

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

TOLEDO, EL POZO Y EL PÉNDULO

La fantasía española de
Edgar A. 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: 978-84-19900-36-4

Depósito legal: B 2078-2024

Corrección: Xavier Torras

Diseño interior y cubierta: Clarissa Felkl Prevedello

Realización y producción: Octaedro Editorial

Impresión: Ulzama

Impreso en España - *Printed in Spain*

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 Assignation» [«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 abriendose 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 Sättty 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 MATORIN, *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 Hoeveler (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 fundamental del gótico trascurra 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 tránscurso 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 irrumpió 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:

Apens 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

/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».

Llegado a este punto, lo sublime se ha convertido en la categoría estética por antonomasia a la hora de describir los peligros asociados a la religión católica. Esta estetización del catolicismo alcanza su punto álgido de manos de Ann Radcliffe, ya mencionada anteriormente, y lo hace con la publicación de *The Italian* [El italiano] (1796).⁹ La obra hace su aparición como respuesta al carácter explícito y escandaloso de *The Monk*, y busca ofrecer al público lector una crítica de esa misma temática, la crítica al catolicismo, pero de manera diferente. Y es aquí donde la diferencia entre el uso del terror y el horror se hace patente no solo como estrategia narrativa, sino también como manera distintiva de entender el gótico; esto es, Matthew Lewis con *The Monk* y Ann Radcliffe con *The Italian* sientan las bases del debate entre el gótico masculino cimentado en el horror y el gótico femenino construido en torno al terror. Con todo, este es un debate abierto, seguramente claro en sus orígenes, pero de márgenes fácilmente borrosos y permeables nada más ver la luz.

The Italian lleva por subtítulo «The Confessional of the Black Penitents» [El confesionario de los penitentes negros], lo que nos lleva a relacionar, de nuevo, religión con un país católico: Italia. La acción se sitúa en Nápoles y, en lugar de Ambrosio, Ann Radcliffe nos presenta al Padre Schedoni, villano de la historia y ejemplo de esa «confessor's duplicity» (Radcliffe, 1998a, p. 100).¹⁰ Como sucedía con *The Monk*, el inicio de la narración es revelador. La admiración con la que un viajero anónimo contempla el pórtico de Santa María del Pianto, dejándose llevar por un sentimiento de sublime elevación y piedad, pronto cede el paso a una de las realidades de la iglesia: «'Do your altars, then, protect the murderer?' said the Englishman [...]. 'This is astonishing! Of what avail are your laws, if the most atrocious criminal may be thus find shelter from them?'» (Radcliffe, 1998a, p. 2).¹¹ Esta hipocresía, donde la Iglesia se alza como santuario de criminales y castigo de inocentes, se hace manifiesta en el convento de San Estéfano, ejemplo de estructura de poder –«Your Abbesses are as cunning as Inquisi-

9. Para un análisis detallado, véase Beatriz González (2003).

10. «Duplicidad del confesor» (traducción propia).

11. «'Entonces, ¿vuestros altares protegen a los asesinos?', dijo el inglés [...]. ¡Me deja estupefacto! ¿De qué sirven vuestras leyes si el criminal más atroz puede encontrar refugio en ellos!?'» (traducción propia).

tors» (Radcliffe, 1998a, p. 192)¹² y donde Ellena, inocente, lejos de encontrar refugio, es encarcelada. Radcliffe ofrece como alternativa el convento de Santa María della Pietà, cuya «religion was neither gloomy, nor bigoted» (Radcliffe, 1998a, p. 300).¹³

Pero, sin duda alguna, el mayor éxito de *The Italian* radica en las descripciones que Ann Radcliffe ofrece de la Inquisición, el mayor de los monstruos creado por el catolicismo, y los corredores laberínticos destinados a crear miedo, confusión y alienación. Vivaldi es conducido en un tortuoso descenso a lo que percibe como «infernal regions» (Radcliffe, 1998a, p. 311),¹⁴ donde reina la oscuridad y un silencio roto solo por algún ocasional gemido.



