smollet¹¹; así que hasta el mismo nombre de romance, tan venerado en la actualidad por anticuarios y coleccionistas de libros, estaba casi olvidado en el momento en que *El castillo de Otranto* hizo su primera aparición.

La situación peculiar de Horace Walpole, el ingenioso autor de esta obra, era tal que le dio una decidida predilección por lo que puede llamarse el estilo gótico, un término que no fue poco lo que él contribuyó a rescatar de la mala fama en que había caído, puesto que, antes de su tiempo, comúnmente se empleaba para expresar todo aquello que estuviese en una oposición aguda y diametral a las reglas del gusto verdadero.

El Sr. Walpole, es innecesario recordárselo al lector, fue hijo de ese famoso ministro, que llevó las riendas del gobierno bajo dos monarcas sucesivos, con un puño tan firme y tan libre, que su poder parecía trenzado con los derechos de la familia Brunswick¹². En tal situación, sus hijos necesariamente tenían un derecho completo a tomar parte en aquella corte, derecho que se le brinda usualmente a los que están relacionados de cerca con quienes disponen del gobierno del estado. Al sentimiento de importancia inseparable de quien es objeto de una atención tal, al Sr. Walpole se le sumaba el antiguo hábito de conectarse y de asociarse con el interés de Sir Robert Walpole, y aún de relacionar los asuntos domésticos de su familia con los de los partidos de la familia real de Inglaterra, y con los cambios en las cuestiones públicas de Europa. No sorprende entonces que el giro de pensamiento de Horace Walpole, que naturalmente estaba impregnado del amor por el pedigrí y por darle valor a los honores familiares, hubiese recibido un refuerzo en

aquella predilección por las circunstancias que parecían, de algún modo, atar e implicar el destino de su propia familia al de los príncipes, y darle a los escudos de los apellidos Walpole, Shorter y Robsart de los que él descendía, una dignidad aumentada que fue desconocida por sus propietarios originales.

Si el Sr. Walpole tuvo alguna vez la esperanza de elevarse a una eminencia política y de utilizar la importancia de su familia como una ventaja para su carrera, el término del poder de su padre y el cambio personal que él sentía que ello implicaba, lo disgustó con la vida activa, y muy temprano lo llevó al retiro literario. De hecho, tuvo un sitio en el parlamento durante muchos años; pero, exceptuando una ocasión en la que vindicó el recuerdo de su padre con gran dignidad y elocuencia, no tomó parte en los debates parlamentarios y participó muy poco en los bandos que los sostenían. Los temas de sus estudios eran, en gran medida, dictados por sus hábitos de que el pensamiento y el sentimiento operaran sobre una imaginación animada y una mente aguda, activa, penetrante y llena de una gran variedad de conocimientos misceláneos. Los viajes habían formado su gusto por las bellas artes; pero su temprana predilección en favor del nacimiento y del rango inclusive unían estas ramas del conocimiento con las de las antigüedades góticas y la historia gótica. Sus 'Anécdotas de la pintura y el grabado' dan muchas muestras de sus intereses favoritos; pero su 'Catálogo de autores reales y nobles', y sus 'Dudas históricas', las debemos por completo al anticuario y al genealogista. La primera de ellas pone de manifiesto, en un grado particular, el respeto del Sr. Walpole por el nacimiento y por el rango; aunque, tal vez, se pueda calcular mal la simpatía que sintiera por cualquiera de los dos cosas. Sería difícil, mediante cualquier proceso, lograr una selección de la misma cantidad de autores ple-

beyos, que contenga tan pocos autores cuyo genio mereciese conmemorarse. Las “Dudas históricas” son un agudo y curioso ejemplo de cuánto puede la investigación minuciosa del anticuario hacer tambalear nuestra fe más segura en los hechos aceptados por la historia general. Es también notable observar cómo, al defender un sistema que probablemente al comienzo sólo fue adoptado como un mero ejercicio literario, las dudas del Sr. Walpole adquirieron, a sus ojos, la respetabilidad dada a las certezas, sobre las que no podía tolerar la controversia.

Las ocupaciones domésticas del Sr. Walpole, tanto como sus estudios, evidenciaban un gusto por las antigüedades inglesas, que era extraño en ese entonces. Amaba, como un satírico lo ha expresado “el observar juguetes góticos a través del vidrio gótico;” y la residencia campestre en Strawberry Hill, que escogió como hogar, gradualmente creció internamente hasta convertirse en un castillo feudal, con la adición de pequeñas y grandes torres, galerías y corredores, cuyos techos decorados con mosaicos, con paneles tallados y con ventanas iluminadas, fueron decorados con el apropiado mobiliario de panoplias, soportes de armaduras, escudos, lanzas inclinadas y todo el atuendo de la caballería. La Orden gótica de arquitectura es ahora empleada tan generalmente y, de hecho, tan indiscriminadamente, que más bien nos sorprendamos si la casa de campo de un negociante retirado no exhibe ventanas lanceoladas, divididas por astas de piedra, y decoradas con vidrios a color, un escaparate en forma de las bancas del coro de una catedral, y una marranera con un frontis que se ha tomado prestado de la fachada de una antigua capilla. Pero, en la mitad del siglo diez y ocho, cuando el Sr. Walpole comenzó a exhibir especímenes del estilo gótico y a mostrar cómo los diseños, obtenidos de las catedrales y los monumentos,

podían ser aplicados a las chimeneas, a los techos, a las ventanas y a las balaustradas, él no estaba de acuerdo con los dictados de una moda predominante, sino que satisfacía su gusto propio y llevaba a cabo sus propias visiones en el molde romántico de la mansión que erigió¹³.

