

Artikel

Saturno, melancolía y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

HeLix 3 (2010), S. 1-21.

Abstract

Although the word *melancholy* and the name of the Roman god *Saturn* are never explicitly mentioned in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth* (2006), the film makes many visual and auditory references to them. This article shows and analyzes these iconographic references, i.e., the motifs and symbols that allude to this temperament and god in the film, and offers an interpretation of them in this new context. In order to do so, we will take into account some of the categories proposed by Klibansky, Panofsky and Saxl (1992) in their analysis of the copperplate engraving *Melancholia I* (1514) of the German Renaissance artist Albrecht Dürer and add some relevant ones.

Saturno, melancolía y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro

Maribel Cedeño Rojas (Siegen)

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.
(Goethe, *Selige Sehnsucht*)

Ofelia: Lord, we know what we are, but not what we may be.
(Shakespeare, *Hamlet*)

El laberinto del fauno, coproducción hispanomexicana del año 2006, mezcla de melodrama, cine fantástico y de terror, es la segunda parte de la denominada “trilogía española” iniciada por el director mexicano Guillermo del Toro con la película *El espinazo del Diablo* (2001) y que según diversas fuentes de prensa culminará en un futuro con *3993*. Estas tres películas tienen como trasfondo diferentes momentos de la Guerra Civil española.

El laberinto del fauno narra la historia de Ofelia (Ivana Baquero), una niña en pleno tránsito de la niñez a la adolescencia, que viaja con Carmen (Ariadna Gil), su madre embarazada, para ir a vivir con su padrastro, el temible capitán Vidal (Sergi López), en un antiguo molino ubicado en una zona montañosa de la España de 1944, es decir cinco años después del fin de la Guerra Civil.

Pese a la victoria de las tropas franquistas, en esta región todavía hay grupos armados de la resistencia republicana refugiados en el bosque que mantienen viva la esperanza de una victoria republicana. La misión del capitán Vidal consiste en sofocar esta resistencia. Para lograr su objetivo y evitar que la población colabore con los rebeldes, Vidal se vale de todos los medios necesarios, desde medidas de presión como el racionamiento de alimentos mediante cartillas, hasta los más brutales como el asesinato y la tortura. En este contexto, Ofelia, amante de los libros y en especial de los

cuentos de hadas, se adentra, guiada por un insecto que posteriormente se transformará en hada, en un universo fantástico inmerso en un laberinto del bosque vecino al molino. Allí conoce a un fauno (Doug Jones) que le dice que es una princesa que un día se escapó de su reino subterráneo y que para poder regresar a ese mundo tendrá que pasar tres pruebas antes de la luna llena y así demostrar que no ha perdido su esencia, que no se ha convertido en mortal.

El laberinto del fauno se compone de dos universos, uno real y uno fantástico. Ofelia, la protagonista, funge de vínculo entre ellos. Asimismo, la película se desdobra en dos dimensiones, una manifiesta, de la cual acabamos de hacer una sinopsis breve, y una latente.¹ Si bien todo espectador tiene acceso a la historia narrada en la dimensión manifiesta, sólo el espectador advertido tiene acceso a la segunda, a la latente, es decir a una dimensión más bien hermética llena de referencias iconográficas meticulosamente seleccionadas e incluidas en momentos clave por el director. El propio Guillermo del Toro afirma que no carga todo lo narrado en el guión y agrega que el diálogo con el espectador es sensorial y visual porque la ilustración, el dibujo y la pintura cada vez más influyen las películas que hace. *El laberinto del fauno* tiene, según él, más influencias pictóricas que cinematográficas.²

Es precisamente en la dimensión latente, en el diálogo que Del Toro califica de “sensorial y visual”, pero que en el fondo es más bien intelectual, dado que amerita un espectador culto que pueda participar conscientemente en dicho diálogo, en esa libertad del cine en analogía a la pintura, “la forma hecha contenido”,³ en el que se concentrará el análisis del presente artículo.

Nuestra hipótesis de partida es que en *El laberinto del fauno* hay dos grandes ausentes en el plano verbal que están, por el contrario, muy presentes en el plano visual e incluso sonoro. Se trata de Saturno y la melancolía. El nombre del dios romano y del temperamento más tristemente célebre de la Edad Media no se pronuncia ni una sola vez a lo largo de la película y, sin embargo, nos tropezamos a cada paso con referencias, motivos y símbolos que nos remiten a él. Empezando por el nombre de la protagonista

¹ Usamos aquí la terminología de FAULSTICH, *Grundkurs Filmanalyse*, p. 22, quien a su vez toma a Freud como referencia.

² Cfr. INTXAUSTI, *Mi imaginación*.

³ Cfr. *ibid.*

“Ofelia”,⁴ que evoca la tragedia shakesperiana de *Hamlet*, y los colores de su ropa que enfatizan esta relación, pues al igual que los melancólicos isabelinos, Ofelia va prácticamente siempre vestida de verde y amarillo.⁵

A diferencia de Hamlet, nuestra Ofelia no ve fantasmas pero sí es capaz de crear un universo fantástico que más allá de ser paralelo al real, en algunos casos incluso parece influirlo. Ejemplo de ello es la quema de la mandrágora que aparentemente desencadena la muerte de Carmen.⁶

En la película hay, además, una oposición entre el temperamento melancólico y el colérico. Mientras Ofelia se nos presenta como un personaje saturnino, creativo y desobediente, se nos muestra al capitán Vidal como un representante del temperamento colérico.⁷ Siguiendo la iconografía clásica de este temperamento, su apariencia física alude al verano de la vida y suele vérselo cerca del fuego.⁸ Su nombre afianza esta imagen, pues hace referencia a su “vitalidad”.

Es, asimismo, el prototipo del fascista; es un personaje obsesionado por los detalles: uniformado, siempre pendiente de su reloj, de aspecto impecable, mide cada paso, cada gesto; es la encarnación del hombre deshumanizado, mecanizado, la máquina. Su habitación en el molino nos hace pensar que es una pieza más del

⁴ Del Toro también emplea la estrategia de *telling names* en otras de sus películas como p. ej. *Cronos* (1993) y *El espinazo del Diablo* (2001).

⁵ Sobre la paleta de la melancolía véase CLAIR, “Ein Museum der Melancholie”, pp. 86-87. Además, la imagen de la Ofelia moribunda en *El laberinto del fauno* se escenifica a semejanza de la *Ofelia* (*Ophelia*, 1851-52) del prerrafaelita John Everett Millais, aunque sin contacto directo con el agua. Sobre la *Ofelia* de John Everett Millais véase BIRCHALL, *Prärraffaeliten*, pp. 38-39.

