

rrc

En las sombras del Barroco

Una mirada introspectiva

Adrián Contreras-Guerrero

Ángel Justo-Estebanz

Fernando Quiles

(Eds.)

Universo Barroco Iberoamericano



UNIBrrc



andavira
editores

En las sombras del Barroco

Una mirada introspectiva

Adrián Contreras-Guerrero
Ángel Justo-Estebaranz
Fernando Quiles
(Eds.)



© 2023

Universo Barroco Iberoamericano

26º volumen

Editores

Adrián Contreras-Guerrero

Ángel Justo-Estebarez

Fernando Quiles

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle

Zara M^a Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado y Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Antonio de Pereda, "El sueño del caballero".

Real Academia de Bellas Artes de San

Fernando. N.º. Inv.º. 0639

Fotografías y dibujos

© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S.L.

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos
en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-126450-4-0

2023, Santiago de Compostela / Sevilla. España

Comité Asesor UBI

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Ángeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Edición financiada por el Proyecto I+D+i. PAIDI 2021 P20_00838 Atlas histórico de las celebraciones públicas en Andalucía durante la Edad Moderna



Índice

Prólogo	9
Sombras entre esplendores Víctor Mínguez	
Presentación. Somos barrocos	13
Adrián Contreras-Guerrero, Ángel Justo-Estebanz y Fernando Quiles	
Entre el retrato y la imagen sagrada: el caso de Eugenia de la Torre	17
Adam Jasienski	
Sudor, llanto y malos augurios: el cuadro de San Francisco de Borja de Chitagoto (Nueva Granada)	53
María Constanza Villalobos y Adrián Contreras-Guerrero	
El arquitecto novohispano Francisco Antonio Guerrero y Torres entre la brujería y la hechicería durante la segunda mitad del s. XVIII	81
Édgar Antonio Mejía Ortiz	

Entre la fe cristiana, el arte ilustrado y la cultura masónica. El palacio del marqués de Jaral de Berrio en la Ciudad de México	109
Martha Fernández	
Ellas también fueron artistas. Mujeres pintoras de los siglos XVII y XVIII en Granada	139
Ana María Gómez Román	
En esos oscuros cajones... Remesas de bienes artísticos y suntuarios, de procedencia americana	171
Fernando Quiles	
All'ombra dell'Apocalisse: Jean François Nicéron e l'anamorfosi di San Giovanni Evangelista	203
Agostino De Rosa	
Meraviglie astronomiche in architettura. Riflessi del tempo nelle opere di Emmanuel Maignan	223
Alessio Bortot	
Morir y dejar huella. El valor de la semejanza sagrada a través de las máscaras mortuorias (siglos XV-XVII)	255
Gorka López de Munain	
De la invisibilidad racial a lo sublime de la eternidad	279
Emilce N. Sosa	
La clave está en el herrero: artesanado local y robos de obras de arte y de útiles de trabajo en Quito durante los siglos XVII y XVIII	305
Ángel Justo-Estebanz	
Pesadillas neobarrocas en cine clásico: <i>El reinado del terror</i> (1949) y <i>Cagliostro</i> (1949). Imaginarios de la Revolución francesa al inicio de la Guerra Fría	339
Víctor Mínguez y Teresa Sorolla Romero	

Arte e Inquisición: cómo el Tribunal no solo censuraba las imágenes sino las utilizaba para sus fines en un modo innovador Michael Scholz-Hänsel	361
Juan de Palafox y Mendoza y su Puebla de los Ángeles. Apogeo y derrota de una ambición M.^a del Carmen García Escudero	383
La leyenda de la Santa Barbuda en el Reino de Bohemia Pavel Štěpánek	409

Pesadillas neobarrocas en cine clásico:

El reinado del terror (1949) y *Cagliostro* (1949).
Imaginarios de la Revolución francesa
al inicio de la Guerra Fría

Neo-baroque nightmares in classical cinema. *Reign of Terror* (1949) and *Black Magic* (1949). Imageries of the French Revolution at the beginning of the Cold War

Víctor Mínguez

Universitat Jaume I, Castellón, España
minguez@his.uji.es | <https://orcid.org/0000-0002-9330-8789>

Teresa Sorolla Romero

Universitat Jaume I, Castellón, España
tsorolla@com.uji.es | <https://orcid.org/0000-0003-2768-4169>

Resumen

El cine sobre la Revolución francesa arrastra a su puesta en escena, frecuentemente, las tensiones entre el Antiguo Régimen y la sociedad revolucionaria. De entre todos los estertores barrocos que serpentean en los filmes dedicados a la revolución, la tensión entre la luz y la sombra es, probablemente, la más simbólica. Superando la medida de la iluminación clásica cinematográfica, *El reinado del terror* y *Cagliostro*, ambas estrenadas en 1949, ponen en juego la capacidad expresiva de una iluminación en clave baja y altamente contrastada, junto con otros recursos como angulaciones aberrantes y un cierto manierismo en sus movimientos de cámara. Sus sombras gobiernan sendos relatos sobre el terror a la traición y a la guillotina, en la primera, y la superchería y una obsesión necrófila, en la segunda.

Palabras clave: Revolución Francesa; Orson Welles; Anthony Mann; Guerra Fría; Sombras; Barroco.

Abstract

*Films about the French Revolution often bring the tensions between the Ancien Régime and the revolutionary society into their mise-en-scène. From all of the baroque remains that meander through the films devoted to the Revolution, the tension between light and shadow is probably the most symbolic one. Overcoming the restraint of classical cinematographic lighting, *Reign of Terror* and *Black Magic*, both released in 1949, bring into play the expressiveness of low key, highly contrasted lighting, along with other resources such as aberrant angulations and a certain mannerism in their camera movements. Their shadows govern two stories about the terror of betrayal and the guillotine in the first, and superciliousness and a necrophiliac obsession in the second.*

Keywords: *French Revolution; Orson Welles; Anthony Mann; Cold War; Shades; Baroque.*