Los estudios más sencillos del Sr. Walpole eran llevados a cabo bajo el mismo principio que influyó en sus investigaciones históricas y en su gusto por la arquitectura. Su extenso conocimiento de la literatura extranjera, del que se enorgullecía con justicia, estaba subordinado a sus búsquedas como anticuario y genealogista inglés, en los que entreveía temas para la poesía y para la ficción romántica, como también para la controversia histórica. Estos estudios son, de hecho, proverbialmente monótonos; pero esto sólo sucede cuando son realizados por aquellos cuyas imaginaciones nada puede elevar. Un Horace Walpole o un Thomas Warton no es un mero coleccionista de datos áridos y minúsculos que el historiador común pasa por encima con desdén. Trae con él la antorcha del genio para iluminar las ruinas a través de las cuales le encanta vagar; ni el académico del mundo clásico saca más inspiración de las páginas de Virgilio que tal anticuario del brillante, rico y poderoso cuadro feudal de Froissart¹⁴.

Estando entonces su mente abastecida de información, acumulada por investigaciones sobre las antigüedades de la Edad media, e inspiradas, como él mismo nos lo dice, por el molde romántico de su propia vivienda, el Sr. Walpole resolvió darle al público un espécimen del estilo gótico adaptado a la literatura moderna, así como ya había exhibido su aplicación a la arquitectura moderna.

Así como en su modelo de mansión gótica moderna nuestro autor había tratado asidua-

mente de acomodar a los requerimientos de la conveniencia moderna, o lujo, los ricos, variados y complicados tejidos y grabados en la antigua catedral, así, en *El castillo de Otranto*, su meta fue unir el maravilloso giro de los incidentes, que es un tono marcado de la caballería que se exhibe en los antiguos romances, con esa aguda exhibición del carácter humano y con el contraste de los sentimientos y de las pasiones que es, o debería ser, delineado en la novela moderna. Pero el Sr. Walpole, inseguro acerca de la aceptación con la que una obra hecha sobre un plan tan novedoso pudiese ser recibida por el mundo, y sin importarle, tal vez, encontrar el ridículo que hubiese suscitado el fracaso de la obra, sacó *El castillo de Otranto* al mundo como una traducción del italiano. No parece ser que se sospechara de la autenticidad de la narración.

El Sr. Gray le escribió al Sr. Walpole, el 30 de diciembre de 1764: "He recibido *El castillo de Otranto* y le retorno mis agradecimientos por él. Ocupa nuestra atención aquí [i.e. en Cambridge], hace que algunos de nosotros lloremos un poco; y todos, en general, estamos asustados de irnos a la cama por las noches. Lo consideramos una traducción; y creeríamos que es una historia verdadera si no fuese por el San Nicolás que hay allí." A los amigos del autor, seguramente, pronto se les permitió curiosear bajo el velo que éste había considerado apropiado llevar; y, en la segunda edición, fue del todo suplantado por un prefacio, en el que la tendencia y la naturaleza de la obra eran brevemente comentadas y explicadas. Gracias al siguiente pasaje, traducido de una carta del autor a Madame Deffand, parecería que se arrepintió de haber dejado a un lado su incógnito y, sensible a la crítica, como la mayoría de autores diletantes, estaba más herido por el buen humor de aquellos a quienes no les había gustado su cuento de caballería, que gratificado por el aplauso de

sus admiradores. "Entonces han traducido mi *Castillo de Otranto*, probablemente ridiculizando al autor. Así sea; - sin embargo, le suplico que deje Ud. pasar la chanza de ellos en silencio. Deje que los críticos consigan lo que quieren; no me proporcionan inquietud alguna. No he escrito el libro para la edad actual, que no soporta nada excepto el *frío sentido común*. Le confieso mi querida amiga (y me creará más loco que nunca,) que ésta es la única de mis obras con la que me siento a gusto; le he dado rienda suelta a mi imaginación hasta que me encendí con las visiones y los sentimientos que ella suscitaba. La he compuesto desafiando las reglas, los críticos y los filósofos; y me parece tanto aún mejor por esa misma razón. Estoy hasta persuadido de que, en algún tiempo posterior, cuando el gusto retome el lugar que la filosofía ocupa hoy, mi pobre *Castillo* encontrará admiradores: de hecho ya tenemos unos cuantos entre nosotros ahora, porque justamente estoy publicando la tercera edición. No digo esto para mendigar su aprobación¹⁵. Le dije desde un comienzo que no le gustaría el libro, - todas sus visiones son de un estilo diferente. No me apena que el traductor haya proporcionado el segundo prólogo; el primero, sin embargo, se lleva mejor con el estilo de la ficción. Yo deseaba que se le creyera antiguo y casi todos pensaron esto." Si el aplauso del público, a pesar de esto, estaba suficientemente cualificado por la voz de censura como para alarmar los sentimientos del autor, la continua demanda de varias ediciones de *El castillo de Otranto* mostraban qué tan alto, realmente, tenía la estima popular la obra, y, es probable, que eventualmente reconciliara al Sr. Walpole con el gusto de su propio tiempo. Este romance ha sido justamente considerado no sólo como el original y el modelo de un peculiar tipo de composiciones si no como una de las obras modelo de nuestra literatura más leve. Unos pocos comentarios acerca del libro mismo

