

# LA LARGA SOMBRA DE LA VANITAS CRISTIANA: PERVIVENCIAS Y TRANSFORMACIONES DEL HOMO BULLA EN EL AUDIOVISUAL

## THE LONG SHADOW OF CHRISTIAN VANITAS: SURVIVAL AND TRANSFORMATIONS OF HOMO BULLA IN AUDIOVISUAL MEDIA

LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

(Universitat de València)

### RESUMEN

El propósito del presente texto es el estudio de la pervivencia del pensamiento cristiano de la *vanitas*, la brevedad de la vida y el desengaño en el audiovisual contemporáneo. Para ello, el texto se centra en una metáfora que compara la vida del hombre con una pompa de jabón y se estudia la pervivencia y transformaciones de dicha comparación en el audiovisual. El texto efectúa una primera contextualización general sobre películas que tratan la *vanitas* y la imagen de los niños que hacen pompas de jabón. Seguidamente, estudia tres producciones concretas (*El gran dictador*, *Amarcord* y la reciente serie *The undoing*) pues transforman esta imagen original de contenido moralizante para expresar la problemática de la guerra, la memoria o el esnobismo de la alta sociedad.

**Palabras clave:** *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, cristianismo, pompas de jabón.

### ABSTRACT

The purpose of this text is to study the survival of the Christian tradition of *vanitas*, the brevity of life and disillusionment, in contemporary audiovisual media. To this end, the text focuses on a metaphor that compares man's life to a soap bubble and studies the survival and transformations of this comparison in audiovisual media. The text first provides a general contextualisation of films that deal with *vanitas* and the image of children blowing soap bubbles. It then studies three specific productions (*The Great Dictator*, *Amarcord* and the recent series *The Undoing*) as they transform this original image of moralising content to express the problems of war, memory and the snobbery of high society.

**Keywords:** *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, Christianity, soap bubbles.

## RESUM

### LA LLARGA OMBRA DE LA VANITAS CRISTIANA: PERVIVÈNCIES I TRANSFORMACIONS DE L'HOMO BULLA A L'AUDIOVISUAL

El propòsit d'aquest text és l'estudi de la pervivència del pensament cristià de la *vanita*, la brevetat de la vida i el desengany en l'audiovisual contemporani. Per això, el text se centra en una metàfora que compara la vida de l'home amb una bombolla de sabó i s'estudia la pervivència i les transformacions d'aquesta comparació en l'audiovisual. El text efectua una primera contextualització general sobre pel·lícules que tracten la *vanitas* i la imatge dels nens que fan bombolles de sabó. Tot seguit, estudia tres produccions concretes (*El gran dictador*, *Amarcord* i la recent sèrie *The undoing*) ja que transformen aquesta imatge original de contingut moralitzant per expressar la problemàtica de la guerra, la memòria o l'esnobisme de l'alta societat.

**Paraules clau:** *Vanitas*, *homo bulla*, audiovisual, cristianisme, bombolles de sabó.

### **LA VANITAS Y LA REFLEXIÓN CRISTIANA SOBRE LA VIDA HUMANA**

La *vanitas* es una idea constante en el pensamiento cristiano que tiene sus orígenes en las palabras de Salomón recogidas en el libro del Eclesiastés que afirman “vanidad de vanidades, todo es vanidad”.<sup>1</sup> El concepto de *vanitas* alude a una reflexión de tipo existencialista y moralizante sobre la vida humana en la que la perspectiva cristiana de la vida eterna tras la muerte convierte a la vida mundana en vanidad. La verdadera vida que el cristiano espera alcanzar hace que su paso por el mundo sea visto en él como una estancia temporal falsa, percedera y despreciable. De ahí que el Eclesiastés sentencie que todo es vanidad.

El mensaje de la *vanitas* es amplio y variado ya que en torno a él orbitan una serie de temas que lo enriquecen a la par que le dan pleno sentido y que son una constante en la cultura de muchas épocas y lugares: la *vanitas* trata de la fugacidad del tiempo, de la belleza que se marchita, del carácter igualatorio de la muerte hacia todas las clases sociales, de la inutilidad del poder, del despegue del mundo o la fragilidad de la vida. La *vanitas* no puede reducirse a una de estas ideas, sino que todas ellas conforman y enriquecen su discurso a lo largo del tiempo, como si fuera un puzzle o mosaico que necesita de todas ellas para ser comprendido en su totalidad. La *vanitas* no es exclusivamente una idea enmarcada en las creencias del cristianismo sino que se convirtió en un género pictórico a partir de la Edad

1 Qo 1, 2.

Moderna<sup>2</sup> que gozó de un notable éxito especialmente en el siglo XVII. En estos años es cuando se codifica, a grandes rasgos, un tipo de representación (fig. 1) de naturaleza muerta con objetos dispuestos sobre una mesa que hablan de la muerte y el paso del tiempo como calaveras, relojes de arena, flores, espejos, velas, etc.<sup>3</sup> Aunque la *vanitas* se concretase en un género pictórico, como idea se puede encontrar en la Edad Moderna en una amplia diversidad de ejemplos de la cultura como la literatura o la poesía.<sup>4</sup> La extensa presencia de la *vanitas* en la cultura del Barroco ha llevado a algunos autores a hablar de una época plenamente nihilista, de potente escepticismo cristiano, en la que prima un sentimiento melancólico que se vehicula por medio de un lenguaje simbólico.<sup>5</sup>

La genealogía cultural de la *vanitas* es compleja. Como género se codifica en los siglos XVI y XVII pero no se puede olvidar que en su sustrato conceptual desempeñaron un papel importante tradiciones visuales medievales como las danzas de la muerte, las leyendas del encuentro entre los

- 2 STERLING, Charles (1959), *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Éditions Pierre Tisné, París.
- 3 BIALOSTOCKI, Jan (1973), *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona, pp. 185-226; las exposiciones de VECA, Alberto (1981), *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Galleria Lorenzelli, Bérgamo y TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au xviiè siècle*, Musée du Paris, Petit Palais, París; así como DE GIROLAMI CHENEY, Liana (1992) *The symbolism of vanitas in the arts, literature, and music. Comparative and historical studies*, Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York); SCALABRONI, Luisa (1999), *Vanitas. Fisionomia di un tema pittorico*, Edizioni dell'Orso, Torino; SCARAMELLA, P. (2000), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Ferrari Editrice, Clusone; VALDIVIESO, Enrique (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid; LANINI, Karine (2006), *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Honoré Champion Éditeur, París; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Madrid, Ediciones Encuentro o el número monográfico de SPICA, A. É. (2005), *Littératures classiques. Discours et enjeux de la Vanité*, n° 56.
- 4 ROSALES, Luis (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica; BUXÓ, José Pascual (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos xvi y xvii)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- 5 GÁLLEGO; Julián (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra; DE LA FLOR, Fernando R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra; DE LA FLOR, Fernando R. (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma. José J. de Olañeta.



