

CARLOS SAURA ENSAYA CALDERÓN:  
*EL GRAN TEATRO DEL MUNDO*

CARLOS SAURA REHEARSSES CALDERÓN'S  
*EL GRAN TEATRO DEL MUNDO*

M.<sup>a</sup> Teresa García-Abad García

<https://orcid.org/0000-0002-9716-2748>

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA), CSIC

Albasanz, 26-28

28037 Madrid

ESPAÑA

[teresa.garcia-abad@cchs.csic.es](mailto:teresa.garcia-abad@cchs.csic.es)

**Resumen.** El estudio analiza la puesta en escena realizada por Carlos Saura de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, como ficción enmarcada que permite al cineasta aragonés ensayar para las tablas una construcción en abismo apropiada para indagar, mediante la naturaleza reflexiva que promueve, en las claves del desarrollo de una poética expandida, inasequible a la exploración de itinerarios diversos con los que configurar la imagen de la representación del mundo y de su propia creación.

**Palabras clave.** Calderón de la Barca; Carlos Saura; *El gran teatro del mundo*; metateatro; cine.

**Abstract.** The study analyzes the staging carried out by Carlos Saura of Calderon's, *El gran teatro del mundo*, as a framed fiction that allows the aragonese filmmaker to rehearse for the stage an abyss construction appropriate to investigate, through the reflective nature that promotes, the keys to the development of an expanded poetic, unattainable to the exploration of diverse itineraries to configure the image of world's representation, as well as that of his own creation.

**Keywords.** Calderón de la Barca; Carlos Saura; *El gran teatro del mundo*; metatheater; cinema.

### 1. METATHEATRUM MUNDI

El 4 de abril de 2013 las Naves del Matadero del Teatro Español llevaban a escena *El gran teatro del mundo* en una versión libre de Carlos Saura, responsable también de la dirección escénica del auto sacramental calderoniano estrenado durante las fiestas del Corpus Christi en Valencia. Desde entonces, el tópico literario del *Theatrum mundi* hace descansar en el dramaturgo madrileño su más genuina expresión y ha inspirado numerosos desarrollos en el ámbito de las artes y de la filosofía<sup>1</sup>. Su configuración metaficcional sirve de paradigma a una provechosa tradición que no ha dejado de explorar hasta nuestros días los recursos expresivos del metateatro. Desde las formulaciones abarcadoras de Richard Hornby (1986) hasta la más restringida de Georges Forestier (1981), quien reduce su acción al fenómeno de las obras de teatro integradas a su vez en representaciones teatrales, el teatro dentro del teatro ofrece un eficaz instrumento discursivo para la representación dialéctica y autoconsciente de problemas esenciales de la creación artística y del ser humano como creación.

Las ficciones enmarcadas resultan de gran provecho en el pensamiento de épocas y autores en los que, como sucede con el Barroco o la Modernidad, la problematización del discurso de la realidad y la ficción sirve de caladero donde hundir la confusión resultante de la pérdida de seguridades y certezas. Tal vez por ello, no es extraño que, cuando Patrice Pavis (2008, p. 235) afirma que el «teatro en el teatro» es la forma más corriente de puesta en abismo, su razonamiento resalte una mención a Derrida para definir «esos juegos de espejos» a través de los cuales el texto cita, se cita a sí mismo y se pone en movimiento por sí mismo.

Linda Hutcheon (2013) también ha señalado cómo la poética de la metaficción comporta la acentuación del proceso de escritura/lectura y estrecha la interrelación entre ambos actos haciendo partícipe al autor/pectador de una paradoja sin la que resultaría irrealizable la adecuada naturaleza de los textos, por cuanto estos entran a formar

<sup>1</sup> El tema de la vida como teatro cuenta con una larga tradición desde Pitágoras, pasando por estoicos y neoplatónicos. Valbuena Prat ha señalado las coincidencias con el desarrollo calderoniano de la traducción en verso de Quevedo, *Epicteto y Focilides en español con consonantes*, Madrid, 1935. Véase la introducción a la edición de Eugenio Frutos Cortés (1989).

parte de un proceso abierto, caracterizado por una germinación continua de relaciones internas. El «prisma metaficcional», en términos de Umberto Eco, vendría a reforzar una «semiosis ilimitada» de los signos que mantiene en vilo a su receptor «entre información y redundancia» e impulsa a preguntar sobre su significado «entre las brumas de la ambigüedad», con el fin último de dilucidar algo en su origen; «una especie de mensaje que comienzo a examinar, *para ver cómo está hecho*» (1972, p. 162)<sup>2</sup>.

## 2. EL GRAN TEATRO DEL MUNDO, DE SAURA/CALDERÓN

En el momento de su debut en las tablas, el cineasta aragonés cuenta con una extensa y reconocida trayectoria en la industria de un cine que no deja de abismarse en las más variadas formas del arte de Talía con las que satisfacer la necesidad constante de exploración de nuevos acercamientos cimentados en el diálogo entre las artes como formas de representación de un mundo parapetado bajo sus máscaras<sup>3</sup>. Trampantojos, enredos, artificios y simulacros son la base de la visión barroca compartida por Saura en la práctica de un paradigma que marca el comienzo de la subversión del arte con la rigidez de la pauta mimética e inicia la primera etapa en el proceso de afirmación del espíritu moderno. El interés de la mirada se desplaza del objeto a su representación y, como consecuencia, al artificio en que se funda, consciente como nunca antes de los entresijos de su quehacer y de sus propios trucos:

Tanto es así que, por momentos, parece importarle más la virtud (el virtuosismo) del truco que el trucar en sí. Parece un arte de la tramoya, tal y como lo sugieren todos y cada uno de sus *trompe-l'oeil*. Todo sucede como si una parte de la representación ilusoria (pictórica, arquitectónica, musical, rimada o teatralizada) mostrara la ilusión perceptiva o conceptual («que toda la vida es sueño») y la otra *demonstrara* que el artista es

<sup>2</sup> García Ochoa (2009) entiende *Elisa, vida mía* como un borrador o palimpsesto acerca del proceso de reflexión sobre la obra de arte que remite al barroco hispánico de *El gran teatro del mundo*, de Calderón.