como sobre la clase de literatura fácil a la que pertenece, han sido consideradas como una introducción apropiada a una edición de *El Castillo de Otranto*, que los impresores han tratado de ejecutar en un estilo de elegancia que corresponda a la estimación en la que tienen a la obra y al genio del autor.

Se es injusto con la memoria del Sr. Walpole alegando que todo lo que se proponía con *El castillo de Otranto* era "el arte de despertar sorpresa y horror" o, en otras palabras, la apelación a ese secreto y reservado sentimiento de amor por lo maravilloso y por lo sobrenatural, que ocupa un escondido rincón en el pecho de casi toda persona. Si esta fuese toda su meta, los medios mediante los cuales buscaba lograr su propósito podrían, con justicia, considerarse como torpes y como pueriles. Pero el propósito del Sr. Walpole era tanto más difícil de alcanzar cuanto más importante era una vez alcanzado. Su fin era dibujar tal retrato de las costumbres y de la vida doméstica durante la época feudal, como pudiesen haber existido, y retratarlas en sus variaciones y agitadas por la acción de una maquinaria sobrenatural, ya que la superstición de la época era objeto de una credulidad devota. Las partes naturales de la narración son tan planeadas que se asocian a sí mismas con las ocurrencias maravillosas; y, por la fuerza de tal asociación, hacen que esas *speciosa miracula* sean impactantes e impresionantes, aunque nuestra más fría razón admita su imposibilidad. De hecho, para producir en una mente bien cultivada cualquier porción de la sorpresa y el temor que surgen de los eventos sobrenaturales, el marco y el tenor de toda la historia deben estar ajustados con perfecta armonía a esta fuente principal del interés. Aquel que, en su temprana juventud, ha llegado a pasar una noche solitaria en una de las pocas mansiones solitarias a las que la moda de tiempos más modernos

no han desposeído de su mobiliario original, ha experimentado probablemente que las gigantescas y absurdas figuras apenas visibles en los tapices roídos, el remoto crujir de las puertas distantes que lo separan de la sociedad activa, la profunda oscuridad que envuelve el alto y corroído techo del recinto, los retratos de los antiguos caballeros que a duras penas se ven, renombrados por su valor y tal vez por sus crímenes, los variados e indistinguibles sonidos que estorban la silenciosa desolación de una mansión a medias desierta y, para coronarlo todo, el sentimiento que nos lleva de vuelta a los tiempos del poder feudal y de la superstición papal, se unen para excitar una correspondiente sensación de asombro sobrenatural, si no de terror. Es en tales situaciones, que la superstición se torna contagiosa, que escuchamos con respeto, aún con temor, a las leyendas que son nuestro pasatiempo en la muy brillante luz del sol, y entre las visiones y sonidos distractores de la vida diaria. Ahora, parece que fue la meta de Walpole alcanzar, mediante la minúscula veracidad de una fábula, bosquejada con una atención singular a las costumbres de la época en que el escenario se dispuso, esa misma asociación que pudiese preparar la mente del lector a la recepción de los prodigios congeniales con el credo y con el sentimiento de los actores. Su tirano feudal, su dama en apuros, su resignado, aunque digno sacerdote, - el castillo mismo, con su disposición feudal de catacumbas, puertas de trampas, oratorios, y galerías, los incidentes del juicio, la procesión caballeresca y el combate; - en resumen, la escena, los que llevan a cabo la acción, y la acción en tanto que es natural, forman los acompañamientos de sus espectros y de sus milagros, y tienen el mismo efecto en la mente del lector que la apariencia y el tapiz de tal recinto descritos podrían producir en la mente de un huésped temporal. Este era un trabajo que requería de no poco conocimiento,