Fig. 1. Edwaert Colliert, *Vanitas*, 1663.

tres vivos y los tres muertos o la tipología de las tumbas *transi*.<sup>6</sup> Aunque se trata de un concepto cristiano, la reflexión filosófica sobre la vida y la muerte también se dio, con diferencias, en época clásica, donde ya están presentes algunas ideas sobre la igualdad de la muerte o la introspección que se cristianizarán o se adaptarán a la doctrina cristiana con el paso del tiempo. Además, la *vanitas* como género y tema no se agotó con la clausura del Barroco sino que ha pervivido en el arte contemporáneo como una idea constante de la humanidad que es revisitada y reinterpretada por los artistas de todo tiempo y lugar.

6 INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca; BINSKI, Paul (1996), *Medieval death. Ritual and representation*, British Museum Press, Londres; FRANCO MATA, Ángela (2002), "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 20, pp. 173-214; COHEN, Kathleen (1973), *Metamorphosis of a death symbol. The transi tombs in the late middle ages and the renaissance*, University of California Press, Berkeley.

## LA VANITAS Y EL AUDIOVISUAL

La *vanitas* es, pues, un concepto que atraviesa la historia de la religión cristiana y de la cultura visual occidental especialmente gracias a su concreción visual en una tipología fácilmente reconocible, por la amplia difusión que tuvo en las diversas parcelas de la cultura y su pervivencia en el tiempo hasta la contemporaneidad. Sin embargo, su presencia en el audiovisual es reducida ya que no abundan precisamente las películas centradas en la *vanitas* como concepto religioso cristiano que tengan una conexión directa con la tradición visual del género. El motivo por el que la *vanitas* no ha sido un género que haya tenido tanta continuidad en el cine se debe a que no es una imagen narrativa, sino que fundamentalmente es conceptual. La *vanitas* no narra una historia que se pueda trasladar del lienzo a la pantalla del cinematógrafo con facilidad, sino que su naturaleza conceptual dificulta su adaptación. Sin embargo, esto no ha sido obstáculo para que se hicieran películas conectadas con esta tradición cultural. También hay que advertir que las películas relacionadas con la *vanitas* no son films de propaganda cristiana ni tratan de defender ningún dogma. No se puede considerar cine cristiano pero se trata de ejemplos que enlazan con una idea que fue desarrollada por el cristianismo con profusión.

Entre las películas que se aproximan al género se puede mencionar un clásico como *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957) como ejemplo de la adaptación cinematográfica de la tradición medieval de las danzas de la muerte. La película conecta con la tradición de la muerte igualatoria hacia todas las clases sociales que las danzas habían desarrollado en su formulación visual y textual pero también con la culta tradición del ajedrez como metáfora igualatoria de la muerte<sup>7</sup> pues el protagonista, un caballero cruzado, debe jugar una partida contra la Muerte.

La película *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991) destaca por el tratamiento de la *vanitas* en su argumento. En ella se narra la vida de un músico en la Francia jansenista del siglo XVII que tras la muerte de su esposa se recluye a explorar cómo la música puede sanar su melancolía. La película es una *vanitas* cinematográfica pues juega con los temas habituales de la tradición cultural del Barroco de la *vanitas* como la muerte, la fugacidad del tiempo, la melancolía, el menosprecio de la fama o la introspección, entre otros. *Todas las mañanas del mundo* sería un caso aislado donde, además, en la trama de esta aparece el pintor Lubin Baugin

7 BATALLER CATALÀ, A. (1998), "Representació social i tòpic de la igualtat davant la mort a través de la figuració del joc dels escacs (de Jaume de Cèssulis i Innocenci III / Joan de Gal·les a Francesc Eiximenis i Ausiàs March)", *Llengua i Literatura*, n° 9, pp. 7-47.

(1610-1663) pintando un cuadro de *vanitas*. Baugin es amigo del músico Sainte-Colombe y su presencia en la película ofrece un ejercicio de meta-pintura en el que el lienzo dentro del film despliega la reflexión sobre la inanidad de lo mundano tan característica de la *vanitas*. El recurso Barroco del cuadro dentro del cuadro se transforma en este caso en el cuadro dentro del film para teñir a toda la película con el sol negro de la melancolía. Estos dos ejemplos no agotarían la presencia de la *vanitas* en el audiovisual pues en el momento en que una película escenifica una reflexión sobre la muerte o el paso del tiempo, estaríamos ante un tema próximo o inmerso en la tradición cultural de la *vanitas*. Las películas de Bergman y Corneau son versiones cinematográficas de temas e ideas propios de la tradición cultural y cristiana de la *vanitas*. Sin embargo, si la *vanitas* es una reflexión sobre el sentido de la vida a partir de la meditación sobre la muerte, cualquier película que plantea al espectador una reflexión sobre la vida humana a partir de la certeza de la muerte entraría dentro de esta categoría. La reflexión sobre la muerte es una de esas semillas inmortales que brotan en el cine.<sup>8</sup> Cualquier muerte es una *vanitas* pero tomar este principio como punto de partida para un texto de estas características ampliaría su propósito hacia unos límites inabarcables. Del mismo modo, el tema del paso del tiempo en el cine merecería un análisis que por la misma razón se ha dejado al margen. Películas como *El curioso caso de Benjamin Button* (David Fincher, 2008) o *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) se basan en la premisa de mostrar con un caso ficticio y otro real respectivamente, los efectos del paso del tiempo y la consiguiente reflexión filosófica que ello puede implicar en el espectador.

Otros ejemplos cinematográficos como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) juegan de un modo más claro con los temas del bodegón, la pintura, el cine y el paso del tiempo al narrar las dificultades del pintor Antonio López por pintar unos membrillos que van madurando a una velocidad que el modo de trabajar del pintor no puede dar cuenta. En este caso, la *vanitas* se sirve de un pintor contemporáneo y del lenguaje cinematográfico para mostrar una problemática común a todos los tiempos: el inexorable paso del tiempo. Por último, *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997) es un poético ejercicio sobre el paso del tiempo, la melancolía y el recuerdo que actualiza estos temas con el papel del cinematógrafo en esta reflexión existencialista de largo recorrido en la cultura.