Figura 1.3: Frontispicio «Qui êtes vous ? que me voulez vous ? [¿Quién es usted?; Qué quiere de mí?]» al volumen 4 de *L'Italian, ou Le confessionnal des pénitents noirs* de Ann Radcliffe, traducido por André Morellet (París: Maradan, 1798). Fuente: <https://archive.org>

12. «Vuestras abadesas son tan astutas como inquisidores» (traducción propia).

13. «cuya religión no era ni lóbrega ni intolerante» (traducción propia).

14. «regiones infernales» (traducción propia).

No en vano, los inquisidores aparecen descritos como demonios y dotados de un poder sobrenatural: «Inquisitors [...] characters of demons [...] their very looks possessed some supernatural power, and could have struck death» (Radcliffe, 1998a, p. 197).¹⁵ La sublimidad de la escena sobrepasa el terror burkeano: «Terror goes so far: it goes as far as the dismemberment of the mind and the dismemberment of the body» (Punter, 1998, p. 3). La privación de los sentidos amenaza la razón y la cordura, y la oscuridad del aislamiento promueve la separación con cualquier vínculo y norma social evocando imágenes de superstición y barbarie; elementos que volveremos a encontrar en «El pozo y el péndulo». Para recrear esta atmósfera donde los límites entre lo racional y la pesadilla se funden, Ann Radcliffe parece haberse inspirado en las *Carceri d'invenzione* (c. 1745-1761) de Giovanni Battista Piranesi: «The roof was supported by arches, and long arcades branched off from every side of the chamber, as from a central point, and were lost in the gloom [...] a wide stair-case» (Radcliffe, 1998a, p. 197).¹⁶

Los grabados de Piranesi tuvieron una gran influencia en los autores góticos, que se servían del dramatismo de sus escenarios para evocar ese sentimiento de alienación y alucinación donde la perspectiva física y mental se diluye. Es especialmente famosa la descripción que ofrece Thomas De Quincey en su *Confessions of an English Opium-Eater* [Confesiones de un inglés comedor de opio] (1821):

Many years ago, when I was looking over Piranesi's *Antiquities of Rome*, Coleridge, then standing by, described to me a set of plates from that artist, called his *Dreams*, and which record the scenery of his own visions during the delirium of a fever. Some of these (I describe only from memory of Mr. Coleridge's account) represented vast Gothic halls; on the floor of which stood all sorts of engines and machinery, wheels, cables, pulleys, levers, catapults, etc., expressive of enormous power put forth, or resistance overcome. Creeping along the sides of the walls, you perceived a staircase; and upon it, groping his way upwards, was Piranesi himself. Follow the stairs a little further, and you perceive them reaching an abrupt termination, without any balustrade, and allowing no step onwards to him who should reach the

15. «Inquisidores [...] demonios [...] su mirada poseía un poder sobrenatural que le podría haber fulminado» (traducción propia).

16. «El techo estaba sujeto por arcos y de cada lado de la sala se ramificaban altos soportales, como desde un punto central, que se perdían en la oscuridad [...] una ancha escalera» (traducción propia).

extremity, except into the depths below [...]. But raise your eyes, and behold a second flight of stairs still higher, on which again Piranesi is perceived, but this time standing on the very brink of the abyss. Once again elevate your eye, and a still more aerial flight of stairs is beheld; and there, again, is the delirious Piranesi, busy on his aspiring labours: and so on, until the unfinished stairs and Piranesi both are lost in the upper gloom of the hall. (Quincey, 1997, pp. 237-238)¹⁷