de un grado no poco usual de imaginación, de una porción no común de genialidad, para ser ejecutado. La asociación de la que hemos hablado es de una naturaleza peculiarmente delicada y es susceptible de ser quebrada y desordenada. Es, por ejemplo, casi imposible construir una estructura gótica moderna que nos impresione con los sentimientos que hemos tratado de describir. Puede ser grande o puede ser misteriosa, puede despertar ideas magníficas o melancólicas; pero debe fallar en el acto de traer la sensación de asombro supernatural, asociada a los salones que han dado eco a los sonidos de generaciones remotas y que han recibido el peso de las pisadas de aquellos que hace mucho se han marchado. Sin embargo, Horace Walpole ha logrado en la composición lo que, como arquitecto, debe haber sentido que estaba por encima del poder de su arte. El remoto y supersticioso período en que esta escena tiene lugar, el arte con que ha dotado sus decoraciones góticas, el tono sostenido y, en general, digno de las costumbres feudales, nos preparan gradualmente para la favorable recepción de prodigios que, aunque no pueden haber sucedido realmente en ninguna época, eran consistentes con la creencia de toda la humanidad en ese época en que la acción está enmarcada. Entonces, la meta del autor no sólo era la de despertar sorpresa y terror mediante la inclusión de un agente sobrenatural en la obra, si no la de envolver los sentimientos de sus lectores hasta que se identificaran, por un momento, con los de un tiempo más rudo, que

Devotamente creía cada extraño relato.

La dificultad en lograr esta precisión fina en el bosquejo puede estimarse mejor si se compara *El castillo de Otranto* con los esfuerzos menos exitosos de otros escritores posteriores; en que, entre todos sus intentos

de asumir el tono de la caballería antigua, algo tan claramente extraño ocurre en cada capítulo, que de inmediato nos recuerda una mascarada mal hecha, en la que los fantasmas, los caballeros errantes, los magos, las damiselas educadas, están todos equipados con los vestuarios alquilados en la misma bodega de la calle Tavistock.

Hay un hecho particular notorio en el que los más distinguidos seguidores han dejado el rastro de las huellas del Sr. Walpole. La narrativa romántica es de dos tipos, - aquella que, siendo en sí misma posible, puede ser creíble en cualquier época; y aquella que, aunque sea considerada imposible por épocas más iluminadas, fue sin embargo apropiada a la fe de épocas más tempranas. El tema de *El castillo de Otranto* es del segundo tipo descrito. La Sra. Radcliffe, un nombre que no debe mencionarse sin el debido respeto por el genio, ha tratado de efectuar una combinación de los dos tipos diferentes de narración al referir sus prodigios a una explicación fundada en causas naturales, en los últimos capítulos de sus romances. A esta mejoría respecto del romance gótico hay tantas objeciones, que preferimos, como más simple e impresionante, la narración de Walpole, que relata con detalle los incidentes sobrenaturales tal y como hubiesen sido prontamente creídos y recibidos en los siglos once u doce. En primer lugar, el lector se siente indignado al descubrir que se le ha engañado al hacerlo sentir una simpatía por terrores que finalmente se explican como procedentes de alguna causa muy simple; y se destruye por completo el interés que podría tener una segunda lectura al habersele admitido detrás del escenario al finalizar la primera lectura. En segundo lugar, la precaución de librar a nuestros espíritus de la influencia de un supuesto terror sobrenatural, parece tan innecesaria en una obra que profesa ser de ficción, como la precaución del prudente

Bottom, que propuso que el rostro humano del representante de su león apareciera bajo su máscara para darle a conocer al público que era un ser humano como-cualquiera, tan sólo Snug el carpintero¹⁶.

Por último, estos substitutos de las incidencias sobrenaturales son con frecuencia tan improbables como la maquinaria por la que se introducen ellos mismos, para tratar de que la expliquen y la suplanten. El lector, de quien se requiere que admita la creencia de una interferencia sobrenatural, entiende precisamente qué es lo que se requiere de él; y, si es un lector gentil, dispone en su mente la actitud mejor adaptada para gozar del engaño que se presenta para su entretenimiento, y acepta, durante el tiempo de lectura, las premisas de las que depende la fábula¹⁷.

Pero si el autor voluntariamente se empeña en explicar todas las maravillosas ocurrencias que él introduce, tenemos derecho a pedir que la explicación sea natural, fácil, ingeniosa y completa. Todo lector de tales obras debe recordar instancias en las que la explicación de las circunstancias misteriosas en la narración han sido igualmente, no, aún más, increíbles, que si hubiesen sido explicadas como efectos de seres sobrenaturales. Por que los más incrédulos deben conceder que la intercesión de tal agente es más posible que que un efecto, que se asemeje a ella, sea producido por una causa inadecuada. Pero es innecesario extendernos en una parte del tema que sólo hemos mencionado para disculpar a nuestro autor del cargo que le han imputado de emplear una maquinaria más torpe que la que la historia, por su naturaleza, requería. La aventurada afirmación de la existencia real de los fantasmas y de las apariciones nos parece que armoniza mucho más naturalmente con las costumbres de los tiempos feudales, y que produce un efecto más poderoso en la mente

del lector, que cualquier intento de reconciliar la credulidad supersticiosa de las edades feudales con el escepticismo filosófico de nuestro tiempo, al explicar esos prodigios mediante la operación de la pólvora fulminante, de los espejos combinados, de las linternas mágicas, de las puertas de trampas, de las trompetas parlantes y ese tipo de aparatos de la fantasmagoría germana.