8 BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.

## LA METÁFORA DE LAS POMPAS DE JABÓN: EL CASO DEL *HOMO BULLA*

Este repaso por algunas películas que enlazan con la tradición cultural de la *vanitas* sirve para mostrar las conexiones de la tradición cultural del Barroco con el audiovisual contemporáneo pero, como he señalado, no van a conformar el núcleo del presente texto porque extendería su extensión hacia unos límites inabarcables. Es por ello que el presente texto se centra en estudiar una serie de ejemplos cinematográficos y del audiovisual en los que se emplea un motivo muy concreto extraído de la tradición cultural y cristiana de la *vanitas*: jugar con pompas de jabón como imagen y metáfora de la fragilidad de la vida humana. Esta imagen se conoce como el *homo bulla* y tiene sus orígenes en la cultura clásica. Concretamente, en el siglo I de nuestra era se encuentra en los textos de escritores romanos como Marco Terencio Varrón, Luciano o Petronio la misma metáfora (con ligeras variantes) que compara la vida con una burbuja. En el caso de Varrón la metáfora se encuentra al comienzo de su *Res Rusticae*, donde se dirige a su mujer Fundania para expresar cuánto le ha costado escribir el texto debido a su avanzada edad. Su lamento se expresa con un *si est homo bulla, eo magis senex*, que se traduce por “si el hombre una burbuja, todavía lo es más un viejo”, sentencia que ha servido para nombrar al tema que nos ocupa, el *homo bulla est*.<sup>9</sup>

La comparación de la fragilidad de la vida humana con una burbuja o pompa de jabón no se trasladó a imágenes hasta finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI en un ámbito muy concreto, el norte de Europa, donde se encuentran las que se consideran las primeras traslaciones vi-

9 Var. *Re*, 1, 1, 1. De manera casi contemporánea, Luciano expresó que la vida humana se parecía a una burbuja en su diálogo de corte satírico *Caronte o Los contempladores*, donde el mítico barquero, después de hacer un viaje con Hermes para conocer qué es la vida, expresó la condición del ser humano como un caldero lleno de burbujas que explotan al más mínimo contacto entre ellas, en Luc. *Cont.* 19. En el *Satiricón* de Petronio se puede también leer la comparación de la vida humana con una burbuja en boca de Seleuco, uno de los invitados a la cena de Trimalción (XLII, 2-4). Para una panorámica de las fuentes y su permanencia en la cultura, STECHOW, Wolfgang (1938), “Homo bulla”, *The Art Bulletin*, 20/2, pp. 227-228; SAFFREY, H. D. (1972), “Homo bulla. Une image épicurienne chez Grégoire de Nysse”, en *Ekphrasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Beauchesne, París, pp. 533-544; NASSICHUK, John (2014), “Homo bulla est: la métaphore de la bulle dans la littérature humaniste latine et française”, en BONNER, Xavier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Classiques Garnier, París, pp. 449-467; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2013), “Cuerpos de aire. Retórica visual de la vanidad”, *Goya*, n° 342, pp. 44-61.



suales de la idea y donde se popularizó gracias a Erasmo de Rotterdam, que la incluyó en sus *Adagia*. A partir de esta fecha, el *homo bulla* se concretó visualmente en un tipo iconográfico en el que uno o varios niños hacen pompas de jabón (fig. 2) o se dedican a perseguirlas y se insertó en el marco conceptual de la *vanitas* cristiana.<sup>10</sup> La comparación de la vida del hombre con las burbujas entronca, además, con el propio sentido y profundidad del concepto *vanitas*. Una aproximación filológica al término desvela que la palabra latina *vanus*, de la que deriva *vanitas*, significa



Fig. 2. Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, 1594.

- 10 BERGSTRÖM, Ingvar (1991), "Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollandaise à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au XVII<sup>e</sup> siècle", en TAPIÉ, *Les vanités*, pp. 49-54; EMMER, Michele (1987), "Soap bubbles in art and science: from the past to the future of math art", *Leonardo*, 20/4, pp. 327-334; EMMER, Michele (2009), *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Bollati Boringhieri, Torino; EMMER, Michele (2019), *Bolle di sapone. Forme dell'utopia tra vanitas, arte e scienza*, Silvana Editoriale, Perugia; VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015), "La insupportable levedad del aire: cuerpos sin carne y *vanitas* neobarroca", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispano*, Universitat de València, Valencia, pp. 101-112.

hueco, vacío, inconsistente, irreal. De hecho, es un término que forma parte del vocabulario arquitectónico para hacer referencia a un hueco o espacio vacío abierto en un muro. El término hebreo que se utiliza en el *Eclesiastés*, *hebhel*, que se tradujo por *vanitas* en la Vulgata, complementa este sentido ya que se traduce al castellano por irrealidad, vacío, inconsistente, humo o vapor. *Vanitas* hace mención, por lo tanto, a algo vacío o inconsistente, siendo las burbujas una expresión real y metafórica para subrayar la fragilidad e inconsistencia de la vida humana.<sup>11</sup>

La imagen era una metáfora visual con la que se expresaba la fragilidad de la vida humana y la vanidad de las cosas mundanas que, comparadas con burbujas que flotan de un lugar a otro, dieron lugar a una tradición visual de largo recorrido que tiene cierta presencia en el audiovisual. Se puede encontrar de manera anecdótica en *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) y en la anteriormente citada *Todas las mañanas del mundo*, pero los casos más interesantes son *El gran dictador* (Charles Chaplin, 1941), *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) y *The undoing*, una reciente serie de HBO (Susanne Bier, 2020). En los tres casos se encuentran escenas que remiten con variantes y transformaciones a la tipología del *homo bulla*. El sentido que en estas películas se expone al presentar el tema del *homo bulla* es diferente al contexto devocional, cristiano y moralizante que había definido la historia de esta metáfora. Estos tres últimos ejemplos cinematográficos no se asientan en la tradición cultural cristiana, sino que transforman las ideas, nociones y mensajes que provienen de esta tradición y los presentan con variaciones. De este modo, las pompas de jabón, esferas que flotan u hojas del cardo que vuelan que se encuentran en estos tres filmes son variaciones del *homo bulla* que lanzan mensajes anclados en la tradición cristiana pero transformados y adaptados, respectivamente, al contexto bélico de la segunda guerra mundial, los recuerdos melancólicos de un cineasta italiano o el juego de apariencias y vanidad de la alta sociedad neoyorkina.

## **EL HOMO BULLA Y LA RECREACIÓN HISTÓRICA CINEMATOGRÁFICA**

La pintura ha sido la principal fuente de información para aquellos cineastas que han hecho películas ambientadas en el pasado.<sup>12</sup> El cine histórico se

11 STAPLES, W.E. (1943), "The 'vanity' of Ecclesiastes", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 2, nº 2, pp. 95-104.

