



## Del texto literario a la imagen cinematográfica: humor y terror en *La torre de los siete jorobados*

From the Literary Piece to the Motion Picture Perspective:  
Humor and Terror in *The Tower of the Seven Hunchbacks*

Mohamed BEN SLAMA

*Université de Tunis El Manar, Túnez*

**Resumen:** El presente ensayo estudia dos posturas diferentes a la hora de afrontar el reto de combinar lo humorístico y lo terrorífico en una misma obra: la literaria y la cinematográfica. En *La torre de los siete jorobados*, tanto el escritor, Emilio Carrere, como el director de cine, Edgar Neville, no renuncian a sus armas al tratar de transmitir a sus respectivos receptores dos sensaciones tan opuestas como son el terror y el humor. Sin embargo, sus enfoques a la hora de combinar estos dos elementos son diferentes: si en la novela el humor está al servicio del terror, en la película se produce un intercambio de papeles: el terror es el que está al servicio del humor. Así pues, el objetivo principal de este estudio es demostrar que la adaptación cinematográfica puede conservar perfectamente el espíritu de la obra original sin, por ello, tener que ser una simple réplica. En esto consiste la labor del cineasta.

**Palabras clave:** Emilio Carrere; Edgar Neville; humor; terror; novela; película.

**Abstract:** Our aim is to study two different viewpoints tackling the challenge of how to combine the humorous and the terrifying in the same work: the literary position and the cinematographic one. In *The Tower of the Seven Hunchbacks*, both, writer Emilio Carrere and film director Edgar Neville do not give up on their strategies to convey to their respective audience opposite feelings such are terror and humor. However, their approaches when combining these two elements are different: in the novel, humor is at the service of terror, yet in the movie, a role switch occurs: terror is what is at the service of humor. Thus, the main objective of this study is to demonstrate that the film adaptation, using a different approach, can perfectly preserve the spirit of the original work without having to be a simple replica. This is what the work of a movie director is about.

**Keywords:** Emilio Carrere; Edgar Neville; Humor; Terror; Novel; Movie.



## Introducción

Por tratarse de dos elementos de naturaleza opuesta, combinar lo humorístico y lo terrorífico, tanto en literatura como en cine, parece, *a priori*, una misión imposible. Por eso, Roas (2011b) afirma que semejante unión no debería, a simple vista, funcionar. Sin embargo, muchas obras literarias y cinematográficas demuestran lo contrario: el humor no es extraño a la literatura ni al cine de miedo, sino un elemento enriquecedor<sup>1</sup> y una forma de reconstruir nuestra percepción del mundo. Lo mismo pasa con la transgresión<sup>2</sup>, que es un elemento clave para el funcionamiento de lo cómico, puesto que el humor surge de las contradicciones (Alarcón, 2013: 78-79). Eso sí, se trata de dos fenómenos inversos: mientras la transgresión provoca la empatía y la adhesión emocional del receptor respecto a los personajes (al sentir transgredida su propia idea de lo real por el fenómeno fantástico), el humor consiste en un proceso inverso. Es decir, el que ríe ha de distanciarse del objeto de su risa para poder reír. Esto significa que el receptor necesita que su empatía desaparezca respecto al ser que es objeto de su risa. Este distanciamiento es, según Alarcón, necesario y eficaz al hacer que ciertos temas terroríficos generen un efecto humorístico. Se trataría, pues, de una “distancia de seguridad” que “desvirtuaría el efecto fantástico de la historia narrada” (Roas, 2011: 173). A este respecto, recurrir al humor no significa perder la dimensión inquietante de lo fantástico, sino tratar de hacer más llevadera la vida, reduciendo la intensidad de unos sentimientos tan intensos como son el miedo y la angustia. Mientras lo fantástico “exige una lectura que identifica no solo el mundo del lector con el de la ficción, sino también la inquietud sufrida a raíz de su transgresión” (Alarcón, 2013: 80), el humor “vive esa transgresión pero sin identificarse con la realidad sino distanciándose para verla por encima y tolerando las pers-

---

<sup>1</sup> Molina Porras revela la relación estrecha entre ambos rasgos en su antología *Cuentos españoles de terror y humor* (2009). López Ibor (1967: XXIII) afirma que un relato tremendista y visionario puede estremecer o hacer reír, o las dos cosas al mismo tiempo. En este sentido, la risa se manifiesta “como defensa contra el escalofrío de esa seriedad de lo tremendo e implacable”.

<sup>2</sup> En el marco de lo fantástico, la transgresión provoca miedo y terror. La presencia del carácter amenazante del fenómeno sobrenatural es primordial en el relato fantástico: así, Roas (2001) considera que cualquier sentimiento de terror, de miedo o de angustia trasladado a los personajes o al lector es un sentimiento que nace de una transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestra concepción de lo real. Este elemento amenazante constituye el punto de encuentro entre lo fantástico y lo gótico, pues, según López Santos (2008: 191), “en torno del miedo, giran todos los acontecimientos que deben o no ser explicados por los protagonistas de estos relatos y, alrededor de éste, se plantea el doble juego, la dialéctica entre la razón y la sinrazón de la literatura gótica”. Una de las manifestaciones de este elemento amenazante es el terror, considerado por muchos críticos como la primera forma de irrupción de este sentimiento amenazante en la literatura gótica. Se trata de un miedo condicionado por lo sublime, tal y como lo define Burke (2005), un miedo que “no suscitará la intención deseada en el lector si este no dispone de un verdadero sentimiento de lo sublime” (López Santos, 2008: 192). Dicho de otro modo, el miedo no suscitará la intención deseada en el lector si este no dispone de un verdadero sentimiento de lo sublime. Volviendo a la teoría de Burke, este considera que el origen de lo sublime viene de la exaltación de las sensaciones del dolor y del terror sin, por ello, poner en peligro la vida del lector o el espectador, que, a pesar de estar ante una gran amenaza, siente que su vida no corre peligro. Así, el principio básico de lo sublime es siempre el terror, y nada paraliza tanto el poder de la acción como el miedo.

pectivas posibles". La risa se convierte, de esta forma, en "una herramienta de liberación y de familiarización". De ahí que Alarcón resalte dos características importantes ancladas al humor en su relación con lo fantástico: la primera es la confianza que da al lector, evitando que anticipe los hechos y haciendo que los mire con una incredulidad exagerada. De esta forma, los sucesos sobrenaturales incluso se vuelven más inquietantes a pesar de la existencia de la risa. La segunda característica consiste en que "el humor funciona como una caja de resonancia para lo fantástico" (Alarcón, 2013: 80), obligando al lector a estar más atento en su proceso de lectura.

En esta línea se encuentra la novela *La torre de los siete jorobados*, del escritor madrileño Emilio Carrere (1881-1941), en la que encontramos rasgos del género fantástico deudor de Poe, Hoffmann o Maupassant, al crear una atmósfera de miedo y de crispación envuelta en unos tintes de humor castizo y madrileño. Encontramos también elementos de la novela gótica. De hecho, hay que decir que las similitudes y la cercanía entre Carrere y el director de cine Edgar Neville (1899-1967) —ambos son madrileños y ambos se caracterizan por un sentido de humor castizo— ayudaron a que la novela se llevara a la gran pantalla. No obstante, fue el escritor y guionista José Santugini el que se interesó por la novela y elaboró un primer guion de la obra de Carrere. Buscó después a Edgar Neville para dirigirla.

Por consiguiente, siguiendo la carrera cinematográfica del cineasta madrileño, no era previsible que este llegara a dirigir una película de corte fantástico-terrorífico. Su talón de Aquiles era el humor, un rasgo omnipresente en sus películas más notables, como *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), *Falso noticiario* (1933), *La traviesa Molinera* (1934), *La señorita de Trevélez*, (1936) o *Domingo de carnaval* (1945). Partiendo de estos datos, nuestro trabajo no consiste en hacer una comparación entre novela y película, ni en entrar en valoraciones sobre si el texto supera la adaptación o viceversa, sino en estudiar los recursos utilizados tanto por el novelista como por el cineasta —cada uno a su manera y recurriendo a sus propios medios— para acercar posturas entre dos mundos tan alejados, aparentemente, como son el humor y el terror<sup>3</sup>. Así, hemos optado por empezar nuestro

<sup>3</sup> En este sentido, María Elena Rodríguez Martín —después de exponer las diferentes teorías sobre literatura y cine que abogan por la fidelidad, muchas de las cuales se basan en el estructuralismo y el posestructuralismo de Roland Barthes, la narratología de Gérard Genette y el neoformalismo de Bordwell y Thompson— presenta una nueva visión de la adaptación cinematográfica que aboga por un proceso de intertextualidad a la hora de estudiar una adaptación; así, la película puede "seguir, ampliar, ignorar, subvertir o transformar" (Rodríguez Martín, 2007: 99) el contenido del texto. Así, no hay que preocuparse por la fidelidad de la cinta fílmica al texto original, sino prestar atención a las lecturas, críticas y reescrituras de material previo; de esta manera la crítica tendría como función apreciar la diferencia entre los dos medios de representación. Esta argumentación rechaza considerar la fidelidad como un principio metodológico exclusivo por las grandes diferencias entre el cine y la literatura y opta por un estudio más flexible que tenga en cuenta el lado comercial, el público y la industria de la cultura académica. Estas teorías, presentadas por críticos como Stam y Naremore, ratifican las primeras críticas que se oponían al principio de fidelidad considerando que el cine tiene que buscar nuevos símbolos con el fin de expresar el pensamiento y el sentimiento de una forma diferente de una obra literaria. Así, los cambios son inevitables cuando se pasa de la letra a la imagen, porque estamos sustituyendo el medio lingüístico por el medio visual. Véase también Rodríguez Martín (2003).

análisis por el texto literario en un apartado que hemos titulado “Lo humorístico, la otra cara de lo terrorífico en la Novela de Carrere”. Luego seguimos con la parte dedicada la cinta cinematográfica titulada “La convivencia entre lo terrorífico y lo humorístico en la película de Neville”. Nos hemos basado, en todo momento, en la dualidad humor-terror que constituye el eje central de nuestro estudio.

