

Fernando González Moreno
Alejandro Jaquero Esparcia
Margarita Rigal Aragón
(eds.)

TOLEDO, EL POZO Y EL PÉNDULO

—
La fantasía española de
Edgar A. Poe

Octaedro 



Retrato de Edgar Allan Poe, probablemente tomado en junio de 1849 en Lowell, Massachusetts, por un fotógrafo desconocido. El retrato, conocido como *daguerrotipo «Annie»*, fue entregado a Annie L. Richmond, una amiga de Poe.

Los autores de este libro forman parte del Grupo de Estudios Interdisciplinares de Literatura y Arte, «LyA». Este Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad de Castilla-La Mancha nació en 2007 y, desde entonces, han sido numerosas las publicaciones en las que han colaborado y las exposiciones que han organizado. Puede consultarse toda su trayectoria y principales proyectos en la página web: <https://lya.web.uclm.es>



TOLEDO, EL POZO Y EL PÉNDULO

La fantasía española de Edgar A. Poe

Fernando González Moreno
Alejandro Jaquero Esparcia
Margarita Rigal Aragón
(eds.)

**TOLEDO,
EL POZO Y
EL PÉNDULO**

La fantasía española de
Edgar A. Poe

Colección Horizontes

Toledo, el pozo y el péndulo: la fantasía española de Edgar A. Poe

Proyecto de investigación aplicada *Toledo en el imaginario literario y artístico de Edgar A. Poe* (2022-Grin-34423), del Plan Propio UCLM, cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).



UNIÓN EUROPEA
Fondo Europeo de
Desarrollo Regional



Primera edición: enero de 2024

© Fernando González Moreno, Alejandro Jaquero Esparcia y Margarita Rigal Aragón (eds.)

© De esta edición:
Ediciones OCTAEDRO, S.L.
C/ Bailén, 5, 08010 Barcelona
Tel.: 932464002
www.octaedro.com
octaedro@octaedro.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

ISBN (papel): 978-84-19900-36-4

ISBN (PDF): 978-84-19900-37-1

Corrección: Xavier Torras

Diseño interior y cubierta: Clarissa Felkl Prevedello

Realización y producción: Octaedro Editorial

SUMARIO

| | |
|--|-----|
| Introducción | 9 |
| MAGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO | |
| 1. Los orígenes de la novela gótica: catolicismo e Inquisición | 15 |
| BEATRIZ GONZÁLEZ MORENO | |
| 2. La imagen de Toledo en tiempos de Poe: impresiones de viajeros extranjeros | 31 |
| SONIA MORALES CANO Y SILVIA GARCÍA ALCÁZAR | |
| 3. «El pozo y el péndulo»: fuentes históricas y literarias | 49 |
| MARGARITA RIGAL ARAGÓN | |
| 4. Horrendas imágenes que la fantasía había sido capaz de concebir: «El pozo y el péndulo» a través de sus principales ilustradores. | 65 |
| FERNANDO GONZÁLEZ MORENO | |
| 5. Reinterpretaciones de «El pozo y el péndulo»: adaptaciones al cómic y la novela gráfica. | 83 |
| ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA | |
| Bibliografía | 97 |
| Anexo: Ilustraciones para «El pozo y el péndulo». | 107 |
| Sobre los autores | 207 |

INTRODUCCIÓN

MAGARITA RIGAL ARAGÓN Y FERNANDO GONZÁLEZ MORENO

Un lector español que se enfrenta por primera vez a «El pozo y el péndulo» no puede sino sentirse atraído por el hecho de que la acción transcurra en la «españolísima» ciudad de Toledo. Por supuesto, también llama la atención que se emplee como trasfondo histórico la Guerra de la Independencia (1808-1814) y los horrores de la Inquisición española. Es normal que el lector se pregunte por los motivos que llevaron a Poe a elegir este emplazamiento geográfico concreto, este momento en el tiempo y este horrible contexto sociorreligioso.