<sup>3</sup> La dimensión teatral de la filmografía de Saura es una cualidad señalada por Brasó (1974), Sánchez Vidal (1988), García Ochoa (2009) o Goriely (2011), entre otros.

consciente del procedimiento y de su efecto y que propone, por decirlo así, un pacto de complicidad al espectador, una venia que está seguro de obtener, el compromiso «formal» por parte de este de que no habrá de denunciar al artista como un falsario («y los sueños, sueños son») (Lynch, 2020, p. 175).

El Siglo de Oro es para Carlos Saura fuente esencial donde proyectar las principales preocupaciones de su poética filmica: los límites entre realidad y ficción, la autorreferencialidad estilística y biográfica, la visión trágica de la existencia, la reflexión metadiscursiva con puestas en abismo de la historia dentro de la historia, del arte dentro del arte... Él mismo se ha referido a las raíces barrocas de su obra como algo que «gravita sobre mí, desde antes de mí» (Brasó, 1974, p. 320).

Por su parte, la dirección escénica constituye un horizonte artístico creciente en la práctica del aragonés atraído por el modelo de su amigo Ingmar Bergman y de un teatro «cada vez más visual» (Grueso, 2019, pp. 219-220) que da carta de naturaleza a la incorporación de cineastas a sus feudos<sup>4</sup>. «Vengan vuesas mercedes al gran teatro del mundo, de don Pedro Calderón de la Barca», «una de las cosas más de ver que hay en este mundo», es la invitación del primer personaje que asoma tras el telón, vestido con americana y vaqueros, a la que sucede una pertinente aclaración sobre la naturaleza del espectáculo: un ensayo alejado del canon original, por cuyo atrevimiento y deficiencias pide disculpas<sup>5</sup>.

El breve apunte, trae a primer término dos componentes esenciales de la cosmovisión sauriana para este montaje: la tematización de la mirada, del acto de ver, en una propuesta dirigida por un profesional de la imagen fascinado desde niño por la figuración visual, y el hecho de que el público presente en la sala asista a un ensayo, no a un espectáculo acabado y dispuesto para su estreno, del mismo modo que

<sup>4</sup> El volumen colectivo *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera* (García-Abad García y Pérez Bowie, 2019) aborda la práctica escénica de destacados directores de cine del panorama nacional e internacional.

<sup>5</sup> «Escribí una versión —recuerda Saura— menos clásica, menos pomposa, con menos aparatos. Incluí una rebelión por parte de los actores que ya existía en el texto de Calderón, pero que nunca llega a ser una verdadera rebelión. Y todo ello respetando de alguna manera el sentido religioso de la obra original. Mi reto consistía en que se dijera el verso muy bien y que cada personaje tuviera vida propia. Estos versos en ocasiones son difíciles de decir bien y pueden no tener demasiado sentido en la época actual, sobre todo si se dicen de una forma mecánica» (Grueso, 2019, p. 221).

hiciera su director para la adaptación de *Bodas de sangre* o *Salomé*, por la compañía de baile de Antonio Gades. La idea de «ensayo general» permitía llevar en su momento a la pantalla, y ahora a las tablas, el acto mismo de la creación, un interés que Saura no abandona jamás en un incesante ejercicio de introspección sobre los misterios de la obra de arte y de sí mismo como artista<sup>6</sup>. Con la particularidad, señalada por Millán Barroso (2011, p. 115), de tratarse de «ensayos fingidos» en los que el espectador reconocerá no solo el tema trágico del mundo como representación, sino también el de la tematización de las artes posmodernas del problema de los límites entre realidad y ficción, permitiendo un desdoblamiento especular donde exhibir su fragilidad ante la crítica, su visión borrosa ajena a la nitidez de la foto fija, la intensidad obsesiva, casi enfermiza, que le arrastra en cada uno de sus trabajos, y un esforzado vitalismo de artista con el que conjurar las altiveces de quienes poseen, aunque solo sea en el terreno del arte, la facultad todopoderosa de manipular sentimientos y vidas ajenas. También, la posibilidad de avanzar hacia la configuración de una obra cada vez más próxima a una saturación repetitiva de viejas obsesiones, hacia un proceso de reescritura, pretexto para hacer crecer la firma del autor (Ledo Andión, 1998, p. 15). En este sentido, Agustín Sánchez Vidal entiende el conjunto de su obra como un trabajo en progresión donde es posible establecer una genealogía de elementos que van tomando forma y se desarrollan como si surgiesen del mismo costillar.

Tras la presentación, el escenario se va abriendo ocupado por la imagen del universo presidido por la gran bola de fuego que es el sol y la cúpula celeste adornada de estrellas y planetas, mientras se escucha la voz de Mercedes Sosa entonando su célebre «Todo cambia»: lo superficial, lo profundo, el clima, el sol, la noche, las plantas, las fieras... El paso del tiempo, inapelable frente a la naturaleza y las categorías

<sup>6</sup> «Siempre me ha interesado mucho el proceso de la creación, de la invención, cómo se llega a escribir algo, cómo pintar, cómo hacer una película, cómo montar una obra de teatro o una ópera, o cómo componer una obra musical. Este proceso creativo de búsqueda, de estructurar poco a poco un edificio hasta que adquiere su forma definitiva, siempre me ha parecido que tenía algo de misterioso y extraordinario. Por eso soy espectador más de ensayos que de la obra terminada, por eso trato de introducir en mis películas esos momentos en donde los actores, los bailarines o los músicos tratan, a veces infructuosamente, de encontrar el gesto justo, el movimiento preciso, el sonido perfecto. Ahí está la magia del proceso creativo» (Grueso, 2019, p. 109).

que rigen nuestro pensamiento, solo parece detenerse ante el amor y el recuerdo de los pueblos y de las gentes que se evocan desde tierras lejanas. La letra de la canción hace suyo el tópico de la caducidad de la vida, como hiciera Saura en su temprano documental *El pequeño Manzanares* (1956), y sitúa la reflexión sobre el tiempo asociado al recuerdo y a la memoria del pasado en lugar preeminente de su poética.