I. La sombra, el cine y sus monstruos

La sombra, en cine, anticipa al monstruo. Anuncia al sonámbulo Cesare, dominado por el siniestro Doctor Caligari; avisa del irremediable acercamiento de Nosferatu a su víctima, e incluso representa su apresamiento, con la potente imagen de la sombra de su puño cerrándose sobre el corazón de ella. Presenta a *M (M, Eine Stadt sucht einen Mörder, Fritz Lang, 1931)*, recortando su silueta sobre el cartel —de pertinente tipografía gótica— que anuncia una recompensa a quien revele la identidad del asesino de niños. Previene de la presencia del gángster armado en *El enemigo público (The Public Enemy, William A. Wellman, 1931)* o *Scarface (Howard Hawks, 1932)*. Acoge y afila el cruel parricidio del falso predicador en *La noche del cazador (The Night of the Hunter, Charles Laughton, 1955)* y disimula el mortífero desdoble identitario de Norman Bates en *Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)*. Da cuerpo a la histriónica enajenación mental de Jane Hudson en *¿Qué fue de Baby Jane? (What Ever Happened to Baby Jane?, Robert Aldrich, 1962)*, y desfigura el rostro ido de Carol en *Repulsión (Repulsion, Roman Polanski, 1965)*, proyectando su desvarío. La sombra, sugerente aliada del fuera de campo —es decir, de todo aquello que no aparece dentro del espacio que alberga un plano cinematográfico, pero es susceptible de ser mostrado en algún momento—, convoca terrores cuya potencia se corresponde, precisamente, con lo que no vemos. Aquello de cuya presencia se nos ofrece un índice, una pista, pero cuya concreción recae en nuestra imaginación.

Los rostros partidos por el claroscuro en cine negro aluden a una dualidad que atraviesa enteramente este género cinematográfico, de cuyos rasgos estéticos se nutren los filmes que analizaremos. La luz y la sombra que divide los semblantes se corresponde con toda una serie de contrarios: lo que se ofrece a la mirada y lo que se oculta invita a reflexionar sobre el aparente orden cotidiano y la corrupción que anida bajo el mismo; las promesas que el sistema político sostiene a la luz del día y las carnicerías de las que es cómplice por la noche; en definitiva, lo que un personaje aparenta ser y lo que esconde tras la fachada; o, incluso, sobre sus propias contradicciones que le atormentan internamente.

El cine sobre la Revolución francesa arrastra a su puesta en escena, frecuentemente, las tensiones entre el Antiguo Régimen y la sociedad revolucionaria. De entre todos los estertores barrocos que serpentean en los filmes dedicados a la revolución, la tensión entre la luz y la sombra es, probablemente, la más simbólica. El valor que el racionalismo ilustrado concede a las Luces llega a dar nombre a la corriente filosófica, e incluso al siglo, que marca algunos de los principios fundamentales de la época contemporánea: la importancia del conocimiento para la emancipación intelectual de los individuos, los derechos y libertades individuales, el ejercicio de la ciudadanía política, etc. Buen ejemplo de ello es la secuencia del derribo de la Bastilla de *Un pueblo y su rey* (*Un peuple et son roi*, Pierre Schoeller, 2018). La entrada de la luz del sol es recibida con una emoción casi mística por lavanderas y herreros en una callejuela circundante, cuando la prisión es derribada piedra a piedra. Posteriormente, ese baño de luz dorada —que ya no desaparece de la fotografía del filme— rima con el oscurecimiento de la emblemática Galería de los Espejos de Versalles, según los criados cierran los ventanales cuando los monarcas se trasladan, forzados por la manifestación, a las Tullerías. La oscuridad fílmica puede ser dotada de otra intensa densidad discursiva: la que señala la corrupción, el miedo, la superstición y la irracionalidad que laten, parcial e irremediadamente, bajo las promesas revolucionarias. Superando la medida de la iluminación clásica cinematográfica, *El reinado del terror* y *Cagliostro*, ambas estrenadas en 1949, ponen en juego la capacidad expresiva de una iluminación en clave baja y altamente contrastada, junto con otros recursos como angulaciones aberrantes y un cierto manierismo en sus movimientos de cámara. Sus sombras gobiernan sendos relatos sobre el terror a la traición y a la guillotina, en la primera, y la superchería y una obsesión necrófila, en la segunda.

2. *El reinado del terror* (*Reign of Terror*, Anthony Mann, 1949)

En julio de 1794 agentes secretos, espías y sicarios de distintas facciones políticas transitan día y noche por las calles de París matando sin piedad, ansiosos por localizar un fantasmagórico libro negro. Se trata de la agenda secreta de Maximilien Robespierre, donde figuran los nombres y crímenes de todos aquellos considerados por el jefe jacobino traidores y dignos de ser guillotinado. Su posesión puede determinar el rumbo de la Convención, que se reunirá en veinticuatro horas y en la que Robespierre pretende ser proclamado dictador. Los protagonistas de ficción, Charles y Madeleine, son agentes respectivamente del marqués de La Fayette y de Barras, y para introducirse en el Comité de Salvación Pública —institución judicial ideada por la Convención que terminó operando, prácticamente, a modo de dictadura— el primero se hará pasar por el radical Duval. Entre incesantes maquinaciones políticas y persecuciones desfilan los principales protagonistas del período más sangriento de la Revolución: Danton, Robespierre, Saint-Just, Tallien, Barras y Fouché.

El reinado del terror es una de las primeras películas que dirigió Anthony Mann. Antes de 1949 había rodado principalmente cine negro —además de alguna comedia—. A este género oscuro que ya dominaba adaptó su visión de la Revolución Francesa¹, que oscila entre el cine de gánsters que vivía en ese momento su apogeo, el terror gótico y el naciente cine de espías e incluso reminiscencias del western (como fantásticas cabalgadas nocturnas). La intriga del relato —de ritmo trepidante— se impone al rigor histórico. Otros tres artífices clave de la película fueron el guionista, Philip Jordan —posteriormente guionista de películas aclamadas como *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), *El hombre de Laramie* (1955) o *El Cid* (1961), ambas dirigidas por Anthony Mann—, el director de arte, William Cameron Menzies —responsable del incendio de Atlanta en *Lo que el viento se llevó* (*Gone With the Wind*, Victor Fleming, 1939), estrenada unos años antes—, y el director de fotografía John Alton. A la lucidez de Menzies atribuye Mann la superación de las limitaciones presupuestarias, por ejemplo, para recrear con 100 extras la presencia de 2000 personas en la escena del derrocamiento de Robespierre, en sintonía además con el extrañamiento estético que domina la composición del filme entero². John Alton, por su parte, había trabajado con Lubitsch en

1. Jeanine Basinger, *Anthony Mann* (Middletown: Wesleyan University Press, 2007).

2. Christopher Wicking y Barrie Pattison, "Interviews with Anthony Mann", *Screen* 10, no. 4/5 (1969): 42-54.

El príncipe estudiante (*The Student Prince in Old Heidelberg*, 1927) y, tras una etapa en Francia —allí le llevó este último rodaje— y otra en Argentina —en la que definiría su estilo desmarcándose del clasicismo puro—, regresó a Hollywood a finales de los años treinta. Se convertiría, con el tiempo, en uno de los directores de fotografía hollywoodienses más reconocidos. Además de la carrera que ya acumulaba y el bagaje de numerosas películas de serie B que conformó en pocos años, le favoreció su asociación con el director Anthony Mann, con quien trabajaría en *La brigada suicida* (1947). En 1951, Alton ganaría un premio Óscar a la mejor dirección de fotografía en color por *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minelli, 1951).