Como en este monográfico-catálogo se pone de manifiesto, Edgar A. Poe (1809-1849) –curioso producto del Romanticismo americano– utiliza con maestría los elementos heredados del gótico europeo y de sus antecesores americanos. Intrépido lector, Poe había saboreado a los grandes escritores y pensadores europeos; así lo demuestran los más de mil textos de crítica literaria que salieron de su puño y letra (que van desde estudios poéticos hasta breves comentarios esbozados en los márgenes de las revistas y los libros que leía). Entre esos escritores, queda constancia de que Poe conocía las teorías literarias de Burke, Kant, Hume, Addison, Godwin, etc., autores, todos ellos, que sentaron las bases teóricas de lo que otros llevarían a la práctica. En este apasionante mundo nos sumerge Beatriz González en un capítulo que nos lleva desde los orígenes de la novela gótica, entendiendo *The Castle of Otranto* [*El castillo de Otranto*, Walpole (1764)] como texto fundacional, hasta la atracción de los autores del género por el catolicismo, en general, y por la Inquisición, en particular. Esto se aprecia en *The Monk* [*El monje*, Lewis] o *The Italian* [*El italiano*, Radcliffe], ambas publicadas en 1796. El capítulo se cierra con la España que «pin-

taron» Inglis y Maturin pocos años antes de que Poe forjase «El pozo y el péndulo». Sabemos que Poe leyó *Melmoth, the Wanderer* [*Melmoth, el errabundo* (1820)] y sospechamos que no es una coincidencia que el protagonista de Maturin percibiese que mil ojos y oídos lo vigilaban sin descanso (tal y como sentía el reo de «El pozo y el péndulo»).

Y mientras el caos y la razón luchaban por imponerse (o por convivir) en las novelas góticas, los poetas románticos ingleses y escoceses llevaban savia nueva a la literatura. Wordsworth, en su prefacio a la edición de 1800 de *Lyrical Ballads* [*Baladas líricas*], insistía en que en un poema se debían elegir incidentes y situaciones de la vida cotidiana. Asimismo, se debían transmitir usando un lenguaje que se asemejase lo más posible al que las personas realmente utilizaban, aunque impregnándolos (esos incidentes) de unas ciertas dosis de ensueño. Como literato de la primera mitad del XIX, el alma de Poe estaba imbuida por el espíritu de Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley, Keats, Burns, Scott, etc. A Poe le hubiese gustado hacer alguno de los viajes que sí pudieron realizar ellos o Irving, Cooper y Hawthorne. De hecho, como no pudo hacer el *Grand Tour* que Sonia Morales y Silvia García nos «dibujan» en el segundo capítulo de este libro, se inventó uno para sí mismo. Todavía seguimos leyendo en algunos prólogos que acompañan ediciones no académicas de la obra de Poe que este estuvo en Grecia luchando contra los turcos, cual héroe byroniano. Estas historias, como ya hemos dicho en otras ocasiones, fueron creadas por Poe en su afán de inventarse un pasado que le agradase más que la realidad que lo circundaba. De niño había residido en Londres (1815-1820), mientras John Allan intentó, sin éxito, expandir allí su negocio. Los Allan y Edgar habían pasado primero unas semanas en Escocia visitando a la familia de John Allan, oriundos de esas tierras. No es de extrañar que todo esto quedase guardado en los recuerdos y se asentase en la mente de un jovencito que daba ya muestras de poseer una gran imaginación. No pudo hacer el *Grand Tour* en persona, pero sí lo hizo a través de los libros de los que bebió y, muy especialmente, de sus propias creaciones literarias. Así, de un corpus de unos setenta relatos, la acción de veinticinco de ellos se sitúa en lugares más o menos concretos de Europa. Sirvan de ejemplo «Metzengerstein» (1832, Hungría), «The Assigination» [«La cita»] (1833, Venecia), «Mystification» [«Mistificación»] (1837, ¿Hungría/Alemania?),

