

Mendieta Rodríguez, Elios, Traspases pictóricos en *La grande bellezza* (Paolo Sorrentino, 2013), *Metakinema. Revista de cine e historia*, nº 27, 2023, pp. 37-46.

**METAKINEMA** Revista de Cine e Historia  
Número 27 2023 (ISSN 1988-8848)

*Sección 2 Recientes filmaciones*

**LA GRAN BELLEZA**  
(*LA GRANDE BELLEZZA*, P. SORRENTINO, 2013).  
**TRASVASES PICTÓRICOS: RAFAEL SANZIO Y RENÉ  
MAGRITTE EN LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA**

*The Great Beauty* (P. Sorrentino, 2013). Pictorical  
Transfers: Rafael Sanzio and René Magritte

Dr. Elios Mendieta Rodríguez  
Historiador del Cine

Universidad Complutense de Madrid/Universidad de Granada

*Recibido el 30 de Marzo de 2023*

*Aceptado el 3 de Mayo de 2023*

**Resumen.** La pintura ha influenciado y estimulado a numerosos directores desde que el cine naciera hace ya más de un siglo. Uno de los creadores que más miran y más se inspiran en la pintura es Paolo Sorrentino. En *La gran belleza* (2013), el director italiano refleja gran cantidad de resonancias pictóricas. Por tanto, el objetivo de este artículo es analizar como Sorrentino realiza el traspase de la pintura al cine en este filme, y para ello, se toman dos obras relevantes en la narración: *La Fornarina* (1518-1519), de Rafael; y *La memoria* (1948), de René Magritte.

**Palabras clave.** Cine; Pintura; Transdisciplinariedad; Paolo Sorrentino; Memoria.

**Abstract.** Painting has inspired and stimulated many filmmakers from the birth of cinema more than a century ago. Among them, the work of Paolo Sorrentino has been particularly inspired and influenced by it. This is particularly noticeable in the film “The Great Beauty” (2013), where he introduces a lot of pictorial echoes. In this regard, the purpose of this paper is to analyze the way Sorrentino performs the transfer from painting to cinema in this film through, two relevant works in the story: *La Fornarina* (1518-1519), by Rafael; and *The memory* (1948), by René Magritte.

**Keywords.** Cinema; Painting; Transdisciplinarity; Paolo Sorrentino; Memory.



La grande bellezza (P. Sorrentino, 2013)  
© Pathé

## Introducción

El italiano Paolo Sorrentino es un cineasta que, en la práctica totalidad de su filmografía, se acerca a la pintura y la interroga (1). Especialmente llamativo es el caso de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, 2013), donde el arte está presente desde el inicio hasta el fin del metraje; desde las joyas arquitectónicas de Roma hasta la pintura, sin olvidar un acercamiento a lo contemporáneo, a la performance, con la alusión a Marina Abramovic.

Dada la gran cantidad de referencias pictóricas que se pueden observar e intuir en la misma, se tomarán tan solo dos ejemplos de trabajos de pintores que tienen una decisiva presencia y un claro eco en la cinta: Rafael Sanzio, con su obra *La Fornarina* (1518-1519); y René Magritte, con *La memoria* (*La Mémoire*, 1948). En primer término, se toma la obra del italiano porque aparece representada de forma directa en el filme, esto es, el espectador observa el cuadro al igual que el protagonista de la cinta, Jep Gambardella, interpretado por Toni Servillo. Esto convierte a la obra de Rafael en elemento relevante en el devenir narrativo de la trama. En cuanto al pintor belga, se elige *La memoria* porque se detecta un claro reflejo en un momento de la película y se establece un claro paralelismo entre lo que Magritte pudo pretender exponer en su obra con lo que Sorrentino quiere mostrar con la escena. En segundo término, se cogen como muestra ambos autores porque pertenecen a periodos totalmente distintos. Desde las pinceladas sutiles y bellas correspondientes al arte clásico de uno de los creadores más destacados del Renacimiento hasta uno de los estandartes y grandes revolucionarios de la pintura moderna y demiurgo de la relación entre palabra e imagen como fue el surrealista belga. Con el primero se podrá estudiar cómo la pintura antigua se extrapola a un medio que nacería más de tres siglos y medio después de que Rafael pasara a la posteridad, mientras que con la obra del segundo — cuyo interés por el cine reconoció en más de una ocasión— se podrá realizar una traducción más actual de la imagen pictórica al cine. Así, el trasvase *interartístico* se emprende de dos formas diferenciadas.