El movimiento de las nubes avanza veloz hacia la mirada del espectador en un violento *travelling* que amenaza con acabar estampándose contra sus ojos, sacudiendo así su placidez y su emplazamiento en un espectáculo que demanda también cambios en su naturaleza inerte. Luis Buñuel, maestro de Saura, ya se había atrevido mucho antes a filmar en primer plano la atrocidad de seccionar el ojo de una mujer con una afilada cuchilla al inicio de *Un perro andaluz*. El ensañamiento debía de responder, a juicio de su director, al grado de agresión necesario para zarandear en proporción la complacencia de la mirada del espectador modelo, obligándole a una violenta modificación de sus expectativas de identificación con el paradigma espectatorial de la convención clásica<sup>7</sup>.

La imagen de la tierra amplificándose se hace dueña de la escena mientras la música se diluye dejando paso al sonido de las pisadas de Calderón de la Barca con hábito de la Cruz de Santiago que ocupa el centro del escenario oscuro sobre un círculo luminoso y nos recuerda que toda la vida humana es representación en este teatro del mundo. Los personajes, envueltos en música, luces, sombras y formas geométricas se desenvuelven entre la armonía y el caos de la inmensidad del universo barroco, inabarcable, misterioso y desconocido, cuyos fundamentos acaban de ser socavados por las herejías de la ciencia promovidas por Galileo, pertrechado de un telescopio, el revolucionario instrumento óptico con una lente capaz de acercar para su observación los más secretos enigmas de los cuerpos celestes.

El «autor soberano» es llamado para que descienda de los cielos «con manto de estrellas y potencias en el sombrero», tal y como prescribe el texto (p. 9)<sup>8</sup>. A modo de un crecido ángel de misterio o de un menguado pantocrátor, el espectador asiste a la bajada al escenario de

<sup>7</sup> Sobre el motivo visual de los ojos en la obra de Luis Buñuel, véase Clariana Rodagut (2014).

<sup>8</sup> Las citas a los versos de Calderón corresponden a la edición de John J. Allen y Domingo Ynduráin (2005).



*El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca. Dirección:  
Carlos Saura.

Foto: Antonio Castro. Biblioteca de la Fundación Juan March<sup>9</sup>.



*El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca. Dirección:  
Carlos Saura.

Foto: Antonio Castro. Biblioteca de la Fundación Juan March.

<sup>9</sup> Agradezco a la Fundación Juan March la cesión de los derechos de reproducción de las imágenes que acompañan este ensayo.

las Naves del Español de un endeble Fele Martínez, aferrado a su báculo e impartiendo bendiciones en actitud hierática y solemne desde su dorada *magrana*, mandorla o más común cascarón de huevo.

El severo fondo de la sintonía de una majestuosa música barroca y el brillo de los rayos de luz de su centelleante corona, apenas consiguen elevar la impresión grotesca de la escena. La imaginación del espectador atraído por la filmografía de Saura no encontrará dificultad para rescatar de su archivo visual el extravagante descenso de Rafaela Aparicio por el hueco de la escalera del caserón familiar en *Mamá cumple cien años*, una iconografía muy teatral que evoca al cineasta los recuerdos infantiles de la utilería efectista de las puestas en escena de Enrique Rambal, en un momento en que el viejo oficio de las tablas disputaba hegemonías estéticas e industriales al moderno cinematógrafo.

Existe una iconografía en toda la película, una iconografía teatral que a mí me gusta mucho. Desde niño yo he estado muy influenciado por un director de teatro llamado Rambal. Este hombre debía de haber sido muy importante no solo en España, porque recuerdo que Orson Welles en una entrevista muy antigua decía que uno de los grandes hombres de teatro mundial era un español que se llamaba Rambal. Rambal escenificaba grandes novelones —*Miguel Strogoff* de Julio Verne, por ejemplo, *20.000 leguas de viaje submarino*— en el teatro y lo hacía con un ingenio fantástico. Allí aparecían grutas, luces misteriosas, mares con olas que se movían, pero hechas de una forma que yo, que era pequeño, me lo creía. He estado siempre obsesionado con esto y, por ejemplo, en *El jardín de las delicias*, ya intenté algo semejante, como si fuera una obra de teatro dentro de la película... Yo veía esa imagen con esa gruta, con ese milagro, con esa cosa como de San Juan de la Cruz, que tanto me gusta, un gran milagro, un poco como el milagro de la madre del final, que muere, pero no muere, que es también muy Rambal, muy de teatro de grandes efectos, con ruidos, vientos y tempestades. Antes, en Semana Santa, se hacían los cuadros de la pasión de Cristo, en todas las ciudades, y yo recuerdo que en Huesca una vez Rambal hizo una cosa hermosísima (Sánchez Vidal, 1988, pp. 141-142).

La escena paródica atestigua asimismo el regusto del director por la puesta en escena de formas de primitivismo que dotan de un encanto especial a la representación ensayada en la función infantil del colegio en *Elisa, vida mía*, cuando pretende reproducir el *mal teatro* de otros

tiempos, «altisonante, con decorados a la italiana, pintados, que se bajaban...»<sup>10</sup> (Sánchez Vidal, 1988, p. 117). Tampoco el énfasis declamatorio del Autor en el recitado de los versos, «Campaña de elementos, / con montes, rayos, piélagos y vientos» (vv. 9-10), mientras golpea el escenario con vara pretendidamente firme, consigue sino desatar una tormenta que quiebra la marcha del ensayo y le hace perder el hilo del texto. Tartamudeando, como el Porky de Looney Tunes, pregunta a uno de sus compañeros: «¿Dododododónde estaba?»

El marco del ensayo permite la reescritura del original calderoniano interrumpido continuamente por los comentarios de los actores y el director mientras Don Pedro/Saura insiste en fortalecer las bases de su maltrecha autoridad echando mano de todas las artes de persuasión disponibles para corregir las deficiencias del actor/ Autor, su ruidosa aparición en escena o sus mejorables réplicas al Mundo<sup>11</sup>:

Es tu Autor soberano.  
De mi voz un suspiro, de mi mano  
un rasgo es quien te informa,  
y a su obscura materia le da forma (vv. 31-34).