«Ligeia» (1838, Alemania e Inglaterra), «William Wilson» (1839, Oxford, Roma...), «The Man of the Crowd» [«El hombre de la multitud»] (1840, Londres), «The Murders of the Rue Morgue» [«Los crímenes de la calle Morgue»] (1841, París), «A Descent into the Maelström» [«Un descenso al Maelström»] (1841, Noruega), «The Oval Portrait» [«El retrato oval»] (1841, Apeninos), «The Balloon Hoax» [«El camelo del globo»] (1844, Escocia-EE. UU.), «Hop-Frog» (1849, Europa). Como se aprecia, en ocasiones el narrador solo indica que la trama transcurre en Europa, pero en otros textos se concreta mucho más, como es el caso del relato que aquí estudiamos. Poe nunca estuvo en Toledo, pero, de haber visitado la ciudad, muy bien podría habernos dejado descripciones similares a las de Rigel, Locker, Laborde, Borrow, Ford, Gautier o Dumas, pues, si bien la acción de «El pozo y el péndulo» transcurre en la sala en la que el reo es juzgado y, sobre todo, en el claustrofóbico espacio de la celda, los que conocemos Toledo no podemos evitar que venga a nuestra mente lo que habría detrás de los muros de esa prisión.

En el tercer capítulo, tras adentrarnos en el argumento del relato, en la esencia misma de la narración, se realiza un examen de los textos históricos y literarios en los que Poe se basó (o pudo basarse) para conformar esta ficción de ambientación toledana. El cuento se desmonta, así, en diversas partes, tomadas tanto de fuentes reales como figuradas, que fueron amalgamadas por Poe para concebir un todo con un resultado de una intensidad abrumadora. Si bien «El pozo y el péndulo» ha sido tradicionalmente entendido como un texto serio, opresor, oscuro, etc., la propuesta de la autora de este capítulo es que se lea teniendo en cuenta cómo lo concibió Poe: con retazos inspirados en narraciones de una de las revistas de corte gótico que nuestro autor más detestaba, la *Blackwood Magazine*. Esto nos puede ayudar a replantearnos muchas de las leyendas que se han forjado en torno a su autor. Al comprobar la matemática precisión que Poe empleó en la construcción de la trama, no podemos más que percatarnos de que nadie bajo los efectos de una adicción podría haber hecho esta proeza (o muchas otras de las que hizo).

En cuanto a su naturaleza como monográfico-catálogo de las ilustraciones de «El pozo y el péndulo», el capítulo cuarto es, sin duda, el más representativo. Si los demás proporcionan un necesario contexto de tipo histórico, social, cultural y literario, en este

se nos regalan los análisis y reflexiones que dan sentido al apéndice –preparado con todo detalle y cuidado por el mismo autor de este capítulo, Fernando González–. Desde la primera ilustración que se conoce para el texto objeto de estudio, recogida en *Tales of Mystery, Imagination, & Humour* (1853), con diseño de Julian Portch, y hasta la actualidad, con las aportaciones de la española María Espejo para *Diez cuentos de terror ilustrados* (2017) o de la francesa Sophie Potié para *Nouvelles intégrales* (2018), las lecturas visuales de «El pozo y el péndulo» han sido tan ricas y variadas como sugerente es el propio relato. El magistral recorrido que se plantea en «Horrendas imágenes que la fantasía había sido capaz de concebir» –especialmente si lo leemos a la luz del anexo– nos permite hacer un viaje de ida y vuelta del texto a la ilustración y viceversa, así como de unas ilustraciones a otras y de unos países, movimientos y momentos artísticos a otros. Sirvan de ejemplo las sugestivas aportaciones de Jules-Descartes Férat (1884), Xumetra (1887) y Horton (1899), antes de que acabase el siglo de Poe; Martini (1907), Shaw (1909), Kubin (1910), Clarke (1919), Farneti (1927-28), Rackham (1935) o Bofa (1941), en la primera y convulsa primera mitad del xx; Fronius (1959), Calsina Baró (1971), DePol (1991) o Gabán Bravo (1996), en los vertiginosos años de la segunda mitad del xx; junto con Scafati (2005), Casal (2008), Angiulli y Mondini (2013), etc., en lo que llevamos del xxi.