12 ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona, pp. 49-90; ORTIZ, Áurea (2007), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, MuVIM Valencia; AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable. Pintura y cine*, Paidós, Barcelona.

fijó en la pintura para conseguir dar veracidad a la visualización de los hechos narrados y así dotar de efecto de realidad a la imagen cinematográfica. En el caso de las películas de temática cristiana, el repertorio visual de la tradición artística occidental ha dejado una serie de referentes que han sido y son reinterpretados y adaptados por los cineastas, especialmente aquellas películas centradas en la vida de Cristo ya que contaron con ciclos e iconos para recrear en la pantalla. El caso concreto de las pinturas sobre el *homo bulla* han servido como recurso del pasado y su uso responde a una cuestión de verosimilitud histórica pues las pinturas de temática religiosa contenían temas y tipologías codificadas hasta el detalle que apenas variaban con el paso del tiempo. Esto hacía que esas imágenes estuviesen ancladas en la cultura visual y que fuese fácilmente traducible a un nuevo medio de comunicación como es el cine que se dirige a las masas.<sup>13</sup> Este recurso es el que se emplea en *La joven de la perla* (Peter Webber, 2003) y *Todas las mañanas del mundo* (Alain Corneau, 1991). Al comienzo de la primera de ellas, *Griet*, la criada interpretada por Scarlett Johansson se acerca a un grupo de niñas sentadas junto a los canales de Delft para preguntarles por la casa donde se dispone a servir. “¿Sabes dónde vive el maestro Vermeer?”, pregunta a una de las niñas que está entretenida con una pequeña pipa blanca con la que hace una pompa de jabón (fig. 3). La pregunta ha tenido lugar en una escena en la que el resto de las niñas se divertían al ver las pompas que flotan y explotan en el aire e incluso una de ellas intenta arrebatarle la pipa para hacer ella misma las pompas. Un inocente y atemporal juego de niños ha servido para mostrar al espectador el ambiente en el que la película va a acontecer, la Holanda del siglo de oro. En la segunda película, ambientada en el siglo XVII, encontramos de nuevo a unas niñas haciendo pompas de jabón como un entretenimiento propio de la infancia. La presentación al espectador de la vida y las vicisitudes del músico Monsieur de Sainte-Colombe viene brevemente interrumpida por una escena costumbrista en la que sus hijas, Madeleine y Toinette, se dedican a diversas tareas en el interior de la casa. Madeleine, la mayor, lava la ropa en una gran tinaja mientras que la pequeña Toinette, sentada en un pequeño taburete, se entretiene haciendo pompas de jabón (fig. 4). La evocación, parodia, homenaje o reconocimiento que estos planos-cuadro realizan de la tradición pictórica del *homo bulla* sirven principalmente para la correcta ambientación histórica. A modo de reprimación del pasado, la pintura convertida en plano facilita la ambientación de las películas. Sin embargo, el sentido y significado original del *homo bulla* se diluye en estas

13 ORTIZ y PIQUERAS, *La pintura en el cine*, pp. 54-59.



Fig. 3. Homo bulla en *La joven de la perla*.



Fig. 4. Homo bulla en *Todas las mañanas del mundo*.

escenas pues su función se reduce a la de proporcionar un marco visual reconocible que cargue de verosimilitud histórica a la película. Sólo en *Todas las mañanas del mundo* es posible pensar en que la imagen guarda relación con la tradición cristiana de la *vanitas* y, a modo de cita culta del pasado, incorpora al tema general de la película un pequeño apunte sobre la brevedad y fragilidad de la vida.

Webber y Corneau actúan como cineastas pictorialistas<sup>14</sup> ya que imitan el proceder de los fotógrafos también llamados pictorialistas que en el siglo XIX y XX se dedicaron a imitar en tema y en forma las grandes pinturas de la historia del arte con la intención de elevar la fotografía a la categoría de arte y legitimar su uso y presencia en el panorama cultural del siglo XIX. Esto hizo que las alegorías renacentistas y barrocas fuesen recreadas en los estudios fotográficos con mayor o menor acierto en una suerte de plagio entre las que no faltó el *homo bulla*. Por ejemplo, fotógrafos como Clarence H. White o Heinrich Kühn imitaron en sus fotografías (fig. 5) a los pintores holandeses del Barroco que habían representado este tema, convencidos de que sus imágenes se situaban en una genealogía legítima que enlazaba con la historia del arte. Sin embargo, la recreación con el lenguaje cinematográfico o fotográfico de un cuadro Barroco no deja de ser un recurso que suele fracasar<sup>15</sup> porque no transmite con la misma potencia el mensaje codificado en la pintura.



Fig. 5. Clarence H. White,  
*Woman blowing bubbles*, ca. 1905.

14 BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires, p. 6; AUMONT, El ojo, p. 17.

15 BONITZER, *Desencuadros*, p. 25.

## EL RECUERDO VUELA COMO LAS HOJAS DEL CARDO

Al comienzo del film *Amarcord* (Federico Fellini, 1973), una mujer grita ¡*Le manine!*, mientras los vilanos que marcan el inicio de la primavera vuelan, empujados por el viento, a través de varios espacios de la ciudad de Rimini. Con este recurso, la cámara nos muestra a los protagonistas y a diversos espacios del pueblo en los que va a acontecer la película y sirve, a la vez, para introducir una culta y sofisticada reflexión sobre la vida. Unos alegres colegiales corren tras los vilanos, los persiguen e intentan capturar mientras estos vuelan de un lugar a otro. Un charlatán captura al vuelo uno de ellos y se dirige a la cámara con una reflexión que es un lugar común sobre la inconsistencia de los vilanos que flotan de aquí para allá como las burbujas: “Los vilanos coinciden en nuestro pueblo con la primavera. Son unos vilanos errantes que vagan, vagan por aquí, vagan por allá, sobrevuelan el cementerio donde todos reposan en paz, sobrevuelan a lo largo del mar como si fueran alemanes que no sienten el frío. ¡Ay! Vagan y vagan, revolotean, revolotean, revolotean, vagan, vagan, vagan”.