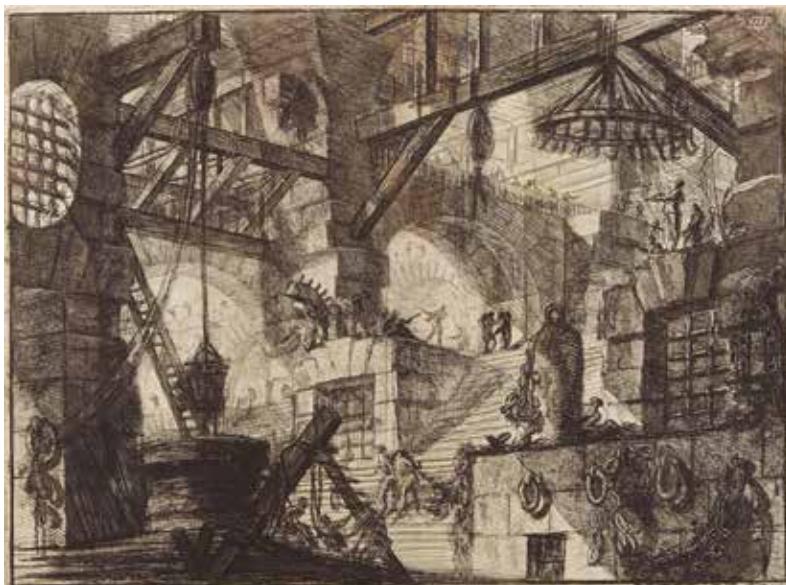


Figura 1.4: Piranesi, *Le Carceri d'Invenzione*, plancha XIII: *El pozo*, 1761.

Fuente: Princeton University Art Museums collections online;
<https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/2975>

17. «Hace muchos años hojeaba yo las Antigüedades de Roma, de Piranesi, mientras el Sr. Coleridge, que se hallaba a mi lado, me describía una serie de grabados de ese artista, llamados los *Sueños*, en los que registró el escenario de las visiones que lo asediaron con el delirio de la fiebre. Algunos de ellos (según recuerdo de lo que me contó el Sr. Coleridge) representaban enormes salas góticas, con el suelo cubierto de toda clase de máquinas y artefactos, ruedas, cables, poleas, palancas, catapultas, etc., que expresaban lo enorme de la potencia aplicada y la resistencia vencida. Pegada a los muros se veía una escalera por la que subía trabajosamente el propio Piranesi: un poco más allá la escalera terminaba abrupta, súbitamente, sin balaustrada de ninguna clase: se había llegado al extremo y era imposible dar un solo paso más sin precipitarse al vacío. [...]. Pero al levantar la vista vemos, todavía más alto, una segunda escalera y en ella distinguimos nuevamente a Piranesi, ahora al borde mismo del precipicio; volvemos a elevar la mirada y divisamos una escalera aún más aérea y al pobre Piranesi ocupado en su fatigosa ascensión: y así una y otra vez hasta que la escalera interminable y Piranesi se pierden ambos en la tiniebla superior del recinto» (traducción de Luis Loayza, en Quincey, 2018, p. 62).

Al final de la narración, Ann Radcliffe ofrece al lector una conclusión más amable y sentimental que la de Matthew Lewis. Se sirve, una vez más, de lo «sobrenatural explicado» para dejar claro que el único monstruo al final es una creación humana: la Inquisición. Además, exalta la libertad frente a la tiranía y la opresión sufrida por los personajes a manos de «those old devils of Inquisitors» en «that diabolical place» (Radcliffe, 1998a, p. 414).¹⁸

Por si quedaba alguna duda, el propio Walter Scott alabó la obra por exponer a la nación los peligros del catolicismo y destacó, precisamente, el uso que la autora hacía de la Inquisición como un elemento de terror verosímil:

She selected the new and powerful machinery afforded her by the Popish religion, when established in its paramount superiority, and thereby had at her disposal monks, spies, dungeons, the mute obedience of the bigot, the dark and denominating spirit of the crafty priest,—all the thunders of the Vatican, and all the terrors of the Inquisition. (Scott, 1887, p. 556)¹⁹

William Godwin, el padre de Mary Shelley, se sirve de buena parte de lo anterior en *St. Leon* (1799), donde retoma la idea de un inmortal errante (ya aparecía en *The Monk*) que va a caer en manos de la Inquisición española. Godwin era un autor profundamente ateo, y sus ensayos políticos y filosóficos eran, a menudo, descritos como radicales. Conocedor del ensayo de David Hume, «On Superstition and Enthusiasm» (1741), Godwin se centra en destacar los peligros de ese *entusiasmo* religioso asociado al catolicismo y describe España equiparando devoción y superstición: «the blood-thirsty superstition of this devoted country» (Godwin, 1994, p. 342).²⁰ El Auto de Fe viene a representar, por tanto, el carácter irracional y oscurantista del pueblo español. El propio Kant en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764) escribe sobre los españoles:

18. «Esos diablos de los inquisidores... ese lugar diabólico» (traducción propia).

