

Universitat
Autònoma
de Barcelona

UAB

AUTORRETRATO: LA MIRADA INTERIOR

Jaume Camats



AUTORRETRATO: LA MIRADA INTERIOR

Tesis para obtener el Grado de Doctor

Director: Dr. Daniel Rico Camps

Autor: Jaume Camats Petanàs

2015

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Història de l'Art i Musicologia

AUTORRETRATO: LA MIRADA INTERIOR

Jaume Camats i Petanàs

TESIS DOCTORAL

Presentada para aspirar al grado de doctor

Dirigida por el Dr. Daniel Rico Camps

Depositada el 23 de junio de 2015

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

Departamento de Arte y de Musicología

Universidad Autónoma de Barcelona

*Dedicada a mis padres,
a los que nunca podré agradecer suficiente
el ejemplo que me dieron.*

AGRADECIMIENTOS

Aunque no se sientan con fuerzas para ello, las personas son capaces de hacer bastantes más cosas de las que creen. Tan sólo hace falta que alguien les dé un empujón que las aliente a hacerlo.

Cuando ya no era tiempo para ello ni me veía con fuerzas de llevarlo a cabo, gracias a los empujones de algunos amigos, más que a cualquier otra cosa, ha sido posible que este trabajo viera la luz.

Por el aliento prestado cuando la ilusión parecía desvanecerse entre páginas y pinceladas, quiero agradecer sus empujones a todos los que me han acompañado para llevar a buen término esta tesis.

- *A mi hermano Eladi y a su esposa Montse, porque en su casa siempre hallé un lugar en el que trabajar con la tranquilidad y el cariño que necesitaba.*
- *A mi hermano Ramón por su manera de aceptar la vida con paciencia y serenidad.*
- *A mis amigos de la masía de La Cortada d'Avall, de Vilademiras, porque entre sus paredes, gracias a los libros de su biblioteca y a sus consejos, pude escribir esta tesis, rodeado por la paz de los bosques de la Garrotxa.*

- *Al Dr. Daniel Rico, por darse cuenta que, a veces, la burocracia ahoga más que ayuda, y procuró ahorrármela todo lo que estuvo en su mano mientras me dirigía la tesis.*
- *Y, sobre todo, al Dr. Miquel Cortada, porque suya es la culpa de que esta tesis comenzara, se desarrollara y llegara a finalizar, en lugar de acabar quedándose a medio camino. Gracias por tus empujones y por no dejarme un momento de paz hasta que la he presentado.*
- *A todos, mi más sincero y cordial agradecimiento, porque con todos estoy en deuda.*

**AUTORRETRATO:
LA MIRADA INTERIOR**

ÍNDICE

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

1. Objetivo, metodología y justificación.....	1
2. Estado de la cuestión.....	9
3. Hipótesis.....	23

CAPÍTULO II: FUENTES

2.1. Fuentes históricas, 1: el origen del autorretrato.....	26
2.1.1. El autorretrato antes del siglo XV.....	27
La autoproyección contextual.....	27
2.1.2. El autorretrato a partir del siglo XV.....	31
El autorretrato independiente.....	35
2.2. Fuentes históricas, 2: implicar al espectador en el autorretrato.	43
2.2.1. Mirar a los ojos del espectador.....	45
2.2.2. Introducir al espectador en el espacio del cuadro...	47
2.2.3. Convertir al espectador en protagonista.....	48
2.3. Experiencia personal en la práctica del autorretrato.....	49
2.3.1. Documentación anterior.....	50
2.3.2. Documentación actual.....	53

CAPÍTULO III: DESARROLLO

3.1. Evolución de los autorretratos en diversos autores.....	60
3.1.1. El paso del tiempo.....	61
3.1.2. La manera de mirar.....	65
3.2. Dos ejemplos concretos.....	68
3.2.1. Rembrandt van Rijn (1606-1669).....	68
3.2.2. Ramón Casas (1866-1932).....	74
3.3. Análisis comparativo de los autorretratos del autor.....	77
3.3.1. La intención inicial.....	79
3.3.2. Los medios utilizados.....	82
3.3.3. El resultado final.....	83
3.4. Una estructura para la ecuanimidad.....	88

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN

4.1. El rostro como identidad.....	92
4.2. El lenguaje del rostro.....	98
4.2.1. Las dos mitades del rostro.....	108
4.2.2. El espejo y la fotografía.....	113
4.3. La imagen interior.....	118
4.3.1. La identificación con el autorretrato.....	120
4.4. Reflexiones.....	128
4.4.1. Los ojos: el bisturí del conocer.....	130
4.4.2. Lo verdadero como objeto del conocer.....	131

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

5.1. El autorretrato: origen y función.....	142
5.2. Verse (conocerse) y darse a conocer (representarse).....	154
5.3. La doble función de la mirada.....	160
5.4. Realidad, imagen, descripción, percepción.....	162
5.5. Utilidad del autorretrato en la docencia.....	169

CAPÍTULO VI: EXPECTATIVAS DE FUTURO	
6.1. Observar o ser observado.....	173
6.2. La permanencia por la imagen.....	174
6.3. La verdad del rostro.....	175
6.4. La mirada intuitiva.....	176
6.5. El poder de la mirada.....	177
CAPÍTULO VII: BIBLIOGRAFÍA.....	179
CAPÍTULO VIII: ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	184
CAPÍTULO IX: ANEXOS	
9.1. Anexo I: Génesis de un autorretrato.....	191
9.2. Anexo II: En torno al autorretrato.....	208
9.3. Anexo III: Autorretrato y conocimiento propio.....	226
CAPÍTULO X: APÉNDICE DVD.....	247
10.1. Video publicitario.	
10.2. Resumen – Abstract.	
10.3. Tesis en versión pdf.	
10.4. Video de la estructura del Autorretrato III.	
10.5. PowerPoint de la defensa de la tesis.	

CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

1.1. Objetivo, metodología y justificación

El objetivo de esta tesis es demostrar que el autorretrato es un instrumento de conocimiento propio y una forma de exponer lo que el autor siente que es su realidad íntima; comprobar si el autorretrato es capaz de manifestar este sentir del autor y su modo íntimo de ser y a la vez preguntarse si puede ser útil para darse a conocer a los demás y para conocerse mejor a sí mismo.

Esta tesis tiene su origen en los dos cursos de doctorado realizados por el autor en 1987 y 1988 en la facultad de Bellas Artes (BBAA) San Jorge de la Universidad de Barcelona (UB). Ambos cursos giraban en torno del autorretrato y fueron impartidos por el Dr. D. Miguel Quílez Bach.

El trabajo consistía en la realización de sendos autorretratos dejando constancia escrita del motivo de cada decisión tomada. Dichos escritos se depositaron entonces en la facultad de BBAA. El análisis de estos escritos había de servir para facilitar una mejor comprensión de las motivaciones del proceso seguido por el autor al representarse, tanto en el Autorretrato I, como en el Autorretrato II.

A partir de la realización de estos autorretratos, ha permanecido pendiente el deseo de verificar si el autorretrato es útil para conocerse mejor a sí mismo y si sirve para que los demás puedan llegar a conocer la manera de ser de su autor. Transcurridos 25 años desde entonces, los escritos que dan razón de los Autorretratos I y II (ver Anexos I y II) son también el origen de las hipótesis que se plantearán. Después de este tiempo, ha sido posible retomar un trabajo que nunca he abandonado totalmente.

El método empleado para establecer la tesis de este trabajo consistirá en un análisis retrospectivo de la propia experiencia artística con el

autorretrato, los cambios producidos con el paso de los años en la manera de representarse, y la comparación de mi experiencia con las variaciones que han experimentado otros pintores en la forma de representarse.

Para ello se realizará un nuevo autorretrato —20 años después— al que denominaremos Autorretrato III, para poder constatar los cambios que se hayan podido producir, tanto en el enfoque del autorretrato como en la forma de representarse, respecto a los Autorretratos I y II.

También se analizarán las variaciones que se pueden detectar en los autorretratos de pintores que se hayan representado más de una vez a lo largo de la vida para comparar la presencia de pautas similares entre pintores de diversas épocas. La existencia de puntos comunes en los diferentes casos nos puede aclarar las hipótesis que se plantean en esta tesis.

Antes de seguir adelante, acotaremos algunos conceptos que se utilizarán con más frecuencia para definir el sentido específico en que los vamos a emplear.

Retrato: Se utilizará este concepto como “representación artística de una persona”. Esta capacidad de representación del retrato necesita fundamentarse en algún tipo de semejanza con la persona retratada.

La palabra retrato deriva del latín *re-traho* y su recorrido etimológico es muy parecido al del término análogo *portrait*, derivado de *por-traho*, utilizado con las debidas variantes locales en la mayor parte de las lenguas. En ambos casos la traducción exacta del latín indica la acción de “sacar fuera”, en el sentido de “re-presentar” la imagen modelo en otro soporte.

En opinión de Aristóteles, la representación de una persona, ha de mostrar *los movimientos del alma* y dar a conocer los afectos de la persona más que limitarse a la mera apariencia externa:

El objetivo del arte no es presentar la apariencia externa de las cosas, sino su significado interno; pues esto, y no la apariencia y el detalle externos, constituye la auténtica realidad¹.

¹ AYMAR, G.C., *The Art of Portrait Painting*, Chilton Book Co., Filadelfia, 1967, pág. 119.

Una parte de la forma de ser de las personas se muestra en su aspecto externo que, de algún modo, también refleja su interioridad, pero el artista — y seguramente esto es válido para el pintor de todos los tiempos— no se contenta con reproducir la apariencia externa de la persona ni el rostro en su objetividad material, sino que quiere captar y expresar algo inmaterial, un contenido, el sujeto, algo interior que puede ser una actitud ante la vida, un estado psicológico circunstancial, etc. etc.

El pintor expone la manera de ser del modelo que representa mediante un lenguaje pictórico. Lo mismo ocurre cuando representa un bodegón o un paisaje, ya que si se limitara a mostrar sólo su aspecto externo —lo material— y no fuera capaz de transmitir la turgencia de una manzana o el frescor de la hierba —lo inmaterial—, daría a conocer al objeto, pero no al sujeto.

El cometido del pintor, escribe Pedro Azara, es mostrar la realidad que descubren sus ojos y transcribirla con los pinceles para darla a conocer al espectador, pues

la interpretación la realiza a partir de la observación crítica de la pose y de la expresión que el modelo adopta o deja traslucir de manera más o menos consciente².

Al hablar de observación crítica, Azara está admitiendo en el pintor esa capacidad de captar la personalidad íntima del modelo y revelársela al espectador por medio de su pintura.

Autorretrato: Se utilizará este concepto como *retrato de una persona hecho por ella misma*, y podemos matizarlo diciendo que es *una representación de la propia imagen, por medio de cualquier sistema de reproducción artístico o técnico, realizada por el propio interesado, y que establece una relación de reconocimiento entre modelo y representación, que es detectable en algún sentido por el espectador o, al menos, por el autor.*

Si en el retrato, que es la imagen de otro —el representado—, el pintor consigue captar lo esencial del modelo, con el autorretrato, que es la

² AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág.146.

representación de sí mismo, su capacidad para reflejar la verdadera identidad del modelo será mucho mayor, pues se conoce a sí mismo mejor que a los demás. De ahí que las palabras de José Manuel Ballester cuando afirma que, en la obra de un pintor

*independientemente del tema, es el autor lo que ahí está, lo que allí aparece con toda su alma*³,

adquieran una especial significación en el caso del autorretrato.

Diferencias entre retrato y autorretrato: La manera que tenemos de ver a los demás y la que tenemos de vernos a nosotros mismos son tan distintas y tienen unas connotaciones tan diversas entre sí como las tienen el retrato y el autorretrato.

La tarea del pintor, tanto en el retrato como en el autorretrato, además de plasmar las características externas, consiste en penetrar en la intimidad del personaje y exponerla de forma que el propio modelo pueda reconocerse en él.

La principal diferencia entre ellos es que mientras con el retrato el pintor se siente más relajado para exponer libremente lo que ve y no está constreñido por el hecho de estar implicado, en el autorretrato necesita vencer la tendencia innata a proteger la propia intimidad porque sí está absolutamente implicado.

Su reto principal consiste en afrontar el desafío de reconocerse con su manera de ser y de sentir, porque la meta del autorretrato es representar su imagen sin subterfugios, tal como él mismo se conoce y sabe que es.

Conocer: En caso del retrato se utilizará como modo de “averiguar por el ejercicio de las facultades intelectuales la naturaleza, cualidades y relaciones de las cosas”, que es el modo en que lo define el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE). En el caso del autorretrato, toma la connotación de “juzgar justamente de sí propio”, y en ambos sentidos será utilizado.

³ BALLESTER, J. M., *El pintor en el cuadro*, Catálogo, Murcia, 2008.

La acepción *conocer* lleva implícita la existencia de unos indicios —ya sean pasajeros, ya sean permanentes— que permiten establecer una relación de semejanza entre modelo y representación.

Tomando con relativa libertad de los términos *pathos* —imagen externa— y *ethos* —imagen interna— en sentido similar al que les da Aritóteles, al hablar de *conocer* aludimos no sólo la posibilidad de percibir en una representación el *pathos* —emociones o perturbaciones del alma causadas por sentimientos y experiencias (tristeza, alegría, padecimiento, enfermedad, melancolía, dolor, ira...) y que son estímulos circunstanciales—, sino también el *ethos* —hábito permanente que se ha hecho a través de los años—, que constituye su carácter o modo de ser derivado de la costumbre. El DRAE define *etos*, sin hache, como el "conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad".

Al aglutinar ambos aspectos se compagina y armoniza lo que percibimos sobre la identidad de la persona para reconocerse y ser reconocido como individuo en la representación. Fundamentan la posibilidad de conocer al autor a través de su autorretrato, que éste mejore el conocimiento que tiene de sí mismo, aprenda a conocerse y descubra lo que aún no sabe.

Realidad íntima: Se utilizará este concepto como *manera de ser de una persona, aquello que la hace distinta y única, al margen de lo que pueda afirmar o aparentar exteriormente*, y también como *aquella forma de conocerse que sólo suele estar al alcance del propio interesado*. Suele hacer referencia a características *éticas* como el carácter, la manera de ser, de sentir, la intimidad, etc.

Puede ayudar a clarificar lo que quiero decir el siguiente ejemplo: dos gemelos, aunque sean externamente idénticos, no se confunden. Hay algo que hace único a cada uno de ellos y que permite distinguirlos a pesar del parecido morfológico. A ese algo lo denominamos *realidad íntima*. Podría identificarse también con *personalidad* en el sentido de *diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra*.

La práctica del autorretrato tiene mucho de ejercicio psicológico de representación de la personalidad, generado más allá de los rasgos fisionómicos. Sin perder nunca de vista al modelo, el autorretrato permite que se conceda a la representación un amplio margen de prioridad a la semejanza psicológica sobre la fisonómica, ya que su verdadero cometido no se limita sólo al parecido externo sino que va más allá: busca representar también el parecido interno que sólo puede conocer el propio pintor y que define su personalidad.

Cuando un autorretrato consigue este tipo de semejanza psicológica, el espectador puede acceder al conocimiento del autor a través del autorretrato, pues a la hora de representar a alguien, el modelo más cierto del pintor es él mismo, porque es de quien posee más información.

La afirmación de Oscar Wilde cuando escribe que

revelar lo artístico y ocultar al artista es la misión de la creación artística⁴,

es cierta en la mayoría de las obras de arte pero, en el caso del autorretrato, donde arte y artista se identifican, además de revelar lo artístico revela también a su autor.

Aunque el rostro de cada persona hable de su manera de ser íntima, cuando un artista realiza su autorretrato, no se sirve sólo de la información que le proporcionan sus rasgos, sino que también tiene acceso a los sentimientos que experimenta, cosa que le convierte en la persona idónea para representarse. Esta simbiosis entre la observación y el sentir íntimo parece convertir al autorretrato en un buen medio para conocerse mejor a sí mismo y para que los demás puedan conocernos a través de él. Tal como afirma Angélica Sátiro, los análisis de este tipo pueden ser un valioso instrumento, pues el autorretrato

acaba generando un producto que va más allá de la representación de un artista que se desnuda frente a la mirada ajena. Este producto son los estímulos que genera a nivel del autoconocimiento humano. El conocerse a sí

⁴ WILDE, O., *El retrato de Dorian Gray*, Ed. Juventud, Barcelona, 2006, pág. 5.

mismo que se consigue con el autorretrato, no se refiere sólo al humano singular e individual que es creador y criatura de sí mismo, sino que también es un “conocerse a sí mismo” en tanto que humano con imperfecciones y perfecciones, alegrías y dolores.

[La realización de un autorretrato nos hace pensar en] quiénes somos y provoca que, nuestra conciencia, se interrogue sobre nuestra autenticidad. La palabra autenticidad viene del vocablo griego “authentikós” y significa aquel que tiene autoridad. Podemos comprender la expresión “ser auténtico” como tener autoridad sobre uno mismo, tener firmeza y coherencia interna [...] Hace que nos preguntemos sobre aquello que somos en ese momento, planteándonos si nos gusta ser así y si queremos seguir siéndolo⁵.

La capacidad de exponer la realidad íntima del modelo parece explicar la importancia del autorretrato tanto para profundizar en el conocimiento propio, como para propiciar que los demás puedan llegar a conocer la manera de ser de su autor, y justifica el interés del tema de la tesis, tanto para el conocimiento propio como para su posible aplicación como herramienta de autoconocimiento en la enseñanza del arte.

El rostro, gracias a su plasticidad y capacidad para expresar sentimientos, pasiones, estados de ánimo, etc. convierte al autorretrato en un campo de observación donde aflora, haciéndose visible, una interioridad de la que a veces ni el mismo autor es del todo consciente, tal como hace notar Jean Cassou cuando afirma que

*el cuadro no es sólo expresión, es también representación.
No expresa directamente al alma, sino al alma en el objeto⁶.*

El pintor, en cada cuadro, revela aspectos de su intimidad que se ponen de manifiesto a través de las pinceladas de su pintura. Esto se hace

⁵ SÁTIRO, A., *Pasión por crear – placer de admirar – necesidad de transformar*, MACUF (Museo de Arte Contemporáneo de la Unión FENOSA), La Coruña, 2008, pág. s/n.

⁶ CASOU, J., *Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1961, pág. 445. (Manifiesto del Tableau Moderne, en respuesta a los disidentes del Blaue Reiter, 1912).

especialmente evidente en sus autorretratos y justifica lo que exponía Picasso en 1946:

*Pinto como otros escriben su biografía*⁷.

En el autorretrato el autor se mira como cuando trata de conocer a otra persona que no es él. Posiblemente posea ya esta información de un modo implícito pero, al reconocerse, la asume conscientemente. Es algo parecido a lo que sucede cuando uno se dice a sí mismo que es un egoísta pero como, en el fondo, no acaba de asumirlo, se siente ofendido e injustamente juzgado si es otro quién se lo dice. A este proceso de conocerse hace referencia Picasso cuando habla de sus autorretratos:

*Al principio, el autorretrato es un aprendizaje, y luego se vuelve una representación; he aquí como me veo, he aquí como pienso que me vi*⁸.

De igual modo que Picasso asigna este cometido a sus autorretratos, también Rosa Martínez-Artero otorga una función parecida a la representación en el autorretrato, al que concede un papel similar al de la autobiografía para un escritor, cuando explica que

*es en sus autorretratos donde el artista usa el lenguaje de la pintura como verdadero lenguaje interiorizado*⁹.

En un autorretrato cada autor se representa conscientemente con su propio lenguaje tal como él mismo se conoce, pero inconscientemente también tal como sabe que es. Esta es una circunstancia que hace al autorretrato útil para conocerse mejor, ya que en una representación —lo mismo que en una caricatura— acostumbra a ponerse en evidencia aquello que quizás no lo sea tanto en la realidad.

Un autorretrato muestra tanto aquello que somos como aquello que nos gustaría ser, pues lo que el pintor expone en la manera de representarse es

⁷ GILOT, F., *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy ed., París, 1965, pág. 116.

⁸ WARNCKE, C.P., *Pablo Picasso 1881-1973*, Taschen, Colonia, 1995, pág. 740.

⁹ MARTÍNEZ-ARTERO, R., *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona, 2004, pág.69.

su sentir personal y al contemplar su autorretrato puede aprender a juzgarse a sí mismo de igual modo que lo hace cuando juzga a los demás.

1.2. Estado de la cuestión

La representación del ser humano bajo cualquiera de sus formas es tan antigua como el hombre mismo. Durante siglos esta representación se limitó a estereotipos con funciones decorativas, artísticas, mágicas, religiosas, narrativas, históricas, etc. en los que la individualidad tenía un protagonismo muy reducido.

Con mejor o peor fortuna, todos nos comportamos con el convencimiento de que el aspecto exterior de las personas delata su ser interior. No podemos evitar el prejuicio de que debe existir cierta coincidencia entre lo que *se es* y lo que *se parece*, y cuando esa congruencia se desmorona nos sentimos desconcertados.

Hasta cierto punto tenemos pacíficamente asumida la sentencia de Cicerón de que “la cara es el espejo del alma”, y es notable el tesón con que tratamos de intuir el estado anímico de aquellos a los que estamos más unidos. La importancia de esta percepción se hace evidente también ante una persona desconocida, pues no sólo buscamos conocer *cómo está*, sino *cómo es*. Tratamos de predecir lo que podemos esperar de ella y lo que no. Resulta fundamental para nuestra supervivencia y bienestar discernir lo que en su carácter es duradero y forma parte de su manera de ser (ethos) de lo que es accidental y pasajero (pathos).

La trascendencia de semejante capacidad justifica que a lo largo de la historia haya sido tan recurrente la pretensión de convertir esta habilidad intuitiva en un conocimiento exacto, capaz de predecir el comportamiento de un sujeto. El DRAE define *fisiognomía* como el “estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo”, y ateniéndonos a su etimología la fisiognómica —de *fisis* (naturaleza) y de *gnomon* (conocer, comprender)— designa *el reconocimiento o la interpretación de la naturaleza*.

La aparición del Humanismo a principios del siglo XIV marca el retorno a la cultura clásica, que alcanzará su apogeo con el Renacimiento, a partir del siglo XV. Transforma la manera de ver el mundo con nuevos planteamientos tanto en el campo de las artes, la política, la filosofía y las ciencias, como en la consideración que otorga al individuo.

A partir del siglo XVI, con el Renacimiento y la vuelta a los valores de la cultura grecolatina, la representación del individuo abandona el teocentrismo medieval para dar paso al antropocentrismo que sitúa al hombre como medida de todas las cosas. El espíritu del Renacimiento y su concepción del hombre llevado a sus últimas consecuencias conduce a la Ilustración, que asigna a la razón el papel de única herramienta para alcanzar la verdad de las cosas, y que con el Racionalismo de Descartes persiste hasta la época moderna.

El protagonismo que adquiere la representación humana pone en evidencia el cambio producido en la concepción del individuo, pues pasa de la representación habitual como personaje objeto a adquirir la consideración de personaje sujeto.

Este protagonismo se manifiesta también en el interés por trasladar a la representación artística los sentimientos asignados al personaje. Cobran importancia los estudios sobre la fisonomía y los rasgos del rostro humano en la medida que sirven para mostrar la interioridad del representado.

Con estos estudios se intenta determinar el carácter y las pasiones que afectan al ser humano, de modo que sea posible establecer un cierto vocabulario con el que poner de manifiesto aquellos aspectos psicológicos del individuo que, hasta entonces, no habían tenido un especial protagonismo.

Las transformaciones experimentadas por la sociedad llevan a representar la realidad de un modo distinto al habitual hasta entonces. El protagonismo se traslada de la historia al individuo. El centro de interés de la representación artística deja de ser la historia contada y se dirige hacia el protagonista que la vive. El poético mundo de las novelas de caballerías se estrella contra el muro de sensatez de un mundo que comienza a estar

escrito en prosa, pero en el que los protagonistas son individuos concretos a los que se siente como conocidos, porque la representación no sólo da acceso a los sentimientos del protagonista, sino también su personalidad.

Desde este momento ya no es suficiente la expresividad de máscaras que pongan de manifiesto el papel que representa el protagonista, sino que es necesario un método cuyo ropaje científico permita representar también sus características personales como individuo.

Los trabajos filosóficos de René Descartes inauguran lo que llamamos el pensamiento *moderno* que, en el ámbito del arte se manifiesta en la aparición de las Academias, que asumen el papel que hasta entonces desempeñaban los gremios. Los académicos otorgan el ropaje racional y tecnificado necesario para que la representación artística pase de lo que era un trabajo gremial y mecánico a un trabajo intelectual.

A partir del siglo XVII tiene lugar lo que Max Weber define como el *desencantamiento del mundo*, producido con los inicios de una ciencia experimental que trata de explicar científicamente lo que hasta entonces pertenecía al mundo de la magia. La expansión científica y la aparición de los técnicos impone su estatus intelectual y secular frente a la nobleza como más apropiado para una clase social emergente que mucho más tarde se llamará *burguesía*.

El nuevo orden social concibe las relaciones entre súbditos y jerarquía de un modo distinto al esquema piramidal del feudalismo. El hasta entonces fundamento teocrático de la autoridad se desplaza hacia otro tecnocrático y el racionalismo sustituye simbologías y metáforas.

Se produce un fenómeno completamente nuevo en la manera de concebir el arte. Mientras el interés de la representación se reducía a poner de manifiesto una historia o el desarrollo de una acción, era suficiente el empleo de algunos estereotipos que explicaran de modo inteligible la acción realizada por el individuo representado, pero que en modo alguno manifestaban su forma de ser. Desde el momento en que el interés tiende a orientarse por mostrar de forma racional y científica lo que siente el

individuo, es cuando empiezan a hacerse necesarios los estudios sobre la interpretación del rostro que serán frecuentes a partir de ahora.

Hay momentos en la historia que señalan avances decisivos. Esos avances suelen coincidir con la aparición de estudios que determinan nuevos enfoques. Tal es el caso de la Fisiognomía¹⁰ que, aún perteneciendo al campo de la ciencia más que al del arte, coincide en su interés por la expresión del rostro.

Entre los intentos por configurar unas bases que tipifiquen las pasiones humanas y que hagan posible un modo de representarlas de manera sistemática, citaremos sólo aquellos que han tenido una mayor repercusión en este proceso.

Un primer intento lo tenemos en la aparición de la obra *Della Pittura e della Statua* del arquitecto italiano Leone Battista Alberti¹¹, que expone sus teorías sobre las proporciones del cuerpo humano y que influirá de forma importante en el Renacimiento y en siglos posteriores.

En 1586, aparece el tratado *De humana Physiognomía* de Gian Battista Della Porta¹², que se convertirá en el manual básico de fisonomía para la mayoría de artistas del barroco.

Della Porta propone en esta obra sus analogías zoomórficas¹³ en las que compara el parecido físico que algunos rostros humanos tienen con ciertos animales. Toma como referencia esta analogía para establecer patrones entre las características que se atribuyen a dichos animales por su vigor, su crueldad o su dulzura y las supone en el individuo de rasgos parecidos.

¹⁰ DRAE, Versión online: www.drae.es, s.v. *fisiognomía*: “Estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo”.

¹¹ ALBERTI, L.B., (1404-1472), *Della Pittura e della Statua*, Bibliobazar, Milán, 2009.

¹² DELLA PORTA, G., (1535–1615), *De humana Physiognomía*, Suor Orsola Benincasa, Napoli, 1986.

¹³ DRAE, Versión online: www.drae.es, s.v. *zoomorfismo*: “Metamorfismo de algo o de alguien en animal. Representación de algo o alguien con forma de animal. Que tiene forma o apariencia de animal”.

Unifica la relación entre aspecto y carácter asignando al parecido físico unas peculiaridades caracterológicas similares. Según Della Porta existen rostros felinos, ovejunos, porcinos, etc. La posesión de una combinación de rasgos análogos a los de un buey, por ejemplo, condicionaban al hombre a compartir con ese animal algunos de sus defectos y cualidades: irritabilidad, pereza, terquedad (fig. 1).



Figura 1. Esquemas fisiognómicos de Gian Battista Della Porta.

A partir de los estudios de este autor sobre la influencia del temperamento y del carácter en la apariencia facial, la fisiognomía adquiere cierto valor científico y mayor protagonismo a la hora de representar las pasiones del alma humana en el arte. Con la fisiognomía

la pintura experimenta un nuevo método (“científico” para su tiempo) mediante el cual la representación de las pasiones ya no depende de la vieja figuración basada en la fisiología mágica o en las “marcas naturales” de la física de los humores. En ambos casos se inaugura un nuevo modo de representar artísticamente la experiencia humana¹⁴.

¹⁴ AZÚA, F. de, *La pasión domesticada. Las reinas de Persia y el nacimiento de la pintura moderna*, Abada, Madrid, 2007, pág. 9.

Con su tratado *De humana Physiognomia*, Della Porta elabora una especie de diccionario de las pasiones que puede manifestar el ser humano y la forma que éstas tienen de afectar al rostro cuando las experimenta. Con ello establece los fundamentos que facilitarán que el retrato experimente un cambio sustancial en los siglos siguientes.

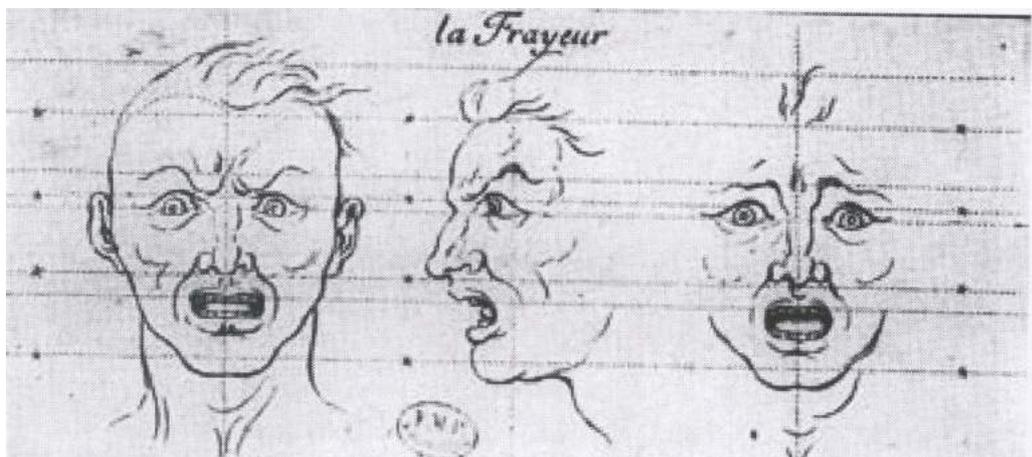
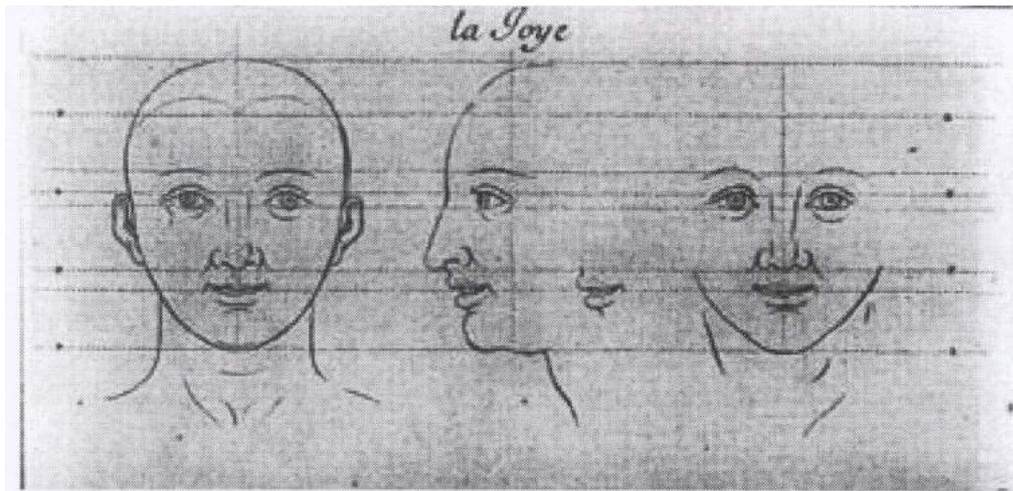
Durante el siglo XVII Charles Le Brun¹⁵, pintor francés (París, 1619-1690), creador y director de la Real Academia de Escultura y Pintura Francesa, bajo la influencia de la teoría de las pasiones de Descartes, estableció una completa fisonomía de los caracteres en sus estudios sobre la expresión de las pasiones del alma. Esta sistematización marcará un cambio decisivo en la manera de representar el rostro humano y sus expresiones, pues facilita la posibilidad de mostrar con mayor fidelidad las pasiones y sentimientos del alma.

Para Le Brun los signos del rostro no son más que los indicadores de estados emocionales y pasiones internas de la persona. Con esta base articula todo un repertorio de combinaciones que permite elaborar un lenguaje propio para descifrar los estados emocionales del hombre.

Siguiendo estos parámetros, Le Brun llega a codificar 21 emociones, a saber: admiración, estima, veneración, éxtasis, desprecio, horror, espanto, amor simple, deseo, esperanza, miedo, celos, odio, tristeza, dolor corporal, alegría, risa, llanto, cólera, desesperación extrema y rabia.

Según el autor, cada emoción produce unos cambios faciales característicos en el rostro, lo que permite establecer un verdadero abecedario representativo de los sentimientos del alma humana, que son publicados póstumamente bajo el título de *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* en 1698. De esta forma queda determinado a priori el aspecto que tiene en el rostro cualquier tipo de sentimiento o pasión que pueda experimentar el ser humano (figs. 2 y 3).

¹⁵ LE BRUN, C., *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698, (*Anatomie des passions*, François Delaporte, Presses Universitaires de France, 2003)

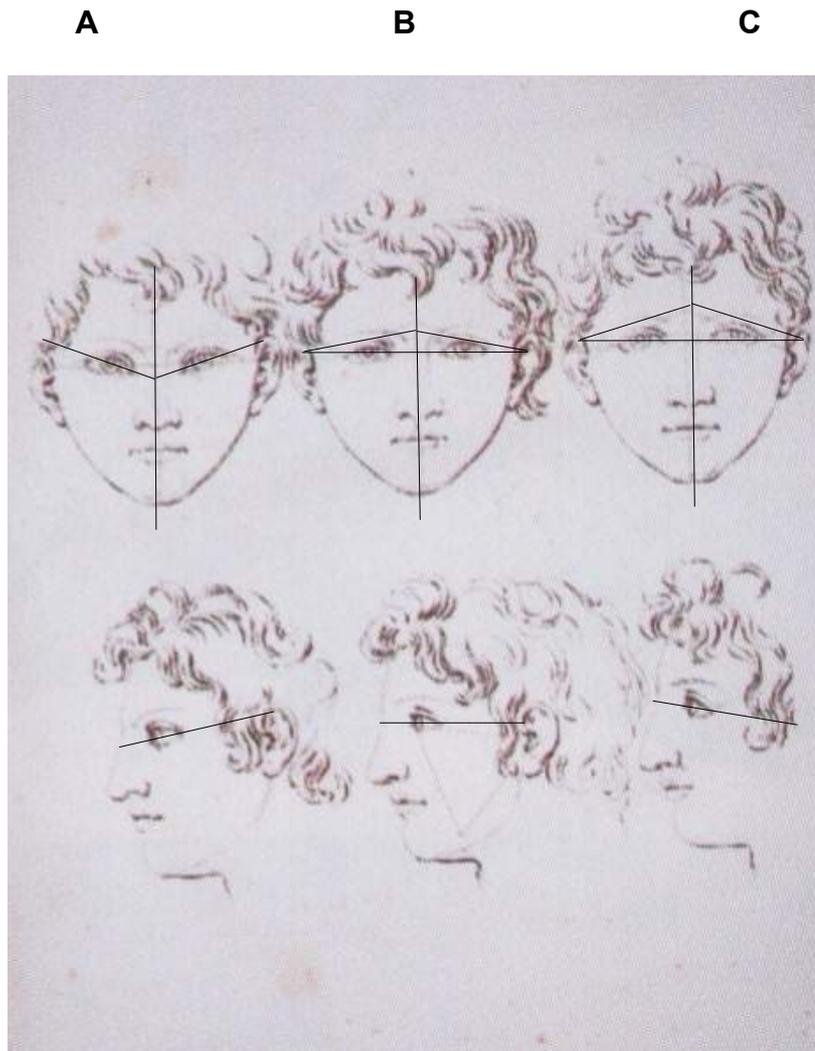


Figuras 2 y 3. *La alegría y el espanto según Le Brun.*

Además de las posibles pasiones que puede experimentar el ser humano, y cuya influencia se acusa en el rostro, Le Brun sostiene que en los rasgos también se manifiestan los instintos y aquellos aspectos más distintivos de la personalidad del individuo.

Bajo esta hipótesis, Le Brun traza tres cabezas vistas de frente. La forma general es muy parecida. Sólo varía la posición del eje horizontal de los ojos que, para él, son signos que delatan la inclinación a diversas pasiones.

Sobre la cabeza, dibuja una línea horizontal que pasa por el extremo de cada ojo, la cual es interceptada por dos líneas, que van desde cada oreja hasta la frente, pasando por el extremo del párpado superior, lo que da como resultado un ángulo cuya amplitud demuestra la medida del genio de la persona así como sus instintos animales (figs. 4 B-C).



Figs, 4 A, B, C. *Estudio de rostros* de Le Brun.

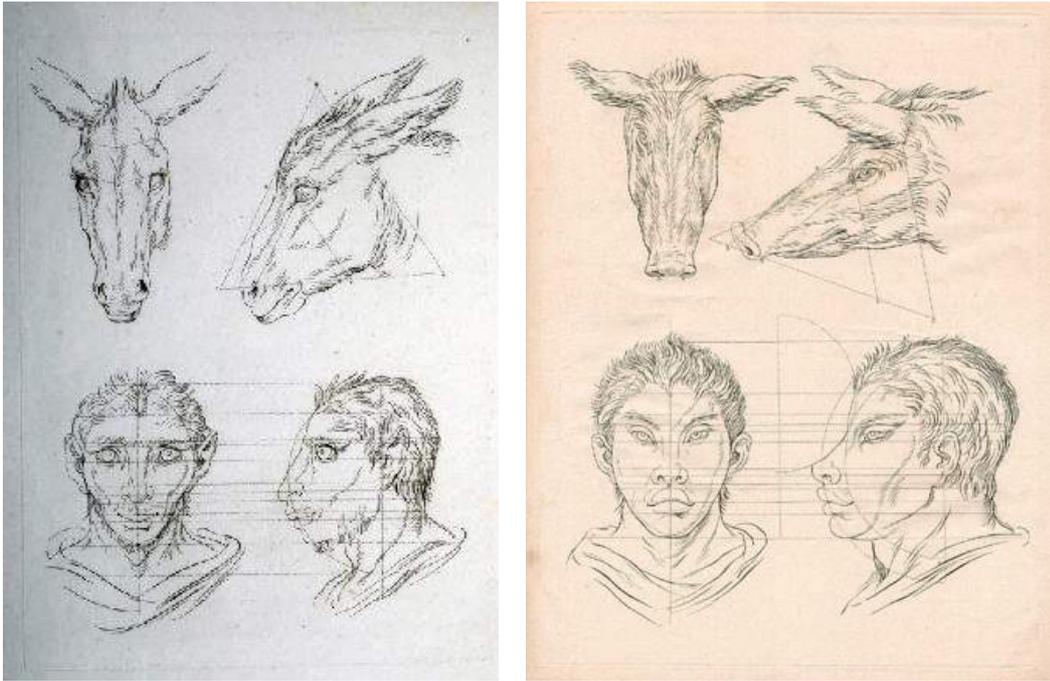
Según este autor, los individuos con bajas pasiones se reconocen por la inclinación hacia abajo de los extremos interiores de los ojos, lo que forma un ángulo cuyo vértice apoyado sobre la nariz, se dirige hacia tierra (fig. 4 A).

Gracias a estos supuestos y, posiblemente influido por la lectura de la *Physiognómica*¹⁶ —tratado atribuido a Aristóteles—, donde se define que

la fisiognomía o fisiognómica es el estudio de aquellos signos corporales permanentes que indican condiciones permanentes del alma, como también el estudio de los signos transitorios del cuerpo que indican condiciones transitorias del alma,

¹⁶ PSEUDO-ARISTÓTELES, (Martínez Manzano, T./Calvo Delcán, C., eds.), *Fisiognomía*, Gredos, Madrid, 1999.

es como Le Brun concluye que el medio que permite conocer los movimientos interiores, tanto del hombre como de los animales, es la posición y conformación de los ojos, junto al estudio de los rasgos del rostro. A partir ahí, elabora un método geométrico para medir la inteligencia del hombre, crea animales con visos de inteligencia humana y hombres con expresiones bestiales (figs. 5 y 6).