⁶ Hamlet es un personaje profundamente melancólico que finge estar loco para poder vengar la muerte de su padre y salvar su propia vida. Recordemos que en la Edad Media y parte del Renacimiento se pensaba, siguiendo la teoría antigua de los cuatro temperamentos, que el exceso de bilis negra era responsable del humor melancólico, que a su vez causaba la más temida de las enfermedades: la locura. También se pensaba que los melancólicos eran los únicos capaces de ver y oír fantasmas, quimeras, ruidos y visiones. Se les atribuía una imaginación “corrupta” que hacía que vieran y oyeran lo que no podía verse ni oírse. En este sentido, Hamlet era el único capaz de ver el fantasma de su padre, el rey asesinado por su propio hermano Claudio. En *El espinazo del Diablo* hay un paralelismo en este sentido, ya que en el edificio donde tiene lugar la historia hay un fantasma que se le aparece a Carlos, el niño protagonista, y le pide que lo ayude a vengar su asesinato. Sobre la imaginación “corrupta” de los melancólicos cfr. Robert Burton, autor de la *La anatomía de la melancolía* (1621) en NORDSTRÖM, *Goya, Saturno y melancolía*, pp. 152-154 (las comillas son mías).

⁷ Dos secuencias concatenadas mediante el audio ponen claramente de manifiesto la oposición entre ambos (fantasía/violencia mecanizada). Cuando Ofelia está terminando de contarle a su hermano a través de la barriga de su madre la historia de la “rosa de la inmortalidad”, un cuento creado por ella misma, oímos su voz pero vemos a Vidal arreglando un reloj en su habitación del molino, pocos momentos antes de asesinar brutalmente y a sangre fría a dos campesinos “rojos”. Cfr. DEL TORO, *El laberinto*, 0:12:50-0:14:09.

⁸ Sobre las características del temperamento colérico y su representación véase p. ej. PANOFKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, p. 210 y pp. 212-213.

mecanismo de un reloj, del reloj del fascismo, su forma de actuar también. Está acostumbrado a dar y obedecer órdenes, a diferencia de Ofelia y otros personajes antifascistas como Mercedes (Maribel Verdú), la criada “gris” de Vidal, hermana de Pedro, el jefe de los rebeldes, y el doctor Ferreiro (Álex Angulo), un personaje también profundamente melancólico que se debate continuamente entre el “ser o no ser”.⁹

Además de la relación intermedial con *Hamlet*, en *El laberinto del fauno* encontramos motivos y símbolos típicos de la representación gráfica de la melancolía comunes desde la Antigüedad, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta la obra de Francisco de Goya y el Simbolismo. También vemos a Saturno en todas sus variaciones, desde el dios soberano de la Edad de Oro hasta el dios cruel devorador de niños representado, entre otros, por Pedro Pablo Rubens y Goya.¹⁰

Nuestro objetivo consistirá en visibilizar y analizar las referencias iconográficas, es decir motivos y símbolos que aluden a Saturno y la melancolía en *El laberinto del fauno* para posteriormente ofrecer una interpretación en este nuevo contexto.

Entre los motivos tradicionales de la representación de la melancolía contaremos la bolsa del dinero, las llaves, el libro, la cabeza apoyada, el puño y el semblante ensombrecido. Entre los símbolos empleados para representar a Saturno, la melancolía y la geometría tendremos la lechuza y el libro, el reloj de arena, la balanza, el compás, la serpiente, las uvas, el propio Saturno como *tableau vivant*, las plantas paleativas y la mandrágora. Estas categorías parten del modelo propuesto por Klibansky, Panofsky y Saxl (1992) en su análisis del grabado en cobre *Melancolía I* (1514) del artista renacentista alemán Alberto Dürero.¹¹

⁹ En cuanto a los *telling names* de estos dos personajes: “Mercedes” significa literalmente “al servicio”, la ambigüedad aquí es al servicio de quién; aparentemente está al servicio del capitán pero en realidad coopera con los rebeldes. “Ferreiro”, literalmente “herrero”, ya sea como médico o como artesano está bajo el signo de Saturno. En apariencia de espíritu dubitativo aunque siempre dispuesto a colaborar con Mercedes y los rebeldes, firma su sentencia de muerte al ayudar a morir a uno de ellos que estaba siendo torturado por Vidal; escoge, así, morir como un mártir.

¹⁰ Del Toro ha comentado en diversas entrevistas que sigue influencias de Goya, simbolistas como Arnold Böcklin, Carlos Schwabe y Félicien Rops, al igual que de pintores más académicos como Rembrandt y Diego Velázquez, véase p. ej. RUIZ, *He visto un ovni*. También ha dicho abiertamente que lo influyen pintores figurativos e ilustradores como Edward Hopper, Arthur Rackham y Howard Pyle, cfr. *ibid.*; en DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), además de Rackham se menciona a Edmund Dulac y Kay Nielsen, 0:57:43-0:57:49.

¹¹ El grabado *Melancolía I* de Dürero es el primero en reunir en una sola imagen motivos y símbolos que anteriormente aparecían por separado, es decir que se relacionaban sólo con la melancolía o sólo con Saturno, pero no con los dos simultáneamente. Al fundir las fórmulas representativas de la melancolía y de la geometría, Dürero humaniza la geometría, hasta entonces considerada aristocrática y fría, y sobre todo intelectualiza la hasta entonces perezosa y avara melancolía. Es el primero en representar la

La dificultad del análisis propuesto consiste en que los motivos, símbolos y en ocasiones temas tomados de la pintura se presentan en la película como pequeños fragmentos sumamente puntuales que en apariencia carecen de importancia y que en ocasiones se pierden en el caudal de imágenes de la totalidad de la película. Por tanto, en el proceso de recepción, y en especial de análisis, se plantea la necesidad de establecer la coherencia entre lo que a primera vista a veces parece disparatado, sobre todo porque los objetos citados o las referencias son de origen heterogéneo, provienen de medios y de épocas completamente diferentes. Lo “viejo” aparece, de esta manera, en un nuevo contexto medial completamente distinto.¹²

Motivos tradicionales de la representación de la melancolía en El laberinto del fauno

La bolsa del dinero, las llaves y el libro

Del cinturón del ángel melancólico del grabado en cobre de Durero cuelgan llaves y una bolsa. El propio Durero explica estos dos motivos en el boceto de un *putto*. Según él, las llaves significan poder y la bolsa riqueza.¹³ Por tanto, parece existir una relación entre el grabado de Durero y la tradición astrológica y humoral de la Edad Media. Esta frase pone inmediatamente de manifiesto dos rasgos de la caracterización tradicional del melancólico y del saturnino típica para Durero y sus contemporáneos.¹⁴

Todas las descripciones medievales del melancólico lo presentan como codicioso, avaro y por extensión rico. Si bien en estas descripciones de la melancolía “el poder” –asociado por naturaleza a la propiedad y simbolizado aquí por medio de la llave que probablemente abra la caja donde está el dinero o tesoro– pierde relevancia para dar paso a “la riqueza”, estos rasgos están también claramente unidos en las descripciones

melancholia artificialis o melancolía del artista, cfr. KLIBANSKY, PANOFKY y SAXL, *Saturn und Melancholie*, pp. 448-521. SCHUSTER, “*Melencolia P*”, pp. 91-96, ofrece una interpretación más actual, aunque no por eso más plausible, de la *Melancolía I*. En la adaptación cinematográfica de *Hamlet* (1990) de Franco Zeffirelli se enfatiza el temperamento melancólico del protagonista por medio de símbolos presentes en la *Melancolía I* como el reloj de arena, la esfera, la escalera (aunque de ocho y no siete peldaños), entre otros.