La composición de los encuadres, el uso narrativo de la profundidad de campo y las audacias del montaje de *El reinado del Terror* superan los parámetros del clasicismo cinematográfico. Absorben rasgos de la estética expresionista propios del cine negro y emparentan los dos filmes analizados en este texto. Las angulaciones torcidas trasladan el terror a la hoja de la guillotina, presta a caer sobre sus cuellos al menor desliz. Las sombras anuncian en las paredes traiciones, escriben escenas de tortura o prefiguran cárceles. Incluso los supuestos planos generales de la Convención, repletos de ciudadanos representados como público animalizado y gritón, resultan claustrofóbicos. La película critica abiertamente el periodo jacobino con una asertividad casi propia del tono documental o del noticiario clásico. Tras los títulos de crédito impresos sobre un fondo de grandes llamas, una voz *over* contextualiza: “Francia, 26 de julio de 1794. Anarquía, pobreza, asesinatos, incendios, miedo. Estas son las armas de la dictadura”. Ya Griffith en *Las dos huérfanas* (*Orphans of the Storm*, 1921) aprovecha la deriva violenta del régimen de Robespierre con intención moralizante. En plena Revolución Rusa, Griffith aplaude el logro de la Francia revolucionaria de acabar con el Antiguo Régimen, a la vez que se apresura a alertar a los ciudadanos americanos —mediante intertítulos, pues es cine mudo— de los peligros de la anarquía y el bolchevismo, términos anacrónicos que revelan la tensión política de su propia época, a un par de años de ver cómo Rusia se convertía en la URSS. En *El reinado del Terror*, son las tensiones de la Guerra Fría o de la Caza de brujas las que se pueden intuir bajo el relato histórico.

En *El reinado del terror* no es la voz de un personaje del filme, sino un narrador omnisciente, quien introduce el contexto. Esta decisión discursiva parece ofrecer un punto de vista superior al de los personajes —y, por tanto, más cercano a una supuesta objetividad histórica—. Con ello, el filme se suma al tipo de arranque de *Los violentos años veinte* (*The Roaring Twenties*, Raoul



Fig. 1. Dos fotogramas de *El reinado del terror* (1949), Primeros planos de Robespierre y Fouché en las superposiciones del arranque del filme (capturas propias).

Walsh, 1939), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), rodada con clara intención política unos años antes, y a la que recuerda por otras cuestiones que mencionamos más adelante, o *La ciudad desnuda* (*The Naked City*, Jules Dassin, 1948). Se distancia, por tanto, de otros clásicos del cine negro que comenzaban dando voz directamente a sus protagonistas, como *Perdición* (*Double Indemnity*, Billy Wilder, 1944). No resulta sencillo caracterizar a los personajes históricos que tuvieron papeles relevantes durante la Revolución. Ya fueran miembros de la familia real, aristócratas, girondinos, radicales o militares, todos fueron más lejos de lo que nunca imaginaron, todos perdieron el control de los acontecimientos. Anthony Mann, sin embargo, presenta y juzga rápidamente a los políticos más relevantes de la Convención. Una suerte de “horror barroco”³ funde sus primeros planos distorsionados con las llamas sobre las que se han inscrito, previamente, los títulos de crédito (Fig. 1)⁴.

Asocia: “Maximilian Robespierre, un fanático de mente retorcida; Saint-Just, capaz de bañar rosas en sangre; Fouché, el político, siempre en los dos bandos, jamás en medio; Danton, el soldado, salvador de Francia; François Barras, ciudadano de la República, un hombre honesto que lucha por la vida de su país; Tallien, otro hombre honesto”. Todos los protagonistas

3. Basinger, *Anthony Mann*, 61.

4. Basándonos en el artículo 32 del TRLPI (según Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), se establece como lícito la inclusión dentro de una obra propia de fragmentos de otras ajenas, tanto de naturaleza escrita, como sonora o audiovisual. Igualmente, autoriza la inclusión de obras aisladas de carácter plástico, fotográfico, figurativo o análogo, siempre y cuando se esté ante obras ya divulgadas y su inclusión se haga a modo de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico.

de la Revolución tuvieron un final innoble, con dos asombrosas excepciones: Talleyrand y Fouché, eternos ministros de exteriores y de la policía, a quienes Chateaubriand definió sarcásticamente como el vicio apoyado en el brazo de la traición en sus *Memorias de ultratumba*(1849)—. En este último, interpretado por Arnold Moss, recalca buena parte del peso de la narración.

Una enorme guillotina vista en contrapicado antecede al juicio público donde Danton es condenado a muerte. El hecho de que la condena a muerte sea jaleada por el pueblo presente en el juicio revela lo maniqueo de la representación. Si bien resulta prácticamente inevitable que cada película sobre la Revolución proponga, en mayor o menor medida, una lectura política, la figura de Danton es habitualmente destacada como una de las más admiradas entre el pueblo⁵. En 1949, el inicio de la Guerra Fría sucede a la Segunda Guerra Mundial —la URSS experimenta con la bomba atómica y Mao Zedong llega al poder en China—. Si bien el filme muestra la deriva más negativa de la revolución delatando una mirada conservadora, también podría aludir desde una perspectiva política antagónica al clima insano anticomunista que se estaba desplegando en Estados Unidos y que muy pronto afectaría al mundo del cine cercenando dramáticamente su capacidad creativa. Aunque la Caza de brujas impuesta en Hollywood por el Comité de Actividades Antiamericanas no se iniciaría hasta el año siguiente, cuando en 1950 el senador Joseph McCarthy denunció una conspiración comunista en el Departamento de Estado coincidiendo con el inicio de la guerra de Corea, el ambiente amenazante contra artistas e intelectuales progresistas ya existía en la sociedad americana, asustada ante el curso de los acontecimientos políticos y militares en Europa y Asia. De ser así, habría que matizar el supuesto aparente tono conservador o maniqueo del relato, y poner en valor su cualidad visionaria al anticipar por poco tiempo la lista negra de supuestos comunistas infiltrados en la industria cinematográfica que haría circular el macartismo, cuya cacería denunciaría en 1953 Arthur Miller con la obra teatral *Las brujas de Salem* y Fred Zinnemann más sutilmente un año antes con su película *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952). Al fin y al cabo, una lista de sospechosos de conspirar contra un régimen es aquello que buscan los personajes en el filme de Mann. Otra lista que aparece en el cine sobre la Revolución es la de las cabezas que el pueblo revolucionario consideraba que debían ser cortadas para que se produjera

