

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL AUTORRETRATO

Por CARLOS CID PRIEGO

APROXIMACION DEFINITORIA

El autorretrato es un caso particular del retrato, lo que debería facilitar su definición, pero no hay acuerdo absoluto sobre las condiciones para que una imagen sea un retrato. La etimología es latina, de *retraho* en sentido de *rursus inspicio*, *memoria repeto*, de donde *ritratto* italiano, desde el siglo XVI en que reemplazo a *copia*, y *retrato* en castellano con la significación actual desde el XVIII. Otra etimología latina es *protraho*, reproducir, que originó *portraire*; y *portrait* en la Francia del siglo XII; el *portray* inglés, *porträt* alemán, *portret* ruso. Estos vocablos desplazaron a los *eikón* griego, *imago* y *simulacrum* latinos. Todos comportan los conceptos de imagen y de imitación, *mimesis* o estrecha semejanza real.

Para Littré el retrato es "La imagen de una persona realizada con la ayuda de algunas artes del dibujo". La *Enciclopedia Británica* es más abierta: "El retrato es una evocación de ciertos aspectos de un ser humano particular visto por otro". Menos profunda es la Real Academia de la Lengua Española: "Pintura, dibujo, grabado, fotografía o efígie que representa determinada persona o cosa". Pero ya sabemos que no es posible la copia exacta de algo; las diferencias entre una vaca real y otra pintada son obvias, la segunda es cualquier cosa menos una vaca auténtica. La supuesta "realidad" en Arte sólo es un sistema de convencionalismo —tan valioso o no en sí mismo— aceptado como equivalente de la realidad en una época, lugar y cultura determinados, y que varía radicalmente con los cambios de estos factores (1).

Zanjando la interminable y un tanto inútil discusión, partiremos de la base de que el retrato es la imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de alguna manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra, dentro de las condiciones apuntadas, en el sentido corriente de realismo, pero también en otros muchos que se alejan profundamente, siempre que persista al menos la intención de mantener esa mutua dependencia. El autorretrato hay que considerarlo dentro de este concepto, con la diferencia de que en el retrato la

acción es transitiva: hay un sujeto (artista), alguien que la recibe (modelo) y un complemento directo (obra), mientras que el autorretrato equivale a una oración reflexiva porque la recibe el mismo sujeto que actúa y se identifican artista y modelo. Por esto se añade a "retrato" el prefijo griego *auto* en las lenguas latinas, y el *self* en las germánicas, indicativas de esa flexibilidad básica.

Este matiz gramatical parece pequeño, pero sus consecuencias son enormes y complejas. Por de pronto, supuso un retraso de milenios del autorretrato respecto al retrato; si éste existió como mimesis

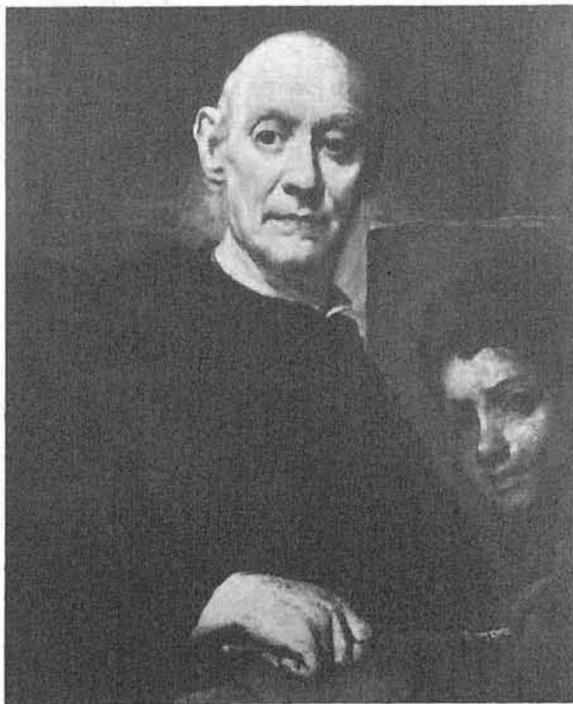


Figura 1.— Vittore Ghislandi, Autorretrato. Ejemplo de intento de la primacía de la objetividad y del realismo mimético, en la medida en que lo permiten la naturaleza y los medios técnicos del Arte.

desde la Roma antigua y en sentido más amplio quizás desde siempre, el autorretrato no aparece como individualización hasta la Baja Edad Media, en el siglo XIV, y se mantiene sin interrupción hasta hoy (2).

LA VARIABLE VOCACION AUTORRETRATISTA

Puede que un pintor jamás haya trazado un paisaje, que otro no sea autor de un bodegón, pero son excepción los que no han sentido la tentación del autorretrato, aunque solo sea una vez. Al menos desde su generalización en el siglo XV en Italia y Flandes y su vasta proliferación posterior. Un artista tan distante de la figuración como Antoni Tapies, se autorretrató en un dibujo a lápiz (1947) y en un cuadro que es una maravilla de realismo (1950) (3). Murillo, que únicamente lo hizo dos veces, dejó en el de la National Gallery de Londres una obra maestra de todos los tiempos. Pintores tan inclinados al paisaje como Corot no renunciaron a legarnos su efigie. En muchos artistas los autorretratos son parte destacada de su producción: Durero, Courbet, Degas, Cézanne, Gauguin, Munch, Kokoschka, Chagall, Dalí; algunos fueron obsesivos, de Goya se han catalogado más de 200 (4); de Rembrandt al menos 60, que pasan del centenar si se añaden grabados y dibujos; Van Gogh se reprodujo 22 veces en los breves años en que practicó la pintura, casi tres anuales; los de Picasso son incontables. Es evidente que estas irregularidades y exageraciones responden a profundas razones psicológicas.

Las largas series de un mismo hombre visualizan la impresionante evolución de la vida humana, desde el narcisismo juvenil a la desafiante firmeza de la madurez y la triste concentración de la ancianidad, cuando el cuerpo se consume y el alma se rompe; Goya y Rembrandt son ejemplares señeros. Salvando las diferencias de valor, humanamente afectan como esos álbumes familiares en que pueden seguirse los cambios desde el nacido desnudo hasta el viejo arrugado en el umbral de la muerte.

SOCIOLOGIA Y SOCIOECONOMIA

Parte de los curiosos fenómenos de los autorretratos se explican por motivaciones socioeconómicas. Aunque Marx y Engels exageraron estos factores como motores exclusivos del Arte, es innegable su importancia. Por ejemplo, el enorme retraso en la aparición del autorretrato respecto al retrato, su repentino surgir y fulgurante carrera posterior.

Durante milenios el autorretrato habría sido un nefando delito por causas mágico-religiosas ligadas al poder político y económico. En el antiguo Egipto sólo los faraones tenían derecho al retrato —aunque fuera más alusivo que realista y personal—, privilegio que fue extendiéndose a sacerdotes y altos dignatarios, los únicos aspirantes a la inmortalidad, que se consideraba ligada al “doble” o retrato mágico.

El autorretrato habría sido el crimen sacrilego y social de un loco. En Grecia el Arte se tenía por oficio servil, cívicamente indigno y equiparable a la prostitución (5). Platón condenó el Arte y expulsó a los artistas de su *República* por peligrosos, mentirosos y mixtificadores, una amenaza social. Tenemos una referencia de autorretrato griego, el de Fidias en el clavo central del escudo de su Atenea Parthenos, que se decía mantenía unidas las piezas de la estatua desmontable de oro y marfil. En algunas de las copias que nos han llegado se ve una cabeza masculina de perfil; pero si era la de Fidias se debió a la amistad y protección política de Pericles. Pese a ello la tradición afirma que le acusaron de impío por esta licencia.

Si el retrato escultórico romano alcanzó una de las cumbres universales del género, no se extendió al autorretrato la regulación legal del *jus imagines*, reservado a familias privilegiadas, y no alcanzaba a los artistas socialmente inferiores un signo de función religiosa, política e imperial.

El Cristianismo no mejoró esta situación. Ya desde Platón existía una corriente moral que despreciaba el cuerpo como cárcel del alma. San Agustín, Orígenes y demás Padres de la Iglesia lo convirtieron en odioso receptáculo del pecado, con muy negativa repercusión en las Artes, la ciencia y la cultura en general. La conquista del poder por la nueva fe hizo retroceder el retrato, que se reservó a los últimos emperadores romanos y a los bizantinos por la supuesta fuente divina de su autoridad. No se podía ni soñar en el autorretrato. Hay que esperar a las miniaturas medievales algo tardías para tropezar con algún ejemplo escaso y relativo. Aunque discutible, pasa por el primer autorretrato medieval el de Eadwine, monje e ilustrador del siglo XII que trazó el suyo “de memoria” en una copia inglesa del Salterio de Utrecht (6). Podría citarse algún caso más, que alteraría poco la cuestión.

Otro factor sociológico es la escasez de autorretratos femeninos en comparación con los masculinos. Es consecuencia del corto número de mujeres que ejercieron las Artes en una sociedad patriarcal que las relegaba al placer, la maternidad y los trabajos domésticos, y las excluía de la cultura. A pesar de todo hubo algunas miniaturistas y pintoras medievales. La primera escultora conocida de aquella época trabajó en la puerta del crucero de la catedral gótica de Estrasburgo, y si no osó autorretratarse dejó constancia de su persona en la inscripción de la Dormición de la Virgen: “Por gracia de la piedad divina ejecutó esta obra Savina”. La primera alusión a un autorretrato femenino es ya de 1402; en el *Libro de las mujeres nobles y famosas* de Boccaccio hay una miniatura que presenta a Marcia reproduciéndose en un cuadro con la ayuda de un espejo de tocador (7). Pero tendrán que pasar siglos para que

se incrementa el género. Los autorretratos de Rosalba Carriera, Vigée-Lebrun, Marie Laurencin, Leónor Fini y tantas otras, serán resultado de la progresiva conquista de los derechos sociales por los movimientos de liberación femenina.

Volviendo a los hombres, durante el románico y el gótico van apareciendo muy tímidamente en la escultura con preferencia a la pintura: los rasgos personales de la figura de una portada o de un capitel de claustro, un relieve secundario que representa al artista en su trabajo como modesto obrero, a veces con la añadidura de su nombre. Aunque a partir del siglo XV el retrato —y por lo tanto el autorretrato— adquieren relieve gracias al ascenso de la cultura ciudadana y una religión algo menos asfixiante, según Francastel hasta el final del antiguo Régimen los retratistas no se consideraron como verdaderos artistas. Y curiosamente se elevó su categoría por encima de otros géneros, después del religioso y el histórico. Los padres de Constable, reticentes a que se dedicara a la pintura, le aconsejaron que abandonara el paisaje y se especializara en el retrato por ser “un género más noble” y mejor retribuido.

La incidencia del autorretrato no fue idéntica en todas partes: las costumbres sociales y religiosas pesaron mucho. A más libertad e independencia individuales mayor número de autorretratos. Julián Gállego observa que entusiasmaron poco a los españoles comparativamente al resto de Europa. Recordemos nuestra paralela escasez de memorias y autobiografías, equivalentes literarios del autorretrato plástico. La asfixia política y religiosa que sufrió secularmente el país pueden explicarlo en parte.

En cuanto la persona pudo mostrarse como individuo humano, y no sólo por su categoría social, a partir del siglo XV, el autorretrato proliferó. Lo favorecía el ser la obra artística más barata. Si excluimos la escultura, los útiles del pintor no son muy caros, y basta un papel y un lápiz; no hay que pagar modelo ni artista. Y en casos de extrema pobreza se ha demostrado que usar el propio cuerpo era el único recurso gratuito cuando no se podía alquilar a otros.

Hay otras singularidades económicas. A diferencia de las demás obras, el autorretrato no cuenta con el cliente que encarga y paga, salvo raras excepciones, como el de Murillo, que en una cartela declara que lo pidieron sus hijos. En vida del artista el comercio del autorretrato es muy restringido, a pocos les interesa comprar el retrato de otro, que sólo puede ofrecerle valores técnicos y estéticos, pero no sociales ni familiares. Entra de lleno en el comercio después de la muerte del artista, cuando se convierte en una pieza histórica. Por esto, si ha habido paisajistas, pintores de Historia y demás, jamás fue posible una especialidad de autorretratis-

ta; sus obras serían monótonas y sin mercado.

En ocasiones el autorretrato tiene connotaciones sociales —que se analizarán más adelante, aclaradas incluso con letreros—. Cuando Benozzo Gozzoli se autofiguró en un fresco del Camposanto de Pisa, decoró orgulloso su bonete con unas palabras en que declara ser su autor. O cuando Gauguin, en su autorretrato de 1888 añade *Les Misérables*, título de la novela de Víctor Hugo en que el hombre es injustamente perseguido, el pintor se identifica así con esta situación social.

Finalmente, tiene importancia sociológica la comunicación de imágenes. Semiología o Semiótica —los sistemas de signos no lingüísticos— poseen para muchos valor social, aunque no siempre de fácil delimitación. El canal de información influye sociológicamente sobre el receptor e incluso sobre el emisor, y la imagen corporal con sus ropajes y ambiente está cargada de contenidos sociales.

MOTIVACIONES Y FINALIDADES

El autorretrato encaja bien en las tipificaciones axiológicas de Morawski: subjetivismo psicológico, objetivismo ontológico y punto de vista sociológico, sin que esto suponga una aceptación dogmática de las mismas. Dentro de ellas pueden explicarse en parte las razones de ser del autorretrato. Aquí adelantaremos algunos conceptos que más adelante exigirán análisis más detallados.