El Mundo canta a la Creación, al origen de la naturaleza, las flores «mal despuntadas» (v. 109), los árboles con sus sabrosos frutos, «si ya el áspid de la envidia / no da veneno en alguno» (vv. 115-116) y, perplejo, detiene su recitado para requerir a don Pedro aclaración sobre el significado de sus palabras:

<sup>10</sup> Recuerda a este propósito la positiva impresión grabada en su memoria por un *Hamlet* visto en Murcia en el que el actor principal tenía que interrumpir continuamente su discurso por los aplausos entusiastas del público.

<sup>11</sup> Desde el 1 de junio al 3 de septiembre de 1981, Manuel Hidalgo convive con Saura y el equipo de rodaje de *Dulces horas*. De su experiencia es resultado *Carlos Saura*, libro en que recoge anécdotas, hábitos y costumbres del interior del rodaje. Capítulo destacado de estos apuntes merece el cuidado con el que Saura aborda la dirección de actores a los que mima y no deja de aleantar. «“Lo que más me gusta del cine son los actores”, suele repetir Saura. A ellos dedica sus mayores esfuerzos, todos sus desvelos: “No sufráis. Pasadlo bien —les dice—. Si vosotros sufrís, yo también sufrí”. Si se rueda en exteriores, y hace frío, se preocupa de que les presten prendas de abrigo. Si pega el sol, y se achicharran, ordena que les tapen con una sombrilla. Pide que les lleven unas sillas, si llevan mucho rato de pie. Siempre les está animando: “lo habéis hecho muy bonito, muy bonito”» (Hidalgo, 1981, p. 36).

¿Cómo que no sabe a qué se refiere el texto, don Antonio? Pues está bien claro: se refiere al árbol de la ciencia del bien y del mal, en cuyo fruto la envidia del diablo con figura de serpiente puso el pecado... y causó el pecado original. Ahí lo tiene, don Antonio, por cuadro: Adán y Eva. Hay que leer un poquito más.

La proyección del cuadro de Rubens y el congelado de la acción dramática a modo de un *tableau vivant* en el momento que muestra a un grupo de personajes emulando la imagen de un descendimiento, bien que femenino, pues sostienen el cuerpo de Discreción, son efectos que extrapolan a la puesta en escena la naturaleza plástica de la filmografía sauriana, sus cualidades hiperdiscursivas y la abundancia de referencias a la pintura desde sus inicios (*Stress es tres tres*, 1968) hasta la magistral *Goya en Burdeos* (1999).

El Autor expresa su proyecto al Mundo, su hechura y su concepto, una fiesta al poder de la creación y su grandeza que, como representación de la vida humana, habrá de ser, necesariamente, una comedia, de tal modo que, el diseño de reescritura de lo cómico en Saura pasa por la necesidad de distanciarse del canon americano de Lubitsch o Cukor para explorar los modelos de la tradición hispánica que tan buenos resultados le habían traído en la realización de *Mamá cumple cien años* (1979); «esa algarabía en que el folklore va cediendo hasta asentarse en formatos cercanos al inconsciente colectivo por el que pululan anárquicamente entremezclados rezos y refranes populares, los misterios medievales y las flamenquerías, el Tenorio y Calderón, Rambal y el esperpento...» (Sánchez Vidal, 1988, p. 141).

### 3. «PORQUE ADONDE LUZ NO HUBO / NO HUBO FIESTA»

*Carlos Saura. En busca de la luz* es el título elegido por Natalio Grueso para rotular la reciente biografía autorizada del cineasta. Una fotografía del rostro del aragonés deslumbrado por un potente foco ilustra la cubierta y encierra ese territorio mítico inseparable de su vida y de su obra desde la memoria de la infancia:

Luz y oscuridad. Día y noche. Nacimiento y muerte. La luz del día, y en la noche la luna, una candela, una lámpara, una bombilla, una antorcha, un fuego, han cambiado nuestras vidas. Conservo un cartel de la

guerra civil que dice «el peligro de las luces encendidas», y años después escribí una novela que se titulaba *Esa luz* (Grueso, 2019, p. 10).

A su poder de fascinación también se rinde la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* con las dos luminarias enunciadas por Calderón capaces de rivalizar en destellos con el sol, «divino farol del día» (v. 93), y la luna, «de la noche nocturno farol» (vv. 94-95). El contraste de la luz y de la sombra de los claroscuros barrocos es llevado a las tablas por Paco Belda siguiendo de forma casi caligráfica en algunas escenas la escritura luminosa de Vittorio Storaro para las películas musicales de Saura<sup>12</sup>. El director de fotografía, ganador de tres Oscar de Hollywood (*Apocalypse Now*, 1979; *Reds*, 1981, y *El último Emperador*, 1987), llega al cine tras una decisiva experiencia en el teatro bajo la estela de Luca Ronconi donde se asienta una trayectoria artística que afirma haber hecho progresar mediante el perfeccionamiento de los objetivos de sus primeros trabajos<sup>13</sup>. También el color de la alegría o el quebranto es el resultado de la fragmentación de la luz y anida en el lenguaje musical que utiliza colores para explicar el sonido, los instrumentos, la voz... Los colores, en fin, «nos permiten identificar el mundo que nos rodea» (Grueso, 2019, p. 16). El tratamiento emocional del color es acaso uno de los principios más depurados de la imagen de Storaro que Saura reproduce sobre las tablas convirtiendo a los personajes en figuras negras sobre fondos anaranjados y azules para significar el tránsito de la vida a la muerte. Son las mismas figuras recortadas de los exiliados que emergen al fondo de la imagen y avanzan al ritmo de las notas de *Va pensiero*, de Verdi, en *Tango*, sobre un escenario partido entre el día (luz/sol) y la noche (azul/luna):

<sup>12</sup> «Siempre he procurado rodearme de los mejores directores de fotografía porque considero que tanto el sonido (y no solo la música, claro) como la fotografía, son esenciales en una película. No es fácil salir de la rutina, de lo ya establecido, y por eso considero a Vittorio Storaro como un verdadero innovador, tanto por la fuente de luz que utiliza como por su sabiduría, sabiduría demostrada en muchas películas. Entre los dos existe una relación amistosa y profesional, una simbiosis que facilita enormemente el trabajo» (Lefere, 2011a, pp. 290-291).