### **Lo humorístico, la otra cara de lo terrorífico en la novela de Carrere**

*La torre de los siete jorobados* fue publicada en 1925<sup>4</sup> por la editorial Sanz Calleja, y tiene dos ediciones póstumas, en 1998 y 2004, a cargo de la editorial Valde-*mar*, con prólogo de Jesús Palacios (Carrere, 2004). Se trata, pues, de la única novela larga de Emilio Carrere y la “más sospechosa” (Palacios, 2004: 18), teniendo en cuenta que su autoría fue también atribuida al escritor de aventuras Jesús de Aragón, al que se le encargó terminarla después de que su autor entregara una versión incompleta. Sin embargo, la paternidad de Aragón como segundo autor se ha visto cuestionada por varios análisis estilísticos y conceptuales<sup>5</sup>; de ahí que la mayor parte de la novela corresponda a su autor inicial.

En esta obra, Carrere sigue fiel a sus inclinaciones literarias a la hora de introducir elementos de terror y de misterio ya presentes en algunos de sus relatos, como *Los ojos de la diablesa* (1913), *La conversión de Florestán* (1921), *La mujer sin cara* (1923) o *La casa de la Cruz* (1924). Así, *La torre de los siete jorobados* contiene los mismos elementos que se desarrollan en el escenario de siempre: “(...) el Madrid gótico y misterioso, oculto y ocultista, que nadie como Emilio Carrere supo evocar y hacer vivir en las páginas de sus novelistas y relatos”. Estos elementos van acompañados por un humor “castizo y tirando a chusco” (Palacios, 2001: 9), profundamente español que nuestro escritor combina con el miedo, haciendo que estos dos elementos —el terror y el humor— estén estrechamente vinculados. De esta forma, lo humorístico pisa los talones a lo terrorífico, de manera que la escena cómica o humorística llega por sorpresa. A este respecto, puede decirse que lo humorístico sirve para reducir la angustia del lector a la vez que desvía su atención hacia otros temas logrando que no se tome demasiado en serio el componente terrorífico de la trama.

Es oportuno señalar que, a pesar de la presencia de muchos elementos amenazantes en *La torre de los siete Jorobados*, Gutiérrez Barajas no la considera una novela de terror con tintes detectivescos. De esta forma, Emilio Carrere no llega a imitar la estructura novelesca del *Ghotic Tale*<sup>6</sup> a la hora de escribir sus relatos, sino que adapta los ingredientes de este tipo de literatura “a su saber hacer, a su estilo y a su público” (Gutiérrez Barajas, 2009: 192). Además de la presencia de estos elementos góticos, podemos afirmar que la modulación fantástica del texto

<sup>4</sup> Hemos utilizado en nuestro análisis de la obra la edición del 2004.

<sup>5</sup> Véase Julia María Labrador Ben y Alberto Sánchez Álvarez-Insúa (2002; 2004).

<sup>6</sup> Véase López Santos (2008) y González-Rivas Fernández (2011).

lo acerca a lo llamado “fantástico moderno”<sup>7</sup> en el que los elementos de realidad, así como los elementos cotidianos, tienen una presencia muy importante<sup>8</sup>.

Volviendo a la novela de Carrere, su ambientación tenebrosa ve reducido su efecto terrorífico por la intervención de un hecho humorístico que da otra dimensión a la obra. Así pues, la amenaza se manifiesta desde el principio de la novela a través de la aparición del espectro, dando la impresión de que la trama se va a basar en el crimen, el misterio y el miedo. Sin embargo, el autor anuncia que tales acontecimientos van a estar envueltos en unos toques humorísticos que giran, en su mayoría, alrededor de la figura de Basilio, el protagonista de la novela. De esta manera, cada hecho inquietante o amenazante va seguido de una escena de humor. La primera se produce cuando Basilio, en pleno desconcierto por la aparición del fantasma, prende fuego sin querer a su paraguas y provoca un incendio en los muebles del prestamista, ya que en aquel momento se encontraba en su casa para pedirle dinero. A raíz de esta torpeza, don Paco, así se llama el prestamista, se enfurece y le echa de su casa. De esta forma, la preocupación del protagonista se transmite al lector en una forma cómica<sup>9</sup>. Esta escena puede darnos una idea sobre lo que va a ser la historia, un vaivén entre lo divertido y lo inquietante, salpicado a su vez por elementos surrealistas que logran la situación hilarante. Sobre todo, en la relación humana con los objetos, lo que nos retrotrae a los cómicos del cine mudo:

En efecto, al encender la pipa, Basilio, nervioso por el encuentro con el señor Catafalco, no miró dónde tiraba la cerilla, que cayó encendida dentro del paraguas, un hermoso paraguas familiar, de seda azul, con la varilla de palo. El paraguas ardía como si lo hubieran rociado con petróleo, y Basilio, desconcertado,

---

<sup>7</sup> Para Herrero Cecilia (2000: 50-51), “[lo] fantástico moderno pretende producir en el ánimo del lector un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo supraracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Eso quiere decir que el orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural y racional) queda alterado, transgredido o cuestionado por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva puramente “racionalista”. De esta forma, lo fantástico contribuye a ‘suscitar la inquietud, el desconcierto o la perplejidad del lector motivando su cooperación interpretativa para llegar a encontrar algún tipo de explicación a lo inexplicable’”.

<sup>8</sup> Vax (1965), al referirse a la literatura fantástica, se inclina hacia la introducción de los terrores imaginarios dentro del mundo real. De esta forma, el buen funcionamiento del relato fantástico exige que este sea siempre creíble, de manera que la verosimilitud es necesaria “para alcanzar su efecto concreto sobre el lector (...), una necesidad constructiva necesaria para el desarrollo satisfactorio del relato” (Casas y Roas, 2008: 24-25).

<sup>9</sup> La mayoría de las escenas humorísticas relacionadas con Basilio tienen que ver con la comedia de situación. En este sentido, podemos aludir a la teoría de la superioridad del lector o del espectador con respecto al personaje objeto de risa. Según esta teoría, las causas de la risa surgen a partir de las desgracias de los demás, del aspecto ridículo del otro, y nos alegramos de no compartir esta desgracia y este aspecto ridículo con la persona de la que nos reímos. En este aspecto, Carbelo Baquero remite a la teoría de Hobbes (1987), que “describe el fenómeno de la risa como un estado de autovaloración y de autosuficiencia frente a las dificultades o errores del prójimo, y este sentimiento de vanidad súbita provoca regocijo y risa” (Carbelo Baquero, 2006: 23). Por su parte, Bergson (2008) asocia esta superioridad con un deseo de humillar al prójimo, y, a veces, corregirlo. Baudelaire (2001) habla también de la idea de la superioridad como fuente de la risa.

queriendo apagar el incendio, comenzó a sacudir furiosos paraguazos sobre los muebles del prestamista (Carrere, 2004: 47).

A partir de aquí, casi todas las escenas cómicas van ligadas a Basilio, que presentaría la figura del detective torpe cuyos errores son infinitos. Poco a poco, el lector va familiarizándose con él, a la vez que centra su atención en dos facetas suyas: la heroica y la ridícula. Esta dualidad es la que va a determinar la naturaleza de los acontecimientos. Cabe señalar, en este aspecto, que la maestría de Carrere consiste en combinar ambas dimensiones de una forma acertada sin exagerar la dosis de humor para no estropear el relato y convertirlo en una mera historia cómica en la que el miedo pasa a un segundo lugar. Pues no hay que olvidar que se trata de una novela de terror con toques humorísticos. Dicho lo cual, el humor no se desprende de Basilio en su aventura detectivesca, dejando entender que puede intervenir en cualquier momento, incluso en los más comprometidos. Prueba de ello son los gestos extraños de nuestro protagonista intentando imitar a los detectives que quizás vio en el cine, quienes daban la impresión de sufrir trastornos mentales: “En un mes de policía, lo único que ha hecho, en serio, es visitar a la familia del finado, en su medrosa mansión de la plaza de Alamillo. Le han recibido con extrañeza, y él cree que aquellos señores sospechan que está un poco trastornado” (*ibid.*:79). La dosis de humor se intensifica hasta el punto de convertirse en caricaturesca a través de su empeño en fumar pipa a la hora de reflexionar sobre los hechos. A pesar del daño que le provoca fumar este cacharro, por falta de costumbre, no renuncia a ello porque cree que forma parte de la imagen del buen detective. A través de la siguiente escena, el autor provoca la risa del lector recurriendo a la parodia de las películas policíacas para mostrar el empeño del protagonista en imitar a los héroes de dichas películas:

Basilio está, como veis, un poco embrollado. Para poner en orden sus ideas enciende su pipa y lanza una gran bocanada de humo azulado. Después comienza a toser rabiosamente, porque la pipa le destroza la garganta. Pero él está encantado, porque todos los “detectives” que ha visto en el cinematógrafo fuman en pipa. Es una fusión un poco absurda de la ciencia del Gorón y de la nicotina (*ibid.*: 85).