Una de las bases está en el irrefragable deseo de conocerse a sí mismo: en sentido corporal existencial aparece ya en el primer año de la vida, cuando el hombre experimenta que “es”, pero que todavía no sabe “lo que es” y procura por todos los medios formarse una imagen propia. En sentido ontológico profundo y trascendente parte del precepto socrático *gnoseis'autón* (conócete a ti mismo). La curiosidad por el propio cuerpo, por la psique, se mantiene toda la vida. Si para la mayoría el espejo y la reflexión son los únicos auxiliares posibles, para el dotado de facultades técnicas de expresión gráfica el representarse es una fuerte tentación.

Esta es una de las fuentes del autorretrato, en que la imagen muestra su apariencia física con numerosos matices y objetivos, desde la ostentación al narcisismo, autoafirmación de la personalidad, relaciones con los otros, aspiraciones sociales, satisfacción en fantasías que no serían posibles ni admisibles en la realidad, como la identificación con otros personajes, disfraces, erotismos, etc. A veces es una señal de identidad: cuando Benozzo Gozzoli se incluye en el citado fresco de Pisa y escribe en su bonete OPVS BENOTTI G, realiza una doble firma de autoría. En muchos casos el artista siente la satisfacción de “verse realizado”. La vanidad y el



Figura 2.— Van Scorel, Autorretrato en Roma. El artista, con rico atavío, señala el edificio alusivo a su alto cargo en el Vaticano. Es una clara exhibición de posición social.

embellecimiento, la ostentación, son muy frecuentes.

El conocimiento interior es un deseo más profundo. Los autorretratos de Rembrandt y del Goya viejos, los de Munch, Van Gogh, son ejemplos de la introspección, de una angustiada y dolorosa necesidad de autoconocimiento, de enfrentamiento consigo mismo con desprecio de toda vanagloria mundana y rechazo de la belleza formal. En su afán de verdad no corrige, no idealiza, acepta la fealdad de la vejez, la enfermedad y el dolor. Por introspección y autoanálisis logra una finalidad liberadora.

Como en el retrato en general, la otra función básica es el miedo a la muerte, el imposible deseo de supervivencia eterna. Un simple papel con unos garabatos puede perdurar mucho más que un hombre, el artista lo tiene a mano y sabe trazarlos, no le cuesta ningún dispendio. Y cede a la tentación de legar su imagen todavía viva y hermosa a una posteridad que él no verá. Como escribe Formaggio "El miedo gélido, inexorable del *Proceso*, de la *Metamorfosis*, esto es, la corporeidad como miedo, el drama de la fragilidad del destino dentro del que se muere, en ocasiones muy neciamente, el cuerpo; el miedo total. Por esto a veces el cuerpo se yergue tan dramáticamente como protesta contra la muerte exterior y contra la propia muerte, pregunta suprema lanzada al destino" (8). Y si pretende responder con el autorretrato es para conjurar ese terror.

Dada la escasa comercialidad en vida, el fin del autorretrato, cuando no lo conserva el autor, es la afectiva, para obsequiar con su presencia a sus familiares y amigos. El de *Les Misérables* lo hizo Gauguin para Van Gogh, y se conserva en la Fundación de éste en Amsterdam. Otro lleva el letrero *A l'amí Danill, P. Gauguin* (9). Dalí regaló uno a plumilla sobre papel a su amigo García Lorca (1923-24). No es raro el intercambio entre dos artistas. En ocasiones un pintor se interesa por la calidad y lo compra, como el espléndido de Miró de 1919, que lo adquirió Picasso cuando le visitó en París.

MIMESIS Y RECONOCIMIENTO

El mundo antiguo consideró la evolución del Arte como la conquista de la técnica de la *mimesis* (imitación literal), también en parte el Renacimiento, al menos en teoría desde Leonardo a Vasari, y gran parte de la Historia artística europea en la antigüedad y desde el siglo XIV a finales del XIX. Las masas no preparadas siguen todavía hoy identificando el máximo valor estético con la imitación más apurada. Los descubrimientos en torno al cambio de siglo (Einstein, Planck, Bohr, Freud, etc.), desacreditaron la realidad tradicional, hoy cuestionada hasta en su esencia conceptual. El supremo

realismo de antaño aparece como un sistema de convencionalismos aceptados y compartidos, pero tan falso o verdadero como cualquier otro.

El verdadero realismo requeriría la identidad literal entre modelo y obra, imposibilidad que justifica la ironía de un artista que en un alarde de veracidad expuso una vaca viva en lugar de pintura. La verdad es que se percibe algo como si estuviera presente en el objeto de la percepción, aunque éste sólo lo sugiere (J. Hogg). En el reconocimiento hay mucho de inconsciente y automático, es una operación compleja en que los estímulos no son idénticos a los recibidos antes. Angulo, luz, cambian la imagen, pero no el reconocimiento familiar, porque el cerebro trabaja con mecanismos estabilizadores constantes. El rostro humano es permanentemente cambiante y siempre identificable. Un estado anímico altera mucho la expresión, pero se mantiene el reconocimiento: una faz alegre, dramática o iracunda son muy diversas, pero seguimos viendo en ellas a la misma persona. La visión es simple e instantánea, incorpora recuerdos, presente y expectativas de futuro que definen a alguien a pesar de los cambios de edades (10). "El Arte, como el juego de los niños, está libre de constricciones y, en especial de lo que con bastante apresuramiento suele llamarse realidad" (11).

Se trata de establecer una relación, superponer dos aspectos diferentes alusivos a la realidad. En este sistema descansa no sólo el retrato, sino el autorretrato, el Arte en general y la vida perceptiva e intelectual de todos los humanos.

Es lógico que el reconocimiento requiera algunos elementos codificados y estructurados, de acuerdo con la teoría de la *Gestalt*, que estableció que la percepción no es igual a la suma de todas las cualidades de la imagen proyectiva, sino la captación de los rasgos estructurales básicos que distinguen a las cosas. Si los códigos son fuertes no existe dificultad, pero si son débiles aparece la duda y la ambigüedad, incluso el error y la incomunicación. Ejemplos de realismo son la conocida cabeza de anciano al carboncillo de Leonardo da Vinci (h. 1510) y la tocada con sombrero de ala ancha de Goya (Museo de Zaragoza), pero todavía no se ha resuelto si son o no autorretratos por la debilidad de sus elementos codificados. Por el contrario, su presencia no permite dudas en reconocer a Dalí en su absurdo y antinatural autorretrato de materia blanda y deformada, apuntado por varias muletas y con una loncha de tocino asado (1930, Museo de Arte de Pensylvania).

Esta identificación catártica —comparable a la teoría freudiana del chiste— es la clave de la obra artística—. Ya Aristóteles, en el siglo IV antes de la Era, rechazaba "contemplar copias perfectas cuya contemplación en la realidad es desagradable", y aseguraba que "la razón por la que nosotros goza-



Figura 3.— Francisco Goya, Goya y su médico Arrieta, 1820. Patético autorretrato al borde de la agonía asistido por su médico y amigo, al que retrata; Goya no pudo verse en el espejo ni pintar en esta situación; la obra es posterior, una imaginación tranquila, ayudada por los recuerdos, de lo que debió ser la escena real, con finalidad de recuerdo y agradecimiento.

mos al contemplar la similitud es que al observar aprendemos y deducimos lo que cada cosa es". En definitiva, en la veracidad del autorretrato hay que eliminar la idea común de realidad como condición absoluta, ya que no podría explicar muchas de sus facetas.

EL LABERINTO MAGICO DEL ESPEJO

Algo tan normal como el autorretrato depara sorpresas, no por lógicas menos llamativas. Para realizar una imagen más o menos ajustada hay que ver al modelo, pero ningún artista lo ha visto de verdad. La constitución humana únicamente permite la visión directa del propio cuerpo por delante desde los hombros y medio pecho hasta los pies, sólo éstos y los brazos son abarcables por todas partes, y la mayoría de los ángulos de visión son muy forzados. No suele pensarse en que nadie ha visto jamás su propio rostro. El autorretrato sería imposible sin el auxilio, mejor truco, del espejo. Confiamos en la fidelidad de la imagen que vemos en esa superficie tantas veces considerada mágica. Nada más engañoso. Primero, su tamaño es siempre la mitad del cuerpo que refleja, lo que se comprueba cubriendo la superficie de vapor y marcándola con el dedo; si parece de tamaño natural es porque el resto de lo que se refleja en el espejo está también reducido a la mitad y las proporciones no se alteran. Segundo, nosotros y la habitación aparecemos invertidos de izquierda a derecha. Como el cuerpo no es absolutamente simétrico y la izquierda-derecha son esenciales para la percepción e influyen en la expresión, la figura que apreciamos es la contraria de la que ven los demás (12).

No suele repararse en que el espejo no invierte ninguno de los dos ejes, vertical y horizontal, de su superficie plana, si así fuera todo aparecería boca abajo, sino el eje perpendicular, el que va desde el objeto al espejo, aunque en la práctica el resultado es como si únicamente se alterara el eje longitudinal (13).

Si la imagen estuviera en el cristal azogado, sería sencillísimo hacer un autorretrato: bastaría pintar directamente sobre ella. Pero al intentarlo escapa, se aleja, no se la puede tocar, aparece a la misma distancia que nosotros, pero en un inexistente detrás inaccesible por la barrera física del cristal. Una imagen a mitad de tamaño, invertida lateralmente, visible en un espacio inaccesible, inexistente, no es precisamente un dechado de esa realidad personal que con tanta convicción creemos ver cada mañana al aearnos. Es un fantasma.

La costumbre suple las enormes diferencias del cambio izquierda-derecha. Es fácil afeitarse porque por la repetición está automatizado, pero todos saben la dificultad, y hasta la imposibilidad, de acciones

no habituales con el auxilio del espejo. Un cuadro invertido en la proyección de una diapositiva es un disparate, y ¿qué pasaría si al entrar en nuestro coche encontráramos todos los mandos invertidos? Para superarlo tendríamos que caer en estado alquímico, en el que un lado se percibe como el contrario. Poco veraz es ese espejo con el que se dialoga en los cuentos porque dice toda la verdad. Es cierto que con un juego de varios puede lograrse una imagen rectificadora, pero es tan engorroso que no suele usarse en la práctica, salvo en autorretratos de perfil.

Si se pintara todo como aparece en el espejo habría cosas que no variarían, como una M o una T regulares, que no cambian. Muebles y otros objetos del fondo de un autorretrato resultan indiferentes porque el espectador no suele conocerlos. Pero en cuanto aparezca algo típico de la derecha o la izquierda, la inversión salta a la vista. Como en los viejos daguerrotipos, que también daban la imagen inversa, hay que traspasar algunos objetos: si es un hombre colocar el cigarrillo en la mano derecha, el pincel a la izquierda, cambiar de lado las condecoraciones, no olvidar las prendas abrochadas, que montan sobre la derecha en los hombres y al revés en las mujeres. Si le damos todo invertido, el espejo nos lo devolverá al derecho.

El engaño del espejo es tan fuerte que aun conociéndolo nos afecta; el que se ve es como si fuera "otro" que a la vez es "yo". Si nos apretamos un pómulo creemos que la imagen siente también la presión. Es un proyectarse —salvando enormes diferencias— semejante al de ciertos enfermos mentales, que creen que algunos de sus miembros o la totalidad se encuentran en otro lugar, lo que se llama "imagen corporal desprendida".

¿A quién mira el artista? suponemos que a nosotros, pero en la realidad lo hacía hacia sí mismo en el espejo, aunque con la intención de comunicarse a través de él con sus contempladores desconocidos y la mayoría aún no nacidos. Un diálogo propio del País de las Maravillas (14).

El autorretrato se desarrolló al mismo tiempo que el espejo. Al principio sólo existía la superficie del agua en reposo; en la Antigüedad los espejos eran de metal bruñido, escasos y de muy alto precio; poco frecuentes en la Edad Media. Al final de ésta se inventó el espejo de vidrio y azogue, con rápido desarrollo posterior. La coincidencia cronológica es casi exacta.

Por muchas precauciones que se tomen, el realismo del autorretrato es muy relativo; por mucho que se cambien los detalles de lugar —incluso una verruga o un lunar— para compensar al espejo, es imposible intercambiar por completo las dos mitades del rostro. Los errores son frecuentes. En el "Autorretrato del caballete" de Van Gogh (Museo

Van Gogh, Amsterdam) la paleta y los pinceles están en la mano izquierda; en el "Van Gogh de la oreja cortada" (colección Courtaued, Londres), la seccionada y vendada es la derecha, mientras que la



Figura 4.— Vincent Van Gogh, Autorretrato de la oreja cortada, 1889. El artista, mentalmente enajenado, cayó en el engaño del espejo, y pintó el vendaje sobre la oreja derecha, cuando en realidad se mutiló la izquierda; el capote abotonado monta sobre la izquierda al revés de lo habitual en los hombres.

que se cortó fue la izquierda, lo natural en una persona diestra, y además su capote monta sobre la izquierda. Podría justificarse por la enfermedad mental, pero en Corot, Manet, Pechstein y otros se advierten descuidos semejantes.