<sup>13</sup> «I did *Käthchen von Heilbronn*, by Kleist and *Oreste*, by Euripides. And what I discovered through them was that my total expression wasn't just the light. The light was the main thing; it was the start. The lenses, the camera, the negative stock, the positive stock —any single element that would affect the final positive image— that's what my expression was about. When I discovered that, I really understood cinematography» (Schaefer y Salvato, 1984, p. 223).

El paso del blanco y negro al color supuso un cambio de estrategia. Yo, como fotógrafo, había trabajado siempre en b/n pero estaba deseando enfrentarme con el color. Los principios fueron complicados porque el material que llegaba a España era sobrante y los laboratorios imponían a los directores de fotografía criterios hollywoodienses, pero terminaron por aceptar formas de iluminación menos clásicas: Luis Cuadrado y Teo Escamilla fueron pioneros en España (Lefere, 2011a, p. 290).

El motivo se convierte en estilema de la puesta en escena de sus películas musicales a partir de *Flamenco*, primera colaboración de Saura y Storaro, en las que es frecuente recurrir a formas que emulan la arquitectura de cubos escénicos, paneles abatibles, bastidores de plástico, poliedros y soluciones varias encaminadas a desdoblar y multiplicar la visión del espectador:

Quería jugar con paneles y grandes estructuras que se podían iluminar por delante y por detrás, tomando como punto de partida la escenografía que ya había utilizado en *Sevillanas*, pero elevándola a unas dimensiones diferentes. La distribución modular de los paneles permitía unas posibilidades narrativas inéditas, en las que el protagonismo principal recaería en la luz y en los movimientos de los artistas (Grueso, 2011, p. 151).

El espejo se suma al uso de la luz, el color y las arquitecturas conseguidas con bastidores como metáfora especular por excelencia de la proyección visual sauriana y encuentra en Calderón fácil acomodo cuando previene en la primera silva del auto sobre la naturaleza engañosa de la hermosa compostura del mundo, si no es como reflejo de la obra soberana del gran Arquitecto que es Dios. En *El gran teatro del mundo* de Saura, el AUTOR, instalado en su trono delante de un panel/espejo que parte en dos la imagen, contempla la salida a escena de los actores tras el ritual del vestido y maquillaje que los convierte en personajes. La máscara y el disfraz funcionan como desentronización carnavalesca de la identidad desdoblada de las figuras de la imaginación suprema de su hacedor —«Sólo en tu concepto estamos» (v. 299)— contra quien se alzan. *Peppermint frappé* había llevado previamente a la pantalla el interés de Saura por la ceremonia del maquillaje ante los espejos y su capacidad para teatralizar cualquier situación:

Sí, lo ritual me atrae, sobre todo la parte que puede haber de ritual en ciertos actos humanos como es el vestirse. Las mujeres son muy ritualistas; eso aparece bastante en mis películas porque yo siento una gran

fascinación... A mí me parece que el espejo, no lo sé, quizás digo una barbaridad, teatraliza una realidad, automáticamente (Sánchez Vidal, 1988, p. 122).

Mujeres, espejos y representación forman una célebre tríada de tradición secular en el arte y en la literatura, un motivo sobre el que erigir toda clase de reprobaciones y vituperios morales asociados a la identidad femenina. Si, como ha señalado María Cristina Quintero (2004, p. 105), la imagen del bello Narciso asomado al estanque y condenado a contemplar su propio reflejo hasta la muerte viene a evocarnos todo un compendio de filosofía sobre los peligros intelectuales de amar las sombras, desear el vacío e intentar alcanzar formas sin sustancia, pensar por el contrario en la figura femenina revelándose en ese mismo espejo, conjura la presencia de un cuerpo abismado en la ligereza, la coquetería y la vanidad. En el Barroco, la mujer que se mira al espejo es objeto de burla cruel en sonetos de Quevedo que llevan por título «Venganza de la edad en hermosura presumida» y «Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada». Ni que decir tiene que la tradición pictórica de la *vanitas* moviliza una representación femenina en torno a deseos y ansiedades masculinos en cuyo discurso se ha querido ver también, en ocasiones, una metáfora de la creación artística (Gómez Castellano, 2009, pp. 79–97).

En el auto de Calderón es Hermosura quien encarna el narcisismo femenino del espejo y la vanidad según la tradición barroca personificada por el personaje del Mundo: «Pues, ¿cómo vienes tan vana/ a representar al mundo?» (vv. 509–510). Plegado a los caprichos de su Autor, a quien sirve —«Pues, ¿qué es lo que me mandas? / ¿Qué mequieres?» (vv. 34–35)—, no escatima severidad para socavar la complacencia de la joven que no se deja intimidar por la inoportuna reprobación de un personaje empeñado en refutarse a sí mismo reduciendo su propia obra a «sombras y bosquejos» (v. 514): «Pródiga estoy de colores, / servidme de alfombra, flores, / sed, cristales, mis espejos» (vv. 516–518). La representación de Saura aprovecha el desdoblamiento de Adriana Ugarte, actriz/Hermosura, para subrayar su rebelión haciéndola exclamar en un aparte un insolente «Toma, ya», mientras recorre el escenario dando saltos de alegría y don Pedro la persigue para reconvenir su atuendo en exceso atrevido. A tal desacato, ha de añadirse su falta de respeto al texto original, constantemente alterado por la inserción de deslenguadas morcillas personales.

La exaltación de los sentidos en sintonía con la naturaleza proclamada por Hermosura —«Vente conmigo a espaciar / por estos campos, que son / felice patria del mayo, / dulce lisonja del sol...» (vv. 675-678)— encuentra su antagonismo en Discreción, encerrada en la clausura de su «apacible prisión» (v. 686).