En el cine de Paolo Sorrentino, no existen dudas de que la pintura sale del lienzo, de la esclavitud que le supone el marco, y se llega a la “postpintura”, concepto que toma Javier Moral: “Lo pictórico parece

haberse independizado del marco que tradicionalmente lo acogía para diseminarse por el espacio y los objetos circundantes, siguiendo un recorrido que la escultura ya había transitado con anterioridad” (Moral 2016: 96). Rafael Sanzio y René Magritte: dos artistas totalmente distintos, que sirven para ver cómo el cine de Sorrentino se contagia del arte para su representación. Desde la pintura clásica a la moderna. He aquí un análisis de cada uno de los trasvases objeto de estudio.

### Rafael Sanzio o la pureza de los valores pictóricos clásicos

Hacia mitad del largometraje, Jep Gambardella lleva a Ramona —interpretada por Sabrina Ferilli— de paseo por el Palazzo Barberini. Allí, el dúo se detiene a ver numerosos restos de la grandeza escultórica romana. Gambardella detiene la vista sobre el cuadro *La Fornarina*, colgado en una pared. Lo observa en silencio y, acto seguido, la cámara acompaña al protagonista a su asiento, visiblemente conmovido. La presencia de la obra del pintor de Urbino tiene gran importancia en el desarrollo narrativo de la cinta, por lo que parece adecuado describir, de manera breve, el argumento de la misma y detenerse en el caso de la obra.



© Pathé

Jep Gambardella es un periodista de sesenta y cinco años que acaba de celebrar su cumpleaños en su imponente ático de Roma, el 21 de abril, el mismo día que la ciudad se fundó en el 753 A.C. El personaje padece una crisis de identidad producida por el hecho de sentirse viejo. Hace más de treinta años escribió la novela *Il aparato umano*, lo que le dio fama y prestigio, pero desde entonces, parece anclado en una sempiterna letanía que le lleva a deambular por una Roma bella e imperial —y a su vez decadente— en busca de la inspiración perdida. Pero no consigue volver a escribir. Mientras tanto tiene noticia de que Elisa de Santis, la que fue su único y verdadero amor —y que dejó a Gambardella hace más de tres décadas— ha fallecido. Gambardella, por medio de viajes mentales al pasado —introducidos con flashbacks— recuerda el momento en que se enamoró de ella. Es aquí donde *La Fornarina* tiene una importancia decisiva: la protagonista del cuadro le hace pensar al personaje interpretado por Servillo en quien fue su único amor: “Citare Raffaello significa alludere al pittore che ha conchiuso un modello inarrivabile di perfezione” (Bernardelli 2017). O como añade Giannini: “Delle tante citazioni artistiche che si possono trovare nel film, questa è probabilmente la più importante, perché instaura un parallelo tra l’opera e il protagonista” (Giannini 2014). *La Fornarina* aparece claramente delimitada por la imagen filmica e, incluso, por el marco pictórico. El espectador, en el momento en que se muestra el cuadro, aún no sabe nada, y aunque estas presencias artísticas suelen revelar siempre una reflexión en torno a la representación visual y aportar algún aspecto narrativo al relato, no tiene porque “interpretar el sentido del cuadro en cuanto aparece. De hecho, es muy posible que pasen desapercibidos. Normalmente, funciona a posteriori, adquiriendo todo su sentido ante la película en su totalidad” (Ortiz y Piqueras 2003: 174). Este es el caso de la

oscarizada cinta de Sorrentino, pues cuando se muestra el cuadro del pintor de Urbino, aún no se sabe lo suficiente para determinar la relación entre la protagonista del cuadro y el personaje de Elisa de Santis.