No puede, sin embargo, negarse que el carácter de la maquinaria sobrenatural en *El castillo de Otranto* puede ser objetado. Su acción y su interferencia es tal vez demasiado frecuente, y se impone con demasiada vehemencia y constancia sobre los mismos sentimientos en la mente del lector, hasta llegar al punto peligroso de disminuir la elasticidad del resorte sobre el que debería operar. El acopio de simpatía temerosa que un lector moderno puede brindarle a una narración ficticia se disminuye en demasía por los hábitos actuales y por el modo de educarse. Nuestros ancestros podían asombrarse y espeluznarse a través de todos los laberintos de un interminable romance en métrica sobre la tierra de las hadas y de encantamiento el trabajo de tal vez algún

Sobresaliente poeta, cuya mente sin duda creía en las maravillas mágicas que cantaba.

Pero nuestros hábitos y sentimientos y creencias son diferentes, y una pasajera, aunque vívida, impresión es todo lo que una narración ficticia puede suscitar en la mente más imaginativa del presente. Por la frecuente recurrencia a sus prodigios, el Sr. Walpole corrió, tal vez, su mayor riesgo de despertar *la raison froide*, ese frío sentido común, que él justamente consideraba el peor enemigo del efecto que él esperaba producir. Puede agregarse también que las ocurrencias sobrenaturales de *El castillo de Otranto* son puestas ante una luz diurna demasiado fuerte y que

se recalcan con una sobrecarga de distinción y de veracidad al ser delineadas. Parece conveniente, si no esencial, a nuestra idea de los espíritus incorpóreos, al menos una obscuridad misteriosa y los miembros gigantes del fantasma de Alfonso tal y como son descritos por los sirvientes aterrorizados, son, en cierto modo, demasiado claros y corpóreos para producir los sentimientos que intentaba excitar con su aparición. Esta falla, empero, si lo es, está más que compensada por el elevado mérito de muchos de los maravillosos incidentes en el romance. El descenso del retrato del antecesor de Manfred, aunque linde con la extravagancia, es introducido de un modo fino, e interrumpe un interesante diálogo, creando un efecto sorprendente. Hemos escuchado la observación de que la figura animada mejor hubiera sido una estatua que un retrato. Dudamos en gran medida de la justicia de la crítica. La ventaja del colorido nos induce decididamente a preferir la ficción del Sr. Walpole a la de la sustitución que se propone. Hay pocos que no hayan sentido, en algún momento de su infancia, una especie de terror por el modo en que los ojos de un retrato antiguo parecen fijarse en los ojos del espectador desde cualquier lugar que se lo mire. Es, tal vez, hipercrítico afirmar (cosa a la que Walpole, entre todos los autores, era de esperarse que atendiera), que el tiempo asignado a la acción, siendo más o menos el siglo once, es un tanto temprano para introducir en él un retrato de cuerpo entero. La aparición del ermitaño esquelético al príncipe de Vicenza fue mucho tiempo tenida como una obra maestra de lo horrible; pero últimamente el valle de Jehosaphat difícilmente podría proporcionar los huesos secos necesarios para la exhibición de espectros similares, de manera que esa imitación imprudente y repetida ha, en alguna medida, perjudicado el efecto de su modelo original. Lo que más impacta de *El castillo de Otranto* es el modo en que las va-

rias apariciones prodigiosas, que nacen cada una de la otra, y todas cumpliendo la antigua profecía que anuncia la ruina de la casa de Manfredo, gradualmente nos preparan para la gran catástrofe. La visión de Alfonso a la luz de la luna acrecida en gran magnitud, el aturdido grupo de espectadores al frente y las derrumbadas ruinas del castillo en el fondo se describen breve y sublimemente. No conocemos un pasaje de mérito similar, a menos que sea la aparición de Fazdean en un antiguo poema escocés¹⁸.

Esa parte del romance que depende de los sentimientos y la participación humanos, es conducido con el talento dramático que después fue tan evidente en 'La madre misteriosa'¹⁹. Las personas son de hecho más genéricas que individuales, pero esto era necesario en cierta medida para llevar a cabo el plan calculado para exhibir una visión general de la sociedad y de las costumbres durante la época que la imaginación del autor amaba contemplar, más de lo que lo eran los matices más diminutos y los puntos distintivos de los caracteres particulares. Pero los actores en el romance están dibujados de manera impactante, con fuertes siluetas que le dan edad a la historia y también naturalidad. La tiranía feudal, tal vez, nunca fue mejor ejemplificada que con el carácter de Manfredo. Él tiene el coraje, el arte, la duplicidad, la ambición de un jefe bárbaro de las edades oscuras, aunque con toques de remordimiento y sentimientos naturales, que hacen tenerle cierta simpatía cuando se suprime su orgullo y se extingue su raza. El monje piadoso y la paciente Hipólita contrastan bien con este egoísta y tiránico príncipe. Teodoro es el héroe juvenil de una narración romántica pero Matilda posee una dulzura más interesante que la que de corriente le pertenece a la heroína de tales narraciones. Como el carácter de Isabela se mantiene celosamente en un bajo perfil, para

resaltar así el de la hija de Manfredo, pocos lectores se complacen con la insinuación final de que ella se convirtió, al fin de cuentas, en la esposa de Teodoro. Esto es en cierta medida un abandono de las normas caballerescas; y no importa qué tan natural sea la ocurrencia en la vida, más bien perjudica las ilusiones mágicas del romance. En otros aspectos, al permitir los extraordinarios incidentes de una edad oscura y tempestuosa, la historia, en tanto que se mantiene entre los límites de los acontecimientos naturales, está felizmente detallada, su progreso es uniforme, sus eventos son interesantes y se han combinado bien y la conclusión es grande, trágica y conmovedora.