5. El filme que más se detiene en el personaje y en su juicio —el cual, tal y como también vemos aquí, desata todas las alarmas y precede por poco tiempo a la caída de Robespierre— es *Danton* (Andrzej Wajda, 1983). Por otra parte, y contradiciendo el aparente tono conservador del relato, cuando una campesina proclama que añora a Luis XVI la protagonista le responde: “intentemos hacer un mundo mejor, pero no volvamos atrás”.

de forma efectiva un cambio de régimen. En *Adiós a la reina* (*Les adieux à la reine*, 2012) Benoît Jacquot recrea el alboroto de los sirvientes de Versalles cuando, de noche, la lista empieza a circular entre ellos.

La angustia es trasladada literalmente a la imagen desde los planos pegados a los protagonistas, encuadrados desde angulaciones aberrantes que generan cierta claustrofobia, y también desde los diálogos. En este sentido, al inicio del filme, cuando Barras se niega a respaldar a Robespierre como dictador ante la Convención lamentando los crímenes de sus instituciones, este le responde: “Lo que tú llamas violencia es el Comité de Seguridad Pública, que goza de la confianza del pueblo. Quien rechace dicho Comité es un enemigo del pueblo”. En cualquier caso, Mann restaba importancia a aquello que excediera a la intriga de la historia principal⁶. El montaje paralelo y la dilatación temporal se convierten en los principales resortes del suspense durante los momentos climáticos de la cinta. Uno de ellos tiene lugar, por ejemplo, cuando se cruzan las dos mujeres Duval —la real y la impostora— a la puerta de la cárcel y el tiempo se eterniza ante un candado que se resiste a abrirse, o cuando Saint-Just y los húsares registran la granja donde se han escondido los protagonistas con el libro negro, que se halla todo el tiempo al alcance de su vista, evocando uno de los relatos más conocidos de otro gran creador de sombras, *La carta robada*, de Edgar Allan Poe (*The purloined letter*, 1844).

2.1. SOMBRAS Y ESPEJOS

El engaño barroco urdido mediante la sombra y el espejo, dispositivo inequívocamente representativo de la búsqueda identitaria, de la indagación íntima, tiene un sentido que trasciende lo estético, pues el personaje principal, Charles D'Aubigny, finge ser el radical Duval, al que Robespierre ha llamado para que regrese desde Estrasburgo a París, para intentar derrocarlo y salvar la vida de Barras. También otro personaje femenino aparenta, en determinado momento, ser la esposa de Duval, para convencer a Robespierre y Saint-Just de que están ante el verdadero “carnicero de Estrasburgo”. La cuestión identitaria resulta resbaladiza, y las intenciones políticas de los personajes se subordinan a la prioridad de sobrevivir, bajo la sospecha perpetua del Tribunal Revolucionario, motivo por el cual están dispuestos a traicionarse ante la mínima duda.

6. Basinger, Anthony Mann.



Fig. 2. Dos fotogramas de *El reinado del terror* (1949), Asesinato de Duval ante el espejo y primer encuentro entre Charles, fuera de campo, y Madeleine, oculta bajo el velo (capturas propias).

La primera vez que se encuentran Charles D'Aubigny y Madeleine, que espía también para Barras, es en penumbra. Previamente, el verdadero Duval ha sido asesinado ante un espejo que, aunque encarado hacia el espectador, no revela la identidad del asesino (Fig. 2).

El encuadre destinado a devolver una identidad en tanto imagen, niega desde la primera escena su función. Cuando Madeleine acude a encontrar a Duval, Charles se niega a encender la luz por temor a una emboscada, y ella insiste en que no hablará hasta que no puedan verse. La oscuridad, refugio y a la vez amenaza, es cómplice del reencuentro de dos antiguos amantes que, como en *Casablanca*, coinciden de nuevo en un ambiente de extrema tensión política (Fig. 2). También como en la anterior, él le reprocha que no acudiera a una última cita y sigue amargamente enamorado de ella. En consonancia con las tramas de cine negro, ella adopta maneras de *femme fatale* –atractiva, espía, aparentemente frívola–, y la acción apenas abarca veinticuatro horas. Por otro lado, sus frases ácidas y provocadoras evocan los fascinantes diálogos que Philip Jordan escribiría pocos años después para *Johnny Guitar*: “Me tragué los pesares con mucho vino”, exclama con amargura Charles, a lo que una insinuante Madeleine responde “háblame de las mujeres que iban con el vino”. Cuando por fin Charles enciende una vela, Madeleine aparece reflejada en un espejo (Fig. 3). El mutuo reconocimiento debe superar la sombra, el velo que ella lleva sobre el rostro y el reflejo desde el que el joven la observa. Precisamente tras otro espejo que esconde un pasadizo secreto le oculta, más adelante, de los hombres de Robespierre.



Fig. 3. Dos fotogramas de *El reinado del terror* (1949), Charles y Madeleine, antes de revelar sus identidades (izquierda) y tras haberse reconocido como antiguos amantes (a la luz de una vela y ante el reflejo de un espejo) (capturas propias).

El mismo Saint-Just, cuando se presenta a Charles, dice con intención intimidatoria: “Me llamo Saint-Just, soy la *sombra* de Robespierre; allá donde va él, voy yo”. Con todo, es la sombra aquello que permite a Charles deshacerse *in extremis* de Fouché y los soldados de Robespierre. El objetivo de Charles es hallar el libro negro del líder jacobino, en el cual aparecen supuestamente los nombres de todos los sospechosos de traición —miembros o no de la Convención—. Junto con Fouché, lo termina encontrando en la habitación de Robespierre. Al iluminarse, esta muestra no uno, sino cientos de libros negros en sus estanterías. Traicionado por Fouché y con los soldados acosándole, Charles dispara a una lámpara para así huir con el libro negro. Este termina suponiendo aquello que Hitchcock denominaría un *Mac Guffin*: un objeto que sirve como excusa narrativa para precipitar la acción, pues cuando es encontrado no arroja ninguna información novedosa. Si la película arranca con el proceso a Danton y sigue con otros encarcelamientos de jacobinos, tal y como es de esperar, todos los nombres de los líderes de la Convención están escritos en él.