La Fornarina (R. Sanzio)  
© <https://commons.wikimedia.org/>

El trasvase del famoso retrato de Rafael a la pantalla toma interés al enmarcarse en lo que Aumont define como “instante pregnante”: “un instante en el interior del acontecimiento que quiere representar, del instante mejor, lo más significativo, más típico, más pregnante” (Aumont 1997: 59). Sin duda, el momento en que Jep Gambardella se posa delante del cuadro, con la propia cámara enmarcando la obra en su totalidad, es el clímax de la larga secuencia en que pasean por el imponente palacio de la capital transalpina.

Analizado el modo en que se transmuta el cuadro de Rafael en el filme, se ha de acudir al relato, pues existe una manera más compleja, y por tanto divertida, de mediar entre las relaciones del cine y la pintura. Esta forma se realizaría por medio de la articulación de operaciones narrativas y dramáticas en que la obra se traduciría como clave para entender la trama. “Interesa estudiar la obra pictórica como objeto en sí mismo dentro de la diégesis y como apoyo a la narración fílmica para descifrar el enigma” (García Ruiz 2010: 116). En *La gran belleza* resulta de un gran interés, puesto que, como se ha referido anteriormente, el cuadro tiene una importancia narrativa mayúscula para el desarrollo de la trama (Mendieta 2022).

La Fornarina parece ser el apodo que se le puso a Margherita Luti, gran amor en la vida de Rafael Sanzio, a la que se pintó en este retrato y en la que se inspiró para otros tantos (López Mato, 2008: p. 26). Fue uno de los retratos más enigmáticos del autor: “La Fornarina parece ser un retrato alegórico, ya que no era frecuente encontrar retratos de grandes damas desnudas en esta época” (González 1993: 92). Esta pintura es la única en toda la obra de Rafael en la que aparece una mujer desnuda y no se evocan temas mitológicos: “La postura algo impúdica de la joven revela, no obstante, un cierto grado de intimidad, que justifica la hipótesis de que pudiera tratarse de un retrato privado” (González 1993: 92). También Giorgio Vasari, el que fuera gran historiador de arte del Renacimiento, ya había señalado que, pese a dibujar a tantas féminas, a quién más retrató fue a la de “su corazón”:

“Fue el pintor individuo muy amoroso y aficionado a las mujeres, siempre dispuesto a ponerse a su servicio” (Vasari 2012: 62). Las propias causas de su muerte, según el propio Vasari, vendrían de estas excursiones amorosas:

*Rafael seguía dedicado a sus amores en forma oculta y entregándose sin medida a los placeres. Ocurrió que una vez se desordenó más que de costumbre y volvió a su casa con una fiebre intensa. Creyeron los médicos que se había acalorado y como Rafael tuvo la imprudencia de no confesarles los excesos que había cometido, le hicieron una sangría cuando estaba debilitado y lo que necesitaba era algo que lo restaurara. Sintióse desfallecer; hizo testamento y ante todo, como buen cristiano, hizo salir a su amada de casa, dejándole lo necesario para que viviese honestamente (Vasari 2012: 72-73).*

En clave narrativa, se sabe que el protagonista de *La gran belleza* tuvo un único y amor, la ya muerta Elisa de Santis, por lo que esta toma el papel de Margherita Luti para Rafael. En un flashback al final de la película, se observa el primer encuentro entre el jovencísimo Gambardella y Elisa, hace más de treinta años, en la Isla del Giglio (Toscana). Como en la obra de Rafael, la mujer se encuentra frente al protagonista, y le mostrará los senos a este, con el mano justo por debajo de ellos, en la misma posición que aparece *La Fornarina*. El eco es muy evidente. El napolitano trasvasa a la pantalla el cuadro con una gran sutileza. Tal es la inspiración que este le proporcionaba que, desde que Elisa dejó a Gambardella, este ha sido incapaz de volver a escribir, por más belleza que encuentre alrededor de Roma en sus paseos como *flâneur*, por lo que volver la mente atrás y recordarla es lo único que le provoca su vuelta a la escritura. En sus recuerdos a la citada Elisa, en la escena final, se muestra cómo el monólogo de Gambardella es concluyente sobre la inspiración que le proporciona el que fuera su único amor:

*Termina siempre así, con la muerte. Pero antes, hubo vida, escondida debajo del bla, bla, bla. Y todo sedimentado bajo los rumores y el ruido. El silencio y el sentimiento, la emoción y el miedo. Los demacrados caprichosos destellos de belleza. Y luego la desgraciada miseria y el hombre miserable, todo sepultado bajo la cubierta de la vergüenza de estar en el mundo, bla, bla, bla, bla. Más allá está el más allá. Yo no me ocupo del más allá. Por tanto, que esta novela de inicio. En el fondo, es solo un truco. Sí, es solo un truco (Sorrentino, 2013).*

Tanto en el pintor de Urbino como en el personaje de la película, el amor puro se impone a la farsa. Elisa de Santis fue, como Margherita Luti para Rafael, la única portadora del sentimiento puro frente a la banalidad de la mundanidad.

## Magritte o el divorcio entre la palabra y la imagen

La originalidad de los cuadros de Magritte, el envoltorio de aparente simplicidad al que expone todos ellos, y los juegos entre imagen representada y lenguaje escrito y no escrito convierten a René Magritte en uno de los autores que más lecturas provocan sobre su trabajo. Esta disparidad es amiga, por tanto, de la intertextualidad, que se expone a múltiples interpretaciones y significados, por lo que es fácil que su obra tenga presencia en otras pictóricas, literarias o cinematográficas que reflejan, de un modo u otro, ecos de la pintura del belga. Si bien, él fue un defensor de que sus cuadros solo significaban lo que el espectador quería que significasen, esto es, abogó por una total libertad de pensamiento: “Es el pensamiento el que permite una explicación. Es el pensamiento el que le da valor [...] El pensamiento es esencialmente libre. Es la luz” (Magritte 2003: 278) Para él, pensamiento devendría en misterio, único elemento capaz de suscitar este pensamiento: “El pensamiento se convierte en inspirado pareciéndose al mundo y evocando el misterio sin el que no habría ningún mundo ni ningún pensamiento” (Magritte 2003: 356).



La memoria (R. Magritte)  
 © <https://bloquejavier.wordpress.com/>

No se pueden olvidar ambos conceptos —pensamiento y misterio— para comprender cómo se realiza el trasvase de la obra de Magritte a la cinta de Sorrentino. En el minuto 19 de *La gran belleza*, Jep Gambardella llega al lugar donde se produce la performance de Talia Concept. Esta, cuya cabeza aparece cubierta por un velo transparente, corre con vehemencia hasta empotrar su frente con el muro. Aparentemente dañada, se tambalea y camina hacia situarse en frente de todos los espectadores que han presenciado la actuación. En ese momento grita: “Io no mi amo” (Sorrentino 2013). Es justo este momento de la secuencia el que interesa. Talia Concept aparece, tras el velo transparente, con una mancha de sangre en la frente. Es fácil de emparentar este momento con la obra *La memoria* de Magritte, en la que aparece un busto de mármol al que le brota sangre desde la frente (2). Este cuadro tuvo diferentes versiones en las que Magritte jugó con diversos fondos, pero en los que siempre se mantuvo el busto y la sangre. En una de estas versiones, a la derecha de la esfinge se encuentra un muro.