El autor, a través de la comedia de situación, sigue ridiculizando a su personaje principal haciendo que se disfrace de forma pésima para impresionar a la doncella de la taberna. Esta le reconoce enseguida, lo que provoca “una gran herida en su amor propio detectivesco” (*ibid.*:164), y acaba decepcionado y enfurecido: “Basilio arrojó las gafas y se puso rojo. ¡Él creía que no le habría conocido ni su señora madre! El pequeño Sherlock Holmes había hecho el ridículo” (*id.*).

Volviendo a los componentes del miedo, estos pueden vincularse a su vez con prácticas vinculadas al ocultismo y al espiritismo. Hay que decir que Emilio Carrere era muy aficionado a las ciencias ocultas y a los temas relacionados con el más allá, una afición que proviene de su condición de hombre obsesionado con la muerte. Así, buscaba cualquier posibilidad que le asegurara una vida de ultratumba (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2004). De hecho, no hay que olvidar que el modernismo fue la época de apogeo de las ciencias ocultas, las cuales fueron exploradas “como respuestas al colapso del sistema de creencias

que había sido el dominante hasta finales del siglo XIX" (Casas, 2009: 368). En España, con la popularización de las ideas de Lévi, Blavatsky o Kardec, muchos son los autores coetáneos de Carrere que combinaron las ciencias ocultas con lo fantástico. Podemos mencionar algunos relatos, como "La esfera prodigiosa", de Luis Valera (1903) y "Médium" (1900) de Pío Baroja. En la novela del madrileño, el villano por antonomasia es el doctor Sabatino, "el siniestro brujo" (Carrere, 2004: 213), que hace uso de sus poderes paranormales para asesinar al señor Catafalco por ser, según él, el responsable de la muerte de su hija. Sabatino es el centro del mal. Así lo describe el autor: "Era viejo, enjuto de cara, que traía rasurada cuidadosamente; sus ojos grises, con fulguraciones de acero, dominaban al interlocutor desde el primer momento. Eran ojos de serpiente fascinadora. En las manos, largas y delgadas, brillaban extrañas sortijas" (*ibid.*: 56). A pesar de que su figura siniestra no incita a la risa, su conversación con Basilio está cargada de humor, sobre todo cuando este último le habla de las desventajas de sus poderes paranormales. Esta vez no nos reímos del aspecto de Basilio y de sus gestos, sino de sus palabras irónicas: "Lo cierto es que no es muy agradable esta facultad mía, que me hace saludar a los espectros como a los contertulios del café. Y nunca estoy seguro de no estar hablando con una sombra" (*ibid.*: 119). El propio Mantua ya había aludido de forma irónica a esta facultad que tiene Basilio en la carta que había dejado en su habitación: "A veces saludas a muchas gentes que son invisibles para los que están contigo, que se ríen de ti viéndote hacer reverencias al vacío" (*ibid.*: 64).

Sin embargo, la parte más tenebrosa de la novela se produce dentro de la ciudad subterránea. Aquí los elementos de terror se manifiestan con más intensidad por ser un espacio propicio para la producción de lo amenazante, lo que muestra que la novela de Carrere se acerca mucho a la auténtica novela de terror, que es, para Ferreras (1991: 190), "la novela del subterráneo, de lo oscuro, de lo húmedo". En este aspecto, no se puede hablar de un espacio de esta índole sin apelar a la influencia de Poe, sobre todo su famoso cuento "El pozo y el péndulo"<sup>10</sup>, que el propio Carrere menciona en su novela. Él mismo describe detalladamente "aquel subterráneo escalofriante" (*ibid.*: 201) descubierto por Basilio y sus amigos: "En efecto, el túnel por donde Basilio se había internado conducía a uno de esos lugares fangosos que se forman en el subsuelo de las grandes urbes, tremendas grietas deladoras de insospechables conmociones geológicas interiores, que sacuden la corteza del globo" (*ibid.*: 202). En algunas ocasiones, lo subterráneo oscuro y lo arquitectónico terrorífico se dan la mano para presentarnos una descripción de un espacio idóneo para la irrupción de un fenómeno tremendamente sobrecogedor<sup>11</sup>. Se trata de la torre mágica: "La cámara estaba revestida con grandes paños de terciopelo negro con dos triángulos cruzados, bordados en oro. En el techo, también enlutado, hay otros dos triángulos, rojo el uno y otro plateado. En el centro de la estancia se alza un brasero de bronce, con la forma

<sup>10</sup> Edgar Allan Poe (2012).

<sup>11</sup> En este aspecto, Roas (2011b: 158) afirma que "el gusto por lo lúgubre y escabroso es muy perceptible en autores modernistas". Por otra parte, la oscuridad es uno de los elementos básicos que suscitan el sentimiento de lo sublime según la teoría de Burke, y "proyecta sobre las cosas un carácter de vaguedad, incertidumbre y confusión" (Estrada Herrero, 1988: 647).

de la cabeza de un macho cabrío" (*ibid.*: 273). Estamos ante un espacio propio de la novela gótica<sup>12</sup>. En este lugar atemorizador, Basilio se encuentra en varias ocasiones a un paso de la muerte. Sin embargo, su aspecto ridículo contrasta con su heroicidad, pues "va vestido con un traje de punto; lleva prevenido un antifaz, y se cubre con un gorrillo pintoresco. En los bolsillos de un amplio 'carrik' trae dos pistolas y una linterna eléctrica" (*ibid.*: 149). Su torpeza y su ridiculez provocan la risa de un lector intrigado y expectante y reducen en gran medida su temor por el destino del protagonista. De esta forma, Carrere, que recurre otra vez a lo cómico-caricaturesco, pasa con maestría de lo extremadamente peligroso a lo tremendamente ridículo:

Nada se oye. El silencio palpita como un vasto corazón. Solo cruje, alguna vez, algún muelle trabajado por la carcoma. Recorre todo el piso bajo, sin ver luz en ninguna habitación. Sube al principal, igualmente en sombras. Va tateando las paredes, los muebles, arrojando sobre el pavimento de la luz de su linterna, que parece un ojo enorme y amarillo. De pronto tropieza con un mueble que se derriba con estrépito, cuyo eco se aluenga en pavorosas resonancias. Temblando se arrima al muro y se agazapa entre las faldas del cortinón (*ibid.*: 151).

Así pues, el humor aumenta con el aumento del peligro. En este caso, Basilio, tras sufrir una caída espectacular que a punto está de costarle la vida, se encuentra con el arqueólogo Sindulfo del Arco, alias el viajero infatigable, un personaje extraño y ajeno al peligro que lo rodea, ya que se dedica por completo a sus excavaciones arqueológicas. La figura pintoresca del viajero suscita la burla de Basilio, que se olvida por un momento que ha estado a punto de morir, y se dirige hacia él con un tono burlesco: "—En realidad, no podía ser otro sino usted el habitante de estos terribles subterráneos. Declaro que le admiro a usted, insigne erudito de los anteojos azules" (*ibid.*: 172). De esta forma, Basilio pasa de ser objeto de burla a ser el que se burla de los demás: ahora no son sus gestos los que provocan la risa del lector, sino sus reflexiones.

La carga humorística aumenta cuando el autor describe el trozo de queso que Sindulfo ofrece a Basilio: "El viajero le miró con desdén y le ofreció un trozo de queso, negro endurecido, que muy bien podía pasar por un pedrusco celtíbero, descubierto por el viajero infatigable en unas excavaciones" (*ibid.*: 173). Así, pues, no solo las personas, por su aspecto físico, su forma de vestir o sus gestos, provocan la risa burlona del espectador, sino también los objetos inanimados. En los momentos más críticos de la novela, el viajero infatigable no pierde nunca su sentido del humor y hace gala de su faceta más irónica: al escuchar, junto a Basilio, unos lamentos angustiosos que provienen de abajo (donde se supone que se encuentra la sinagoga que el arqueólogo está tratando de descubrir) reacciona de esta forma tan inverosímil: "—¡Es asombroso! Alguien se está quejando, precisamente debajo de nuestros pies. ¿Será el alma en pena de algún rabino, prisione-

<sup>12</sup> En la literatura gótica, tiene mucha importancia lo que Kant define como espacio terrorífico, en el que dominan todo tipo de descripciones lúgubres y atemorizadoras, envueltas "en una oscuridad espeluznante, fría, apocalíptica" (López Santos 2008: 204). López Santos alude también al espacio definido por Burke que sigue la misma línea de Kant, haciendo hincapié en los elementos constitutivos de lo sublime que crean el espacio estético propio de las novelas góticas.

ro entre las paredes de la sinagoga que tan ansiosamente busco?"<sup>13</sup> (*ibid.*: 176). Incluso la manera con la que llama a la persona que lanza los lamentos suscita la risa del lector. Pues "comenzó a lanzar agudos aullidos, más propios para hacer morir de susto que para consolar al atribulado desconocido" (*ibid.*: 178).