La fotografía podría suplir al espejo con la ventaja de dar una imagen directa y al tamaño que se desee. Pero tiene la desventaja de ser menos volumétrica, inmóvil y congelada (salvo cinematógrafo y video, prácticamente desechados en el autorretrato), da una versión previamente "interpretada" que varía en cada toma y operador. Su existencia práctica, entrado el siglo XIX es muy posterior al inicio del autorretrato. Si es blanca y negra miente, la de colores es muy tardía y nunca fiel. Finalmente, la mejor fotografía no es otra que una cartulina con manchas dispuestas en cierto orden.

En resumen, el artista nunca ve su imagen, sino fantasmagóricos sustitutos. Frente a todos los engañosos recursos triunfa el conocimiento interno y el valor de la memoria. Muchos trabajaron apoyándose exclusivamente en ella, como Picasso. Caso cumbre es el Goya gravemente enfermo sostenido por

su médico Arrieta (Institute of Arts, Minneapolis); es evidente que no pudo mirar la escena en un espejo ni pintarla al borde de la muerte, pero produjo después una obra impresionante. Max Liebermann tenía razón cuando decía: "Lo que no podáis pintar de memoria no podréis pintarlo de ninguna manera".

LAS MODALIDADES DEL AUTORRETRATO

Como todos los géneros artísticos ofrece muchas, pero con bastantes limitaciones comparado con el retrato. Unas por razones sociales, otras por imposibilidad obvia, y precisamente algunas son muy importantes en el retrato.

Quedan excluidos los autorretratos en el lecho de muerte y los póstumos; los funerarios (yacentes, orantes), que podrían hacerse antes del fallecimiento, pero a nadie le ha apetecido. Por razones sociopolíticas no hay autorretratos para monumentos públicos, ni para las mayores "tiradas" de una misma efigie, como medallas, monedas, billetes y sellos postales. El autorretrato robot sería inverosímil, y aunque nada lo prohíbe nunca se utilizó la modalidad ecuestre escultórica ni pintada. El ámbito natural es el de la propia intimidad o la familiar y de los amigos, salvo cuando por ciertos motivos el artista se introduce entre los figurantes de escenas religiosas o laicas destinadas a la contemplación pública.

Cuando se trata de personaje único predomina el busto o el medio cuerpo, con inclinación de tres cuartos y más raramente de frente o de perfil. El cuerpo entero es menos frecuente, aunque no falta. La mirada se dirige casi siempre al espectador. Lo corriente es que el artista tenga la paleta y los pinceles en las manos, incluso que esté ante el caballete y el lienzo, como sorprendido en su actividad, lo que reafirma su personalidad. Los fondos suelen ser neutros, a continuación los de interiores, raramente los paisajes. Las excepciones son escasas, pero existen. El holandés del siglo XVII Geerit Dou trazó dos autorretratos en que se asoma por una ventana muy realista con arco de medio punto y alféizar; en uno lleva una calavera en la mano y la otra adopta actitud discursiva, abajo un friso de amorcillos que parece aleccionar sobre la vida y la muerte (Uffizi); en el otro aparece con paleta y pinceles (Louvre).

Los hay conmemorativos de un acontecimiento importante de su existencia, como el matrimonio (Rubens, Rembrandt) o una grave enfermedad (Goya, ya citado).

Julián Gállego establece tres modalidades de autorretratos al referirse a Goya, que pueden extenderse a la mayoría de los artistas. Primera, el retrato figurante, en que se introduce con más o menos disimulo en una escena en que no es personaje principal:

“San Bernardino de Siena predicando al rey Alfonso V”, cartones para tapiz, “La familia del Infante D. Luis”, “La familia de Carlos IV”. Segunda, el autorretrato actuante, con los instrumentos de su oficio: “Autorretrato de cuerpo entero”. Tercera, autorretrato confidente, que presenta su fisonomía sin relación con los demás, como ser humano que se ofrece sencillamente a la contemplación de los demás, “Autorretrato con gorriila” (15).

TECNICAS, ESTILO Y COMPLEMENTOS

Lógicamente las técnicas son las normales, aunque con marcadas preferencias. La escultura es poco frecuente y tardía y elige materiales baratos de fácil manejo, como el yeso y el barro. El traslado a la piedra o al bronce lo hacen otros después de la muerte del artista, cuando su fama ha crecido.

La pintura al fresco, el temple sobre tabla, el óleo sobre lienzo, son los procedimientos preferidos y siguen la evolución general. Por ejemplo, no hay cuadros de caballete antes de 1430 en que aparecen por primera vez en Brujas. El fresco sólo se utiliza cuando el artista se incluye en una escena, nunca como figura individual. La acuarela, pastel, gouache van apareciendo en su momento. Materiales baratos y siempre a mano fueron de uso universal y frecuente, caso de la cartulina o el papel con trazos de pluma o lápiz. Casi no hay artista que no los haya utilizado, y pese a su modestia han logrado obras maestras, como el dibujo a la mina de plata en que Durero captó sus rasgos a los trece años (1484, Viena, Albertina). Parece que el autorretrato grabado comenzó con Thomas Leu en el siglo XVII transponiendo dibujos a lápiz. Luego tuvo gloriosa evolución: Rembrandt, Goya. Excepcionalmente pueden encontrarse otras técnicas, caso del esmalte dorado sobre fondo negro y formato circular en que se autorretrató Fouquet en 1450 y en el que estampó su nombre y apellido (Museo del Louvre).

Hoy hay que incluir las técnicas fotográficas, que tienen más de un siglo. Mucho se ha insistido en el autorretrato literario, pero se aparta mucho de los procedimientos plásticos (16). Y más problemático sería el musical, si es que existe en términos comparables.

Desde el punto de vista estilístico se sigue fielmente la evolución propia de cada época, de la que se adoptan todos los estilemas; pueden ser barrocos, románticos o surrealistas. Esto añade una precisión más, porque el representado se inserta totalmente en su tiempo. Lo que no es admisible es que la evolución estilística y técnica acabara con el retrato y el autorretrato a partir del siglo XIX (17).

La relación gestáltica entre figura y fondo en que la primera parece adelantarse y el segundo

retroceder, es muy importante en el autorretrato. Explica la preferencia por los fondos neutros y oscuros que favorecen este efecto y destacan la personalidad.

En los retratos suelen incluirse objetos que aclaran y glosan la actividad del modelo, su categoría social, o que son símbolos de sus situaciones, aficiones o creencias. En el autorretrato son muy limitados, casi siempre pinceles, paleta, caballete, lienzo en el bastidor, algún modelo de yeso, todo lo referente al oficio pictórico. Excepcionalmente se ven otros que aluden alguna afición y hasta obsesión, una calavera, el “Autorretrato con máscaras” de Ensor (1899, Amberes, colección Mdme. C. Jussiant), el del mismo título de Gutiérrez Solana, o el de éste con esas máscaras, maniqués y muñecas que inundan su producción.

Si el retrato suele lucir condecoraciones, bandas y demás signos de categoría social, no ocurre lo mismo como regla general en el autorretrato. La humilde categoría que se concedía a los artistas en los siglos pasados, las miserias que sufrieron en vida, no son proclives a estas vanaglorias. Pero hay excepciones: Tiziano se representó con el Collar de la Orden del Imperio que le otorgó Carlos V; Velázquez luce orgulloso la Cruz de Caballero de Santiago en “Las Meninas”; Esquivel no olvidó sus medallas cuando se figuró con el uniforme de académico.

INDUMENTARIA Y DESNUDO

Incorporamos a nuestra imagen corporal todo lo que ponemos en contacto con el cuerpo —sobre todo ropajes—, o que lo modifica —barbas, verrugas, cicatrices, peinados—. Se actúa según se va vestido, o nos vestimos para una actuación concreta (18). Lógicamente se trata de un factor básico en la reproducción de la figura humana, imposible de ahondar aquí. En terminos generales el atuendo en el autorretrato es más simple y menos variado que en el retrato. El artista viste lo que podría llamarse el “traje de calle” de su época, insiste mucho en el de trabajo (blusón, Corot), o con lo que buenamente tiene (Van Gogh). En ciertos casos adquiere significado especial, con el “traje alemán” de Friedrich, símbolo de nacionalismo germánico (19). Junto a esta tónica hay una corriente de elegancia en el vestir, una especie de *dandyismo* que depende de los caracteres, ya que caracteriza a ciertos artistas. Buenos ejemplos son Durero, el Rembrandt joven de los autorretratos de 1633 (Museo de Berlín), de 1630 (colección particular, Suiza), de 1634 (Museo de Cassel); también Rubens, Gros, Latour, Delacroix, Ingres, Degas. La necesidad que muchos humanos sienten de disfrazarse se refleja en los extraños atuendos de algunos autorretratos de fantasía desbordante: el “Auto-

retrato de la armadura” de Rembrandt (1629, Mauritshuis, La Haya); el Ensor con el sombrero floreado (1883, Museo Ensor, Ostende), enorme, pare-

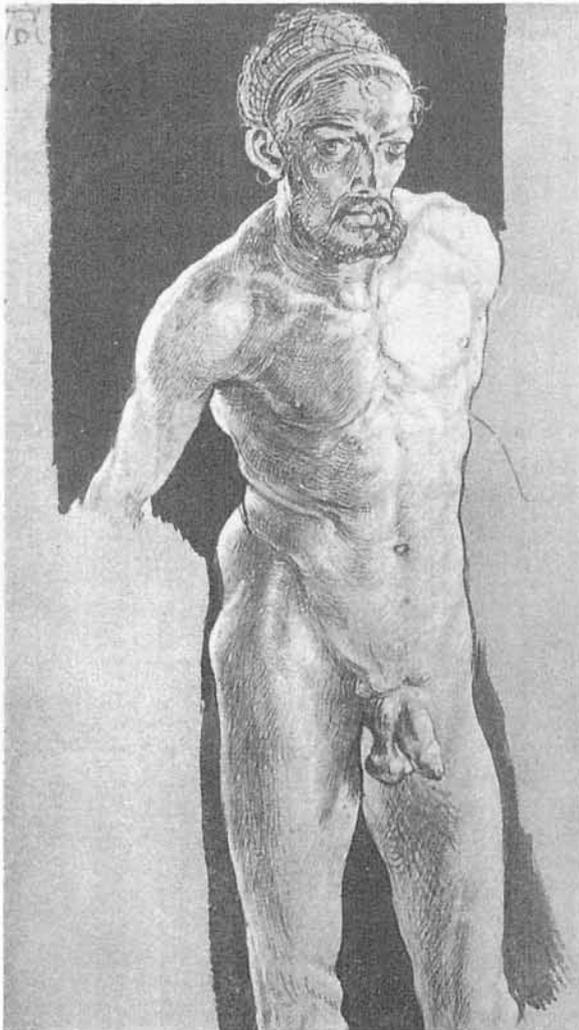


Figura 5.— Alberto Durero, *Estudio de desnudo*, hacia 1507, autorretrato del artista. Uno de los escasos ejemplos de autorretrato desnudo; la técnica, papel, pluma y tinta lavada, y el estar inacabado, delata una obra para guardar en la intimidad de una carpeta, no para la venta o exhibición.

cido al de una mujer recargado de flores y plumas; el “Autorretrato de busto” de Chirico (1925, Galería de Arte Moderno, Milán), con derroche de lujo, y del mismo, el delirante “Autorretrato con vestido rojo del 600” (colección particular), con colosal chambergo, mano en la espada y detonante traje anacrónico, en un jardín barroco que parece decoración teatral.

La importancia del desnudo en el Arte es enorme, por eso sorprende su incidencia casi nula en el autorretrato. No falta en el “retrato heroico” romano; Napoleón se hizo retratar por Canova desnudo para un monumento público (hoy en el patio del Palacio Brera, Milán), y también su hermana Paulina (Galería Borghese, Roma). Pero en el autorretra-

to, pese a limitarse a un círculo muy íntimo, parece pesar una férrea represión puritana, un pudor extremado, incluso en artistas de pensamiento muy libre y de vida moral nada ejemplar. Hay raras excepciones en hombres, no recordamos ninguna de mujeres, que no tenían inconveniente para posar desnudas ante ellos. Un dibujo a pluma y acuarela de “Durero como hombre enfermo” (hacia 1510, Kunsthalle, Bremen), del mismo un “Estudio” a pluma y pincel (hacia 1507, Schlossmuseum, Weimar). De Munch pueden recordarse “En el Infierno” (1895, Kommunes Kunstsamlingen, Oslo) y el “Autorretrato con lira” (1896). Obras que por técnica y materia eran apropiadas para guardar en la intimidad de una carpeta del artista. El “Autorretrato” del americano John Kane (1929) queda oportunamente censurado por el pantalón abrochado en la cintura. Y sería muy difícil aumentar la lista.

EL “YO” AUTORRETRATADO

“Yo” en lenguaje corriente es el pronombre que el sujeto emplea para designarse como persona, tomar conciencia de su existencia diferenciada respecto a todos los seres y objetos del mundo. También una representación global de sí mismo que reconoce como propios sus acontecimientos psíquicos y se afirma en su existencia autónoma adaptándola al dinamismo vital impuesto por la realidad.

Pero ¿quién es “Yo”? El incógnito dueño de “mi” mano, “mi” cuerpo y hasta “mi” alma, que siempre retrocede y se oculta tras la posesión de todo eso que también forma parte del Yo, pero que no es su única ni última esencia. No faltan teorías ni creencias, pero la respuesta científica absoluta no parece posible.