La escena muestra un cambio respecto a la tradición visual del *homo bulla* ya que se han sustituido las burbujas por los vilanos. A pesar de esta sustitución, la esencia conceptual del *homo bulla* se mantiene. Por un lado, porque los vilanos flotan y vuelan de un lugar a otro como si fuesen pompas de jabón. Además, en la tradición visual, la imagen de niños que persiguen las pompas de jabón en alusión a la vacuidad de los bienes mundanos se había conformado y mantenido desde sus inicios. Un emblema de Hadrianus Junius de 1565 relacionaba el juego de niños que persigue las pompas de jabón con un ejercicio inútil y vanidoso. Para Junius, sólo los necios se preocuparían por perseguir esas pompas que flotan de un lugar a otro pues en el momento de atraparlas se desvanecerán. La mención al necio no es baladí pues en el contexto del humanismo, la necedad o la locura se asociaba con un tipo humano que se oponía al sabio cristiano. La sabiduría cristiana descansaba en la *meditatio mortis* y en el *contemptus mundi*, mientras que el necio era el loco que se aferraba a los bienes mundanos. Además, en el siglo XVI, el necio se conformó como una tipología muy concreta gracias al atributo de un gorro o caperuza con cascabeles que identificaba a estos locos. En el caso de Fellini, el charlatán que atrapa uno de esos vilanos evidencia una demencia que lo aproxima a la tradición de la *stultitia* clásica. Con dificultades para hablar y con un aspecto harapiento, este loco hace una reflexión sobre la condición existencial de los vilanos, pues su llegada coincide con la primavera y el renacer de la vida,

16 Qo 1, 14.

17 SIGÜENZA, José (1988), *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid, pp. 542-544.

flotan por el cementerio en alusión a la muerte y vagan de un lado a otro como un anhelo que se intenta atrapar.

Por otro lado, los niños persiguen e intentan atrapar esos vilanos en un ejercicio cargado de sentido. Perseguir es un concepto clave en la retórica del *homo bulla*. Los niños persiguen las burbujas en la tradición del *homo bulla*, que es como perseguir la nada, como intentar apresar el vacío, expresando la imposibilidad de tocar y atrapar lo que es incorpóreo, algo que el *Eclesiastés* recordaba pues “todo es vanidad y atrapar vientos”.<sup>16</sup>

La condición existencial del ser humano se reduce a perseguir cosas sin valor o cosas etéreas que significan la inconsistencia de lo mundano, ya sea con las pompas de jabón, los vilanos o como en el heno. Una obra pictórica como *El carro del heno* ya anunciaba en su tabla central que perseguir e intentar atrapar las cosas que no tienen consistencia es un ejercicio inútil y vanidoso. Perseguir la vanidad es el tema que trata *El carro de heno* de El Bosco según el comentario que Fray José de Sigüenza realizó sobre la tabla,<sup>17</sup> una explicación que describe al hombre desterrado del Paraíso que tan sólo se ocupa de perseguir una gloria que es vana y efímera como el heno.<sup>18</sup> Perseguir heno es como perseguir burbujas, pura vanidad, pura inanidad. Perseguir vilanos es como intentar atrapar el viento, un imposible y un ejercicio de vanidad. Perseguir las burbujas es como perseguir la nada, el vapor o el humo, ya que “todas las cosas que son hechas de nada se convertirán en nada”.<sup>19</sup> Son apariencia de algo, se mueven de un lugar a otro, son una ilusión, una ficción, pero en su interior no tienen nada. Descubrir que bajo esa apariencia se encuentra un vacío real, pero también metafórico y metafísico, conlleva la melancolía y el duelo propios de los desengañados. Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia (digamos también la melancolía) cobra todo su sentido, como bien denuncia Baudrillard.<sup>20</sup> Cuando las burbujas que se persiguen se rompen al mínimo contacto deviene el duelo propio del desengañado que descubre por analogía (la

18 Metáfora extraída por un lado de Isaías, “toda carne es hierba y todo su esplendor como la flor del campo” (Is 40, 6) y de los Salmos, “el hombre es como heno, y sus glorias, como la flor del campo” (Sal 102, 11). El Bosco también pudo tomar como referencia un proverbio flamenco que dice “el mundo es como un carro de heno y cada uno coge lo que puede”, en BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando (1982), *Bosch. Realidad, símbolo, fantasía*, Madrid, Sílex, p. 155. Ripa también coloca al heno en su alegoría de la Vanagloria por los mismos motivos, en RIPA, Cesare (1996), *Iconología*, Akal, Madrid, pp. 381-382.

19 ESTELLA, Diego de (1576), *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Mathias Gast, Salamanca, fol 79r.

20 BAUDRILLARD, Jean (2005), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, p. 19.

que establece la metáfora) que su cuerpo es igual de frágil. El *homo bulla* es una fórmula que invita a desactivar la pasión por el mundo en aras de una pulsión por la eternidad, pues el propio cuerpo del desengañado es un agente semiótico que vehicula los conceptos de vacío y nada que expresan las burbujas.

La originalidad de la escena de Fellini hay que cuestionarla en relación con sus posibles vínculos con la tradición cultural del Barroco. Hay que señalar que un emblema de Sebastián de Covarrubias de 1610 ya desarrollaba la misma escena de la película, con unos niños que persiguen los vilanos que vuelan empujados por el aire en la *pictura* del mismo junto al mote *Et omnia vanitas*, señalando la conexión entre vanidad, vilanos y *homo bulla*. Covarrubias explica en el comentario que acompaña al emblema que perseguir los vilanos es como perseguir los bienes terrenales pues “suelen los niños coger las hojas secas del cardo, que ellos llaman milanos, por ir bolando en el ayre, y despues de aver corrido tras ellos auiendolos a las manos se les deshazen entre ellas, y se hallan corridos y burlados. Los que van siguiendo las cosas temporales son niños, y ellas flores de los cardos espinosos, a los quales el Señor comparó las riquezas”.<sup>21</sup> Con este emblema de trasfondo, los vilanos y las pompas de jabón quedan equiparados pues en ambos casos se trata de perseguir algo que es inconsistente y vacío. Fellini, conocedor o no de esta tradición (no hay constancia, hasta la fecha, de otros emblemas o imágenes en el panorama europeo del Barroco o en la tradición humanista italiana con niños que persigan vilanos), deja una escena en la que el inocente juego de niños encierra una reflexión sobre el melancólico paso del tiempo.