El estilo de *El castillo de Otranto* es el de un correcto y puro inglés del tipo más temprano y más clásico. El Sr. Walpole rechazó, arguyendo el gusto y los principios, esas pesadas aunque poderosas ayudas que el Dr. Johnson importó de la lengua latina, y que desde entonces han sido para tantos desafortunados seres humanos que han ensayado a emplearlas, tan inmanejables como los guanteletes de Érix,

-----*et pondus et ipsa*
Huc illuc vinclorum immensa volumina
*versat.*²⁰

Ni la pureza del lenguaje del Sr. Walpole, ni la simplicidad de su narración, admiten ese lujoso, florido paisaje altamente barnizado con el que la Sra. Radcliffe a menudo adornó, y no pocas veces encumbró, sus romances afines.

En *El castillo de Otranto* una vez, a duras penas, se trata de hacer una descripción por sí misma; y si los autores consideraran cuánto tiende esta restricción a llevar a cabo la narración, estarían tentados a resumir por lo menos la vistosa y verbosa exuberancia de

un estilo que es más acorde con la poesía que con la prosa. Es para el diálogo que Walpole guarda sus fuerzas; y es notable cómo, mientras gobierna sus agentes mortales con todo el arte del dramaturgo moderno, se adhiere al sostenido tono caballeresco que demarca el momento en que tiene lugar la acción. No logra esto cosiendo parches de términos de glosario a su narración o a sus diálogos, ni con la fraseología antigua, si no cuidando de excluir todo lo que pueda despertar asociaciones modernas. En tal caso, su romance se hubiese asemejado a un vestido moderno, absurdamente decorado con ornamentos antiguos; en su forma actual, ha conservado la forma de la antigua armadura, pero sin su óxido y sus telarañas. Para ilustrar lo que se ha afirmado arriba, remitimos al lector a la primera entrevista de Manfredo con el príncipe de Vicenza, donde las costumbres y el lenguaje de la caballería están muy bien retratados, como también la perturbación de una culpabilidad consciente que se confunde a sí misma en un intento por disculparse, aún ante un acusador mudo. Se ha considerado que los caracteres de los sirvientes domésticos no tienen una proporción suficientemente digna con el resto de la historia. Pero este es un punto sobre el cual el autor ha justificado sus propios motivos, ampliamente, en sus prefacios originales.

Sólo tenemos que agregar, como conclusión a estas digresiones, que si Horace Walpole, que abrió el camino en esta nueva especie de composición literaria, ha sido superado por algunos de sus seguidores en una profusa brillantez descriptiva y tal vez en el arte de detener la mente del lector en un estado de febril y ansioso suspenso, mediante una extensa y complicada narración, le queda aún más que el simple mérito de la originalidad y el de la invención. El aplauso debido a la castidad y a la precisión del estilo, a una feliz combina-

ción de los agentes sobrenaturales con los intereses humanos, a un tono de costumbres y lenguaje feudales, sostenido por caracteres fuertemente dibujados y bien distinguidos y a la unidad de la acción que producen escenas que son alternativamente de interés y de grandeza; - el aplauso, en fin, que no puede negársele a aquel que pueda despertar las pasiones del temor y la compasión^{<?>21}, debe otorgársele al autor de *El castillo de Otranto*.

NOTAS

2 Sobre la palabra "romance" dice el Marqués de Sade: "Como es sabido la lengua romana era una mezcla del idioma céltico y latino, usada bajo las dos primeras estirpes de nuestros reyes; es bastante razonable pensar que las obras del género al que nos referimos, compuestas en esta lengua, debieran llevar su nombre, y se debió decir un Romane para designar la obra donde se trataba de aventuras amorosas, como se ha dicho un Romance para hablar de las endechas del mismo género. Inútilmente buscaríamos una etimología diferente a esta palabra; al no ofrecernos el sentido común ninguna otra, nos parece sencillo adoptar esta". En una nota al pie de la página dice: "Etimología confirmada, cf. O Bloch y W. Wartburg; Dictionnaire étymologique de la langue française, Paris 1960 (4) "Designa en primer lugar la lengua vulgar por oposición a la lengua culta que era el latín; después, a partir del siglo XII, ha designado cualquier narración de lengua vulgar y especialmente en el siglo XV, las novelas de caballería en prosa. Ver "Ideas sobre la novela" del Marqués de Sade, Editorial Anagrama, Barcelona, 1970, pag. 30