HERMOSURA      ¿Todo ha de ser para ti  
                           austeridad y rigor?  
                           ¿No ha de haber placer un día?  
                           Dios, di ¿para qué crió  
                           flores, si no ha de gozar  
                           el olfato el blando olor  
                           de sus fragantes aromas?  
                           ¿Para qué aves engendró,  
                           que, en cláusulas lisonjeras,  
                           cítaras de pluma son,  
                           si el oído no ha de oírlas?  
                           ¿Para qué galas, si no  
                           las ha de romper el tacto  
                           con generosa ambición?  
                           ¿Para qué las dulces frutas,  
                           si no sirve su sazón  
                           de dar al gusto manjares  
                           de un sabor y otro sabor?  
                           ¿Para qué hizo Dios, en fin,  
                           montes, valles, cielos, sol,  
                           si no han de verlo los ojos? (vv. 687-707).

El alegato de Hermosura en este nuevo gran teatro del mundo de Las Naves del Español, lejos de afianzar la visión barroca de la ascendencia demoníaca y oscura de la belleza femenina, la interpela adscribiéndose a una sensibilidad otra, hija de la luz. A este respecto, resulta esclarecedor el texto de Luis Cernuda que prologa el capítulo dedicado a *Elisa, vida mía*, de *El cine de Carlos Saura* (Sánchez Vidal, 1988), en donde el autor de *Desolación de la quimera* proclamaba su fascinación por Garcilaso, el poeta singular libre de compromisos mundanos y sobrehumanos en busca de la hermosura, del momento fugaz en que el Renacimiento «quema y disipa con la luz antigua de Grecia tantas caliginosas nieblas medievales» (p. 105): «De aquella luz y de aquel momento se beneficia Garcilaso y se vivifica su poesía. Para ambos, el hombre es de esta tierra y en ella procuran, conocen y reverencian, como deidad única, a la hermosura» (p. 105).

En fin, la lindeza y atrevimiento de la joven consiguen perturbar al director en mayor grado que cualquiera de los desafíos lanzados por el resto de los personajes, poniendo en evidencia el vigor de la pulsión erótica presente en el cine de Saura, a menudo desde posiciones que exploran los límites de las convenciones sociales a cuyo influjo declara no haber podido o querido sustraerse, aun en formulaciones que pudieran resultar algo procaces, como cuando declara a la mujer el mejor objeto del mundo<sup>14</sup>.

La imagen del espejo en la literatura es paralela a la urgencia del individuo por comprender el mundo, pues solo ante él, y ante la memoria como escena de la fantasía, el ser humano puede lanzar sus preguntas al universo, según Schopenhauer (2003). El de Saura vuelve la mirada sobre la memoria histórica del fracaso de una España imperial y contrarreformista, germen de una persistente modernidad frustrada o de una memoria «invadida constantemente por la imaginación y el ensueño» que hace dudar tanto de los relatos narcotizantes de la historia como de «la realidad de lo imaginado» que acaba por convertir la mentira en verdad (Martínez Herranz, 2011, p. 255).

Conviene recordar asimismo la virtualidad conferida al espejo y sus reflejos como término de comparación y escenario propicio para la reflexión sobre ese otro gran dispositivo especular que es el Texto. Borges los hace responsables de su multiplicación en un acto generativo que alcanza asimismo al sujeto y «arma en el alba un sigiloso teatro» (López, 2017). La multiplicación de la realidad reflejada en el espejo incorpora para la práctica artística una dimensión expandida de los procedimientos antinaturalistas propios de la metaficción, favoreciendo el acceso a la imaginación desde una realidad cuya magnitud no difiere en exceso para Saura del orden de la fábula y puede alternarse sin recurrir a medios estilísticos distintos. Las referencias culturales en dicha materia están también en la literatura:

<sup>14</sup> Así, cuando refiriéndose a la relevancia de las cualidades expresivas de los objetos afirma: «Bueno, hay un fallo mío, que puede ser grave, y es que me gusta mucho, y sé que es un disparate, la mujer objeto. Ya estamos otra vez en el mundo objetual. La mujer hermosa y bella me parece uno de los objetos más bonitos que hay en el mundo, lo cual es muy grave. Y no sé si esto es por educación, pero yo sigo teniendo una gran admiración por la mujer bella, bien vestida, bien arreglada, guapísima; yo me quedo deslumbrado y si me dieran a elegir entre todos los objetos del mundo, el mejor objeto es la mujer» (Sánchez Vidal, 1988, pp. 56-57).

Nada más terminar *Los golfos* me di cuenta de que quería trabajar más sobre la imaginación, sobre el complicado entramado del pensamiento y su relación con las imágenes. Mis referencias eran por una parte algunos autores de la literatura española del Siglo de Oro, pero también escritores como Jorge Luis Borges, al que leo de vez en cuando para refrescar la mente. Pero, claro, también el cine y los grandes imaginativos de los 60: Bergman, Fellini y Luis Buñuel. Encontré en Luis Buñuel un compañero de viaje, porque hablábamos de las mismas cosas y aun siendo tan distintos, nos entendíamos (Saura, 2011, p. 289).

Como el velo de Maya de los hindúes, la vida como sueño suspende cualquier certidumbre a los ojos y convierte la realidad en un acto de voluntad y de deseo entre la luz y la sombra, el arte y la vida, el rostro y su máscara. Es precisamente en esta superficie liminar donde adquiere su sentido más genuino la metáfora del espejo borgiano, que bien pudiera ser en Saura lienzo de plata donde albergar una identidad personal y colectiva acendrada en reflejos dispares ajenos al tiempo:

Cuando te ves en el espejo, te puedes ver en todas las edades. El espejo puede rebotar tu imagen. La imagen que tú ves, en el mejor de los casos, sería la imagen que tú recuerdas del espejo de cuando eras niño. Y en el peor de los casos, te estás viendo a ti mismo. En ese juego que tú puedes imaginarte cómo eras de niño, porque lo recuerdas o porque has visto fotos, es donde está el origen de esa imagen. La idea era que uno —es una imagen muy literaria, hasta me atrevería a decir que un poco borgiana— es todas las edades. Uno no es Carlos Saura en 1906, sino también en el 59 y el 68. Y por supuesto en 1936<sup>15</sup>.