¹² Cfr. SCHUSTER, *Malerei im Film*, pp. 35-36.

¹³ Cfr. KLIBANSKY et. al., *Saturn und Melancholie*, p. 406.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 406.

tradicionales de Saturno y los nacidos bajo su signo, pues el Cronos-Saturno mitológico, al que además de sus muchas cualidades también le correspondía la de otorgador de riqueza y protector, era considerado en la Antigüedad no sólo protector del tesoro e inventor del dinero acuñado, sino también soberano de la Edad de Oro o *Saturnia*.¹⁵ Según este mito, en sus inicios, la Humanidad vivía en una especie de utopía o estado ideal en el que todavía era pura e inmortal. Esta edad termina cuando Saturno es lanzado a las tinieblas del Tártaro y Júpiter asume el mando del mundo.

En el libro de las encrucijadas de *El laberinto del fauno* hay una referencia directa a la Edad de Oro o *Saturnia* y su fin. Ofelia la lee justo antes de emprender la primera prueba:

Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los animales, los hombres y las criaturas mágicas. Se protegían los unos a los otros y dormían juntos bajo la sombra de un frondoso árbol que crece en la colina cerca del molino. Ahora el árbol se muere, sus ramas están secas, su tronco viejo y torcido. Debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo que no lo deja sanar. Habrás de meter las tres piedras de ámbar mágicas en su boca y recuperar una llave dorada que oculta en su vientre. Solo así, el árbol volverá a florecer.¹⁶

La unión de los dos símbolos que para Durero significaban, respectivamente, “poder” y “riqueza” es menos común en las representaciones de los melancólicos que en las de Saturno.¹⁷ Sin embargo, la bolsa de Durero se encuentra con frecuencia en la representación de los melancólicos, pues como un símbolo viejísimo de la riqueza y la avaricia se había convertido en el siglo XV en un atributo fijo del melancólico. También en la *Iconologia* de Cesare Ripa, influida por Durero,¹⁸ obra de consulta en y más allá del Barroco, el melancólico se representaba con la bolsa.¹⁹

En la película, para poder llevar a cabo la primera prueba, el fauno le entrega a Ofelia una bolsa y un libro:

¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 407. En cuanto al papel y la relevancia del Paraíso y la Edad de Oro en el Simbolismo véase HOFSTÄTTER, *Symbolismus*, pp. 217-221.

¹⁶ DEL TORO, *El laberinto*, 0:29:50-0:30:41.

¹⁷ Cfr. KLIBANSKY et. al., *Saturn und Melancholie*, pp. 407-408.

¹⁸ Cfr. PANOFESKY, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, p. 227.

¹⁹ Cfr. KLIBANSKY et. al., *Saturn und Melancholie*, p. 408.



69. Ripa, Der Melancholiker. *Iconologia*,
Rom 1603

Fig. 1: Melancólico de Ripa

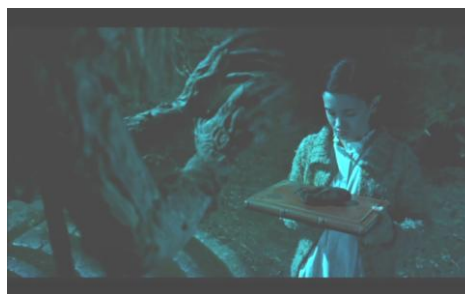


Fig. 2: El fauno le da el libro y la bolsa a Ofelia



Fig. 3: Ofelia con el libro de las encrucijadas



Fig. 4: Ofelia con el libro y la bolsa

En la bolsa no hay dinero, sino tres piedras de ámbar, una resina vegetal a la que se le atribuyen propiedades mágicas y curativas y que, dicho sea de paso, solía usarse en el tratamiento de la melancolía.²⁰ Resulta interesante que Ofelia se quita el vestido, que según su madre le ha regalado el capitán Vidal, antes de entrar en el árbol. En primera instancia lo hace para no ensuciarlo. Pero, como lo comenta Del Toro, también lo hace para entrar en su mundo de fantasía, en su mundo interior, despojada de toda preocupación material, característica del mundo de los adultos.²¹ También deja el libro afuera.

La prueba consiste en sacar una llave del interior de una rana devoradora de orugas que vive en un terreno pantanoso.²² Ya no volveremos a ver a Ofelia con la bolsa, sino con la llave y el libro. Al salir, se percata de que el viento lanzó el vestido al suelo y está asqueroso. Por tanto, en esta prueba, Ofelia cambia lo material, la riqueza

²⁰ En cuanto al lapidario de la melancolía, consúltese CLAIR, “Ein Museum der Melancholie”, pp. 84-85. Junto con el verde, el ocre y tonalidades tierra, el ámbar pertenece a la paleta de colores de *El espinazo del Diablo*. Este color enfatiza la idea general de esa película que según Del Toro consiste en que “los fantasmas son como insectos atrapados en ámbar”, DEL TORO, *El espinazo* (entrevista), 0:11:16-0:11:43.

²¹ Cfr. DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 0:30:43-0:31:01.

²² Aquí hay un paralelismo con el monstruo de la segunda prueba. Tanto la rana como el monstruo representan la maldad instintiva, incontrolable. En clara oposición, Ofelia debe demostrar en la tercera prueba que carece de ella.

(bolsa/vestido) por el poder (llave), una llave que todavía es de tipo físico incluso en el mundo fantástico.²³

El motivo de la llave aparece tres veces, es decir en tres secuencias diferentes de la película en relación con Ofelia. De igual modo, encontramos la llave tres veces como símbolo de poder en el universo real para el capitán Vidal, Mercedes y Pedro. Se trata de la llave que abre el granero y da acceso a los alimentos y las medicinas tan requeridos por los rebeldes y tan celosamente guardados por el capitán.