Aun prescindiendo de problemas metafísicos, tampoco la realidad palpable es sencilla. Se ha dicho que somos lo que somos (una incógnita que se escapa), lo que creemos ser, lo que los demás creen que somos, lo que creemos que los demás creen que somos, lo que los demás suponen que nosotros pensamos que ellos creen... el trabalenguas no tiene fin, pero no es un juego, sino las envolturas de la oculta realidad absoluta. Es evidente que somos plurales, en cada época de la vida, hora del día representamos como actores el papel que elegimos, o el que otros esperan del personaje que con acierto o no, nos han atribuido. Hay que darles lo que nos piden. Rimbaud tenía razón con su “Yo no pienso, soy pensado”. Elaboramos la imagen propia a partir de experiencias e imaginaciones personales, pero también de las que los demás manifiestan tener respecto a nosotros.

El concepto de sí mismo no procede únicamente de la vista, contribuyen las manos y su tacto, la

tensión muscular, las sensaciones viscerales, las térmicas, los movimientos, el psiquismo interno. La imagen exclusivamente óptica sería muy incompleta y errónea.

El género artístico del Yo es el autorretrato, pero ¿cuál de ellos representará el artista? Si se limita a la captación perfecta de la visualidad en el espejo la obra será floja, incluso pésima; debe intensificar la autoconsciencia, transmitir el psiquismo, sintetizar en una pose el momento presente, pero también los pasados y presentir el futuro. Y contar con que el Yo tiene otros pluralismos, el Superego y el Subconsciente que conviven con él en perpetuo conflicto. Para que un autorretrato tenga auténtica calidad requiere habilidad técnica y además ese toque de genio que no se puede enseñar ni aprender. Esto supone que autorretratarse es autoenjuiciarse para sí y para los demás; de la veracidad de esta confesión surgirá una gran verdad o una enorme mentira. Y el problema es que somos nuestros mejores y peores jueces.

El rostro es la parte privilegiada del cuerpo para la expresión. Claparède demostró que imaginamos el Yo localizado en la base del hueso frontal entre los dos ojos, y que por ellos y sus músculos se proyecta hacia adelante. También se da importancia especial a los orificios del cuerpo, porque a través de ellos se realiza toda la comunicación con el exterior necesaria para la vida vegetativa e intelectual. En el rostro se localizan varios orificios: boca, nariz y orejas, máximos portadores de la expresión y agentes de la comunicación. Esto explica el interés que siente por ellos el artista, y que el autorretrato de cara, o de busto (cara más soporte), predomina en grado superlativo.

EXPRESION, LENGUAJE Y COMUNICACION

La expresión es el elemento básico del autorretrato, cuya modalidad elige el artista dentro de la amplia gama aceptada en su momento como código. Se sirve de este lenguaje visual, que no debe confundirse con el literario escrito (20), y por él establece la comunicación con sus coetáneos y espectadores futuros. Los gestos son un complemento importante; son signos significantes de los que se deduce el significado descodificando el mensaje, pero también por la vía más directa y menos racional de la asociación y la empatía, es decir, "ponerse uno en el lugar del otro" (Lipps). La visualidad artística es una *Lebensform* o *form of life* completa (21).

En la práctica la mayoría de los autorretratos se clasifican en un número limitado de modelos, según el carácter del artista, su situación coyuntural en la existencia, o una intencionalidad suya momentánea. Hay una posición objetiva, en lo posible, porque

nunca se anula la subjetividad. El artista procura mostrarse sin embellecimientos ni exageraciones, reflejar lo más característico y natural de su apariencia y



Figura 6.—Maurice Quentin de la Tour, Autorretrato del ojo de buey. Muestra del autorretrato en que se acentúa la comunicación entre el artista y el contemplador. El siglo XVIII se manifiesta en el ilusionismo del brazo que sale del mareo, y en la libre vivacidad de la expresión.

su carácter más constante. Los ejemplos son innumerables, como lo son los de Petrus Christus, Ter Borch, Franz Hals; Chardin, Corot, Pissarro, Renoir, Cézanne, Zuloaga, Matisse.

De esa equilibrada serenidad se diferencia el retrato psicológico, que acentúa la firmeza, como en Tiziano, Ingres y Delacroix; un exceso de autosatisfacción cae en el autorretrato narcisista que se analizará más adelante: Gros "Autorretrato a los 20 años"; Van Scorel "Autorretrato con palacio al fondo", al que señala quizás indicando su cargo de intendente del palacio Belvedere del Vaticano, donde se conservan los tesoros del Arte pontificios, que puso a su cuidado Adriano VI.

Puede establecerse un orgulloso distanciamiento, el "Degas con chaqueta verde" (hacia 1850, París, colección Nepveu de Gas), nos mira tan distraído que nos ignora. O acentuar el contacto con la bonachona amabilidad de "La Tour con casaca azul"; o exagerarlo con Friedrich (1810) o Moreau (1850) con miradas exaltadas. No falta la burlonería festiva en el Chagall de 1912 (colección Obersteg, Ginebra); o cínica, el Gauguin de 1889 (Washington, National Gallery) que hasta se atribuye un nimbo de santidad. Tampoco se ocultan las miserias: el

supuesto autorretrato de El Greco (hacia 1605) mira con el agotamiento de la edad; se aprecia la melancolía de Rubens cuando se marchitan los años mozos (Kunsthistorisches Museum, Viena); en un sobrecolector autorretrato Rembrandt, pobre, viejo y enfermo es un desecho humano (Wallrat-Rchartz Museum, Colonia); la degeneración de Aubrey Beardstey asoma a su rostro; la angustia, en el "Autorretrato con la botella de vino" (1910), o en el "Autorretrato con máscara de mujer" (1891-2) de Munch. La cumbre de la insania es la serie de Van Gogh con mirada de loco y el vendaje de la oreja cortada.

DEL TRIANGULO A LA RELACION BINARIA

En el retrato hay tres términos humanos con encuentro en la obra de Arte, que cada uno configura: dos que concurren físicamente en lugar y tiempo y mutuo conocimiento, el retratado y el artista; el espectador es plural y posterior. Las relaciones entre ellos son tan complejas, variables y evolutivas, que la misma obra no tiene valor fijo. El modelo aporta su persona, con frecuencia influye en la obra al elegir modalidad, ropajes o imponer gustos y caprichos. El artista lo modifica al prestarle estilo y técnica, establece una relación humana, enjuicia al modelo y fija su propia versión, a veces apasionada; baste recordar las simpatías y rechazos que muestra Goya por sus personajes en su larga producción. Como según la teoría de la *Gestalt* los gestos y actitudes del que actúa son isomorfos con quien los observa, el artista adopta en cierto modo los del modelo, y esto conduce a la empatía. Con precedentes en Aristóteles y León Battista Alberti, y desarrollada modernamente por Vischer, Valket, Lipps, Vernon Lee y Langfeld, la empatía se define como el impulso de una persona a "sentirse dentro de otra" o de la obra. Marisa Vescovo acierta al escribir: "En el fondo todo retrato puede ser un autorretrato. Los psicoanalistas han tratado a fondo este tema y afirman que el artista muestra siempre otro aspecto de sí mismo... Podemos sostener la hipótesis de que los retratos que Modigliani pintó... no reflejan directamente la realidad, sino otra imagen interna del artista" (22). Dalí afirmó: "Cada cual tiene su propia interpretación de las cosas, que es siempre imagen y proyección de su persona. Cada uno ve lo que es él mismo. En fin, siempre en cierta manera estamos haciendo autorretratos" (23). En una palabra, la empatía supone la fusión de modelo y artista. Habrá que insistir al tratar de la identificación y la proyección.

En el autorretrato en lugar de tres hay dos términos, el modelo-artista fusionado y el contemplador. Si la relación corriente modelo-artista es muy compleja, es fácil imaginar lo que sucede cuando se

vuelve reflexiva, y a su actitud empática se añade la propia empatía del espectador respecto a un representado que no suele conocer personalmente, y cuan-



Figura 7.— Alberto Dürero, *Autorretrato*, 1493. Típica exhibición de autocomplacencia narcisista juvenil.

do ambos están situados en épocas y culturas diferentes que les condicionan. En consecuencia, hay tantas versiones de la realidad como artistas, tantas variantes de la obra como contempladores; y modelo ("automodelo" en nuestro caso), ejecutante y espectador colaboran en la recreación permanente de la pieza artística, que siempre es abierta.

La comunicación y la información no son nada simples, se emplean varios códigos y se combinan. Además es unidireccional hacia el futuro, pueden haber dicho algo en el pasado todavía inteligible, pero es imposible contestar a los muertos (24).

EL ETERNO NARCISO

En el mito griego el bello Narciso vio su imagen reflejada en el agua y se enamoró de sí mismo. Esto tiene tal importancia para el autorretrato, que de existir entonces Narciso habría trazado el suyo. Hevelack Ellis introdujo en Psicología el término narcisismo para definir un amor desviado hacia la propia imagen. Freud aplicó en Psiquiatría la "neurosis nar-

cisista" a la psicosis, y sobre todo a la esquizofrenia en que el enfermo se desprende del mundo y concentra en sí toda la libido que normalmente se proyecta sobre los objetos externos. Para Freud habría un narcisismo primario que aparece en las fases infantiles erógenas bucal, anal, uretral, muscular y cutánea; hacia los tres años se interesa por el mundo y le opone su propio yo, aparece el complejo de Edipo y surge el narcisismo secundario. Lacan llamó "estadio del espejo" al narcisismo secundario y lo adelantó; consideraba básica la visión en el espejo para la formación de la propia imagen unificada, que situaba entre los seis y los dieciocho meses (25). El narcisismo patológico puede conducir a la homosexualidad, al error en la elección de la persona del otro sexo (en la que se sigue buscando a uno mismo), el autoerotismo (26). Dentro de límites normales todo humano siente un prudencial grado de amor a sí mismo, y pocas ocasiones tan aptas para expresarlo como el autorretrato, que exige siempre la repetición mítica de la contemplación de la propia imagen reflejada.

El autorretrato se convierte en el "doble" del Yo. La obsesión del doble la expuso Maupassant en *El horla* y en *El*; Edgar Poe, en *William Wilson*; Dostoiewski, en *El doble*, y en un pasaje de *Los hermanos Karamazov*. Todos son perseguidos por su doble y presentan un cuadro clínico paranoico. El doble, el espejo, el miedo a envejecer, son motivos típicos del complejo narcisista en su aspecto hostil, proyectado sobre el doble que se convierte en una amenaza horrible (27). "En varios casos el tema del doble, de la imagen o del retrato, está ligado a un atormentador miedo de envejecer (que es una manifestación narcisista). Esto aparece en el poema de *Anna*, de Lenau, y sobre todo en *El retrato de Dorián Gray*, de Oscar Wilde; Dorián se aferra a su belleza y no quiere envejecer, desea que las huellas de la edad, de las preocupaciones y del pecado, sean impresas en su imagen en lugar de serlo en él mismo; pero ha de ser castigado por el cumplimiento de su anhelo, pues la imagen se convertirá en su conciencia visible, y no podrá soportar más su aspecto" (28).

Existe también una relación entre el narcisismo y el complejo espectacular de exhibición, que afecta al autorretrato. Quien se ama desea toda la admiración ajena. En el Arte hay casos exagerados, otros sublimados, pero pocas excepciones a la exhibición, al goce visual activo o pasivo (29).

En resumen, en el autorretrato puede ocurrir que el diálogo sólo lo entable el artista consigo mismo y para el contemplador deje únicamente la exhibición de su belleza.

Puede hablarse de un tipo de autorretrato narcisista. Ejemplo de exageración es el de Juan Antonio Bazzi, apodado El Sodoma por su descarada homo-

sexualidad. "Se pintó en el claustro del convento de Monteoliveto, ataviado con las prendas lujosas de vestir que había llevado un gran señor de Cremona el día que tomó allí el hábito de fraile. Las compró por 35 ducados, lo que le pagaban por cinco pinturas. El ajuar era: capa de damasco, vestido negro, camisas bordadas, zapatos de terciopelo y hasta una espada. Con ello se eternizó en un fresco, que es un documento de tremendo realismo psicológico. Porque más que sus ropas, impresionó la faz. ¡Qué labios, qué mirada de desafío! Los cabellos, de un rubio morado, salen de la gorra algo despeinados. En aquel momento Sodoma tenía treinta y tres años; no estaba casado; probablemente entonces se justificaría el apodo" (30).

Los ejemplos artísticos son muy numerosos y destacados. El autorretrato que introdujo Botticelli en "La Adoración de los Magos" (1475, Uffizi, Florencia); los dos de Durero en el Museo del Louvre (1493) a los 22 años, como un efebo con la flor de cardo que se daba a las novias en la mano, y el del Prado (1498) en que exhibe cascadas de bucles dorados y ricos vestidos y en el que escribió orgulloso: "Esta es mi verdadera forma que pinté cuando tenía veintiséis años". Pueden añadirse el Van Dyck del Museo de Viena; el "Autorretrato con pella" de Rembrandt (1634, el año de su boda); todas las delicias que reflejó Mme. de Vigée-Lebrun (en especial 1791, Uffizi, Florencia); el Ingres a la edad de 24 años (1804, Museo Condé, Chantilly); el Goya joven de una colección madrileña (31). Y podrían añadirse Filipino Lippi, Rafael Sanzio y muchísimos más.