El último capítulo, de Alejandro Jaquero, viene a completar –en cierto modo– el anterior. Si Fernando González nos guía por entre los modos más canónicos (algunos no lo son tanto, como los libros *pop-up*) de ilustrar a Poe, Jaquero nos transporta al mundo de la cultura de masas a través de la novela gráfica y de los cómics. Se profundiza aquí en reinterpretaciones de «El pozo y el péndulo», marcando como punto de partida el año 1947 y el número 40 de *Classics Illustrated* con una versión diseñada por August M. Froehlich con texto adaptado por Samuel Willinsky. En estas nuevas lecturas textuales y visuales, los autores convirtieron el relato de ambientación toledana en una trepidante historia de aventuras, sobre todo hasta que el cineasta Roger Corman, de la mano del actor Vincent Price, introdujese un tono en el que predominaba el terror sobre los acontecimientos (*The Pit and the Pendulum* [El péndulo de la muerte], 1961). En nuestra centuria, el género sigue floreciendo y abriéndose a múltiples posibilidades, acercando, en ocasiones, la historia a la realidad social que nos circunda, como es el caso

de la adaptación de Delano, ilustrada por Steve Pugh (2007). En otras ocasiones se recurre a formatos interactivos, como la versión gráfica creada en 2011 por Bravo!FACT; o se plantean llamativos juegos de color, como en la versión de J. C. Fabul bajo la adaptación de Sean Tulien para Stone Arch Books (2013). En definitiva, «El pozo y el péndulo» se amolda casi a cualquier medio; no en vano, en 2018, una versión muy muy libre del relato se representó en el Omnibus Theatre de Londres y fue todo un éxito: una joven iraní era arrojada a una celda completamente oscura por haberse quitado su hiyab en público.

Sirva este libro para que el lector aprecie las infinitas facetas que este famoso relato encierra. Las noventa y siete ilustraciones seleccionadas por Fernando González para acompañar esta narración de Poe (véase el anexo) nos ayudan a entender mejor el género bajo cuyo amparo fue construida, al tiempo que la «iluminan», pese a la oscuridad y el espanto que muchas de ellas comunican. Como decíamos arriba, y aunque Poe no nos lo describiese, ahí está Toledo, en toda su grandiosidad; así lo entendió Sätty cuando, en 1976 (figura 93 en el anexo), recreó la imagen que Harry Fenn había hecho en 1880 para ilustrar un libro sobre la Europa pintoresca (figura 4.2). El imaginario colectivo se ha visto, sin duda, enriquecido con la infinita y riquísima variedad de interpretaciones visuales, gráficas, textuales y artísticas que se han generado a partir de «El pozo y el péndulo»: allí donde reinaba la nefasta muerte, florece la salud y la vida.

1. Los orígenes de la novela gótica: catolicismo e Inquisición

BEATRIZ GONZÁLEZ MORENO

*Toda España no es sino un gran monasterio,
Soy un prisionero a cada paso que doy.*

CHARLES MATURIN, *Melmoth, the Wanderer* (1820)

Cuando recorremos las páginas del cuento de Edgar Allan Poe «El pozo y el péndulo» (1842), puede sorprender que nos hallemos ante una narración que busca despertar el terror en el lector por medio de la Inquisición y situando la acción en Toledo. Para entender el porqué de dicha concatenación de elementos, es necesario encuadrar este relato dentro del género al que pertenece, el gótico.