El motivo de la cabeza apoyada, el puño y el semblante ensombrecido



Fig. 5: *Melancholía I*, Durero 1514



Fig. 6: *Malinconia*, Ripa 1630



Fig. 7: *La cita*, Goya 1779-80

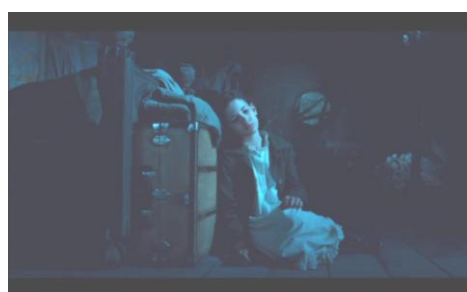


Fig. 8: Ofelia en el ático

La cabeza apoyada en una mano, como en el caso de Durero y Goya, o en las dos manos, como en el caso de Ripa, también es un motivo típico en la representación de la melancolía. Esta postura se remonta a una tradición pictórica de miles de años. Este gesto se ha asociado desde el antiguo Egipto con la tríada tristeza, cansancio y el estado pensativo o reflexión. Es por ello que se ha usado una gran cantidad de veces para representar a Saturno y la melancolía dominada por él. Este motivo pasó a un segundo

²³ La llave como símbolo ya estaba presente p. ej. en el corto *Doña Lupe* (1985) y en el *Espinazo del Diablo* (2001).

plano durante la Edad Media, aunque no se desechó por completo. Recuperó su significado tradicional en los siglos XV y XVI.²⁴

En *El laberinto del fauno* encontramos este motivo, aunado al del puño, en este caso medio cerrado, y semblante ensombrecido, en un momento en el que todo parece perdido. Al igual que el ángel de Durero, Ofelia se encuentra aislada en un ambiente hostil, aunque con la ventaja arquitectónica de que tiene una ventana, una salida. Está en el ático desordenado que le ha servido de habitación en los días anteriores debido a las complicaciones del embarazo de su madre. El capitán la encerró allí después de encontrarla en el bosque con Mercedes cuando iban a reunirse con los rebeldes. Carmen murió durante el parto. Además, fracasó en la segunda prueba y ha perdido toda esperanza de volver a su reino. Sin embargo, el fauno vuelve para darle una “última oportunidad” (la ventana). La única condición es que debe hacer lo que él le diga, debe obedecer. Ofelia asiente. Es interesante que cuando Ofelia le dice al fauno que la puerta está cerrada con llave, él le responde que haga su propia puerta y le da un trozo de tiza. Ya la llave física como símbolo de poder ha perdido todo valor en el mundo fantástico y luego veremos que también lo pierde, al menos para Ofelia, en el mundo real de la narración. El poder de Ofelia está claramente en su imaginación.

Un detalle de *La malinconia* de Ripa y *La cita* de Goya que amerita un comentario antes de pasar al próximo punto: en la primera hay un árbol desnudo del lado izquierdo de la melancolía; detrás de la segunda hay un árbol retorcido, sólo la mitad izquierda tiene hojas. La rama derecha ya ha perdido casi todas las hojas como suele suceder en otoño. En *El laberinto del fauno* también hay un árbol retorcido y carente de hojas, característico de las alegorías de la melancolía y del invierno, como p. ej. la de Antonio Viladomat a principios del siglo XVIII y presente en varios cartones de Goya de 1786-87 que tienen por tema el invierno. Recuérdese que aunque la melancolía se asociaba mayormente con el otoño también se consideró durante algún tiempo que diciembre y enero estaban bajo la influencia de Saturno.²⁵ También oímos en la secuencia inicial de la película el sonido del viento, un viento otoñal o invernal. De igual modo, la ropa de los personajes puede interpretarse como indicio de una de estas dos estaciones. El constante fuego en la chimenea resalta, por una parte, el

²⁴ Cfr. KLIBANSKY et. al., *Saturn und Melancholie*, pp. 409-410.

²⁵ Cfr. NORDSTRÖM, *Goya, Saturno y melancolía*, p. 31.

temperamento colérico del capitán Vidal, pero también puede leerse como señal de una estación fría.

Símbolos de la representación de Saturno, la melancolía y la geometría en El laberinto del fauno

La secuencia donde entre otras cosas encontramos al propio Saturno en una cita abierta al cuadro de Goya *Saturno devorando a un hijo* (1819-1823),²⁶ es decir cuando Ofelia se encuentra con el hombre pálido –un monstruo desgarrado y sin ojos, que está sentado a la cabeza de una mesa repleta de comida– está llena de símbolos relacionados con Saturno, la melancolía y la geometría. También se alude mediante símbolos a temas de la mitología griega y de la religión cristiana representados por pintores simbolistas y prerrafaelitas que se resemantizan en este nuevo contexto. Es sintomático que esta secuencia se encuentre desde el punto de vista cronológico en plena mitad de la película, es decir entre el minuto 53 y 59 de un total de 115.

La lechuza y el libro

Lo primero que vemos en la secuencia del hombre pálido es una de las lechuzas que está a los pies de la cama de Ofelia, en total hay cuatro: dos a la cabeza y dos a los pies de la cama. A medida que se abre la toma, vemos la lechuza en primer plano, el libro de las encrucijadas y a Ofelia al mismo tiempo. Aquí la lechuza, un símbolo polivalente, hace referencia al linaje de Ofelia que es hija de un sastre, un don nadie probablemente republicano que “se perdió” al empezar la guerra. En este sentido, hay una analogía con la Ofelia hamletiana que también era hija de un don nadie: “They say the *owl* was a *baker's* daughter”.²⁷ Además, en este contexto cabe recordar la representación tradicional de los nacidos bajo el signo de Saturno, pues por lo general se les caracterizaba como campesinos pobres, panaderos, lisiados y delincuentes.²⁸ Por otra parte y en combinación con el libro, las lechuzas hacen referencia a Atenea-Minerva, diosa favorecedora del ingenio y la sabiduría, conocida como la diosa de las artes y los

²⁶ Cfr. DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 0:57:15-0:57:37.

²⁷ SHAKESPEARE, *Hamlet*, IV. v. 42-43 (las itálicas son mías).

²⁸ Tal es el caso del “Saturnblatt” de Tubinga de comienzos del siglo XV, cfr. KLIBANSKY et. al., *Saturn und Melancholie*, pp. 470-471, fig. 41.

oficios, patrona de los artesanos, y que también está presente en el primer boceto del *Capricho 43* de Goya, un ejemplo clásico de la relación entre el melancólico y las lechuzas.²⁹ Cuando Ofelia vuelve a su reino y es recibida por sus padres también está rodeada de cuatro lechuzas.