EL AUTORRETRATO DE INTROSPECCION

Si el narcisismo es respuesta satisfactoria, la introspección plantea el interrogante serio a lo incógnito. Se lo formula el ser ante las realidades ineludibles del dolor, la enfermedad, la decrepitud y la muerte; busca el sentido de la existencia del hombre. Esta actitud a veces congénita, otras de aparición tardía, cuando los años avanzan, origina otro tipo de autorretrato, que se despreocupa de la belleza y las vanidades y acentúa el psicologismo, el personaje indaga sus profundidades anímicas en busca de una explicación que parece pedir también al contemplador. Estas obras inspiran emoción y respeto, son con frecuencia de la mejor calidad y las más sinceras.

Caso impresionante es el último autorretrato de Rembrandt, antaño feliz y ahora vencido por la vida y próximo a la tumba (Museo de Adelaida, Australia). Es un fantasma casi fundido con la penumbra neutra y que con su barba, bigote y cabellos descuidados, parece un mendigo de extraña inteli-



Figura 8.— Rembrandt, *Autorretrato anciano*. Impresionante imagen introspectiva, en que el artista, viejo, enfermo y arruinado, se interroga ante el espejo sobre sí mismo y la existencia, y con una grotesca mueca invita al contemplador a participar en este juego trágico.

gencia y dignidad. La misma de sus filósofos y rabinos solitarios de esta última época, meditabundos de la dorada brumosa, y que sin pretender parecido físico son la proyección del propio artista.

El conocido autorretrato de Otto Runge refleja su enfermedad y el presentimiento de su próxima muerte en plena juventud; es un adiós a la vida. El orgulloso Courbet de otros tiempos se figura derrotado en la cárcel de Saint-Pélagie en 1873, cuatro años antes de su fallecimiento, políticamente perseguido, arruinado y tras una grave operación. Kokoschka, Klee, Soutine y otros muchos añadirían más ejemplos.

AUTORRETRATOS EN COMPAÑÍA

Con mucha frecuencia el artista se autorretrata con otra o varias personas por motivos muy diversos. Son obras más que dúplices en la problemática hasta aquí apuntada, ya que constan de un autorretrato, uno o varios retratos y crean complicadas relaciones técnicas, plásticas y de todo orden entre ambos géneros. Por ejemplo, el autor ofrece la inversión especular del rostro, los demás, no; la ejecución no pudo ser simultánea de todo el grupo, sino figura a figura.

La primera motivación es plasmarse junto a seres queridos, caso de los grabados de Rembrandt de 1635, uno con su madre y otro idéntico pero con su

esposa Saskia; los tan deliciosos de Mme. Vigée Lebrun abrazada a su hija.

El autorretrato del artista con su esposa es un verdadero subgénero. Resulta de la fusión en el mismo lienzo de las parejas de cuadros de idéntico tamaño y formato con un personaje cada uno (como los independientes de Andrea del Sarto y su mujer Lucrecia del Fede). Casi siempre aflora el afecto, la atracción amorosa y hasta el entusiasmo, sobre todo cuando se fechan en los primeros años del matrimonio: Franz Hals, "Autorretrato del pintor con su esposa" (Rijksmuseum, Amsterdam), sentados al pie de un árbol, él nos mira burlón desde su dicha; "Autorretrato de P. P. Rubens con su primera esposa Isabel Brandt" (Museo de Munich), ambos bellos, magníficos, con las manos enlazadas y henchidos de amor.

Caso muy curioso es la "Última mirada a Inglaterra", del prerrafaelita Madox Brown (1852-56). El motivo fue la partida para Australia en busca de fortuna de otro miembro de la Hermandad, el escultor Thomas Woolner; pero fueron Brown y su segunda esposa Emma los que verdaderamente posaron para la pareja que contempla lánguidamente la costa que se aleja del navío. Es por tanto un retrato-autorretrato suyo, no de los protagonistas de la aventura.

De tranquilidad casi indiferente son el "Autorretrato con Oida" de Kokoschka (1963) y el "Yo y mi



Figura 9.— Pedro Pablo Rubens, *Autorretrato con su primera esposa Isabel Brandt*, 1610. Típico retrato de matrimonio rebosante de felicidad en los años de juventud.



Figura 10.— Chagall, Doble retrato con el vaso de vino, 1917. Es el autorretrato del artista y el retrato de su esposa Bella, manifestación de alegría por un afecto sincero y un erotismo satisfecho.

mujer" del futurista Fortunato Depero (Milán, colección del Dr. Giovanni Mattioli). Pero de alegría explosiva los numerosos autorretratos de Chagall con su amada Bella: "Doble retrato con el vaso de vino" y las varias versiones de "El aniversario". Dalí y Gala proporcionan una de las series más largas de retratos de matrimonio.

Otro tipo de relaciones tienen también amplio repertorio. Uno de los cuadros mejores y más famosos de Kokoschka, el titulado originariamente "La gran barca", y después "La tempestad" y "La novia del viento" (1914, Kunstmuseum, Basilea), está pintado al término de su relación con la viuda Alma Mahler, que se consoló pronto de la muerte del ilustre músico con el no menos célebre pintor, en una orgía de sexo que les agotó. Ambos están tumbados en una barca en medio de la tempestad, ella apoyada en su hombro, y la violenta deformidad de las pinceladas manifiesta bien el caos erótico en que se sumieron.

Con o sin relaciones íntimas, "el pintor con la modelo" es una escena muy repetida y que admite multitud de variantes, desde el abrazo pasional de Lovis Corinth, a la admiración que la modelo desnuda muestra por Courbet en "L'Atelier", la indiferencia de Max Beckmann, o la malsana melancolía de la intimidad con lecho deshecho al fondo de varios lienzos de Munch.

El círculo puede ensancharse y el artista lega al futuro su imagen rodeada de toda o parte de su familia. La Historia del Arte está llena de ejemplos. Jacob Jordaens en "La familia del pintor en un jardín" (Museo del Prado), muestra satisfecho y elegante a la bella Catalina van Noort como protegiendo a la hija, otra mujer y él mismo como gentil-hombre con laúd. Nicolás Largilière se presenta paleta en mano con su esposa y sus dos hijos en una explosión de vida (Museo de Bremen). Si la vitalidad es la tónica, en algunas ocasiones la familia se traspone a un plano simbólico, como en "Las edades" de Friedrich; o hasta visionario, en que participan personajes ya muertos, caso de la "Aparición de la familia del pintor" de Chagall (1935-47), que en el acto de pintar se ve rodeado de judíos barbudos, mujeres vestidas de novia, ángeles, vacas, etc.

Es poco frecuente autorretratarse con personas ajenas, salvo en ocasiones de especial significado. Es famoso el dibujo caricaturesco de Pieter Brueghel "El artista y el aficionado Hans Frankert" (Alberlina, Viena), en que se autorretrató pintando, peludo y con cara de mal humor, mientras el narigudo



Figura 11.— Brueghel, Autorretrato con el aficionado Hans Frankert. Dibujo, un capricho jocoso.

admirador alarga su cabeza desde atrás con cara de cretino. Rafael Sanzio se pintó con su maestro de esgrima (1519, Louvre), en un par de bustos que no tienen en común más que estar en el mismo lienzo. Goya rinde pleitesía al Conde de Floridablanca acompañado de otro personaje, quizás Ventura Rodríguez (1783, Banco Urquijo, Madrid). “En sus primeros tiempos, Marie Laurencin pintó un cuadro muy raro con los retratos de Guillaume, Picasso, Fernande y el suyo propio. Fernande habló de ello a Gertrude Stein. Gertrude Stein lo compró, y Marie Laurencin, quedó muy complacida porque éste fue el primer cuadro que vendió en su vida” (32).

Los artistas introducen sus autorretratos en escenas con varias figuras con la justificación de su oficio, como una autoafirmación de su personalidad. Es inevitable el recuerdo de “Las Meninas” de Velázquez; del Goya de “La familia de Carlos IV” o “La familia del Infante D. Luis” (33); “L’Atelier” de Courbet e incluso el “Bon jour Monsieur Courbet”. El holandés Teniers acompaña en su galería al archiduque Leopoldo, gobernador de los Países Bajos, como asesor técnico de las compras que le ofrece un anticuario.

Los retratos colectivos de artistas o intelectuales, a veces de homenaje a uno de ellos, son un buen pretexto para introducirse entre otros. “El taller de Batignoles” de Fantin Latour, o el “Homejane a Cézanne” de Maurice Denis. Con menos envaramiento “se coló” Toulouse Lautrec en “Au Moulin Rouge” (1892), y Gutiérrez Solana en “La tertulia de Pombo” (1920).

La última variedad en compañía es la llamada “autorretrato intruso”. Es cuando el artista se incluye en una escena con la que no tiene ninguna relación personal, en la que no estuvo presente, o incluso muchos siglos anterior a su existencia. Se



Figura 12.— Sandro Botticelli, *La Adoración de los Magos*, detalle hacia 1475. El personaje que nos mira a la derecha es Botticelli. Caso de “autorretrato intruso”, introduciéndose en un hecho y tiempo no vivido por el artista, y que así lega su imagen a la posteridad.

distingue del autorretrato de proyección en que se presenta como un añadido, sin pretender suplantar ni confundirse con ninguno de los demás actuantes. Casi siempre es el único que nos mira fijamente, otra vez la huella del espejo. Siempre se vale de un pretexto, es un comparsa más, un soldado, un músico.

Varias son las razones de esta modalidad. Una legar su imagen al futuro en una obra que considera más interesante, cuidada y contemplada que su autorretrato aislado; la vanidad y el deseo de superar la muerte; la presencia en un hecho que admira y en el que quiere participar, aunque sea moralmente. Cuando se trata de temas religiosos, la fe y la devoción son móviles importantes.

El autorretrato intruso es poco frecuente en acontecimientos de la Historia laica real, aunque cuenta con el ejemplo de “La rendición de Breda” de Velázquez (1635), que se incluyó a la derecha entre el séquito de Spinola, independizando su rostro enmarcándolo por el sombrero, el cuerpo del caballo y la bandera inclinada.

En cambio el intrusionismo en el Antiguo Testamento, en los Evangelios y en las vidas de santos fue frecuente durante siglos. A principios del XV vemos un profundo autorretrato de Masaccio entre los oyentes de la predicación de San Pedro, que pintó al fresco en la iglesia del Carmine de Florencia, como devoto seguidor. En cambio es muy mundana la expresión de Botticelli en su “Adoración de los Magos” (hacia 1475, Uffizi, Florencia). Lo mismo le sucede a Benozzo Gozzoli en el “Cortejo de los Reyes Magos” (1459, Palazzo Medici-Ricardi, Florencia). Acaso el considerarse pecador impulsó a Piero della Francesca a dar sus facciones a un guardián dormido con la cabeza hacia atrás en la “Resurrección de Cristo” (Borgo Santo Sepolcro, Palacio Comunal), y por devoción a incluirse entre los personajes que protege bajo su manto la “Virgen de la Misericordia” (Borgo Santo Sepolcro, Palacio Comunal).

Tan pintoresco y desenfadado como sus protagonistas es el caso de “La coronación de la Virgen” de Filippo Lippi. Este antiguo fraile, enamorado de la monja Lucrecia Butti, con la que se casó con licencia, aparece en la parte baja arrodillado y como adorando a Lucrecia, que está a su lado con sus hijos, desentendiéndose de la Virgen; una filacteria disipa toda duda: PERFECIT OPUS ISTE.

Veronés se divierte en las “Grandes Bodas de Caná” (1562, Louvre). Se autorretrató lujosamente vestido y en primer término tocando un instrumento músico de cuerda y arco, y a su lado puso al Tiziano tañendo el contrabajo. Poca es la unción religiosa.

En ocasiones domina la modestia, casi la disculpa, como Dietric Bouts, que se introdujo entre los humildes servidores de la “Última Cena”; o Brueg-

hel, que asoma su rostro tímido e incompleto en el tríptico de Chatsworth. Durero se presenta como tamborilero en un lateral del retablo de Jabach (Wallraf-Richartz Museum, Colonia), y de nuevo junto a la cartela con su firma, en el "Martirio de los mil Santos" (1508, Kunsthistorischesmuseum, Viena). Quizás sea consciencia de intrusiónismo el autorretrato de Lucas Cranach en "La Familia de la Virgen" (Academia de Bellas Artes, Viena), representado como un caballero a la izquierda, el único que nos mira, pero que parecen ignorar totalmente los numerosos personajes que pueblan la escena, como prescindiendo de su existencia.

El Greco se introdujo en "La expulsión de los mercaderes del templo" (hacia 1570-75) y en "El entierro del conde de Orgaz". Goya, pese a su poca beatería, en "La predicación de San Bernardino de Siena" o "La última comunión de San José de Calasanz".

LA FANTASIA Y EL DISPARATE

Los psicoanalistas sabrán qué complejas razones explican ciertos autorretratos en que la fantasía del artista vuelca sobre sí mismo desde el simple capricho hasta los mayores disparates. El caso es que no faltan en la historia del género.