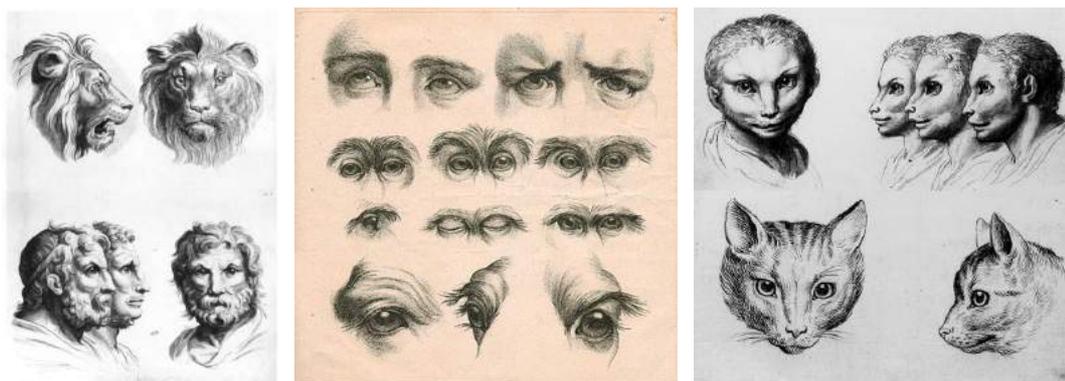


Figuras 5 y 6. Estudios geométricos del rostro según Le Brun.

Sobre los parecidos fisionómicos que se pueden percibir en el rostro de algunos hombres con determinados animales, Le Brun los atribuye a la coincidencia de rasgos caracterológicos entre ellos. A este respecto comenta Juan Bordes que

el silogismo empleado en la fisiognomía animal procede de los textos de Aristóteles y desarrolla el paralelismo formal entre el rostro humano y el animal, atribuyendo al hombre las características que definen al animal de su parecido¹⁷ (figs. 7 a 9).

¹⁷ BORDES, J., *Figura humana*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, en libro IV “La Fisiognomía o las formas del alma”, pág. 294.



Figuras 7 a 9. Estudio de rostros y ojos según Le Brun.

Le Brun muere antes de publicar sus *Conferènces sur l'expression* (París, 1668-1671), dictadas en la Real Academia de Pintura y Escultura de París, en las que utiliza como base las teorías expuestas por René Descartes en *Les passions de l'âme* (París, 1649), donde afirma que en los rasgos del rostro se traslucen las distintas pasiones que nos afectan interiormente.

Durante el siglo XVIII, Johann Caspar Lavater¹⁸, con *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie*¹⁹, establece conclusiones sobre el carácter del hombre según los rasgos que muestra su rostro, relacionándolo como Le Brun con el carácter de animales que poseen características fisionómicas similares (fig. 10), tratando de dar un aire científico al estudio de los cambios que las pasiones del alma provocan en el rostro. Aunque sus teorías son rechazadas actualmente dentro del ámbito científico, tendrán una influencia notoria sobre la manera de representar el rostro humano en la pintura posterior.

¹⁸ Johann Caspar Lavater (Zurich, 1741-1801). Filósofo y pastor protestante. Publica *El arte de conocer a los hombres por la fisonomía* (1772) con algunas conclusiones sobre el carácter de los seres humanos y sus emociones, basadas en sus observaciones fisiognómicas del rostro humano. Considera a Della Porta el precursor de la Fisiognomía, y coincide con Le Brun al afirmar que "todos los observadores han notado que la esclavitud, la miseria y ciertas profesiones degradan las facciones del rostro y comunican a la expresión fisiognómica algo de aflictivo; al mismo tiempo que en las costumbres de una sabia libertad, con la comodidad y las profesiones liberales, la expresión del rostro se anima y se ennoblece al propio tiempo que el corazón se dilata y el alma se eleva". Se le considera el fundador de la Morfopsicología.

¹⁹ LAVATER, J.C., *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, Lausanne, 1805, (*La fisonomía, o sea el arte de conocer a sus semejantes por las formas exteriores: extractado de las mejores obras de Lavater*, Johann Caspar Lavater, Antonio Rotondò, Madrid, 1998).



Figura 10. Estudios caracteriológicos del rostro según Johann Caspar Lavater.

Al amparo del interés suscitado por dichos estudios, coincidiendo con la Revolución francesa, entre 1780 y 1795, Joseph Ducreux, pintor en la corte de Luis XVI, realiza una serie de autorretratos que unos años antes se habría considerado que estaban poco menos que fuera de lugar.

En ellos se muestra Ducreux bajo la influencia de distintas disposiciones de ánimo sirviéndose de la expresión del rostro para manifestar al exterior lo que quiere representar que siente en el interior (figs. 11 a 14).



Figuras 11 a 14. Autorretratos de Joseph Ducreux: “El bostezador” (1783), “El sorprendido” (1786), “El discreto” (1790) y “El burlón” (1793).

Como se puede apreciar, aunque poco tiene que ver con los sentimientos verdaderos, esta especie de actuación confirma la aptitud para

manifestar externamente las pasiones internas, como ya habían establecido Della Porta y Le Brun con anterioridad.

Paulatinamente, esta posibilidad de manifestar el sentimiento interno, hace que en la representación artística disminuya la importancia de la *historia* representada y entregue el protagonismo a lo que podríamos llamar *estado anímico* del personaje representado.

En Alemania, durante las décadas de 1770 y 1780, Franz Xaver Messerschmidt, escultor en la corte imperial, se dedicó a realizar en metal o alabastro hasta 49 *charakterköpfe* —cabezas de carácter— cuyas caras mostraban las más inimaginables expresiones (figs. 15 a 20).



Figuras 15 a 20. *Têtes de caractère* de Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783).

Tan revolucionarias resultaban para la época unas expresiones faciales tan pasionales, que jamás se atrevió a exhibir en público estas cabezas, autorretratos su mayoría. Cuando fueron descubiertas en el siglo XIX, varios críticos de arte argumentaron que Messerschmidt se había vuelto loco.

Con todo es uno de los artífices de la revolución en las expresiones faciales de la historia occidental y muchos lo consideran como un pionero en

el estudio de las expresiones humanas. Su dominio de la fisonomía ha influido en el trabajo de numerosos artistas actuales en lo que se refiere a la posibilidad de expresar las pasiones y tensiones del alma.

Un interés similar por mostrar en el rostro las pasiones que experimenta el alma también podemos descubrirlo casi un siglo después en la representación de Gustave Courbet (fig. 21) que, a pesar de ser muy teatral, contiene una dosis menos exagerada de histrionismo que veíamos en Ducreux.



Figura 21. Autorretrato de Gustave Courbet, *El hombre desesperado* (1841).

Cada uno de estos autores pone de manifiesto el interés por exponer en la representación de su rostro, no sólo aquellos rasgos que permiten reconocerle, sino también aquellos que dan a conocer los sentimientos que experimenta en su interior.

Este interés no es otra cosa que la forma de manifestar el profundo cambio experimentado en la concepción del ser humano: un ser racional a la vez que sentimental. Por eso ya no basta con el “pienso, luego existo” cartesiano, sino que cobra importancia el “siento, luego existo”. El rostro se

consagra así como el nuevo faro de la expresión sentimental del mismo modo que la palabra lo es para las relaciones humanas.

Con la normalización de un lenguaje de gestos faciales que permite representar de manera comprensible las emociones íntimas experimentadas por el personaje representado, también se abre la posibilidad de hacer un uso artificioso de estos gestos, como hemos visto en los autorretratos de Joseph Ducreux, de Franz Xaver Messerschmidt o de Gustave Courbet. Sin embargo, esta misma contingencia es la que sirve para confirmar que, cuando las emociones no son ficticias sino auténticas, también es creíble que este sentir íntimo pueda mostrarse reflejado en el rostro.

En este sentido, tanto la Fisiognomía, como la Frenología²⁰, creada en 1800 por el médico alemán Franz Joseph Gall, se basan respectivamente en el paradigma modular del rostro y de la cabeza para tratar de normalizar científicamente el aspecto de las pasiones en la fisonomía del rostro.

Louis Corman, médico psiquiatra francés (1901-1995), publica su libro *Connaissance des tempéraments par la méthode morphophysologique* (París, 1953), donde utiliza la fisiognomía para detectar rasgos de la personalidad gracias al aspecto externo del rostro. Establece un método que permita el acceso a la realidad íntima de la persona basándose en el aspecto externo del rostro utilizando para ello la Morfopsicología como instrumento

*que estudia de manera científica el carácter, el modo de conocer a las personas, sus actitudes y aptitudes, por medio de la observación del rostro y de los elementos que componen la cara*²¹.

Los estudios que desarrolla Corman con la Morfopsicología, apoyándose en la interacción de las diferentes partes del rostro dentro de un todo unitario, son el intento de estructurar un método lógico para alcanzar un mayor conocimiento de la manera de ser de las personas a través de la

²⁰ DRAE. s.v. *frenología*: “Doctrina psicológica según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo”. El examen de éstos permitiría conocer el carácter y aptitudes de la persona.

²¹ GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ediciones Flumen, Barcelona, 2000, pág. 9.

observación del rostro. Y aunque, en sentido estricto, la morfopsicología no puede ser considerada como una ciencia, es innegable la existencia de una conexión real entre lo que sentimos interiormente y la expresión del rostro.

1.3. Hipótesis

Está claro que los fisiognomistas se dedicaron a fabricar un catálogo visual de emociones o tipologías de *pathe* (plural de *pathos*) en el sentido aducido. Dice Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, XXXV, 98, que el pintor Arístides de Tebas (s. IV a.C.) fue "el primero que pintó el carácter, lo que los griegos llaman *ethé*, y también las perturbaciones del alma" (*Is omnium primus animum pinxit et sensus hominum expressit, quae vocant Graeci Ethé, item perturbationes*).

Con las raíces del Humanismo y su visión antropocéntrica del hombre, a partir del Renacimiento aparece una tradición de fisionomistas que se esfuerzan en (establecer) (definir) (crear) un diccionario del lenguaje del rostro que permita interpretar las emociones que sienten los personajes de las representaciones mitológicas, clásicas o religiosas, frecuentes en la época.

Hemos visto que el tema de esta tesis ha preocupado desde Descartes pero, conforme se otorga protagonismo al individuo y se concede una mayor importancia al sujeto sobre el personaje que interpreta, se pueden percibir las limitaciones de dichos estudios fisionómicos, porque eran útiles para poner de manifiesto los sentimientos que afectaban al personaje, pero no servían para dar a conocer a la persona.

La pasión que se experimenta interiormente deja sentir sus efectos en el aspecto del rostro de modo natural y deja intuir la realidad del sentimiento interior, sin ayuda de artificio o simulación alguna. Constituye el fundamento de la sencillez y de la sinceridad: la coincidencia de lo que pensamos y sentimos, con lo que hacemos y decimos. En el caso de un niño pequeño esta correspondencia es especialmente patente y hace que su estado anímico sea transparente y comprensible a nuestros ojos sin necesidad de palabras.

La propia experiencia vital hace evidente lo difícil que es ocultar los sentimientos para que no se manifiesten en la apariencia externa del rostro pues, al ser la parte más expresiva del individuo, cada pasión experimentada tiene su reflejo en su aspecto.

La abundancia de autorretratos en todas las épocas admite tantas razones como artistas, que van desde el mero hecho de ser el modelo que tienen más a mano —y disponible a todas horas—, hasta mostrar de qué forma el paso del tiempo hace sentir su efecto sobre la apariencia, o incluso el deseo de reconocerse en la propia representación.

Por encima de todas estas posibles motivaciones, se puede descubrir el deseo implícito del autor de ser recordado, de no desaparecer definitivamente, de permanecer en el recuerdo del espectador mostrándole su realidad íntima a través del autorretrato y permitiéndole un conocimiento que facilita que sea recordado. Partiendo de estos datos, con el objetivo de confirmar la respuesta a los interrogantes planteados, se pueden ya establecer las principales hipótesis de trabajo sobre las que se desarrollará esta tesis.

Hipótesis primera

La observación de un autorretrato ayuda a su autor a conocerse mejor y a que el espectador descubra la personalidad del representado.

Hipótesis segunda

La disciplina del autorretrato es un valioso instrumento en la docencia artística para que el alumno de BBAA mejore en su conocimiento propio.

Hipótesis tercera

La utilización de un espejo como medio para la realización del autorretrato entorpece la posibilidad de conocer a su autor.

Hipótesis cuarta

La utilización de una fotografía como medio para la realización del autorretrato facilita la posibilidad de conocer a su autor.

Hipótesis quinta

El paso del tiempo afecta a la manera de captar la realidad personal y en la forma de mostrarla en el autorretrato.

CAPÍTULO II. FUENTES

Este capítulo ha de servir de introducción a los usos que se ha hecho del retrato y la función que ha desempeñado en los distintos momentos de la historia hasta llegar al cometido de autoproyección del autor.

El material utilizado para confirmar si las hipótesis planteadas son demostrables se puede encuadrar en dos grandes grupos:

1. Fuentes históricas sobre el autorretrato.
2. Experiencia personal en la práctica del autorretrato.

2.1. Fuentes históricas, 1: el origen del autorretrato

La primera pregunta a plantearse es por qué no existe el autorretrato propiamente dicho con anterioridad al siglo XV. La respuesta está en la intención con que el autor realiza su representación.

El mundo antiguo (egipcios, griegos, romanos) considera que lo importante no son los hechos, los accidentes de la historia, lo contingente, sino la existencia, la subsistencia. Tanto durante las épocas más idealistas como en las más realistas, la función de las representaciones personales no era de recordar a alguien conocido, sino de conmemorar a un individuo o de glorificarlo. Y lo que glorifican no es tanto la particularidad de un individuo como personalidad, sino que se glorifica el buen emperador, el cargo, la condición social del individuo. Pero, aún así, lo que interesa aquí no es porqué retratan, sino porqué son sociedades que no autorretratan.

Y esto es lo que sucede en el Renacimiento. Cuando los renacentistas se fijan en la antigüedad es porque ya no están unidos a ella, se ha roto el cordón umbilical que los unía a ella. La humanidad ha perdido el hilo de la continuidad histórica. Vuelven los ojos a la antigüedad para estudiar las

cosas, esculturas, monedas, etc., para conocerlas porque ya no existe esta continuidad, se ha cortado. Al mirar la antigüedad con unos ojos desde la distancia histórica, entra en juego la curiosidad para entender aquello que ya no existe. La curiosidad histórica trasladada al individuo lleva al deseo de querer conocer como era tal o cual emperador. Conciencia histórica e individualismo mantienen una estrecha relación que es la que conducirá al autorretrato.

Cuando los renacentistas miran al pasado para tratar de entenderlo tal y como era —porque ya no es—; comienzan a fijarse en la naturaleza para intentar comprenderla. Es el origen del conocimiento científico, de la curiosidad que lleva al conocimiento de las cosas.

Y ésta es la clave que nos interesa: Sin mirar las cosas con pensamiento científico, con curiosidad científica, para querer conocer, es muy difícil que el arte pueda generar autorretrato, ni siquiera retrato. Si el arte no ha servido para intentar entender la realidad hasta el Renacimiento es porque hasta entonces no ha existido el individuo consciente de sí mismo, curioso de sí mismo y curioso de entender el individuo como individuo, como accidente único e irrepetible, y no sólo como estamento, como oficio, como estatus o condición social.

2.1.1. El autorretrato antes del siglo XV

No se puede hablar de autorretrato como género propiamente dicho antes del siglo XV, aunque sí podemos hablar de *autorretrato disfrazado* —como variante del género retrato— cuyo fin es manifestar la autoría de la obra. Esto incluye todos los tipos de autoproyección que, sin ser todavía el *autorretrato independiente* —que veremos más adelante—, permiten al autor aparecer en su obra como un personaje más, de modo marginal, que designamos bajo el título genérico de *autoproyecciones contextuales*.

La autoproyección contextual

El autorretrato todavía es sólo un subtema del retrato, limitado a la función de testimoniar la autoría de una obra mediante diversos tipos de *proyecciones contextuales* del autor en sus obras, a modo de firma como sucede con el escultor Arnau Cadell que se representa a sí mismo en el acto

de realizar uno de los capiteles en el pilar nororiental del claustro del monasterio de San Cugat (figs. 22 y 23)²².



Figuras 22 y 23. Capitel del claustro del monasterio de San Cugat del Vallés con el *Autorretrato de Arnau Cadell* (c.1190) y la firma del autor.

Ya en el siglo XII, podemos encontrar casos de copistas de manuscritos representándose en las iniciales ilustradas por ellos mismos, bien realizando su trabajo, bien como uno de los personajes de la escena representada. Ejemplo de ello es un Fray Rufillus, autor de la letra capital R con su autorretrato, en un libro ilustrado del siglo XIII que se conserva en Ginebra, en la Biblioteca Bodmeriana²³.

Se puede apreciar que el interior de la letra cobija el autorretrato del autor. Como una prueba más de la paternidad de su elaboración y para desvanecer cualquier posible duda sobre la identidad del pintor miniaturista,

²² N.A. Artista catalán del que se conoce nombre y apellido, autor de los capiteles del claustro del monasterio de San Cugat (c. 1190) en uno de los cuales el escultor se ha representado, podemos observar una inscripción en latín que reza:
HEC EST ARNALLI / SCULTORIS FORMA CAPELLI / QUI CLAUSTRUM TALE / CONSTRUXIT PERPETUALE.
(Esta es la imagen del escultor Arnau Cadell, que construyó este claustro para la posteridad).

²³ MICHON, S., *Un moine enlumineur du XIIe siècle: Frère Rufillus de Weissenan*, *Zeitschrift für Schweizerische Archéologie und Kunstgeschichte*, 44 (1987), págs. 1-8.

se complace en añadir su nombre sobre la representación del monje que aparece pintando la letra *R* (fig. 24).



Figura 24. Fray Rufilus, *Inicial R*, (siglo XIII), Códice Bodmer 127, Ginebra.

También Peter Parler, arquitecto de la Catedral de Praga y notable escultor, hace algo similar. Inserta su autorretrato en forma de busto, a guisa de firma, como un elemento más del triforio. De este modo conjura la posibilidad de que se olvide quién fue su constructor (figs. 25 y 26).



Figuras 25 y 26. *Autorretrato* de Peter Parler, arquitecto de la catedral de Praga (c.1374), integrado en el triforio de esta catedral.

El cambio sufrido ocurrido durante el Renacimiento en cuanto a la percepción del individuo, incita al artista a representarse también de modo distinto. El artista experimenta la necesidad de mostrar no sólo su presencia sino de dar a conocer su individualidad. No sólo su condición social (estamento, oficio, virtudes, poder), sino su psicología. Si la representación en el autorretrato giraba en torno a lo que podríamos llamar atributos — profesión y cargos—, a partir de ahora, al representar su imagen el pintor incluirá también aquellos aspectos anímicos y psicológicos que solamente él puede dar a conocer.

Esta percepción del individuo y de su singularidad cambia la mirada del artista, tanto hacia los demás como hacia sí mismo, y en esta nueva coyuntura no se resigna ya dando noticia de sí mismo con la firma o con una inclusión que ratifique su presencia. El autorretrato pasa de su función de dar fe de la autoría a convertirse en la razón misma de su existencia y asume el objetivo de exponer la personalidad de su autor. Como afirma Víctor I. Stoichita, no sucedía así antes del Renacimiento, pues

el llamado autorretrato —es decir, el subgénero del retrato que en el sitio del “otro” representa el “yo”— es una invención más tardía²⁴.

A pesar de la abundancia de bibliografía acerca de diversos aspectos del autorretrato, los comentarios que lo estudian desde la perspectiva que proponemos en esta tesis son muy escasos. Entre los investigadores que han escrito sobre el autorretrato, ha sido preciso espigar los que han tratado de entenderlo en su cualidad de proyección introspectiva del autor, que acredita su cometido de manifestar la personalidad.

El *autorretrato independiente*, en sentido estricto, no existe antes del siglo XV, aunque podamos encontrar —tanto antes como después— autorretratos disfrazados, integrados dentro de la obra por su autor, igual que ocurre con las autobiografías en literatura —*Las confesiones* (397-398) de San Agustín, no son una autobiografía de los acontecimientos exteriores, sino sobre todo de una evolución interior—, porque falta la presencia del

²⁴ STOICHITA, V., *La invención del cuadro*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 333.

individuo consciente de sí mismo, curioso de sí mismo, interesado en entender al individuo como individuo, como accidente y no como estamento, estatus o condición social.

El autorretrato como tema disfrazado dentro de la obra, además de la función de autoría asume, a partir del siglo XV, una nueva función que es consecuencia del interés por entender al individuo en sí mismo y que da origen al *autorretrato independiente*, cuyo único motivo es la manifestación de la individualidad de su autor.

2.1.2. El autorretrato a partir del siglo XV

Si en las *autoproyecciones contextuales* era representativa la imagen del autor integrada de modo marginal en la obra, como una manera de dar fe de su autoría, con el Renacimiento surge la autoproyección no como *autorretrato disfrazado* sino como *autorretrato independiente* que ocupa todo el espacio pictórico y constituye el tema de la obra, pues lo primordial es manifestar la manera de ser del autor, representarse tal como se conoce.

Hasta comienzos del siglo XV el promotor de una obra había admitido que el autor pudiera integrarse en ella de un modo más o menos disimulado, pero con la aparición del autorretrato independiente desaparece la figura del cliente para dejar paso a la curiosidad del autor sobre su individualidad.

Según el parecer de Stoichita, se podría pensar que el propio pintor es el cliente, pero el cambio que se ha producido va mucho más allá, ya que

idealmente hablando, el autorretrato no tiene cliente. Su comanditario ideal es el “yo” del pintor. En los “autorretratos contextuales” este hecho es evidente: “Soy yo (Rufilus, Durero, Perugino, etc.) quien ha pintado esto”. El autorretrato “firma” una obra de la que el autor forma parte. El momento en que el pintor aísla su semejanza en una obra de arte independiente implica una autoconciencia de un grado superior: Yo no pinto una Anunciación, la Trinidad o el Martirio de los 10.000 cristianos, sino que “me pinto”²⁵.

²⁵ IBIDEM, pág. 343.

El individualismo de Ockham y de Gerson que se impone entre los flamencos facilita la aparición del retrato fidedigno de individuos concretos, que si bien había existido ya en la Antigüedad, se concretará ahora con la imagen del mismo autor en el autorretrato propiamente dicho. En este sentido advierte Tzvetan Todorov que

en lo sucesivo cambia no sólo el contenido o el estilo de la imagen, sino incluso su propio estatus: ante todo, la pintura ya no debe transmitir un sentido ni mostrar una actitud, sino que muestra lo que ve, se convierte en un arte de la visión. Ahora bien, mostrar el objeto tal y como lo vemos supone mostrarlo en su individualidad²⁶.

Lo que se denomina realismo no es más que una manifestación de este emerger del individualismo concreto, del interés renacentista por representar al individuo en su singularidad: el realismo aproxima al individuo concreto.

Aún así, renacentistas flamencos e italianos imitan la realidad por motivos muy distintos. El arte del norte se hace realista, en parte, porque existe una conciencia histórica que es influencia de los humanistas. Los humanistas descubren la Historia, el pasado como pasado; quieren entender el pasado y quieren entender la naturaleza. Petrarca miraba Roma y sus monumentos, no como signos de un pasado glorioso, sino como documentos históricos para descubrir lo que realmente había pasado allí. Quiere descubrir al individuo como presente a través de su imagen, no como símbolo, sino como accidente concreto.

La razón por la que los renacentistas flamencos miran a la antigüedad no es por su realismo. Su razón es más religiosa, pero con una *devotio laica*, por esto son más realistas y menos simbólicos. El hombre busca acercarse a Dios sin intermediarios, lo mira cara a cara, desde un espacio reservado hasta ahora a la representación divina. Podemos apreciar esta manera de concebir la realidad en la situación del donante que se observa en el óleo de Jan van Eyck *La Virgen del canciller Rolin* (fig.27) de 1435. Además de

²⁶ TODOROV, T., *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pág. 86.

colocar en el mismo plano a los personajes divinos y humanos, dota a los detalles de tal capacidad descriptiva que les otorga un protagonismo que de otra forma no tendrían.



Figura 27 y 28. *Virgen del canciller Rolin* (1435), de Jan van Eyck, del Louvre y detalle del rostro.

Cuando Van Eyck pinta un cuadro religioso que le ha encargado un cliente, está descubriendo la naturaleza como espectáculo, como conjunto de contingencias, de accidentes y, por este motivo, el arte flamenco sólo puede ser realista. Es la razón por la que acabará dando tanta importancia al paisaje, al bodegón o a los objetos que rodean la escena.

La técnica del Renacimiento es el realismo, pero lo importante no es el realismo en sí, sino su capacidad de descripción del rostro (fig. 28), que permite conocer al individuo concreto mediante la descripción objetiva de lo que ve. Esta nueva mirada es el origen del *desencantamiento* del mundo. La mirada del artista flamenco, objetiva y laica —en contraposición a encantada, mágica o simbólica— y la técnica realista, con su función mimética de la naturaleza, es la que mejor se adapta para describir lo que ve, mientras que los renacentistas italianos idealizan mucho más.

Adquieren protagonismo los sentimientos, el individuo recupera el rostro y el interés por capturar las emociones del individuo concreto, que los autores del Renacimiento se complacen en representar, como valor del

momento fugaz y singular. En algunas obras —coetáneas con los primeros autorretratos— se puede advertir la disposición a reflejar los sentimientos íntimos de personajes individualizados, como podemos ver en *El descendimiento* de Roger van der Weyden (fig.29).



Figuras 29 y 30. *El descendimiento* (1435), de Roger van der Weyden y detalle de la figura de la izquierda.

La conjunción del interés por el individuo singular y el dominio de las técnicas que permiten expresar sus sentimientos (fig. 30), facilitará la llegada del *autorretrato independiente* propiamente dicho, que dispensa a su autor un protagonismo de grado esencialmente distinto al que había disfrutado hasta entonces.

El retrato, con sus condicionamientos que obligan al pintor a mostrar una realidad idealizada del cliente, y la función simbólico-conmemorativa que tiene asignada hasta este momento, son un obstáculo para el cambio de valoración de la actividad del artista que se da en del Renacimiento —de la consideración de trabajo manual pasa a considerarse trabajo intelectual— con el interés por descubrir la naturaleza, porque copiar la naturaleza es descubrirla.

Ahora bien, mientras el retrato siga teniendo un cliente está orientado a complacer a quien paga, y estará al servicio de los deseos el cliente. El retrato de un príncipe —por muy realista que sea— estará idealizado, ya que *no se puede pintar un noble como si fuera un campesino, por mucho que tenga aspecto de campesino: hay que pintarlo como un noble*. Mientras el artista esté predeterminado por el cliente, ¿dónde puede proyectar la pintura este interés, propio del Renacimiento, por descubrir, por conocer el mundo, por copiar la naturaleza? La respuesta está clara: En el autorretrato. Esta es la causa más plausible de la aparición del autorretrato que aquí nos interesa.

El autorretrato independiente

Mientras que en el arte egipcio, griego, romano, e incluso en el arte medieval —que es puro contenido, pues se pinta lo que se sabe, no lo que se ve—, la mirada del artista era más simbólica que realista, a partir del Renacimiento se hace más realista que simbólico, porque su interés adquiere una dimensión más científica: quiere conocer. La pretensión de recuperar la conciencia histórica y el descubrimiento de la importancia del individuo singular, hace que sea el realismo el estilo que mejor se adapta a sus necesidades.

El proceso de adaptación necesario para que esta nueva percepción del individuo se consolide, justifica la coincidencia en el tiempo de

autorretratos que mantengan la función de firma y de autorretratos que trasciendan esta función otorgándole a su autor el protagonismo exclusivo.

Pero para que aparezca el autorretrato como tema, ha de desaparecer el cliente y la conciencia del individuo ha de transformarse de interés por afirmar la autoría de la obra, en afán de afirmación personal. Es fundamental el paso desde *esta obra la he hecho yo*, al *esta obra soy yo*.

En el momento en que el artista se desprende del cliente, utiliza el retrato para conocer, para tomar conciencia de cómo es el modelo, más que para servir el deseo del cliente. El paso siguiente es utilizar el arte para describir su personalidad, para conocer su individualidad y para darla a conocer —sea por deseo de reconocimiento, de permanencia, etc.— a los demás.

En estas condiciones es cuando, presumiblemente, tiene lugar la aparición de los primeros autorretratos. La curiosidad científica y la percepción de su propia individualidad, conducen al artista a mirar con ojos nuevos todo lo que le rodea —empezando por su misma persona—, lo cual desembocara en un nuevo modo de proyectar su imagen: el autorretrato.

El primer *autorretrato independiente* se atribuye a *El hombre del turbante rojo* (1433), de Jan van Eyck (fig. 31), presunto autorretrato del pintor²⁷. En la parte superior del marco del cuadro tiene una inscripción — como era habitual en la época— que proclama en primera persona del singular

AIC IXH XAN (Aic Ich Kan)

“Como yo puedo”.

En la parte inferior del marco aparece pintada la inscripción

*JOH(AN)ES DE EYCK ME FECIT ANO MCCCC.33. 21.
OCTOBRIS*

“Jan Van Eyck me hizo el 21 de octubre 1433”.

²⁷ Sobre la posibilidad de que este cuadro sea el autorretrato de Van Eyck, cf. TODOROV, *Elogio del individuo*, pág. 156.



Figura 31. *El hombre del turbante rojo* (1433), de Van Eyck.

Hasta este momento, si el autor aparecía en la obra era para declarar su autoría. A partir de ahora comienza a darse un nuevo tipo de autorretrato al que se puede llamar proyección²⁸ del autor en la imagen representada.

La posibilidad de contemplar al individuo en su singularidad y reflexionar sobre cómo el tiempo hace que todo desaparezca, proporciona un valor singular al momento presente y autorrepresentar la propia individualidad adquiere la categoría de tema (fig. 32). El protagonismo del autor se pormenoriza hasta tal punto que permite hablar de *autorretrato independiente*.

²⁸ DRAE, s.v. *proyección*: "Imagen que por medio de un foco luminoso se fija temporalmente sobre una superficie plana".



Figura 32. Detalle de *El hombre del turbante rojo* (1433), de Van Eyck.

La descripción del autor entra en una etapa que difiere esencialmente de la anterior, pues como hace notar Todorov

*no se trata de seres humanos en general, ni de encarnaciones de una u otra categoría moral o social, sino de personas concretas provistas de nombre y de biografía (que en la actualidad a veces desconocemos)*²⁹.

El escenario en el que se produce la obra de arte implica al autor y éste evidencia el prestigio social que se le concede representándose en su estudio o con los utensilios propios de su oficio. Este tipo de autorrepresentación se observa en los autorretratos de Parmigianino (fig. 33) y de Carracci (fig. 34). Quizá todavía no se pueda hablar de manifestación de la interioridad del autor en el autorretrato, pero introduce al espectador en su entorno a modo de implicación.



Figuras 33 y 34. *Autorretrato en espejo* (1524) de Parmigianino y *Autorretrato sobre un caballete* (1604) de Annibale Carracci.

²⁹ TODOROV, T., *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006, pág. 10.

El interés de la representación tiende a desplazarse desde el tema (como obra pictórica) al entorno en que se elabora (como espacio pictórico). La nueva valoración social que recibe la actividad del pintor implica también interés por su individualidad y por el espacio interno donde se genera su actividad, tanto a nivel físico como a nivel psicológico.

Podemos darnos cuenta del cambio en la consideración que se otorga al pintor al observar *El pintor en su estudio* (fig. 35), de 1626/28, posiblemente el primer autorretrato de Rembrandt.



Figuras 35 y 36. *El pintor en su estudio* (1626), autorretrato de Rembrandt y *El arte de la pintura* (1666), autorretrato de Vermeer.

La lujosa vestimenta que luce Rembrandt subraya que no se trata del trabajo de un artesano más, sino de alguien que lleva a cabo una tarea que goza de cierta distinción social. El artista se diferencia del artesano en que medita su trabajo, piensa como lo va a realizar. Su trabajo ya no depende solamente de las manos, sino del intelecto.

Rembrandt implica al espectador haciéndole sentir que ocupa el lugar del modelo del cuadro³⁰. Este tipo de relación que puede darse entre pintor y espectador permite conjeturar también la posibilidad de una comunicación de contenido más peculiar entre ambos.

De modo parecido, aunque dando la espalda al observador, también Vermeer en *El arte de la Pintura* (fig. 36) —que el autor conservó consigo

³⁰ Ver sobre este punto KONSTAM, N., "Rembrandt's Use of Models and Mirrors", *Burlington Magazine*, 99 (1977), págs. 94-98.

durante toda su vida³¹—, logra implicar al eventual espectador y lo integra en el cuadro. Hace que intervenga en la acción de levantar el cortinaje para ver la escena y le obliga a que mire por encima de su hombro, tanto para observar al modelo como para contemplar la obra *in fieri*.

Esta relación de autor y espectador en la tarea común de pintar la escena, sólo es posible gracias al subterfugio de un *escenario autorreflexivo* con autor ficticio, pues requiere la complicidad del espectador para que pueda darse la existencia de la obra.

“Que alguien me vea (y me pinte) mientras yo me pinto”. Este caso se constituye en una variante aparentemente difícil de separar del escenario de producción en tercera persona (“me pinto, pintándome como si fuera otro el que pintase”). La diferencia radica en que el tema en el escenario de producción de autor ficticio es: “mientras yo (me) pinto...”. Este yo se revela mediante la imagen del autorretrato in fieri.

“Yo soy la instancia operante, alguien me ve y me convierte en imagen”. En el escenario de producción en tercera persona ocurre lo contrario: “Alguien está pintando, yo lo veo y lo pinto”³².

Bajo esta misma perspectiva deberíamos contemplar el *Autorretrato de Johannes Gump* (fig. 37) de la Galería de los Uffizi, en Florencia. En el texto de la cartela puede leerse:

JOHANNES GUMPP / IM 20. JARE 1646

Dice quién es y en qué fecha se hizo, pero no quién lo hizo. No aparecen los habituales *fecit, faciebat, pinxit, pingebat*. En este cuadro el contenido de la cartela es el de un título que, aparentemente, hace las veces de firma³³ —como ha venido siendo tradicional hasta esta época— y al mismo tiempo muestra el escenario en el que se ha elaborado.

³¹ Ver sobre el análisis de este cuadro a V.I. Stoichita. *La invención del cuadro*, págs. 420 y ss.

³² STOICHITA, V., *La invención del cuadro*, Cátedra, Madrid, 2011, pág. 405.

³³ Cfr. WAZBINSKI, Z., “Le cartellino. Origines et avatars d’une étiquette”, *Pantheon*, 21, París, 1963, págs. 278-283.



Figura 37. *Autorretrato* (1646) de Johannes Gump, Florencia.

De la visión de la obra se desprende que, además de los personajes que observamos en el cuadro, alguien debe estar pintando la escena. Ese alguien no es otro que el autor, pero fuerza al espectador a ocupar su lugar, y le hace sentir que

asistimos al acto de pintar un cuadro y que, este cuadro es un autorretrato. El pintor, visible de espaldas, se está pintando. A su izquierda hay un espejo; a su derecha, el lienzo. El espejo nos da su imagen especular, el lienzo nos deja ver su imagen pintada. El pintor cuyo rostro "real" nos es inaccesible, está transfiriendo su semejanza del espejo al lienzo. Su cabeza está ligeramente ladeada hacia la izquierda, su pincel se acerca al lienzo. "Alguien" le mira por encima del hombro y lo sorprende en su acción. Y lo pinta pintando. Este alguien es el autor ficticio del cuadro (el de los Uffizi), puesto que se presenta como otro, pese a ser

*Gumpp mismo. Un Gumpp que declara que es otro el que le contempla por encima del hombro, el Gumpp que está pintando su propia imagen*³⁴.

En los *Autorretratos* de Velázquez (figs. 38 y 39), realizados entre 1643 y 1650, se percibe cómo en la manera de comunicar con el espectador la mirada alcanza el rango de diálogo confidencial.



Figuras 38 y 39. *Autorretratos* de Velázquez en 1643 y en 1650.

La capacidad del autorretrato independiente para ser la imagen de la personalidad de su autor permite al observador establecer una relación con él y acceder a su intimidad. Bajo el aspecto descriptivo de representación de una idea o imagen de la realidad, el autorretrato cumple también una función de autoproyección del autor en el sentido que se atribuye a *proyección* en psicología, según el DRAE en el campo del psicoanálisis se define proyección como “atribución a otra persona de los defectos o intenciones que alguien no quiere reconocer en sí mismo”.

Volveremos sobre este aspecto al valorar la capacidad del autorretrato para dar a conocer a su autor.

³⁴ RAVE, P.O., “Das Selbstbildnis des Johannes Gumpp in den Uffizien”, *Pantheon*, 18, París, 1960, págs. 28-31.

2.2. Fuentes históricas. 2: implicar al espectador en el autorretrato

Al margen de la documentación sobre el autorretrato que hemos visto en el apartado anterior, analizaremos ahora aspectos relacionados con el lenguaje del autorretrato en distintos artistas.

Tras el breve recorrido histórico sobre el origen del autorretrato y las razones que han llevado a los artistas a representar la propia imagen en sus obras, se puede conjeturar que existen dos tipos de motivos en el origen de cualquier autorretrato:

- a. Motivos que hacen referencia a la materialidad del autor.
- b. Motivos que hacen referencia a la espiritualidad del autor.

A los primeros podemos achacar la gran mayoría de los autorretratos de todas las épocas, sean los denominados autoproyecciones contextuales, sean los designados como autorretratos independientes, siempre y cuando su meta sea una finalidad material. Estos motivos acostumbra a moverse entre el reconocimiento —social, económico, intelectual, etc.— y la afirmación de la valía profesional —maestría, competencia, prestigio, etc.—, es decir, buscan satisfacer las necesidades tangibles que su autor experimenta en vida.

En el otro grupo se sitúan los autorretratos cuyo fin es menos tangible y, que su autor, difícilmente podrá gozar en vida. El objetivo de éstos suele moverse entre el deseo de permanencia —en el tiempo, en el recuerdo, en la historia, etc.— y la posibilidad de mostrar en el autorretrato no sólo lo que se ve, sino lo que siente, sea un sentimiento, sea un estado anímico.

La finalidad de unos y otros difiere completamente: mientras que los del primer grupo son representaciones instrumentales —muestran la apariencia física de la persona retratada—, los del segundo grupo son representaciones que buscan plasmar con materia lo que es inmaterial —un algo interior, llámese alma, sujeto, psique, carácter, personalidad...— y no se ve a primera vista. Más que representar la imagen de su autor, plasman su manera de ser con una singularidad que es dónde radica su interés para este estudio.

Para ser recordado como individuo y no como mero artífice profesional, o lo que fuere, al pintor le es imprescindible *darse a conocer*. El autorretrato cumple esta función cuando informa sobre aspectos materiales y aspectos inmateriales que proclaman la personalidad de su autor. El pintor sustenta la analogía entre modelo e imagen en dos hechos:

a. Dado que se trata de un autorretrato, nadie mejor que el propio interesado —su autor— para describir su personalidad y plasmarla de modo fehaciente como para que el espectador pueda relacionar imagen y modelo.

b. Dado que el autor es alguien diferente del espectador, necesita establecer algún tipo de comunicación entre el autorretrato —emisor— y el espectador —receptor— que es el destinatario de la información que contiene.

Es habitual que el autorretrato contenga tanta información de su autor que, de una forma o de otra, se haga evidente en la representación. En cualquier caso, un autorretrato siempre ayuda a conocer a su autor, sea respecto a su apariencia externa, sea respecto a su intimidad, cuando no respecto a ambas.

Aún así, no basta conocerse a sí mismo para darse a conocer a los demás. Es necesaria otra premisa para que los demás lleguen a conocernos: establecer un nexo de unión que permita la empatía³⁵.