Con la llegada de los jorobados encabezados por Sabatino para ver al prisionero, por fin el efecto terrorífico llega a su clímax: están dispuestos a cometer los crímenes más atroces con tal de enriquecerse. El narrador da a esta escena tenebrosa un toque de comedia de situación, lo que se manifiesta en la actitud de Basilio, que ha estado viéndolo todo desde su escondite. Su preocupación se traslada, así, al lector en forma de risa:

Toda defensa era imposible. Basilio, comprendiendo la inutilidad de su intervención, volvió a su escondrijo hasta ver en lo que paraban aquellas amenazas; pero lo hizo con tan mala fortuna que, habiendo apretado nerviosamente uno de los salientes graníticos de la pared, se vino abajo a la presión de su mano, con gran estrépito (*ibid.*: 199).

Cabe señalar que la combinación de lo terrorífico y de lo humorístico se centra también en el personaje del fantasma. Este suele ser un muerto vuelto a la vida con el objetivo vengarse de los vivos (Roas, 1999), al no estar conforme con el modo con el que se puso fin a su vida. Lo que pretende, al regresar al mundo de los vivos, es "poner las cosas en su sitio" (*ibid.*: 94), atormentando a los vivos y obligándoles a realizar los deberes que contrajeron hacia ellos (López Santos, 2008). Por eso, el regreso de los muertos siempre fue temido por la gente "fundamentalmente porque se les atribuía deseos de venganza" (Mannoni, 1984: 43). Así, Robinsón de Mantua, o el señor Catafalco, como lo llama Basilio, es un muerto que regresa a la vida con el fin de vengarse de sus asesinos. Este "hombre escalofriante" (*ibid.*: 53) aparece por primera vez en el casino donde juega Basilio, que, sin saber su condición de fantasma, le tiene miedo y repugnancia por su aspecto siniestro y su ojo turbio que despierta todos sus temores supersticiosos. Desde el inicio de la novela, aun antes de revelar la esencia fantasmagórica del señor Catafalco, este se le presenta como un personaje siniestro propio de los relatos de terror:

Verdaderamente, el señor Catafalco tiene una presencia inquietadora. Es alto y escuálido, como una sombra; bajo el arco peludo de las cejas tiene un ojo pequeñito y relampagueante, que contrasta con el otro ojo, dilatado, turbio y alucinador, que se abre como una llaga redonda entre los costurones de su cara flácida, de un color blanquecino, rodeada de una gran barba negra (*ibid.*: 44).

Robinsón Mantua reúne algunos aspectos de lo siniestro, tal y como lo concibe Freud (1988): es portador de maleficios y de presagios funestos —aunque solo

---

<sup>13</sup> Podemos tomar las palabras del viajero infatigable como un chiste, por lo que el tipo de risa que incita podría incluirse en la teoría la liberación de tensión que concibe la risa como un alivio mental o psíquico que reestablece el equilibrio emocional de la persona. En este campo, Freud (2000) se refiere al placer que suscitan los chistes. Se trata de un ahorro del esfuerzo psíquico. Así, "cuando se cuentan chistes, la energía destinada a reprimir pensamientos y sentimientos sexuales agresivos se libera en forma de risa y esto produce placer" (Carbelo Baquero, 2006: 28-29).

aparentemente— y la encarnación de lo fantástico que se produce en lo real, de tal forma que lo siniestro se define, según Trías (1982: 35), “como la realización absoluta de un deseo<sup>14</sup>”. Además, el fantasma tiene unos poderes magnéticos que consiguen calmar los ánimos de Basilio, que “está en un estado intermedio de sueño y vigilia; un suave magnetismo le va entornando los ojos” (*ibid.*: 63)<sup>15</sup>. Al final de la novela, Basilio no solo no tiene miedo al fantasma sino que le tiene afecto. Le dice cuando se le aparece por última vez: “¡Ah! ¿Es usted, mi querido señor Catafalco?” (*ibid.*: 284). Así, vemos cómo la aparición fantasmal pasa de ser un elemento sobrenatural y terrorífico que amenaza la tranquilidad y la seguridad del protagonista a ser acogida de forma natural e incluso grata. No obstante, el lector no solo siente simpatía por el señor Catafalco por su condición de “fantasma bueno”, sino que se ríe de él, y aquí se nota el mérito de Carrere en hacer que un personaje con naturaleza atemorizadora sea el objeto de burla. De esta forma, el aspecto cómico del señor Catafalco, que contrasta con su esencia “espectral” (*ibid.*: 181), rebaja mucho la sensación de miedo que transmite su apariencia inquietadora<sup>16</sup>. Esta vez, el autor recurre a la exageración grotesca, a través de esa “fusión de elementos antagónicos” (Roas, 2008: 204) que van de lo cómico a lo terrible, provocando en el lector unas sensaciones diversas que oscilan entre la risa y la inquietud<sup>17</sup>:

---

<sup>14</sup> Se trata de un deseo que está siempre oculto, prohibido y semicensurado. La realización del deseo se produce cuando lo fantástico se produce en lo real, como afirma Freud, provocando la aparición de lo siniestro. Y aquí entendemos por lo fantástico, algo “fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada” (Trías, 1982: 35).

<sup>15</sup> Aquí podemos apelar a la influencia de Poe, que nos ofrece, con la ayuda de la ciencia (magnetismo, psiquiatría), un análisis frío y minucioso de la angustia, el horror y otros estados morbosos de la conciencia (Roas, 2000: 594). En este aspecto, Allen (2011) alude a la posibilidad de que Carrere fuera conocedor de los modelos del hipnotizador-hipnotizado a través de la novela inglesa, especialmente en las novelas policíacas de Wilkie Collins y en la famosísima *Svengali*.

<sup>16</sup> La risa que provoca el aspecto de Mantua podría corresponder a la teoría de incongruencia basada en la sorpresa que suscita el contraste. Según Hegel (1980) o Schopenhauer (1996), los actos cómicos son producto de un contraste o una incongruencia. Así, el humor se explica a través del factor sorpresa como estado anímico. Se produce “cuando no hay consistencia entre el sentimiento y la realidad” (Carbelo Baquero, 2006: 20-21). Se trata, pues, de un “delicioso cambio mental” (*id.*).

<sup>17</sup> La aparición fantasmal es, como apunta Roas (2008), uno de los motivos y recursos formales propios del género fantástico que han sido incorporados en muchas obras adscribibles a lo grotesco, una categoría estética que evolucionó desde las primeras manifestaciones medievales hasta las encarnaciones modernas”. El mismo crítico afirma que lo grotesco es una categoría estética basada en la combinación de lo humorístico y lo terrible, entendido este en un sentido amplio, que incluye lo monstruoso, lo terrorífico, lo macabro, lo escatológico, lo repugnante o lo abyecto” (Roas, 2009: 13-27), despertando unas sensaciones contradictorias entre la risa y la repugnancia. Se ríe de las deformaciones y se siente repugnancia por lo siniestro y lo monstruoso. Para Molina Porras (2006: 37-38), lo grotesco es una variante de la literatura fantástica que nos presenta un texto en el que coexisten lo monstruoso y lo risible, el humor y la sorpresa macabra, lo serio y lo ridículo, la reflexión sesuda y la más ligera broma, la convivencia, al fin, de lo más opuesto y extremo. Aparece en algunos cuentos españoles a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como “Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo” (1869), de Antonio Ros de Olano, “Miguel Ángel o el hombre de dos cabezas” (1878), de José Fernández Bremón, “¿Dónde está mi cabeza?” (1892), de Benito Pérez

Su nariz es un enorme pimiento abatido sobre la boca cárdena, rasgada y burlona como la de una råtula faunesca. Porque su nariz ah! Es una nariz única en su tamaño, en su forma, en su hediondez. Enorme breva que amenaza desprenderse, calabaza por lo descolorida, excepto en la punta, que ostenta un simpático color de ladrillo; como la de Cyrano, se baña en el vaso cuando liba su dueño feliz, y en su seno, un constipado sencillo tiene las resonancias imponentes de una tempestad (*ibid.*: 44-45).

Estamos, pues, ante un buen ejemplo de esta exageración de la superficie de la realidad a través de “convertir a los personajes en monstruos o distorsionar caricaturescamente sus rasgos físicos y/o psíquicos” (Roas, 2008: 25). El autor reduce aún más el carácter terrorífico del relato al describir, con un tono burlesco, la forma de vestir del señor Catafalco y, sobre todo, la reacción de Basilio que “le preocupa mucho qué sastre absurdo es el que viste al amigo Catafalco” (Carrere, 1984: 45). Incluso su apodo no correspondería a su esencia fantasmagórica ya que, lejos de atemorizar al lector, es motivo de su burla. En realidad, fue Basilio quien “le ha bautizado con este nombre de pompas fúnebres, que le va muy bien a su zurda catadura” (*id.*).

Sin bien Emilio Carrere maneja diferentes registros humorísticos a lo largo de la novela como lo cómico caricaturesco, lo irónico, lo paródico y lo grotesco, y que combina con el terror, vemos que, en uno de los pasajes, recurre al humor absurdo y surreal. En efecto, Basilio, perseguido por los jorobados, se encuentra con el inspector y el Duende. Los tres están encerrados en una de las cuevas de la ciudad subterránea e intentan buscar una salida. Sin embargo, a pesar del peligro que les rodea, a los amigos de Basilio se les ocurre la idea de sentarse a comer, utilizando “el féretro abandonado por los jorobados” (*ibid.*: 218) como mesa. Pero lo que más sorprende a Basilio y al lector es cuando el Duende se acercó a las espaldas de su amigo y “extrajo de su prominente joroba una descomunal tortilla con patatas, emparedada en un pan de a Kilo” (*ibid.*: 219). Es una situación que, sin duda, incita a la risa, pero una risa fundamentada en lo absurda que es la acción emprendida por los colegas de Basilio.