3 Se refiere a "The Faerie Queen" Edmund Spenser. Ésta es la obra más grande del autor. Fue impresa en 1589 y en 1596. El plan general de la obra es expuesto en la carta introductoria que el autor le escribió a Sir Walter Raleigh. Por medio de la "Reina Hada" el autor simboliza la Gloria en sentido abstracto, y a la Reina Isabel en particular (que figura asimismo bajo los nombres de Belphoebe, Mercilla y Gloriana). Doce de sus caballeros, los "patrones" o ejemplos de doce virtudes, tienen aventuras independientes, en los doce días sucesivos de la festividad anual de la reina. El Rey Arturo simboliza la magnificencia, en el sentido aristotélico (dice el autor) de la perfección de todas las demás virtudes (debió querer decir, no magnificencia si no "magnanimidad", μεγαλοψυχία, o caballerosidad, καλοκαγαθία). Arturo tiene una visión de la Reina Hada, y, al tomar la decisión de seguirla, se introduce en las aventuras que tienen los demás caballeros y las lleva a una conclusión satisfactoria. Pero esta explicación, que se ofrece en la introducción, no aparece en el poema mismo; el autor lo comienza con las aventuras de los caballeros y tiene la intención de brindar el recuento de sus orígenes en los últimos libros de los doce que la obra debía contener,

pero nunca se escribieron. Spencer sólo publicó seis libros, cuyos temas son los siguientes:

1- Las aventuras del Caballero de la Santidad de la Cruz Roja (la iglesia anglicana), el protector de la Virgen Una (la verdad, o la verdadera religión) y las artimañas de Archimago y de Duessa.

2- Las aventuras de Sir Guyon, el Caballero de la Templanza, sus encuentros con Pyrochles y Cymichles, su visita a la cueva de Mamón y al Hogar de la temperancia y su destrucción de Acrasia y de su Recinto de la felicidad. El canto X de este libro contiene una crónica de los reyes ingleses desde Bruto hasta Isabel.

3- La leyenda de la castidad, ejemplificada por medio de Britomart y Belphoebe.

4- La leyenda de Triamond y Cambell, que ejemplifica la Amistad; junto con la historia de Scudamour y Amoret.

5- Las aventuras de Artégall, el Caballero de la Justicia, en que se hace referencia alegórica a varios eventos históricos del reinado de la Reina Isabel; la derrota de los españoles en los Países bajos, la renuncia del Rey Enrique IV de Francia, la ejecución de María Reina de los Escoceses y la administración de Irlanda de Lord Grey de Wilton.

6 - Las aventuras de Sir Calidote, que ejemplifican la Cortesía.

También poseemos un fragmento acerca de la Mutabilidad, que son los cantos sexto y séptimo de la leyenda de Constanza, que iba a formar el libro séptimo. Este fragmento contiene una encantadora descripción de las estaciones y de los meses.

La totalidad de la obra se hizo, hasta cierto punto, con base en el "Orlando furioso" de Ariosto, sufre de cierta monotonía, y su belleza principal consiste en los episodios particulares con los que la alegoría varía y en las descripciones, tales como las de la Cueva de Mamón y la tentación a Sir Guyon de la Dama del Lago ocioso, en el libro segundo. El significado de muchas de las alusiones, que debió acrecentar el interés que los contemporáneos tuvieron por la obra, se ha perdido en la actualidad. El poema está escrito en una estrofa inventada por Spencer (y que desde entonces han utilizado Thomson, Keats, Shelley, y Byron), en que, a ocho versos de diez sílabas, se agrega un noveno verso de doce sílabas. La estrofa tiene rima a b a b b c b c c.

De "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey, Oxford at the Clarendon Press, Great Britain, 1983, pag. 288-289 (N. del T.)

4 Calprénede: Gauthier de Costes de la Calprénede (1614-63). Gascón de nacimiento. Autor de 'Casandra' (en diez volúmenes, 1644-50), 'Cleopatra' (en diez volúmenes, 1647-56), 'Phramond' (en doce volúmenes, 1661-70. Los últimos cinco tomos son escritos por otro autor.) Todos estos romances fueron traducidos al inglés y a otros idiomas. De "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., 1983, pag. 456 (N. del T.)

5 Scudery: Madeleine de Scudery (1607-1701). Una de las escritoras de romances heroicos franceses más prolíficas. Su principal obra fué 'Artamene o el Gran Ciro' (en diez volúmenes, 1649-53). También están 'Clelia' (16056-60) y

'Almahide' (1660). Todos fueron traducidos al inglés. De 'The Oxford Companion to English Literature' de Paul Harvey. Op. cit., pag. 737. (N. del T.)

6 El Espectador fue un periódico dirigido por R. Steele y por Addison entre el primero de marzo de 1711 y el 6 de diciembre de 1712. Addison lo retomó en 1714, y entonces se publicaron ochenta números. Se publicaba diariamente. Entre sus colaboradores estaban Pope, Tickell, Eustace Budgell, Ambrose Philips y Exuden. "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., pag. 772 (N. del T.)