Un ejemplo es el probable y alucinante de El Bosco en "El jardín de las Delicias" (Museo del Prado). Está en la tabla lateral derecha del tríptico abierto, donde se ve un personaje con cuerpo de huevo con la cáscara rota para que se vea el banquete que se celebra dentro, un gorro de disco con una gaita encima, recorrido por figuras diabólicas. El rostro es natural y se vuelve melancólico y meditativo, y sobre todo es muy real y personal. "No quisiéramos terminar esta descripción sin hacer mención al enigmático rostro, bajo la gaita lasciva. Algunos historiadores lo consideran autorretrato del maestro, interpretando entonces el infierno como una visión de la que él es testigo mudo" (34).

Un artista tan serio y de altas preocupaciones estéticas como Miguel Ángel, fino poeta, gustó de estas bizarrerías. Su autorretrato aparece como una máscara horrible en la piel separada del cuerpo, que en señal de su martirio sostiene en la mano San Bartolomé en el "Juicio Final" de la Capilla Sixtina. Hizo también el dibujo de un medallón, que habría de grabar Leone Leoni, en que se presentó como un perro que conduce a un anciano ciego. Dalí comentó que en el mismo caso querría ser "Un cerdo... el cerdo que se ve en Alciato" (35). También se ha imaginado su autorretrato anamórfico en un mechón de la barba de "Moisés" de la tumba de Julio II (San Pietro in Vinculis, Roma).

Quizás por juego óptico manierista Parmesano se autorretrató en un cuadro circular (1524) que

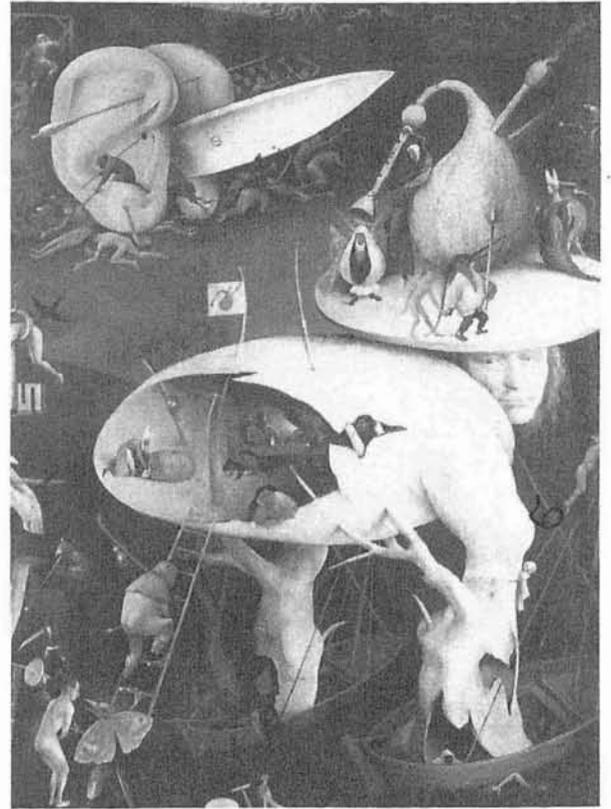


Figura 13.— *El Bosco, El Jardín de las Delicias, siglo XVI, detalle. Posible y delirante autorretrato, en que el pintor contempla, melancólico y resignado, las diabólicas locuras del mundo.*

copia un espejo convexo con todas las deformaciones que produce su curvatura, por lo que la enorme mano en primer término es mucho mayor que la cabeza.

Caravaggio llegó al delirio. Pintó a "Salomé con la cabeza cortada del Bautista" (National Gallery, Londres), y en este horrible despojo a punto de ser depositado en la bandeja reprodujo la suya. Y parece que hizo lo mismo en el "David con la cabeza cortada de Goliat", de hacia finales de su época romana (Kunsthistorisches Museum, Viena). Es famoso el aguafuerte de Ensor "Mi retrato en 1960", un esqueleto tumbado, que como lo realizó en 1886 hoy debe parecerse bastante.

Junto a estos macabros desvaríos resultan pueriles esos lienzos rectangulares que figuran otro cuadro ovalado —el cuadro dentro del cuadro— con un autorretrato en que la figura saca la mano del marco del óvalo en un alarde de virtuosismo técnico y confusionismo entre imagen en una superficie y corporeidad fingida. Así lo hicieron Murillo, Quentin Latour, y durante algún tiempo fue una moda.

Kokoschka no se quedó atrás. En su "Naturaleza muerta con angelote y conejo" (1913) dio las facciones de su turbulenta amante Alma Mahler a un gato, y el angelote no tiene aspecto infantil, sino de hombre muy parecido al artista; parece huir de la

amenaza del gato-Alma, muy justificada en la historia íntima de los dos personajes en aquella fecha.

En "Mi aldea y yo" Chagall trazó su perfil verde y geometrizado sobre una evocación de Vitesk, que se ve por transparencia, enfrente a una cabeza de vaca, sin olvidar a una pequeña lechera ordeñando y figuras que avanzan con la cabeza hacia abajo.

En plena madurez Dalí se presentó en muchos lienzos como un niño vestido de marinerito, como en "El espectro del Sex Appeal". Otras lo hace de manera delirante: "Pinta su primera obra surrealista. *Le jeu lugubre*, cuadro en el que intenta mezclar todas las tendencias del surrealismo de los años veinte: el automatismo y la narración de sueños, ambas en relación con la obra de Freud. La estructura de este cuadro (una cabeza —la de Dalí— de la que salen imágenes multicolores, piedras, etc.), está tomada de dibujos de 'mediums', en los que las visiones del 'medium' emergen de su cabeza" (36). Y llega a lo inconcebible en el "Autorretrato blando con loncha de bacón asado" (1941), sobre peana con inscripción SOFT SELF PORTRAIT, muy deformado, ojos reducidos a órbitas vacías, muletas de apoyo y hormigas, y no obstante bien reconocible. "Autorretrato antipsicológico: en lugar de pintar el alma, es decir, el interior, pinta únicamente el exterior, la envoltura, 'el guante de mí mismo'. Este guante de mí mismo es comestible e incluso un poco afaisanado; es la razón por la que aparecen las hormigas acompañadas de bacón. El más generoso de los pintores, me ofrezco continuamente como comida, alimentando así suculentemente nuestra época" (37).

AUTORRETRATO DE CARENCIA PARCIAL Y AUSENCIA TOTAL

Las rarezas no acaban aquí. En un retrato o autorretrato parece imprescindible la presencia del cuerpo, busto o rostro del modelo. Sin embargo, hay autorretratos de espaldas, con la cara invisible, o en los que el personaje está por completo ausente del cuadro.

Es evidente que reconocemos a una persona por detrás —muchas veces ocurre en la calle—, y que su textura corporal y actitudes la siguen identificando siempre que la conozcamos muy bien. La pericia, el autoconocimiento y la memoria visual de muchos artistas, los juegos de espejos, les indujo a esta curiosa aventura. La famosa "Alegoría de la Pintura" de Vermeer de Delft (1666, Kunsthistorisches Museum, Viena), figura un interior con la modelo y numerosos objetos de simbolismo hermético; en primer término un pintor trabaja ante su caballete totalmente de espaldas al contemplador. La sospecha de que se trata del autorretrato del artista se disipa por el título que le dio su viuda en el inven-

tario en 1676: "Vermeer en su estudio".

Muchas de las figuras que aluden al pintor en



Figura 14.— Vermeer de Delft, *El taller del artista*, hacia 1666. El pintor se ha representado en la intimidad de su trabajo, pero de espaldas ocultando el rostro; pese a la singularidad de la posición, se le reconoce por el resto de su expresión corporal.

los cuadros de Friedrich están de espaldas: "Sobre el velero", "Viajero junto al mar de espaldas", "Las edades", etc.

Arnold Schönberg, el famoso compositor padre de la música dodecafónica, fue también pintor, y se autorretrató de cuerpo entero paseando de espaldas, que se publicó en el Almanaque del *Der Blaue Reiter* (38).

Dalí fue muy aficionado a los retratos de espaldas, los hizo a su hermana y muchas veces a Gala; idéntica posición ofrecen numerosas figuras alusivas a sí mismo que introdujo en sus cuadros.

No es corriente ocultar el rostro, pero Goya lo hizo en varias de las versiones de la lámina de "Los Caprichos" en que un hombre duerme y sueña monstruos; su cabeza apoyada no es visible, pero no hay duda de que el durmiente es el artista.

Urculo en "Thai y yo" (1982) está sentado en una tumbona plegable ante un paisaje de arena y dunas junto a su perro; aunque no muestra el rostro, se ve la chaqueta gris y el sombrero anaranjado típicos y su perro, sin olvidar la configuración del cuerpo y la postura; todo esto le identifica para el que lo conozca, pero es una incógnita para los demás. La cumbre es cuando un cuadro titulado "autorretrato" no incluye la menor referencia corporal de la persona. Es un llegar a la nada, como lo son esos cuadros que sólo presentan una superficie uniforme pintada de negro o de blanco. Aunque parece una



Figura 15.— Eduardo Urculo, *Autorretrato del sillón*, 1981. Ejemplo extremo de autorretrato sin la persona, que es evocada por su sillón, prendas de vestir y entorno individuales y habituales.

petición de principio, hay rastros indirectos: los muebles favoritos, prendas de vestir habituales, objetos de uso personal, evocan a su dueño. La habitación y lo que contiene, la manera de dejar las cosas, son una huella de nuestra existencia particular, aunque sólo significativa para el que nos conoce bien y que extinguida la vida desaparece. Otra vez Urculo ofrece un ejemplo en su "Autorretrato del sillón" (1981), simple rincón de una habitación dominado por un sillón sobre el que ha quedado su chaqueta y su sombrero. Es frecuente que cada persona tenga su sillón preferido, casi un símbolo que nadie más utiliza; y si se añaden las prendas y el modo de dejarlas con descuido, falta el personaje, pero todo lo evoca (39).

PROYECCION, PERSONALIZACION, IDENTIFICACION, TRANSITIVISMO

Ya vimos que en el autorretrato se produce el curioso fenómeno de que el artista preste parte de sus rasgos a otro ser real o imaginario. Y esto sucede desde ligeras afluencias del subconsciente hasta la acusada voluntad consciente. Aunque parezca extraño, dos personas que coinciden en la misma imagen siguen siendo ellas, se las puede identificar y desdoblarse sin romper la unidad de la obra artística. Esto es frecuente en los sueños, en que se perciben sin extrañeza dos seres fundidos en uno, pero esto no le ocurre a una mente sana en estado de vigilia, salvo en el Arte.

Los procesos son múltiples y complejos, los con-

ceptos que encabezan este capítulo tienen significación específica en Psiquiatría, que aquí evitaremos por razón de límites. Podemos aceptar como proyección el atribuir caracteres propios a otros. Muchos fenómenos se sitúan entre el objeto y el sujeto, y según los casos se "proyectan" o se "personalizan". El propio cuerpo se trata a menudo como si fuera un objeto externo. Fundirse con otro es una personalización que puede alcanzar lo patológico. Pero sin llegar a tanto, las fronteras entre el Yo y el Otro no son absolutas, damos y tomamos: el militante de un partido suele adoptar las palabras, el tono y gestos de su líder; el subordinado los de su jefe, incluyendo hasta su caligrafía y costumbres; largos años de matrimonio compenetrado culminan en ocasiones en un sorprendente parecido entre los cónyuges. Dice Oscar Wilde en *El retrato de Dorian Gray*: "Sucede con frecuencia que pensando hacer una experiencia sobre los demás la hacemos realmente sobre nosotros mismos". Y ya Leonardo da Vinci observó que el artista tiende a prestar al modelo su experiencia corporal. Alberto Durero hizo un retrato de Oswald Kreel, de su misma edad, al que atribuyó buena parte de sus propios rasgos.

Se hizo el experimento de que diez pintores realizaran cada uno un retrato del escritor Jevrecinoff; el resultado fue que en todos se le reconocía perfectamente, pero que no había dos iguales: las diferencias no estaban en él, sino en lo que había puesto de sí mismo cada artista (40).

En esta problemática juegan demasiados factores para que puedan agotarse aquí. En principio se trata del deseo de apoderarse de otro al que se considera superior. Así el típico demente que asegura ser Napoleón, el místico que cree sufrir los dolores de Cristo. Anhelos de poder, deseos de sublimación, afectos, necesidad de huir de uno mismo, están en la raíz del fenómeno. No olvidemos que en el retrato sucede lo mismo, y que los emperadores romanos, por ejemplo, se hacían representar con los atributos de los dioses para alcanzar su divinidad. Identificarse con otro es poseer sus cualidades. El Arte posibilita este transitivismo: "El Arte es una oportunidad para realizar en la fantasía los deseos frustrados en la realidad por obstáculos externos o por inhibición moral" (Freud), ese impulso supremo de traspasar los propios límites, ya que "El hombre es la única criatura que se rebela a ser lo que no es" (Camus).

Volviendo a la Historia del Arte, sorprende la identificación con Cristo de algunos artistas, al menos con los rasgos que se le atribuyeron en cada época, ya que nadie conoce la apariencia de Jesús. Un ejemplo repetidamente observado es el de Alberto Durero. En su "Autorretrato" de hacia 1500 (Alte Pynakothek, Munich), la alusión es patente: hierático, algo rígido, de frente, de bilateralidad acusada, los largos bucles extendidos, una mano sobre el



Figura 16.— Alberto Dürero, Autorretrato a la edad de veintinueve años, 1500. La pose hierática, casi de icono, es ya sacra; el artista se ha reflejado con los rasgos y expresión ideales atribuidos a Jesucristo. La belleza y el factor narcisista hacen pensar más en la vanidad que en la piedad.

pechó, mirada firme e iluminada, es una referencia a la divinidad. Su "Varón de Dolores" (1522, Kunsthalle, Bremen) es un dibujo muy acabado sobre



Figura 17.— Paul Gauguin, Cristo en el huerto de Getsemani, hacia 1888. El artista ha reconstruido la escena sacra y ha "interpretado" el papel de Jesús presándole su propio rostro y demás caracteres autorretrácticos.

papel gris, que teóricamente representa a Cristo, pero que es su autorretrato.