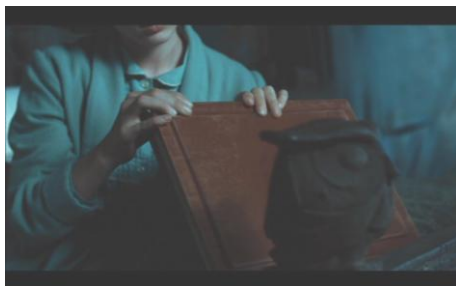


Fig. 9: Ofelia, libro y lechuza



Fig. 10: Lechuza en la cama de Ofelia

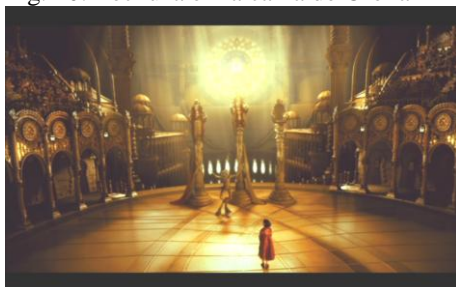


Fig. 11: Ofelia y cuatro lechuzas

El reloj de arena, la balanza, el compás y la serpiente

En una secuencia previa a la del hombre pálido, el fauno le entrega un reloj de arena a Ofelia.³⁰ Antes de sumergirse en el mundo de fantasía a través de la puerta que ha trazado con un trozo de tiza, Ofelia voltea el reloj de arena; una vez que el tiempo empieza a correr no hay marcha atrás.

²⁹ Más detalles sobre el bestiario de la melancolía se encuentran en NORDSTRÖM, *Goya, Saturno y melancolía*, pp. 149-151 y CLAIR, “Ein Museum der Melancholie”, p. 84. El primer boceto que se menciona aquí se reproduce en NORDSTRÖM, *Goya, Saturno y melancolía*, p. 142, fig. 60.

³⁰ Cfr. DEL TORO, *El laberinto*, 0:51:03.

En la *Melancolía I* de Durero, el reloj de arena, la balanza y el compás son símbolos que remiten a la geometría o arte de la medición. Cabe mencionar que Saturno era el dios encargado de medir el espacio y distribuir las tierras. Cuando se funde a Cronos-Saturno con Chronos se convierte en la personificación del tiempo que deja que los seres y las cosas nazcan y mueran, que produce las edades y se las traga.³¹

Después de que Ofelia entra en el mundo de fantasía, camina por un corredor hasta que llega a una habitación en la que hay un mesón lleno de comida, en especial frutas, y a cuya cabeza está sentada una criatura desgarbada, de piel pálida con rasgos rojizos y sin ojos: el hombre pálido; sus ojos están sobre la mesa en un platón.³² Enfrente tiene una copa de vino tinto. La forma alargada de sus dedos se asemeja a la del compás.

Detengámonos para comentar varios símbolos relevantes. Por una parte, la cantidad de comida alude a la naturaleza glotona de Saturno. Por otra parte, las frutas y el vino por lo general simbolizan la decadencia física y el carácter efímero de la vida. En la cabecera de la chimenea que está detrás del monstruo se ve la cabeza escamosa de una serpiente que presenta un sorprendente parecido con la serpiente de *El pecado* (*Die Sünde*, 1893) del simbolista alemán Franz von Stuck.³³ De igual modo, en una toma lateral vemos a la derecha del hombre pálido dos arcos, una columna y dos lámparas que forman una balanza.

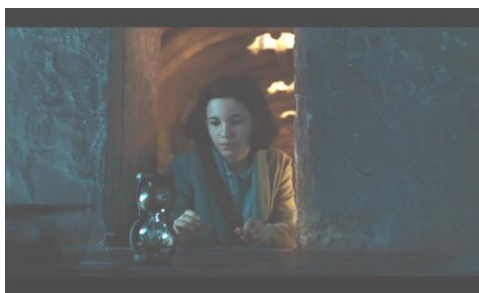


Fig. 12: El reloj de arena

³¹ En CLAIR, “Aut deus aut daemon”, p. 121, se encuentran más detalles sobre esta relación.

³² La imagen de los ojos en el platón y de las cuencas sin ojos se inspira según Del Toro en la Santa Lucía de una iglesia mexicana a la que fue de niño, cfr. DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 0:55:17-0:55:26. Vale mencionar que Santa Lucía suele representarse con los ojos en un platón en la pintura y la escultura, véase p. ej. la *Santa Lucía* (1521) del renacentista italiano Domenico Beccafumi en BRIGANTI y BACCHESECHI, *L'opera completa del Beccafumi*, p. 43, fig. 37. La sinestesia posiblemente se base en la experiencia vivida con la niña protagonista de la película, *Cronos*, que “podía ver a través de las manos, con los ojos vendados”, RUIZ, *He visto un ovni*.

³³ “Hay citas muy textuales sobre la forma de pintar y dibujar de Arthur Rackham, también hay citas muy puntuales a algunos pintores simbolistas”, ARAGUZ, *Entrevista*. Más sobre la virtud y el pecado en la obra de v. Stuck en BRANDLHUBER y BUHRS, *Franz von Stuck*, pp. 14-29, 107 y 118-119.

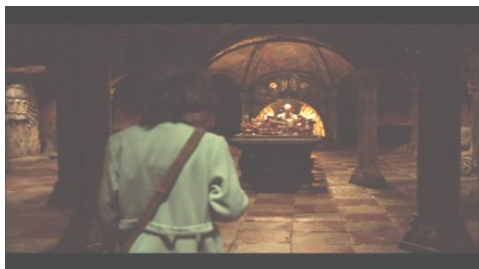


Fig. 13: Hombre pálido y serpiente



Fig. 14: La balanza

Hemos agregado aquí la serpiente porque si bien no está entre los símbolos de la geometría, ni aparece en el grabado *Melancolía I* de Durero, simboliza también el tiempo, además del pecado original. La serpiente es un símbolo que al igual que el reloj de arena y la balanza suele encontrarse en combinación con Saturno. En algunas obras clásicas, se representaba alegóricamente al tiempo con los pies encadenados llevando como atributos la serpiente, la guadaña o ambos.³⁴

Las uvas

Cuando Ofelia pasa al lado de la mesa para salir de la habitación su mirada se detiene en una fuente llena de granadas y uvas. Resulta inevitable pensar en Perséfone, que debió quedarse en el inframundo por desobedecer y sucumbir a la tentación de la granada.³⁵ Combinada con la serpiente, evoca asimismo el tema bíblico del pecado original. Ofelia no se decide por la granada, sino por dos uvas. A ella no le espera el mismo destino que a Perséfone ni a Eva, pues logra escapar. Además, debido a la estación en que se cosecha, la uva es un símbolo que aparece en las alegorías del otoño, la estación de la melancolía.³⁶ Tan pronto Ofelia se come la primera uva, el hombre pálido comienza a

³⁴ Cfr. NORDSTRÖM, *Goya, Saturno y melancolía*, p. 102.

³⁵ Recordemos que Del Toro comenta que los prerrafaelitas influyeron esta película. En este sentido vale la pena mencionar la *Proserpina* (1877) de Dante Gabriel Rossetti. Un análisis de esta pintura se encuentra p. ej. en WOLF, *Symbolismus*, pp. 38-39.