Dentro del ámbito anglosajón, el género de la literatura gótica surge como un hijo pródigo de la Ilustración: se desmarca de la tradición, del mundo de la razón y el orden para explorar la oscuridad, el caos y las profundidades insondables de la imaginación. Y todo ello, para, en una suerte de contradicción y tensión interna, volver a reafirmar la virtud y el orden tradicional de las cosas. Como muy acertadamente ha señalado Fred Botting, el gótico se estructura en torno a la transgresión y el exceso, parece promover el vicio y la violencia cuando, en última instancia, las narraciones no cesan de exaltar los valores familiares, la domesticidad y el comportamiento virtuoso (Botting, 1996, pp. 4-6). No es de extrañar, pues, que, cuando pensamos en el gótico, se nos vengan a la cabeza imágenes como el castillo encantado, el fantasma, el vampiro, paisajes tenebrosos, noches tormentosas y un sinfín de convenciones que tienen como objetivo primero y último asustar

al lector. Conviene recordar, en este sentido, que el gótico es un género literario y que, como tal, evoluciona y se adecúa a los tiempos. Así pues, el objeto del terror irá cambiando con el tiempo y adaptándose a los distintos miedos y ansiedades de cada sociedad y época. Esta introducción se centra en el gótico en sus orígenes del siglo XVIII, aquellos que influyeron en la obra de E. A. Poe; y si algo asustaba al lector de entonces, entre fantasmas y monstruos varios, eran las monjas, los frailes y los conventos con los autos de fe inquisitoriales de fondo.¹

El gótico surge coadyuvado por una categoría estética que se abre paso durante el siglo XVIII: lo sublime. Hasta entonces, la estética predominante era la de lo bello, con su tradicional ecuación platónica entre belleza y virtud; sin embargo, según hacía su aparición en el horizonte el Romanticismo, los poderes de la imaginación y la exaltación del yo que le son inherentes reclamaban las tinieblas frente a la luz, la transgresión frente al orden, el terror frente a la plácida existencia. En este contexto, Edmund Burke publica su influyente *De lo sublime y de lo bello* (1759). El autor construye lo sublime como una categoría estética opuesta a la de lo bello. Y, así, si la belleza busca despertar el amor y se asocia con lo pequeño, delicado, suave, acotado, lo sublime se alza como legitimación de todo lo opuesto: la vastedad de espacios, la privación (el vacío o el silencio), pero también el sonido ensordecedor de la catarata, la infinitud, etc. En definitiva,

Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. (Burke, 1998, p. 29)

Ahora bien, es necesaria una premisa más para que dicha experiencia sea completa y vaya acompañada del temor: la soledad. Burke teoriza sobre la soledad en términos opuestos a la sociedad y cómo, al contribuir a la privación de los sentidos, al igual que lo hace la vacuidad, la oscuridad y el silencio, la imaginación se desboca (p. 52). Solo entonces, dice el autor, se produce el asombro; «y el asombro es aquel estado del alma en el que todos sus

1. Véase Purves (2009) y Hoeverler (2014).

movimientos se suspenden con cierto grado de horror» (p. 42). Esa soledad, como la que experimenta el protagonista de «El pozo y el péndulo», resulta fundamental para construir la atmósfera gótica de terror. La estética de lo sublime se convierte, pues, en el lenguaje del gótico con todo su campo semántico de oscuridad y objetos destinados a despertar el sentimiento de sublimidad. Ya en 1704, John Dennis, en su *The Grounds of Criticism in Poetry*, contribuía a la categorización de dicho sentimiento proporcionando una detallada lista de ideas que contribuían a despertar el sentimiento de terror: «Gods, demons, hell, spirits and souls of men, miracles, prodigies, enchantments, witchcraft, thunder, tempests, raging seas, inundations, torrents, earthquakes, volcanoes, monsters, serpents, lions, tigers, fire, war, pestilence, famine» (Ashfield, 1996, p. 38).² De esta manera, lo sobrenatural, los cementerios, las abadías y un largo etcétera pasaban a formar parte del imaginario colectivo goticista que hoy conocemos.³