## **La convivencia entre lo terrorífico y lo humorístico en la película de Neville**

La película, que lleva el mismo nombre de la novela, se estrenó el 23 de noviembre de 1944 y “gozó de una cálida acogida por parte de la crítica, intrigada por esta incursión del cine español en el género fantástico” (Franco Torre, 2015: 199). Es considerada, por la mayoría de los críticos, “como la primera película fantástica del cine español” (Roig, 2017: 133). Aunque Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa (2002: 500) consideran que la novela fue muy superior a la película, que “obtuvo un muy mediano éxito y la clasificación de segunda categoría”, López (s.d.) afirma que es “una de las principales obras de culto del cine español y probablemente la mejor película de corte fantástico que se haya hecho nunca en

---

Galdós, y “Mi entierro” (1883), de Clarín. En algunos de estos relatos notamos la influencia de Poe y de Hoffmann. Véase a este respecto Roas (2002 y 2011a).

este país". Por su parte, Llopis (2013: 94) la ve como "la mejor película de terror del cine español hasta, quizá, *Los otros*". Igual que en la novela, en el filme asistimos a una combinación entre lo terrorífico y lo humorístico, aunque a través de un enfoque diferente, que tiene que ver con las influencias cinematográficas del director. Asistimos, pues, a "una película fantástica, con toques de humor y estética expresionista" (Franco Torre, 2015: 541). Esta combinación cinematográfica creada por el cineasta madrileño tiene su origen en "esta confluencia entre elementos vanguardistas y castizos, ese humor liberal y cargado de ironía, esa sumisión a las estructuras propias del cine de Hollywood" (*id.*).

En cuanto a los elementos terroríficos, igual que la novela, están concentrados en la parte subterránea de la capital de España, en la que asistimos a un "Madrid de otro tiempo, sumergido, amenazante, intrigante, ligado al ocultismo y la cábala, el habitado por seres deformes", (Gómez Tarín, 2001: 9). Aun así, la sensación de terror se inicia en las calles solitarias del Madrid nocturno: por la noche es cuando Mantua enseña su casa a Basilio y le cita para el día siguiente. La noche es también el momento elegido por Basilio y el detective Martínez para entrar a la torre e iniciar su aventura siniestra; así, "la ciudad nocturna es más que nunca sinónimo de peligro" (San Miguel Montes, 2010). A partir de allí, pasamos a un espacio subterráneo en el que se va a desarrollar la mayor parte de la trama, un espacio que, a través de su continua oscuridad y su aspecto parecido a una tumba, anuncia que va ser el escenario de una serie de acontecimientos terroríficos y siniestros. Méndez (2002) presenta la ciudad subterránea de Neville de esta forma:

Sin duda alguna uno de los aspectos más logrados del film de Neville es la recreación de la ciudad subterránea, que también muestra las influencias del cine gótico, pues fue el alemán Pierre Schild, heredero de estas tendencias, quien creó la escenografía y decorados. Una de las entradas a la ciudad se encuentra en una derruida casa de los viejos barrios madrileños, abandonada y cubierta de telarañas, con todo el aspecto de un lugar "donde espantan". Los estrechos pasadizos que conforman la complicada red de túneles se caracterizan por su juego de luces y sombras, y podría aventurarse que es una alegoría de los vericuetos del subconsciente humano. Pero las partes mejor logradas de la escenografía son sin duda la torre misma, que muestra, en picada, un profundo abismo al que se llega por una escalera que lo circunda, con lúgubres candelabros situados estratégicamente; y la galería por donde se accede a la sinagoga, donde hay otra salida, y que está llena de esqueletos y momias, decorado muy del gusto del cine de aquel tiempo.

En este aspecto, cabe destacar el desdoblamiento de la urbe —a través de la existencia de dos partes bien diferenciadas: la superficie y el subsuelo de Madrid—, que vincula la película con el cine expresionista de la República de Weimar. Según Franco Torre (2015), se trata de un espacio muy utilizado por este tipo de cine, además de proliferar los fenómenos sobrenaturales. El crítico cinematográfico menciona, a este respecto, algunas películas expresionistas que influyeron en la trayectoria de Neville, como *Las arañas* (1919), *El gabinete del doctor Caligari* (1920) y *El doctor Mabuse* (1922). Uno de los elementos más relevantes, en

cuanto al decorado de la película, es la escalera en forma de laberinto<sup>18</sup>, que lleva a un sitio más subterráneo donde se juntan todos los jorobados y hacen unas actividades aparentemente siniestras. Esta escalera nos recuerda la que da acceso a la feria en *El gabinete del doctor Caligari*. En este aspecto, la tendencia vanguardista permitió a Neville enriquecer la vertiente plástica de su obra, lo que se ve claramente en la influencia del cine expresionista alemán. Franco Torre (2015: 371) explica esta conexión entre *La torre de los siete Jorobados* y el expresionismo alemán:

Aparte de la propia iconografía de espíritus, sonámbulos, hipnotistas y ciudades subterráneas tan apreciada por los cineastas de Weimar, elementos como la propia iluminación, la música o el maquillaje y la ambientación inciden a esta conexión con el expresionismo cinematográfico. De hecho, la película se ha vinculado tradicionalmente con obras como *El Golem* de Paul Wegener y Carl Boese (*Der Golem, wie der in die Welt kam*, 1920), *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927) y *El doctor Mabuse* (*Doktor Mabuse, der Spieler – Ein Bild der Zeit*, 1922), ambas de Fritz Lang. Pero es con otra obra del cineasta vienés, el díptico de *Las arañas*, con la que *La torre de los siete jorobados* guarda mayores vínculos.

Por otra parte, San Miguel Montes (2010) considera que “desde el punto de vista ontológico, la utilización de esta escalera le permite a Basilio acceder a un lugar prohibido, misterioso e inquietante”. Además, se detiene en la importancia del laberinto y las impresiones que suscita:

La ciudad es un laberinto, siempre generador de miedo y de inseguridad. El misterio surge del choque entre el personaje, el jorobado, y el entorno en el que se mueve. Misterio de un marco arquitectónico particular y de su ubicación subterránea, insólita, insospechada y arcaica que vuelve a ser habitado por diferentes seres para diferentes propósitos (*id.*).

Aparte de la escalera, los decorados del subterráneo “se componen de túneles y galerías curvilíneos, de techos bajos y abovedados”, sin olvidar los elementos arquitectónicos, que sirven para “fijar la narración en un espacio a caballo entre lo fantástico y lo histórico, lo que otorga más fuerza y veracidad al relato nevillesco” (*id.*).

Ahora bien, este ambiente siniestro y terrorífico que rodea la película esconde otro que tiene que ver con la cara oculta de Madrid tal y como la percibe Neville: “(...) un Madrid amable, popular, modesto, humano, arraigado en su pasado y, sobre todo, poético” (Lozano Marco, 2000). Este hecho propicia la combinación entre lo terrorífico y lo humorístico<sup>19</sup>. Uno de los aspectos que hacen que lo hu-

<sup>18</sup> Franco Torre vincula también el uso de “una formidable escalera de caracol” que “conecta el casco viejo de Madrid con la ciudad secreta y subterránea que habitan los jorobados” con la influencia de Neville por el cine de Hollywood, al recurrir a unos artefactos narrativos. Sin embargo, ve el descenso a este lugar desde otra perspectiva: “El descenso de Basilio a las profundidades, representado en un plano general dado su interés mostrativo y su marcada dimensión alegórica, no se realiza sin la previa materialización de un sentimiento de orden más universal —la angustia inherente al ser humano— y podría asimilarse a una bajada a los infiernos” (Franco Torre, 2015: 439).

<sup>19</sup> Roig habla de un fallido tratamiento, no humorístico sino irónico, en el que el espectador “rara vez tiene la sensación de encontrarse frente a una verdadera amenaza sobrenatural”

morístico encaje dentro de un atmósfera de terror es la introducción de lo saineesco, que entra en la categoría del madrileñismo amable<sup>20</sup>, a través del expresionismo, una estética contraria a este sentimiento. De allí viene la capacidad de Neville de juntar elementos opuestos, como son el madrileñismo y el expresionismo, que, *a priori*, nada tienen que ver el uno con el otro. Lozano Marco (2000) se refiere a esta conexión entre estas dos tendencias que encontramos en *La torre de los siete jorobados*, y que sirven, básicamente, para crear un atmósfera de miedo:

No es, desde luego, original mi apreciación, pues no han dejado de citarse, con referencia a *La torre de los siete jorobados*, ciertos modelos como *El gabinete del doctor Caligari*, de Robert Wiene, y *Metrópolis* o *Las tres luces*, de Fritz Lang; aunque el texto del que parte el guion es una novela de Emilio Carrere cuya trama procede del folletín de aventuras con inclusión de lo policiaco, género de regusto decimonónico. Los elementos expresionistas los añade Edgar Neville intensificando en la iluminación los contrastes de luces y sombras —sobre todo en los exteriores nocturnos—, utilizando decorados inquietantes por lo insólito —la gran escalera de caracol— o por someterlos a cierta distorsión; así como en la sobreactuación de algunos personajes y el aspecto cercano al doctor Caligari que vemos en el profesor Robinsón de Mantua. Edgar Neville construye una estética del misterio y del peligro incierto, subraya en las imágenes una tensión donde se va haciendo perceptible la presencia de una realidad amenazante que gravita sobre el campo visual creando un clima de inquietud. No es otra cosa lo que persigue el arte expresionista: captar cierta tensión interna en la realidad desde la angustia o el desasosiego (*id.*).