Junto con la fotografía y el bricolaje, la música ocupa para el director de *Flamenco* el tiempo de sus principales aficiones desde que viera la luz acunado por las notas del piano de su madre interpretando polonesas y canciones; una fascinación acrecentada con el paso del tiempo, hasta llegar a hacer del género musical una de las señas de identidad de su obra cinematográfica: «Cada vez viene introduciendo más música en sus películas, casi hasta la saturación, y él mismo ha llegado a decir que, en el sentido amplio de la palabra, *Deprisa, deprisa*, por ejemplo,

<sup>15</sup> Son declaraciones de Carlos Saura en una entrevista realizada por Antonio Castro para *Dirigido por...* (cit. por García Ochoa, 2009, p. 360). Ver también Lefere, 2011b.

era un musical» (Hidalgo, 1981, p. 76). Música vocal, instrumental, culta, popular, de todas las épocas y todo el orbe, su función en las escenas a las que acompaña excede lo puramente ilustrativo para entablar un diálogo con la imagen, reforzando, a menudo, el motivo de la memoria en *Dulces horas* («Recordar»), *Tango* («Quién hubiera dicho»), *La prima Angélica* («El señor es mi pastor») o *Elisa, vida mía* («Gnossienne»). Se sirve así Saura de la tradición mítica que confiara a la música el principal modo de enraizarse en el pasado y reparar la perniciosa inclinación del ser humano a olvidar aquello que un día formó parte de sí. Su etimología, que procede del griego *mousiké*, explica este memorar, pues las Musas, hijas de Mnemósine, diosa de la Memoria, propiciarán el recuerdo y llevarán a concebir esta ciencia, este arte, como una continua evocación.

Antes de la escritura, recuerda Ramón Andrés, se denominaba *nó-moi* a las piezas que se cantaban para evitar el olvido y caminar hacia el conocimiento. La música, más antigua que la literatura, guarda una propiedad fundacional y está en el origen de las cosmogonías más elaboradas y decisivas: «El oído no sucumbe a las tinieblas como lo hace la vista; tampoco la noche le impide recoger la sonoridad de un mundo que durante el día ha sido conjectura y, llegada la oscuridad, se vuelve revelación» (Andrés, 2020, p. 21). No en vano, la oreja, contaba Filón de Alejandría en *La posteridad de Caín*, había servido de modelo para la construcción de los teatros propios de «las ciudades felices». Su diseño circular parecía el adecuado para encerrar el sonido entre sus corredores concéntricos y dotar al espacio de un recipiente, un *recogedor* de ondas, un «escenario» desde el que poder contar el mundo (Andrés, 2020, p. 34). La oposición entre la luz y la oscuridad ofrece al pensamiento abstracto una relación de semejanza con las dos formas de conocimiento por excelencia desde la Antigüedad, el mito y el logos, en donde el primero bordearía los límites del sueño y el segundo requeriría de un estado absoluto de vigila. Su armonía vendría a restañar una cesura ancestral que encuentra en «la música de las esferas» una de sus más elocuentes formulaciones.

En *El gran teatro del mundo*, el mito pitagórico de «la música de las esferas» retoma para el Barroco la aspiración a la armonía representada por la unión entre el universo idealizado de las matemáticas y el físico de la experiencia. María Zambrano lo enuncia en *El hombre y lo divino* con su proverbial precisión poética: «la música nace cuando el grito se allana, se somete a tiempo y a número, y en lugar de irrumpir en el

tiempo se adentra en él y alcanza continuidad a través de la discontinuidad de todo lo sensible» (1986, p. 110). A partir del cifrado numérico encerrado en la música, los pitagóricos pensaron posible extrapolar su proporcionalidad vibratoria a la configuración del cosmos y cuanto había encerrado en él: «las formas, las distancias, los volúmenes, y también el cuerpo del ser humano, también el alma. De ahí que fuera inseparable de su concepción la denominada “armonía de las esferas” que más que una metáfora constituyó un grandioso instrumento de especulación, una aventura intelectual que implicó en un mismo cauce lo humano y lo celeste» (Andrés, 2020, p. 115).

Kepler vuelve sobre la idea en su tratado *Harmonies mundi* (1619) asignando notas musicales a las formas elípticas de los planetas, un sueño de resultados disonantes que, sin embargo, sitúa a la música junto con la astronomía y las matemáticas en el centro de la educación de quienes habrían de convertirse en grandes filósofos y protocientíficos del pensamiento occidental: «Hoy conocemos a Ptolomeo como astrónomo, a Nicolás de Oresme como matemático, a Kepler como físico. Pero hay algo que todos tienen en común: y es que escribieron sobre música» (Castro, 2014).

El estudioso K. Meyer-Baer ha incluido las danzas de la muerte en la tradición de «la música de las esferas» según la cual el universo



*El gran teatro del mundo*, de Pedro Calderón de la Barca. Dirección:  
Carlos Saura.

Foto: Antonio Castro. Biblioteca de la Fundación Juan March.

se hallaba regido por una jerarquía que ordena la sociedad hacia su destino por antonomasia<sup>16</sup>. El fondo musical de la danza de Giorgio Mainero, *Schiara zula Marazula*, inicio y final de *Elisa, vida mía*, es la misma que acompaña al fin de fiesta de la puesta en escena de Saura, tal vez cautivado por la potencia visual de un género pionero en aunar diferentes manifestaciones artísticas (el teatro, la música, la danza, el folclore) con las que sugerir un cúmulo de relaciones, influencias y débitos entre artistas, poetas y creadores.

Música y danza traen a primer plano la relevancia de lo corporal incluso en el contexto de este pensamiento que convierte al mundo físico en puro reflejo engañoso, en cárcel del alma de los seres y las cosas, pues bailar aparta las tinieblas y reafirma la síntesis luminosa y ancestral en la que se manifiesta la búsqueda del otro: «Quien baila surge de lo oscuro, se tiende una mano a sí mismo, se rescata, relativiza el suelo, salta, vacía lo sido; nada queda del que tuvo los pies firmes. Murió. Vive en lo alto del gesto» (Andrés, 2020, p. 308). En fin, quien alza sus manos, cimbreá su tronco y eleva sus pies despliega una energía dispuesta para la purificación y la catarsis que Aristóteles también atribuyó a la representación de la tragedia. Así, las artes vienen a cicatrizar el abismo del ser humano ante una realidad inaprehensible en la que nada es lo que parece, una de cuyas víctimas literarias más conspicuas Calderón nos regala en el Segismundo de *La vida es sueño*, recitado por Mario en *Tango*.