La escena de Fellini tiene un poso de desengaño Barroco pues la llegada de la primavera con la que empieza la película alude al ciclo de la vida y la resurrección tras el invierno. Además, uno de los planos se detiene en el cementerio para subrayar la contigüidad entre vida y muerte. Los vilanos tiñen toda la película de un tono metafísico<sup>22</sup> que, en realidad, ha acompañado la metáfora del *homo bulla* desde sus inicios en época clásica con mayor o menor intensidad. En las películas de Fellini siempre aparece lo clásico entendido como un repositorio de arquetipos jungianos que conectan el pasado y el presente de manera discontinua a través de una compleja red de influencias, pervivencias y tradiciones. El clasicismo de Fellini ha sido interpretado, además, como un intento de encontrar sig-

21 COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, Madrid, fol. 206r-206v.

22 VINCENZI, Monica y CASA, Luigi (2019), *Fellini metafísico. La riconciliazione tra sogno e realtà*, Armando Editore, Roma, pp. 240-254.



nos de vitalidad en la decadencia<sup>23</sup> por lo que los vilanos primaverales que dan comienzo y concluyen la película son una reflexión sobre la vida y la muerte. Además, los vilanos de *Amarcord* están hechos de la misma textura que los recuerdos: son inconsistentes, vagan, van de un lugar a otro y son inasibles como las burbujas. La película es un ejercicio del recuerdo y un intento de capturar al vuelo las imágenes de la infancia. El título de la película viene de “*a m’arcord*” que en dialecto de la zona significa “yo me acuerdo”. Sus escenas, personajes, anécdotas provienen del recuerdo, del pasado que ya no existe pero que pervive en forma de recuerdo en la memoria. Son recuerdos que vagan de un lugar a otro de la memoria, inasibles, inconsistentes, distorsionados, como una burbuja, y que se capturan en las imágenes que conforman la película.<sup>24</sup>

### **EL MUNDO COMO FRÁGIL BURBUJA**

Otra de las películas en las que se reformula la tradición cristiana del homo bulla es *El gran dictador*. En este caso, la pompa de jabón se transforma en un globo lleno de aire que representa el mundo. El mundo queda comparado con una gran burbuja que flota en las manos de un dictador juguetero e infantiloides. La metáfora de la burbuja era una imagen muy poderosa para transmitir nociones como la fragilidad del mundo en el clima bélico de los años 30 y 40 del siglo XX. Si en el Barroco se asociaba el mundo con la burbuja para subrayar su vanidad, en *El gran dictador* se emplea la misma metáfora con un sentido totalmente diferente: el mundo es una frágil burbuja en manos de dictadores como Adenoid Heynkel, socios de Adolf Hitler en la película dirigida y protagonizada por Charles Chaplin. Es curioso señalar que los dos, Hitler y Chaplin, nacieron el mismo año con sólo cuatro días de diferencia y que ambos tenían un sorprendente parecido físico que, entre otros motivos, impulsaron al cineasta a filmar este alegato antibélico que se gestó y nació rodeado de polémica. No obstante, a pesar de las presiones, Chaplin continuó con el proyecto. Parece ser que un guionista amigo suyo le aconsejó con las siguientes palabras: “aquí hay un momento de la historia del hombre, cuando el peor villano conocido por la civilización, y el mayor comediante conocido por esa civilización se parecen físicamente entre sí (...). No tienes que decidir sobre esta película. Ya está decidido. Es inevitable”.<sup>25</sup>

23 CARRERA, Alessandro (2019), *Fellini's eternal Rome. Paganism and Christianity in the films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London, pp. 2-3.

24 PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1999), *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid, pp. 259-279, KEZIC, T. (2007). *Fellini. La vida y las obras*, Tusquets, Barcelona, pp. 303-309.

25 RIAMBAU, Esteve (2000), *Charles Chaplin*, Cátedra, Madrid, p. 328.

Los sueños colonizadores y dominadores de Heynkel sobre el mundo se escenifican y satirizan en una escena alegórica que expresa la insoportable levedad de la política internacional de la época en la que el dictador juega con una bola del mundo hinchable: la lleva de un lado para otro, la toca dulcemente, la mueve, la impulsa con el trasero, danza con ella hasta que explota y el gran dictador se sorprende y asusta como un niño incapaz de controlar sus sentimientos (fig. 6). La fragilidad del mundo expresada en una metáfora de antigua tradición aunque renovada en el contexto bélico del momento. Chaplin quiso hacer con su película una burla de la vacuidad de los discursos propagandísticos del Führer, tanto visuales como hablados. La imagen que crea Chaplin en su película es una respuesta a la imagen construida por Riefensthal en *El triunfo de la voluntad*, un intento por desinflar el mito de poder y de grandeza que la propaganda nazi trataba de difundir por medios visuales. Además, el discurso final de Heynkel pretende mostrar que la palabrería de Hitler era también vacía y que no había nada bajo una imagen construida con el propósito de persuadir: "La jerizonga del dictador, los micrófonos que se pliegan a los bramidos del orador, y sobre todo las masas subyugadas que, al final del largometraje se beben las palabras llenas de humanismo del barbero, alias el líder, no tienen solamente el objeto de mostrar hasta qué punto la propaganda nazi es ridícula, sino que Chaplin quiere llamar la atención sobre el lenguaje político de Hitler, que no es sino palabrería vacía y grosera".<sup>26</sup> No sólo el mundo es frágil sino que los discursos también pueden ser aire.

*El gran dictador* remite a la tradición visual y cultural de la *vanitas* por varios motivos. En primer lugar, hay que señalar que la idea de representar a Heynkel como un niño o con aire infantil e inmaduro la obtuvo Chaplin de una serie de caricaturas de la Primera Guerra Mundial que representaban los deseos imperialistas del káiser Guillermo como un niño que hace pompas de jabón. Estas sátiras estaban basadas, a su vez, en la tradición del *homo bulla* y en un cuadro muy específico de John Everett Millais, *A child's world* (1886), que representa a un niño haciendo pompas de jabón que tuvo un fuerte impacto en la cultura anglosajona. Por otro lado, hay que mencionar que la representación del mundo como una frágil burbuja entroncaba con la tradición de la *vanitas* que ya había desarrollado esta idea. En la Edad Moderna, la metáfora de la fragilidad que la burbuja proporcionaba se amplificó para referirse al propio mundo, una asociación que además casaba con su forma esférica. Un grabado de Theodor Galle

26 SAND, S (2004), *El siglo XX en pantalla*, Crítica, Barcelona, p. 258.



Fig. 6. Chaplin juega con el mundo como burbuja en *El gran dictador*.

titulado *Speculum falax* es muy expresivo en este sentido ya que representa a un zorro, animal proverbial de la falsedad y el engaño, inflando una gran pompa de jabón que representa el mundo.<sup>27</sup> Una de las inscripciones que acompaña la imagen recuerda que éste es el espejo más engañoso de todos, algo de lo que Diego de Estella ya advertía en el Barroco al señalar la condición etérea, volátil, del mundo pues “a muchos engaña, y a grande multitud de gente ciega. Quando huye es nada, siendo visto es sombra, y quando se ensalça, es humo”.<sup>28</sup> La metáfora del mundo como burbuja engañosa y vacía se adapta al contexto bélico del siglo XX para señalar la fragilidad de este ante los peligros de las políticas de los dictadores. Lo que se evidencia es que una metáfora de calado moralizante y cristiana se transforma y adapta a un contexto bélico y satírico en el que el mundo es comparado con una burbuja con el propósito de poner de manifiesto su fragilidad. La moralidad cristiana se transforma en una reflexión moral de otro tipo pues busca trasladar al espectador que la muerte es una sombra amenazante sobre un mundo frágil cuando los dictadores juegan con él.