Sin embargo, la presencia de unos esqueletos y unas calaveras<sup>21</sup>, que hacen gala de “un cierto estilo gótico utilizado a la manera del cine expresionista” (San Miguel Montes: 2010), pierden cualquier función terrorífica ante la actitud cómica de los jorobados. Estos no tienen ninguna apariencia siniestra, sino al contrario, algunos de ellos tienen aspectos caricaturescos: hay uno que es viejo, sin dientes y con una sonrisa de retrasado mental, y el otro es un enano. Los dos, muy asustados, se ven sorprendidos por Basilio, que aprovecha su desconcierto para escaparse de la torre a través de la sinagoga, de la que no tenemos ninguna descripción<sup>22</sup>. En este lugar tenebroso y lúgubre se encuentra, paradójicamente,

---

(133), debido a esta “distancia contraproducente respecto a los elementos abiertamente sobrenaturales de la novela de Emilio Carrere” (133). Por su parte, Porcel afirma que esta combinación entre lo fantástico y lo cómico se debe al ímpetu de Neville de seguir la línea de la tradición cultural española que siempre “ha tratado lo fantástico con menosprecio” (2002: 60). Por eso, parece que su intención, a través de mezclar el terror con el humor, no es otra que “hacernos ver que él también encuentra ridícula la historia de fantasmas que nos está contando” (2002: 60). Por eso, le interesa más mostrar su visión de Madrid que convertirla en un entorno sobrenatural.

<sup>20</sup> Véase Juan Antonio Ríos Carratalá (1997).

<sup>21</sup> Podemos hablar aquí de la influencia de Poe, y especialmente de su relato “Ligeia”, recurriendo a las palabras de María de los Ángeles González Miguel (2000) que habla del uso de los sótanos y criptas llenos de esqueletos y de huesos dislocados haciendo referencia a una muerte lejana.

<sup>22</sup> Sánchez-Biosca (1990: 215) asocia la ausencia de la sinagoga con lo siniestro que emerge precisamente de la existencia de “lo extraño dentro de lo conocido”.

don Zacarías<sup>23</sup> —personaje pintoresco inexistente en la novela—, un viejo dedicado por completo a sus investigaciones científicas sin prestar importancia a lo que está sucediendo dentro de la torre. No parece tener miedo ni preocuparse por el asesinato de su amigo Mantua por parte los jorobados, pues está entonando todo el tiempo una canción humorística: “Dame la patita, no me des la lata”. La aparición de este personaje cómico en pleno clima de miedo supone una ruptura humorística con lo misterioso y un “desplazamiento hacia el humorismo de lo misterioso e inquietante” (Lozano Marco, 2000). Es una muestra de cómo Neville consigue introducir “la inquietud expresionista en el seno de un madrileñismo amable” (*id.*). La respuesta de Zacarías a Basilio cuando le pregunta por el lugar de la sinagoga, después de haberse escapado de los jorobados en uno de los momentos más tensos de la película, es muy sugerente: “—¿Se ha hecho usted judío?”.

Por otra parte, uno de los propulsores del terror en la película es la figura del fantasma, don Robinsón de Mantua (Félix de Pomés), que en ningún momento se hace llamar el señor Catafalco, como en la novela. Se trata de un tuerto vestido de luto que tiene una apariencia siniestra, aunque sus actos contrastan con su figura saliendo siempre desde un espejo. El espectador se entera de buen principio de que Mantua es un fantasma a través de una serie de escenas que dejan en evidencia su condición. Contrariamente a la novela, Mantua, que resulta que había sido asesinado un año antes, ha interrumpido su descanso eterno y ha vuelto a la vida no para descubrir su asesino y vengarse de él, sino para salvar a su sobrina, Inés<sup>24</sup> —otro personaje inexistente en la novela— de un peligro inminente que amenaza su integridad física. La aparición de Mantua, con su aspecto aterrador, no provoca miedo en Basilio, sino más bien estupefacción. En algunas ocasiones, sus apariciones son inoportunas y absurdas: una vez en el camarín de la Bella Medusa, haciendo que Basilio vaya corriendo hacia el espejo para tapanlo con una cortina diciéndole “Ahora no” ante la extrañeza de la cantante; y otra vez en su propia casa, interrumpiendo un momento de intimidad entre Basilio e Inés.

Si bien la figura del fantasma aporta, *a priori*, a la novela una carga terrorífica, es utilizada por el director para dar un paso adelante en su desmitificación humorística que se revela mediante unas “referencias críticas a unos usos sociales y a unas convenciones culturales que consideraba que se habían quedado absueltos” (Franco Torre, 2015: 381), haciendo gala de un nuevo humorismo que desprecia lo tradicional y lo convencional<sup>25</sup>. Con *La torre de los siete jorobados*, notamos cierta metamorfosis en la faceta humorística de Neville, y una de sus manifestaciones es la predilección de Robinsón de Mantua por su réplica de la *Venus de Milo* que se lleva con él al final de la película después de terminar su misión. Su amor desmesurado hacia esta estatua y su emoción a la hora de recordarla contrastan con su condición de fantasma:

<sup>23</sup> El personaje de don Zacarías corresponde al del viajero infatigable en la novela.

<sup>24</sup> Personaje interpretado por Isabel de Pomés.

<sup>25</sup> Véase Mainer (2000).

[Robinsón] —De la vida terrena solo hecho de menos una estatuilla que tenía en mi despacho, la Venus de Milo.

[Basilio] —Sería una reproducción.

[Robinsón] —Sí. Una reproducción sin valor. Venus me gustaba a mí como mujer. Era mi tipo (*Se echa a llorar*). Cada uno tiene sus debilidades.

[Basilio] —No será para decirme eso para lo que me busca.

Lo más sorprendente en esta escena es que, justo después de pronunciar estas palabras absurdas que incitan a la risa, Mantua se ponga serio y encargue a Basilio la delicada misión de salvar a su sobrina Inés —de la que Basilio está enamorado— de la amenaza de los jorobados asesinos. Otro ejemplo de esta desmitificación humorística<sup>26</sup> propia del cine de Neville es la aparición del espectro de Napoleón en el sueño de Basilio en uno de los momentos cumbres de la película. Así pues, esta escena, que fue inventada por el propio Neville, “contribuye a rebajar el carácter de lo fantástico, o al menos a restarle un grado de tenebrosidad” (Gómez Tarín, 2000: 11). Entonces, el cineasta se sirve, como apunta Franco Torre (2015: 395-398), de su principal arma a la hora de introducir el humorismo en sus películas, que es el diálogo. Hay que recordar que el diálogo de esta escena satírica fue elaborado por el propio director, eso sí, ayudado por su experiencia como dialoguista en su etapa hollywoodiense y por el margen de libertad que le dio el guionista de la película. Es oportuno señalar, a este respecto, que los diálogos del madrileño se caracterizan por el ingenio y la ironía, “en ocasiones con un ligero toque surrealista, y se articulan por medio de réplicas y contrarréplicas que se suceden con grave velocidad” (*ibid.*: 396). En este sentido, Neville hace uso del diálogo para mantener el ritmo de la película, “evitando así escenas superfluas, dirigidas únicamente a lograr un efecto humorístico, por lo que estas conversaciones suelen tener objetivos narrativos o expresivos” (*ibid.*: 397). Esta afirmación resalta la importancia del componente humorístico en esta película, que, basándose en la sátira, va más allá del simple hecho de provocar risa, como es el caso de la novela. De ahí que baste con detenerse en esta conversación para entender que lo que pretendía el director era hacer una crítica sutil a una de las prácticas ocultistas tan de moda en aquella época: el espiritismo<sup>27</sup>.

[Napoleón] —Hola.

[Robinsón] —Muy buenas.

[Napoleón] —Ya estoy aquí. ¿Qué querían? ¿Quién me ha llamado?

[Robinsón] —Como no sea este señor.

[Basilio] —Yo no he llamado a nadie.

[Napoleón] —¿No estaban ustedes haciendo dar vueltas a un velador?

<sup>26</sup> Neville ha utilizado la desmitificación humorística en otras películas, como *Yo quiero que me lleven a Hollywood* (1931), *El malvado Carabel* (1935), *La señorita de Trevélez* (1936) o *Correo de Indias* (1942), haciendo “unas referencias críticas a unos usos sociales y a unas convenciones culturales que consideraba que se habían quedado obsoletos” (Sánchez Castro, 2007: 299).

<sup>27</sup> Tanto Neville como Carrere coinciden en criticar este tipo de prácticas. El escritor madrileño era muy aficionado al espiritismo y a las ciencias ocultas, pero luego cambió totalmente de actitud, hasta tal punto que su fascinación por el espiritismo se convirtió en escepticismo, lo que se ve a través de “una utilización esencialmente humorística y literaria del espiritismo, voluntariamente alejada de la credulidad y apasionamiento de antaño” (Palacios, 2009: 42).

[Robinsón] —No. ¿Quién va a hacer aquí espiritismo? Debe ser en otro piso.

[Napoleón] —¡Ah! Usted, por lo que veo, también es de allá.

[Robinsón] —Sí, también soy de allá. Soy el profesor Robinsón de Mantua. ¿Y usted quién es?