No obstante, como decíamos antes, el gótico es un género donde abundan las tensiones y, si bien parece mirar al pasado con nostalgia, el propio término *gótico* se asocia con lo bárbaro, y muchas veces esa mirada al pasado pretende criticar una época o sociedad supersticiosa. Teniendo en cuenta que la cuna del gótico es protestante en sus orígenes, por *bárbaro* y *salvaje* se entenderán los países católicos. No es de extrañar, por tanto, que la obra fundacional del gótico trascorra en Italia. Horace Walpole publica *The Castle of Otranto* [*El castillo de Otranto*] en 1764 y con él sienta las bases de buena parte de las convenciones del género: el castillo encantado, los corredores secretos, la dama en apuros y el galán. Él mismo declara en el prefacio a su segunda edición que quiere fusionar en su narración dos tipos de romance, uno clásico y otro moderno, con el fin de dotar de verosimilitud lo improbable y sobrenatural. En este sentido, se explota y condena la superstición a partes iguales con el fin de distinguir el oscurantismo del pasado de un presente heredero del Siglo de las Luces. En el prefacio a la primera edición de la obra, Walpole no deja lugar a dudas sobre

2. «Dioses, demonios, infierno, espíritus y almas de los hombres, milagros, prodigios, encantamientos, brujería, truenos, tempestades, mares enfurecidos, inundaciones, torrentes, terremotos, volcanes, monstruos, serpientes, leones, tigres, fuego, guerra, pestilencia, hambruna» (traducción propia).

3. Para un análisis detallado de la categoría estética de lo sublime y el gótico, véase Beatriz González (2007).

el contexto ideológico y religioso en el que evaluar el trascurso de la acción cuando escribe: «The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the North of England [...]. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity» (1982, p. 3).⁴ El terror y lo sobrenatural dejan paso, al final, a una moraleja basada en la virtud y la piedad; eso, en opinión del autor, redime la obra de cualquier censura. Walpole flirtea con ese oscurantismo que caracteriza el gótico desde el momento en que el propio autor se construye Strawberry Hill, la mansión epítome del *Gothic Revival*, pese a oponer el gótico al clasicismo en estos términos: «Gothic churches infuse superstition - Grecian, admiration» (1888, p. 119).⁵

Si se considera a Walpole el padre del gótico, la madre del género es Ann Radcliffe. Sus obras se convierten en éxitos inmediatos en la medida en que cimenta una de las convenciones del género, la de la dama en apuros y el héroe que acude al rescate. Con tramas donde abunda el suspense, localizaciones exóticas y un minucioso pictorialismo en sus descripciones, Radcliffe proporcionaba, especialmente al público lector femenino, una forma emocionante de «escapar» del hogar y vivir otras vidas. En consonancia con la ideología de buena parte del gótico, la virtud triunfaba al final y la acción transcurría de forma amable mediante la técnica que la hizo famosa: lo sobrenatural explicado. Como señalara Walter Scott: «All circumstances of her narrative, however mysterious and apparently superhuman, were to be accounted for on natural principles at the winding up of the story» (1887, p. 567).⁶ Así, al igual que su predecesor, se sirve del exceso del gótico solo para criticarlo. En *The Mysteries of Udolpho* (1794), St. Aubert recuerda a su hija, Emily, que «All excess is vicious» (Radcliffe, 1998b, p. 20).⁷ Y esta constituye la moraleja en sus obras y lo que la convirtió en la auténtica *best-seller* de su época con *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y

4. «La siguiente obra se encontró en la biblioteca de una antigua familia católica en el norte de Inglaterra [...]. Los principales sucesos son aquellos que se creían en las épocas más oscuras del cristianismo» (traducción propia).

5. «Las iglesias góticas infunden superstición - Las griegas, admiración» (traducción propia).

6. «Todas las circunstancias de sus narraciones, por muy misteriosas y sobrenaturales que parecieran, tenían una explicación natural al finalizar la historia» (traducción propia).

7. «Todo exceso es malo» (traducción propia).

The Italian (1796) –sobre esta última hablaremos más adelante–. Sirva por el momento mencionar que, en mayor o menor grado, sus obras dejan entrever el interés y la fascinación de la autora por el catolicismo. Su gusto por los rituales religiosos, las procesiones, conventos, iglesias y capillas puede apreciarse en su libro *A Journey Made in the Summer of 1794: Through Holland and the Western Frontier of Germany* (1795).