³⁶ Cfr. NORDSTRÖM, *Goya, saturno y Melancolía*, pp. 55-62.

mover las “manos”. Acto seguido, se pone los ojos en su lugar, es decir en los estigmas de las manos y devora a dos de las hadas. Es allí donde se encuentra la cita a *Saturno devorando a un hijo* de Goya que aquí no se discutirá detalladamente ya que ha sido ampliamente comentada por Del Toro y en artículos de prensa.³⁷

El propio Saturno

De la tradición del Imperio Romano tardío al “Otoño de la Edad Media” (Huizinga) se describía y representaba a Saturno con frecuencia como flaco, de piel amarillenta, hirsuto, de barbilla peluda, de mirada penetrante y opaca. De igual modo, el Cronos que devoraba a sus hijos se fundió en la cultura popular con el hombre-lobo. El mito del dios caníbal y padre de los demás dioses equivaldría en la historia del inconciente colectivo al caníbal de los miedos infantiles. También es el dios oscuro, destronado y cautivo en el Tártaro, castrador y castrado.³⁸

La estética de nuestro hombre pálido se inscribe en esta tradición y por supuesto en la de la pintura de Goya que cita, con la diferencia de que las manos del hombre pálido, al igual que el resto de su cuerpo, son rojizas y los dedos tienen las puntas negras. Esto sintetiza dos de las cualidades de Saturno que acabamos de explicar: la del dios colérico devorador de niños, especie de caníbal, de hombre-lobo mítico, la pesadilla de todo niño, y la del dios melancólico; recordemos que el color negro se asociaba a la bilis negra, causante del humor melancólico.

Para acentuar iconográficamente la maldad y crueldad del hombre pálido, algunos frescos muestran de lo que es capaz este temible monstruo famélico. La función de los frescos es hacer presente lo que está ausente aunque haya ocurrido en un lugar o tiempo lejano.³⁹ En ellos el hombre pálido aparece devorando niños o atravesándolos con una espada. Asimismo, las imágenes de los frescos, con la columna en el fondo, la bola con la que juegan los niños –que como esfera también forma parte de la

³⁷ Véase p. ej. DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 0:57:11-0:57:37; así como ARAGUZ, *Entrevista e INTXAUSTI, Mi imaginación*.

³⁸ Cfr. CLAIR, “Aut deus aut daemon”, p. 121.

³⁹ Cfr. SCHUSTER, *Malerei im Film*, p. 58.

Melancolía I de Durero— y los tres niños parecen citar hasta cierto punto la *Melancolía* (1524 y 1532) de Lucas Cranach, el Viejo.⁴⁰

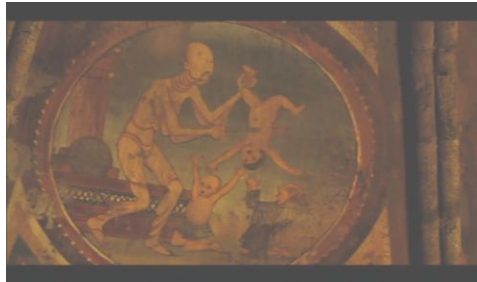


Fig. 15: Frescos



Fig. 16: Melancolía de Cranach



Fig. 17: Melancolía de Cranach

Ofelia desobedece al fauno no sólo al comerse las uvas, ya lo había desobedecido al no seguir las instrucciones del libro de las encrucijadas y las tres hadas. En lugar de abrir la puertecilla del centro se decide intuitivamente por la de la izquierda, que para más señas resulta ser la correcta. Tomando en cuenta el contexto histórico y la antipatía manifiesta de Del Toro por la derecha, éste parece ser un guiño a favor de la causa republicana.⁴¹

⁴⁰ En cuanto a las representaciones de la melancolía de Cranach consúltese p. ej. KLIBANSKY et al., *Saturn und Melancholie*, fig. 153 y MOSER, *Lucas Cranach*, pp. 184-185. Los rostros de los niños se asemejan a los de los niños de las historietas *Paracuellos* de Carlos Giménez que, entre otras cosas, se usaron como referencia para escoger a los actores infantiles de *El espinazo del Diablo*; Sobre la relación entre *Paracuellos* y *El espinazo del Diablo* véase DEL TORO, *El espinazo* (entrevista), 0:05:02-0:05:23.

⁴¹ “Lamentablemente, a mí me parece que ahora los movimientos se hacen cada vez más rápidos y más extremos. O es que yo cada vez tengo menos paciencia con los movimientos de derecha”, véase p. ej.

Dos símbolos más que vale la pena comentar brevemente, sobre todo para la interpretación, aunque no guarden una relación directa con Saturno, son las tres hadas y la daga.

La daga, con agujeros como los de una tijera para meter los dedos, en conjunción con las tres hadas es una clara referencia al tema mitológico de las tres Parcas o diosas del destino. No es casual que dos de los pintores que inspiraron a Del Toro en esta película hayan representado este tema mitológico. *Átropos/Las Parcas* (1819-1823) pertenece a la serie de *Pinturas negras* de Goya de la que también forma parte *Saturno devorando a un hijo*.⁴² Recordemos, asimismo, *El destino (Das Schicksal)*, 1894) del simbolista suizo Carlos Schwabe, “el pintor de la melancolía”.⁴³

El reloj de arena muestra que el tiempo se ha agotado, la puerta se cierra y sin embargo Ofelia se salva en el último minuto gracias a su imaginación, pues se le ocurre pintar otra puerta con la tiza en el techo. Durante esta secuencia no se pronuncia ni una sola palabra.

El herbario de la melancolía: las plantas paliativas y la mandrágora

En *La anatomía de la melancolía* (1621), Robert Burton describe varios remedios contra la melancolía. Entre ellos se encuentran diversas piedras preciosas, metales y minerales, pero también toda una serie de plantas paliativas.⁴⁴ Dado que la melancolía no siempre podía curarse, se usaban hierbas medicinales para aliviar sus síntomas. Hay una lista larga de hierbas antiflatulentas, laxantes, adelgazantes, vomitivos y que provocaban el estornudo (p. ej. la pimienta). Se empleaban con la intención de “destapar el bazo”, el órgano que se creía que producía la bilis negra y limpiar así el organismo del paciente.⁴⁵ El ángel de la *Melancolía I* de Durero lleva, p. ej., una corona de ranúnculo acuático y berro. Según Burton, hay dos plantas que se usaban con más frecuencia para estos fines y que se ven en la portada de *La anatomía de la melancolía*. Se trata de la borraja, la infusión de sus flores azules se usa como sudorífico, y del

RUIZ, *He visto un ovni*. O también en INTXAUSTI, *Mi imaginación*: “La realidad es que en el mundo entero el péndulo político está teniendo un regreso a la derecha. Cada día y cada vez más esa derechización se vuelve más constante y preocupante”.

⁴² Sobre las *Pinturas negras* de Goya véase JUNQUERA, *The Black Paintings*.

⁴³ Sobre Carlos Schwabe véase ANKER, *Der Schweizer Symbolismus*, pp. 191-211.