En cuanto a la metodología del trasvase, a diferencia de la obra de Rafael, la vía de acceso de la pintura al cine es “como base para el argumento de una película” (Ortiz y Piqueras, 2003: 10). Al no aparecer el cuadro de Magritte como tal, no se considera este eco pictórico en el cine un *atrezzo*, sino que será un *tableau vivant*, pues es la actriz la que representa el trabajo de Magritte. Aunque se ha hecho un breve acercamiento a este concepto, precisa detenerse en una mayor definición del mismo:

*El tableau vivant es la representación mediante seres vivos de cuadros famosos. Espectáculo puesto de moda a partir de 1830 en los salones burgueses, a finales del siglo XIX pasó a formar parte de los espectáculos populares de variedades. Irremediablemente kitsch, esta imitación en carne y hueso de algo, que a su vez es una imitación de la realidad (la pintura), cosechó siempre una gran aceptación entre el público (Ortiz y Piqueras 2003: 181-182).*

La relación con espacio y tiempo es importante, pues va a emparentar con la noción que del pensamiento tiene el pintor surrealista: “El pensamiento es la relación entre el tiempo y el espacio” (Magritte 2003: 266). En el cine moderno, como es el caso de *La gran belleza*, el *tableau vivant* aparece con el

propósito de generar sorpresa en el espectador, así como de crear una sensación de tiempo suspendido en un espacio ajeno al ámbito narrativo.

Antes de comprender qué analogía se establece entre la cabeza de la artista de la performance y el busto de Magritte se ha de entender cómo concebía el belga su obra. Se ha de tener claro que, bajo la aparente simplicidad de sus cuadros, estos esconden un constituyente filosófico y poético potente, lo que lo abre, como se ha dicho, a muchas lecturas. Se pregunta Calvesi:

*¿Es la realidad la que está cargada de sinsentido, o bien esta se despliega en ordenada naturalidad y son, en cambio, nuestros aparatos receptores y cognitivos (los sentidos y la razón, la fantasía y la regla) los que alteran la lógica? Este es el misterio que hay en el centro de la obra de Magritte. Y se hace más molesto cuanto más se afina su pintura realísticamente, cuando más, se diría, se dirige con meticulosa atención a retratar la realidad (Calvesi 2000: 208).*

Este acercamiento a la realidad para, a su vez, negarla, lleva a lo que Michel Foucault, en su ensayo sobre Magritte *Esto no es una pipa*, define como disociación: “Perseguir hasta lo más posible la continuación indefinida de lo semejante, pero librarlo de cualquier afirmación que intente decir a qué se parece” (Foucault 1981: 63). Así, el lenguaje que Magritte alude en el texto pictórico presupone que el espectador tiene que hallar la verdad en las apariencias. Además de lo aparente, John Berger señala lo ausente como clave para descubrir el misterio: “Lo que cuenta en la mayoría de sus cuadros depende de lo que no se muestra, del suceso que no está teniendo lugar, de lo que puede desaparecer” (Berger 1987: 143). Por su parte, la investigadora Nicole Everaert-Desmedt define tres pasos para comprender lo que subyace de la obra del belga:

*El proceso interpretativo de las imágenes pintadas por Magritte se puede describir en tres etapas. De un modo general, todas las imágenes de Magritte provocan ese proceso en el espectador: primero, reconocimiento; luego, sorpresa; y, al final, liberación del pensamiento (Fernández Taviel de Andrade 2000: 92).*

Se demuestra la importancia de la libertad de pensamiento para entender los cuadros del pintor. Su obra es, en sí misma, una reflexión sobre el significado de la significación. Propone una mirada alternativa a la realidad, en la que se cuele lo insólito y lo contradictorio.

*La memoria* responde a todos estos conceptos. Eso sí, dada la importancia que el lenguaje tiene en cualquier trabajo del autor, el título que él otorga a estos vacila entre lo poético y lo evocativo, por lo que no es concluyente extraer interpretaciones directas de lo escrito en los títulos. Más bien actúa como barrera, pues la misión de los títulos en Magritte es la de proteger al cuadro de una interpretación simbólica fija.

Los títulos de los cuadros no son explicaciones y los cuadros no son ilustraciones de los títulos. La relación entre el título y el cuadro es poética, es decir, esta relación solo retiene de los objetos algunas de sus características habitualmente ignoradas por la conciencia, pero presentes, a veces, con ocasión de acontecimientos extraordinarios que la razón no ha alcanzado a elucidar (Magritte 2003: 224).