[Napoleón] —Yo soy Napoleón. Mucho gusto. Entonces, ¿está usted seguro de que no me han llamado?

[Basilio] —No, yo no he llamado a nadie.

[Napoleón] —Si no me extraña, me llaman en todas partes... En cuanto cinco sujetos se juntan se ponen alrededor de un velador para conversar con los espíritus, me llaman a mí. No paro un momento.

[Robinsón] —Busque en otro piso.

[Napoleón] —Eso haré. Deben ser los del principal. Buenas noches, y perdone si le he asustado.

Huelga decir que Neville ya había recurrido a la desmitificación humorística al principio de la película, donde asistimos a una parodia del número musical “Yo soy Lola la descarada”, interpretado por Marlene Dietrich en la película alemana *El ángel azul* (1930). Se trata de una metáfora sexual que pasó desapercibida para la censura, como afirma Franco Torre (*ibid.*: 383), cuya protagonista es la Bella Medusa, que canta así al principio de la película: “¡Monolola! ¡Toca, toca por favor! Te van a poner un piso en Chamberí con piano y ascensor”. En esta misma escena, que es la primera de la película, se juntan muchos elementos que acentúan la comedia de situación: la madre de Bella Medusa la empuja hacia adelante para saludar al público cada vez que se dispone de abandonar el escenario después de haber terminado su actuación; Basilio se levanta espantado de su silla al pasar un gato negro entre sus piernas, provocando la risa de los presentes; y una señora autoritaria regaña a su marido de una manera muy graciosa por hablar con la cantante. Son elementos utilizados por el director para dar un aire divertido y festivo a la película, que contrasta con su lado pavoroso e inquietante. Frente a los criminales y los falsificadores de moneda, nos volvemos a encontrar con doña Magdalena, la madre de la Bella Medusa, cuya figura cómica y gestos extravagantes incitan a la risa: una señora gorda, que va excesivamente maquillada y que, a pesar de que quiere adelgazar, “se ha comido una vaca entra entre ayer y hoy”, como dice uno de los camareros del restaurante. Basilio ya había dicho de ella que “come por dos”. Hay en la película otros personajes que tienen un aspecto pintoresco, como el señor que descifró las letras jeroglíficas o el policía que acompaña a Basilio a casa de Inés para que le enseñe la entrada secreta a la ciudad subterránea al final de la película.

En cuanto a Basilio (Antonio Casal), el protagonista de la película, no le corresponde esta figura cómica y caricaturesca que encontramos en la novela, aunque sus gestos indican que es una persona torpe, nerviosa e intranquila. Su admiración por Inés lo lleva a actuar de forma ridícula: está a punto de caerse al suelo al tropezar con unos niños que juegan en la plaza de la Paja, mientras que la acompaña con la mirada. El director hace continuamente un primerísimo primer plano sobre su rostro para destacar su nerviosismo y su turbación constante, además de insistir en mostrar en él algunos tics extraños como quitarse la gorra y ponérsela todo el tiempo a través de primeros planos. Por otra parte, la manera con la que mira a Mantua y al fantasma de Napoleón desde su cama, envuelto en una manta, es muy graciosa: una mezcla de miedo y de asombro. Aparte de sus

gestos, Basilio provoca la risa a través de su ironía y su sentido del humor: cuando don Zacarías le dice “—Usted no es jorobado”, él le contesta: “—No, señor, por ahora no”. Su torpeza desaparece cuando entra a la ciudad subterránea y se convierte en un aventurero valiente que está intentado resolver el enigma del asesinato de Mantua. El espectador va descubriendo al mismo tiempo que él los diferentes rincones de la torre mágica a través de un *travelling* de seguimiento y al ritmo de una música<sup>28</sup> de suspense que anuncia la aproximación del peligro. A pesar de su heroicidad, Basilio queda en ridículo delante de Inés al final de la película, al no poder convencerla de la hazaña que acaba de realizar: tanto ella como el inspector están convencidos de que la historia de la ciudad subterránea que viene contando no es más que el producto de su fantasía y sus alucinaciones. Hay que decir que la película termina sin que el espectador descubra el enigma de la torre: no tiene claro si existe o no, si toda la historia se produjo realmente o es producto de la alucinación de Basilio, o fue simplemente un sueño<sup>29</sup>. Su vacilación desliza la película hacia el terreno de lo fantástico puro al no tener una explicación razonable de lo ocurrido.

Por otra parte, contrariamente a la novela, las referencias relacionadas con las ciencias ocultas como fuente de terror están casi ausentes. La única alusión directa al espiritismo se produce con la aparición por error del espíritu de Napoleón que acabamos de mencionar. En cuanto a Basilio, es verdad que descubre a través de Mantua que tiene poderes extraordinarios que le permiten ver a la gente del más allá. No obstante, no se presenta como médium, sino como una persona cuya imaginación traspasa el mundo de lo normal, “un hombre sensible a las sensaciones extraterrenas”, según Mantua. Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa (2004: 671-672) mencionan las razones de la ausencia de los elementos ocultistas en la película:

Es obvio que los censores, pese a tener muy claro que debían ser artífices de la represión de la masonería y el comunismo, no sabían quién era Roso de Luna. Esa actitud de la censura contrasta con la empleada en la adaptación cinematográfica de su novela *La torre de los siete jorobados*, en la que la autocensura inicial de Santugini y Neville (autores del guion), unida a la censura oficial destruyó el argumento y la esencia original de la novela y eliminó casi en su totalidad los elementos ocultistas, convirtiéndose en una película de misterio y costumbrismo con algún “aparecido” por ahí suelto y grandes dosis de vulgaridad. Eso sí, pese a su mediocridad, Antonio Casal interpreta a la perfección a Basilio, el protagonista.

Si los dos críticos atribuyen la desaparición de todo ambiente fantástico y sobrenatural en la película a “razones de ahorro o de censura” (Labrador Ben y Sánchez Álvarez-Insúa, 2002: 501-502), Gómez Tarín (2001) piensa que el implícito carácter de amenaza de un mundo con vida propia, más allá de lo tangible cotidiano presentado por la película, era perfectamente censurable en tiempos de

<sup>28</sup> La música de la película está compuesta por José Ruiz de Azagra.

<sup>29</sup> Tampoco sabemos si Inés, hipnotizada por Sabatino, acompañó realmente a Sabatino a la ciudad subterránea, o es que se quedó dormida en su despacho, tal y como la encontró Basilio.

la dictadura. Sin embargo, no fue así. Por su parte, Méndez (2002) considera que la ausencia de muchos elementos en la película se debe a cuestiones tecnológicas que imposibilitaron, en aquella época, filmar algunas secuencias, lo que “dejó de lado el aspecto, tan relevante en la novela, de la magia, rescatando solo la esencia de lo sobrenatural”. Sin embargo, las escasas referencias que hay en la película al espiritismo o a las ciencias ocultas como fuente de terror se deben también a la falta de interés por estos temas en una época en la que la gente, después de haber vivido tantas guerras, ya no concibe el mal como algo oculto. De todas formas, aparte de la aparición del fantasma, no presenciamos en la película ningún acto sobrenatural, lo único que puede considerarse como tal no se ve, sino que nos lo cuenta la compañera o la criada de Inés, al afirmar que la casa está embrujada, que se oyen voces y que al señor Mantua lo mataron los fantasmas. Nadie presta atención a sus palabras. Lo que existe en la película es la hipnosis ejercitada por el doctor Sabatino, que recurre a sus poderes de magnetismo para hacer que Inés abandone su despacho y lo acompañe a la torre, y también para inducirle a matar a Basilio. Según Allen (2001: 74), Sabatino es el personaje que salva prácticamente la película de Neville, puesto que es “un eslabón más de la literatura fantástica que nos conduce al arquetipo moderno del doctor Caligari”. En la novela de Carrere, este personaje tiene unas cualidades hipnóticas propias de *El gabinete del doctor Caligari* en la novela de Carrere. Dichas cualidades en la película lo alejan de Caligari y lo acercan definitivamente a Mabuse<sup>30</sup>. Es bastante parecido al personaje de la novela<sup>31</sup>. En varias ocasiones, el director realiza un plano detalle sobre su rostro, especialmente sus ojos, que son la fuente del mal y tienen un gran poder hipnotizador. Alguna vez hace uso del plano indirecto enfocando la cámara sobre su sombra para intimidar más a un espectador paralizado ante un peligro inminente. Efectivamente, está planificando el asesinato de Basilio, como ya lo hizo con Mantua. La música sobrecogedora que acompaña sus movimientos y el traje oscuro que lleva siempre resaltan su figura atemorizadora y le dan un aire más terrorífico que encaja perfectamente con el lugar lúgubre y tenebroso que ha elegido para llevar a cabo sus actos criminales. Todo parece estar en armonía para que Sabatino sea un auténtico antihéroe, un malvado que representa el eje del mal. Sin embargo, la presencia de los jorobados con su aspecto cómico y caricaturesco a su alrededor desentona con su imagen de malo y reduce en gran medida la angustia que transmite al espectador.

## Conclusión

Este estudio de doble vertiente nos ha permitido conocer mejor a dos figuras interesantes en el mundo literario y cinematográfico en la España de la primera

---

<sup>30</sup> El personaje de Sabatino está interpretado magistralmente en la película de Neville por Guillermo Marín.