⁴⁴ Cfr. CLAIR, “Ein Museum der Melancholie”, pp. 84-85.

⁴⁵ Cfr. *ibid.*, p. 85.

eléboro, sumamente purgante.⁴⁶ En este contexto resulta plausible afirmar que a los lados de la puerta de la cocina de la casa del capitán Vidal cuelgan dos de estas plantas paliativas (ver fig. 18).

Asimismo, la mandrágora, que también encontramos en la cocina del capitán y más tarde abiertamente en el mundo mágico de Ofelia, pertenece al herbario antimelancólico expuesto por Burton. Si se querían evitar los efectos fuertes de las plantas diuréticas, sobre todo antes de irse a la cama, se recomendaba rellenar bolsas en forma de almohada con anís, mandrágora, beleño y hojas de rosa que podían ponerse debajo de la cabeza.⁴⁷



Fig. 18: Mercedes y plantas paliativas

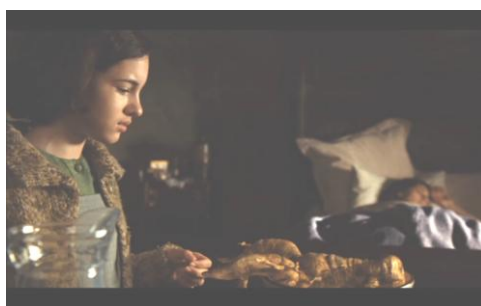


Fig. 19: Ofelia, Carmen y la mandrágora

Propuesta de interpretación

Mediante el análisis de los motivos y símbolos se ha demostrado que Saturno y la melancolía en efecto ocupan un lugar central en la dimensión latente de *El laberinto del fauno*.⁴⁸ A continuación, veremos que los símbolos también tienen una doble función.

Por una parte, junto con el claroscuro que se observa a lo largo de la película, característico de las *Pinturas negras* de Goya, expresan el espíritu de la época. En palabras de Del Toro, en una película es muy importante que la paleta de colores así como las formas expresen la idea general de la misma.⁴⁹ La Guerra Civil y el fascismo son capítulos negros de la historia española. Asimismo, la melancolía, causada por el exceso de bilis negra, se nos presenta como el sentimiento reinante de la época entre quienes no comparten la ideología del fascismo, pues se ven ante el dilema hamletiano

⁴⁶ Cfr. *ibid.*, p. 85.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 85.

⁴⁸ Hay, asimismo, declaraciones del director que legitiman la presencia de la melancolía en la película: “This is a romantic movie at the end of the day to me [...] a hopelessly melancholic romantic movie”, DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 0:52:09-0:52:15. Más sobre la melancolía y la violencia en las películas de Del Toro en SÁNCHEZ, *Guillermo del Toro*.

⁴⁹ Cfr. DEL TORO, *El espinazo* (entrevista), 0:11:25-0:11:33. Podría decirse mucho más sobre los colores y la luz en *El laberinto del fauno*, pero ése no es nuestro objetivo.

del “ser o no ser”, o para decirlo en otras palabras, ante el dilema de serse fieles a sí mismos, de actuar de acuerdo con la propia conciencia aunque eso les acarree la muerte, de colaborar o permanecer inmóviles ante una situación que parece prácticamente imposible de cambiar; están en un laberinto.

Por otra parte, mediante la alusión a temas mitológicos y bíblicos a través de símbolos cuya estética está ligada a la pintura, en especial durante la segunda prueba, se consolida a escala visual un complejo temático que sirve de hilo conductor a la película, es decir la desobediencia, el “libre albedrío” y la toma de decisiones en oposición a la obediencia, el fascismo y el destino.⁵⁰

Cuando el fauno le dice a Ofelia que no coma ni beba nada porque “la vida le va en ello”, está probando si se ha convertido en mortal, si ha perdido su esencia, no porque la prueba consista en obedecer, sino todo lo contrario, la prueba consiste en no obedecer ciegamente. Que “la vida le vaya en ello” puede verse en analogía a la amenaza de expulsión del Paraíso (serpiente/Eva), a quedarse en el inframundo (granada/Perséfone) o terminar en el Tártaro (Saturno). Por medio del reloj de arena vemos que Ofelia tiene el tiempo contado, pero que a pesar de eso debe poner en la balanza, sopesar, sus acciones y no dejarse guiar por lo que le indican las hadas (Parcas), por “el destino”. Debe hacer uso de su capacidad de tomar decisiones, de su “libre albedrío”, aunque la desobediencia la ponga en peligro de muerte como a los rebeldes republicanos y sus colaboradores.⁵¹

La imagen del hombre pálido, en abierta analogía a Saturno, engullendo a las dos hadas, puede interpretarse como el fascismo castrando violentamente la fantasía, la imaginación, todo lo que hace posible la desobediencia. Es el Estado fascista tragándose a los “hijos” de la República que, al luchar por el restablecimiento de la misma, amenazan con destronarlo. Esta idea también la evoca la rana devoradora de orugas que impide, de este modo, que haya mariposas que ardan ávidas de luz como p. ej. en el *Feliz anhelo* (*Selige Sehnsucht*) de Goethe.⁵²

⁵⁰ Desde el punto de vista histórico, en palabras de Del Toro, el fascismo “representa la destrucción de la inocencia, de la imaginación y del *libre albedrío*”, DJOUMI, *Interview*, p. 2 (las itálicas son mías).

⁵¹ *El laberinto del fauno* es, como lo ha señalado Del Toro en más de una ocasión, una fábula de la desobediencia, necesaria bajo el fascismo donde predomina la “obediencia del grupo para el grupo”, ARAGUZ, *Entrevista*.

⁵² “[...] Und zuletzt, des Lichts begierig, / Bist du Schmetterling verbrannt”, GOETHE, *West-östlicher Divan*, pp. 32-33.

El hecho de que se nos presente la historia vista a través de los ojos de una niña permite, también, varias lecturas.⁵³ Ofelia se nos muestra como un personaje saturnino, en pleno tránsito de la niñez a la adolescencia.⁵⁴ La Edad de Oro es, aquí, una metáfora de la niñez, ese estado utópico, ideal, de pureza e “inmortalidad”, es decir en el que no se tiene conciencia plena de lo que implican la vida y la muerte, y precisamente por ello se está más dispuesto a asumir riesgos. También es una metáfora de la República, en la que se concentraba la esperanza de un Estado democrático y justo, pero que se extinguió “siendo apenas una niña” tras el golpe de Franco en 1939.