## CONCLUSIÓN

La puesta en escena de esta función de Carlos Saura sobre *El gran teatro del mundo* refuerza la construcción en abismo del original calderoniano multiplicando su naturaleza reflexiva tal y como la entiende Dällenbach cuando afirma que «reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato» (1991, p. 59). El abordaje metateatral del Calderón sauriano multiplica dicho juego de espejos con el fin de subrayar la naturaleza de la creación artística y su carácter de artificio. Al convertir en personaje al autor, Saura ficcionaliza de modo autoconsciente aspectos relevantes de su poética, haciendo partícipe al auditorio de su conversión en materia

<sup>16</sup> Véase Infantes, 1997, p. 141.

discursiva. Vuelto sobre sí mismo, el ensayo de representación de las Naves del Español pone al descubierto los entresijos del lenguaje sobre el que se asienta el proceso creativo, problematiza la relación entre realidad y ficción, y exige del espectador una competencia activa para su comprensión y reescritura, pues asistir a la configuración genética del espectáculo es una forma de participación en el curso creador de la imaginación de las figuras laberínticas, descentradas, inconclusas, ambiguas, caóticas y delirantes de dos grandes de la literatura y el cine.

El Saura, lector de Borges, recobra la turbación infantil del autor de *El hacedor* por la metáfora de los espejos responsables del antiguo pacto de multiplicar el mundo en un acto generativo fatal e insomne, que bien pudiera tomarse como analogía del proceso creativo, fractal, del propio cineasta aragonés, quien no duda en acompañar las primeras imágenes de su adaptación de *El Sur* (1991) con las palabras del célebre «Epílogo» borgiano en el que su autor expresa la identificación del artista con los itinerarios seguidos por su obra:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara (Borges, 1972, pp. 155-156).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, Ramón, *Filosofía y consuelo de la música*, Barcelona, Acantilado, 2020.
- BORGES, Jorge Luis, *El hacedor*, Madrid, Alianza, 1972 [1960].
- BRASÓ, Enrique, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de ediciones Josefina Betancor, 1974.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Madrid, Visor, 2005.
- CASTRO, Almudena M., «La música de las esferas», *Naukas. Cuaderno de Cultura Científica*, 2014, s. p. <https://culturacientifica.com/2014/10/03/la-musica-de-las-esferas/>.
- CLARIANA RODAGUT, Ainamar, «Una iconografía del ojo en *Un chien andalou*», *Arbor*, vol. 190, núm. 769, 2014, s. p. <https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1978/2353>.
- DÄLLENBACH, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1991.

- Eco, Umberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1972.
- FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1981.
- FRUTOS CORTÉS, Eugenio, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-33.
- GARCÍA-ABAD GARCÍA, M.<sup>a</sup> Teresa, y José Antonio PÉREZ BOWIE, *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*, Madrid, Sial Pigmalión, 2019.
- GARCÍA OCHOA, Santiago, «Mirarse en la pantalla: el cine de Carlos Saura», *Hispanic Research Journal*, 10.4, 2009, pp. 357-369. <https://doi.org/10.1179/146827309X12447961290339>.
- GÓMEZ CASTELLANO, Irene, «La mujer frente al espejo: escenas de tocador vistas por Goya y Meléndez Valdés», *Hispanófila*, 157, 2009, pp. 79-97. <https://doi.org/10.1353/hsf.2009.0037>.
- GORIELY, Serge, «Las películas policíacas: del cine negro a la danza de la muerte», en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, ed. Robin Lefere, Madrid, Visor, 2011, pp. 139-150.
- GRUESO, Natalio, *Carlos Saura. En busca de la luz*, Córdoba, Berenice, 2019.
- HIDALGO, Manuel, *Carlos Saura*, Madrid, Ediciones JC, 1981.
- HORNBY, Richard, *Drama, Metadrama and Perception*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.
- HUTCHEON, Linda, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo (Ontario), Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- INFANTES, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII- XVIII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997.
- LEDO ANDIÓN, Margarita, «Del doble al autor», en *La novela y el cine. Análisis comparado de dos discursos narrativos*, ed. Norberto Mínguez Arranz, Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, pp. 13-26.
- LEFERE, Robin (ed.), *Carlos Saura: Una trayectoria ejemplar*, Madrid, Visor, 2011a.
- LEFERE, Robin, «Entrevista escrita a Carlos Saura», en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, ed. Robin Lefere, Madrid, Visor, 2011b, pp. 285-293.
- LÓPEZ, Raquel, «La metáfora especular: ecos del existencialismo schopenhaueriano en “Los espejos” de Jorge Luis Borges. ¿Literatura y Filosofía hoy?», *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 27.1, 2017, pp. 123-138. <http://dx.doi.org/10.15443/rL2709>.
- LYNCH, Enrique, *Ensayo sobre lo que no se ve*, Madrid, Abada, 2020.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, «*Esa luz!* y otros proyectos no filmados», en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, ed. Robin Lefere, Madrid, Visor, 2011, pp. 239-258.

- MILLÁN BARROSO, Pedro Javier, «*Tango. Estética del límite y poética trágica*», en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, ed. Robin Lefere, Madrid, Visor, 2011, pp. 113-138.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- QUINTERO, María Cristina, «Mirroring Desire in Early Modern Spanish Poetry: Some Lessons from Painting», en *Writing for the Eyes in the Spanish Golden Age*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 2004, pp. 87-108.
- SÁNCHEZ-VIDAL, Agustín, *El cine de Carlos Saura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1988.
- SAURA, Carlos, *Elisa, vida mía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- SAURA, Carlos, «Entrevista escrita a Carlos Saura», en *Carlos Saura: una trayectoria ejemplar*, ed. Robin Lefere, Madrid, Visor, 2011, pp. 285-294.
- SCHAEFER, Denis, y Larry SALVATO, *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers*, Berkeley, University of California Press, 1984, pp. 221-234.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ZAMBRANO, María, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 [1955].