<sup>31</sup> Roig considera que *La torre de los siete jorobados* es un intento fallido del cine fantástico porque ningún personaje ha conseguido transmitir miedo al espectador, ni siquiera Sabatino, que en la novela “es un brujo que lidera una cofradía de iniciados en las ciencias ocultas y en la magia negra” (2017: 133), y que en la película “se convirtió en un vulgar falsificador de moneda cuyos poderes hipnóticos aparecen relegados a la mínima expresión” (20017: 133).

mitad del siglo XX<sup>32</sup>. Por un lado, Emilio Carrere, un escritor acostumbrado a cultivar el género fantástico-gótico, deudor de los maestros de la literatura de miedo en sus relatos, que recurre, en su novela germinal, al humor en sus diferentes manifestaciones en un intento de cambiar la percepción de su lector sobre este tipo de literatura: leer un relato de terror puede ser divertido, puede causar risa y no tiene por qué ser motivo de sufrimiento y de crispación para el lector. De ahí que los toques de humor castizo y madrileño y las numerosas escenas cómicas sirvan para relajarlo y bajar su tensión. Aunque la comedia de situación es la dominante en la novela, en algunas ocasiones, encontramos otras facetas relacionadas con el humor, como la parodia, la ironía, el chiste, el humor absurdo y la exageración grotesca. Aun así, el terror no pierde protagonismo, sino todo lo contrario: la expectación de los personajes y del lector se mantiene a medida que avanzan los acontecimientos y llega a su auge en muchas ocasiones. Por otro lado, Eggar Neville, un director de cine de renombre<sup>33</sup>, que, a pesar de las limitaciones tecnológicas de su época y de las restricciones de la censura, logró, llevado por un estilo cinematográfico muy peculiar, deslizar el texto original hacia su propio terreno —no es conocido precisamente por dirigir películas de miedo<sup>34</sup>, pero sí por su vena humorística castiza y madrileña—, consiguiendo así combinar el terror con el humor. Esta nueva aventura no le hizo cambiar de criterio a la hora de tratar el humor: no se inclina tanto por lo cómico, cuyo único objetivo no va más allá de hacer reír al espectador, sino que pone su humor al servicio de la crítica de algunas prácticas y algunos fenómenos de la sociedad, basándose en la sátira y en la parodia. Su mérito consiste en hacer que el espectador se olvide, por un momento, de la novela que dio origen a la película y se mantenga intrigado y expectante hasta el final. Cabe señalar también que el lapso de tiempo que hay entre la publicación de la novela y el estreno de la película —además de las peculiaridades y las exigencias de cada época— podría explicar, hasta cierto punto, el enfoque distinto de los elementos terroríficos y humorísticos entre el texto literario y la imagen cinematográfica.

## Bibliografía

ALARCÓN, Víctor (2013). "De la risa a la inquietud: el humor en la literatura fantástica". En David ROAS y Patricia GARCÍA (eds.). *Visiones de lo fantástico*. Málaga: e.d.a libros, 73-85.

---

<sup>32</sup> Carrere murió en 1947, mientras que la trayectoria cinematográfica de Neville prosiguió hasta el año 1960, aunque su actividad se vio muy reducida a partir de la segunda mitad del siglo XX.

<sup>33</sup> Fue también notable escritor, cultivando la narrativa y el teatro especialmente, además del artículo periodístico.

<sup>34</sup> Roig (2017: 134) afirma que Neville fue un "realizador poco o nada interesado en el género", lo que hace que *La torre de los siete jorobados* sea una excepción, pues no tendría continuidad en su filmografía.

- ALLEN, Jonathan (2011). "La torre de los siete jorobados: parodia, humor y géneros simultáneos en la prosa de Emilio Carrere". *Moralía. Revista de Estudios Modernistas*, 10: 70-75.
- BERGSON, Henri (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAUDELAIRE, Charles (2001). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: A. Machado Libros.
- BURKE, Edmund (2005). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASAS, Ana y David ROAS, eds. (2008). *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- (2009). "El cuento modernista español y lo fantástico". En Teresa LÓPEZ PELLISA y Fernando Ángel MORENO SERRANO (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, 358-378.
- CARBELO BAQUERO, Begoña (2006). *Estudio del sentido del humor: vacilación de un instrumento para medir el sentido del humor, análisis del cuestionario y su relación con el estrés*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá.
- CARRERE, Emilio (2004). *La torre de los siete jorobados*. Madrid: Valdemar.
- ESTRADA HERRERO, David (1988). *Estética*. Barcelona: Herder.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1991). "La novela de terror en la España del siglo XIX". En Enriqueta MORILLAS VENTURA (ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario, 189-196.
- FREUD, Sigmund (1988). "Lo ominoso" (*Das Unheimliche*). En *Obras completas. Vol. XVII: De la historia de una neurosis infantil y otras obras (1917-1919)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 219- 251.
- (2000). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza Editorial.
- FRANCO TORRE, Christian (2015). *Edgar Neville. Duende y misterio de un cineasta español*. Santander: Hispanoscope-Shangrila.
- GONZÁLEZ-RIVAS FERNÁNDEZ, Ana (2011). *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*. Tesis doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1980). *De lo bello y sus formas (estética)*. Madrid: Espasa Calpe.
- HERRERO CECILIA, Juan (2000). *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- HOBBS, Thomas (1987). *Antología*. Barcelona: Península.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2001). "Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal". *Cuadernos de la Academia*, 9: 219-236.
- GUTIÉRREZ BARAJAS, María José (2009). *Emilio Carrere, escritor de novelas*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá.

- LABRADOR BEN, Julia María y Alberto SÁNCHEZ ÁLVAREZ-INSÚA (2002). "Génesis y autoría de *La torre de los siete jorobados* de Emilio Carrere". *Revista de Literatura*, LXI (128): 475-503
- (2004). "Nuevas pruebas documentales acerca de la autoría de *La torre de los siete jorobados*". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIV: 929-934.
- LLOPIS, Rafael (2013). *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja.
- LÓPEZ, José Antonio (s.d.). "Edgar Neville, el primer director español de culto". *Grancanariaweb* [<http://www.grancanariaweb.com/cine/edgar/edgar.htm>].
- LÓPEZ IBOR, Juan J., ed. (1967). "Prólogo". En Juan J. LÓPEZ IBOR (ed.). *Antología de cuentos de misterio y de terror*, t. I. Barcelona: Editorial Labor, V-XXVII.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2008). "Teoría de la novela gótica". *E.H. Filología*, 30 (194): 187-210.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000). "El cine de Edgar Neville. Madrileñismo y expresionismo". En J. A. RÍOS CARRATALÁ. *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MAINER, José Carlos (2000). "El humor en España: entre la tradición y la vanguardia". En J. A. RÍOS CARRATALÁ (ed.). *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MANNONI, Pierre (1984). *El miedo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MÉNDEZ, Lenina M. (2002). "*La torre de los siete jorobados*: una obra a ocho manos". *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 21 [<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero21/jorobado.html>].
- MOLINA PORRAS, Juan, ed. (2009). *Cuentos españoles de terror y humor*. Madrid: Akal.
- PALACIOS, Jesús (2001). "Prólogo". En Emilio CARRERE. *La casa de la cruz y otras historias góticas*. Madrid: Valdemar, 7-24.
- (2004). "Prólogo". En Emilio CARRERE. *La torre de los siete jorobados*. Madrid: Valdemar, 7-40.
- (2009). "Emilio Carrere y los espíritus bohemios". En Emilio CARRERE. *Los muertos huelen mal y otros relatos espiritistas*. Madrid: Valdemar, 9-48.
- POE, Edgar Allan (2012). "El pozo y el péndulo". En *Relatos*. Madrid: Cátedra.
- PORCEL, Pedro (2002). "*La torre de los siete jorobados*". *Quatermass. Cine de terror, fantasía y ciencia-ficción*, 4-5.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- ROAS, David (1999). "Voces del otro lado: El fantasma en la narrativa fantástica". En Jaume PONT (ed.). *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*. Lérida: Edicions Universitat de Lleida, 93-107.
- (2001). "La amenaza de lo Fantástico". En David ROAS (ed.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Lecturas, 7-44.

- (2002). *Hoffmann en España: recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2008). "En los límites de lo fantástico: el cuento grotesco a finales del siglo XIX". En Montserrat AMORES y Rebeca MARTÍN (eds.). *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 203-222.
- (2009). "Poe y lo grotesco moderno". 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura comparada*, 1: 13-27 [<http://www.raco.cat/index.php/452F/article/view/207040>].
- (2011a). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir Ensayo.
- (2011b). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, María Elena (2003). *Novela y Cine. Adaptación y Comprensión Narrativa de las Obras de Jane Austen*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- (2007). "Teorías sobre la adaptación cinematográfica". *Casa del Tiempo*, 11: 82-91.
- ROIG, Pau (2017). "Cine 1900-1965". En David ROAS (dir.). *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 121-142.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán, 1918-1933*. Madrid: Verdoux.
- SÁNCHEZ CASTRO, Marta (2007). *El humor en los autores de la "otra generación del 27"*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SAN MIGUEL MONTES, Alfonso (2010). "La torre de los siete jorobados: cuando el Madrid castizo abrió una puerta a un modelo urbano expresionista". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1996). *El mundo como voluntad y representación*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- TRÍAS, Eugenio (1982). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Seix Barral.
- VAX, Louis (1965). *Arte y Literatura fantástica*. Buenos Aires: Eudeba.