Es oportuno insistir en que tanto la sombra como el espejo fueron dos elementos clave de la cultura visual barroca. Víctor Stoichita explicó muy bien cómo la sombra, nacida de sendos mitos pliniano y platónico e incorporada en la pintura como atributo esencial del cuerpo, marcó profundamente el arte de la Edad Moderna⁷. Respecto al espejo, su capacidad de reflejar imágenes lo convirtió en un utensilio imprescindible en la pintura de *vanitas* o en el

7. Víctor I. Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Siruela, 1999).

retrato, por citar los dos géneros en los que desempeñó un papel determinante; y en los libros de emblemas o en los repertorios de alegorías editados en los siglos XVI y XVII aparece dotado de multitud de significados simbólicos y polivalentes⁸. El uso de una y otro en el cine clásico no viene determinado tan solo por su capacidad para ofrecer una sensación tridimensional en un arte bidimensional —la sombra— o para dilatar la profundidad del espacio escénico —el espejo—, recursos muy convenientes en una proyección fílmica que pretende ser verosímil. Por encima de estas cualidades su presencia en los fotogramas viene determinada por una tradición cultural estética y semántica que se configuró tres siglos antes.

2.2. RECURSOS EXPRESIVOS

La acción transcurre en pequeños espacios cerrados donde los personajes juegan a engañarse. Angulosas sombras recortadas en las paredes, luces de velas y candiles, iluminaciones nocturnas que penetran por las ventanas y espejos que ocultan más que enseñan configuran espacios tenebristas que remiten constantemente al fuera de campo. Intensos contrastes de luces de corte expresionista aproximan la estética al *film noir*⁹. En este sentido, el despacho de La Fayette en Austria se muestra desde una angulación cenital plagada de diagonales lumínicas; la casa de Robespierre es una panadería cuyo sótano alberga una siniestra cámara de torturas; la sombra aguileña de Fouché se proyecta por las paredes como Nosferatu; Charles y Madeleine hablan entre sombras en su primer encuentro, etc. La primera vez que el falso Duval se entrevista con Robespierre les rodean afiladas bayonetas, simétricas y amenazantes —como las de la guardia imperial de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, Sergei Eisenstein, 1925)—, que parecen enjaularles (Fig.4). Estas dominan también la puesta en escena de la tortura de Madeleine, colgada por los brazos y cuya sombra se proyecta en la pared, así como el posterior chantaje a Charles. El motivo visual de la muchedumbre agolpada ante las rejas aparece también cuando descienden a una prisión. Esta es una imagen recurrente en el cine dedicado a la Revolución, y aparece con particular empeño en las tomas de la Bastilla de las distintas adaptaciones de *Historia de dos ciudades* (William J. Humphrey, 1911; Frank Lloyd, 1917; Ronald Colman, 1935; Ralph Thomas, 1958).

8. Víctor Mínguez, "Imperium reflexum. El espejo como metáfora del poder del Príncipe en la Edad Moderna", en *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo*, eds. Ester Alba Pagán, Rafael Gil Salinas, Sergi Doménech García y Manuel Albaladejo Vivero (Barcelona: Calambur, 2018), 325-351.

9. William Darby, *Anthony Mann: The Film Career* (Londres: McFarland & Co., 2009).



Fig. 4. Dos fotogramas de *El reinado del terror* (1949), El perfil aguileño de Fouché se proyecta en la pared y las bayonetas rodean a Charles en el espacio asociado a Robespierre (capturas propias)

Robespierre aparece caracterizado con unos cuantos rasgos con los que, de forma menos exagerada, coinciden otras películas sobre la Revolución: la peluca empolvada, el poco agrado por el contacto físico, la indiferencia hacia las mujeres y, en definitiva, un puritanismo que raya lo obsesivo —a él hace acudir palomas blancas mientras expone sus ideas ante Fouché al arranque del filme—. Fouché, siniestro jefe de la policía secreta —“el ametrallador de Lyon”—, es presentado como “desleal, taimado, felón y traidor”. Visualmente, la definición toma cuerpo con su mirada burlona y su sonrisa torcida, subrayados por el contraste lumínico, la cercanía de los primeros planos y el remate del tricorno del Tribunal Revolucionario. Siendo Fouché probablemente el más sanguinario de todos estos personajes históricos, su cinismo y eficacia le permiten sobrevivir al golpe de Termidor y mantener su carrera política durante el Directorio, el Consulado, el Imperio y la Restauración. De hecho, en la última escena conversa por las calles parisinas con un general que no es político ni francés, y que se apellida Bonaparte.

El golpe del 9 de Termidor del año II (27 de julio de 1794) fue posible porque, efectivamente, Fouché convenció a muchos diputados de que sus nombres figuraban en la lista de condenados de Robespierre, y que solo matándole conseguirían salvarse. Cuando Robespierre pronunció su discurso ante la Convención denunciando una conspiración evitó dar los nombres de los supuestos traidores, lo que llevó a todos los diputados al convencimiento de que podían estar en peligro. Los propios integrantes de La Montaña derribaron al que hasta entonces había sido su líder, dándole Tallien el golpe de gracia al acusarle de ser un nuevo Cromwell, un nuevo Catilina. La Convención Nacional

de Mann adquiere una presencia fantasmagórica, compuesta por una multitud aullante y sobredimensionada —mediante un juego de proyecciones— a modo de un circo romano, y por primeros planos de diputados que exigen gritando la caída de Robespierre.

No sería este el único caso cinematográfico que recurriese a una lista de nombres como argumento de una conjura siniestra ubicada en un contexto político-bélico: en 1959 Robert Aldrich rodó *Traición en Atenas* (*The angry hills*) a partir de una novela de Leon Uris; y ya en 2006 Paul Verhoeven estrenaría *El libro Negro* (*Zwartboek*). Ambas tramas de espías y partisanos giran en torno a la búsqueda y disputa de una lista de nombres, pero ahora la acción transcurre en la Europa ocupada por los nazis —Grecia y Holanda respectivamente—, sustituyendo al sanguinario Comité de Salud Pública la ominosa Gestapo.