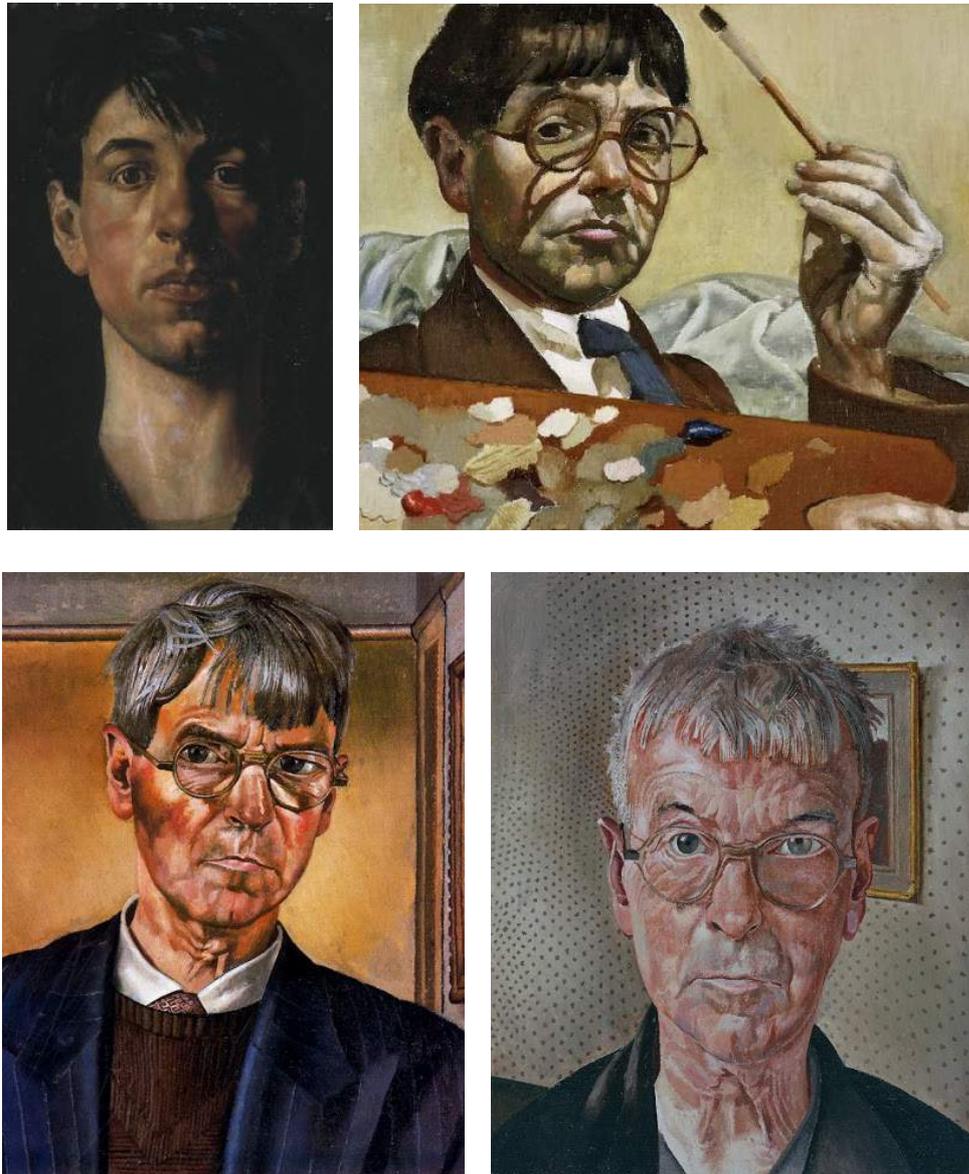
Se pueden utilizar diversos métodos para lograr este nexo de unión entre autor y espectador que conduce a la identificación mental y afectiva con el estado de ánimo del otro. La implicación debe facilitar esa empatía entre espectador y autor que acostumbra a conducir a un conocimiento más profundo.

Veamos a continuación algunos métodos utilizados por pintores de épocas diversas para implicar al espectador en el autorretrato que el artista les ofrece.

³⁵ DRAE, s.v. *empatía*: “Identificación mental y afectiva de un sujeto con el estado de ánimo de otro”.

2.2.1. Mirar a los ojos del espectador.

La sintonía entre autor y espectador se hace efectiva con la conexión a través de la mirada, como se puede observar en los autorretratos de Stanley Spencer (figs. 40 a 43).

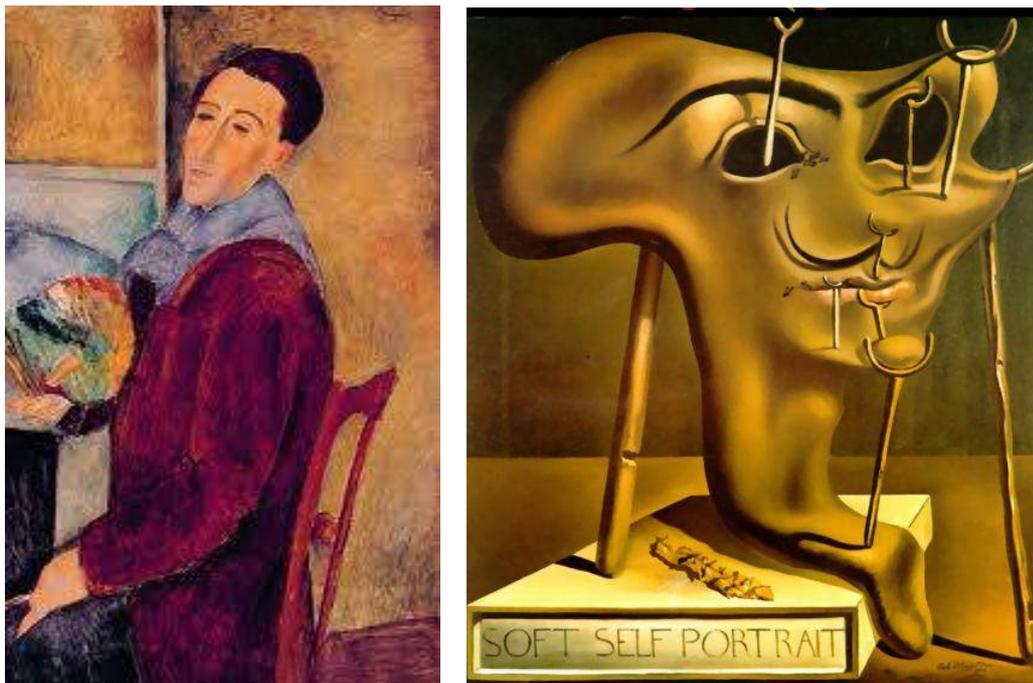


Figuras 40 a 43. Autorretratos de Stanley Spencer en 1914, 1939, 1951 y 1959.

La mirada evoca el mundo interior del autor e invita al espectador a adentrarse en él. Tan necesaria es para el espectador que, sin el acceso a los ojos, se interrumpiría la comunicación visual, que es precisamente lo que sucede cuando la persona observada se esconde tras unas gafas oscuras, o cuando se obvian los ojos en los retratos.

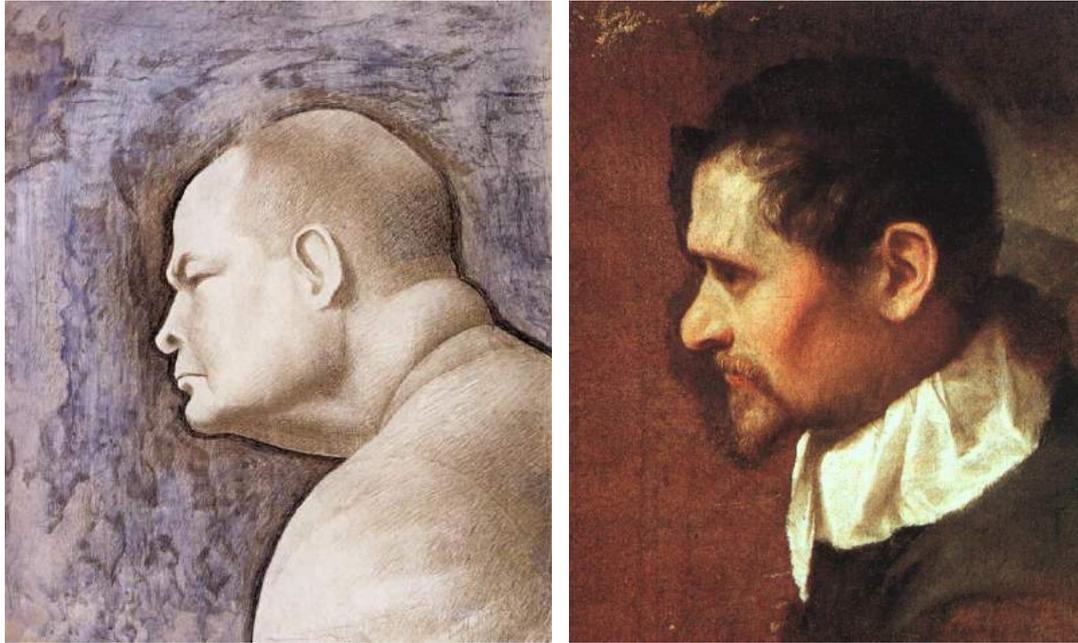
La importancia de los ojos es vital para acceder al interior de las personas, no sólo en la vida real, sino también en las representaciones artísticas. Su ausencia hace que algunos autorretratos no sean los medios más idóneos para dar a conocer a su autor. Cuando desaparece la mirada directa, o incluso con la ausencia de los ojos, disminuye la comunicación visual y pasa a ser sustituida por las sensaciones que la representación provoca en el espectador.

La ausencia de mirada pasa a ser un tipo más de comunicación con el espectador, como podemos ver en el *Autorretrato* de Amadeo Modigliani (fig. 44), que sólo muestra los huecos donde estarían situados los ojos, si los hubiera, como modo proteger su intimidad. Otro tanto hace Salvador Dalí en su *Autorretrato blando con bacon* (Fig. 45), lo cual no deja de ser una forma de manifestar los sentimientos que experimenta el autor en su intimidad.



Figuras 44 y 45. *Autorretratos* de Amadeo Modigliani (1919) y de Salvador Dalí (1942).

Podemos observar una situación parecida en el *Autorretrato* de Joseph Stella (fig. 46), cuyos ojos ni tan sólo miran al espectador. Una forma parecida de plantear el autorretrato la encontramos también mucho antes en Annibale Carracci (fig. 47), como si buscara zafarse de la mirada directa.



Figuras 46 y 47. *Autorretratos* de Joseph Stella (1930) y de Annibale Carracci (1595).

Mientras que el *Autorretrato* de Van Eyck (fig. 31) parecía decir con su mirada al espectador: “conóceme”, aquí ya no nos miran. Aquí el autorretrato se inscribe en el marco de una narración y dirige nuestra atención hacia otra parte, hacia una historia exterior, ajena al sujeto retratado. En ambos casos, el propio hecho de no dirigir la mirada hacia el observador del cuadro delata la voluntad del autor de restringir el acceso a ciertas áreas de su intimidad que no parece especialmente interesado en compartir con el espectador.

b. Introducir al espectador en el espacio del cuadro.

La necesaria implicación del espectador en el autorretrato no se consigue exclusivamente a través de los ojos pues en algunos casos esta relación se instaura con la manera de integrar al espectador en el propio espacio vital del pintor.

Al incorporar dentro de los límites del cuadro del autorretrato el *ubi* en el que se está realizando la obra, el autor busca que el espectador se sienta introducido en el ámbito en que se mueve el artista y, con ello, le hace compartir no sólo su espacio vital, sino que participe también de sus sentimientos.

Este propósito se hace evidente en el *Autorretrato de la esfera* de Escher (fig. 48) que, al tratarse de un espejo convexo, recuerda el modo en que ya lo había hecho Parmigianino siglos atrás (figs. 49).



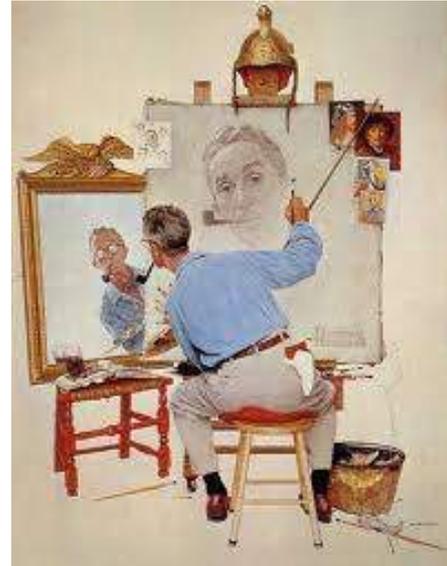
Figuras 48 y 49 *Autorretrato de la esfera* (1935) de Maurits Cornelis Escher y *Autorretrato* (1523) de Girolamo Francesco María Mazzola (Parmigianino).

Al incorporar al autorretrato el ámbito en el que se está realizando la obra, el autor consigue implicar al espectador introduciéndole en su espacio vital, como una forma de hacerle partícipe de sus sentimientos.

c. Convertir al espectador en protagonista.

En este caso, el pintor busca la implicación del espectador situándolo en la posición de autor del cuadro. La imagen representada en el autorretrato no es la que ve el pintor, sino la escena que contempla el espectador y que sólo podría ser pintada por él.

Es más que curiosa la coincidencia entre la manera de representarse de Johannes Gump en su *Autorretrato* (fig. 50) y la de Norman Rockwell en *Autorretrato triple* (fig. 51), a pesar del tiempo transcurrido entre uno y otro. En ambos casos la visión que ofrece el artista requiere necesariamente la presencia de otro espejo, pero no deja de ser una nueva forma de implicar al espectador convirtiéndole en el observador virtual de la escena representada.



Figuras 50 y 51. *Autorretrato* (1646) de Johannes Gump y *Triple autorretrato* (1960) de Norman Rockwell.

Como hemos podido observar, en todas las formas para implicar al espectador en el autorretrato y convertirlo en instrumento de comunicación de la individualidad de su autor existe un elemento que es común a todas ellas: establecer una comunicación, sea con la mirada, sea con el espacio, sea con la acción.

2.3. Experiencia personal en la práctica del autorretrato

Nunca he tenido un interés especial en hacerme un autorretrato. Prueba de ello es que ni durante la carrera, ni antes de ella, me hice ninguno y, a pesar de ver que otros compañeros de clase lo intentaban —con mayor o menor fortuna—, nunca me sentí inclinado a hacerlo. Quince años después de haber terminado la carrera, con motivo de la realización de los cursos de doctorado, afronté el primero de los tres que he pintado durante toda mi vida (Autorretrato I). Al año siguiente, durante el segundo año de doctorado, tuve ocasión de hacer el segundo autorretrato (Autorretrato II). En ambos casos la motivación no fue otra que la obligatoriedad de hacerlos, pues los dos cursos de doctorado eran sobre autorretrato y consistían en la realización del mismo y de un dossier explicativo de su proceso de ejecución y de los sentimientos experimentados por el autor durante su elaboración.

Apenas iniciada la tesis —que no era sobre autorretrato sino sobre el dibujo del natural—, por motivos laborales tuve que trasladarme de ciudad y quedó pendiente.

Veinticinco años después de estos cursos de doctorado, pude reiniciar la tesis y, puesto que no había hecho ningún otro autorretrato, pensé que sería interesante explorar los cambios que se producen en la manera de enfocar un autorretrato después de los años transcurridos. Para ello realicé el tercer y último autorretrato (Autorretrato III).

A los dos primeros autorretratos (Autorretrato I y Autorretrato II) les he denominado “de los primeros tiempos” porque se realizaron el año 1987 y el año 1988, respectivamente. Al tercer autorretrato (Autorretrato III) se le designa como “de los últimos tiempos” porque fue realizado en 2011, casi 25 años después.

Los documentos originales de los “autorretratos de los primeros tiempos”, depositados en la facultad de BBAA de la UB, contienen el reportaje gráfico del proceso de realización, así como objetivos y sentimientos del autor al llevarlos a cabo. De ambos documentos se adjunta copia al final de esta tesis bajo el título de Anexo I y Anexo II.

El Anexo I y el Anexo II se reseñan en el apartado “2.3.1. Documentación anterior” para diferenciarlo del Anexo III del último autorretrato, que está reseñado en el apartado “2.3.2. Documentación actual” y que se adjunta también al final de la tesis. Los tres anexos serán útiles para evidenciar los cambios en el modo de plantear el autorretrato con el paso del tiempo.

2.3.1. Documentación anterior

En este apartado se resumen los documentos adjuntos al final de esta tesis como Anexo I y Anexo II, que reproducen literalmente los que entregué en la facultad de BBAA “San Jorge” de la UB al finalizar los cursos de doctorado de 1986/87 y 1987/88 que dictó el Dtor. D. Miguel Quílez Bach.

a. Resumen del Anexo I

El Anexo I contiene el trabajo denominado GÉNESIS DE UN

AUTORRETRATO, que realicé en 1987 y que resumo así:

El autor tiene 38 años, cierta inseguridad y ningún deseo de mostrar su manera de ser en el autorretrato. La opción que emplea para describirse en este primer autorretrato y sus anotaciones ponen de manifiesto que le molesta esta exposición personal a la curiosidad ajena. Deja constancia de la intención de incomodar al espectador utilizando los medios a su alcance para hacer que sea éste quien se sienta observado.

El medio para proteger su intimidad que utiliza es provocar una sensación de desagrado en el espectador con la persistencia de la mirada resaltando el fastidio de sentirse observado por el autorretrato con la mano alrededor del ojo (fig. 52).

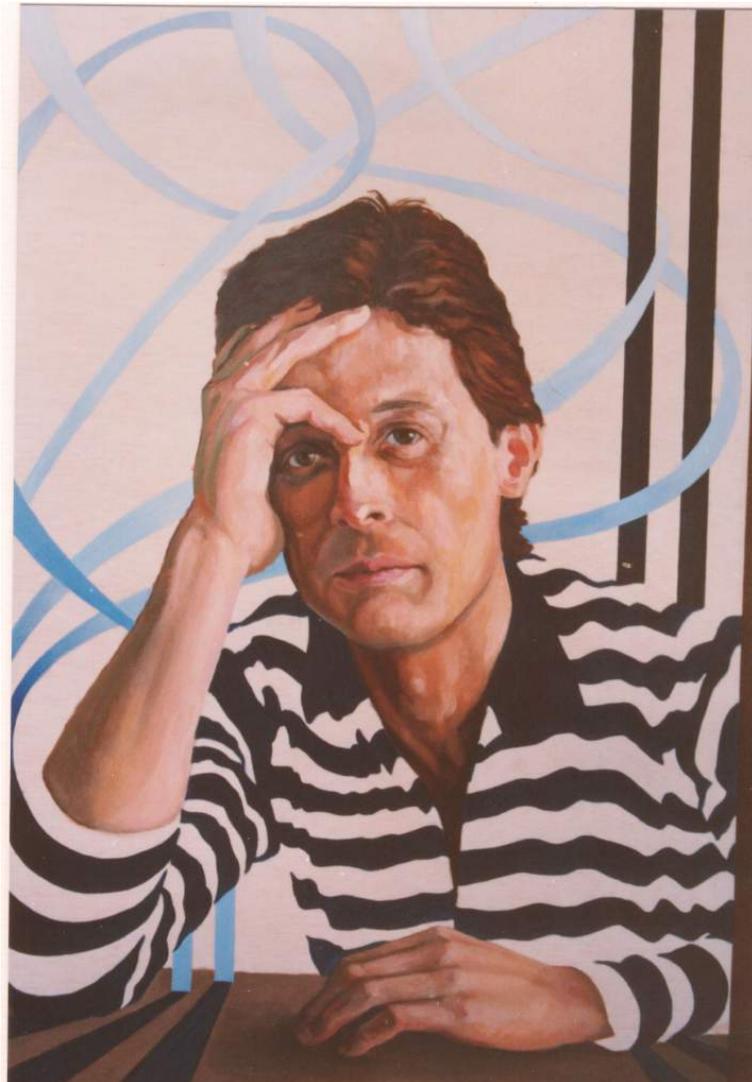


Figura 52. *Autorretrato I*, realizado en 1987.

b. Resumen del Anexo II

El Anexo II contiene el trabajo denominado EN TORNO AL AUTORRETRATO, que realicé en 1988 y que resumo así:

El autor tiene un año más y no ha variado su manera de pensar en lo que se refiere a exponer su persona a la observación de otros. Su seguridad no ha experimentado cambios apreciables. Sigue rechazando afrontar el autorretrato como una forma de dar a conocer su personalidad y lo hace con una disposición que se muestra totalmente opuesta a dar a conocer lo que siente en su interior.

En este segundo autorretrato sigue tratando de proteger su intimidad y el medio que utiliza para confundir al espectador consiste en mostrar su reflejo en el espejo. La consecuencia es el efecto de transmutar su identidad y dificultar el acceso a su manera de ser (fig. 53).



Figura 53. *Autorretrato II*, realizado en 1988.

En este momento (1988), por motivos laborales queda abandonada la realización de la tesis, hasta que puedo reanudarla (2011).

Llego a la conclusión que con la realización de un tercer autorretrato,

que denominaremos “de los últimos tiempos”, sería posible contrastar los datos de la documentación anterior —Anexo I y Anexo II— con los datos que se obtengan de la documentación actual al finalizar el Anexo III.

2.3.2. Documentación actual

En este apartado, bajo el título de Anexo III, se recoge el trabajo realizado como fase previa para la elaboración de esta tesis.

Después de transcurridos casi 25 años, como planteamiento previo de esta tesis, decido que un tercer autorretrato serviría para establecer:

- a. La variación que experimenta la autoproyección de la imagen propia con el paso del tiempo.
- b. Valorar la evolución en el modo de verse a sí mismo.
- c. Analizar si el autorretrato ayuda al propio conocimiento.

c. Resumen del Anexo III

El Anexo III contiene el Autorretrato III y el trabajo de tesina denominado AUTORRETRATO Y CONOCIMIENTO PROPIO, que realicé en 2011, durante la fase previa a la elaboración de esta tesis de doctorado y que resumo así:

El autor tiene 62 años y le importa relativamente poco la imagen que los demás puedan tener de él. Busca conocerse lo mejor posible para describirlo en el autorretrato. Quiere llegar al fondo de su modo de ser para que quien lo vea sea capaz de conocerlo como él se ha llegado a conocer. Se acepta como es y no le preocupa que los demás conozcan cómo es. Es su manera de permanecer en el recuerdo.

Como a la hora de juzgar sobre uno mismo, al ser juez y parte, es difícil mantener la ecuanimidad, he visto la conveniencia de integrar este tercer autorretrato en una estructura que facilite el conocimiento propio. El sistema empleado para situarse al margen de la acción permite contemplar la escena como si no se tratara del autorretrato propio, sino del de otra persona (fig. 54).



Figura 54 y 55. *Autorretrato III* de 2011 y estructura que lo contiene.

La estructura en la que está integrado el *Autorretrato III* está formada por un prisma paralelogramo de base trapezoidal (fig. 56).

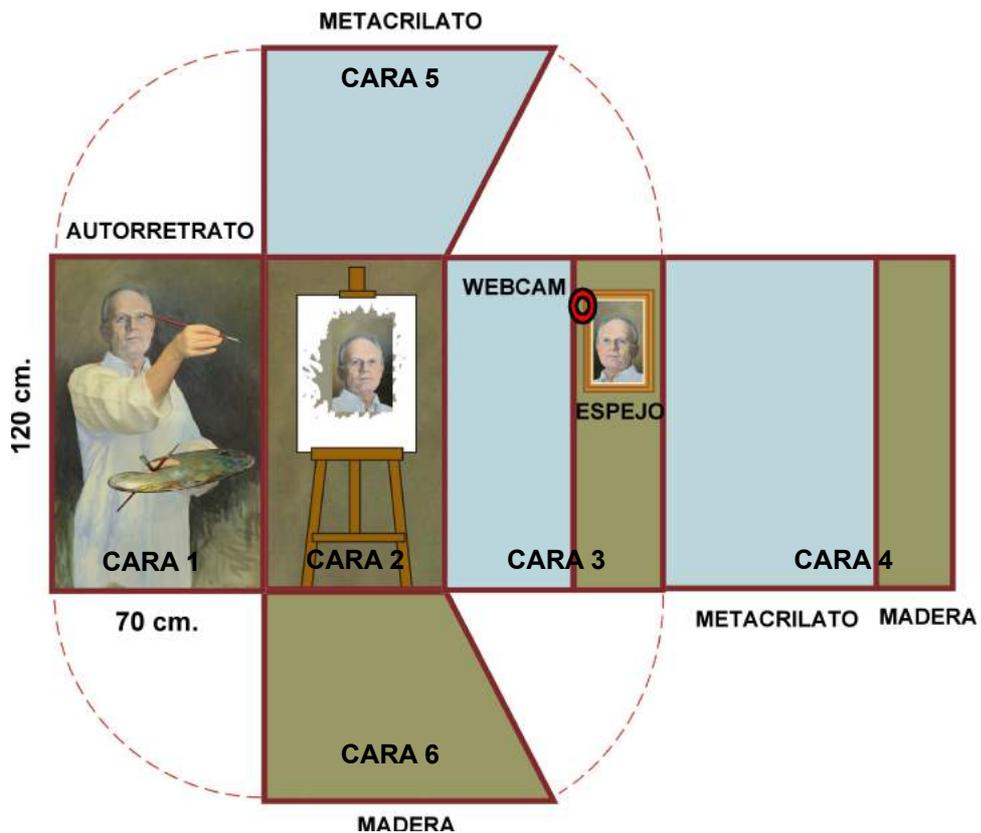


Figura 56. Desarrollo de la estructura en proyecciones ortogonales.

Dos de las paredes verticales de la estructura (CARA 3 y 4), transparentes en parte, que permiten observar desde diversos puntos de vista la acción que se desarrolla en el interior. De las otras dos paredes

verticales, una está ocupada por el Autorretrato III (CARA 1) y, la otra (CARA 2), por un caballete con una pantalla de plasma que, a modo de tela, muestra el autorretrato del pintor de la CARA 1.

En la pared transparente frente al autorretrato (CARA 3), está situado un espejo donde se observa el pintor y que, en su marco, tiene incorporada una webcam que envía la imagen a la pantalla de plasma (CARA 2), que hace las veces de tela en el caballete.

El Autorretrato III tiene los dos brazos de escayola —vaciados del natural—, sujetos al cuadro por medio de tuercas, de modo que incrementen la apariencia de realidad que favorezca la sustitución del pintor real con cierto grado de verosimilitud.

A modo de explicación gráfica de la composición de la estructura, veamos el contenido de cada una de sus caras:

CARA 1: Contiene el autorretrato y los brazos (figs. 57 a 60).



Figuras 57 a 60. Diversos detalles de la CARA 1.

CARA 2: Está situada a la izquierda del autorretrato y contiene el caballete y la pantalla de plasma que hace las veces de lienzo donde pinta el pintor (figs. 61 y 62).



Figuras 61 y 62. Vistas anterior y posterior de la CARA 2.

Adaptación de la pantalla de plasma al caballete de la CARA 2 para que haga la función de tela (figs. 63 a 65).



Figuras 63 a 65. Vistas de la CARA 2.

CARA 3: Es la cara situada enfrente del autorretrato y tiene una parte transparente y otra de madera, que contiene el espejo en que se mira el pintor, en cuyo marco se sujeta la webcam que obtiene la imagen del autorretrato que aparece en la pantalla de plasma donde pinta el pintor (figs. 66 a 68).



Figuras 66 a 68. CARA 3 con el espejo y vistas de la webcam.

La imagen que capta la webcam es la misma que se refleja en el espejo pero, como no es un reflejo, evita la inversión que éste provoca (figs. 69 y 70).



Figuras 69 y 70. Detalles del espejo de la CARA 3.

CARA 4: Está situada a la derecha del autorretrato y, salvo una estrecha franja de madera —para evitar la visión de perfil del autorretrato—, es de metacrilato transparente y permite la observación desde el exterior de la estructura (figs. 71 y 72).



Figuras 71 y 72. Vistas interior y exterior de la CARA 4.

4. Estructura cerrada con el autorretrato visto a través de la CARA 3 (fig. 73) y a través de la CARA 4 (fig. 74).



Figuras 73 y 74. Vistas de la estructura desde el exterior de la CARA 3 y de la CARA 4.

Las especificaciones técnicas de los materiales utilizados para la realización del *Autorretrato III* están descritas en el Anexo III adjunto al final de la tesis.

Puesto que el objetivo propuesto para el *Autorretrato III* era profundizar en el conocimiento propio, la estructura que hemos visto facilita contemplarlo de forma que el autor pueda juzgar del modo más ecuánime posible y, al mismo tiempo da acceso al espectador a conocer al autor.

CAPÍTULO III: DESARROLLO

A la vista de la documentación anterior, en este capítulo se analizan las alteraciones detectadas en el modo que tiene el autor de proyectar su imagen en el autorretrato, sean imputables al paso del tiempo o cambio en la forma de percibirse en las diferentes etapas de la vida.

3.1. Evolución de los autorretratos de diversos artistas

La manera de describirse de cada autor en la autoproyección que hace de sí mismo en sus autorretratos acostumbra a sufrir alteraciones — comunes a la mayoría de artistas— que son debidas a múltiples factores, pero nos fijaremos en dos de ellas que parecen confirmar la utilidad del autorretrato como medio para mejorar el conocimiento propio:

- **El paso del tiempo.** Suele provocar un cambio en la manera de percibirse a sí mismo que tiene el autor. No es debido sólo a cambios físicos, sino a aspectos de madurez psicológica que influye en la percepción que tenemos de nosotros mismos y que definen el grado de conocimiento propio. Dicho de otro modo: el tiempo hace que vayamos conociéndonos mejor a nosotros mismos.
- **La manera de mirar.** Experimenta también un cambio en el modo de afrontar la observación del espectador. Mientras subsiste la inquietud de revelar la intimidad, ocurre algo parecido a mirar un rostro oculto tras unas gafas oscuras: resulta difícil establecer una comunicación abierta. Conforme el artista gana seguridad —y pierde el temor a manifestar como

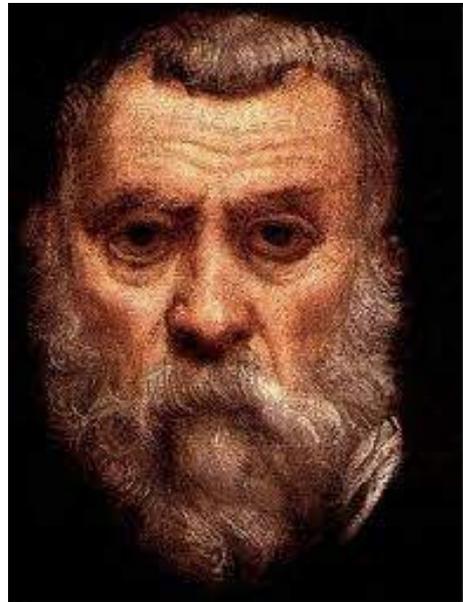
es— la comunicación fluye en ambos sentidos: desde el autor hacia el espectador y viceversa.

En los sucesivos autorretratos, el artista trata de poner de manifiesto los distintos cambios que ha advertido en sí mismo con el paso del tiempo. No sólo es la variación externa de su rostro, sino también la modificación de su realidad interior. El efecto del tiempo cambia su apariencia externa pero también la percepción que tiene de su vida, sus prioridades, su propia contingencia, etc. Este proceso es recurrente en numerosos artistas.

3.1.1. El paso del tiempo

El modo que tiene cada pintor de autoproyectar su imagen para darse a conocer o conocerse a sí mismo acostumbra a cambiar según se realice en los primeros o en los últimos años de vida, y esta variación es un aspecto sobre el que vale la pena fijarse.

En los autorretratos de Jacoppo Tintoretto es tan notable el cambio por efecto de los años, como la evolución que manifiesta su mirada en lo que se refiere a la forma de considerar su planteamiento vital.



Figuras 75 y 76. *Autorretratos* de Jacoppo Tintoretto en 1545 y 1587.

Su forma de mirar también ha sufrido un cambio notable. De una mirada sesgada y desafiante, como a la defensiva, en el Autorretrato de 1545 (figs. 75), que quiere imponer su verdad, ha pasado al Autorretrato de

1587 (fig. 76) en que la mirada exterioriza la aceptación de la realidad tal como es.

De la evolución del aspecto externo de los numerosos autorretratos que se hizo Sofonisba Anguissola (figs. 77 a 80) se pueden extraer las mismas conclusiones, no sólo en cuanto al efecto de la edad, sino a cómo los ojos manifiestan la tolerancia que los años han depositando en su espíritu.



Figuras 77 a 80. *Autorretratos* de Sofonisba Anguissola en 1556 y en 1610, y detalle del rostro de cada uno de ellos.

En ambos casos el autor, aunque sigue siendo el mismo, refleja en la mirada el cambio experimentado en su fuero interno. No ha cambiado su carácter sino la información que el autorretrato ofrece al espectador.

Los *Autorretratos* de Jean Auguste Dominique Ingres (figs. 81 y 82), describen el efecto del paso del tiempo en el rostro de su autor, pero también permiten adivinar el cambio en la forma de percibir la propia vida. La mirada curiosa y quizá algo descarada que manifiesta su Autorretrato de 1804 (fig. 81), en plena juventud, sugiere un mayor interés por el mundo exterior a sí mismo que por indagar en su propia condición. El Autorretrato de 1858 (fig. 82) permite apreciar la metamorfosis producida con el paso del tiempo. La persona que mira desde el cuadro ha variado su forma de mirar las cosas. Su interés ha dejado de centrarse en lo que le rodea y se ha hecho reflexivo. La mirada inclinada a descubrir el mundo exterior que veíamos anteriormente, ha dado paso a una mirada ensimismada que declara cómo el conocimiento propio le ha hecho más comprensivo con la naturaleza humana.



Figuras 81 y 82. *Autorretratos* de Dominique Ingres en 1804 y 1858.

En los ojos de estos autorretratos que hemos visto se vislumbra cómo la mirada ha pasado de mirar hacia fuera con el objeto de conocer, a ser una mirada introspectiva porque ya conoce. Los ojos no miran ya al modelo sino,

a través de él, a su interior. Es la mirada de quien ha aprendido a conocerse y a aceptarse como es.

El paso del tiempo lleva al autor a conocerse mejor y hace que la descripción en el autorretrato gane matices sobre su manera de ser. Vencidas las prevenciones y superados los celos e inseguridades de juventud, no tiene objeciones para mostrar su interioridad a través de los ojos.

Manifestar la intimidad de la manera de ser y mostrarla al espectador en un autorretrato requiere una seguridad que no es frecuente en los primeros años de vida de una persona. Esta seguridad, que tan necesaria resulta para vencer la timidez habitual de la juventud, cuando las dudas acostumbran a estar mezcladas con las certezas, suele suplirse con posturas que, de forma instintiva, protegen esta intimidad que siente expuesta en el autorretrato.

En algunos autorretratos los síntomas de esta inseguridad se ponen de manifiesto en el hecho de hurtar la mirada o mantenerla en la penumbra en los primeros autorretratos, a diferencia de lo que ocurre con los últimos. Es frecuente que, durante su juventud, ciertos autores adopten poses que enmascaran su mirada y dificultan su conocimiento, cosa que no sucede al final de su vida, como comprobamos al comparar el Autorretrato de 1755 (figs. 83) y el Autorretrato de 1780 (fig. 84) de Joshua Reynolds.



Figuras 83 y 84. *Autorretratos* de Joshua Reynolds en 1755 y en 1780.

Una situación similar ocurre con los primeros *Autorretratos* de Henri Fantin-Latour (figs. 85 y 86), en los que se puede apreciar un intento de celar la mirada, a diferencia de lo que vemos que sucede en el *Autorretrato* realizado más de 20 años después (fig. 87).



Figuras 85 a 87. *Autorretratos* de Henri Fantin-Latour en 1860, 1861 y en 1883.

En la mayoría de casos, el paso del tiempo hace que el interés del autor se dirija cada vez más a dejar constancia de cómo es, no de cómo le gustaría ser. El interés del autorretrato se desplaza desde el campo de la apariencia al campo de la esencia. Deja atrás la fase de mostrar la imagen que desea dar y pasa a la fase de mostrar lo que el autor siente que es realmente.

3.1.2. La manera de mirar

El modo más inmediato de que disponemos para establecer contacto con los demás es la mirada. El acceso a la intimidad de las personas tiene su comienzo en los ojos. Los ojos son determinantes para acceder al conocimiento del autor del autorretrato y, si no miran directamente al espectador, obstaculizan conocerle. La mirada indirecta o los subterfugios para ocultarla, acostumbran a ser indicio de algún tipo de prevención en el autor para darse a conocer, pero en este mismo acto se manifiesta también su personalidad.

Pocos rasgos del rostro logran establecer una implicación tan directa del observador como la que se consigue cuando los ojos dirigen la mirada al espectador que contempla el autorretrato. Buen ejemplo de ello son los numerosos *Autorretratos* que Diego Rivera se hizo entre 1906 y 1951.



Figuras 88 a 91. *Autorretratos* de Diego Rivera en 1907, 1941, 1949 y 1954.

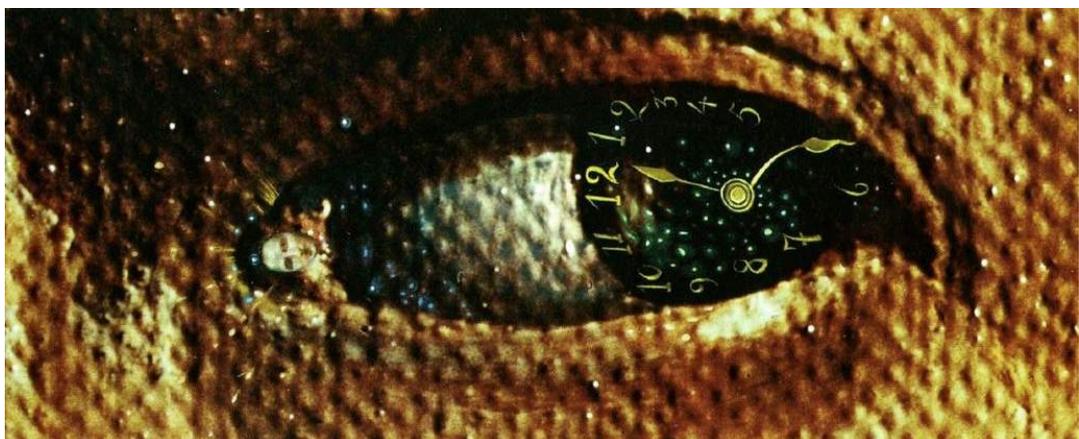
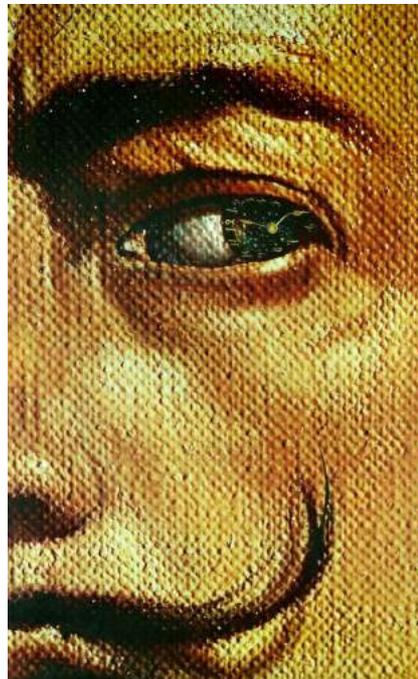
Tal como se ha comentado que suele suceder con los primeros autorretratos, es posible observar cómo también Rivera, al principio (fig. 88), trata de ocultar la mirada para proteger su intimidad, a diferencia de lo que sucede en representaciones posteriores (figs. 89, 90 y 91), cuando es el objetivo del pintor es ser recordado como era.

La mirada posee una valiosa condición para dar a conocer al individuo, pues en ella se reflejan los anhelos del alma y, aunque muchas veces pasen desapercibidos, permanecen siempre vivos en los ojos.

A modo de anécdota, para explicar esta condición de la mirada, resulta útil observar el *Autorretrato macrofotográfico con la aparición de Gala* (fig.

92), que Dalí pintó en 1962 y donde —al margen de las interpretaciones que se le quieran dar— se pone de manifiesto la importancia que los ojos asumen en el autorretrato como vehículo de conocimiento de la interioridad de su autor para dar a conocer —en este caso de un modo gráfico y palpable.