Por tanto, que *La memoria* se denomine así no es ni mucho menos conclusivo, pero sí que puede evocar ideas y reflexiones a tener en cuenta en el análisis. El busto de mármol, al igual que la jaula, la pipa, la ventana o tantos otros objetos, es un elemento prototípico en la obra del belga, pues aparecen con frecuencia en sus trabajos. En el caso del busto, este es especialmente constante, especialmente. La metamorfosis de lo vivo en piedra sugiere la idea de que el tiempo corre y este ha causado estragos nefastos, pues la materia viva de sus obras se ha transformado en muerte. La cabeza de escayola se muestra como algo inanimado que copia los rasgos de alguien que tuvo una vida que con el paso del

tiempo ha quedado en nada, en muerte. “Las figuras humanas parecían estatuas milagrosas” (Berger 1987: 142).

Es decir, todo aquí parece proyectarse al pasado. En *La gran belleza*, Sorrentino parece poner en evidencia la superficialidad y el vacío que suponen ciertos comportamientos que se dan en la actualidad, y se hace infinidad de preguntas a las que Gambardella trata de encontrar respuesta a lo largo de la cinta. Una de las cuestiones que se plantea parece ser, en la secuencia de Talia Concept, si es posible que la sociedad considere artístico o ciertamente valioso un comportamiento consistente en empotrar la cabeza contra un muro hasta sangrar. El director italiano pone en tela de juicio esta crisis *identitaria*, y lo muestra con la mancha de sangre que brota de la cabeza de la artista, como si el presente estuviese gravemente herido. Es el triunfo de la banalidad. Magritte, ante su busto sangrante, parece querer representar algo parecido, como si el pasado hubiese sido mancillado: “La obra de Magritte se deriva de un profunda crisis social y cultural, una crisis que, probablemente, seguirá imposibilitando el que llegue a existir un arte unificado” (Berger 1987: 146). Por tanto, se entiende que Magritte use esta cabeza petrificada como un tema en el que, por medio de la memoria herida, hacer reflexionar al espectador. Se trata de encontrar una respuesta, por medio del arte, a la crisis social y de identidad que atraviesa el mundo. Justo lo que parece pretender Sorrentino más de medio siglo después. Magritte fue lo suficientemente vehemente y claro en sus escritos:

*‘¿Quiénes somos?’ encuentra una respuesta decepcionante en el mundo que nos ha tocado vivir. No somos en efecto más que los sujetos de un mundo presuntamente civilizado, en el que la inteligencia, la bajeza, el heroísmo, la estupidez, acomodándose muy bien los unos con los otros, están de actualidad. Somos los sujetos de este mundo incoherente y absurdo, en el que fabricamos armas para impedir la guerra, en el que la ciencia se dedica a destruir, a construir, a matar, a prolongar la vida de los moribundos, en el que la más frenética actividad actúa sin sentido; vivimos en un mundo en que nos casamos por dinero, en el que construimos palacios que se pudren junto al mar. Este mundo se sostiene mal que bien, pero vemos brillar en la noche las señales de su próxima ruina (Magritte 2003: 67).*

## Conclusiones

*La Gran Belleza* es una película de lo más interesante para estudiar cómo se produce el trasvase de la pintura o al cine o, en la contemporaneidad, del arte conceptual al lenguaje filmico. En primer lugar, por la enorme cantidad de referencias artísticas que aparecen en las más de dos horas de duración de la cinta de Sorrentino. En segundo término, por el gran intervalo temporal que abarcan todas ellas, desde las clásicas que evocan el Renacimiento hasta las más actuales, situadas en un tiempo líquido (Bauman 2017), cambiante como es el posmoderno. Y, por último, por las distintas representaciones por las que opta Sorrentino para traducir las referencias pictóricas en citas cinematográficas. Todo esto genera que la propia película objeto de estudio revele una reflexión constante en torno a la representación visual, lo que deviene en un juego metalingüístico entre el propio cine y la pintura.