3. *Cagliostro* (*Black Magic*, Gregory Ratoff, Orson Welles, 1949)

El episodio más folletinesco de la Revolución Francesa, en tanto en cuanto pretende explicarla a través de una conjura palatina en torno a una joya, engaños, ambiciones personales y amores secretos, es el asunto del collar de la reina. No en vano atrajo la atención de Alejandro Dumas, que lo convirtió en argumento de una de sus novelas más celebradas, *Le collier de la reine* (1849), y de otros grandes narradores como Goethe o Stefan Zweig —sin olvidar las memorias de varios de los personajes implicados, como las de la Condesa de La Motte, tituladas *The story of my life*—. El suceso tuvo lugar en 1785: el cardenal Louis de Rohan, obispo de Estrasburgo y capellán de Versalles, buscaba alcanzar el favor de la reina María Antonieta para obtener el puesto de primer ministro. Tal y como recrea *El misterio del collar* (*The Affair of the Necklace*, Charles Shyer, 2001), la noble empobrecida Jeanne Valois de La Motte ideó un plan para hacer creer al cardenal que podría mediar con la reina y que esta agradecería a cambio de su apoyo que avalara la compra de un carísimo collar de diamantes que ambicionaba —encargado inicialmente por Luis XV para su amante Madame DuBarry— para robar la joya y vender clandestinamente las piedras. La conjura salió a la luz y el escándalo fue monumental, desembocando en un proceso público que concluyó con la absolución del cardenal y de María Antonieta, pero que dejó a ambos absolutamente desprestigiados. En la estafa estaba implicado también el mago rosacruz masón y ocultis-

ta Alessandro di Cagliostro, a propósito del cual también Alejandro Dumas escribiría una novela, *Joseph Balsamo* (1853), supuesto nombre original del hechicero que vivió en París durante este suceso tras viajar antes por Italia, Inglaterra, Holanda, Rusia y Alemania.

Cagliostro, dirigida por Gregory Ratoff y protagonizada por Orson Welles —el mismo año que interpretaría *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed)—, aborda este episodio desde la perspectiva del supuesto hipnotizador, cuya motivación no estriba en su ambición o en su militancia rosacruz, sino en una venganza personal. El título original del filme —*Black Magic*—, la tenebrosa banda sonora y los créditos impresos sobre una escalera interminable por la que desciende una figura velada ya introducen un oscurantismo que crece y destaca particularmente en la elección de algunos recursos cinematográficos ante los cuales gana fuerza la idea de que, aunque sin acreditar, en determinadas escenas la dirección estuviera marcada por el propio Welles. Previamente, el prolífico productor estadounidense Edward Small —responsable, entre otros títulos, de *El conde de Montecristo* (*The Count of Monte Cristo*, 1934) o *Testigo de cargo* (*Witness for Prosecution*, Billy Wilder, 1957)—, había planteado a Charles Boyer y Akim Tamiroff como posibles protagonistas. En 1944, George Sanders llegó a ser anunciado como estrella del filme y Douglas Sirk como director del mismo. Finalmente, en cualquier caso, Small convenció a Welles de que interpretara a Cagliostro, avalado por el efecto que le causó a este la novela de Dumas y por la buena relación que tenía con Gregory Ratoff. La producción se localizó en Italia, y ello dotaría de una particular fuerza a la secuencia final de la película.

Dado que uno de los aspectos que nos mueven al estudio del filme es su uso de la iluminación —rasgo que constituye, sin duda, uno de sus valores artísticos principales—, resulta oportuno subrayar la relevancia de su director de fotografía. Ubaldo Arata, histórico director de fotografía italiano dedicado a la cinematografía desde 1918 hasta su muerte, transcurrida precisamente durante el rodaje de *Cagliostro*, en plena postguerra (1947). Arata trabajó con los directores más importantes del cine mudo italiano, como camarógrafo de las productoras más relevantes de Turín. Pese a la profunda crisis experimentada por la industria cinematográfica italiana de la segunda mitad de los años veinte, Ubaldo Arata se mantuvo activo. Colaboró en Alemania con Carl Hoffmann, camarógrafo de Fritz Lang y Friedrich W. Murnau; se reincorporó con fuerza en el renacimiento cinematográfico italiano de la década de 1930, con filmes visualmente audaces como *L'ultima avventura* (1932) y *T'amerò sempre* (1933), ambas dirigidas por Mario Camerini. A finales de la década,

dirigió la fotografía de una de las obras más ambiciosas del cine de propaganda fascista, *Escipión, el africano* (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937), así como de las más importantes coproducciones internacionales de Scalera Film, tales como *Rosa de sangre* (*Angélica*, Jean Choux, 1939) o *Carmen* (Christian-Jaque, 1944). Con todo, Arata es históricamente recordado por haber trabajado con Roberto Rossellini —fascinado por su labor en *Rotaie* (Mario Camerini, 1929)— en la fotografía de la emblemática *Roma, ciudad abierta* (*Roma, città aperta*, 1945), cuyo naturalismo resultaría determinante para la definición del neorrealismo italiano.

En la producción de Ratoff, Alejandro Dumas padre ejerce de narrador homodiegético (es un personaje de dentro de la narración) explicando a Dumas hijo —en su casa parisina, en 1848, año también revolucionario— su obsesión por Cagliostro como personaje: “Hipnotizó a medio mundo. Te juró que también a mí me tiene hipnotizado”. La voz *off* de Dumas va narrando la historia hasta el final. La narración muestra el trauma infantil de Joseph Balsamo, nacido en Francia, en una familia de gitanos duramente castigada por el Vizconde de Montagne, que manda ahorcar a sus padres por sus dotes proféticas y le obliga a asistir a ello, convirtiéndose en su némesis desde entonces. Ya en esta escena, la luz revela una intención de puesta en escena casi mística. El joven Joseph, encadenado a dos árboles, es azotado a látigo mientras una luz crepuscular emerge con fuerza tras el horizonte montañoso del fondo del plano. Liberado del suplicio por un par de gitanos de su grupo, el adolescente, como un mártir sin fuerzas, es sostenido en brazos por uno de ellos mientras, al fondo del plano general, entran en campo las dos horcas con los cuerpos de sus padres colgando (Fig. 5).



Fig. 5. Fotograma de *Cagliostro* (1949), Joseph Balsamo liberado por los gitanos, con sus padres ahorcados al fondo del plano (captura propia).



Fig. 6. Dos fotogramas de *Cagliostro* (1949), Cagliostro endiosado por el montaje (captura propia).