Resulta significativo que Dalí muestre en el ojo de su autorretrato —a modo de mensaje subliminal— dos de sus obsesiones recurrentes: la imagen de Gala, la musa que llenaba su vida, y un reloj blando (fig. 93), que tantas veces utilizó como signo de un tiempo que escapaba de sus manos, mediante la flaccidez derretida de las saetas.



Figuras 92 y 93. *Autorretrato macrofotográfico con la aparición de Gala* (1962), de Salvador Dalí y detalle del ojo con Gala y el reloj.

Dalí escenificaba de esta manera lo que venimos diciendo que muestran los ojos de un autorretrato: el mundo interior de su autor. Posiblemente, sean los ojos el rasgo que mejor permite al espectador asomarse a la intimidad del pintor y conocerle más.

El esfuerzo que hace el pintor al explorar su interior para representarse en el autorretrato tal como es, proporciona al espectador la posibilidad de obtener la empatía necesaria para establecer la comunicación cuyo objetivo último es conocer más profundamente al autor.

3.2. Dos ejemplos concretos

En los autorretratos de dos autores de épocas muy distintas analizaremos el proceso seguido por cada uno de ellos para confirmar la importancia capital que la mirada tiene en el autorretrato para revelar la personalidad del autor.

3.2.1. Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Rembrandt permite apreciar con claridad el cambio que experimenta en el modo de verse a través del tiempo. Comenta Stefano Ferrari que

ningún otro artista de la edad moderna ha dejado tantos autorretratos como Rembrandt. El estudio incesante de su propia fisionomía y la necesidad de fijar en una imagen su propia existencia física y psíquica, concebida en continua transformación, pueden ser interpretados como signos de un fuerte interés autobiográfico y también de la fe, más allá de cualquier crisis o irritación, en la unicidad, en lo incomparable e irreplicable de su persona³⁶.

No estudiaremos aquí ni su vida, ni su técnica pictórica, ni siquiera su habilidad o destreza para representarse, sino su forma de hacerlo y la evolución que, con el paso del tiempo, experimenta el mensaje que transmite. Su caso manifiesta un proceso recurrente que se observa en el modo de conocerse y de representarse.

³⁶ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Ed. Laterza, Roma, 2002, pág. 28.

En los autorretratos que realiza durante su juventud, es patente una cierta incomodidad producida por la inseguridad propia a la edad temprana, cuando se desconocen las capacidades y las limitaciones personales. Esta inseguridad se revela en la forma con que el pintor se representa. Durante esta época intenta dificultar el acceso a su intimidad por medio de recursos como mantener una parte del rostro en penumbra, ocultar los ojos a nuestra observación gracias a una sombra, al tocado, etc. (figs. 94 a 97).



Figuras 94 a 97. *Autorretratos* de Rembrandt en 1627, 1628, 1629 y 1630.

Más adelante, durante la plenitud de su madurez, podemos ver que ya no tiene reparos en mostrar su mirada y, con ella, su interior. Sabe cómo

es, se siente seguro, incluso desafiante. Nada tiene que ocultar. Ha ganado seguridad. Las dudas o temores que podía sentir a la hora de mostrarse tal cual era en un autorretrato, han desaparecido totalmente de su espíritu. Se entiende a sí mismo y se siente orgulloso de ser así. Se siente lo suficientemente seguro de sí mismo como para no bajar la mirada ante nadie. En parte, esta postura puede deberse a cierta especie de prepotencia que acostumbra a ponerse de manifiesto cuando, a la plenitud física, se le une el éxito profesional.

En esta época de su vida Rembrandt no tiene motivos para albergar ningún temor. La agradable sensación de tener en las manos todos los hilos que gobiernan su vida, hace que pueda detectarse en su semblante una expresión de seguridad en sí mismo, libre de toda preocupación o inquietud sobre el futuro (figs. 98 y 99).



Figuras 98 y 99. *Autorretratos* de Rembrandt en 1640 y 1643.

Llega un momento en que, a pesar de toda su seguridad, a pesar de la posición alcanzada y de los éxitos cosechados, comprende que existen aspectos de su vida que no están sujetos a su control. Posiblemente la vida ha comenzado a mostrarle que no puede escapar a ciertas limitaciones y ha hecho que se cuestione su autosuficiencia. Ha empezado a descubrir las fisuras que aparecen en su fortaleza.

Sobre la postura adoptada por Rembrandt frente al espectador en sus autorretratos durante esta época, Joseph-Emile Müller anota lo siguiente:

*pueden arrebatarle sus bienes, pero no impedirán que se pinte con aires de monarca sentado holgadamente en su trono, como si recibiese audiencia*³⁷.

Rembrandt siente que puede desmoronarse la seguridad que, poco antes, consideraba indestructible. Nota cómo se debilita su fortaleza ante la simple mención del mañana. Mantiene todavía su postura firme, pero trata de disimular con apariencias externas —ricos ropajes y signos de poder— la expresión de quien ya ha visto asomar en su vida un futuro cercano que no está en sus manos, que no puede dominar a su antojo (figs. 100 y 101).



Figuras 100 y 101. Autorretratos de Rembrandt en 1657 y 1658.

Si seguimos adelante en la vida de Rembrandt, en su proceso de aceptación de la inexorable realidad del proceso vital, representa ahora su imagen con un punto de melancolía, pero con la energía de quien no se da por vencido. En los autorretratos de esta época muestra una imagen que, a falta de voz, habla con la mirada, como si tratara de decirnos, aún con fuerza: “Ése soy yo. Quizá ahora ya no esté, pero estuve ahí, donde tú estás”.

³⁷ MÜLLER, J.E., *Rembrandt*, Círculo de lectores, Barcelona, 1968, pág. 211.

A partir de este momento, ya no se preocupa de los ropajes ni de aparentar nada. Sabe que sólo es dueño de lo que ha llegado a aprender y, más que hacer gala de la seguridad autosuficiente que podía observarse unos años antes, en sus ojos asoma la mirada exigente de quien ha experimentado en sí mismo los vaivenes caprichosos de la fortuna (fig. 102).



Figuras 102 y 103. Autorretratos de Rembrandt en 1659 y 1661.

En algunos autorretratos de los últimos años se representa mostrando su gran poder: las herramientas de su profesión en las manos. La calma y la atención de analista experto con que se observa, empeñado en penetrar su auténtica realidad, descubre lo que ha sido, lo que es, lo que siente, y lo expone en el lienzo sin ningún tipo de artificio, con la seguridad de quien ha llegado a conocerse plenamente y aceptarse tal como es (fig. 103).

Ahora en su rostro son perceptibles los dos aspectos que deben buscarse en toda mirada: por un lado, el de puerta de acceso al mundo interior del personaje y, por otro, el de instrumento que permite alcanzar la verdadera esencia de lo que está contemplando. El ojo como espejo del alma y, a la vez, como bisturí del conocer. La capacidad de conectar con el espectador, de hacer un juicio sobre él y, al mismo tiempo, de darle a conocer lo que ha vivido, parece mezclarse en su mirada (figs. 104 a 106).



Figuras 104 a 106. Detalles de la mirada en diversos *Autorretratos* de Rembrandt.

En el mismo año de su muerte (figs. 107 y 108), muestra sin reparo esa humanidad, quizá debilitada y enferma, como diciéndole al espectador: “Te he mostrado mi alma. Así fui. No me olvides del todo. Deja que siga viviendo en tu memoria”.



Figuras 107 y 108. *Autorretratos* de Rembrandt en 1669.

Ha alcanzado la certeza de que él es un momento en el tiempo y que la vida de cada persona es la consecuencia de los muchos momentos que, a lo largo de un tiempo más o menos dilatado, le ha tocado vivir. No considera su rostro solamente como una representación, sino como un resultado: el hombre que es como emanación del hombre que *ha sido*³⁸. Ha llegado a conocerse mejor.

³⁸ Parfraseo aquí la aportación novelada que hace Leonardo Padura sobre Rembrandt en su novela *Herejes*, Tusquets editores, Barcelona, 2013, pág. 232.

El autorretrato llega a un punto en que lo manifiesta todo y supera la simple autoproyección. No es que no tenga nada que ocultar, es que no quiere ocultar nada. El pintor busca permanecer, escapar al olvido, mostrándose cómo es realmente. En su mirada se refleja la paciente aceptación de quien ha llegado a conocer bien la condición humana. No desea que conozcan su sino su verdad.

3.2.2. Ramón Casas (1866-1932)

En la manera de representarse que elige Ramón Casas para sus primeros autorretratos se observa que aparecen temas y poses que poco tienen que ver con su auténtica forma de ser. Le interesa más ser aceptado y valorado como pintor que darse a conocer como persona.

Esta inquietud es la que se puede percibir en la carta que escribe a su hermana Elisa, unas semanas antes del Salón de los Campos Elíseos del año 1883, expresando sus dudas sobre la posibilidad de que su obra sea admitida:

Ya estamos cerca del Salón, no faltan más de dos meses y medio, y uno para entregar los cuadros, de modo que pronto sabremos si he sido o no recibido...³⁹.

En estos primeros años también resulta frecuente encontrar en sus autorretratos ese gesto de desafío característico, propio de la falta de seguridad⁴⁰, que no es otra cosa que la manera de tener de tratar de mantener oculta su verdadera personalidad.

Durante esta época, en que ha utilizado las maneras de otros pintores, como Velázquez o Goya, en los autorretratos que realiza asume el papel de personajes que nada tienen que ver con su personalidad y que están muy alejados de su manera de ser genuina. Es indicativo de la continuidad de ese punto de temor que conserva aún ante la posibilidad de sentir expuesta su intimidad en el autorretrato (figs. 109 a 111).

³⁹ ALCOLEA, A., *Ramón Casas*, Editorial AUSA, Sabadell, 2001, pág. 13.

⁴⁰ COLL, I., *Ramón Casas. Catálogo razonado*, De la Cierva Edit., Murcia, 2002, pág. 16.



Figuras 109 a 111. *Autorretratos* de Ramón Casas entre 1883 y 1884.

El *Autorretrato con boina* de 1886 (fig. 112) aún persiste en ocultar la mirada, dejándola bajo la protección de la sombra de la visera, para observar al espectador sin acabar de ponerse al descubierto a sí mismo.

Así lo hace notar Isabel Coll, cuando escribe que

*en la penumbra, el protagonista parece observarnos —u observarse— sin ser visto. Una protección que permite que el modelo nos transmita seguridad en sí mismo*⁴¹

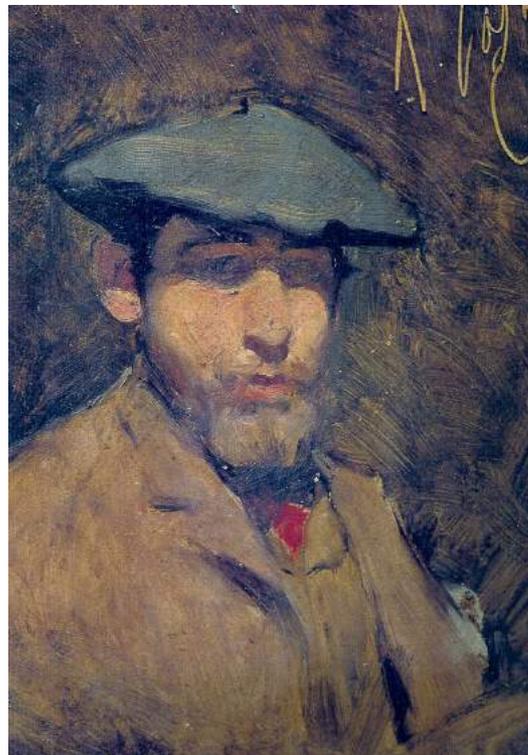


Figura 112. *Autorretrato* de Ramón Casas en 1886.

⁴¹ IBIDEM, pág. 151.

Más adelante, cuando ha alcanzado ya las metas que se había propuesto, y ha visto colmadas sus ambiciones, en sus autorretratos hace acto de presencia una seguridad en sí mismo que antes no tenía.

Es la seguridad de sentirse valorado como pintor, y también la seguridad que otorga conocerse un poco mejor. En su mirada aparece la aceptación de sí mismo. Sus autorretratos no buscan otra cosa que exponer su propia realidad, mostrándose a los demás sin presunción —aunque con un punto de complacencia—, pero sin temor ya a unos juicios que, no hace tanto tiempo, todavía eran capaces de hacer que su seguridad se resintiera.

Este cambio en la forma de percibirse del pintor, se ve en sus siguientes autorretratos. Se ha desvanecido la mirada que observa hacia fuera y aparece esa mirada que indaga en el interior del modelo —él mismo— para analizar su forma de ser. No es orgullo de ser como es, sino aceptación de su forma de ser, con sus aspectos positivos y con sus debilidades (Figs. 113 a 115).



Figuras 113 a 115. *Autorretratos* de Ramón Casas en 1908, 1920 y 1929.

Al final de su vida, ya no cuentan los respetos humanos, ni tampoco que las metas alcanzadas hayan sido mayores o menores. El pintor se ha sincerado consigo mismo y no tiene ya reparo alguno para mostrar su mirada.

La forma de percibirse varía con el tiempo y con cada autorretrato el pintor llega a conocerse mejor. La seguridad que el artista adquiere con los años, le permite aceptarse como es, y gracias a ello conocerse mejor. Este

conocimiento propio le lleva a ser más veraz en la forma de representarse. Al final, en su mirada aparece la indulgencia de quien sabe que sólo los años pueden dar un conocimiento propio suficiente para que, permitiendo que los demás le conozcan como es, se eternice su recuerdo (fig. 116).

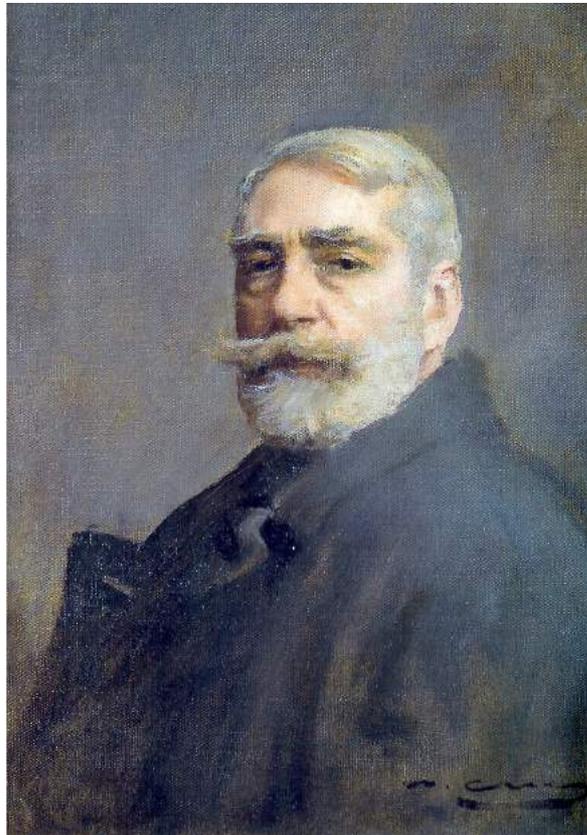


Figura 116. *Autorretrato* de Ramón Casas en 1930.

El autorretrato independiente —a diferencia de los demás tipos de autoproyecciones que sólo tienen razón de presencia— dirige la mirada al interior de sí mismo. El autor se explora a sí mismo y, al traducirse en forma y materia artística, le dice al espectador *¡conóceme!*. Esta es la principal razón de ser del denominado autorretrato independiente: el deseo de ser recordado en el tiempo, de permanecer en la memoria de los demás, tal y como verdaderamente —interiormente— fuimos.

3.3. Análisis comparativo de los autorretratos del autor

Al comparar los Autorretratos I y II —*de los primeros tiempos*— con el Autorretrato III —*de última época*—, y leer las anotaciones tomadas durante

la realización de cada uno, se puede comprobar que la diferencia más notable reside en que, mientras en los Autorretratos I y II, el objetivo era proteger la intimidad frente a la observación del espectador, en el Autorretrato III esta prevención ha desaparecido absolutamente sin siquiera tener advertencia de ello al realizar el autorretrato. Su objetivo no es ya proteger su intimidad frente al espectador, sino alcanzar una concordancia entre representación pictórica y realidad íntima con la intención de que los demás le conozcan y de comprobar —mediante el autorretrato— si reconoce en su imagen aquello que cree —o cree saber—que es por dentro.

A la vista de los propósitos perseguidos por el autor en los Autorretratos I, II y III, se aprecian connotaciones diferentes en cada uno de ellos. De igual modo que el paso del tiempo ha dado lugar a variaciones respecto a los objetivos perseguidos, éste también se manifiesta en la diferencia con que el autor representa su mirada en cada uno de ellos.

Cuando el pintor hace su autorretrato, no puede evitar descubrir cómo es incluso cuando su intención prioritaria no sea esa. Observa Maria Teresa Orvañanos que

tanto en el género de la autobiografía, como en el del autorretrato, asistimos a una creación que toma como punto de partida los hechos históricos, la memoria y la imagen frente al espejo; es decir, en cierto sentido el autor intenta transformar al “sí mismo” en un texto novelado o en una pintura, “mismos” que terminarán siendo ficciones o semblantes de la imagen de “sí” con la que el sujeto se identifica. Ahora bien, muchos críticos afirman que no hay pintura o novela que no contenga al menos un fragmento autobiográfico, sin importar cuán deformado o ficticio resulte⁴².

Para poder realizar comparaciones entre los Autorretratos I, II y III, convendrá analizar los mismos parámetros en cada uno de ellos. Se han escogido los siguientes aspectos:

1. La intención inicial.

⁴² ORVAÑANOS, M.T., *El autorretrato en Egon Schiele*, en *Las suplencias del padre*, Siglo XXI, México, 1998, pág. 129.

2. Los medios utilizados.
3. El resultado final.

3.3.1. La intención inicial

En el Autorretrato I:

Hacer que sea el espectador quien se sienta observado (fig. 117).

En el Autorretrato I (1987) de los primeros tiempos, la intención que encontramos anotada en los apuntes del curso de doctorado, se centraba en la génesis del autorretrato en sí mismo y los sentimientos experimentados por el autor durante su ejecución.

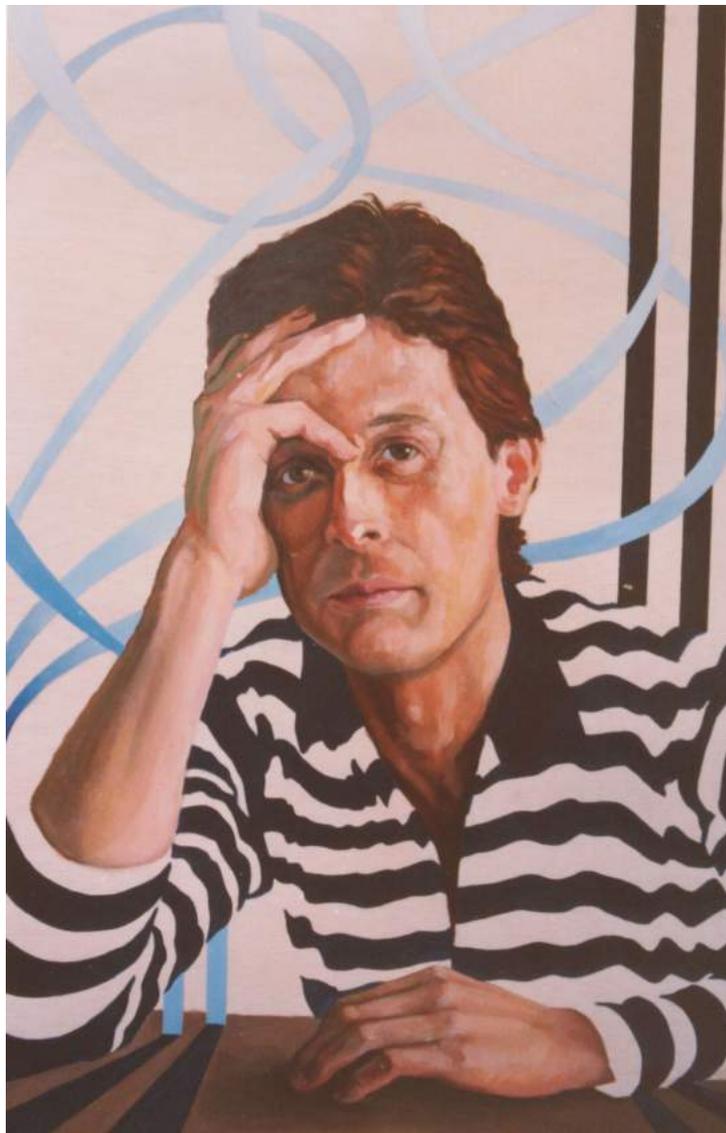


Figura 117. *Autorretrato I* (1987).

En este autorretrato encontramos una de esas miradas pintadas, fijas y dinámicas a un tiempo, que te siguen y persiguen a derecha e izquierda, arriba y abajo, inquisidoras unas veces, irónicas otras, prendido el ojo en el ojo, invitando a la comunicación, a dar explicaciones por lo que sentimos que han descubierto sobre nosotros, justificándonos ante el susurro del secreto que han descubierto:

El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve⁴³.

En el Autorretrato II:

Ocultar la propia intimidad a la curiosidad del espectador (fig. 118).

En el Autorretrato II (1988) de los primeros tiempos, la intención del autor giraba en torno a las dificultades que implica el conocimiento de la realidad a través del reflejo en el espejo, dada la inversión de imagen que supone.



Figura 118. *Autorretrato II* (1988).

⁴³ MACHADO, A., *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*, Edición de José Valiente, Ed. Castalia, Madrid, 1980, (CLXI, Proverbios y cantares I).

Podemos descubrir que sigue permaneciendo idéntica inquietud que en el Autorretrato I —sólo ha transcurrido un año entre ellos—: defender el terreno de la propia intimidad frente a la agresión de la observación del espectador. Como protección de esa intimidad, que el autor siente amenazada por la observación del espectador, plantea un autorretrato que esconde la mirada directa y sólo la muestra a través del reflejo especular.

En el Autorretrato III:

Darse a conocer y conocerse mejor con el autorretrato (Ver fig. 119).

En el Autorretrato III (2011) de última época, la intención principal ha sido comprobar que, mediante la ejecución de un autorretrato, es posible para su autor alcanzar un conocimiento propio más profundo de su personal manera de ser.

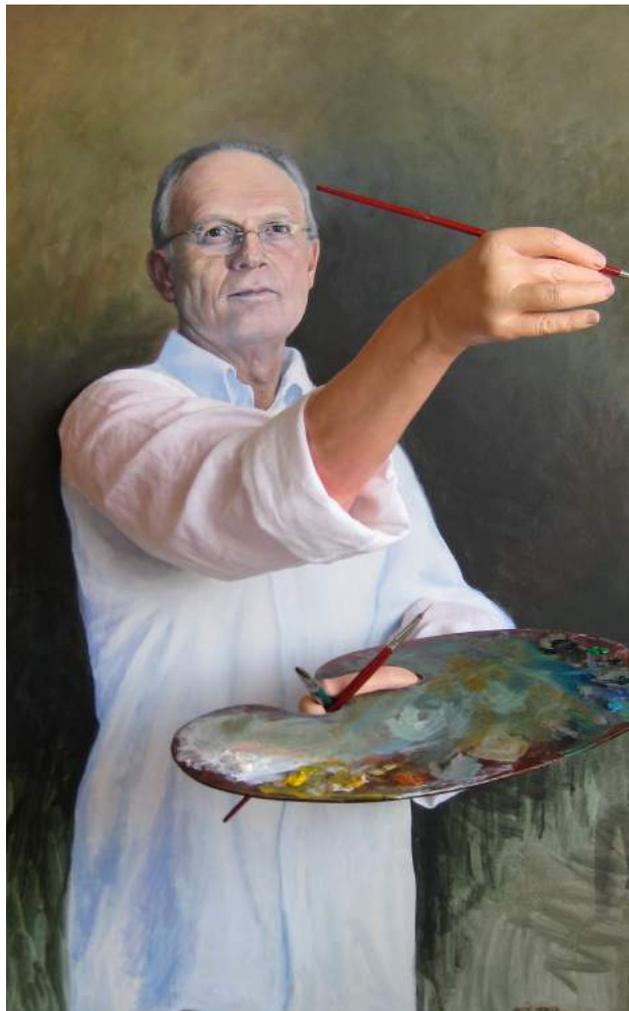


Figura 119. *Autorretrato III* (2011).

Ha desaparecido el temor a mostrarse tal como es. Le interesa conocerse. Asume el riesgo de que, en este proceso, pueda descubrir cosas no agradables de conocer. Acepta entrar en estancias desconocidas que, a fuerza de estar cerradas, necesitan airearse. Comprende que puede descubrir los motivos ocultos que son origen de reacciones inexplicables, o que encuentre las heridas mal curadas de un agravio que marchitó una amistad, o que, finalmente, descubra la razón última de sus fobias y sus filias.

3.3.2. Los medios utilizados

En el Autorretrato I:

Incomodar al espectador con la mirada.

Durante la génesis del Autorretrato I (1987) de los primeros tiempos los sentimientos del autor eran de incomodidad frente a la observación ajena. El medio utilizado para escapar de esta sensación fue convertir la mirada del autorretrato en un sucedáneo de objetivo de cámara fotográfica, gracias a la posición de la mano alrededor del ojo.

Mediante la posición de la mano alrededor del ojo, el autor elige una postura en la que subyace la disposición de observar. Con ello asimila su mirada a una función que hace las veces de objetivo de cámara fotográfica. El espectador se siente observado al otorgar a la mirada del autorretrato el mismo cometido que se asigna a unos prismáticos o a un microscopio, que se utilizan para conocer con más detalle.

En el Autorretrato I, gran parte del esfuerzo ha consistido en trasladar al espectador la inquietud que provoca la sensación de sentirse observado.

En el Autorretrato II:

Engañar al espectador con el reflejo.

Aquí se ha utilizado el reflejo del espejo como obstáculo para impedir el acceso a su intimidad. Hurta la mirada directa al espectador y escamotea su verdadero yo, mostrando sólo su imagen reflejada, con todo el engaño que lleva consigo el reflejo.

En este Autorretrato II (1988), ha empezado a tomar cuerpo la íntima convicción del autor de que, en cierta modo, la mirada y el rostro de un autorretrato pueden desvelar más cosas de las que se quiere dar a conocer. Por esta razón sólo se muestra a través del espejo, de modo que la imagen no facilite al espectador el acceso a su interioridad.

En el Autorretrato III:

Darse a conocer como se conoce a sí mismo.

En el *Autorretrato III* (2011) de la última época, ya no existe otro tipo de interés que el de reflejar cómo se es realmente. El autor se despoja de esa cubierta con que, a modo de máscara, tendemos a protegernos cuando nos sentimos inseguros. Utiliza todo el esfuerzo en conocer su verdadera forma de ser, mostrando la imagen con la que se percibe a sí mismo.

En los tres autorretratos el medio fundamental por el que se procura alcanzar la meta propuesta a priori es la mirada. Según la expresión de la mirada, resulta más o menos comprensible el mensaje que el autor transmite con su autorretrato y podemos acceder en mayor o menor medida a su mundo interior.

Si procuramos traducir el mensaje de los ojos que muestra la mirada en cada uno de los autorretratos, resulta posible interpretar su lenguaje. Como veremos a continuación, en cada caso, según las sensaciones que la mirada provoca en nosotros, podemos descubrir cuál es el mensaje que quiere transmitir el autor.

3.3.3. El resultado final

En el Autorretrato I:

No sólo me miras tú, yo te estoy mirando a ti. No invadas mi territorio, desvía tu mirada, no podrás conmigo (fig. 120).



Figura 120. Detalle de la mirada del *Autorretrato I* (1987).

Vemos un lenguaje implícito, para el que no hacen falta palabras. Aunque el semblante es pacífico, son los ojos los que manifiestan la postura interior, haciendo verdadero el refrán de que *los ojos son el espejo del alma*, pues como escribe Ralph Waldo Emerson

*los ojos de los hombres hablan tanto como su lengua, y el dialecto ocular tiene la ventaja de no necesitar diccionario para ser entendido por todo el mundo*⁴⁴.

La mirada se muestra a modo de objetivo fotográfico, que analiza al espectador. No trata de mirarse a sí mismo, sino de interpelar al espectador que se encuentra delante del cuadro, haciendo que sea éste quien soporte la acción de sentirse observado.

Es una mirada que inquiere, que observa, que analiza, pero sin dar acceso a un mayor conocimiento del modelo; de hecho su intención última es obstaculizar dicho acceso. Toda la acción se desarrolla hacia afuera del autorretrato. Su mirada hace que sea el espectador quien se sienta al

⁴⁴ EMERSON, R.W., *The American Scholar* (Discurso en la Phi Beta Kappa Society en Harvard), *Ralph Waldo Emerson: Selected essays*, Penguin Books, Londres, 1837, págs. 83 y ss.

descubierto. Es una mirada —digamos— proyectil, que intimida o desalienta al espectador.

En el Autorretrato II:

Te estoy viendo a través del espejo. No deseo que me conozcas. Si tratas de hacerlo el espejo te engañará (fig. 121).



Figura 121. Detalle de la mirada del *Autorretrato II* (1988).

Sólo ha transcurrido un año y permanece el temor a que la mirada ponga al descubierto pensamientos que no se quieren compartir. La postura es de protección: detrás de un cristal, con una maceta y un mueble por medio, a modo de barricada, y dando la espalda para no mostrar el verdadero rostro, mirando a través del espejo.

Sigue latente el temor a mostrar con demasiada claridad unos sentimientos que el autor no está dispuesto a dejar aflorar en la mirada y que por eso mismo trata de ocultar. Sumerge su identidad en el mundo irreal y frío del azogue del espejo pues, aunque nos fiamos de su fidelidad, nada hay más engañoso que la imagen en el espejo. Como advierte Sven Hesselgren, por la inversión de la imagen,

*el rostro que captamos en el espejo es el contrario del que ven los demás*⁴⁵.

De este modo conjura el peligro de verse descubierto en el autorretrato, pues sólo podemos ver la mirada del personaje a través de un reflejo especular, espejo, con toda la carga de irrealidad que la inversión de la imagen conlleva.

El interés por darse a conocer es inexistente. El autor no trata de incomodar con la mirada al espectador, pero sí deja claras las barreras que, a modo de defensa, interpone entre éste y el modelo. Le oculta la mirada directa y se la muestra solamente a través del reflejo. Es como si advirtiera al espectador: “Te estoy mirando, pero desde un lugar al que tú no puedes acceder para conocerme”.

También en este caso podemos observar que la acción se desarrolla hacia afuera del autorretrato. Incide sobre el espectador, pero sin dar opción a la más mínima posibilidad de descubrir la intimidad del modelo, ya que sólo muestra su imagen a través del reflejo en el espejo, provocando con ello la tergiversación de la realidad y dando pie al engaño.

En el Autorretrato III:

Te conozco. Veo lo que hay dentro de ti. Tu rostro me habla de tu interior, de tu pasado, de tu vida (fig. 122).

Han pasado más de 25 años y no encontramos indicio alguno de temor a manifestar la realidad que el pintor está descubriendo en sí mismo. La postura es abierta, de frente, franca y sin prevención de ningún tipo. La mirada está centrada en conocer. Ni tan sólo intenta juzgar lo que observa. Lo ve, lo reconoce como suyo, lo asume. Es después cuando juzgará si debe cambiarlo o rectificarlo. Al fin y al cabo, ése es el interés de conocerse a sí mismo.

⁴⁵ HESSELGREN, S., *Los medios de expresión en arquitectura*, Eudeba, Buenos Aires, 1964, págs. 84-85.



Figura 122. Detalle de la mirada del *Autorretrato III* (2011).

En la mirada del *Autorretrato III* no vemos ningún intento por protegerse de la curiosidad del espectador. Es una mirada sincera y madura que sabe que al mostrarse como es se está desnudando ante el espectador, pero ya no le importa. Cuando se hizo la foto, sus ojos miraban más allá del objetivo de la cámara. No miraba la cámara, sino más allá, ensimismado, como reflexionando sobre lo que veía dentro de sí mismo. Una mirada que no parece detenerse en la superficie de lo que ve y que hace que el espectador se sienta conocido.

Es una mirada que no se detiene en el obstáculo que supone la materia. Como si pudiera ver a través de ella y hacerse transparente para sus ojos. Parece observar lo que ve más allá piel, leer lo que sentimos por dentro. Pero es a sí mismo a quien el autor observa, atento para detectar esos pequeños indicios que muestran en el rostro el sentir del alma. No necesita derribar ninguna *fachada protectora* —como llama Lucien Freud a la apariencia física externa de las personas— que, la mayoría de las veces, es la que impide conocer mejor. Con su observación elimina las nieblas que desdibujan los contornos de la interioridad.

Al considerar el planteamiento de los tres autorretratos, podemos observar que, en los dos primeros —a los que hemos llamado “de los primeros tiempos”—, el esfuerzo del autor está dirigido a proteger la intimidad de una u otra forma. En el fondo no lo consigue, dado que con ello también delata su timidez y los sentimientos que experimenta en su interior.

En cambio, en el tercero —al que llamamos “de última época”—, el autor ha comprendido que cualquier autorretrato revela la intimidad de su autor, sea cual sea su intención. En lugar de gastar esfuerzos en ocultar su modo de ser, los utiliza para alcanzar un conocimiento propio que le permita representarse de forma más auténtica.

RESUMEN ESQUEMÁTICO

	INTENCIÓN INICIAL	MEDIOS UTILIZADOS	RESULTADO FINAL
AUTORRETRATO I	INCOMODAR AL ESPECTADOR	MIRADA INQUISITORIA	TE OBSERVO YO A TÍ
AUTORRETRATO II	PROTEGER SU INTIMIDAD	ENGAÑAR CON EL REFLEJO	EL QUE VES NO SOY YO
AUTORRETRATO III	DARSE A CONOCER	MOSTRAR CÓMO SOY	CONOCERSE MEJOR

3. 3. Una estructura para la ecuanimidad

En el momento de realizar el Autorretrato III ya estaba determinada la meta que se trataba de alcanzar con él:

- Un mayor conocimiento propio.

Del fin propuesto se desprenden implícitamente dos consecuencias:

- Al conocerse mejor el autor se puede representar mejor.
- Al representarse mejor, también los demás pueden acceder con más facilidad al conocimiento del autor.

En una situación en la que somos parte interesada, la implicación propia afecta a la objetividad que supone un factor de distorsión en la forma de percibir la realidad. Por esta razón decidí crear una estructura que me

permitiera observar el Autorretrato III como si se tratara de mi imagen, sino de la de otra persona distinta.

Una vez finalizado el Autorretrato III, he colocado los distintos elementos necesarios en la estructura construida previamente. La utilización de dicha estructura ha de facilitar una observación ecuánime del autorretrato, como sucedería si estuviéramos observando a otra persona, en vez del autorretrato propio.

Al situarnos fuera de la acción, podemos vernos de forma parecida a como nos veríamos en una película después de filmados. En este momento, el propio pintor está en condiciones de juzgar su autorretrato como si no se tratara de él, ya que se encuentra frente a las tres personificaciones que son necesarias para sentirse ajeno a la escena:

- **El pintor pintando (CARA 1).** Es el Autorretrato III propiamente dicho, con las tres dimensiones propias de la vida real. Al llevar ambos brazos del autor vaciados en resina, que sobresalen adosados en el cuadro, le otorgan una mayor sensación de realidad. De este modo resulta más verosímil que el pintor pintando con los brazos de escayola ocupe el lugar del protagonista y permita que el autor se sitúe contemplando la escena, al margen de la acción (figs. 123 y 124).



Figuras 123 y 124. CARA 1 del *Autorretrato III*.

- **El pintor en reflejo (CARA 3).** Es el reflejo del pintor pintando en el espejo. Sin ninguna dimensión real, la imagen aparece en el espejo

con todas las contradicciones propias del reflejo, con su variación de tamaño, inversión, etc. (figs. 125 y 126).



Figuras 125 y 126. CARA 3 del *Autorretrato III*, vista a través de la CARA 4.

- **El pintor pintado (CARA 2).** Es lo que podríamos considerar el autorretrato que pinta el pintor, pero no es una tela sino una pantalla de plasma. Sólo tiene las dos dimensiones propias de la superficie de un cuadro. Consiste en la emisión por la pantalla de plasma de la imagen captada gracias a la webcam que se halla situada junto al marco del espejo (figs. 127 y 128).



Figuras 127 y 128. CARA 2 del *Autorretrato III*, vista a través de la CARA 4.

Tenemos pues, como primera persona, al **pintor pintando** (fig. 123), en el panel de madera contrachapada, tomando cuerpo y realidad por medio del volumen de los brazos de resina que emergen del panel.

Como segunda persona encontramos al **pintor en reflejo** (fig. 126), en el espejo que nos muestra la imagen del panel con el pintor pintando y haciendo presente el engañoso mundo irreal, simétrico e invertido que está dentro del espejo.

Y como tercera persona podemos ver la imagen del **pintor pintado** (fig. 127), inmortalizado como representación fuera del tiempo y del espacio —sin inversión alguna de la imagen— en el lienzo, que en este caso es una pantalla de plasma que nos muestra la imagen filmada del pintor pintando.

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN

El uso de la fisiognomía para acceder al conocimiento del *ethos* de la persona era ya frecuente en la antigüedad grecorromana, y es muy probable que bebiera de culturas y fuentes orientales que también la conocían y utilizaban, como la árabe y la china.

Al margen de que algunas propuestas fisiognómicas puedan parecernos algo exageradas, no podemos dejar de percibir que se sustentan en un fundamento real. Buena prueba de ello es el creciente interés que estos estudios han experimentado en su vertiente psicológica bajo el nombre de *Morfopsicología* y *New Physiognomy*⁴⁶. En la actualidad su estudio atrae de nuevo la atención de los científicos, y este es un aspecto a considerar en una sociedad que sólo otorga la condición de verdadero o verosímil a aquello que posee la acreditación de ciencia.

4.1. El rostro como identidad

El afán por conocer lo que palpita en el interior de las personas tras la fachada del rostro viene de lejos, pues ya Aristóteles hace referencia a los fisonomistas (*fisiognomon*) que revelan el carácter de las personas y a ciertos adivinos que predicen el destino de las personas leyendo las líneas de su frente (*metoposkopos*).

Como explica Belén Altuna, aún hoy persiste el interés por encontrar esta información en diversos signos como los astros (zodiaco), las cartas (tarot), los sueños premonitorios, los posos del café, las líneas de la mano (quiromancia) y, por supuesto en los rasgos del rostro (fisiognómica). La

⁴⁶ Para la primera, pueden verse los trabajos de Corman y Gabarre citados más abajo. Para la segunda, cf. HIGHFIELD, R., WISEMAN, R., y JENKINS, R., "How you look betray your personality", *New Scientist*, 11-II-2009, accesible en http://www.newscientist.com/article/mg20126957_300-how-your-looks-betray-your-personality.html?full=true&print=true#.U0EnPlxmigQ

desazón causada por la incertidumbre ante lo que desconocemos es la que vertebra la búsqueda de esa legibilidad del mundo, como si la naturaleza no fuera más que un gran libro cuyos signos es necesario descifrar para alcanzar el conocimiento⁴⁷.

Sin embargo, no es la vertiente adivinatoria la que tiene más importancia en la Antigüedad griega, sino la de explorar e investigar la *physis*, como hace Hipócrates (s. V-IV a.C.) en el caso de la medicina, dotando a esos conocimientos de una consistencia científica.

El tratado más antiguo que se conoce de fisiognómica es la *Physiognomía* (siglo III a.C.) ha sido atribuido durante siglos a Aristóteles, aunque lo más seguro es que proceda de algún autor anónimo muy cercano a sus postulados. Esta línea aristotélica implica también un alejamiento de la vertiente esotérica de la adivinación para inscribir esta disciplina en un campo mucho mejor fundamentado científicamente como es el de poder determinar el *carácter* a través de los rasgos físicos de un individuo.

En la *Fisiognomía* del Pseudo-Aristóteles se parte de la tesis de que alma y cuerpo comparten entre sí sus mutuas afecciones, pues el cambio del estado de ánimo transforma la forma del cuerpo y, a su vez, el cambio de la forma del cuerpo conlleva la transformación del estado anímico. La dependencia entre cuerpo y alma constituye su *leitmotiv*, pues

las facultades psíquicas están relacionadas con las características corporales y no existen de manera independiente, imperturbables ante los impulsos del cuerpo, es algo que se hace especialmente evidente en la borracheras y las enfermedades. Pues es manifiesto que las facultades psíquicas se transforman sobremanera a causa de los padecimientos corporales. E igual de obvio es lo contrario, que el cuerpo comparte con las afecciones anímicas los sufrimientos que comportan los amores, miedos, dolores y placeres⁴⁸.