Pese a su vida nada ejemplar, Gauguin fue otro caso típico. Su "Cristo en el Huerto de los Olivos" es una transposición de su persona; lo mismo en "Junto al Gólgota"; y hasta "El Cristo Amarillo" tiene recuerdos de su autor. En los Cristos de Dalí suelen existir también autoalusiones, aunque menos patentes. Cabe preguntarse si latan deseos de divinización o de redención, de penitencia o simple devoción.

Existen también identificaciones con santos; son autorretratos que del personaje religioso sólo tienen el nombre y los atributos. Si en el retrato fue corriente que el cliente quisiera relacionarse con su santo patrono, del que llevaba el nombre, en el autorretrato el favorito es San Lucas, protector de los pintores por la tradición que afirma que pintó a la Virgen. Así el artista se identifica con su oficio y lo sublima con la santidad. Nicolás Manuel Deutsch prestó cuidadosamente su rostro al San Lucas que retrata a la Virgen en un lujoso interior (Museo de Berna). Parece que Van der Weyden hizo lo mismo en dos ocasiones: una en una estancia con la Virgen y el Niño y al fondo lejana vista urbana, y otra con ligeras diferencias (Museo de Munich y del Ermitage). Zurbarán introdujo una variante en "Cristo moribundo con un pintor al pie de la cruz", referencia a San Lucas y al parecer autorretrato (41).

Rembrandt se transfiguró en el "Autorretrato como apóstol San Pablo" (1661, colección Mdme. J. G. Bruijn, Muri); el Velázquez del período sevillano eligió a "San Juan Evangelista en Patmos" (1617-22, National Gallery, Londres).

A veces los límites individuales en una escena sacra se sobrepasan hasta producirse la "sustitución".

En "La Adoración de los Magos" de Velázquez (1619, Museo del Prado), el artista es autorretrato del rey que se postra ante María, en realidad retrato de su esposa Juana, también incluyó a su suegro Pacheco, a su sirviente y discípulo Juan de Pareja; pintado al parecer en torno al nacimiento de su hija (aludida en el Niño Jesús), el cuadro es la apoteosis de la familia cristiana.

También hay identificaciones con dioses paganos. Van Dongen se presentó como Neptuno con sentido burlesco en recuerdo de una fiesta nocturna en un cuadro poco divulgado (42). Cocteau en "Figura saturniana", dibujo de 1954, se aproxima mucho a otro de Baldung Grien (1516) que representa a Saturno.

La identificación total o parcial con personajes reales también aparece: "Autorretrato con el cuello de Rafael", de Dalí (1922), y del mismo "Personaje inexistente, resultado de superponer un retrato de Velázquez a uno de Dalí" (1975) (43).

Y no faltan las asociaciones con personajes literarios que se suponen dotados de un cierto aspecto. Las ilustran obras como el "Eugène Delacroix llamado en Hamlet" (1821, Louvre); "Autorretrato como Pierrot", de Modigliani (1915). El surrealista René Magritte se ligó a Fantomas (44). El asturiano Evaristo Valle fue muy aficionado a estos trasformismos



Figura 18.— Nicolás Manuel Deutsch, Autorretrato como San Lucas pintando a la Virgen, detalle. Los rasgos son los del artista, no los desconocidos del santo; este es un caso frecuente de identificación con Lucas, que era el patrono de los pintores.



Figura 19.— Van Dongen, Autorretrato como Neptuno, década de 1920. Identificación jocosa con un dios mítico de la Antigüedad, que pintó como recuerdo de una fiesta nocturna.

y se convirtió en Cristóbal Colón, D. Juan Tenorio, etc., humoradas que extrañan por su carácter y escasa salud y por carecer de afinidades aparentes con ellos (45). Quizás bajo todo disfraz late siempre la ambición de la liberación, o el subterfugio de la huida.

La identificación puede referirse a figuras simbólicas, caso de El Bosco con “el caminante” en “El hijo pródigo” (Museo Boymans van Beuningen, Rotterdam). “Todos los críticos coinciden en datar esta obra en plena etapa de madurez; diríamos no solamente la madurez es ya técnica sino también es humana. No hay en el cuadro irónico sarcasmo sino melancolía, la melancolía del que ya está de vuelta de todo y, como el vagabundo, sale al camino, diciendo adiós a los placeres de la vida, que, según el poeta, ‘después de acordados dan dolor’. Nos atreveríamos a decir que, si no es un retrato físico, sí una transposición plástica de su propio estado de ánimo. El desprecio hacia lo terrenal es evidente” (46). “El personaje ha sido casi siempre relacionado con el veintidós Arcano Mayor de los naipes. Representa el final del juego, aquí de la vida. Su iconografía en la baraja es de un hombre con hatillo al hombro y bastón en la diestra; un perro intenta morderle. No dudamos que el iconograma del viejo peregrino coincida con el vigésimo segundo Arcano,

pero sólo en tanto en cuanto que está definiendo la imagen de un loco tal como se concebía en el siglo XV” (47). Watteau, Friedrich, Rouault, Magritte, son pintores que tienden a estas identificaciones tipológicas.

EL AUTORRETRATO ESCULTORICO

Al principio advertíamos la pobreza del autorretrato escultórico en número y variedades. Su mayor dificultad de ejecución, costo y limitación frente a la pintura, pueden ser algunas de las explicaciones. Sin duda muchos escultores han modelado alguna vez su cabeza, pero no es corriente que pasen de un estudio y se conviertan en obra acabada y de categoría. Pese a todo no faltan citas. Además de Fidias —si no es leyenda— y de disimulados casos incorporados a la decoración arquitectónica, hay uno muy notable, aunque también incluido en una obra mayor: el de Ghiberti de busto en uno de los fondos de bronce dorado de las Puertas del Paraíso del baptisterio de Florencia, donde no tiene protagonismo propio.

Durante los siglos XVIII y XIX se pusieron de moda los retratos de busto sobre peana para interiores, de tamaño natural o de dos tercios. Durante el Rococó, el Neoclásico, el Romanticismo y el Realismo los artistas los hicieron a miles, y algunos cayeron en la tentación de realizar los suyos. Piezas de excelente calidad son los alemanes de Schadow, barro (1794, Nationalgalerie, Berlín); Dannecker, yeso



Figura 20.— Leonor Fini, El fin del Mundo. En esta visión surrealista la artista se refleja en una especie de autorretrato fantástico, en que se convierte en un personaje genérico mitificado.



Figura 21.— Gottfried Schadow, Autorretrato, 1974. Ejemplo del poco habitual autorretrato escultórico, y típico empleo de material barato (barro cocido).

(1797, Staatsgalerie, Stuttgart); Rauch, yeso (1828, Nationalgalerie, Berlín). Nótese el empleo de materiales baratos comparados con los mármoles y broncees que sufragaban sus clientes.

Un caso muy curioso es el de otro escultor alemán, Franz Xaver Messerschmidt (1736-84), un psicótico que durante su enfermedad mental hacía muecas ante un espejo y las plasmaba en bustos. Los nombres que se les atribuyen como definitivos de estados de ánimo o caracteres, los pusieron otros y son posteriores. El creía que eran autorretratos profilácticos que ejercían un poder para vencer a los diablos. Cuando retrataba a otros era un maestro, pero fracasaba al intentar expresar en una cara normal el vacío que sentía en sí mismo (48).

Ya comentamos el autorretrato de Daumier. En el siglo XX se mantiene la misma tónica, aunque no faltan artistas como Pablo Gargallo, que hizo varios esbozos en varias materias y que plasmó uno en chapa de hierro (1927, colección particular, París), y del que hizo una réplica que regaló a su amigo Alfredo Viñas (49).

ANTE LA CAMARA

Es ineludible el colofón de la fotografía, que unánimemente se admite hoy como un Arte, además de sus otras aplicaciones. Desde los años treinta del siglo XIX fotografía y pintura se han interferido y complementado, y ninguna ha desplazado a la otra como se afirmó al principio. Hubo una época en que la fotografía intentó emular a la pintura y producir pruebas con calidades pictóricas, a veces muy literales, lo que fue un camino equivocado. El "enmarque fotográfico" de la composición de un lienzo es común desde mediados del siglo XIX, y el actual Hiperrealismo y tendencias afines logran producir el efecto de "fotografía hecha a mano" más veraz que la del cliché. La llamada "pose fotográfica" —todos mirando al objetivo— existía ya mucho antes de la invención de la cámara.

Estos intercambios muestran las posibilidades de la fotografía, y también que su supuesto realismo a ultranza es tan relativo como el del espejo. El ángulo, iluminación, exposición, revelado y manipulaciones, inciden de tal manera en los resultados, que la menor modificación los diferencia profundamente. Una cámara en buenas manos es un medio tan personal de expresión como los instrumentos de la pintura. Cada época tiene su estilo fotográfico, cada buen fotógrafo su manera inconfundible como cualquier artista. Algunos que comenzaron como pintores se pasaron a la fotografía, como los ilustres Daguerre y Nadar.

Es lógico que desde su invención la fotografía se aplicara al retrato, y su bajo costo ha posibilitado

para todos lo que antaño fue privilegio de pocos. Ya Arago calificaba la fotografía de "democratización del Arte" en su discurso ante la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839.

Se mantiene la disparidad numérica del retrato y el autorretrato en perjuicio de éste. Autorretratarse es engorroso. La cámara debe descansar en un trípode, antes de la toma hay que calcularla y programarla correctamente. Es difícil prever la expresión y actitud que recogerá, y más ajustarlas a una idea previa. Para el disparo tiene que colaborar otra persona o utilizar el mecanismo automático, que deja poco margen de tiempo para situarse, y como el autorretratado no se ve, es difícil que se pueda corregir. Cabe la ayuda de un espejo grande situado detrás de la cámara en que se refleja el modelo. Pero hay que tener en cuenta que la imagen que ve en el espejo está invertida, y que la proporcionada por la fotografía será correcta, por lo que se dificulta un juicio previo exacto sobre el efecto final. Debe tenerse en cuenta que el espejo refleja luz, sobre todo si se emplea el *flash*, y que los imprevisibles destellos pueden ser catastróficos. Con pericia y



Figura 22.—Nadar, Autorretrato a bordo del globo "Le Géant", que construyó en 1856. Sorprendente autorretrato fotográfico, hecho en realidad colgando la barquilla del techo del estudio con un fondo pintado de nubes detrás, y cámara disparada por un ayudante.

paciencia puede superarse todo, y es fácil multiplicar las tomas con variantes y elegir la mejor. Al final los imponderables pueden primar sobre la voluntad y la técnica para bien o para mal.

La primera fotografía conservada es de 1826, el daguerrotipo comenzó en 1837, y su inventor Daguerre se hizo el primer autorretrato en 1844, cuando todavía era preciso permanecer absolutamente inmóvil los veinte minutos que duraba la exposición; debió ser heroico. Nadar, uno de los artistas fotógrafos más famosos de todos los tiempos, rizó el rizo al autorretratarse en 1856 a bordo del globo aerostático *Le Géant* que se había construido. Santiago Ramón y Cajal, al que tanto debe el progreso de la fotografía, se autorretrató con su esposa y sus hijos. El pintor Edvard Munch fue muy aficionado al autorretrato fotográfico. En 1908 obtuvo uno medio desnudo y reclinado en el lecho cuando estaba internado en la clínica del Dr. Jacobson de Copenhague; otro en un sillón (1907), en el mismo año en la playa de Warnemünde, con taparrabos, paleta y pincel en actitud de pintar un lienzo inexistente. Parece que su primer experimento fue el que hizo de perfil en Asgarstrand en el verano de 1904. Dalí se autorretrató en Cadaqués en 1932.

Finalmente, la última y misera versión del autorretrato —si se puede llamar así— la proporcionan esos aparatos automáticos que los producen a docenas con sólo ponerse delante e introducir unas monedas en una ranura. Lo que hace muchos siglos estuvo reservado a hombres divinizados, lo que siempre fue Arte, ha terminado en un producto consumista que disloca la persona, que sale con cara de susto, de cretino o delincuente, para delicias de la ineficaz, persecutoria y opresiva burocracia.