La presencia directa del cuadro *La Fornarina* evoca el aroma del arte clásico que tan presente está en todo el filme, como el director se encarga de recordar en los eternos paseos de Gambardella por una Roma absolutamente imperial. La *transmutación* se realiza, en este caso, apareciendo físicamente en el encuadre. Si bien, es cierto que tiene una importancia decisiva en el relato cinematográfico, aunque es algo que el espectador descubre *a posteriori*. Por su parte, con Magritte llega la pintura moderna y el director napolitano introduce esta cita de forma indirecta. *La memoria*, con el busto que sangra, aparece como alegoría de un arte que está herido, y se pone en contraste con la lectura que hace de la obra de Rafael pues, para Sorrentino, lo moderno ha triturado los valores honestos de lo clásico hasta perder la memoria de los tiempos pasados (3).

## Notas

(1) Para una mayor profundización en la obra completa de Paolo Sorrentino se recomienda la monografía Paolo Sorrentino (Cátedra, 2022), escrita por Elios Mendieta.

(2) También se puede pensar en la obra de Magritte *Les amants* (Los amantes, 1928) en la que dos personas se besan mientras tapan sus cosas con un velo opaco. Sin embargo, la idea del busto y, especialmente, la sangre que brota de la frente hace que la secuencia de la película esté más cerca de la obra *La memoria*.

(3) Este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación llevado a cabo por Elios Mendieta como beneficiario de un contrato postdoctoral Margarita Salas con la UCM (con estancia en la UGR), financiado por la Unión Europea–NextGenerationEU.

## Bibliografía

AUMONT, J., *El ojo interminable*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2007.

BAUMAN, Z. *Vida líquida*, Austral, Barcelona, 2017.

BAZIN, A., *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 2001.

BERGER, J., *Mirar*, Hermann Blume, Madrid, 1987.

BERNARDELLI, M., “Cosa significa *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino?”. *Rivista Stilearte*, (disponible online) <http://www.stilearte.it/cosa-significa-la-grande-bellezza-di-paolo-sorrentino/> 2017.

BORAU, J. L., *La pintura en el cine, el cine en la pintura: discursos de ingreso en las RR. AA. De Bellas Artes de San Fernando*, Ocho y medio, Madrid, 2007.

CALVESI, M., *Los impresionistas y los creadores de la pintura moderna. De Chirico, Ersnt, Miró, Magritte, Carroggio*, Barcelona, 2000.

FERNÁNDEZ TAVIEL DE ANDRADE, B., *Ver y leer a Magritte*, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 2000.

FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa*, Anagrama, Barcelona, 1981.

GARCÍA RUIZ, S., “Polinización Transtextual en *La edad de la inocencia* (1993)”, *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía* 1 (2013), 101-121.

GENETTE, G., *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.

GIANNINI, F., “‘La Grande Bellezza’ di Paolo Sorrentino; un possibile itinerario di lettura tra arte contemporanea e arte antica”. *Rivista online d’arte antica e contemporanea*, (disponible online) [https://www.finestresullarte.info/106n\\_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php](https://www.finestresullarte.info/106n_grande-bellezza-paolo-sorrentino-arte-contemporanea-arte-antica.php), 2014.

GONZÁLEZ, A. M., *Rafael*, Historia 16, Madrid, 1993.

LÓPEZ MATO, O., *Desnudo de mujer*, Olmo Ediciones, Buenos Aires, 2008.

MAGRITTE, R., *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2003.

MENDIETA, E. *Paolo Sorrentino*, Cátedra, Madrid, 2022.

MORAL, J., “De la pintura al cine, del cine a la pintura: Historia de una imantación”. *EME Experimental Illustration, Art Design*, 4 (2016), 90-99.

ORTIZ, A. y PIQUERAS, M.J., *La pintura en el cine*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2003.

VASARI, G., *Vida de Rafael*, Casimiro, Madrid, 2012.