⁴⁷ ALTUNA, B., "La fisiognómica en el mundo antiguo", en *Antiqua, Jornadas sobre la Antigüedad*, s.d., en <http://antiqua.gipuzkoakultura.net/fisiognomica.php>.

⁴⁸ PSEUDO-ARISTÓTELES, (Martínez Manzano, T./Calvo Delcán, C., eds.), *Fisiognomía*, Gredos, Madrid, 1999.

En la tradición occidental su desarrollo alcanza hasta la época moderna y contemporánea gracias a autores como Charles Le Brun (1619-1690)⁴⁹, que afirma que la pintura permite expresar los sentimientos de la persona representada mediante los signos o indicios que contiene su cara, o como Johann Caspar Lavater (1741-1801)⁵⁰, que propugna que se puede conocer el carácter y la personalidad del individuo a través del aspecto externo de su rostro.

Con el estudio de la fisonomía se establece un código que hace posible racionalizar la interpretación de los gestos del rostro y facilita contar historias en la representación artística porque permite expresar las pasiones y estado de ánimo de los personajes representados. Aunque no todas las teorías que se exponen en los tratados de fisonomía puedan ser consideradas científicas, muchas de sus propuestas han sido un eficaz instrumento para los artistas a la hora de representar el carácter de individuos concretos a través del aspecto de su rostro⁵¹.

La fisiognómica estudia las disposiciones naturales del temperamento así como las adquiridas, en tanto en cuanto su aparición comporta una transformación de los rasgos objeto del examen fisionómico. Un examen que se lleva a cabo estudiando preferentemente la zona de los ojos, la frente, la cabeza y el rostro, pero también las demás partes del cuerpo, así como los movimientos, los colores o la voz. El texto pseudo-aristotélico inaugura los tres principales métodos de interpretación fisiognómica en los que abundarán después los tratadistas, al menos hasta los siglos XVIII-XIX:

- **El método zoológico.** Que establece analogías entre la figura humana y las especies animales, buscando semejanzas entre la constitución física de ambas y la predisposición temperamental que se les supone.
- **El método etnográfico.** Que compara las constituciones

⁴⁹ MONTAGU, J., *The expression of the passions*, New Heaven &, Londres, 1994.

⁵⁰ LAVATER, J.C., *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie*, L'Age d'homme, Lausanne, 1998, págs. 67-68.

⁵¹ CARO, J., *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Istmo, Madrid, 1988.

corporales de los hombres de distintas razas y su carácter correspondiente.

- ***El método psicológico.*** Que deduce rasgos psíquicos partiendo de ciertas características físicas observables.

En realidad, el tratado no plantea estos métodos como fórmulas separadas, sino entrelazadas e interactuando entre sí.

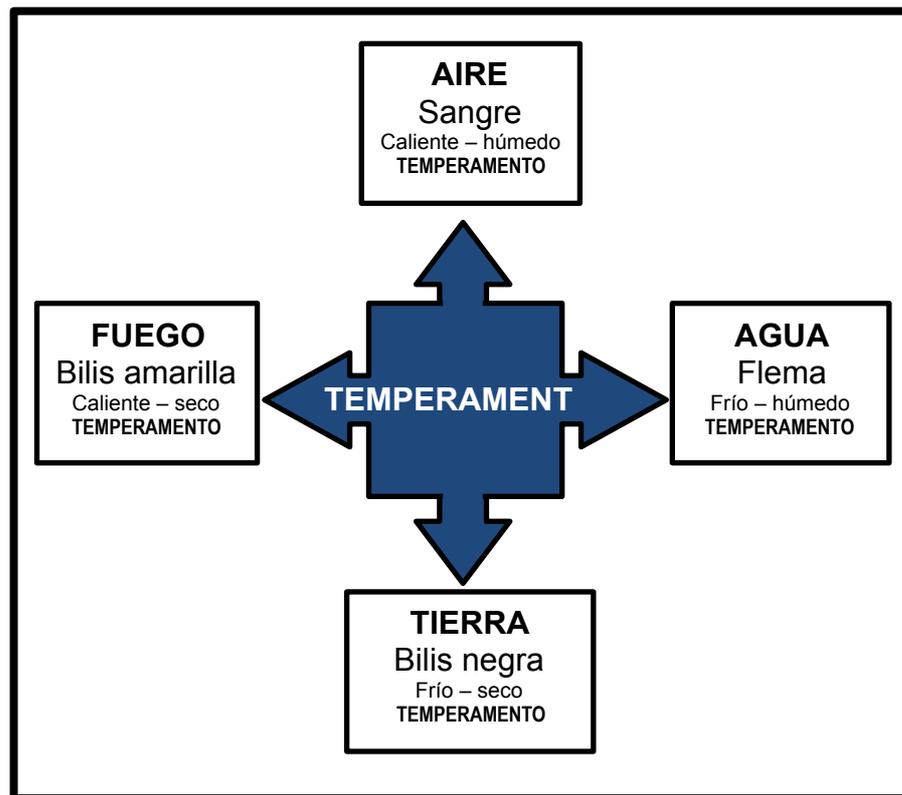
Los tratados fisionómicos posteriores al del Pseudo-Aristóteles han respetado en gran medida esta taxonomía, así como los métodos expuestos en la obra. Múltiples referencias nos dan a entender que en la Antigüedad hubo más estudios fisionómicos que, sin embargo, no han llegado a nuestras manos. Sí han llegado algunos como el de Polemón de Laodicea (II d.C.), el del sofista Adamancio (IV d.C.) o el de un anónimo latino (IV d.C.). Pero lo cierto es que la evolución más interesante de la disciplina tiene que ver con su conjunción con la medicina y la teoría de los humores y temperamentos, que priorizará el método psicológico, frente al zoológico y el etnográfico.

Para explicarlo de la manera más sintética posible: los cuatro elementos que constituyen el universo (aire, fuego, tierra y agua) tendrían su equivalente en el cuerpo humano bajo la forma de cuatro humores (sangre, bilis amarilla, bilis negra y flema). Según las estaciones del año, unos humores se enfriarían o se calentarían, haciéndose más húmedos o más secos, lo que podría producir desequilibrios patológicos. La prevalencia de un humor u otro determinaría, por tanto, la constitución psicósomática de un individuo, su temperamento: sanguíneo, colérico, melancólico o flemático. La salud consistiría en cierto equilibrio de los distintos humores, mientras que la enfermedad sería precisamente fruto del desequilibrio.

Es otro médico, Galeno, en el siglo II d.C., quien completa la teoría exponiendo con mayor claridad la relación causal entre la constitución física y el carácter cuando afirma que

las facultades del alma siguen a los temperamentos del cuerpo. Así, por ejemplo, la sequedad del temperamento conduce al alma a la inteligencia, mientras que la humedad

conduce a la insensatez; la sangre más densa y caliente es la mejor para producir fuerza, mientras que la menos densa y más fría favorece las facultades sensibles e intelectuales. Los mejores son los animales que la tiene caliente, menos densa y pura, pues tienen a la vez coraje e inteligencia. Las características psíquicas son reconocibles por el exterior gracias a precisas características fisiognómicas. Así, los individuos de constitución sanguínea presentan un color rosáceo, mientras que los amarillentos indican que predomina la bilis amarilla; los melancólicos son oscuros y delgados; los flemáticos, pálidos, etcétera. El bene natus se aproxima al sanguíneo, pues tiene la complexión blanca y rosácea, y es de natural amable; mientras que las características del melancólico son las del hombre inconstante, caracterizado por los cabellos negros y la piel oscura⁵².



Esquema psicosomático explicativo de la teoría de los humores y los temperamentos.

La teoría de los humores y los temperamentos dominó de hecho la fisiología y la psicología —articulando el sistema de las pasiones— al menos

⁵² MAGLI, P., *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano, 1995, págs. 71 y ss.

hasta Descartes.

A pesar de haber sido estigmatizada como pseudociencia, el empleo de la fisiognomía se populariza frente al racionalismo y clasicismo de la Ilustración y el clasicismo confiriendo la prioridad a los sentimientos. Como reacción a una época caracterizada por la racionalización de todos los ámbitos del conocimiento, el Romanticismo rompe con la tradición clasicista basada en un conjunto de reglas estereotipadas y traslada el protagonismo al sentimiento subjetivo. El individuo comprende que conocer las cosas no le conduce a la felicidad, que la ciencia tampoco le conducirá a ella, y dirige su atención a lo que siente interiormente, a los sentimientos y a su percepción de la realidad. Con el Romanticismo el arte deja de inspirarse en la naturaleza y se fija en lo que siente su autor. Al dejar de lado la realidad objetiva para centrarse en la percepción subjetiva, el arte acabará deshumanizándose y buscando una imagen que, si bien no refleja la realidad, al menos representa lo que se siente. La confianza de la Ilustración en la naturaleza, la realidad, lo objetivo, lo medible y lo científico es sustituida por el sentir interior, por el aspecto subjetivo de la realidad *para mí*, y tiene su origen en el Romanticismo y otras tendencias y movimientos con una obsesión común: la importancia de la visión subjetiva en la representación.

Y es que la imagen que los demás tienen de nosotros, no siempre coincide con la que tenemos de nosotros mismos⁵³, con la imagen que percibimos en nuestro interior. Esta discrepancia entre la imagen exterior y la percepción interior que tenemos de nosotros mismos rompe con el realismo y da lugar a las Vanguardias del arte moderno que se manifiestan en la representación de la luz con la aparición del impresionismo, en la representación del color con en el fovismo, en la representación del volumen con el cubismo, en la representación de los sentimientos interiores con el expresionismo, etc.

⁵³ GURISATTI, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Roma, 2006.

4.2. El lenguaje del rostro

La forma de ser, de pensar, de vivir, de afrontar la vida, parece que tiene su reflejo en el rostro de la persona, lo cual viene a confirmar la sospecha popular de que las pasiones internas plasman su huella en la apariencia del rostro.

Le Brun y Lavater recurren a la fisonomía⁵⁴ como lenguaje del rostro para fijar un método útil a los artistas a la hora de manifestar los sentimientos del personaje representado. De todas formas, aquí interesa más en su capacidad para ser utilizada como fuente de información en el conocimiento propio, como se usa la frenología⁵⁵ para conocer las capacidades psíquicas de las personas. Louis Corman⁵⁶ utiliza la fisonomía para estudiar de manera científica el carácter, el modo de conocer a las personas, sus actitudes y aptitudes, por medio de la observación del rostro y de los elementos que componen la cara y de la psicología. Julián Gabarre se apoya en ellas para hacer de la Morfopsicología

una disciplina que permite hacer visible la huella de la “psyche” en el ser, y nos pone el estudio al alcance de todos. Al contrario, la psicología oficial puede resultar algunas veces algo abstracta⁵⁷.

Aún así el aspecto del rostro no condiciona la libertad del hombre, cosa que ya intenta dejar clara Le Brun, sino que —por el hecho de ser libres— somos nosotros los que vamos conformando la apariencia externa del rostro según nuestra manera de actuar. Es comprensible que pasiones y sentimientos afloren en el rostro y, dependiendo de su transitoriedad o de su

⁵⁴ CASARES, J., *Diccionario ideológico de la lengua española*, s.v. *fisonomía*: “Aspecto particular del rostro de una persona, por lo que se refiere a sus facciones”, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

⁵⁵ DRAE, s.v. *frenología*: “Doctrina psicológica según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo”. El examen de éstos permitiría conocer el carácter y aptitudes de la persona. Creada por Franz Joseph Gall.

⁵⁶ CORMAN, L., *Caractérologie et Morphopsycologie*, Presses Universitaires de France, París, 1991. También *Visages et Caractères*, Ed. PUF, París, 1985, págs. 62-64.

⁵⁷ GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ed. Flumen, Barcelona, 2000, pág. 9.

permanencia, dejen en él una huella más o menos visible según la intensidad que poseyeron.

Si un sentimiento interno perdura durante cierto tiempo, afecta al aspecto externo del rostro y su huella queda reflejada en él —así sucede a las personas que padecen una enfermedad traumática o un prolongado estado de sufrimiento—, y lo mismo pasa, en mayor o menor grado, con todas las demás sensaciones y sentimientos que experimentamos en nuestro interior de forma prolongada. La permanencia en el tiempo de las pasiones deja un rastro en los rasgos del rostro que permite atisbar la interioridad que hay tras él.

Oscar Wilde, en *El retrato de Dorian Gray*, se decide por la opción de que la persistencia en el tiempo del *pathos* (de lo que siente) acaba afectando al *ethos* (su manera de ser) haciendo que esa huella, fruto de las pasiones y sentimientos que señorean el alma del protagonista, no se manifieste en el rostro sino en su representación pictórica. Ciertamente, resulta tentador pensar que —siguiendo un recorrido inverso— a partir de la observación detenida del autorretrato se pueda alcanzar un mayor conocimiento de la interioridad de su autor.

Si se quiere conocer más a fondo la personalidad de un pintor, necesitaremos analizar la obra que ha salido de sus pinceles —especialmente sus autorretratos— porque en ellas se refleja siempre lo que es el pintor. En este sentido ha dejado escrito Egon Schiele que

*no hace mucho tiempo, algunos reconocieron en el autorretrato el lenguaje silencioso de quien mira hacia adentro y ya no pregunta nada más*⁵⁸.

Idéntica es la opinión de Franco Rella⁵⁹, que coincide con la de Stefano Ferrari al comentar *La habitación* de Van Gogh (fig.129), afirmando que

certo, è vero che il bisogno dell'uomo (del pittore) di rappresentare se stesso o, meglio, la propria psichicità, il

⁵⁸ SCHIELE, E., "Eternal child" en *Paintings and poems*, Grove Press, Nueva York, 1985, pág. 6.

⁵⁹ RELLA, F., *Negli occhi di Vincent. Lo io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano, 1998, pág. 143.

*proprio mondo interno, il suo modo di soffrire e di vivere le emozioni, e in particolare, nel caso specifico, il proprio sentimento della morte non si esprime solo negli autoritratti propriamente detti, ma anche nel modo di dipingere una stanza vuota, un cielo stellato, un volo di corvi, un campo di grano. Parliamo di Van Gogh, ma ciò vale per tutti*⁶⁰.

En una obra de arte difícilmente se puede evitar que asomen detalles que ponen de manifiesto la personalidad de su autor sino que, además, son ellos mismos los hacen que se pueda percibir su estado anímico.



Figura 129. *La habitación* (1888), de Van Gogh.

En las obras de un pintor se pueden descubrir vestigios de esa “habitación interior” del artista, que constituyen como el “autorretrato mental” del autor, pero en el caso del autorretrato, como afirma Ferrari, podemos considerar fácilmente que

l'artista non vuole rappresentare il suo volto, ma vuole dare un volto alla sua anima, al suo mondo interno, al suo stato

⁶⁰ FERRARI, S. *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 23. Trad. autor: *Es verdad que la necesidad del hombre (del pintor) de representarse a sí mismo o, mejor dicho, de representar su psiquismo, su mundo interior, su manera de sufrir y experimentar las emociones y, en particular, en este caso concreto, el sentimiento de la muerte no se manifiesta sólo en los autorretratos propiamente dichos, sino también en el modo de pintar una habitación vacía, un cielo estrellado, una bandada de cuervos, un campo de trigo. Hablamos de Van Gogh, pero se puede aplicar a todos.*

*mentale*⁶¹.

Estos vestigios constituyen la base para un conocimiento más profundo del autor pues, cuando se habla de conocimiento, nos referimos a hechos, datos, signos, aspectos, que poseen un significado para nosotros. Esta información siempre está implícita en la representación del autorretrato, almacenada entre sus pinceladas, a pesar de que, algunas veces, pueda pasar desapercibida para el observador.

Junto a los datos que se pueden obtener del análisis del autorretrato, donde el artista se expone en cierta forma a sí mismo, servirse de la morfopsicología resulta un instrumento muy útil para contrastar y mejorar el conocimiento propio. Un excelente acercamiento científico a la cuestión lo encontramos en las reflexiones de Carlos Cid cuando, refiriéndose al autorretrato, anota que

*el rostro es la parte privilegiada del cuerpo para la expresión (...). También se da importancia especial a los orificios del rostro, porque a través de ellos se realiza toda la comunicación con el exterior necesaria para la vida vegetativa e intelectual*⁶².

Julián Bell también dirige su atención hacia la importancia que tiene descubrir el yo que existe detrás del rostro, porque permite aprender a vernos en el autorretrato. Este convencimiento es el que le hace escribir que

*tengo una cara, pero mi cara no soy yo*⁶³.

En el autorretrato todo el proceso consiste en ver a través del rostro. Aprender a ver a la persona que hay detrás del rostro. Aprender a vernos a nosotros mismos tal como somos y así aprender a conocernos.

Con sus estudios sobre Morfopsicología, Corman ha desarrollado un método lógico que explica la conexión de cuerpo y espíritu, entre la expresión del rostro y lo que sentimos interiormente. Revela nuestras

⁶¹ IBIDEM., pág. 16. Trad. autor: *el artista no quiere representar su rostro, sino que quiere dar un rostro a su alma, a su mundo interior, a su estado mental.*

⁶² CID, C., "Algunas reflexiones sobre el autorretrato", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 5 (1985), págs. 177-204.

⁶³ BELL, J., En el prólogo a *500 Autorretratos*. Catálogo. Phaidon Press Limited, New York, 2004, pág. 5.

tendencias y competencias naturales, y ayuda a conocer mejor cómo somos a través de la huella de la *psyche* en el rostro, pues en él se refleja nuestra interioridad.

El rostro identifica a las personas. Habla de modo bastante fiable sobre su salud o su estado emocional pero, además, puede informar de sus intenciones, de su posible bondad o maldad, de si miente o si tiene un comportamiento sincero, etc.

Corman identifica dos movimientos esenciales que se dan en todo ser vivo: el movimiento de *expansión* en quienes poseen muchas reservas de fuerzas, que indican energía abundante, ambiciones y expansión (fig. 130), y el movimiento de *conservación* en quienes poseen pocas reservas de fuerzas (fig. 131).

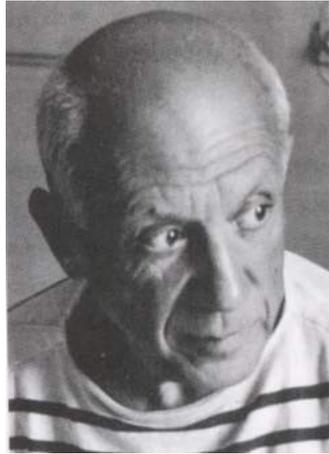


Figuras 130 y 131. Rostro que indica *Dilatación* y rostro que indica *Retracción*⁶⁴.

Estos movimientos se corresponden con la *dilatación*, que informa del grado de apertura al mundo, de la intuición y de lo concreto; y con la *retracción*, que informa del grado de cierre al mundo, de la lógica y de lo abstracto.

La bipolaridad de nuestro sistema nervioso informa de la *actividad o tonicidad* (figs. 132 y 133), que indica vitalidad rica, propensión a la aventura y al peligro, y de la *receptividad o atonía* (figs. 134 y 135), que indica vitalidad débil, propensión a la tranquilidad y a la seguridad.

⁶⁴ Las fotografías de este capítulo están tomadas de *El rostro y la personalidad*, de Julián Gabarre, Ed. Flumen, Barcelona, 2000.



Figuras 132 - 135. Dos rostros que indican *Tonicidad* y dos rostros que indican *Atonía*.

La Morfopsicología no busca juzgar o clasificar a las personas sino conocerlas mejor, pero también facilita el conocimiento propio mediante la observación integrada de nuestros rasgos externos, al considerar la estrecha conexión que existe entre el aspecto del rostro y la íntima forma de ser. Sin embargo no debe considerarse de modo separado cada información que ofrece el rostro, pues sólo su síntesis logra evitar las conclusiones erróneas. Tal como afirma Carlos Cid, el rostro manifiesta al exterior lo que sucede en nuestro espíritu, y para conocer a las personas

*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: ojos, boca, nariz, orejas*⁶⁵.

⁶⁵ CID, C., "Algunas reflexiones sobre el autorretrato", *Liño: Revista anual de historia del arte*, 5 (1985), págs. 177-204.

Seguendo las teorías de Corman, Gabarre hace una síntesis de la información que le ofrecen estos orificios del rostro —a los que denomina *marcadores o receptores*—, que facilita el conocimiento de la persona al integrar la observación de diversos aspectos:

- Simetría del rostro (lado derecho – lado izquierdo).
- Cuadro del rostro (modelado de la cara).
- Tonicidad del rostro (receptores).
- Armonía del rostro (proporciones, cara, perfil).

Según la simetría o asimetría de un rostro al duplicar las mitades izquierdas o las mitades derechas, podremos o no hablar *armonía* y *equilibrio* de la personalidad, porque indican la coherencia o las contradicciones entre lo que se siente interiormente y lo que se muestra al exterior (fig. 136).

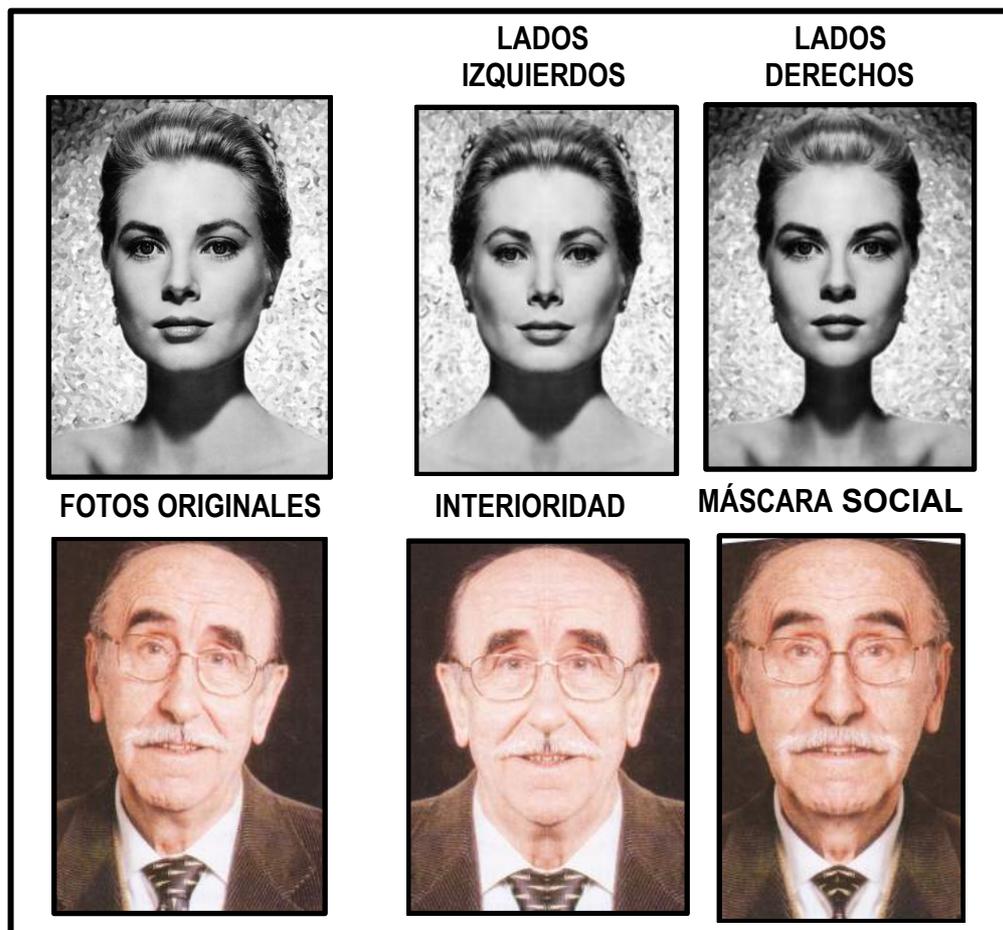


Figura 136. Casos opuestos de *Armonía* y *Equilibrio* entre las mitades de un rostro.

Los músculos faciales —como el resto de nuestro ser— se van haciendo junto con nuestra historia, según vamos viviendo nuestra vida. Son capaces de revelar el tipo de vida, el amor, el sufrimiento, la pasión, la salud, los celos, el grado de felicidad y esperanza que tenemos... Pero ocurre que, a veces, *no sabemos ver* la cara de las personas, e incluso *nos cuesta leer* nuestro propio rostro.

Para analizar la expansión en un rostro, podemos considerar la cara dividida en tres zonas:

- Zona superior (cerebral, imaginación, razonamiento).
- Zona media (sentimientos, afectos, ternura).
- Zona baja (palabra, alimento, contacto físico, instintos).

Raramente se presentan signos de expansión en las tres dimensiones en que podemos considerar esta expansión: la anchura vista de frente, la anchura vista de perfil, y la altura de frente y de perfil.

Con estos parámetros, veamos algunas de las normas que expone Gabarre, sobre los rasgos a observar para el análisis de un rostro, de manera que podamos obtener de él datos que enriquezcan nuestro conocimiento de la persona:

a. La anchura de la cara vista de frente. Muestra las aspiraciones profundas del individuo. Si la zona más ancha está en la zona baja, los instintos son la función predominante, pero habrá que matizar en función de la altura que presente, pues, como observa Gabarre

el movimiento de sublimación-espiritualización se hace de abajo para arriba, por lo que, si esta zona ancha es muy corta en altura, los instintos pueden ser sublimados o espiritualizados, en provecho de la vida afectiva o intelectual.

En este caso estamos hablando de una mandíbula de poca altura, tónica y ancha de frente y de perfil, que nos indica (...) una buena actividad con tendencia a la espiritualización. En el caso de que la frente sea ancha y poco alta, el pensamiento estará orientado a lo concreto y eficaz.

Si es ancha y alta habrá un pensamiento dirigido a valores espirituales.

Si es la zona media la que es ancha, la afectividad y los sentimientos serán más espiritualizados y desprendidos de satisfacciones concretas cuanto más alto sea este nivel⁶⁶ (fig. 137).



Figura 137. Anchura de la cara vista de frente.

b. La anchura de la cara vista de perfil. Nos informa de las reservas de que dispone el individuo sobre los planos de la vitalidad instintiva, afectiva o cerebral. Esta anchura del perfil podremos establecerla en la

zona cerebral, desde la frente a la parte posterior del cráneo al mismo nivel; en la afectiva, desde la punta de la nariz a la parte trasera del cráneo al mismo nivel; y en la parte instintiva, desde la punta del mentón a la nuca⁶⁷ (fig. 138).

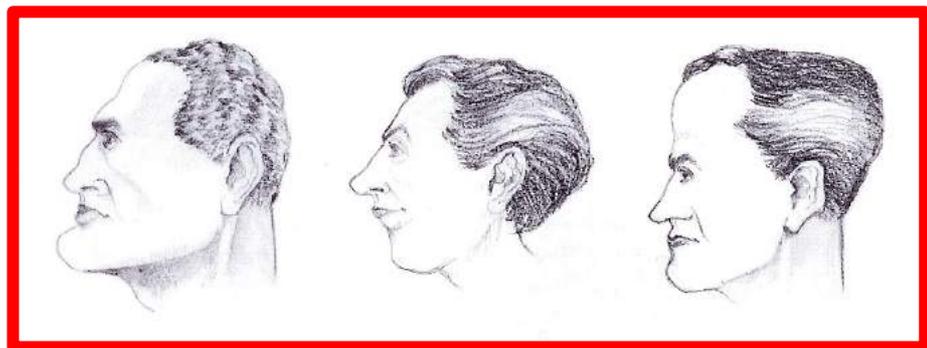


Figura 138. Anchura de la cara vista de perfil.

c. La altura de la cara vista de frente y de perfil. Nos hace ver que, aunque sea una zona ancha, si la altura también lo es,

⁶⁶ GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ed. Flumen, Barcelona, 2000, págs. 93.

⁶⁷ IBIDEM., pág. 94.

no tendrá potencia ni deseo de manifestar aquella tendencia, pues el alargamiento es siempre un elemento de atonía, y por lo tanto de menos actividad.

Una zona media alta pero estrecha nos indica que la vida afectivo-sentimental ocupará mucho tiempo del sujeto, pero lo será más en sueños que vivida. Igualmente, una frente baja y ancha está más dirigida a la inteligencia concreta y a la eficacia.

El individuo será más realizador técnico y no empleará el tiempo en divagaciones ni en ideas generales desinteresadas⁶⁸ (figs. 139 y 140).



Figura 139. Altura de la cara vista de frente.

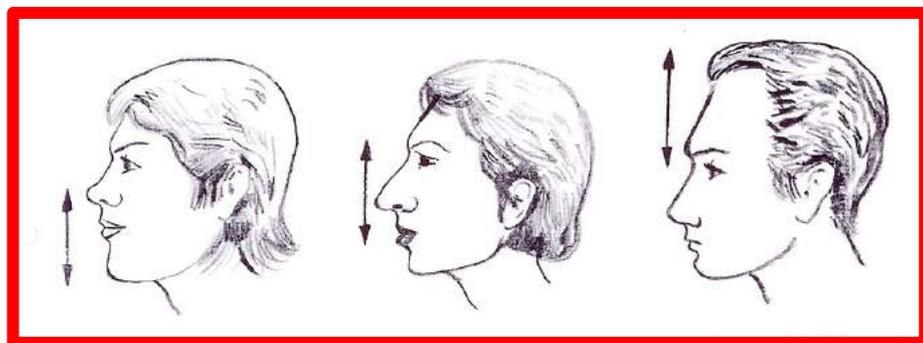


Figura 140. Altura de la cara vista de perfil.

Es en el campo de acción de la zona privilegiada por la expansión donde se memorizan la mayoría de los recuerdos que permanecen. Esta zona es la más resistente a los efectos de la fatiga, pero cuando está bloqueada por alguna circunstancia, puede desembocar en sentimientos de tristeza, depresión o cansancio⁶⁹.

⁶⁸ IBIDEM., pág. 94.

⁶⁹ IBIDEM., pág. 95.

Analizando los parámetros de expansión, retraimiento, armonía, equilibrio, receptores, tono, movilidad, etc., se pueden obtener indicios sobre la personalidad de un individuo. Esta información, tan valiosa para conocernos mejor, aún teniéndola tan a la vista, a veces la ignoramos.

La asimetría en los rasgos del rostro son provocadas, en parte, por la expresión exterior del sentir interno de la persona. Se sabe que todos tenemos, literalmente, dos caras, y las investigaciones morfopsicológicas concluyen que nuestro lado izquierdo es mucho más expresivo que el lado derecho⁷⁰. Lo podemos comprobar al unir entre sí dos mitades izquierdas y dos mitades derechas de una misma fotografía para darnos cuenta de lo diferentes que son los dos rostros.

4.2.1. Las dos mitades del rostro

Las dos mitades del rostro humano difícilmente son simétricas, ya que cada mitad del rostro está influenciada por la mitad opuesta del cerebro y la acción de cada hemisferio del cerebro es diversa. En cada mitad del rostro se expone nuestra interioridad de un modo diverso.

Sirva como ejemplo que, mucho antes de que existiera ningún estudio morfopsicológico, estas diferencias entre el lado izquierdo y el derecho ya las intuyó Rembrandt. Se podría decir que es como si la misma naturaleza imitara al arte pues, cuando el arte representó estas diferencias, la ciencia todavía no las había podido constatar.

Aún no eran conocidas estas apreciaciones morfopsicológicas de las que estamos hablando cuando Rembrandt pintó hacia 1666 su cuadro *El regreso del hijo pródigo* (fig. 141). En este cuadro Rembrandt representa al Padre que acoge al hijo con dos manos desiguales —una de ellas femenina—, como tratando con ello de simbolizar la doble condición paterna y materna de Dios (fig. 142 y 143).

⁷⁰ IBIDEM., págs. 79-81.



Figuras 141 a 143. *El regreso del hijo pródigo* (1666), de Rembrandt, detalle de la escena principal y de las manos.

En su extenso análisis de *El regreso del hijo pródigo*, Henri J. M. Nouwen hace notar que

la izquierda, sobre el hombro del hijo, es fuerte y musculosa. Los dedos están separados y cubren gran parte del hombro y de la espalda del hijo [...]; no sólo toca, sino que también sostiene con su fuerza [...] ¡Qué diferente es la mano derecha! Esta mano no sujeta ni sostiene. Es fina, suave y muy tierna. Los dedos están cerrados y son muy elegantes. Se apoyan tiernamente sobre la espalda del hijo menor. Quiere acariciar, mimar, consolar y confortar. Es la mano de

*una madre*⁷¹.

Esta diferencia entre las dos manos, que Rembrandt utiliza para expresar la doble condición del amor del Padre en su cuadro, puede servirnos de metáfora de algo que se fundamenta en la vida real, pues también en nuestro rostro se advierten diferencias de un lado respecto al otro. Cuando se analizan, revelan aspectos de la personalidad que, a la vez que facilitan el conocimiento, permiten describir en el autorretrato la genuina identidad de la persona y no sólo de su aspecto externo.

Se sabe que la mayoría de los rostros son ligeramente asimétricos pero sólo una observación atenta permite detectarlo. Dicha asimetría del rostro humano es uno de los factores que contribuyen a su carácter. Para darse cuenta de ello basta comprobar las radicales modificaciones que se observa en los experimentos fotográficos con caras compuestas por dos mitades izquierdas o derechas de un mismo rostro.

Las diferencias entre una y otra mitad del rostro obedecen a que cada mitad está bajo la influencia de un hemisferio del cerebro. Al hemisferio izquierdo le son propias muchas de las actividades atribuidas al consciente, y como gobierna la mitad derecha del rostro, es la mitad del rostro que puede ofrecer una imagen voluntaria o —si queremos decirlo así— que se puede manipular. En cambio, al hemisferio derecho del cerebro se le asignan muchas de las actividades atribuidas al inconsciente y, como es el que gobierna la mitad izquierda del rostro, es la mitad de la cara que muestra los verdaderos sentimientos o, dicho de otra forma, la mitad del rostro más sincera.

Ante esta asimetría, resulta esencial distinguir entre izquierda y derecha del rostro para conocer el carácter de la persona, pues afecta de manera importante a la percepción que tenemos de ella. Alterar derecha e izquierda introduce variaciones en la certeza del conocimiento que podemos tener sobre alguien.

Basta observar las composiciones hechas con las mitades de un mismo rostro para comprobar la diversa idea que podemos hacernos de una

⁷¹ NOUWEN, H.J.M., *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, PPC Editorial, Madrid, 1998, pág. 107.

persona según la información que recibimos de su rostro (fig. 144).



Lados derechos

Fotografía real

Lados izquierdos

Figura 144. Composición del mismo rostro con mitades duplicadas⁷².

En el siguiente esquema podemos ver resumida la acción que cada hemisferio del cerebro ejerce sobre las dos mitades del rostro (fig. 145).

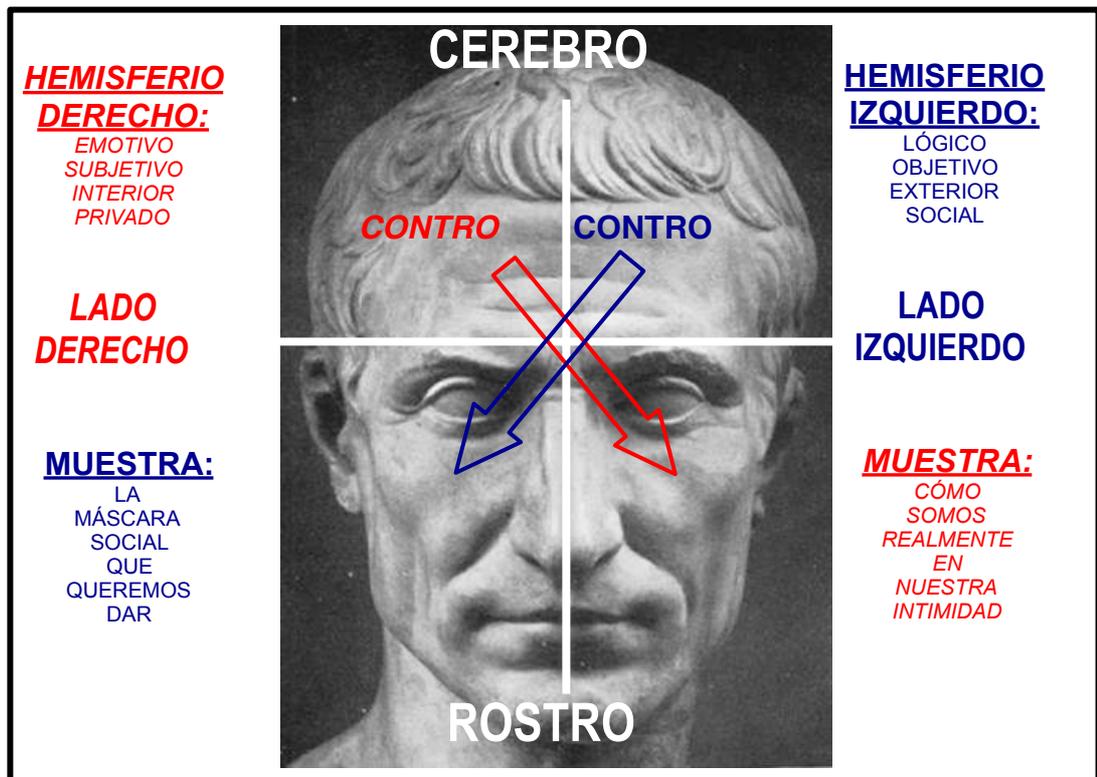


Figura 145. Esquema de la conexión de las dos mitades del cerebro y del rostro.

El lado izquierdo de la cara suele ser más expresivo que el derecho, ya

⁷² GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ed. Flumen, Barcelona, 2000, pág. 194.

que está influenciado por el hemisferio derecho del cerebro, que es el que transmite los sentimientos, emociones y actitudes, mostrando lo privado e íntimo de nuestra personalidad en la mitad izquierda de la cara.

El lado derecho, por el contrario, está influenciado por el hemisferio izquierdo del cerebro, o sea el racional. El lado derecho del rostro muestra la imagen que queremos presentar al mundo, es decir, nuestra máscara social. En la vida cotidiana hay ocasiones en las que se puede detectar este conflicto entre ambas mitades. Por ejemplo, cuando una persona recibe un regalo que no le ha gustado. Mientras en el lado derecho del rostro advertimos un gesto de agradecimiento —fruto de lo que desea aparentar el hemisferio izquierdo del cerebro—, en el lado izquierdo del rostro percibimos el rictus de decepción con que el hemisferio derecho del cerebro revela la desilusión que experimentamos. A veces no logramos descifrar el mensaje pero, aún sin ser expertos, podemos percatarnos de que existe una discordancia entre las dos mitades del rostro.

Después de lo dicho resulta llamativo constatar la tendencia natural que tenemos, al mirar a una persona, a fijarnos antes en el lado izquierdo del rostro que en el derecho. Se diría que, instintivamente, evitamos caer en el posible engaño que supone la mitad derecha del rostro.

La posible confusión izquierda-derecha que genera la imagen reflejada, no ayuda al conocimiento de las personas, y para representar a una persona tal como es en su fuero interno, con el carácter, la personalidad y su peculiar modo de ser, este conocimiento resulta imprescindible,

*sobre todo para los pintores retratistas, que buscan no sólo reproducir las formas de sus modelos, sino también el alma que se trasluce a través de ellos*⁷³.

Sin embargo, durante mucho tiempo no hubo otro medio que la utilización del espejo para realizar un autorretrato —de hecho, por sus dificultades, en pocos casos se empleaba el doble reflejo—, y la problemática de usar un espejo para verse a sí mismo es lo que hace notar William Shakespeare cuando escribe en Julio César que

⁷³ IBIDEM., pág. 23.

*los ojos no pueden verse a sí mismos sino por refracción, o sea, mediante otros objetos*⁷⁴.

Uno de estos objetos no existía en tiempos de Shakespeare: la fotografía. Gracias a ella, hoy día es posible vernos de forma muy similar al modo en que nos ven los demás, sin reflejos que inviertan la imagen y con la ventaja que apunta Blundem al escribir que

*la fotografía confirma la intuición de los pintores (...), da razón a la objetividad (...) contra el idealismo sentimental (...)*⁷⁵.