27 DAVID, J. (1610), *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antuerpiae, p. 12.

28 ESTELLA, Diego de (1581), *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*, Juan Fernández, Salamanca, fol. 2r.

### **THE UNDOING: MUERTE Y DESENGAÑO EN LA ALTA SOCIEDAD**

La serie *The undoing* (Susanne Bier, 2020) emitida en HBO, actualizará la imagen de los niños que juegan con pompas de jabón para significar el mundo de falsas apariencias de la alta sociedad neoyorkina. La trama de la serie se centra en el matrimonio formado por Grace Sachs (Nicole Kidman) y Jonathan Fraser (Hugh Grant), psicóloga y oncólogo respectivamente, que ven dramáticamente alterada su exitosa vida profesional y familiar tras el asesinato de una de las madres del colegio al que llevan a sus hijos. Es en los créditos iniciales de la serie donde se despliega la imagen del *homo bulla*, actualizada en una niña pelirroja, de estética prerrafaelita, que se dedica a jugar y a perseguir varias pompas de jabón mientras suena la canción *Dream a little dream* interpretada por Nicole Kidman, actriz protagonista de la serie.<sup>29</sup>

La niña salta sobre una cama, como un juego infantil, mientras alarga su brazo para atrapar una pompa de jabón que flota en el aire (fig. 7). En los siguientes planos, las burbujas flotan mientras vemos las manos de la niña que intentan tocarlas o atraparlas. En la introducción se suceden diversas imágenes relacionadas temáticamente con la fugacidad como flores, lluvia o reflejos en el agua que se ven interrumpidos por un reguero de gotas de sangre que prelude el asesinato que va a marcar la trama de la serie. El último plano de los créditos muestra de nuevo a una burbuja que flota mientras uno de los dedos de la niña se acerca lentamente para tocarlo para, a continuación, hacer que la pompa de jabón explote.

La elección de una niña que persigue pompas de jabón como leitmotiv de la introducción encaja perfectamente en la trama de la serie pues un asesinato servirá para desvelar un mundo de apariencias, sueños y engaños en la alta sociedad neoyorkina. La vanidad del pensamiento cristiano que reclamaba la renuncia de los bienes mundanos se transforma en la vida de los multimillonarios norteamericanos que disfrutaban de los placeres y de los bienes materiales. La ostentación y el éxito quedan difuminados por la muerte, como si la llegada de la parca con el asesinato sirviese para hacer explotar la burbuja social en la que vive la familia protagonista.

La canción que acompaña las imágenes, *Dream a little dream of me*, es una popular melodía que refuerza el sentido de ensoñación e ilusión que las burbujas habían transmitido desde la conformación de la metáfora del *homo bulla*. La letra habla de los sueños y de evocar la presencia del amado o amada ausente, como si en el ámbito de lo onírico se pudieran imaginar que los anhelos cobran vida y tienen consistencia. Esto es lo que

29 [https://www.youtube.com/watch?v=u1Teoi-Y\\_sk](https://www.youtube.com/watch?v=u1Teoi-Y_sk)



Fig. 7. Pompa de jabón en la introducción de *The undoing*.

une las pompas de jabón con los sueños. Ambos tienen en común que son cosas inasibles, etéreas y volátiles, con apariencia de consistencia pero, en el fondo, se desvanecen cuando se intentan apresar o retener. La burbuja que explota es metáfora del desengaño que acontece a la protagonista ante la vida que ha compartido con su marido, pues tras ese asesinato se desvelarán las mentiras y apariencias que lo habían conformado. Una vida brillante como una burbuja ha resultado, al final, una vida hueca y vacía, como una burbuja explotada. En el fondo, es lo que han significado las burbujas desde hace dos milenios.

En un momento de la introducción la niña pelirroja juega con una bola de nieve, un juguete que simula un paisaje sobre el que nieva. Este juguete es también un objeto que evoca la infancia, los juegos de niños y también los sueños que se anhela recuperar. En *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), la famosa escena del globo de nieve que cae de sus manos y rueda por la escalera hasta quebrarse, precede a la muerte del protagonista y es el motivo que nos traslada a la infancia de Kane cuando pronuncia la enigmática palabra "Rosebud". La escena es un complejo juego con el espacio<sup>30</sup> pero sirve para mostrar la evocación de la infancia en los últimos momentos de vida de Kane. El globo de nieve y el trineo son los objetos que trasladan al espectador a la infancia de Kane y sirven para mostrar la melancólica añoranza de la infancia. El globo y el trineo evocan los juegos

30 JAFFE, Ira (1979), "Film as the narration of space: Citizen Kane", *Literature/Film Quarterly* vol. 7, n° 2, pp. 99-111.

infantiles de Kane, como las pompas de jabón lo son como alegoría de la infancia de la humanidad.