19. «Elegió la maquinaria nueva y poderosa que le brindó la religión papista, cuando se estableció como supremacía absoluta, y así tuvo a su disposición monjes, espías, mazmorras, la obediencia muda del fanático, el oscuro y acusador espíritu del astuto sacerdote, todos los truenos del Vaticano y todos los terrores de la Inquisición» (traducción propia).

20. «La superstición sedienta de sangre de este devoto país» (traducción propia).

Como su espíritu no encierra benevolencia bondadosa y dulce, resulta a menudo duro y aun cruel. El auto de fe se conserva, no tanto por la superstición como por las inclinaciones extravagantes del pueblo, al que impresiona un cortejo venerable y temeroso, donde, ve cómo entregan a las llamas encendidas por una devoción ardiente el sambenito pintado con figura de demonios. (Kant, 1990, p. 92)

Dicha afirmación vendría a reafirmar esa idea de un entusiasmo extravagante donde la superstición sería solo una mera consecuencia.

Con todo, y al igual que en obras anteriores, la Inquisición se describe como un instrumento de poder que controla, vigila y castiga. Esta idea aparece aquí representada por la figura de las *moscas*, «the infamous wretches, employed by the policy of the inquisition» (Godwin, 1994, p. 329).²¹ El resultado es la aniquilación del individuo, no tanto físicamente, sino a nivel psicológico: «I was the mere shadow of a man, of no more power and worth than that which a magic lantern produces upon a wall. These are thy works, Superstition! –this the genuine and proper operation of what is called Christianity!» (Godwin, 1994, p. 347).²²

La obra que de alguna manera pone el punto final a este modo del gótico sería la influyente *Melmoth, the Wanderer* [*Melmoth, el errabundo*] (1820), escrita por Charles Maturin, un clérigo protestante en la católica Irlanda. Maturin vuelve a retomar la idea del errante inmortal y, al igual que St. Leon, va a parar a la España católica, a Madrid. En este caso, la Inquisición alcanza proporciones monstruosas y la atmósfera es, si cabe, aún más claustrofóbica: «A thousand eyes and ears are on the watch already [...]. All Spain is but one great monastery, – I must be a prisoner every step that I take» (Maturin, 1998, pp. 184-185).²³ Esta idea perdurará en el tiempo y en el imaginario colectivo. Henry David Inglis, en su viaje por España en 1830, describe Toledo en estos términos: «there

21. «Los infames desdichados, empleados por la política de la Inquisición» (traducción propia).

22. «Apenas era la sombra de un hombre, sin más poder y valor que el que una linternita mágica proyecta en una pared. ¡Estas son tus obras, Superstición! Esta es la genuina y verdadera acción de lo que se llama cristianismo» (traducción propia).

23. «Mil ojos y oídos estaban siempre alerta [...]. Toda España no es sino un gran monasterio. Soy un prisionero a cada paso que doy» (traducción propia).

is in Toledo a species of religious espionage, which is, in fact, a remnant of the Inquisition» (Inglis, 1831, p. 380).²⁴