4.2.2. El espejo y la fotografía

Cuando para pintar un autorretrato se utiliza el espejo —aún admitiendo un margen de tolerancia que permitiera pasar por alto el inconveniente de vernos al revés de como nos ven los demás—, difícilmente podremos tener un conocimiento real de nosotros mismos. Basta recordar aquí que en el *Autorretrato II* se utilizó el reflejo en el espejo con el fin de confundir al espectador obstaculizando el conocimiento del representado pues, como recuerda Hesselgren⁷⁶, la imagen que ofrece el espejo está invertida.

Al hacer un autorretrato, la mayoría de las veces se utiliza un espejo sin tener en cuenta que invierte los lados de la imagen real, que convierte el lado derecho en izquierdo y viceversa. Esta es la principal razón por la que el espejo induce a hacerse una idea distorsionada —o al menos poco fiable— de la persona, porque seguimos mirando primero al lado izquierdo del reflejo, sin advertir que es el lado derecho del rostro. Aceptamos lo que vemos pero, íntimamente, notamos que hay algo que nos crea desconcierto porque no acaba de armonizar.

Aunque estemos acostumbrados a los engaños del espejo, la inversión

⁷⁴ SHAKESPEARE, W., *Julio César*. Obras completas, Ed. Austral, Madrid, 1978. Vol.II, pág. 174.

⁷⁵ BLUNDEM, M y G., *Diario del Impresionismo*, Ed. d'Art Albert Skira S.A., Genève, 1977, pág. 63.

⁷⁶ HESSELGREN, S., *Los medios de expresión en arquitectura*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1964, págs. 84-85.

derecha-izquierda representa un grave inconveniente si consideramos que la función primaria de un autorretrato es dar a conocer a su autor. Ver la propia imagen reflejada en el espejo genera múltiples dudas. ¿Me conozco? ¿Hasta qué punto puedo reconocermé en el personaje que me observa desde el espejo? Si cierro los ojos, sigo sintiéndome, noto que soy, que vivo sin estar atado a un rostro. Puedo imaginar mi rostro porque lo siento. Independientemente de mi imagen, puedo sentir lo que soy por dentro. Poseo una idea de mí mismo. ¿Por qué, cuando abro los ojos, no consigo evitar la sensación de que el que me mira desde el espejo no es exactamente el mismo yo que siento dentro de mí? ¿Es el principio de la esquizofrenia o es sólo la consecuencia lógica de sentir que en mí sigue habiendo un desconocido? ¿A qué atribuir esta sensación?

Se trata de evitar que la idea que tenemos de nosotros mismos, a fuerza de ser subjetiva, resulte falsa. Como anota Héctor Zagal, a pesar del indudable interés que conlleva tratar de conocerse mejor, el hecho de

contemplarse a sí mismo en un espejo —hacerse un autorretrato— es una habilidad que madura con el tiempo y la experiencia. Todo el mundo rehúsa en principio hacer este ejercicio. Quien decide emprenderlo aparta la mirada rápidamente, o bien, actúa como el joven Narciso, que queda enamorado de su propia imagen reflejada en el lago. La tarea de la ética es luchar contra el Narciso que habita en nosotros y que se enamora fácil y peligrosamente de su apariencia, del espejismo de su yo. Viene a cuento aquello de que el mejor negocio posible es comprar a una persona por lo que vale y venderla por lo que cree que vale.

Quien se planta firmemente ante un espejo con una actitud ética busca salir del propio error y apartarse del mal. Esto no quiere decir que nuestras acciones no puedan satisfacernos. El ejercicio de auto-distanciamiento sólo nos revela constantemente que siempre podemos mejorar. En vez de caer en el lago como Narciso, enamorados de nosotros mismos, debemos reparar en nuestros errores y procurar enmendarlos, para que nuestra imagen externa e interna

*sea mejor; quizás no sea perfecta nunca, pero al menos será más auténtica y menos borrosa*⁷⁷.

El problema no está en querer conocerme, sino en querer conocerme fuera de mí mismo. Esta es la razón que hace preguntar a Vitangelo, el personaje de Pirandello:

*¿Es ello posible? Mi esfuerzo supremo debe consistir en esto: no verme “en mí”, sino ser visto “por mí”, con mis propios ojos, pero como si fuera otro: ese otro que todos ven y yo no*⁷⁸.

La sensación que experimentamos ante la imagen reflejada que nos devuelve el espejo resulta más comprensible con la explicación que utiliza Luigi Pirandello en una de sus obras. Al darse cuenta que el espejo nos devuelve la imagen del *otro*, no la *nuestra*, sino la de alguien que nos mira a nosotros, pone en boca del protagonista:

Ante todo quise recuperarme, esperar a que desapareciera de mi semblante todo rastro de ansiedad y de alegría y que, en mi interior, se detuviera todo impulso sentimental o mental, para poder llevar mi cuerpo hasta el espejo como si fuera extraño a mí y, como tal, ponerlo delante de mí.

—Vamos —dije—. ¡Andando!

Anduve con los ojos cerrados, las manos por delante, a tientas. Cuando toqué la luna del armario, me detuve a esperar, con los ojos cerrados aún, la más absoluta calma interior, la más absoluta indiferencia.

Pero una maldita voz me decía por dentro que también allí estaba él, el extraño, ante mí, en el espejo. Esperando como yo, con los ojos cerrados.

Estaba, y yo no lo veía.

Tampoco él me veía a mí, porque tenía, al igual que yo, los ojos cerrados. Pero ¿qué esperaba él? ¿Verme? No. Él podía ser visto; no verme. Era para mí lo que yo era para los demás, que podía ser visto y no verme. Sin embargo, al abrir los ojos, ¿lo vería así como un otro?

⁷⁷ ZAGAL, H., “El espejo. De la vanidad al autoconocimiento”, *Istmo*, 293 (2007), http://istmo.mx/2007/11/el_espejo_de_la_vanidad_al_autoconocimiento.

⁷⁸ PIRANDELLO, L., *Uno, ninguno y cien mil*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2004, pág. 30.

Éste era el quid de la cuestión.

¡Cuántas veces se había cruzado mi mirada por casualidad en el espejo con la de alguien que me estaba mirando en el mismo espejo! Yo en el espejo no me veía y era visto; del mismo modo el otro no se veía, pero veía mi cara y se veía mirado por mí. De haberme expuesto a verme también yo en el espejo, acaso habría podido ser visto también por el otro, pero yo no, yo no hubiera podido verlo. Es imposible verse y ver que otro está mirándonos en el mismo espejo⁷⁹.

Cada persona puede ver en este reflejo una personalidad diferente, tantas como los demás puedan atribuirle, excepto nosotros mismos, porque sabemos que *no soy yo, sino el que parece ser yo*.

A los inconvenientes del autorretrato realizado mediante la ayuda de un espejo, se añade el problema de la mirada que muestran los ojos y su importancia capital a la hora de conocer a las personas. Cuando una mirada no mira a un punto concreto sino al infinito, es imposible captarla por medio del reflejo en el espejo. Este problema resulta irresoluble si queremos pintar un autorretrato con una mirada que no mire a un término físico, sino que mire más allá de la superficie de las cosas. Cuando miramos al infinito, somos incapaces de ver nuestro propio reflejo en el espejo. Para ello tendríamos que dejar de mirar al infinito y enfocar la mirada en la imagen del reflejo —que está bastante más próxima— pero, al enfocar los ojos en ella, desaparece la mirada de infinito. No puedo observar en mis ojos una mirada que mira al infinito —más allá de la superficie de las cosas— sirviéndome de un espejo.

Cuando queremos pintar el alma del modelo que nos observa, no miramos un punto concreto, pues la mirada no ha de detenerse en la superficie de la córnea del ojo observado, sino ir más allá, a su interior. Y en el momento en que hacemos esto, dejamos de ver los ojos. Esto es lo que recuerda Emmanuel Lévinas al afirmar que

la mejor manera de encontrar al rostro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos⁸⁰.

⁷⁹ IBIDEM., págs.28-29.

⁸⁰ LÉVINAS, E., *Ética e infinito.*, A. Machado Libros, Madrid, 2000, pág. 71.

De esta forma se comienza a descubrir a la persona, en la misma medida en que somos capaces de perder de vista su cara como máscara y miramos más adentro.

El autorretrato pone frente a frente a pintor y modelo como sujeto único, sin posibilidad de máscaras interpretativas. No cabe engaño ni simulación de la identidad porque, si el modelo trata de ocultar algo, el sentir del pintor percibe la impostura.

Situados ante el espejo, somos nosotros en aquel instante y por esto, a pesar de las distorsiones que provoca, nos sentimos obligados a identificarnos con su reflejo a pesar de saber que sus ficciones deforman la realidad. Así lo expone Milan Kundera por boca del personaje de Agnes en la novela *La inmortalidad*, cuando afirma que

*poi però arriva il momento in cui stai davanti allo specchio e dici: sono noi, questo? E perché? Perché ho solidarizzato con questo qui? Che m'importa di questa faccia? E tutto allora comincia a crollare. Tutto comincia a crollare*⁸¹.

La fotografía sólo es real en el mismo instante en que se toma. Nunca es como somos ahora. Desde el momento en que se hace, empieza a ser como fuimos en el momento de hacerla, pasado, aunque sea inmediato. Y, aún así, acarrea menos engaños que el espejo. De hecho, antes de que existiera la fotografía, sólo era posible hacer un autorretrato no engañoso mediante el reflejo doble, por medio de dobles espejos, cosa que la mayoría de las veces no se hacía. Usar una fotografía como punto de partida puede hacer que el autorretrato sea más genuino que partiendo del reflejo en un espejo.

En un retrato, al pintor no le queda más opción que dirigir sus esfuerzos al parecido fisonómico y a los rasgos de la personalidad del modelo que le son aprehensibles, sea por medio de la comunicación — verbal o no—, sea por medio de su observación personal. En cambio, en el autorretrato, autor y modelo son la misma persona y, con ello, desaparecen

⁸¹ KUNDERA, M., *L'immortalità*, Adelphi, Milano, 1990, pág. 47. Trad. autor: *después llega el momento en el que delante del espejo dices: "¿Soy yo, éste? y ¿Por qué? ¿Por qué me identifico con él? ¿Qué me importa esta cara?" Y entonces todo empieza a vacilar. Todo empieza a derrumbarse.*

la mayoría de las barreras que impiden acceder al conocimiento íntimo del modelo. Un retrato muestra al modelo, pero un autorretrato expone la identidad esencial del pintor. En él, el autor

*aparece, en su esencia, como la posibilidad de su propia duplicación*⁸².

La imagen interna que nos hacemos de nosotros mismos permanece inalterable a pesar de los años, y las agresiones del tiempo operan sobre ella con una benévola lentitud,

*c'è però un'altra ragione per cui questa immagine interna che abbiamo di noi non coincide con quella "oggettiva" dello specchio, di cui ne viene anzi condizionata la percezione. Essa è, infatti, per così dire un'immagine addomesticata, resa familiare dall'abitudine e dal nostro amore per noi stessi*⁸³.

Un rostro es diferente según esté alegre o iracundo, pero siempre seguimos viendo en él a la misma persona.

Con el paso del tiempo también se producen cambios de todo tipo en la morfología del rostro, pero a pesar de ellos, permanece siempre la imagen interna que tenemos de nosotros mismos. Y es esta imagen la que permite que nos sigamos reconociendo en él.

4.3. La imagen interior

Aunque la mayoría de las veces ni siquiera nos lo planteamos, nuestra imagen externa difícilmente concuerda con la imagen interior que tenemos de nosotros mismos. Esta situación se hace más evidente en el momento en que tratamos de comparar nuestra edad cronológica con nuestra edad psicológica: son anacrónicas.

⁸² DERRIDA, J., *La diseminación*, Esperial Ensayos, Madrid, 1975, pág. 210.

⁸³ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 66. Trad. autor: *pero hay otra la razón por la cual la imagen interna que tenemos de nosotros mismos no coincide con aquella "objetiva" del espejo, de quien nos viene condicionada la percepción. Aquella es de hecho, por así decir, una imagen domesticada, que se vuelve familiar por la costumbre y el amor hacia nosotros mismos.*

Es comprensible que sea más difícil convencer al modelo de la exactitud y fidelidad de la descripción de su imagen en el caso del retrato — porque su imagen interior puede no coincidir con la representada—, que en el caso de un autorretrato, en que el autor conoce su imagen interior. No podemos olvidar que el verdadero fin del autorretrato —y también del retrato— es mostrar el alma del modelo en el cuadro.

La visión que tenemos al mirar un rostro es simple e instantánea, pero incorpora recuerdos, pasado, presente y expectativas futuras, que definen a ese alguien concreto y le mantienen identificable a pesar de los cambios de edad y de ánimo que pueda experimentar. Insiste Ferrari en que

è proprio questa immagine mentale che entra in gioco ogniqualvolta che ci incontriamo o comunque ci confrontiamo con la concreta rappresentazione della nostra figura. Questa immagine interiore diviene, infatti, in un certo senso il modello di riferimento con cui mettiamo a confronto poi i nostri ritratti (intesi sia nel senso concreto di raffigurazioni dipinte o fotografiche, sia nel senso dell'immagine, della "maschera" che intendiamo proporre di noi quando siamo in mezzo agli altri⁸⁴.

Con el autorretrato se puede conseguir la descripción con el mayor parecido posible desde dentro y desde fuera, nos auto representamos para vernos a nosotros mismos, pues

questa immagine interna possiede una sorta di valenza superegoica: si traduce, sì, in un'immagine fisica, ma questa assorbe, conserva anche l'essenza della nostra anima; è una specie di ritratto ideale, come quello che l'artista esige dal pittore (si pensi a Foscolo) e che nessun pittore è poi in grado di darci, perché è in realtà la sintesi ideale del nostro

⁸⁴ IBIDEM., págs. 53-54. Trad. autor: *Es precisamente esta imagen mental la que entra en juego cada vez que nos comparamos con la representación concreta de nuestra figura. De hecho, esta imagen interior se convierte, en cierto sentido, en el modelo de referencia con el que confrontamos nuestro retrato (entendido en el sentido concreto de representación pintada o fotográfica, o bien en el sentido de imagen de la "máscara" que proponemos como nuestra cuando estamos con los demás.*

*amore per noi stessi*⁸⁵.

En el autorretrato la atención del artista se centra más en manifestar su interioridad que en describir su imagen externa. Expone su imagen interior tal como él la experimenta, y lo lógico es pensar que, en el caso del autorretrato, se hace patente de forma explícita la interioridad del autor, pues como afirma María Vescovo, hablando de Modigliani,

*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*⁸⁶.

El autorretrato contiene la visión y las preocupaciones más íntimas del pintor. Su mundo interior asoma en la imagen con que se describe a sí mismo y, con ello, se hace accesible al espectador.

El autorretrato, por el hecho de centrar su atención en lo que experimenta el autor, desplaza el protagonismo desde la materialidad del aspecto externo de la imagen del rostro a lo que se podría llamar su espiritualidad o, mejor, interioridad. La historia que narra la obra pasa a un segundo plano y su interés no está ya en la imagen que brinda de modo evidente, sino en el sentimiento que se agita bajo su superficie. La representación del rostro no se reduce a mostrar su apariencia, sino su personalidad.

4.3.1. La identificación con el autorretrato

Para hablar de verdadero conocimiento propio hay que poder referirlo a la realidad y contrastarlo con ella para evitar que esté adulterado por impresiones personales. Serviría de bien poco pensar que me conozco porque así me lo parece a mí. Es preciso contrastar el conocimiento subjetivo con la percepción que los demás tienen de nosotros. Cuando un

⁸⁵ IBIDEM., pág. 6, Trad. autor: *Esta imagen interna posee una especie de valor de superego: se traduce, sí, en una imagen física que, aunque la absorbe, conserva al mismo tiempo la esencia de nuestra alma; es una especie de retrato ideal como aquel que el artista exige del pintor (se puede pensar en Foscolo) pero que ningún pintor está capacitado para dar, porque en realidad es la síntesis ideal del amor por nosotros mismos.*

⁸⁶ VESCOVO, M., En Catálogo de la exposición Modigliani, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983, pág. 87.

pintor ha terminado su autorretrato, cuando piensa que ha expuesto en el lienzo su forma de conocerse, necesita de los demás para confirmar si la percepción que tiene de sí mismo es real. Puede que el parecido físico del autorretrato nos tranquilice en cuanto a semejanza pero, si sólo refleja el parecido físico, aunque captemos la similitud, no podremos evitar percatarnos de que ahí no está *todo* el pintor: percibimos la piel (la cáscara) del artista en su autorretrato pero echamos en falta su alma.

Al hablar sobre la representación del rostro, Pedro Azara recuerda que para que un sello —tan utilizado por la realeza en otros tiempos— dejara impresa su marca en el papel, revelando su motivo de forma visible y reconocible, era necesario entintarlo. Del mismo modo

una pintura revelaba lo que hasta entonces había estado oculto: los rasgos verdaderos de una persona. La pintura, por tanto, desenmascaraba de algún modo al modelo y lo exponía para siempre a la luz pública. Era lo que actualmente se denominaría el espejo del alma. Además, con el tiempo, se convertiría en la única prueba veraz que testimoniaba y daba fe de cuáles habían sido los rasgos y la mirada de una persona. La superficie pintada de la imagen era el instrumento mediante el cual los hombres se conocían y se reconocían a fondo⁸⁷.

La observación reflexiva que lleva consigo la ejecución de un autorretrato es también la que obliga a tomar conciencia de la propia forma de ser. Nos conocemos pero, a veces, es como si hubiéramos olvidado cómo somos. No es que nos empecemos a conocer al pintar un autorretrato —porque ya nos conocíamos—, sino que volvemos a conocernos. Descubrimos cómo somos y nos reconocemos en lo que pintamos. Dicho reconocimiento no se debe sólo al parecido con nuestro reflejo —en el caso de utilizar un espejo—, ni a la semejanza con la imagen —en el caso de utilizar una fotografía—, sino que este reconocimiento se da en la medida en que lo representado despierta la memoria íntima de la manera de ser y devuelve la memoria del propio yo.

⁸⁷ AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 54.

Aún así, no basta la forma externa para reconocerse en un autorretrato. La referencia empleada para contrastarlo no se reduce sólo al reflejo en el espejo, o a la fotografía utilizada como modelo, sino que incluye la imagen interna que tenemos de nosotros mismos. En opinión de Gombrich, se genera así la aparición de un

*sentimiento de permanencia constante que prevalece absolutamente sobre la evolución del aspecto*⁸⁸.

El autorretrato comienza a tener su propia vida en el momento en que se finaliza. Ya no envejece, ni cambia de humor y, si ha logrado representar la imagen interna que tenemos de nosotros mismos, ya siempre nos reconoceremos en ella. Este sentimiento es el que, según Ferrari, a la vez que domina sobre cualquier otro tipo de consideración, hace posible que

*così che guardandoci continuiamo a vederci com' eravamo*⁸⁹.

La conciencia de la propia identidad permanece inalterable a pesar de todos los cambios externos. El yo interior sigue siendo el mismo que, sin solución de continuidad, identifica al niño que fuimos con el anciano que seremos.

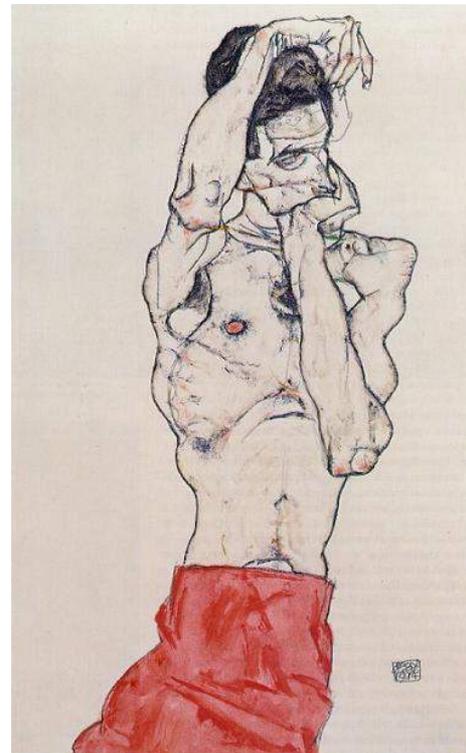
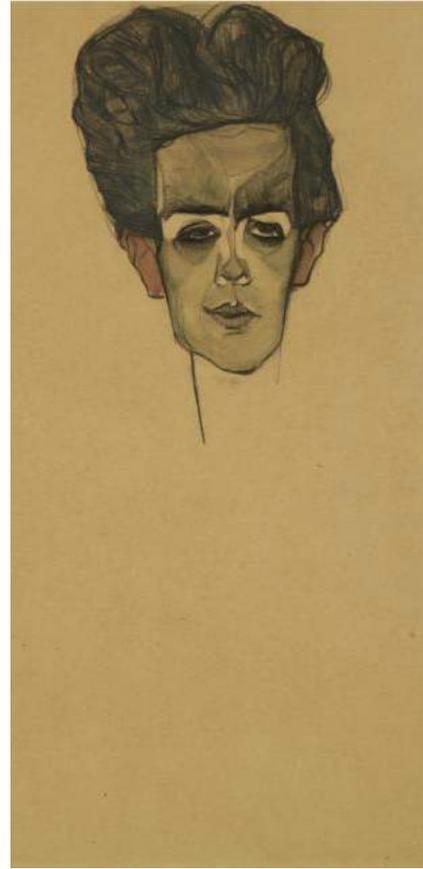
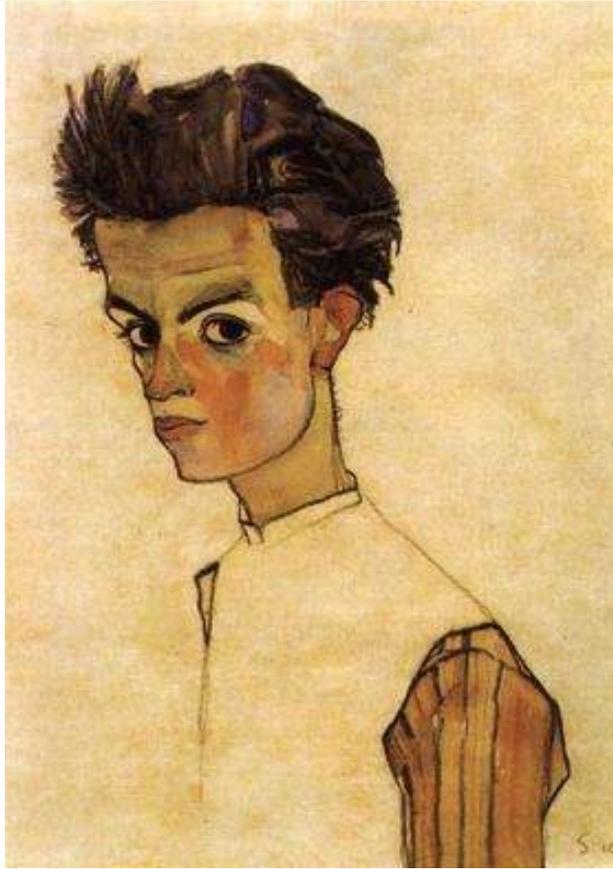
El tipo de protagonismo del autorretrato independiente no es el de decir *esto lo he hecho yo* —como sucedía antes del Renacimiento—, sino que afirma *éste soy yo* —que el autor utiliza para dar a conocer su individualidad—, que fundamenta la validez de la tesis que proponemos sobre la capacidad de este tipo de autorretrato para dar a conocer a su autor.

Algunos casos particularmente significativos podemos observarlos en los autorretratos de Egon Schiele, Francis Bacon y Lucien Freud.

En los autorretratos de Egon Schiele (figs. 146 a 149), podemos detectar la lucha de un espíritu sumergido en las contradicciones que acompañaron toda su vida y cuya zozobra se refleja incluso en la manera que tiene de representar su cuerpo.

⁸⁸ GOMBRICH, E.H., *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, Einaudi, Torino, 1992, pág.10.

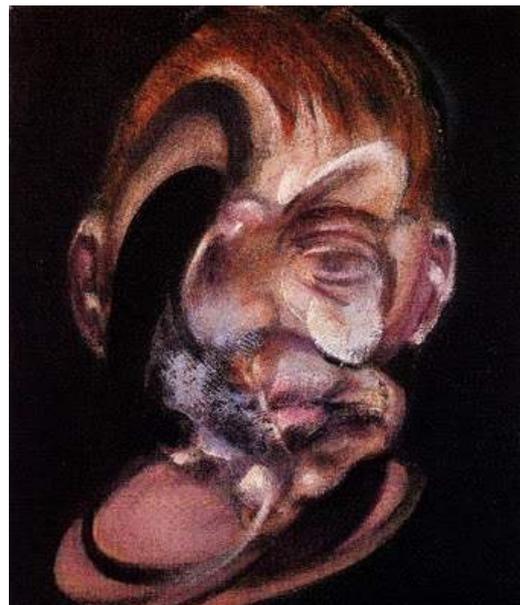
⁸⁹ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 67, Trad. del autor: *así al mirarnos seguimos viéndonos tal como éramos*.



Figuras 146 a 149. Autorretratos de Egon Schiele (c.1910).

En Francis Bacon su mundo interior se materializa a través del peculiar modo de interpretar su rostro en el que refleja la percepción que tiene de sí

mismo. El autorretrato se convierte entonces en una manera de exponer su sentimiento interno.



Figuras 150 a 153. *Autorretratos* de Francis Bacon (c.1972).

Se puede adivinar esta conmoción en sus autorretratos (figs. 150 a 153) que ilustran de modo gráfico la tendencia de Bacon a diseccionar su rostro, como podría hacerlo un forense, para sacar su alma a la luz.

En cada uno de sus autorretratos late la cruda visión del hombre despojado de su humanidad y reducido a su faceta exclusivamente orgánica y visceral. Se representa como un amasijo de carne y sangre, de huesos y tendones, de vísceras y fluidos, de órganos desmembrados. Bacon trata de

destruir la envoltura de carne que, con su consistencia material, oculta los sentimientos que bullen en su interior. Esta manera de mostrarse en los autorretratos, más que exponer su humanidad, muestra lo que se oculta tras la apariencia externa, descubriendo la pulsión de un crudo instinto que reduce al hombre a la materialidad de la carne⁹⁰. Tal como escribe Michel Peppiatt, para Bacon, todo lo demás era

*una glosa a la civilización, encubridora de la maraña de furia y del bramido de miedo que se escondían en grandes cantidades en seres humanos*⁹¹.

La destrucción de la apariencia externa, con que se representa en sus autorretratos, es la manera que tiene Bacon de mostrar lo que experimenta en su interior, y la forma con que expresa su sentir suministra más información al espectador sobre la personalidad del pintor que su imagen fisonómica.

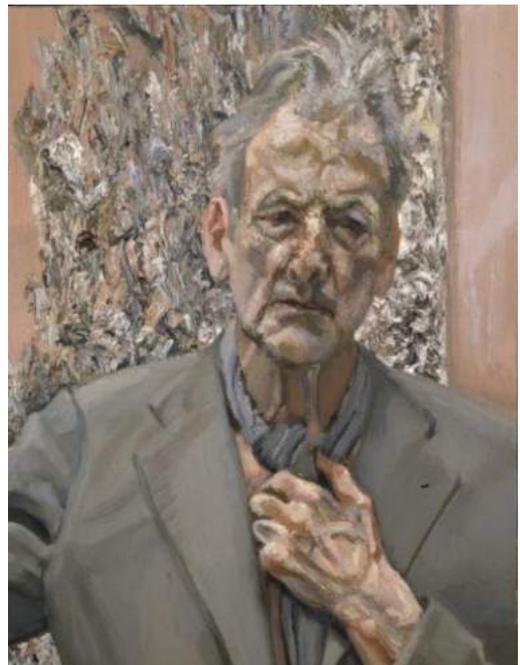
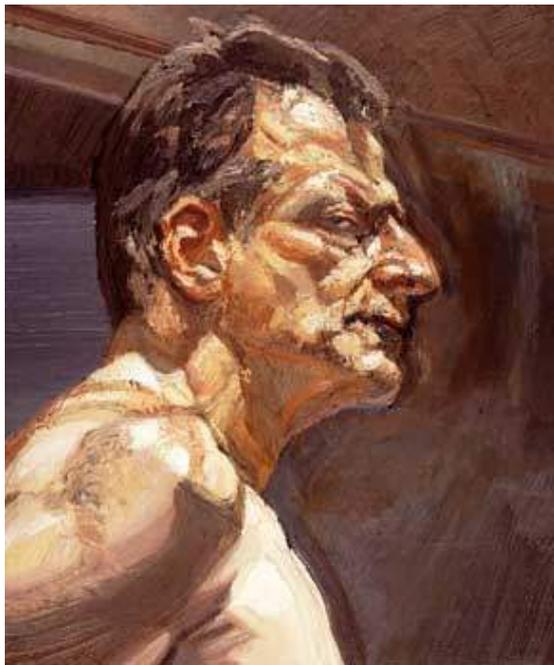
En el caso de Lucien Freud, el proceso que encontramos es totalmente distinto. Freud muestra el sentimiento que palpita bajo la piel y lo plasma en sus autorretratos sin romper su imagen.

En esta la tarea de mostrar su interioridad, Freud recurre a un ejercicio de observación constante. Con esta observación consigue representar el modo que tiene de sentir la vida tal como se agita bajo su piel, sin romper el envoltorio que encierra este mensaje. Muestra lo que hay más allá de la corteza de la persona, poniéndolo al descubierto como, de forma similar, trataba de hacer su abuelo Sigmund con el psicoanálisis.

En sus autorretratos Freud consigue que se pueda percibir cómo afecta al aspecto de su rostro lo que siente en su interior, casi del mismo modo que se percibe la circulación de la sangre por sus venas. Aunque pueda parecer que está describiendo su aspecto físico, lo que está haciendo es dar a conocer su aspecto anímico (figs. 154 a 156).

⁹⁰ VÁSQUEZ, A., "Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad", en *Cyber Humanitatis*, 31, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile ISSN 0717-2869, (2004).

⁹¹ PEPPIATT, M., *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*, Ed. Edigsa, Barcelona, 1999, pág. 162.

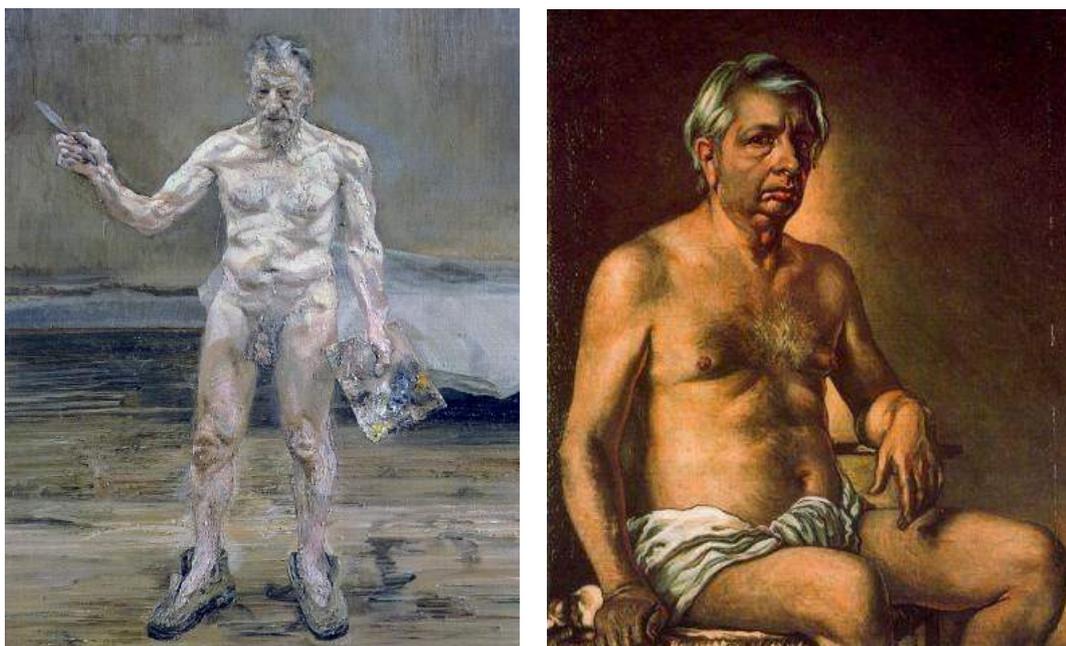


Figuras 154 a 156. Autorretratos de Lucien Freud en 1975, 1981 y 2002.

Aunque Freud ya sabe cómo es, necesita sumergirse en una búsqueda introspectiva para conocerse mejor. Esto mismo que observamos en Freud, podemos verlo en otros pintores, como hace notar Adolfo Vásquez Rocca, al afirmar que el autorretrato

*empuja a las personas a conocerse (reconocerse tras los pliegues de la carne) para entonces convertirse en sí mismas*⁹².

El autorretrato se mueve alrededor de un principio tan simple como el de considerar que la verdad del individuo no está en la superficie de la epidermis sino en su interior, donde, bajo una calma más o menos aparente, están ocultos sentimientos que nos hacen irrepetibles a cada uno. Esta manera de afrontar la representación de la propia imagen que utiliza Freud (fig. 157) ya la había empleado también años antes Giorgio de Chirico (fig. 158) al pintarse desnudo, como si el cuerpo debiera despojarse de la ropa con que va vestido, para entregarse al espectador.



Figuras 157 y 158. Autorretratos de Lucien Freud (1992) y de Giorgio de Chirico (1942).

Sobre esta manera de representarse que utiliza Freud, Vásquez Rocca comenta que

⁹² VÁSQUEZ, A., *Lucien Freud. Tras los pliegues de la carne, una aproximación al retrato psicológico*, pág. 4, en Escáner Cultural, Revista de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias, nº 114, abril 2009.

*ser desvestido es la humillación final, de manera que sólo sobre la premisa de la confianza se desnuda uno voluntariamente, poniéndose, por medio de la transición a la desnudez, en poder del otro*⁹³.

El método que utiliza Lucien Freud para plasmar su imagen en el lienzo se sustenta más en lo que él sabe de sí mismo que en los datos que le suministra la vista. Esta circunstancia es la razón por la cual no sólo reconocemos al autor en la imagen de su autorretrato sino que, a la vez, experimentamos cierta participación en su propio sentimiento interior.

4.4. Reflexiones

La dificultad principal que presenta el autorretrato es la de ser juez y parte al mismo tiempo. Ante esta situación es de vital importancia todo lo que pueda proporcionar un cierto distanciamiento de la acción, pues resulta más fácil ver con objetividad a los otros que a uno mismo.

El obstáculo a vencer en el autorretrato es, más que el desconocimiento propio —ya que cada uno tiene una clara percepción de cómo es interiormente—, la reticencia a aceptar la propia realidad. La capacidad de asumir la realidad de que habla el rostro para exponerla así en el autorretrato es la que hace conocerse mejor y permite que también los demás puedan conocernos.

En sentido amplio el autorretrato no persigue representar un momento concreto de su autor, sino al autor mismo en su esencia más genuina. Refleja bastante bien esta idea un suceso, atribuido a Picasso, ocurrido cuando le comentaron refiriéndose a sus autorretratos:

– Pero es que no se parecen nada al modelo real...

a lo que Picasso respondió:

– No importa, ya se me parecerán.

Picasso daba a entender así que su empeño no había sido representar su aspecto externo en un momento concreto del tiempo sino su naturaleza

⁹³ IBIDEM., pág.5.

íntima, en el sentido que ya había precisado mucho tiempo antes Aristóteles al escribir que

*lo que es duradero en la forma, expresa lo que es inalterable en la naturaleza del ser; lo que es móvil y fugaz en esta forma, expresa lo que es intrascendente y variable*⁹⁴.

Esta anécdota de Picasso es útil para recordar que, aún cuando la imagen que percibimos del modelo difiera de la que describe el pintor, dado que en el caso del autorretrato pintor y modelo son una misma persona, la descripción que hace el autor contiene tal cantidad de información sobre su propia forma de ser, que el tiempo no hará más que acentuar el parecido entre imagen y modelo. No se debe olvidar que

*toda obra tiene ya en su centro a su autor, es más, independientemente del tema, es el autor lo que ahí está, lo que allí aparece con toda su alma*⁹⁵.

Puesto que el autorretrato implica observar el propio rostro, parece lógico que también lleve aparejado alcanzar un conocimiento más profundo de sí mismo. Esta observación continua y cercana del rostro hace difícil mantener un engaño pues, en palabras de Paulo Coelho

*nadie logra mentir, nadie logra ocultar nada, cuando se mira directo a los ojos*⁹⁶.

Mientras que en el retrato, esa mirada del pintor consiste en desentrañar la intimidad del personaje y plasmarla en los rasgos con que lo representa en el cuadro, en el autorretrato el cometido del pintor es superar la tendencia a proteger la propia intimidad y afrontar el desafío de reconocer su manera de ser para representarla en el autorretrato sin subterfugios, tal como él mismo se conoce y sabe que es.

Entramos ahora en un aspecto que es esencial en el autorretrato, ya que constituye el instrumento del que nos servimos de modo más inmediato para conocer: los ojos.

⁹⁴ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Ed. Gredos, Madrid, 1985.

⁹⁵ BALLESTER, J., *El pintor en el cuadro*, Museo Ramón Gayá, Murcia, 2008, pág. 3.

⁹⁶ COELHO, P., *A orillas del río Piedra, me senté y lloré*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995, pág. 7.

4.4.1. Los ojos: el bisturí del conocer

Reflexionemos ahora sobre ese privilegiado instrumento del conocer que es la vista. Los ojos, además de reflejar la interioridad del individuo, son como el bisturí que permite penetrar en la intimidad de la persona observada.

El afán de proteger una intimidad que tan especialmente vulnerable resulta ante la inquisición ajena, hace que, para tener una idea de nuestro modo de ser, prefiramos fiarnos de algo tan etéreo como el reflejo del espejo —o de la fotografía— antes que de la opinión de un observador ajeno. El reflejo del espejo puede hacerme tan *otro distinto de mí*, que justifica la leyenda de que Narciso no se reconociera en su reflejo y da pie a la raíz de la palabra narcosis, como explica Román Gubern:

El reflejo está, como es sabido, en el origen del retrato, o más bien en el del autorretrato. La identificación del sujeto en el espejo nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propioceptivo es también lo que ve. Pero la leyenda de Narciso trastocó este fenómeno y lo cargó con fuertes connotaciones culposas.

Rechazando el amor de la ninfa Eco, Narciso no se enamoró de sí mismo —como se dice falsamente—, sino que quedó fascinado con una imagen, sin reconocer que era la suya, y fue castigado (¡mucho antes del nacimiento de Lacan!) por haber rechazado la mediación de otro sujeto en la construcción del yo y haberse contentado con un mero simulacro. Narciso proporcionó la base filológica a la palabra narkosis y, por todo esto, en la Grecia antigua se pensaba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma. En efecto, en muchas culturas campesinas occidentales, cuando alguien muere se tapan los espejos de su casa, para que el alma del difunto no quede atrapada en ellos⁹⁷.

⁹⁷ GUBERN, R., Del rostro al retrato, *Anàlisi*, 27, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2001, pág. 38.

Todavía en la actualidad, los miembros de ciertas tribus que han tenido poco contacto con la civilización ponen reparos a dejarse fotografiar, pues mantienen la creencia de que el alma queda atrapada en la representación fotográfica. Pero puede que la narcosis provocada por la contemplación del propio reflejo no sea tanto la de aprisionar el alma, sino la de dejarla sumergida en el engaño.

4.4.3. Lo verdadero como objeto del conocer

Puesto que lo que se persigue es un mayor conocimiento personal por medio del autorretrato, conviene recordar que el objeto propio del conocimiento es la verdad, lo cual no deja otro camino que tratar de buscarla para llegar a conocerse.

A pesar de las opiniones que tienden a considerar la no existencia de verdades absolutas, el mismo hecho de negar la existencia de dichas verdades evidencia que sí existe, al menos, una verdad absoluta: la que se afirma al negar su existencia.

No vamos a tratar aquí de verdades absolutas, sino de verdades relativas que, como todas, se ven de una u otra forma, según el ángulo desde el que miramos la realidad. Tenemos necesidad de vernos como nos ven los demás si queremos conocernos porque, cuando nos ocultamos algo, cuando no somos sinceros con nosotros mismos, nos incapacitamos para vernos como nos ven los demás.