El chico crece ganándose la vida en espectáculos ambulantes. En Viena conoce a Franz Mesmer, médico alemán que propugnaba la curación de enfermedades a través del magnetismo animal. El *atrezzo* que le rodea mientras Mesmer le intenta convencer para que amplíe su rango de acción ya se corresponde, prácticamente, con el que la cultura visual asocia al positivismo decimonónico: esqueletos y cráneos, tinteros, plumas, relojes de distintos tipos, volúmenes encuadrados en las estanterías y numerosas bolas del mundo rodean a Mesmer, Joseph y un viejo aristócrata a quien hipnotiza y parece curar de los temblores de sus articulaciones.

Ya en Italia se convierte en sanador, cambia su nombre por Cagliostro y practica la aparente curación a través del hipnotismo con multitudes de enfermos, ciegos y tullidos. Su creciente fama es sintetizada en una secuencia

de montaje mediante numerosos fundidos encadenados. El primero funde el rostro del hipnotizador con la supuesta estrella de la que toma el nombre. Casi a modo de los collages de Welles en *Ciudadano Kane* (1941), los ojos de Cagliostro presiden algunos planos generales con masas callejeras que le adoran. Planos generales con la muchedumbre devota funden con sus primeros planos, mientras la voz *off* de Alejandro Dumas explica: "Cagliostro; los ojos que atravesaron Europa. Cagliostro, el sanador, fue una leyenda. Allá a donde iba débiles, inválidos y ciegos acudían por miles a verle, para tocar su capa cuando pasaba". Su figura vestida con una especie de hábito o túnica, a contraluz, resalta sobre —de nuevo— una iluminación de carácter místico que infunde misterio a su silueta, engrandecida por la angulación. De forma todavía

más explícita, cuando la secuencia de montaje termina, su cabeza aparece rodeada con una figura estrellada que funciona a modo de aureola, mientras parece bendecir a la población que se intuye en el contracampo (Fig. 6).

Al regresar a Francia coincide con Montagne, que ha secuestrado a una dama, Lorenza, por su parecido con la delfina María Antonieta —ambas interpretadas por Nancy Guild—. Su objetivo es desprestigiar a la austriaca mediante la intriga del collar, aliado con Madame Dubarry, la impopular amante de Luis XV. Cagliostro maniobra reconduciendo la conspiración según sus objetivos de venganza. El personaje Montagne encarna los excesos del Antiguo Régimen, junto con los delfines, Luis XV y Madame DuBarry. Ya en el último tercio del relato, aparece más rodeado de *atrezzo rococó* que en ninguna otra escena. Se refleja en un espejo situado en el techo, en una estancia con las paredes recubiertas de decoración estucada, murales, paneles pintados, riquísimas lámparas, pinturas y otros espejos. Se encuentra, además, inmerso en labores de tocador, pidiendo a su sirviente que le ponga la peluca.

3.1. LA NECROFILIA

El primer encuentro con la dama anticipa la deriva gótica que adquiere la parte más densa del relato. Montagne le conduce hasta la joven, inconsciente en un lecho y con un pañuelo de encaje cubriendo la totalidad de su rostro, casi como si se tratara de un cadáver recién descubierto. Cagliostro retira el encaje y queda prendado por el rostro de ella, que respira sobre la cama con los ojos cerrados, a modo de Bella durmiente (Fig. 7). Dominar y poseer el cuerpo sin voluntad de Lorenza, prácticamente un doble de María Antonieta —de hecho, ambas son interpretadas por Nancy Guild—, se convierte en el deseo y la prioridad del mago, que consigue llevarla con él y, en su carruaje, repite el gesto de desvelarle el rostro. Desde ese instante, la manipulación de Joseph Balsamo sobre Lorenza adquiere tintes más perversos. El hechicero la despoja de su voluntad y de sus recuerdos de forma intermitente, para poder disponer de su cuerpo en diversos sentidos: como amante, y como farsante, para hacerla pasar por la delfina en la intriga del collar. De este modo, el oscurantismo del filme, cuando la narración se aleja del cine de aventuras —que es el género que domina esta película—, ilustra la fascinación casi necrófila que inmediatamente siente Cagliostro hacia Lorenza, a la cual somete a su voluntad mediante hipnosis y llega a manipular para que se case con él.

El relato insiste en los planos que disponen el bello —y delicadamente iluminado— cuerpo tendido e inerte de la joven, con el siniestro hechicero



Fig. 7. Dos fotogramas de *Cagliostro* (1949), Lorenza como bella durmiente (capturas propias).

aproximándose a besarla en distintos lechos —en camas, carruajes, bancos, e incluso tumbas—. Lorenza no tiene, como tendría Viridiana más adelante, una muerta a la que suplantar para satisfacer el deseo de un enamorado viudo —es espejo, de hecho, de la mujer más célebre de Francia—. No obstante, es dispuesta como lo será más adelante Viridiana, vestida de blanco, en camas sobre las que se inclina su forzoso dueño. Cagliostro la convierte en una especie de retorcida e involuntaria Julieta cuando finge su suicidio ante Montagne. La deriva gótica del relato culmina en el falso entierro de Lorenza, hipnotizada. Si el primer gesto que hizo Joseph Balsamo fue retirar el velo que la cubría cuando estaba inconsciente, en esta secuencia la envuelve bastamente con una lona y, ayudado por su cómplice Gitano (Akim Tamiroff), cavan una tumba en un jardín y la arrojan dentro. La cámara se sitúa bajo tierra, con la falsa muerta, y, en contrapicado, recibe los montones de tierra que arrojan Cagliostro y Gitano. Cuando Montagne se marcha, Cagliostro salta al interior del hoyo y escarba en la tierra para desenvolver, de nuevo, el rostro de Lorenza, que cree despertar de un sueño (Fig. 8).

Las sombras del filme son más neogóticas, casi románticas, que barrocas. Sin embargo, el hecho de que la dama sea usada como doble de la reina regresa al insistente tema del intercambio identitario. El engaño aplicado a los personajes disfrazados que fingen ser otros —y a los juegos de luces y trampantojos arquitectónicos que son sus cómplices— no solo aparecía en *El reinado del Terror*, sino que abarca otras muchas películas centradas en la Revolución Francesa o sus prolegómenos: desde *Las dos huérfanas* hasta *Adiós a la reina* (*Les adieux à la reine*, Benoît Jacquot, 2012), pasando

por *La pimpinela escarlata* (*The Scarlet Pimpernel*, Harold Young, 1934), las distintas adaptaciones de *Historia de dos ciudades* o *El misterio del collar*.