Cuando el gótico llega a América sufre una transformación y buena parte de las convenciones del gótico europeo son desplazadas a favor de otras más cercanas. Así, el puritanismo viene a ocupar el lugar del catolicismo europeo en autores pioneros como Charles Brockden Brown y Nathaniel Hawthorne. Con todo, Europa sigue encarnando la otredad, el oscurantismo y la superstición. No sorprende, pues, que Edgar Allan Poe vuelva la mirada a la vieja Europa para situar la acción de «El pozo y el péndulo» (1842) y que localice la acción en la católica Toledo. Toledo se ha convertido, llegado este punto, en parte de ese imaginario colectivo donde confluyen todas las imágenes inquisitoriales vistas hasta ahora con su correspondiente ideología. Resulta interesante, en este sentido, cómo Poe viene a simbolizar por medio de ese pozo el descenso a la alienación que tantos personajes antes que el protagonista del cuento poeniano habían emprendido. El horror de la aniquilación se hace patente con ese péndulo que amenaza con enviar al narrador a los infiernos: «La más negra de las tinieblas. Todas mis sensaciones fueron tragadas por el torbellino de una caída en profundidad, como la del alma en el Hades. Y luego el universo no fue más que silencio, calma y noche [...] silencio, descendiendo..., descendiendo..., siempre descendiendo» (Poe, 2011, p. 475). La sublimidad de la escena mediante la oscuridad, esa evocación de la soledad terrible y el silencio recuerdan las palabras de Kant en sus *Observaciones de lo bello y de lo sublime* (1764) cuando refiere el sueño de Carazán:

Cuando me acercaba al extremo límite de la naturaleza, advertí que las sombras del vacío sin límites se hundían en la profundidad abismal ante mí. ¡Un imperio horrible de silencio eterno, soledad y tinieblas! Un horror inexpresable me asaltó ante tal espectáculo. Poco a poco fui perdiendo de vista las últimas estrellas y finalmente se extinguió el último brillo chispeante de luz en la oscuridad más intensa [...] el incommensurable abismo de las tinieblas, sin ayuda ni esperanza alguna de volver. (Kant, 1990, pp. 33-34)

24. «Hay en Toledo una especie de espionaje religioso, que es, de hecho, un residuo de la Inquisición» (traducción propia).

Así, Poe ofrece al lector un descenso por ese pozo que recuerda al de Piranesi y cuyos horrores apenas habíamos imaginado. Descendemos solo para encontrar otro pozo y sentirnos al borde del abismo. Experimentamos, entonces, ese estado del alma en el que todos sus movimientos quedaban suspendidos con cierto grado de horror para, en el último momento, vernos libres de esos terrores y vivir para contar lo que hasta ese momento eran «vagos rumores» (Poe, 2011, p. 477). Y, de este modo, «El pozo y el péndulo» se convierte en un vehículo narrativo de trasmisión para que la Inquisición con todo su imaginario goticista desembarque con fuerza en América.²⁵

25. La relación del catolicismo con la novela gótica ha permitido el desarrollo de un subgénero que ha venido en llamarse «Faux Catholic». Véase Nelson (2007).

SOBRE LOS AUTORES

SILVIA GARCÍA ALCÁZAR. Doctora en Historia del Arte y profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha en la Facultad de Humanidades del Campus de Albacete. Entre sus líneas de investigación destacan el estudio de la historia de la conservación del patrimonio monumental español en los siglos XIX y XX, así como el análisis de publicaciones ilustradas decimonónicas. Forma parte del grupo de I+D Estudios Interdisciplinares de Literatura y Arte de la UCLM «LyA».

BEATRIZ GONZÁLEZ MORENO. Doctora en Filología Inglesa y profesora titular en la Universidad de Castilla-La Mancha, en cuya Facultad de Letras en el campus de Ciudad Real imparte Literatura Inglesa, y Arte y Literatura. Buena parte de su actividad investigadora se centra en la estética literaria y en analizar las categorías de lo bello y lo sublime con relación al período romántico inglés y la representación de la naturaleza. En este sentido, merece la pena destacar su obra *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* (2007), convertido ya en un referente en el estudio del paisaje y la naturaleza románticos. Recientemente, y como forma de difundir la importancia del diálogo entre las artes, acaba de publicar *Painting Words: Aesthetics and the Relationship between Image and Text* (2020).