Ahora bien, ¿hasta qué punto es fiable la imagen que de sí misma nos muestra una persona? Como observa Lionel Trilling, no podemos olvidar que, en la sociedad actual, se ha producido un cambio de la sinceridad a la autenticidad que no ayuda en absoluto a conocer como somos, sólo a comprobar cómo nos comportamos:

La sinceridad requiere que cualquier cosa expuesta debe ser verdadera. La autenticidad (sólo) requiere que todo debe ser expuesto en cuanto es sentido⁹⁸.

⁹⁸ TRILLING, L., Sincerity and authenticity, *Harvard University Press*, Harvard Paperbacks, Cambridge, 1974.

Hay que aprender a observar la mirada de los demás, si queremos conocerlos; con más motivo aún si, en vez de pintar caras, queremos pintar personas. Y aún es más necesario aprender a vernos a nosotros mismos si queremos saber lo suficiente de nuestra manera de ser para que nuestro autorretrato no sea tan sólo una máscara.

El solo esfuerzo que requiere aprender a mirarse para realizar un autorretrato —que implica ver juzgándose a sí mismo—, fundamenta la posibilidad de mejorar el conocimiento propio mediante la realización de este ejercicio. En la tarea de conocerse mejor, se produce una curiosa circunstancia. El instrumento utilizado para conseguir este conocimiento son los ojos pero, además, también son ellos la fuente a la que acudimos para recabar más información.

Dentro del rostro, los ojos —espejo del alma humana— son la fuente más rica de la expresión psíquica. Esto explicaría que algunas personas sientan incomodidad frente a quienes usan gafas oscuras o de espejo, ya que su comportamiento ocular no proporciona indicios sobre sus intenciones. En la mayoría de las culturas, se desapruueba mirar fijamente, con insistencia, a los ojos de otra persona que no nos ha dado permiso. Se considera que el hecho de mantener una conversación personal, lleva implícito este permiso.

Esta importancia de los ojos, de la mirada, está presente en todas las culturas, desde la mitología más antigua hasta la actualidad. ¿Qué otra cosa se oculta tras el peligro de mirar directamente al rostro de la Medusa? O ¿por qué sentimos a salvo nuestra intimidad al protegernos tras unas gafas oscuras?

Los ojos nos fascinan en el sentido de que son llave que permite penetrar en la intimidad de los demás pero, al mismo tiempo, causan temor en el sentido de que son puerta que posibilita el acceso a nuestro interior. Tal como recuerda Azara,

*los ojos han sido siempre temibles. Incluso hoy en día, ¿quién no teme ser víctima del mal de ojo? ¿Quién no cree en el poder de la mirada?*⁹⁹.

No puede resultarnos chocante esta prevención atávica, si tenemos en cuenta la potencialidad que se atribuye a los ojos en la manifestación de las pasiones y sentimientos:

*Los ojos de los hombres hablan tanto como su lengua, y el dialecto ocular tiene la ventaja de no necesitar diccionario para ser entendido por todo el mundo*¹⁰⁰.

La forma de manifestarse que tiene la realidad interna a través del rostro puede ilustrarse con una noticia de prensa:

*Una barcelonesa iba en autobús cuando una desconocida se acercó y le advirtió que podía tener un raro tumor (...) “delante de mí se sentó una señora que estuvo mirándome un buen rato. Cogió un papel, escribió algo en él y me lo dio diciendo: Hazte este análisis en cuanto puedas porque cuando acudís a la consulta ya estáis muy mal. Aún estás a tiempo”. Al cabo de un mes en una revisión anual, pidió que junto con la analítica de rutina le hicieran aquel análisis. Le descubrieron un pequeño tumor en la hipófisis en sus primeras fases. Gracias a esta observación de una desconocida salvó la vida*¹⁰¹.

Ciertamente que la personalidad y la forma de ser no son lo mismo que la salud, pero las influencias entre cuerpo y espíritu evidencian la estrecha relación que uno tiene sobre el otro. Teniendo en cuenta esta unidad, sólo se explica el frecuente desconocimiento propio de que adolece el ser humano por la distorsión de la realidad que provoca ser parte implicada.

No es extraño que exista una estrecha correlación entre la apariencia

⁹⁹ AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 78

¹⁰⁰ EMERSON, R.W., *The American Scholar* (Discurso en la Phi Beta Kappa Society en Harvard), *Ralph Waldo Emerson: Selected essays*, Penguin Books, Londres, 1837, págs. 83 y ss.

¹⁰¹ Diario *La Vanguardia*, martes, día 27-10-2009.

externa de un individuo y su personalidad. Ambas están influenciadas por su constitución genética. De alguna manera existe un vínculo entre el carácter de una persona y su apariencia. Este es el motivo por el que mucha gente tiende a asociar la apariencia facial con ciertos rasgos de la personalidad.

En el rostro se pueden *leer* ciertas verdades —algunas algo incómodas, por cierto— de cómo es esa persona. Frecuentemente, el primer juicio que hacemos de un rostro acostumbra a acertar mucho más de lo que pensamos sobre la personalidad de esa persona. Recordemos que resulta mucho más fácil mentir con la boca que con los ojos.

Se podría hablar de la universalidad de ciertos signos, cuyo significado es atávico y hacen que reaccionemos espontáneamente en su presencia, aunque conscientemente no sepamos el motivo. Sería interesante poder estudiar cuáles son esos rasgos del rostro que ponen de manifiesto el carácter y la personalidad. A este respecto escribe Gubern que

*tanto la expresión facial como la gestualidad se asientan en una fisiología universal (es decir, en códigos biológicos de respuestas mímicas y comportamientos innatos)*¹⁰².

Son los que hacen que, cuando un rostro se acerca a un niño pequeño, según sea el mensaje que le traduce su percepción del mismo, el niño reaccione con una sonrisa placentera, con confianza, con inquietud, con miedo, o con llanto.

Nuestro rostro refleja, especialmente a través de la mirada, los sentimientos internos. Esto es lo que indica Leclerc al decir que la mirada

expresa por ella las más vivas pasiones y las emociones más tumultuosas, así como los movimientos más dulces y los más delicados sentimientos; los manifiesta en toda su fuerza, en toda su pureza, tal como acaban de nacer; los transmite en rápidos gestos que llevan el fuego, la acción, la imagen del alma de que proceden; la mirada recibe y refleja al mismo tiempo la luz del pensamiento y el calor del sentimiento: es el sentido del espíritu y la lengua de la

¹⁰² GUBERN, R., *Del rostro al retrato, Anàlisi*, 27, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2001, pág. 40.

*inteligencia*¹⁰³.

Podemos tratar de engañar, pero si el sentimiento no es genuino, tarde o temprano va a aflorar a la cara, por más que nos esforcemos en disimularlo. Sólo cuando ambas condiciones son congruentes, el mensaje que emitimos adquiere peso y credibilidad.

Muchas veces, con sólo ver a una persona —movidos por la intuición más que por el conocimiento— emitimos juicios del tipo: Tiene cara de persona decente... Tiene cara de amargado... Tiene cara de buena persona... Tiene cara de pocos amigos... Tiene cara de haber sufrido mucho...

De todas las características fisonómicas, que nos ayudan a conocer el carácter de una persona por la observación de los rasgos del rostro, no podemos dejar de valorar muy especialmente la mirada, porque en los ojos se refleja, con una intensidad mucho mayor que en cualquier otro rasgo, la manera íntima de ser de la persona.

Los ojos son, sin duda, la parte más expresiva del rostro. Lo que nos dice la mirada es, muchas veces, más definitivo que todos los discursos que pueda hacer la boca. Cabría preguntarse el motivo por el que, entre seres que se caracterizan por el don de la palabra, siga siendo la comunicación visual la que tiene un peso específico tan principal.

Entre las razones que pueden influir en esta situación, la posibilidad de simulación no es ciertamente la menos importante. La persona es capaz de simular un papel, puede sentir una cosa y tratar de aparentar otra. Puede expresar con la palabra todo lo contrario de lo que siente, sin una excesiva dificultad. Cuanto más se entrena, con mayor facilidad puede llegar a mostrar una apariencia externa que poco o nada tiene que ver con sus verdaderos sentimientos. Este es el caso de los actores, que simulan sentir el papel que les ha tocado interpretar.

Este tipo de simulación se puede dar también en otras circunstancias de la vida, y no todas tan justificables como las de los actores. Ciertamente,

¹⁰³ LECLERC, G.-L., (Conde de Buffon), *Historia Natural, general y particular. Escritos antropológicos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.

no son iguales los verdaderos sentimientos que los fingidos, ni tan sólo externamente. Existen ciertos indicadores que delatan la falta de sencillez¹⁰⁴ en la actuación, ofreciendo indicios sobre los que tenemos mucha menos capacidad de dominio que sobre otros aspectos externos. Uno de estos indicadores, sobre el que es difícil ejercer manipulaciones, es la mirada. Con los ojos resulta más difícil que con la palabra mostrar sentimientos contrarios a los que sentimos realmente. Por esta razón nuestro mismo instinto nos alerta para otorguemos más credibilidad a los ojos que a las palabras.

Instintivamente, tenemos esta predisposición, porque sentimos en nosotros mismos tal posibilidad de aparentar y, a la vez, notamos cómo la mirada nos traiciona cuando lo que aparentamos no se corresponde con lo que sentimos. Esta es también la razón por la que es más difícil mantener la mirada cuando tenemos algo que ocultar, algo que no queremos que los demás descubran. Sentimos que, a través de los ojos, los demás pueden leer nuestro interior. De hecho, nadie es capaz de controlar las reacciones que al experimentar un sentimiento se producen en el iris de los ojos, dilatándolos o contrayéndolos de forma involuntaria, según sea la pasión que nos afecte.

La mirada adquiere una importancia realmente notable en el proceso de darnos a conocer —de desvelarnos— como persona en nuestro ser más íntimo y personal:

En los ojos es donde más se pintan las imágenes de nuestras secretas agitaciones, y es donde mejor se pueden reconocer: la vista pertenece al alma más que ningún otro órgano; parece como si la tocara y participase en todos sus movimientos¹⁰⁵.

Los ojos contienen el alma toda, y por ellos, más aún que por la expresión del rostro, se puede —si se es realmente observador—, conocer lo que se encuentra escondido detrás del semblante del interlocutor, diagnosticar sus sentimientos, sus sensaciones; y el fondo mismo de su

¹⁰⁴ Sencillez entendida como ausencia de doblez, o hábito de mostrar una imagen que no difiera de lo que sentimos interiormente.

¹⁰⁵ LECLERC, G.-L., (Conde de Buffon), *Historia Natural, general y particular. Escritos antropológicos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.

pensamiento. A través de ellos podemos llegar a descubrir esas ideas innatas que son para el espíritu lo que las herencias físicas son para nuestro temperamento. Es por esta razón que Sigmund Freud afirma que

*aquel que tenga ojos para ver y oídos para escuchar, podrá convencerse de que ningún mortal es capaz de guardar un secreto. Si sus labios mantienen silencio, hablará a través del resto de su cuerpo*¹⁰⁶.

Los ojos son los reveladores de toda la vida psíquica; son dos ventanas luminosas cuya forma importa poco desde el punto de vista del espíritu. Su verdadera belleza no está en la forma; está en la bondad, en la gracia, en la serenidad que por ellos se descubre; o bien, por el contrario, delatan la agitación de sus pasiones gracias a los fugaces e involuntarios relámpagos que vemos cruzar por ellos.

Lo que nos interesa realmente cuando queremos conocer a una persona, no es tanto la forma de la arquitectura de las ventanas de los ojos, sino el vergel —o el páramo— que nos muestran esas ventanas; el mundo interior que se ve a través de ellas, como recuerda el poeta:

*El ojo que ves no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve*¹⁰⁷.

Es también en el sentido de ir más al fondo de la realidad, de no quedarse en la superficie aparente de las cosas, en el que también Lévinas hace notar que

*la mejor manera de encontrar al rostro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos*¹⁰⁸,

dejando claro lo importante que es aprender a ver lo esencial sin perderse en lo anecdótico.

¹⁰⁶ FREUD, S., *Obras completas*, Traducción de Luis López Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

¹⁰⁷ MACHADO, A., *Poesías completas*, vol.I, edición de Oreste Macrí, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pág. 806.

¹⁰⁸ LÉVINAS, E., *Ética e infinito*, A. Machado Libros, Madrid, 2000, págs. 71-72.

Son los ojos los que exteriorizan nuestra verdadera personalidad; la mirada saca a la luz toda nuestra vida íntima. Así lo afirma Pedro Azara cuando observa que

*lo único que permanece, el último rasgo que permite identificar aún a la persona retratada, son los ojos*¹⁰⁹,

porque en ellos se revela buena parte de nuestro mundo interior.

La palabra puede mentir; puede contradecir el sentimiento del que quiere ocultar su intimidad por pudor o por dar una imagen que no es la suya; en cambio la mirada propende a la franqueza: habla cuando los labios se cierran. De hecho, nuestra intimidad permanece más oculta cuando cerramos los ojos que cuando sólo mantenemos silencio.

Fijar la mirada en el interior de unos ojos –los nuestros en el caso del autorretrato–, suele producir una sensación de vértigo. No hallamos un fondo donde apoyarnos, sino que experimentamos una sensación parecida a las caídas sin fin que se producen en los sueños. Una caída que, al sumergirnos en lo más profundo de nuestro interior, permite que descubramos también las raíces menos evidentes de nuestra auténtica forma de ser.

El autorretrato no podría cumplir su función si falseara aquello que constituye su esencia: dar a conocer a su autor. Lo mismo sucede con la autobiografía. Para aludir a lo habitual que resulta retocar las propias experiencias al presentarlas en público, puede resultar ilustrativa la respuesta de Pierre Laval cuando le preguntaron:

–¿Por qué no escribe Vd. sus memorias?,

a lo que el Jefe de Gobierno en la Francia de Vichy contestó diciendo:

– Porque no tengo nada que ocultar.

La única manera de conocerse mejor es tratando de que lo que manifestamos sea verdadero, no fruto de un sentimiento pasajero, y para conseguir la sinceridad en el autorretrato, es necesario aclarar en primer

¹⁰⁹ AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág. 132.

lugar, que no basta con que seamos auténticos, sino que hemos de ser sinceros con nosotros mismos.

Frente a la postura de conocernos, que lleva implícito el esfuerzo por mejorar, se exalta el terapéutico expresarse según aquello que sentimos. Ante este cambio de términos con los que, actualmente, parece que se trata de definir la verdad de lo que somos, se comprende que cada vez seamos más desconocidos para nosotros mismos. Anota Cristina Abad al respecto que

*la frase que definiría la era de la sinceridad proviene del Oráculo de Delfos: Conócete a ti mismo. La frase de la era de la autenticidad tiene su origen en el terapeuta: Sé tú mismo*¹¹⁰.

Si esto fuera así, estaríamos condenados a ser auténticos desconocidos para nosotros mismos, ya que si nuestras decisiones no están guiadas ni por los principios ni por la razón, sino por el impulso del momento, incluso para nosotros mismos sería una incógnita nuestro comportamiento.

El *sé tú mismo* podrá ser terapéutico, porque empuja a hacer lo que apetece en cada momento, pero dice muy poco de cómo somos en nuestro interior. De lo que habla realmente es de cómo nos expresamos hacia fuera, que es lo que hace alguien cuando *no se controla*, cuando está *fuera de sí*, cuando los sentimientos hacen que se deje de ser quien se es realmente. Hacer lo que apetece, según lo que se siente en un determinado momento, no ayuda a conocerse, sino que sumerge en un mar de dudas, en el que no se distingue ya entre lo que somos y lo que sentimos.

Para conocer mejor algo o a alguien —incluido a uno mismo—, lo primero que se necesita es cierta capacidad de empatía (del vocablo griego antiguo *evpatheia*, formado por *ev* —en el interior de—, y *páthos* —sufrimiento, lo que se sufre—).

Según la teoría de la *Gestalt*, los gestos y las 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, que se define actualmente como

¹¹⁰ ABAD, C., “Generación Yo, S.L.”, *Aceprensa*, 34/09 (27 mayo 2009).

*el impulso de una persona a sentirse dentro de otra, o de la obra que realiza*¹¹¹.

Esta empatía, cuando se refiere al conocimiento propio, podemos llamarla capacidad de introspección, y su importancia para el autorretrato queda patente si consideramos la estrecha relación que existe entre el alma y el cuerpo, entre el interior de la persona y su rostro. De hecho, a la hora de sentirse identificado con una representación, posiblemente tenga más importancia el parecido psicológico que el parecido físico. El mismo Aristóteles, en su libro *De anima*, escribe que

*es el alma la que teje o edifica*¹¹²,

señalando con ello la influencia del fuero interno en la construcción de la morfología externa del rostro. Establece así una conexión entre materia (cuerpo) y forma (alma) en la que el cuerpo tiende a manifestarse

*como instrumento del cual el alma se sirve [...] y es que es necesario que el arte utilice sus instrumentos y el alma utilice su cuerpo*¹¹³.

La empatía es de vital importancia para hacer un retrato a otra persona, porque permite ponerse en su piel, entrar en su interior, bucear entre los pliegues de su espíritu, conocerla como ella misma se conoce. Con mayor razón en el autorretrato —puesto que autor y modelo son uno mismo y no precisan de la empatía— se puede inferir que, respecto a sí mismo, lleva a conocerse mejor y que, respecto a los demás, se puede decir que un autorretrato vale por sí solo como la mejor biografía del autor ya que, en él, el personaje no es otro que el pintor mismo.

Todos los días, el mensaje más importante con el que hemos de enfrentarnos —salvo los invidentes, que lo hacen desarrollando otros sentidos— consiste en descodificar, uno por uno, la gran cantidad de rostros con los que compartimos nuestras vidas. Cada rostro, comenzando por el que nos devuelve el espejo, contiene mensajes importantes que hemos de

¹¹¹ Así definen *empatía* psicólogos como Vischer, Valket, Lipps, Vernon Lee, Langfeld, etc.

¹¹² ARISTÓTELES, *De anima*, I 3, 407b 25-27.

¹¹³ IBIDEM, I 3, 407b 25-27.

aprender a comprender de manera racional.

Hay muchos tipos de rostros y cada uno tiene su lectura. Con el propio sucede que, a pesar de tenerlo tan visto, la mayoría de las veces ni siquiera intentamos traducir a palabras las sensaciones que sugiere o los sentimientos que provoca en los demás. Simplemente nos hemos acostumbrado a él.

Los mensajes que recibimos a través de la expresión —especialmente a través del rostro— tienen algún tipo de traducción, sólo hay que saber descifrarlos. A esto hace referencia Sigmund Freud al afirmar que

*aquel que tenga ojos para ver y oídos para escuchar podrá convencerse de que ningún mortal es capaz de guardar un secreto. Si sus labios mantienen silencio, hablará a través del resto de su cuerpo*¹¹⁴,

pues aunque no se desee exteriorizar la intimidad, ésta se manifiesta a través de múltiples caminos.

De igual modo que cualquier esfuerzo por traducir estos mensajes facilita el conocimiento de los demás, no resulta descabellado pensar que, con un proceso semejante, mediante la realización del autorretrato, también su autor pueda alcanzar un conocimiento más profundo de sí mismo.

El tipo de observación que se requiere para hacer un autorretrato requiere, por consiguiente, discernir lo esencial de lo variable en nuestra naturaleza, cosa que lleva necesariamente a conoceremos mejor y a ofrecer en consecuencia una imagen de nosotros mismos será más fidedigna y que también facilitará el conocimiento del autor por parte del espectador.

¹¹⁴ FREUD, S., *Obras completas*, Traducción de Luís López Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

El autorretrato no es simplemente una variante más del retrato pues posee unas connotaciones que afectan directamente a la intimidad de su autor. Su objetivo va más allá de apresar una semejanza que se limite al parecido físico. Esta característica hace del autorretrato un documento susceptible de ser utilizado como medio para el auto-análisis y también como fuente donde recabar información sobre su autor.

5.1. El autorretrato: origen y función

Inicialmente la existencia del autorretrato no es más que una variante del retrato porque su única pretensión es la de testimoniar, exaltar, recordar o afirmar la función del interesado, no como individuo, sino en cuanto al papel que desempeña.

Es a partir del momento en que el individuo toma conciencia de su dignidad individual, de su importancia como persona única e irrepetible, cuando se puede comenzar a hablar del autorretrato propiamente dicho como de un género específico. Esta situación no se da hasta el Renacimiento.

Hasta entonces se podía hablar de autoproyecciones del autor dentro del contexto de la obra artística, o de autorretratos disfrazados mediante diversos métodos de autorrepresentación. Desde el momento en que el artista toma conciencia de su singularidad, aumenta su interés por el conocimiento propio y por dar forma exterior a la percepción que tiene de sí mismo en lo que denominamos autorretrato independiente como género distinto del retrato.

Mientras la imagen del autor se integra en el contexto general de la obra o participa en la acción narrativa —como ocurre en las obras con cliente o de encargo— pero sin constituir su tema o razón de ser, la autoproyección se limita a declarar al autor o a darle una función de testigo cualificado.

En *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck (fig. 159) es posible detectar un planteamiento que lo convierte en modelo a mitad de camino entre la autoproyección contextual y el autorretrato independiente. El pintor integra su autorretrato en la escena de este cuadro por medio del reflejo en el espejo pero, además, asume la función de testigo del compromiso matrimonial, lo cual le confiere un cierto protagonismo cualificado. Este hecho resulta sintomático del cambio que ha experimentando el papel del pintor en la sociedad. Junto a la importancia que atribuye al pintor, revela el cambio de la percepción que éste tiene de sí mismo, pues su firma hace una función similar —incluso por su grafía— a la de un notario en un documento del que quiere dar fe.



Figuras 159 y 160. *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck y detalle del espejo y la firma.

Evidentemente, Van Eyck no es el primero que incorpora su firma a la imagen, pero sí es el primero en firmar y fechar sus cuadros de forma sistemática, reivindicando así su papel de pintor. En sus obras, junto al nombre, acostumbra a aparecer una fórmula que hace hablar al cuadro: “Jan van Eyck me ha hecho”, o “me ha hecho y terminado”. A veces, hace que hable el modelo “Van Eyck ha hecho mi retrato”, etc. En esta obra, su firma aparece en la pared, sobre el espejo (fig. 160), en escritura gótica, dice: “Jan van Eyck estuvo aquí en 1434”. Como si dijera: Yo mismo fui testigo de este acto y doy fe de ello.

Mediante el espejo el autor se introduce en el cuadro. Además de la firma como autor, incluye su autorretrato y, al mismo tiempo, ejerce de testigo del compromiso.

En la Italia de finales del siglo XV, también es frecuente la utilización del autorretrato integrado como vemos en el fresco de la *Sala del Cambio de Perugia*, de Perugino (fig. 161). Dentro del conjunto de frescos que componen la obra, el autor añade su autorretrato, pintado en una columna a modo de trampantojo, como si éste fuera un cuadro colgado de la pared. Ya no se trata sólo de un autorretrato que confirma la autoría del mural, sino de una afirmación explícita de la valía artística —como apostilla el cartel que cuelga debajo del cuadro— de su autor.



Figuras 161 y 162. *Sala del Cambio de Perugia* (1496), fresco de Perugino y detalle de su autorretrato con el cartel.

La inserción del autorretrato del pintor como autor integrado en esta obra la lleva a cabo Perugino bajo un doble aspecto. No sólo aparece el “yo pintado” (busto), sino que lo completa también con el “yo escrito” (inscripción) a modo de sentencia que, hablando de su autor, califica la obra (fig. 162):

*PETRUS PERUSINUS EGREGIUS PICTOR
PERDITA SI FUERAT PINGENDI:
HIC REITTULIT ARTEM
SI NUSQVAM INVENTA EST
HACTENUS: IPSE DEDIT.*

Pedro Perugino ilustre pintor. Si el arte de la pintura se hubiese perdido, él lo hubiera encontrado. Si todavía no hubiera sido inventado, él lo hubiese elevado a este punto.

El binomio autorretrato/firma es una constante de esta época que merecería ser estudiado más detenidamente porque, como concluye Stoichita, equipara la función de ambos términos

No se conocen otros retratos independientes de Perugino y debemos señalar que en su tiempo este género era poco frecuente. Pero también es cierto que Perugino no hubiera tenido la idea de incluirse en un ciclo de frescos bajo la forma de un autorretrato si este tipo no hubiera existido [...]. Tras los ejemplos considerados podemos decir que la inserción autorial contextual desempeña de una u otra forma la función de la firma¹¹⁵.

El pintor Bernardino di Betto, llamado Pinturicchio, que había trabajado con Perugino durante la decoración de la Capilla Sixtina, utiliza el mismo método que su maestro en el fresco de *La Anunciación* (1502) de Santa Maria Maggiore en Spello (figs. 163 y 164). También emplea su representación mediante el autorretrato —que aparece como un cuadro dentro del cuadro, en la pared de la derecha— para asignarle la función de firma.

¹¹⁵ STOICHITA, V.I., *La invención del cuadro*, ed. Cátedra, Madrid, 2011, pág. 341.



Figuras 163 y 164. *La Anunciación* (1502), del Pinturicchio y detalle de su autorretrato.

Lo que en pintura denominamos realismo no es más que un efecto de este resurgimiento del individuo, del afán por representar su singularidad. Con cada detalle que se singulariza al individuo también se lo distingue de los demás. A la vez que se lo individualiza, se limita su representatividad. El realismo, con su mimetismo, lo que consigue es acercarnos al individuo concreto de un modo parecido a como lo hace la especialización en las profesiones. En último término, una representación determinada sólo puede ser un individuo concreto; no representa a alguien, sino a una persona concreta con exclusividad.

Este mismo realismo ha sido condición necesaria para que el autorretrato pasara de su función de señal representativa del autor a su función de imagen sustitutoria del mismo.

El aumento del protagonismo del que va adquiriendo el autor dentro del contexto de la obra se puede percibir en *Las Meninas* de Velázquez (fig. 165). La relación visual que el autor establece con el espectador lo involucra en el entorno en el que se está gestando la obra, introduciéndole en su mundo y casi obligándole a que se identifique con lo que está pensando al pintarla (fig. 166).



Figuras 165 y 166. *Las Meninas* (1656) de Velázquez, y detalle de su autorretrato.

La percepción del sentimiento y la singularidad del autor por parte del espectador está en el origen del denominado autorretrato independiente. Probablemente, Velázquez nunca conociera la existencia del *Autorretrato* de Gump (fig. 37) de 1646, y su planteamiento en *Las Meninas* difiere del empleado por Gump en cuanto al modo de implicar al espectador. En cambio, sí conoció a Rembrandt y no es descartable que su obra *El pintor en su estudio* (fig. 35) de 1626, hubiera tenido alguna influencia en el modo de plantear *Las Meninas* (fig. 165) de 1656.

En *Las Meninas* el artista interpela con la mirada al espectador. Le obliga a sentirse como modelo protagonista de un cuadro que nunca podrá ver y sólo alcanza a contemplar el reverso de la tela en la que está pintando el pintor. Al analizar *Las Meninas*, Michel Foucault pone de manifiesto la importancia de la mirada para introducir al espectador en la escena que

*el pintor contempla, el rostro ligeramente vuelto, y la cabeza inclinada hacia el hombro. Fija un punto invisible, pero que nosotros, los espectadores, nos podemos asignar fácilmente ya que este punto somos nosotros mismos: nuestro cuerpo, nuestro rostro, nuestros ojos*¹¹⁶.

¹¹⁶ FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires, 1968, págs. 13.

El contenido del autorretrato adquiere una connotación claramente más psicológica. Se establece una relación de reciprocidad que, sólo en apariencia, parece simple. A este respecto, vale la pena seguir con el comentario de Foucault sobre *Las Meninas*, para poner de relieve el nexo de unión entre autor y espectador:

Vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. No es sino un cara a cara, ojos que se sorprenden, miradas directas que, al cruzarse, se superponen. Y, sin embargo, esta sutil línea de visibilidad implica a su vez toda una compleja red de incertidumbres, de cambios y de esquivos. El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros, los espectadores, somos una añadidura. Acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella, remplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo. Pero, a la inversa, la mirada del pintor, dirigida más allá del cuadro al espacio que tiene enfrente, acepta tantos modelos cuantos espectadores surgen; en este lugar preciso, aunque indiferente, el contemplador y el contemplado se intercambian sin cesar¹¹⁷.

El autorretrato es uno de los ejercicios de análisis más profundos que puede hacer un artista. Además de escrutar su propio rostro y exponer lo que siente en su interior en ese instante preciso, implica la capacidad de manifestárselo al espectador a través de la imagen que muestra en el autorretrato.

La más reveladora de todas las historias humanas es la que está descrita en el rostro de un hombre. La identidad de la persona en cada momento de su vida no es más que la consecuencia de los muchos momentos que, a lo largo de un tiempo más o menos dilatado, le ha tocado vivir. Bajo este punto de vista, el autorretrato no es ya un rostro como representación, sino como resultado: lo que el autor es, como emanación del hombre que ha sido.

¹¹⁷ IBIDEM., pág. 14.

Un autorretrato es un acontecimiento temporal, fruto del diálogo del autor y la imagen que tiene de sí mismo en un momento concreto, recuerdo del presente que el autor trata de visualizar y eternizar. Es como si se dijera: *Quiero saber mañana cómo soy, o cómo era hoy, y por esto me estoy retratando...*

Cuando el pintor se autorrepresenta, dialoga consigo mismo, evalúa lo que sus ojos le muestran y lo que siente en su interior y lo proyecta en el autorretrato. Una vez finalizado, el autorretrato revela al espectador las vivencias que los rasgos del rostro ponen de manifiesto sobre la intimidad del autor. El autorretrato desnuda el alma ante el espectador, como diciéndole: *lo que contemplas es lo que soy, como resultado de lo que he sido.*

Desde este punto de vista resulta aceptable otorgar al autorretrato la virtualidad de *dar a conocer* al autor mediante su representación y, a la vez, de que el pintor aprenda a conocerse mejor a sí mismo, a *re-conocerse*, cuando se ve a través de su autorretrato.

La función asignada al autorretrato se ha ido desplazando desde la *autoproyección contextual* y el *autorretrato independiente* hacia un autorretrato orientado a una función *autoreflexiva para el artista*, pues le ilustra sobre su propia persona, y a una función *autobiográfica para el espectador*, pues describe la personalidad de su autor.

Para Ferrari el autorretrato hace las veces de documento psicológico, hasta el punto de afirmar que

attraverso l'autoritratto, l'artista, interpretando un bisogno proprio di ogni uomo, è sostanzialmente alla continua ricerca di sé. Tale ricerca può avere anche specifiche implicazioni di tipo riparativo. È come se gli uomini, soprattutto in certe circostanze, avessero difficoltà a ritrovarsi, a riconoscersi, a sapere chi sono —con tutte le diverse pronunce e sfumature che riguardano individui differenti in contesti culturali e in

*epoche diverse*¹¹⁸.

En el autorretrato, lo que persigue el autor es representar su rostro en forma de cara. O, dicho de otro modo, su *personalidad* bajo forma de imagen o *persona* en el sentido etimológico de la palabra “máscara”. Expone en la tela, a la vista de todos, lo que siente sobre su propia realidad, sobre su auténtica forma de ser. Respecto a la función que se le puede asignar, Luis Borobio afirma que

*debemos convenir que el arte no tiene por objeto el conocimiento de la psicología de los individuos —sería absurdo confundir el arte con el psicoanálisis—, sino la transmisión de emociones [En el caso del autorretrato, habría que matizar esta afirmación porque —como añade el propio Borobio—, en la obra de arte] es su sentimiento y no su alma lo que transmite a los demás. Si acaso en la obra de arte podemos conocer algo de su alma, será a través del sentimiento que puso en ella*¹¹⁹.

A pesar de ello, no hay que olvidar que, en el caso del autorretrato, la emoción que el artista transmite es lo que siente su alma. El sentimiento que tiene de sí mismo, puede ser más o menos verdadero y acorde con la realidad objetiva, pero la emoción que experimenta la siente como cierta y, por tanto, su percepción es que la intimidad de su alma está en el lienzo, expuesta a la observación ajena. Dicho de otro modo, aunque el objeto del arte no sea el conocimiento de la psicología de su autor, ésta no puede dejar de manifestarse de una u otra forma en el autorretrato.

Las posibilidades de que un autorretrato pueda llevar a cabo su función de dar a conocer al modelo —tanto para el autor mismo, como para otro espectador—, implica convertirlo necesariamente en fuente de datos de la individualidad de su autor.

¹¹⁸ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 38, Trad. autor: *Por medio del autorretrato, el artista, interpretando una necesidad propia de cada hombre, está substancialmente en continua búsqueda de sí mismo. Al mismo tiempo, esta búsqueda puede tener específicas implicaciones de carácter terapéutico. Es como si los hombres, sobre todo en algunas circunstancias, tuviesen dificultad para reencontrarse, reconocerse, en saber quiénes son, con todos los matices y nebulosas que afectan a individuos distintos en contextos culturales y en épocas diversas.*

¹¹⁹ BOROBIO, L., *El arte como andadura*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, s.d., pág. 199 y 200.

Los motivos a los que se suele atribuir la existencia del autorretrato son muy diversos. Unas veces se trata de un ejercicio pictórico que conlleva una buena dosis de curiosidad personal y, ocasionalmente, cierta implicación narcisista. Otras veces, aporta una gran carga testimonial que intenta dejar constancia de una existencia forzosamente limitada por el tiempo, como una manera de perdurar. A este respecto, afirma Pascal Bonafoux que

*el autorretrato tiene un solo propósito: conjurar la muerte*¹²⁰

pues, en cierto modo, al autorretratarse el artista lo que intenta es burlar la muerte, sobrevivir al olvido. Stefano Ferrari también comparte la misma opinión de Bonafoux cuando afirma que

*una delle funzioni principali e più universalmente riconosciute dell' autoritratto è quella che abbiamo già incontrato parlando delle sue tangenze con il ritratto: entrambi condividono infatti il bisogno dell' uomo di lasciare un' immagine di sé che sopravviva nel tempo, che documenti i passaggi essenziali della sua esistenza e che riesca in qualche modo a superare la morte*¹²¹.

La mayoría de las veces no deja de ser una forma más o menos consciente de reflexionar sobre la propia existencia, de volver la mirada hacia el interior para examinar lo que siente el autor en su fuero interno. Un juicio sobre su postura ante la vida, sobre sus deseos y ambiciones, sobre sus luchas, éxitos y fracasos. El autorretrato se convierte entonces en un juicio de sí mismo, tan estricto como podría serlo un examen de conciencia.

Como el autorretrato es fruto de un encuentro buscado y voluntario entre el artista y su propia imagen, ofrece tanto la imagen que captan sus ojos como la imagen que el autor tiene de sí mismo. La descripción que genera permite que el espectador pueda conocerle ya que el autor es quien

¹²⁰ BONAFOUX, P., *Les peintres et l'autoportrait*, Skira, Genève, 1984, pág.120.

¹²¹ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 33, Trad. autor: *Una de las principales y más universalmente reconocidas funciones del autorretrato es la que ya habíamos visto al hablar de sus puntos de contacto con el retrato: ambos comparten la necesidad del hombre de dejar una imagen de sí que sobreviva en el tiempo, que documente los pasajes esenciales de su existencia y que, de alguna manera, consiga superar la muerte.*

más datos posee sobre sí mismo y es el que mejor puede revelar los aspectos más íntimos de su personalidad.

Pero...¿hasta qué punto un autorretrato es una máscara, fruto de la imagen que queremos dar a los demás, o exterioriza la manera de ser como fruto de la observación y el conocimiento propio?

Durante los primeros años de la vida es cuando acostumbra a tejerse la seguridad o inseguridad futuras y cada persona tiende a establecer su propia identidad. Somos desconocidos para nosotros mismos y gran parte de la inseguridad frecuente durante esta etapa vital proviene del desconocimiento personal que suele acompañarla. La lucha por afirmar la personalidad y ganar en seguridad, constituye uno de los objetivos de la persona durante esta época. La imagen interna que cada uno se va haciendo da lugar a una *permanencia fisonómica*¹²² que permite reconocerse, como resalta Ferrari cuando escribe que

*dentro di noi restiamo sempre quel ragazzino o quella ragazzina che siamo stati, e anche da vecchi conserviamo come l'imprinting del nostro volto adolescente —e ciò psicologicamente conferma l'importanza del passaggio adolescenziale per la costruzione di questa nostra immagine interna*¹²³.

En los autorretratos de los primeros tiempos de pintores como Rembrandt, más que mostrar su imagen real, el autor muestra la imagen que desea que los demás perciban como suya. La inseguridad que experimenta el autor —fruto de un escaso conocimiento personal—, trata de compensarla ofreciendo una imagen que le sirva para protegerse. En el fondo, los retratos de juventud tienen algo todavía de autorretrato “contextual”: el autor es el tema, pero desvía la atención de sí mismo mediante gestos o acciones que casi lo sitúan en el seno de una narración, como si no participase en una

¹²² GOMBRICH, E.H., *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, Einaudi, Torino, 1992, pág. 7.

¹²³ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, pág. 66, Trad. autor: *dentro de nosotros seguimos siendo aquel joven o aquella joven que hemos sido, e incluso de ancianos conservamos como la impronta de nuestro rostro adolescente —y esto, desde el punto de vista psicológico, confirma la importancia de los años de la adolescencia para la construcción de esta imagen interna.*

historia. Pero, incluso este intento de proteger su intimidad sirve para adivinar algo de su manera de ser.

Se puede justificar esta situación por el hecho de que durante la primera mitad de la vida de las personas el desconocimiento propio acostumbra a ser proverbial y es terreno abonado para que el artista, inconscientemente, se haga el siguiente razonamiento: *Puesto que ni yo mismo sé como soy, no hay ningún motivo por el que no pueda mostrarme como me gustaría ser.*

A pesar de todo, no podemos considerar ilícita esta postura pues, a pesar de que el autor albergue dudas, no engaña sobre “lo que es”, sino que muestra su deseo de “querer ser de determinada manera”. Se diría que durante la juventud, como compensación a la inseguridad que genera el desconocimiento propio, se incentiva cierta tendencia a adoptar poses de autoafirmación y defensivas al plantear el autorretrato.

Sin otra pretensión que la de establecer la existencia de variaciones en el modo de plantear los autorretratos de juventud y los de edad madura, hemos podido apreciar ciertos paralelismos entre los autorretratos de Rembrandt y los de otros artistas, e incluso con los de mi experiencia personal en esta tesis. Frente a la inseguridad y timidez —o resistencia a exponerse a la vista de los demás— que se adivina en los autorretratos de juventud, se advierte una ausencia total de reparos para describirse tal cual se conocen, sin prevenciones de ningún tipo, en los autorretratos de última época.

A esto se debe que sea más fácil entablar una comunicación con el espectador —que permite el conocimiento— en los autorretratos de madurez de un artista la capacidad de empatía aumenta porque el autor ha dejado de poner los impedimentos que representa el deseo de dar una imagen.

Mientras que en el retrato es la empatía —capacidad de ponerse en la piel del otro— la que permite al pintor acceder a la intimidad del modelo, en el autorretrato el autor conoce ya su intimidad y la expone de forma genuina al recrear su imagen. Ahí es donde radica la posibilidad de llegar a conocerse mejor a sí mismo, de aprender a verse —en el sentido de darse

cuenta de cómo somos—, por medio del autorretrato.

El autorretrato es como otra cara de nuestra vida, es otro “yo” que nos observa, sin cansancio, sin apartar la mirada, que conoce nuestros más íntimos secretos, y que está dispuesto a mostrarlos entre pinceladas, como escribe José Julio Perlado:

Ese otro “yo” que nos mira y al que miramos sorprendidos de que nos hable siempre con tanta claridad¹²⁴.

5.2. Verse (conocerse) y darse a conocer (representarse)

El aspecto más interesante de todo el proceso que implica el autorretrato, es el enriquecimiento personal que conlleva el hecho de llegar a conocerse mejor a sí mismo.