### **A MODO DE CONCLUSIÓN**

Todos los ejemplos comentados tienen en común la evocación de un pasatiempo infantil como tema con el que alegorizar la vida humana. La tradición cristiana de la *vanitas* asentó la idea de que en el juego podía contenerse una metáfora sobre la existencia y conformó una imagen en la que perseguir pompas de jabón se llenó de moralidad. La popularidad y difusión de la imagen llevó a definir el siglo XVII como el siglo de oro de las pompas de jabón. Este éxito no puede entenderse sin la importancia que la retórica visual y la alegoría tuvieron en el Barroco como herramientas interpretativas del mundo. Las metáforas y la ficcionalización de cualquier aspecto de la vida hicieron posible que la vida humana fuese comparada con tanto éxito con un juego infantil. La existencia es frágil como una pompa de jabón es la estrategia retórica que dio sentido a una visión cristiana de la vida humana. Tras el Barroco histórico, sin embargo, la alegoría como recurso comenzó a decaer y fue duramente criticada por el pensamiento ilustrado que atacó los excesos metafóricos del barroco. La metáfora del *homo bulla* no acabó por desaparecer sino que su pervivencia y transformación en los ejemplos analizados en el presente artículo pone de manifiesto que la estrategia alegórica todavía tenía mucho que decir. Lo que merece ser destacado es que la pervivencia de esta metáfora en el audiovisual contemporáneo evidencia la continuidad entre la historia del arte y el cine. El arte contemporáneo ha sido tradicionalmente rupturista respecto a la tradición clásica y al recurso a la alegoría, pero es en el audiovisual donde se encuentra una gran variedad de referencias a esa tradición y al uso de las metáforas visuales. Todo ellos debe hacernos reflexionar sobre el alcance la tradición humanista que había forjado estas metáforas hace cinco siglos y cuyo ecos todavía resuena en producciones cinematográficas y en series de entretenimiento. El empleo de esta tradición en el audiovisual está marcado por dos líneas muy claras. Por un lado, la evocación historicista con el ánimo de recrear de manera fidedigna una película ambientada en los años del Barroco. Por otro, la transformación y adaptación de la vieja metáfora de las pompas de jabón a un panorama plenamente actual. El recuerdo como algo que flota, el mundo como frágil burbuja o las apariencias de la alta sociedad son las versiones cinematográficas de una vieja historia extraída de la cultura clásica convenientemente adaptada al cristianismo. La vitalidad y actualidad de esta antigua metáfora nos enseña la inmortalidad de las semillas de la cultura.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable. Pintura y cine*, Paidós, Barcelona.
- BALLÓ, Jordi, PÉREZ, Xavier (1997), *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.
- BANGO TORVISO, Isidro y MARÍAS, Fernando (1982), *Bosch. Realidad, símbolo, fantasía*, Vitoria, Sílex.
- BATALLER CATALÀ, A. (1998), "Representació social i tòpic de la igualtat davant la mort a través de la figuració del joc dels escacs (de Jaume de Cèssulis i Innocenci III / Joan de Gal·les a Francesc Eiximenis i Ausiàs March)", *Llengua i Literatura*, n° 9, pp. 7-47.
- BERGSTRÖM, Ingvar (1991), "Homo bulla. La boule transparente dans la peinture hollaindaise à la fin du XVIe siècle et au XVII siècle", en TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Musée du Paris, Petit Palais, París, pp. 49-54.
- BIALOSTOCKI, Jan (1973), *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barral Editores, Barcelona.
- BINSKI, Paul (1996), *Medieval death. Ritual and representation*, British Museum Press, London.
- BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadros. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- BUXÓ, José Pascual (1975), *Muerte y desengaño en la poesía novohispana (siglos XVI y XVII)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CARRERA, Alessandro (2019), *Fellini's eternal Rome. Paganism and Christianity in the films of Federico Fellini*, Bloomsbury, London.
- COHEN, Kathleen (1973), *Metamorphosis of a death symbol. The transi tombs in the late middle ages and the renaissance*, University of California Press, Berkeley.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, Madrid.
- DAVID, J. (1610), *Duodecim specula deum aliquando videre desideranti concinnata*, Ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antuerpiae.
- DE GIROLAMI CHENEY, Liana (1992) *The symbolism of vanitas in the arts, literature, and music. Comparative and historical studies*, Edwin Mellen Press, Lewiston (Nueva York).
- DE LA FLOR, Fernando R. (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2007), *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Palma. José J. de Olañeta.

- EMMER, Michele (1987), "Soap bubbles in art and science: from the past to the future of math art", *Leonardo*, 20/4, pp. 327-334.
- EMMER, Michele (2009), *Bolle di sapone. Tra arte e matematica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- EMMER, Michele (2019), *Bolle di sapone. Forme dell'utopia tra vanitas, arte e scienza*, Silvana Editoriale, Perugia.
- ESTELLA, Diego de (1576), *Primera parte del libro de la vanidad del mundo*, Mathias Gast, Salamanca.
- ESTELLA, Diego de (1581), *Segunda parte del libro de la vanidad del mundo*, Juan Fernández, Salamanca.
- FRANCO MATA, Ángela (2002), "Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 20, pp. 173-214.
- GÁLLEGO; Julián (1984), *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra.
- INFANTES, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca.
- JAFFE, Ira (1979), "Film as the narration of space: Citizen Kane", *Literature/Film Quarterly* vol. 7, nº 2, pp. 99-111.
- KEZIC, T. (2007). *Fellini. La vida y las obras*, Tusquets, Barcelona.
- LANINI, Karine (2006), *Dire la vanité à l'âge classique. Paradoxes d'un discours*, Honoré Champion Éditeur, París.
- NASSICHUK, John (2014), "Homo bulla est: la métaphore de la bulle dans la littérature humaniste latine et française", en BONNER, Xavier (dir.), *Le parcours du comparant. Pour une histoire littéraire des métaphores*, Classiques Garnier, París, pp. 449-467.
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (1995), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Paidós, Barcelona.
- ORTIZ, Áurea (2007), *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*, MuVIM Valencia.
- PEDRAZA, Pilar y LÓPEZ GANDÍA, Juan (1999), *Federico Fellini*, Cátedra, Madrid.
- RIAMBAU, Esteve (2000), *Charles Chaplin*, Cátedra, Madrid
- ROSALES, Luis (1966), *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid.
- SAND, S (2004), *El siglo XX en pantalla*, Crítica, Barcelona.



- SAFFREY, H. D. (1972), "Homo bulla. Une image épicurienne chez Grégoire de Nysse", en *Ekphrasis. Mélanges patristiques offerts au Cardinal Jean Daniélou*, Beauchesne, París, pp. 533-544.
- SCALABRONI, Luisa (1999), *Vanitas. Fisionomia di un tema pittorico*, Edizioni dell'Orso, Torino.
- SCARAMELLA, P. (2000), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Ferrari Editrice, Clusone.
- SIGÜENZA, José (1988), *La fundación del Monasterio de El Escorial*, Aguilar, Madrid.
- SPICA, A. É. (2005), *Littératures classiques. Discours et enjeux de la Vanité*, n° 56.
- STAPLES, W.E. (1943), "The 'vanity' of Ecclesiastes", *Journal of Near Eastern Studies*, vol. 2, n° 2, pp. 95-104.
- STECHOW, Wolfgang (1938), "Homo bulla", *The Art Bulletin*, 20/2, pp. 227-228.
- STERLING, Charles (1959), *La nature morte de l'antiquité a nos jours*, Éditions Pierre Tisné, París.
- TAPIÉ, Alain (1990), *Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, Musée du París, Petit Palais, París.
- VALDIVIESO, Enrique (2002), *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- VECA, Alberto (1981), *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Galleria Lorenzelli, Bérgamo.
- VINCENZI, Monica y CASA, Luigi (2019), *Fellini metafísico. La riconciliazione tra sogno e realtà*, Armando Editore, Roma.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011), *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2013), "Cuerpos de aire. Retórica visual de la vanidad", *Goya*, n° 342, pp. 44-61.
- VIVES-FERRANDIZ SÁNCHEZ, Luis (2015), "La insoportable levedad del aire: cuerpos sin carne y vanitas neobarroca", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y DOMÉNECH GARCÍA, Sergi (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispano*, Universitat de València, Valencia, pp. 101-112.