NOTAS

1. La bibliografía sobre la relatividad de la realidad es inmensa en la teoría del conocimiento, la Ciencia y el Arte. Para éste son buena introducción las obras de GOMBRICH, E. H.: *Meditaciones sobre un caballito de juguete*, Barcelona, 1968; *Arte e ilusión*, Barcelona, 1979.
2. FRANCASTEL, G. y P.: *El retrato*, Madrid, 1978, niegan que en el siglo XIX avanzado y en el XX existan verdaderos retratos, capítulo VI, "Renovación y decadencia: siglos XIX y XX", apoyándose en que priman las preocupaciones técnicas. Es natural que técnicas e ideologías evolucionen, pero el más leve reparo a los retratos y autorretratos de estos dos siglos contradicen la afirmación de Francastel, que creemos exagerada.
3. Reproducciones en el *Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, págs. 22 y 154.
4. Obra básica para este tema, GALLEGO, J.: *Los autorretratos de Goya*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1978.
5. FORMAGGIO, D.: *Arte y lenguaje*, Barcelona, 1976, págs. 36 y 215 y ss.
6. "La estilización es también el rasgo patente de otro retrato notable de la serie de imágenes iluminadas; es indiscutiblemente auténtico, sin que precisamente su carácter de personalización individual esté comprometida por una realización que incorpora las curvas abstractas; se trata del retrato de Eadwine, monje inglés de Canterbury. Siendo escritor e ilustrador a la vez, integró su autorretrato en el cuerpo de una copia del célebre Salterio de Utrecht, donde se pintó a sí mismo "de memoria", si se puede decir así, pues su mirada no va a buscar su imagen en un espejo, cuya presencia se concibe muy difícilmente en una celda de un convento del siglo XII. Esta mirada se fija en el libro que el artista está escribiendo e ilustrando al mismo tiempo. Desde luego esta operación es imposible efectuarla con las dos manos a la vez, no está indicada más que por el título de información a fin de especificar que Eadwine era a la vez el transcriptor y el pintor del manuscrito. La afirmación imaginada se refuerza con una inscripción donde Eadwine cuida de volver a precisar su doble competencia y al mismo que agrega que el autor es el "príncipe de los escribas", cuya gloria permanecerá eternamente viva —expuesto esto, como todo lo otro paralelamente con letras y con imagen—. Esta sed de celebridad es un fenómeno nuevo. El artista, buscando salida del anonimato donde le mantenía hasta entonces la sociedad, se siente movido por el mismo impulso que su modelo cuando encarga un retrato". FRANCASTEL, obra citada, pág. 70.
7. Biblioteca Nacional, París, manuscrito francés 12.420, folio 101 verso. Reproducción en DUPONT, J. y GNUDI, C.: *Peinture gothique*, colección Skira, Ginebra 1954, pág. 159.
8. FORMAGGIO, D., obra citada, pág. 134.
9. Colección Mdm. L. Huc de Mofreid, Béziers.
10. Ideas básicas de GOMBRICH, E. H.: *Freud y la Psicología del Arte*, Barcelona 1971, págs. 117 y ss.
11. ARANGUREN, J. L. de: *La comunicación humana*. Madrid 1975. pág. 70.
12. La asimetría del rostro humano es uno de los factores que contribuyen a su carácter. Véanse las radicales modificaciones que se producen en los experimentos fotográficos que dan una cara compuesta por dos mitades izquierda o derecha, por lo tanto simétricamente idénticas, en HESSELGRESN, S.: *Los medios de expresión en arquitectura*. Buenos Aires 1964. pág. 84 y 85.
13. La izquierda y la derecha, sus inversiones y referencias no son cosa baladí, sino algo que afecta a toda la teoría del conocimiento, desde el microcosmos hasta el Universo, desde el lenguaje y las acciones cotidianas hasta las más profundas especulaciones. Para toda esta problemática es fundamental GARDNER, M.: *Izquierda y derecha en el Cosmos*. Madrid 1966, donde también se analizan y aclaran las paradojas del espejo. La carencia de apoyo objetivo para determinar la izquierda o la derecha independientemente del subjetivismo humano, fue una cuestión sin solución hasta que hace pocos años se destruyó la paridad por la radiación asimétrica del cobalto a temperatura próxima al cero absoluto. La difícil comprensión de la inversión del eje vertical respecto al espejo, queda bien clara en esta obra.
14. Naturalmente, aludimos a las obras del reverendo Dodgson, matemático, fotógrafo de primer orden, profesor universitario de Oxford, más conocido por el seudónimo de Lewis Carroll: *Alicia en el País de las Maravillas* y *Alicia a través del espejo*, que no son simples cuentos, sino también complejas especulaciones de un científico, de alto nivel intelectual, a las que dio forma narrativa aparentemente infantil para distraer a su amiguita Alicia.
15. GALLEGO, J. obra citada, pág. 15 y ss.
16. Abundan las obras literarias tituladas "retratos" y las biografías con intenciones semejantes. PROUST, M.: *Portraits d'Artistes*. París, 1895. Citamos las ediciones castellanas de PALER, V.: *Retratos imaginarios*. Barcelona, 1952; de STEIN, G.: *Autobiografía de Alicia B. Toklas; Autobiografía de todo el mundo*. Barcelona, 1979;

Retratos, Barcelona, 1974, y un largo etc. Obsérvese la contradicción de que un autor escriba la "autobiografía" de otros. En literatura es muy frecuente que un personaje tome como modelo a personas existentes en la realidad o al mismo autor, dando así rasgos reales a figuras de ficción o al revés, lo que como veremos se produce también en el autorretrato.

17. Insistimos en la extraña idea de FRANCASTEL sobre la práctica desaparición del retrato en el Arte contemporáneo, que sorprende en un autor por lo demás ilustre.

18. Para la psicología del vestido véase SCHILLER, P.: *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires, 1958, en especial el capítulo "La modificación de la imagen corporal mediante las ropas, psicología del vestido", págs. 174 y ss.

19. Para estos simbolismos del traje germánico, JENSEN, J. GHR.: *Caspar David Friedrich, vida y obra*. Barcelona, 1980; y HONOUR, H.: *El Romanticismo*, Madrid 1981.

20. Aunque se han querido buscar paralelos y equivalencias, el lenguaje escrito es una cosa y la visión otra. Piénsese cuán pobre es la información de la palabra escrita o pronunciada "verde" y la visualidad de algo verde en la que no cabe dudas. Incluso entre lengua hablada y escrita media un abismo, en la primera hay acompañamiento de tantas matizaciones, que basta el cambio de tono de la voz para que una misma palabra sea ofensiva, indiferente o hasta cariñosa. Entre el retrato literario y el plástico no hay permuta.

Al referirse a una todavía no lograda "enciclopedia general de la estructura de los siglos", FORMAGGIO, obra citada pág. 219 dice: "En espera de este poderoso esfuerzo unificador y metodológico que está por venir, las organizaciones estructurales lingüísticas y artísticas siguen siendo distintas y no sólo de hecho y por función, sino también teóricamente, y las respectivas disciplinas siguen siendo distintas también. El lenguaje no es el Arte y la lingüística no es la teoría del Arte".

Para él las diferencias insalvables estriban en estos cuatro puntos. 1.º, la organización significa del Arte no tiene un vocabulario cambiante, sino que opera por totalización. 2.º, la organización y construcción de la obra no existe antes de la obra, no hay una sintaxis de una vez y para todo el Arte, sino que la ley se hace a la vez con la obra. 3.º, en el Arte significante y significado están unidos, no con trascendencia recíproca como en la lengua. 4.º, en el Arte la predominación es comunicativa, no informativa como en el lenguaje.

HUIZINGA, J. en: *El otoño de la Edad Media*, Madrid 1945, pág. 403. afirma: "La misma forma logra en las artes plásticas y en la literatura efectos completamente distintos. Aun cuando el pintor se limita a la simple reproducción de la realidad externa en sus líneas y en sus colores, queda siempre por detrás de la simple imitación formal un último resto no expresado y no expresable. Pero cuando el poeta no aspira más que a dar mera expresión verbal a una realidad visible o pensada, agota en la palabra el tesoro de lo no expresado".

21. Téngase muy en cuenta una importante singularidad del Arte respecto a otras clases de comunicaciones. En ellas hay un emisor, una codificación que produce el mensaje, una descodificación y un receptor; el mensaje es diferente de la información que proporciona. En cambio en el Arte el mensaje se identifica con la obra de Arte, ambos son lo mismo. ARANGUREN, en la obra citada, afirma que en la comunicación artística el receptor conserva enorme libertad respecto al emisor en cuanto a la descodificación. Lo comunicado es la comunicación misma; lo emitido es la recepción y nada más. La obra de Arte no existe sino en cuanto es recibida, y por esto aparece siempre alienada para todos los hombres y tiempos sin que se agote. Por lo tanto, el mensaje estético no tiene la pura función transitiva, sino que es un objeto, un objeto-mensaje, que afecta directamente.

22. En *Catálogo de la exposición Modigliani, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones*, Madrid 1983, pág. 87.

23. Citado por GÓMEZ DE LIANO, I. en: *Catálogo de la exposición Salvador Dalí en el Museo Español de Arte Contemporáneo*. Madrid 1983. pág. 256.

24. Las funciones básicas de la comunicación, importantes para nuestro estudio, han sido bien sistematizadas por GUIRAUD, P.: *La Semiótica*. Buenos Aires 1974. Según este autor son: *referencial*, relaciones entre el mensaje y el objeto a que se refiere, correcto uso de un código (objetiva); *emotiva*, adiciones a la anterior de ideas sobre su naturaleza, etc. (subjctiva); *connotativa*, relación entre mensaje y receptor, que se dirige a la inteligencia o a la afectividad del mismo; *poética o estética*, definida por Román Jakobson como la relación del mensaje consigo mismo, es la función estética por excelencia, teniendo en cuenta una vez más que en las Artes el referente es el mensaje, que deja de ser el instrumento de la comunicación para verificarla ("¿me oye?"), el mensaje es la propia comunicación.

25. Véase MONDAIN, M. L., artículo "Narcissisme" en POROT, A.: *Manuel alphabetique de Psychiatrie clinique et thérapeutique*, Paris 1969.

26. Para ampliación del tema, SCHILLER, P.: *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. Buenos Aires, 1958, en especial el capítulo "La estructura libidinal de la imagen corporal", págs. 107 y ss.

27. BAUDOUIN, CH.: *Psicoanálisis del Arte*. Buenos Aires 1955. pág. 91.

28. BAUDOUIN, CH., obra citada, pág. 91.

29. BAUDOUIN, CH., obra citada, pág. 97 y 98.

30. PIJÓN, J.: *Summa Artis*. Volumen XV. Madrid 1951. págs. 255-56, figs. 372 y 373.

31. *Catálogo de la exposición Goya en las colecciones Madrileñas*, Museo del Prado, Madrid 1983, pág. 112, reproducción en color pág. 113.

32. STEIN, G.: *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Barcelona 1978, pág. 81.

33. Véase GALLEGU, J., obra citada, págs. 42 y 43; y GASSIER, P., "Goya, pintor del Infante D. Luis de Borbón", en el *Catálogo de la exposición Goya en las colecciones madrileñas*, ya citado, págs. 15 y ss.

34. BANGO TORVISO, I., y MARIAS, F.: *Bosch, realidad, símbolo y fantasía*, Madrid 1982, pág. 170.

35. GÓMEZ DE LIANO, I.: *Catálogo de la Exposición Dalí*, ya citado pág. 22 (estudios).

36. SALAZAR, M. J.: y POSADA, T.: *Catálogo de la Exposición Dalí*, citado, pág. 88 (estudios).

37. DESCHARNES, R. y DALÍ, S.: *Dalí de Gala*, Lausana 1962, pág. 142.

38. Es una obra interesante y muy poco divulgada. Como el *Atmanaque* original es casi inencontrable, puede verse en su reedición italiana reciente: KANDINSKY, W. y MARC, F.: *Il Cavaliere Azzurro (Der Blaue Reiter)*, De Donato Editore, Bari, 2.ª edición, 1976, ilustración de la pág. 148.

39. Para las obras citadas de Urculo véase CAJA DE AHORROS DE ASTURIAS (varios autores), *Eduardo Urculo, Catálogo de la exposición Oviedo, Avilés, Gijón, Mieres y Sama de Langreo*, Oviedo 1982.

40. Noticias de KRIS, E.: *Psicología y Arte*, Buenos Aires, 1955, pág. 127, nota 65.

41. GUINARD, P.: *Zurbarán*, Les Editions du Temps, Paris 1960, catálogo n.º 107, pág. 221. A este autor le parece sumamente atrayente que sea autorretrato, aunque también expone la teoría opuesta. SORIA, M. S., en *Zurbarán*, Phaidon Press, Londres 1953, catálogo n.º 219, pág. 187, se inclina también por Zurbarán, aunque no descarta la posibilidad del donante. El *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid 1953, n.º 2.594, pág. 799, se refiere al autorretrato con interrogante. De todos modos resultaría extraño

que un supuesto donante se hiciera representar con los instrumentos de pintor que siempre han sido auténticos emblemas de estos artistas, y con los que casi siempre se autorrepresentaron.

42. Puede verse reproducido en CRESPELLE, J. P.: *Montmartre vivant*, París 1964, pág. 85.
43. ROMERO, L.: *Todo Dalí en un rostro*, Barcelona 1975, pág. 16, fig 14.
44. SCHEEDE, U. M.: *René Magritte*, Barcelona 1978, pág. 7, fig. 1.
45. Reproducciones e interesantes comentarios en LAFUENTE FERRARI, E.: *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Oviedo 1963.
46. BANGO TORVISO, I., y MARIAS, F., obra citada, pág. 171.
47. Ver nota anterior, pág. 156.
48. KRIS, E., obra citada, capítulo IV, "Un escultor psicótico del siglo XVIII", págs. 142 y ss. y figuras 22 a 48 inclusives.
49. Para sus autorretratos escultóricos y gráficos, consúltese Gargallo, *Catálogo de la Exposición del Centenario en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro*, Madrid 1981.