En este panorama irrumpe Matthew Lewis con *The Monk* [*El monje*] (1796). Alejado del sentimentalismo de Radcliffe e influido por el *Sturm und Drang* alemán («tormenta e ímpetu»), su obra se enmarca en una nueva manifestación del gótico: el *Schauerroman*. Esto supone un giro importante para el gótico inglés por cuanto el autor se desvía de la tradicional idea de terror burkeana (y radcliffeana, como veremos) para explorar el horror. Aunque publicado póstumamente y de forma posterior a *The Monk*, Ann Radcliffe reflexionó sobre esta cuestión en su ensayo «On the Supernatural in Poetry» (1826) y su definición de estos dos conceptos resulta esclarecedora: «Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them» (p. 149).⁸ De esta forma, mientras la experiencia del terror abre un margen de reacción que se traduce con la heroína fuera de peligro, el horror conlleva la aniquilación y la muerte. Es esta atmósfera la que permea *The Monk* y que Lewis construye en torno al monje Ambrosio, un convento de monjas y la Inquisición, situando la acción en un Madrid anclado en la superstición.

La imagen que Matthew Lewis ofrece de Madrid y su crítica al catolicismo se hace evidente en las primeras páginas:

Apenas llevaba sonando la campana del convento cinco minutos, y ya se encontraba la Iglesia de los Capuchinos abarrotada de oyentes. No creáis que la multitud acudía movida por la devoción o el deseo de instruirse, a muy pocos les impulsaban tales motivos; en una ciudad como Madrid donde reina la superstición con tan despótica pujanza, buscar la devoción sincera habría sido empresa vana. (1994, p. 21)

8. «El terror y el horror son tan opuestos, que el primero expande el alma y despierta las facultades a un grado de vida más elevado; el otro, las contrae, congela y casi las aniquila» (traducción propia).



Figura 1.1: Frontispicio al volumen 1 de *Le Moine* de Matthew G. Lewis, traducido por Léon De Wailly (París: Delloye, 1840). Fuente: <https://archive.org>

La religión deviene un tema central en la medida en que supone otra manifestación de lo sublime, en este caso, relacionado con las estructuras de poder: tanto las instituciones como sus adeptos se ven corrompidos por un exceso que conduce a la perdición. Burke, en *De lo sublime y de lo bello*, se refería a esta otra expresión de sublimidad de la siguiente manera: «El poder institucionalizado de reyes y dirigentes tiene la misma conexión con el terror» (1998, p. 50). En este sentido, el monje Ambrosio encarna esa hipocresía que los protestantes asociaban al catolicismo: la inmoralidad y el comportamiento lujurioso de sus actos, así como la duplicidad que se establece entre ser confesor y un pecador irredento. Este *exceso* se manifiesta también en el convento de Santa Clara, supuesto refugio para las mujeres y, sin embargo, convertido en la peor de las cárceles. Es este un tema muy interesante, como veremos también en *The Italian*, y es cómo las propias mujeres, las monjas

1. Los orígenes de la novela gótica

/la abadesa, hacen las veces de carceleras y torturadoras para con otras mujeres.

Los terrores de la Inquisición solo son superados al final por el propio diablo, que se alza como juez último: «¡Tiembla, hipócrita depravado! ¡Parricida inhumano! ¡Violador incestuoso!» (Lewis, 1994, p. 444). Sus palabras dan cuenta de la moraleja de la historia y suponen una crítica a una religión que engendra tales monstruos.



Figura 1.2: «Voilà comme je m'assure de ma proie [Así me aseguro de mi presa]», ilustración del volumen 4 de *Le Moine* de Matthew G. Lewis (París: Maradan, 1811). Fuente: <https://archive.org>

Así pues, el horror y no el terror es el que cierra la narración. Y es esta atmósfera de opresivo oscurantismo y desolación la que definirá «El pozo y el péndulo».