Lo esperpéntico está presente también en la puesta en escena, pues cuando el curandero es invitado a la corte por Madame DuBarry, en ella se presentan un grupo de tullidos harapientos que alzan las manos, lastimeros, hacia él. Luis XV se ríe a carcajadas que sus cortesanos imitan, cuando el patético grupo se revela ante Cagliostro, que ya había empezado a gesticular hacia ellos, como aristócratas disfrazados. Fallecido Luis XV y con Madame DuBarry expulsada de la corte, el enredo político adquiere tintes más sombríos. La banda sonora, acusados contrapicados y la iluminación de corte expresionista acentúan lo siniestro del personaje de Welles, cuya mirada no solamente es atendida constantemente por primeros planos. Además, en algunos de los numerosos fundidos encadenados del filme, sus ojos viajan recortados por la imagen —de forma similar a los del *daliniano* sueño de *Recuerda* (Alfred Hitchcock, 1945)— dirigiendo, a su vez, la mirada del espectador.

Cuando la estafa del collar es conocida, el pueblo, irritado al creer que María Antonieta ha despilfarrado un millón de francos de fondos públicos, destroza la joyería y se manifiesta por las calles. Cagliostro ve cumplida su venganza contra sus enemigos, pero ha de someterse a un juicio público en el que la aparición del doctor Mesmer pone en evidencia sus trucos. El relato trae a escena imágenes recurrentes de los filmes dedicados a la Revolución,



Fig. 8. Dos fotogramas de *Cagliostro* (1949), Cagliostro orquesta el falso entierro de Lorenza y salta dentro de la tumba, besándola para despertarla (capturas propias).



Fig. 9. Fotograma de *Cagliostro* (1949), El claroscuro y la composición curvilínea alcanzan su máxima expresión en la escalinata de Sant'Ivo alla Sapienza (captura propia).

como la muchedumbre parisina indignada y armada con varas de madera, guadañas y herramientas similares, para subordinarlo a su historia: el pueblo se indigna, en la ficción, en contra de la reina y a favor del hechicero sometido a juicio. El audaz uso de la profundidad de campo, los movimientos de cámara siguiendo a Cagliostro y las angulaciones inclinadas —sobre todo, ligeramente contrapicadas— invitan a suponer que se trata de una de las secuencias, si no dirigidas, por lo menos

marcadas por el criterio de Orson Welles en tanto realizador. Cuando el doctor Mesmer —el único con poder para desafiar al mago— aparece en el juicio para desenmascararle, las sombras de la guardia real tocadas con el tricornio se proyectan, ingentes, sobre las paredes decoradas con frescos y estucos, en las que se sientan cortesanos y parisinos. Las velas que alumbran la estancia emiten sombras flamígeras sobre los mismos muros, contribuyendo al enrarecimiento misterioso de la ambientación.

Como broche propio del género de aventuras, la película concluye con un duelo a espada sobre los tejados del Palacio de Justicia, localizado en el templo romano de Sant'Ivo alla Sapienza. Los juegos de luces y sombras del patio porticado y, sobre todo, de la sinuosa escalinata en espiral (Fig. 9), son determinantes en la creación de un crescendo onírico que recuerda —sin alcanzarlo— al paroxismo de las carreras de Welles en la siniestra feria de atracciones de *La dama de Shanghai* (*The Lady from Shanghai*, Orson Welles, 1947) o las alcantarillas de Viena en *El tercer hombre* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949).

El hecho de que la localización del rodaje del duelo sea la fantástica cúpula que Borromini construyó para Sant'Ivo alla Sapienza a mediados del siglo XVII resume metafóricamente la lucha entre la luz y la oscuridad

que ha marcado todo el relato (Fig. 10). Cierta reflexión sobre el poder de la mirada —retomada en la escena anterior desde diversos planos subjetivos— se hace, si cabe, más explícita: como si se tratara de una lucha contra Medusa, el caballero enamorado de Lorenza, Gilbert de Rezel, se enfrenta a Cagliostro tapándose los ojos, pues es allí donde reside su poder de persuasión y paralización de quien le devuelve la mirada.



Fig. 10. Fotograma de *Cagliostro* (1949), Duelo final en la cúpula de Sant'Ivo alla Sapienza (captura propia).

4. Sombras de épocas oscuras y sangrientas

Antes hacíamos referencia al contexto político y social que se vivía en Occidente en 1949 cuando fueron estrenadas ambas películas y que sintetizábamos en el inicio de la Guerra Fría y el progresivo anticomunismo ideológico y cultural. Y es fácil entenderlo si recordamos los principales acontecimientos de ese año: el 20 de enero juró su segundo mandato como presidente de Estados Unidos el demócrata Harry S. Truman, responsable último de la destrucción de las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki con bombas nucleares; el 25 de enero el ejército comunista ocupó Pekín; el 4 de abril nació en Washington DC la alianza militar conocida como Organización del Tratado del Atlántico Norte (N.A.T.O.); el 23 de junio el papa Pío XII excomulgaba a todos los comunistas; el 29 de agosto la Unión Soviética detonaba su primera bomba atómica en Kazajistán; el 1 de octubre se proclamó la República Popular China y fue elegido presidente de la misma Mao Zedong; y el 7 de octubre se creaba la República Democrática Alemana, bajo control de la U.R.S.S., consolidándose así la división de Alemania en dos estados antagonistas.

Es evidente que esta secuencia belicista desató un miedo profundo al “peligro rojo” en una sociedad occidental que todavía ahora emergía de la pesadilla de la Segunda Guerra Mundial sin haber cosido aún sus cicatrices.

En este contexto se produjo inevitablemente una relectura en el cine de las recreaciones fílmicas de la Revolución Francesa. Si inicialmente en el cine de finales del siglo XIX y primeros años del XX la Francia del Terror era representada simplemente como marco histórico de episodios folletinescos, ya con la Revolución rusa de octubre de 1917 las películas de ambientación jacobina adquirieron un marcado sesgo ideológico que ahora, en 1949, iba a incrementarse notablemente.

Bibliografía

- Basinger, Jeanine. *Anthony Mann*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- Darby, William. *Anthony Mann: The Film Career*. Londres: McFarland & Co. 2009.
- Mínguez, Víctor. "Imperium reflexum. El espejo como metáfora del poder del Príncipe en la Edad Moderna". En *La visión especular. El espejo como tema y como símbolo*, editado por Ester Alba Pagán, Rafael Gil Salinas, Sergi Doménech García y Manuel Albaladejo Vivero, 325-351. Barcelona: Calambur, 2018.
- Stoichita, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999.
- Wicking, Christopher, y Barrie Pattison. "Interviews with Anthony Mann". *Screen 10*, No. 4/5 (1969): 42-54.