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO. Profesor titular de Historia del Arte en la Facultad de Humanidades de Albacete (Universidad de Castilla-La Mancha) y codirector del grupo de I+D «Estudios Interdisciplinares de Literatura y Arte», patrocinado por el Vicerrectorado de Investigación y Política Científica de la Universidad

de Castilla-La Mancha. Entre sus principales líneas de investigación figura la historia del libro ilustrado en general y, en particular, la recepción gráfica de autores como Edgar Allan Poe. En este sentido, además de ser autor de numerosas publicaciones científicas, es codirector del catálogo y biblioteca virtual <http://www.poeonline.es>.

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA. Profesor contratado doctor de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura. Forma parte del grupo de I+D Patrimonio&Arte. Unidad de conservación del patrimonio artístico. Sus líneas principales de investigación se centran en la Edad Moderna (literatura artística y teoría del arte, pintura decorativa de arquitecturas fingidas del sureste peninsular) y la contribución contemporánea de artistas a la ilustración de libros durante los siglos XIX y XX, en particular en la obra de Edgar Allan Poe.

SONIA MORALES CANO. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Castilla-La Mancha (2009) con Premio Extraordinario de Doctorado y profesora contratada doctora en la misma universidad, adscrita al Departamento de Historia del Arte. Forma parte del grupo de I+D «Estudios Interdisciplinares de Literatura y Arte (LyA)» y una de sus líneas de investigación es el patrimonio artístico bajomedieval toledano, con un interés especial por su visión desde el Romanticismo y la literatura de viajes.

MARGARITA RIGAL ARAGÓN. Profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, en cuya Facultad de Humanidades de Albacete imparte docencia de Literaturas en Lengua Inglesa. Está especializada en la narrativa del siglo XIX, en el género policíaco y, más concretamente, en la figura y obra de Edgar Allan Poe. A este respecto ha publicado una treintena de artículos en revistas académicas y capítulos en libros colaborativos, y es autora y/o editora de una decena de libros. Coordina, con Fernando González Moreno, el grupo de I+D «Estudios Interdisciplinares de Literatura y Arte». Además, preside, desde su fundación en 2016, la Asociación Española para los Estudios de Edgar Allan Poe.

SE EDITÓ ESTA OBRA CON MOTIVO DEL
III CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE EDGAR ALLAN POE,
CELEBRADO EN ALBACETE Y TOLEDO LOS DÍAS 4, 5 Y 6 DE OCTUBRE DE 2023



**Si desea más información
o adquirir el libro
diríjase a:**

www.octaedro.com



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.



Edgar Allan Poe (Boston, 1809-Baltimore, 1849)

Publicó «El pozo y el péndulo» en octubre de 1842 en *The Gift: A Christmas and New Year's Present for 1843*, y ha llegado a ser uno de sus relatos más emblemáticos. Se trata de un cuento con un excepcional aliciente para el público español: su ambientación en Toledo. Pocas veces Poe sitúa sus narraciones en un espacio real concreto; sin embargo, en este caso, esta ciudad contaba con un poder evocador que el escritor no quiso desaprovechar. La tradición romántica de la que bebe Poe había propiciado una visión de la ciudad repleta de leyendas y supersticiones religiosas, muchas de ellas relacionadas con los excesos de la Inquisición.

El cuento, al igual que otros de Poe, juega con elementos de gran fuerza visual, por lo cual no es de extrañar que pronto cautivara la imaginación de los ilustradores. La primera ilustración conocida fue la publicada en Londres por Clarke, Beeton & Co. en 1853; la imagen establece ya uno de los momentos más icónicos de la narración: cuando el protagonista se libera del cíngulo que lo mantenía atado a un bastidor de madera. A partir de aquí comenzarían a sumarse nuevas aportaciones que han acabado convirtiendo este cuento en uno de los más ilustrados de Poe.

Esta publicación presenta no solo un estudio del contexto literario y cultural en el que se gestó el texto (la tradición de la novela gótica, la imagen de España y Toledo ofrecida en la literatura de viajes decimonónica, etc.), sino también un detenido análisis de las principales aportaciones gráficas.