7 En las dos notas anteriores se proporcionaron los autores de estas obras y sus fechas de edición. (N. del T.)

8 Alain René Le Sage (1668-1747), francés, autor de "Le Diable Boiteux" y del famoso "Gil Blas". "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., pag. 469 (N. del T.)

9 Samuel Richardson (1689-1761) inglés, el autor de las novelas "Pamela", "Clarissa Harlowe" y "Sir Charles Grandison", que tuvieron una influencia marcada en los escritores posteriores. "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., pag. 694 (N. del T.)

10 Henry Fielding (1707-1754), inglés, autor de las famosas novelas "Tom Jones" y "Amelia". "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., pag. 298-299 (N. del T.)

11 Tobías Smollet (1721-1771), inglés, autor de "Sir Lancelot Greaves", de una historia de Inglaterra y de una tradujo a la lengua inglesa el Quijote y el Gil Blas de Santillana, y de otras obras. "The Oxford Companion to English Literature" de Paul Harvey. Op. cit., pags. 764-765 (N. del T.)

12 Brunswick: Nombre de una familia y de una provincia imperial (antes el ducado Brunswick Wolfenbüttel) de Alemania. Antes Hanover constituía el electorado de Brünswick-Lünebürg, de donde el nombre "línea de los Brunswick" que equivale a "línea de los Hanover" se aplicó a los reyes ingleses a partir de Jorge I. (N. del A.)

13 Se sabe que el Sr. Walpole compuso su hermosa y vívida Fábula de la herencia cuando se le preguntó si no dejaría Strawberry Hill, una vez completara su arquitectura y ornamentos, a su familia. (N. del A.)

14 Froissart: Jean Froissart (¿1337? - 1410). Cronista francés de Hinault. Sus 'Cronicas' cubren el período de 1325-1400 y se ocupan de los asuntos de Flandes, Francia, España, Portugal e Inglaterra. Se hicieron tres ediciones de ellas durante su vida. De 'The Oxford Companion to English Literature' de Paul Harvey. Op. cit., pag. 316. En español se encuentra el libro 'Froissart' de Enrique Bagué, Clásicos Labor, España, 1949. Allí hay una selección de las 'Crónicas'. (N. del T.)

15 Madame Deffand había mencionado haber releído El castillo de Otranto dos veces; pero no agregó ni una palabra

de aprobación. Culpaba al traductor de haber dado al público el segundo prólogo, principalmente porque creía que podía llevar a Walpole a un enfrentamiento con Voltaire. (N. del A.)

16 El truco de Honest Bottom parece haber sido hurtado por Mr. John Wiseman, director del Colegio de Linlithgow, que hizo el papel de león en una representación plebeya ante Carlos I, pero vindicó su identidad en los siguientes versos, puestos en sus labios por Drummond de Hawthornden:

Tres veces señor real, aquí os suplico,
que sois un león, a escuchar un discurso de león:
¡Un milagro! porque, desde los días de Esopo,
ningún león hasta esos tiempos su voz levantó
a tal majestad: Entonces, Rey de los Hombres,
el Rey de las bestias habla a vos desde su jaula,
quien, aunque ahora está encerrado en emplasto,
cuando era libre, era el director del Colegio de
Lithgow. (N. del A.)

17 Empero, hay instancias de lo contrario. Por ejemplo, ese rígido adepto de la severa verdad, que puso a un lado Los viajes de Gulliver porque contenía una cantidad de ficciones improbables. (N. del A.)

18 Este espectro, el fantasma de un seguidor a quien él había asesinado por una sospecha de traición, se le apareció nada menos que a Wallace, el campeón de Escocia, en el antiguo castillo de Gask-hall. Ver los Especímenes de Ellis, vol I. (N. del A.)

19 "La madre misteriosa" es una obra de teatro del propio Walpole. Fue publicada en 1768. (N. del T.)

20 Esta cita del latín se puede traducir así:

.....y el peso y los mismos
inmensos volúmenes de impedimentos se mueven
hacia acá y hacia allá por toda la obra.'

El profundo conocedor de la lengua latina y de las obras literarias romanas, el Dr. Alberto Betancourt Arango, a quien se debe la traducción de esta cita, ha señalado que la palabra 'vinclorum' podría ser traducida como 'vínculos', pero que en el contexto se trata de una ironía, por lo que se ha escogido la palabra 'impedimento' - que apunta al sentido contrario de lo que es un vínculo. [No se hace la presentación formal de quién es el Dr. Betancourt puesto que traducciones suyas como la de "Las veinticuatro proposiciones de Leibniz" en la Revista Estudios de Filosofía (#7) del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, unos extractos del "Arte de amar" de Ovidio en la Revista Universidad de Antioquia (#234) y trabajos como el que habla de la poesía bucólica de Virgilio en la Revista Lingüística y Literatura del Departamento de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia ya le han presentado a los lectores de nuestro medio cultural.]

21 Esta es una alusión clara que hace Sir Walter Scott a la idea central para Occidente de que la obra trágica debe inspirar compasión y temor que se expone en la "Poética" de Aristóteles.