La historia narrada a través de los ojos de Ofelia también hace plausible la inusual inclusión del género fantástico en una película que tiene como telón de fondo la Guerra Civil española, ya que este género le da la libertad al director de crear algunas imágenes que, según él, no podría crear en ningún otro género, como el melodrama puro, por ejemplo.⁵⁵ Al igual que *El espinazo del Diablo*, *El laberinto del fauno* “no es una película que busque ser realista, busca crear un hiperrealismo de cuento de hadas”.⁵⁶

Para concluir, quedan por comentar la muerte de Ofelia a manos de Vidal y el rejuvenecimiento del fauno. En la tercera y última prueba, Ofelia decide desobedecer una vez más al fauno. En ella, se niega a hacerle daño a su hermano,⁵⁷ metáfora de la guerra civil y referencia al quinto mandamiento. Esta decisión le cuesta la vida, pues el capitán Vidal no duda un segundo en asesinarla para quitarle a su hijo, y justifica su posterior redención. Aquí Del Toro muestra, al igual que en otras de sus películas y en el corto *Doña Lupe*, un conflicto asimétrico. El enfrentamiento entre Ofelia y el capitán Vidal puede interpretarse como la lucha de los focos rebeldes contra la potente maquinaria del fascismo.

La muerte de la niña, que también es poco usual, porque los niños buenos no suelen morir en el cine, se atenúa al escenificarse como el nacimiento a una nueva vida. Cuando vemos a Ofelia durante unos instantes de vuelta en su reino, ya no lleva los

⁵³ En la secuencia inicial de la película entramos en la historia oyendo la voz del narrador y viendo el ojo izquierdo de Ofelia. Aunque no sólo veremos lo que ella ve, nos percatamos así de que la historia nos será contada a través de sus ojos. Cfr. DEL TORO, *El laberinto*, 0:01:26-0:01:31.

⁵⁴ “The moment of loss of childhood is a profoundly melancholic moment in all our lives”, DEL TORO, *El laberinto* (audiocomentario), 1:05:02-1:05:08.

⁵⁵ Cfr. DEL TORO, *El espinazo* (entrevista), 0:02:05-0:02:35.

⁵⁶ *Ibid.*, 0:12:10-0:12:18.

⁵⁷ No actúa como Morta, la tercera de las Parcas o diosas romanas del destino, no corta el hilo vital de su hermano con la daga-tijera.

colores de los melancólicos isabelinos sino los colores característicos del Ave Fénix, naranja, rojo y amarillo, símbolo de la inmortalidad.

La escena final, conjuntamente con el fauno pelirrojo, rejuvenecido, alude a la sucesión de las edades, de los ciclos, de las estaciones, al inicio de la vida, de la primavera, una vez más no por medio de palabras, sino de un lirio blanco como el de la *Inocencia (Innocentia)*, 1889) de Franz von Stuck.

Bibliografía

Fuentes

- DEL TORO, GUILLERMO: “Doña Lupe”, en LUKE MORRIS/BEN LEDERMAN (eds.): *World short films*, N.J./London: Cinema 16 2008.
 — *El espinazo del Diablo*, Leipzig: Kinowelt 2002.
 — *El laberinto del fauno*, Berlin: Senator Film 2006.
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON: *West-östlicher Divan*, Stuttgart: DTV 2006.
 SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet, Prince of Denmark*. Englisch-deutsche Studienausgabe, Tübingen: Stauffenberg 2006.
 ZEFFIRELLI, FRANCO: *Hamlet*, Leipzig: Kinowelt 2008.

Literatura crítica

- ANKER, VALENTINA: *Der Schweizer Symbolismus und seine Verflechtungen mit der europäischen Kunst*, Bern/Sulgen/Zürich: Benteli 2009.
 BIRCHALL, HEATHER: *Präraffaeliten*, Köln: Taschen 2010.
 BRANDLHUBER, MARGOT/MICHAEL BUHRS (eds.): *Franz von Stuck. Meisterwerke der Malerei*, München: Hirmer Verlag 2008.
 BRIGANTI, GIULIANO/EDI BACCHESCHI (eds.): *L'opera completa del Beccafumi*, Milano: Rizzoli 1977.
 CLAIR, JEAN: “Ein Museum der Melancholie”, en: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz 2005, pp. 82-88.
 — “Aut deus aut daemon. Die Melancholie und die Werwolfskrankheit”, en: *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz 2005, pp. 118-125.
 FAULSTICH, WERNER: *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn: Wilhelm Fink 2002.
 HOFSTÄTTER, HANS: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln: DuMont 1965.
 JUNKERA, JUAN JOSÉ: *The Black Paintings of Goya*. London: Scala 2003.
 KLIBANSKY, RAYMOND/ERWIN PANOFSKY/FRITZ SAXL: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
Metzler Lexikon literarischer Symbole, eds. GÜNTER BUTZER/JOACHIM JACOB, Stuttgart: Metzler 2008.

- MOSER, PETER: *Lucas Cranach. Sein Leben, seine Welt und seine Bilder*, Bamberg: Babenberg 2004.
- NORDSTRÖM, FOLKE: *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, Madrid: Visor 1989.
- PANOFSKY, ERWIN: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München: Rogner & Bernhard 1977.
- SCHUSTER, MICHAEL: *Malerei im Film: Peter Greenaway*, Hildesheim, Zürich/New York: Georg Olms 1998.
- SCHUSTER, PETER-KLAUS: “*Melencolia I. Dürer und seine Nachfolger*”, en: JEAN CLAIR (ed.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit: Hantje Cantz 2005, pp. 90-103.
- WOLF, NORBERT: *Symbolismus*, Köln: Taschen 2009.

Entrevistas a Guillermo del Toro

- ARAGUZ, JAVI: *Entrevista a Guillermo del Toro*, 23/10/2006
[<http://www.fantasymundo.com/articulo.php?articulo=467>, consultado el 31/08/10].
- DJOUMI, RAFIK: *Interview Guillermo Del Toro (le Labyrinthe De Pan)*, Paris-Nanterre: Excessif.com, 01/06/06 [<http://www.excessif.com/cinema/actu-cinema/news-dossier/interview-guillermo-del-toro-le-labyrinthe-de-pan-page-1-5007682-760.html>, pp. 1-3, consultado el 16/08/10].
- INTXAUSTI, AURORA: *Mi imaginación es imposible de domesticar*, Madrid: El País 06/10/2006
[http://www.elpais.com/articulo/cine/imaginacion/imposible/domesticar/elpepuculcin/20061006elpepicin_1/Tes, consultado el 17/08/10].
- RUIZ, RAFAEL: *He visto un ovni, y de chiquilín oí un fantasma*, Madrid: El País 03/08/2008
[http://www.elpais.com/articulo/portada/He/visto/ovni/chiquilin/oi/fantasma/elpepucul/20080803elpepspor_1/Tes, consultado el 01/09/10].
- SÁNCHEZ DÁVILA, CARMEN: “Guillermo del Toro es un ‘freak’ por naturaleza”, en: *Filmweb*, 01/04/07 [<http://www.filmweb.net/magazine.asp?id=535>, consultado el 04/09/10].