Si consideramos que un autorretrato es la representación de la propia imagen realizada por el mismo interesado, por medio de cualquier sistema de reproducción, artístico o técnico, que establece una relación de reconocimiento entre modelo y representación, y que es detectable en algún sentido por el espectador o, al menos, por el autor, resulta obligado aceptar que esta relación de reconocimiento no se establece solamente a nivel fisonómico, sino también a nivel psicológico, y es gracias a ello que su autor puede llegar a conocerse mejor a través del mismo. En cierto sentido se instaura una dependencia de la imagen, la cual adquiere como consecuencia una especie de autonomía:

Ma anche quando parliamo di accettazione o di riconoscimento, dobbiamo pensare a una situazione alquanto complessa e dinamica, nel senso che quell'immagine che accettiamo è in parte qualcosa di nuovo con cui ci dobbiamo identificare. Scatta talora un

¹²⁴ PERLADO, J.J., *El retrato, el espejo y el rostro*, Alenarte, Revista cultural y artística, Madrid, 2008.
<https://alenarterevista.wordpress.com/2008/05/23/el-retrato-el-espejo-y-el-rostro-por-jose-julio-perlado/>

*meccanismo singolare: il soggetto vuole diventare il ritratto, si vuole egli stesso adeguare e quell'immagine*¹²⁵.

Cuando el pintor decide afrontar el reto de autorretratarse, acepta implícitamente que se va a poner al descubierto porque, igual que se nos puede reconocer por la voz, también el autorretrato habla de la manera de ser de su autor, de cómo es interiormente, aunque no se sea consciente de ello. Refleja muy bien esta realidad la célebre afirmación de Picasso:

*Pinto como otros escriben su autobiografía*¹²⁶.

Con el autorretrato los pintores tratan de ofrecer la imagen con que se ven, la que constituye su realidad íntima. Pero, igual que sucede con el retrato,

*buscan no sólo reproducir las formas de sus modelos, sino también el alma que se trasluce a través de ellos*¹²⁷.

Aún así, en el autorretrato no se expone la intimidad como en un escaparate, sino que se encuentra matizada por el lenguaje empleado y por la única mano que posee el derecho a mostrarla o no: la del propio interesado.

Cuando las destrezas y recursos técnicos del pintor para representar lo que quiere expresar a través de la pintura no han alcanzado el nivel que sería deseable, es posible que dichas limitaciones afecten también al grado de verdad con que se muestra el autor. En todo caso, sea realidad o deseo, el pintor se muestra tal como se ve, o como cree verse:

*He aquí como me veo, he aquí como pienso que me vi*¹²⁸.

Es posible que no todos sean capaces de entender el lenguaje con el que el pintor presenta su imagen. Entonces, el escollo principal para leer en

¹²⁵ FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002, págs. 51- 52, Trad. autor: *Pero, cuando hablamos de aceptación y reconocimiento tenemos que pensar al mismo tiempo en una situación muy compleja y dinámica, en el sentido de que aquella imagen que aceptamos es en parte algo nuevo con lo que nos tenemos que identificar. Se inicia entonces un mecanismo singular: el sujeto quiere convertirse en el retrato, quiere él mismo adecuarse a esa imagen.*

¹²⁶ GILOT, F., *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1965 pág. 116.

¹²⁷ GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ed. Flumen, Barcelona, 2000, pág. 23.

¹²⁸ WARNCKE, C.P., *Pablo Picasso 1881-1973*, Taschen, Colonia, 1995, pág. 740.

esa autobiografía sin palabras que es el autorretrato radica en conocer el idioma que el pintor ha utilizado para hablar de sí mismo. Conocer su lenguaje también implica conocer mucho mejor a su autor.

Llegados a este punto, no queda otro remedio que admitir que el autor del autorretrato sí conoce el idioma que está empleando para hablar de sí mismo y, por tanto, él sí podrá llegar a conocerse mejor. Podemos afirmar incluso que esta mejora en el conocimiento de su propio ser no dependerá tanto de la perfección técnica del autorretrato como del esfuerzo por querer mostrarse en él tal como es.

La simple tensión generada por el esfuerzo que hace el autor al *mirar tratando de conocer*, en vez de limitarse sólo a *mirar para ver*, logra un nivel de percepción que, además de hacer que se conozca mejor, consigue detectar esos mínimos detalles que son los que hacen hablar al rostro.

Estos aspectos, tan nimios a primera vista, hacen que se identifique al autor en la imagen y que el autorretrato no sea sólo la representación de la máscara del personaje, sino que manifieste su interioridad y revele aspectos de su forma de ser en los que, quizá de otra forma, no habríamos reparado. Respecto al autorretrato se puede afirmar que nadie dispone de más datos para describirse que el propio interesado aunque a veces parecemos olvidar este cúmulo de información que, adecuadamente analizado —hagamos o no un autorretrato—, tendría como resultado un conocimiento propio mucho más profundo del que habitualmente tenemos.

Este es el motivo por el que, en ciertas ocasiones, nos sorprendemos al experimentar que existe mayor parecido entre una pintura y la persona que ha sido su modelo que entre una fotografía y la persona fotografiada.

Puede servir aquí la conocida anécdota de Pablo Picasso y Gertrude Stein, a propósito del famoso retrato de ésta, que supuso el punto de partida del cubismo¹²⁹. Cuando en 1906 el pintor finalizó el lienzo, ante el reproche de que el parecido era prácticamente inexistente, respondió: “Al final, ella logrará parecerse al cuadro”.

¹²⁹ FAERMA, J.M., *Picasso. Cubisme*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006, pág. 29.

Poco importa si Gertrude Stein llegó a parecerse físicamente más o menos a su retrato, pues poco después se cortó el pelo muy corto. A pesar de ello, la imagen por la que todos la recuerdan y con la que se la identifica es con el retrato de Picasso. La imagen que ha quedado de ella es la de su representación pictórica, no la de sus fotos, que también existen, aunque ninguna posea la fuerza del retrato (figs. 167 y 168).



Figuras 167 y 168. Fotografía de Gertrude Stein y retrato hecho por Picasso en 1906.

Lo que expone el retrato, indica que Picasso llegó a conocer muy bien cómo era la persona y la percepción que tenía de ella, pues la imagen de Gertrude muestra un parecido que no se fundamenta sólo en el aspecto externo sino en la manera de ser de la modelo.

La prueba de que Picasso no sólo buscaba el parecido externo y de que alcanzó a reflejar a forma de ser del modelo, la encontramos en lo que dice Paolo Lecaldano, al citar a la propia Gertrude Stein, cuando escribe que:

estuve y sigo estando satisfecha de este retrato. Para mí, soy yo; y es la única imagen mía en la que siempre me he visto a mí ¹³⁰.

Refiriéndose a este mismo retrato, comenta Alice Toklas que:

¹³⁰ LECALDANO, P., *Picasso azul y rosa, biografía y estudios críticos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988, pág. 113.

*el día de su regreso de España, Picasso cogió su paleta y, sin titubear, de memoria, sin volver a ver a Gertrude, pintó la cabeza*¹³¹.

Con el paso del tiempo varía el modo que cada persona tiene de percibirse a sí mismo, y resulta lógico que lo haga también la forma de representarse en el autorretrato. La función del autorretrato adquiere una misión que ya no se reduce a afirmar la autoría, el prestigio o la consideración social de que goza el autor, sino que se convierte en una manera de relacionarse con el observador.

Cuando se fusiona el aspecto exterior y el sentimiento interior, el autorretrato se convierte en un modo de representar la identidad personal tal como la siente el autor y de darla a conocer al espectador. Las dos instancias, fondo y forma, fusionadas en el cuadro abren paso al autorretrato como género propio en el sentido más estricto.

Nadie sabe mejor que su autor que el autorretrato no es la realidad misma sino una copia, una imitación de la realidad —lo que habitualmente denominamos engaño—, pero, a pesar de ello, si las sensaciones producidas por la cosa real y por la imagen son similares, debemos reconocer que ésta se identifica con el modelo en aquello que le es esencial.

La verdadera diferencia entre realidad y representación no está en los estímulos neuronales que provoca su percepción visual, sino en su origen. En un caso, el origen del estímulo es la realidad y, en el otro, la representación o imagen. Aunque lo percibido sea una ilusión, su efecto puede ser idéntico al que produce la realidad. Gombrich lo explica diciendo que

*no se da ninguna distinción rígida, por consiguiente, entre percepción e ilusión. La percepción emplea todos sus recursos para desarraigar las ilusiones nocivas, pero a veces no logrará “refutar” una hipótesis falsa, por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse con obras de arte ilusionista*¹³².

¹³¹ PALAU, J., *Picasso vivo (1881-1907) Infancia y primera juventud*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1980, pág. 469.

¹³² GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gustavo Gili Arte, Barcelona, 1982, pág. 38.

Una exploración plástica de sí mismo tan a fondo y desde tan variadas perspectivas: fisionómica, psicológica, de identidad social y artística, etc., supone sondear de tal modo la propia personalidad que implica mejorar la descripción en el autorretrato y posibilita acceder al modo de ser de su autor. Un autorretrato muestra sólo aquello que el artista quiere mostrar, pero es prácticamente imposible que un autorretrato no manifieste algún aspecto de la manera de ser de su autor.

Así, mientras unos autores muestran en sus autorretratos la crónica de la historia de su vida, de una época o unas circunstancias precisas, otros exponen el modo en que el paso del tiempo afecta a su forma de percibir la realidad y de representarla.

En algunos casos, en el autorretrato se hacen patentes incluso las tensiones, sentimientos, dudas y contradicciones que el pintor experimenta dentro de sí, como ya hemos visto en Egon Schiele (fig. 169), o como se intuye en el autorretrato de Kate Kollwitzch (fig. 170), y ya hemos visto que gran parte de la información sobre la interioridad del autor llega a través de la mirada de sus ojos.



Figuras 169 y 170. *Autorretratos* de Egon Schiele (1912) y Kate Kollwitzch (1924).

Son autores que no se han limitado a mirarse al espejo para representarse, sino que han mirado dentro de sí mismos para plasmar

aquello que sentían en su alma. La forma de describirse no se reduce a su aspecto externo, sino que incluye también lo que podríamos llamar su autorretrato psicológico.

Por el hecho de ser parte implicada en el autorretrato, su autor posee unas potencialidades de verse (en el sentido de conocerse) y de darse a conocer (en el sentido de representarse) destinadas a mejorar a medida que transcurre el tiempo, lo cual hace posible que pueda profundizar en su conocimiento propio.

En cambio, para que un autorretrato pueda llevar a cabo la función de dar a conocer al pintor, los obstáculos se centran en la capacidad del observador para saber lo que debe buscar en el autorretrato y entender el lenguaje que utiliza el pintor.

La mirada del autorretrato es la que permite al espectador a entrar en el “yo” del pintor, profundizar en su individualidad. El nexo de unión que hace posible la relación con el autor y que lleva al espectador a la empatía — ponerse en la piel del autor— es, sin duda, la mirada.

5.3. La doble función de la mirada

La razón de todas las dificultades que presenta el conocimiento propio a través del autorretrato radica en el hecho de que su autor es parte implicada. Esto hace que la objetividad resulte afectada, pues es difícil la imparcialidad siendo juez y parte. La mejor manera de conocerse es tratar de juzgar como si se tratara de otra persona, como ha hecho notar Zagal Arreguín al afirmar que

*resulta curioso observar que, cuando más nos conocemos a nosotros mismos, es cuando nos juzgamos como si fuéramos una persona distinta*¹³³.

Con este convencimiento —además de la estructura en la que está integrado el autorretrato—, trataremos de considerar desde dos enfoques diametralmente opuestos ese medio para conocer que son los ojos: utilizar

¹³³ ZAGAL, H., “El espejo. De la vanidad al autoconocimiento”, *Istmo*, 293 (2007).

la mirada como instrumento que permite conseguir información y como fuente de esta misma información.

Desde el punto de vista del espectador, los ojos del autorretrato toman la función de un bisturí. Es su mirada la que nos investiga a nosotros, que somos los espectadores. El espectador percibe la mirada del autorretrato como instrumento que vulnera su intimidad y hace que experimente la sensación de que, a través de sus ojos accede —como por una puerta— a su interior hasta llegar a la esfera más privada de su alma. Al tiempo que está contemplando el autorretrato, es el alma del espectador la que se siente al descubierto. Como si fuera el autorretrato quien intentara establecer un diálogo —con tendencia al interrogatorio— que no resulta cómodo para el espectador.

En cambio, desde el punto de vista del autor, los ojos del autorretrato desempeñan el oficio de libro en el que está escrita su propia vida. Si el espectador conoce el lenguaje que utiliza el pintor, también puede leer en ellos lo que siente el autor en su interior y percibir cómo la vida del autor se manifiesta a través de sus ojos. El autor se siente descubierto en su autorretrato y experimenta parecida desazón a la que, por su parte, siente el espectador bajo la mirada del autorretrato.

En esta doble función que poseen los ojos del autorretrato está la fuente de donde surge la posibilidad de conocerse mejor a sí mismo, pues de igual forma que permiten al espectador conocer la intimidad del autor, también permiten al autor observarse a sí mismo como espectador. Éste se reconoce por partida doble. Mientras realiza el autorretrato, gracias a la función de bisturí de sus ojos, hurgando en su intimidad; una vez realizado el autorretrato, leyendo lo que reflejan sus ojos, gracias a su función de espejo del alma.

La posibilidad de acceso al conocimiento de la persona a través del rostro la afirma Barbotin cuando escribe que

el rostro es la parte del cuerpo morfológicamente más diferenciada, la más delicadamente modelada, aquella en que la vida de la conciencia aflora y se traduce a la

*observación de los demás, sea por un estremecimiento de los rasgos o por una sombra fugitiva de los ojos*¹³⁴.

En el hecho de mostrarse en el autorretrato a los ojos de los demás, y gracias a este mismo proceso, el autor aprende a descubrirse a sí mismo, a tomar conciencia de su manera de ser de forma mucho más consciente. En otras palabras se re-conoce en el autorretrato.

Por esta razón, cuando se hace un autorretrato, aunque parezca que hemos olvidado cómo somos, a medida que se observa, la mirada penetra en el interior de la propia imagen y se produce un cambio especialmente notable: desaparece el lastre de la subjetividad y se afirma el núcleo más valioso del conocimiento propio. En este sentido, Héctor Zagal Arreguín observa que

*el ejercicio de auto-distanciamiento sólo nos revela constantemente que siempre podemos mejorar*¹³⁵.

No es una casualidad que la inscripción del frontispicio del Oráculo de Delfos, templo del saber: *Nosce te ipsum*, sea el paradigma de la verdadera sabiduría, adoptado por Sócrates como máxima y que describía el propósito mismo de la ética.

5.4. Realidad, imagen, descripción, percepción

Que una imagen —autorretrato— pueda dar a conocer la personalidad del modelo depende más de las sensaciones que provoca su percepción que de la similitud formal con la realidad. Un fragmento de la película *Matrix* puede servir para aclarar esta afirmación:

Cifra, el traidor del grupo, está negociando las condiciones de su traición con Smith, mientras come un filete en un restaurante. Con el tenedor se acerca un trozo de carne a la boca y, contemplando su magnífico aspecto, comenta: “¿Sabes? Sé que este filete no existe, sé que cuando me lo meto en la boca, Matrix le dice a mi cerebro que es jugoso y

¹³⁴ BARBOTIN, E., *El lenguaje del cuerpo (II). El rostro, la mirada, la palabra, las relaciones interpersonales*, Eunsa, Pamplona, 1977.

¹³⁵ ZAGAL, H., “El espejo. De la vanidad al autoconocimiento”, *Istmo*, 293 (2007).

*apetitoso. Sólo son impulsos eléctricos que llegan a mi cerebro, pero... sabe tan bien...*¹³⁶.

Es cierto que una imagen es una imitación de la realidad, un engaño, pero provoca sensaciones de igual modo que lo hace la realidad. Tanto la realidad como la imagen producen estímulos visuales. Bastaría que los estímulos fueran iguales —aunque estén causados por cosas distintas— para producir el mismo efecto en nuestra percepción, ya que el pintor sólo puede cumplir su tarea si da valores táctiles a impresiones retinales¹³⁷. En este sentido, hace notar Gombrich que

*lo que un pintor investiga no son las leyes del mundo físico, sino la naturaleza de nuestras reacciones ante el mismo. No le conciernen las causas, sino la naturaleza de ciertos efectos. El suyo es un problema psicológico: el de conjurar una imagen convincente a pesar de que ni uno solo de sus matices corresponde a lo que llamamos "realidad". Es esta sensibilidad para las relaciones la capacidad que permite orientarnos en el universo, porque reaccionamos ante los intervalos lumínicos, ante lo que se ha llamado "gradientes", más que ante la cantidad medible de la luz reflejada desde un objeto dado*¹³⁸.

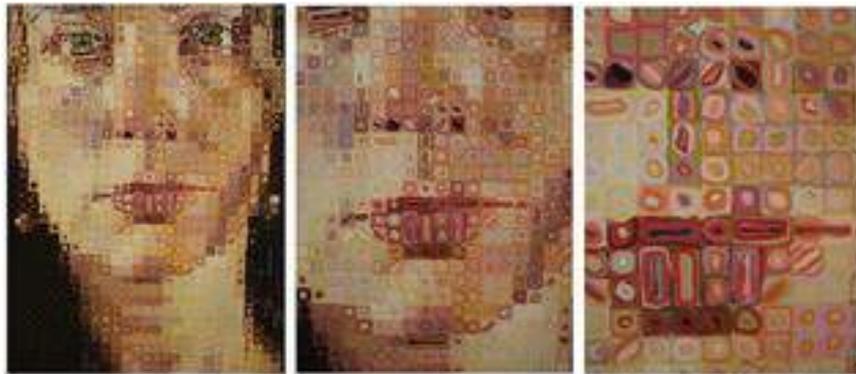
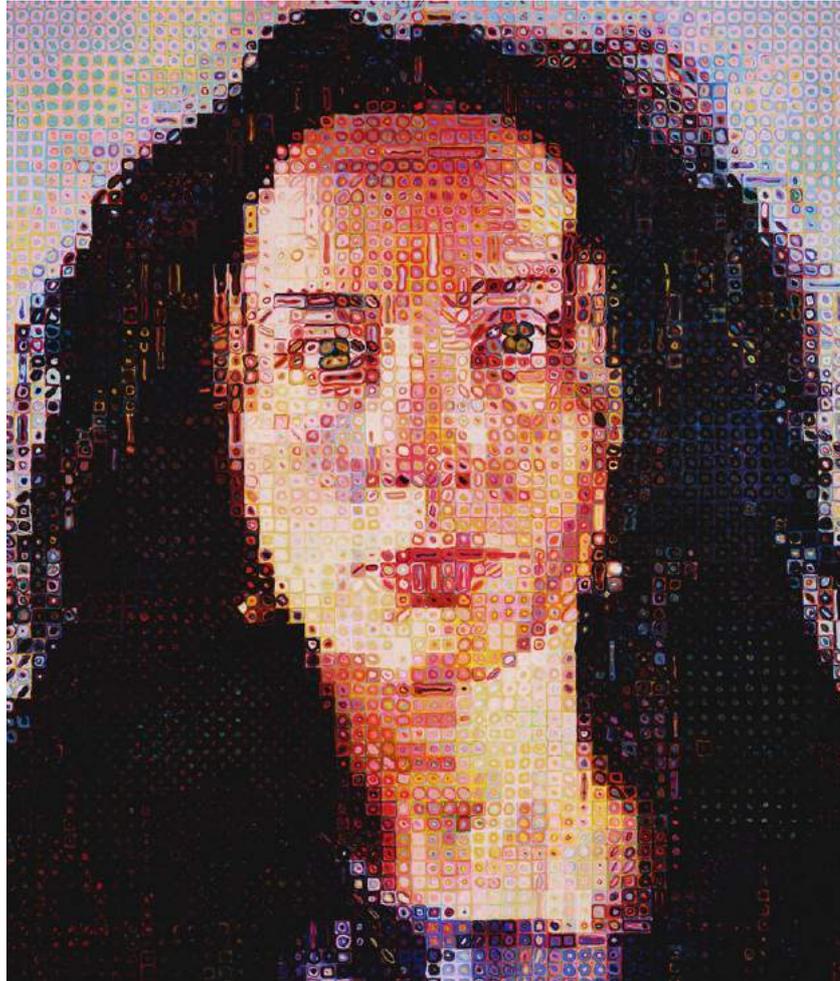
Podríamos decir que poco importa si la imagen tiene más o menos similitud con el modelo real. Lo que sí importa es que el efecto que produce la imagen representada en nuestros sentidos sea lo más similar a la que le hace sentir el modelo real.

Esta capacidad de una imagen de provocar estímulos neuronales idénticos a los que produce la realidad que representa podemos observarla en diversas obras de arte, pero su capacidad de sustitución de la realidad sigue estando más determinada por la relación de los gradientes lumínicos que percibimos que por la identidad con las formas a las que representan (figs. 171 a 174).

¹³⁶ MATRIX, dialogo de Cipher y Smith en la película de Andy Wachowski, EEUU, 1999.

¹³⁷ BERENSON, B., *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York, 1896, págs. 4 y ss.

¹³⁸ GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gustavo Gili Arte, Barcelona, 1982, pág. 56.



Figuras 171 a 174. *Kiki* (1993) de Chuck Close y tres detalles ampliados.

Los autorretratos de Chuck Close (1940—) constituyen un buen ejemplo para poner de relieve la capacidad de descripción–sustitución que posee la imagen, a pesar de que sepamos que es un engaño. En su obra *Gran autorretrato*, de 1997 (fig. 175), Close experimenta con los estímulos visuales que producen estos gradientes lumínicos y de color en nuestra percepción.

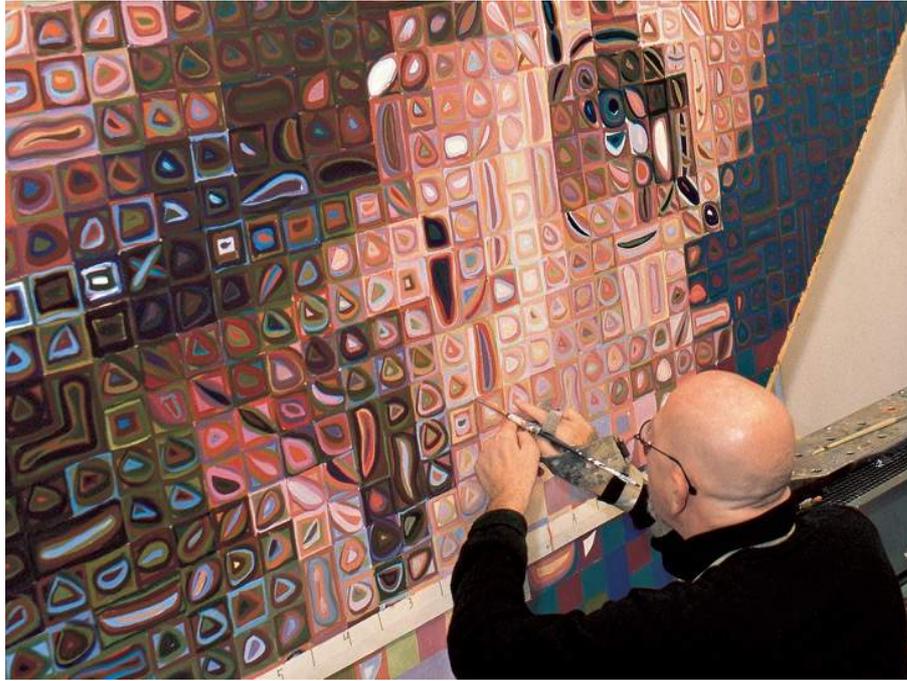


Figura 175. Chuck Close pintando su *Gran autorretrato* (1997).

Con su manera de describir la imagen Close consigue provocar idénticas reacciones a las que produciría el modelo, con el único requisito de que se contemple a la distancia adecuada. A una distancia menor de la requerida, la misma imagen llega a hacerse absolutamente incomprensible para el ojo.

Close elabora esta obra de gran formato a partir de multitud de pequeñas cuadrículas, a modo de píxeles, ayudándose de la fotografía y analizando el color de cada fragmento de la superficie de su rostro que, al ser contemplado a cierta distancia, pone de manifiesto el mensaje que estaba oculto para el ojo desde más cerca (fig. 176).

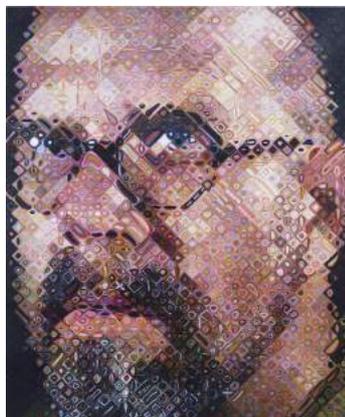


Figura 176. *Gran autorretrato* (1997), de Chuck Close.

En las ilustraciones siguientes podemos observar fragmentos del *Gran autorretrato* de Close sucesivamente ampliados y ver cómo la cercanía los convierte en signos que sólo adquieren sentido cuando la distancia los unifica en una sola imagen (figs. 177 y 178).



Figuras 177 y 178. Fragmentos del ojo del *Gran autorretrato* (1997), de Chuck Close.

Una proximidad excesiva hace perder la visión de conjunto de forma parecida a lo que sucede cuando se quiere averiguar la personalidad de alguien a partir de algún aspecto de su apariencia, en vez de sintetizarlos todos en una imagen única (fig. 179).



Figura 179. Detalle de un fragmento junto al lóbulo de la oreja del *Gran autorretrato* (1997) de Chuck Close.

Aunque la imagen que percibe el ojo no se parece en nada al modelo, la impresión que provoca en nuestra percepción resulta semejante a la que produciría la realidad. La conclusión inmediata es que el mensaje captado

también es análogo al que genera la realidad. Acierta Gombrich cuando insiste sobre la importancia de aprender a discriminar más que a ver, porque sólo somos capaces de ver aquello que buscamos:

Se habla mucho de entrenar al ojo o de enseñar a ver, pero esta fraseología puede inducir a error si esconde el hecho de que lo que podemos aprender no es a ver, sino a discriminar(...) En vez de tanto hablar de ver y conocer, nos resultaría un poco más provechoso hablar de ver y darnos cuenta. Sólo nos damos cuenta cuando buscamos algo, y miramos cuando nos llama la atención algún desequilibrio, una diferencia entre nuestra expectativa y el mensaje que llega. No podemos registrar todo lo que vemos en una habitación, pero nos fijamos si algo ha cambiado¹³⁹.

Sólo nos damos cuenta cuando buscamos algo, dice Gombrich, por esto al contemplar una imagen es preciso saber qué se busca en ella, de otra forma, aunque veamos cosas seguiremos perfectamente ciegos para aquello que quiere mostrar su autor. Puede servir de ejemplo este video, realizado con motivo de una campaña dirigida a conductores, cuyo objetivo era evitar los frecuentes atropellos que sufren los ciclistas:

<https://www.youtube.com/watch?v=3pHuPz950nM>

(Video publicitario, recogido en el Apéndice DVD al final de la tesis)

La percepción que tenemos de las cosas está mediatizada por aquello que tratamos de descubrir, de forma similar a cómo una investigación se desarrolla siguiendo el rumbo que la dirige a su fin.

Cuando el artista utiliza el autorretrato como medio para re-conocerse, o para ser re-conocido por los demás, desplaza el protagonismo desde la realidad (origen) a la descripción (imagen), lo cual equivale a sustituir la realidad por el efecto que produce al ser percibida.

Desde una concepción hiperrealista del autorretrato, Close evoluciona hacia un realismo abstracto fundamentado en el análisis hasta niveles prácticamente microscópicos de la realidad, como una forma de acercarse a

¹³⁹ GOMBRICH, E.H., *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gustavo Gili Arte, Barcelona, 1982, pág. 157.

la verdad íntima del modelo. Sin embargo, inmediatamente se pone de manifiesto que, más que descomponer, lo que se necesita es sintetizar la información para descubrir la verdadera imagen del autor. Y esto es lo que contiene un autorretrato: información. Corresponde al observador traducir el idioma utilizado por su autor o el modo en que debe contemplarse para sintetizar la información que contiene.

Para comprender lo que sucede con la información contenida en un autorretrato puede servirnos el ejemplo que veremos a continuación, pero es preciso aclarar que, una vez desvelado, nunca más podremos volver a percibir la imagen que veíamos anteriormente.

Se trata de contemplar la imagen (fig. 180) en la que se muestra un muro, y plantearse si somos capaces de descubrir un objeto que hay en él. Si no nos han dicho lo que debemos buscar, resultará realmente difícil descubrirlo, por muy evidente que sea su presencia.

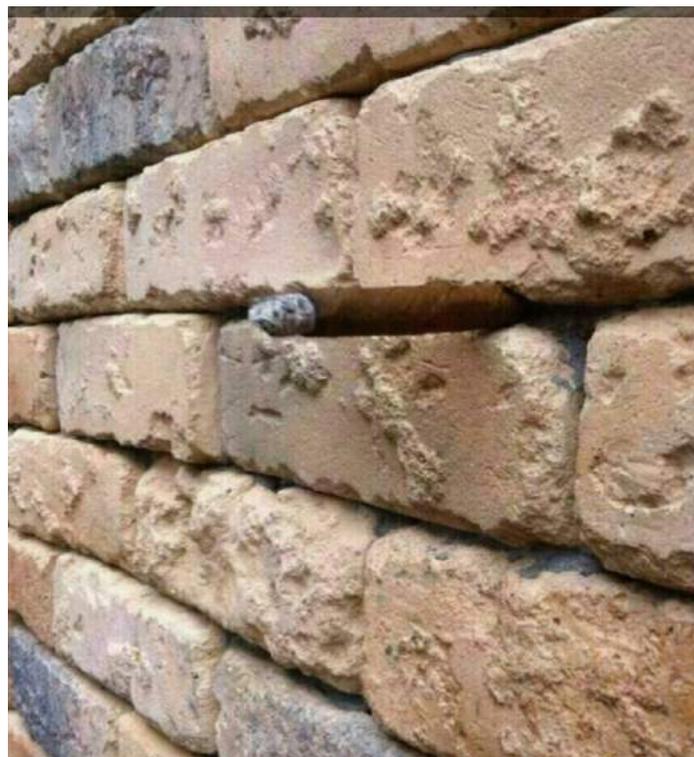


Figura 180. Fotografía de un muro.

En cambio, una vez sabemos el objeto a buscar, ya no es posible volver a mirar el muro sin ver el objeto —no mires la solución, que puedes encontrar en la página siguiente, hasta que te hayas esforzado en ver el

objeto que se encuentra en el muro¹⁴⁰—. No se da la información a priori porque, en cuanto se conoce yo no se puede ver otra cosa nunca más. Su presencia ha adquirido una entidad tal que resulta difícil admitir que poco antes pasara desapercibido a nuestros ojos.

Algo similar sucede con un autorretrato. Al contemplarlo es necesario saber lo que se busca para poder acceder a la información que contiene. Sin una cierta empatía, toda esta información puede pasar desapercibida pero, en cuanto se establece esta comunicación, ya no puede dejar de advertirse.

5.5. Utilidad del autorretrato en la docencia

La sola disposición de querer conocer la realidad de las cosas, aunque ésta no sea agradable, representa ya un enorme paso adelante en el proceso de maduración personal para llegar a ser verdaderamente libres. No podemos olvidar que lo que hace realmente libre al hombre es el conocimiento de la verdad, mientras que ignorancia y error se la arrebatan en parte y lo esclavizan.

El interés que pueda tener la utilización de este método en la docencia de las Bellas Artes, se sustenta en el afán de aprender a discriminar la realidad.

Se trataría de un ejercicio para llevar a cabo cuando ya se tenga un cierto dominio de las técnicas propias del autorretrato —podría ser durante el máster—, realizando un autorretrato cuyo objetivo fundamental fuera el de darse a conocer tal como cada uno sabe que es por dentro. Buena parte del éxito de dicha prueba sería su capacidad para que los demás llegaran a conocer la personalidad de su autor al contemplarlo. Indudablemente, si se alcanzara esta meta, también se habría alcanzado la de conocerse mejor a sí mismo, que es otra de las hipótesis de esta tesis.

Buena parte del trabajo universitario gira en torno a la búsqueda de la verdad, y a su conocimiento se lo denomina sabiduría. Puesto que sólo el conocimiento que se fundamenta en la verdad puede llamarse sabiduría, la

¹⁴⁰ Se trata de un puro clavado en la pared. Lo que parece una piedrecita azul encajada entre las piedras no es otra cosa que la ceniza del extremo del puro.

primera llave que abre la puerta de acceso a la sabiduría es la verdad sobre nosotros mismos: *Nosce te ipsum*.

Los condicionantes que pueden influir de forma apreciable en la fiabilidad y eficacia de este método de auto-conocimiento se reducen a las destrezas técnicas y artísticas básicas para ser capaces de representar, de forma gráfica, la imagen que se tiene de sí mismo y de la propia manera de ser.

Cuanta mayor habilidad técnica para expresar lo que se quiere, mayor eficacia del método. Lo mismo sucede con una autobiografía: a mayor dominio del lenguaje y del vocabulario, más riqueza de detalles tendrá la imagen que se describe.

Quizás sea posible aplicar este método a muchos tipos de estudiantes, pero aquí nos referimos solamente a alumnos de Bellas Artes, a los que se supone esta habilidad técnica o, al menos, la posibilidad de llegar a adquirirla.

Aunque cada persona crea que se conoce perfectamente —si no a nivel psicológico, sí a nivel epidérmico o físico—, en la mayoría de los casos dicho conocimiento es muy superficial. Con frecuencia no sabemos siquiera si nuestra nariz es más o menos larga o ancha, o si la separación entre nuestros ojos es mayor o menor, o si nuestros labios ocupan doble anchura que la nariz o no. Incluso podemos encontrar personas que no saben siquiera cuál es el color de sus ojos. En resumen, a pesar de que cada día nos veamos en el espejo, podemos seguir siendo auténticos desconocidos para nosotros mismos, incluidos aquellos aspectos más fácilmente observables de nuestra fisonomía.

Cuando un pintor ha terminado su autorretrato, cuando piensa que ha expuesto sobre el lienzo su forma de conocerse, necesita de los demás para confirmar la apreciación que ha hecho de sí mismo. Al contrastar la propia percepción con la que tienen los demás sobre nosotros, se establece una base fiable para alcanzar un conocimiento objetivo de nosotros mismos. Conocer mejor cómo es uno mismo significa alcanzar la meta más importante del saber, propia del quehacer universitario en la búsqueda de la

verdad aplicado a la propia existencia: conocerse a sí mismo.

Como en cualquiera de las demás formas de expresión del ser humano, partimos de la hipótesis de que en toda obra artística se manifiesta con un lenguaje característico la personalidad de su autor, pues ninguna obra

*refleja directamente la realidad, sino otra imagen interna del artista*¹⁴¹.

La clave fundamental está en conocer el lenguaje que el pintor utiliza al exponer la imagen de sí mismo. En el autorretrato coinciden pintor y modelo; utilizan idéntico idioma. Basta saber leerlo para conocer cómo es. Si el autorretrato permite a su autor que se conozca mejor, es porque le habla en su propio idioma. Es el propio autor quien posee todos los datos y puede articularlos para mejorar su conocimiento personal de modo objetivo. En cambio, para un espectador ajeno, siempre sigue existiendo un grado de impenetrabilidad al que no le es posible acceder. Este margen entre autor y espectador constituye un más que suficiente margen de privacidad para la intimidad del autorretratado.

A la vista de este hecho, se puede dar validez a la posibilidad de que, mediante el ejercicio del autorretrato, sea posible tanto darse a conocer al espectador como que el autor llegue a conocerse mejor a sí mismo.

Después de pintar un autorretrato, la mejora que se experimenta en el conocimiento propio es parecida a la de quien escucha una canción sin conocer el idioma, o de quien la oye conociéndolo. El primero goza sólo de la música. El segundo disfruta de la música y de la letra, y de su conjunción obtiene un conocimiento mayor aún que el de la simple suma de los dos.

Junto con la capacidad de conocerse, también aumenta la capacidad de influir sobre la propia forma de ser y, gracias a ello, en la medida en que uno se conoce mejor, puede ser más dueño de sí mismo.

Visto de esta forma, no está tan lejos del autorretrato la consideración de la propia vida como una obra de arte. Al asumirla como proyecto se hace

¹⁴¹ VESCOVO, M., En *Catálogo de la exposición Modigliani*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983.

posible llegar a ser la persona que pretendemos ser. Sólo así es posible conseguir que *el hacer* vaya cambiando *la manera de ser* y lograr que nuestra imagen refleje con fidelidad aquello que uno es.

De igual manera que en un autorretrato se pinta la imagen con pinceladas, a lo largo de la vida cada uno va pintando su imagen en el rostro con su manera de vivir.

La más reveladora de todas las historias humanas es la que está descrita en el rostro de un hombre. Un hombre no es sólo un momento en el tiempo —puro presente—, pues la vida de cada persona es el resultado de los muchos momentos que, durante un tiempo más o menos dilatado, le ha tocado vivir. Bajo este punto de vista, el autorretrato no es ya un rostro como representación, sino como resultado: lo que el autor es, como emanación de aquello que ha sido.



Figura 181. Detalle del ojo derecho del *Autorretrato III*.

CAPÍTULO VI: EXPECTATIVAS DE FUTURO

Durante la realización de esta tesis han ido surgiendo nuevas líneas de investigación que, a pesar del interés que puedan poseer, no ha sido posible incluir en este trabajo pero que podrían desarrollarse en futuros estudios sobre el tema.

6.1. Observar o ser observado

Dentro del campo del autorretrato y de la interacción que se produce con el espectador que lo observa, sería interesante estudiar qué cambios se dan en el espectador cuando puede contemplar su propio rostro tal como lo perciben los demás en lugar de como un reflejo en el espejo. Esta situación podría darse si, en lugar de la estructura que hemos visto anteriormente para acoger el *Autorretrato III* —destinada a facilitar un juicio más ecuánime sobre sí mismo—, se modificara la colocación de la webcam, desplazándola desde su lugar en el marco del espejo al plano en que está situado el *Autorretrato III* con los brazos exentos y se eliminara el plano que contiene el espejo para ser ocupado por el espectador. La imagen que aparecería entonces en el lienzo pantalla de plasma sería la imagen del espectador que en aquel momento estuviera situado delante del cuadro.

El espectador pasaría a ocupar el puesto de modelo del pintor del cuadro que aparece en el lienzo-pantalla de plasma. Con ello se obligaría al espectador a sentirse sujeto observado en lugar de observador. Él mismo se habría convertido en el tema del cuadro que está pintando el pintor.

Entra aquí la posibilidad de estudiar diversas técnicas posibles para implicar al espectador en esta dinámica de comunicación con el cuadro, y también de contrastar las distintas sensaciones que experimenta una persona según sea ella la que observa, o si es ella la que se siente sujeto de esta observación. Se adivina aquí un campo de análisis de los sentimientos que se experimenta al exponerse a la contemplación propia y ajena.

6.2. La permanencia por la imagen

La difusión alcanzada por el autorretrato, como subgénero del retrato, parece estar relacionada con el interés que siente el ser humano de permanecer en el tiempo, de ser recordado por los demás, y de que su paso por la vida no se desvanezca en el olvido. La huella de su paso sólo podrá llamarse con propiedad *recuerdo* si el autorretrato da a conocer su verdadera imagen. Si refleja a alguien que él nunca fue, será “huella de su estar o parecer”, pero no será “recuerdo de su manera de ser” y, por tanto, en modo alguno servirá para ser conocido y recordado.

Si se acepta esta premisa, hay que admitir que el autorretrato trata de ofrecer la imagen de la verdadera identidad de su autor, y cualquier objeción de que el pintor manipula su representación para ofrecer una imagen distinta de la suya, pierde fuerza. De lo dicho se desprende que el primer interesado en que el autorretrato muestre la imagen auténtica es su propio autor. Parece suficiente este argumento para aceptar la validez de la veracidad del autorretrato.

¿Qué es lo que nos identifica de forma más fehaciente con nuestra imagen en el autorretrato? Valdría la pena analizar cuáles son las razones por las que una silueta de tablero recortado, cuyo único parecido con una vaca es unos cuernos y las ubres, atrae a las moscas de un prado como si se tratara de una vaca real.

De modo parecido cabría investigar cuáles son aquellos rasgos que más identifican un autorretrato con la persona representada en él.

Se insinúa aquí otro campo de especial interés con el estudio de los métodos que poseen mayor idoneidad para representar en el autorretrato el conocimiento que se posee de la propia personalidad. Establecer cuáles son aquellos aspectos esenciales de la representación en el autorretrato que dan a conocer la manera de ser de su autor, puesto que el autorretrato es la representación de la imagen de su autor tal como él se ve, pero que permite a los demás identificarlo con la manera de ser del autor.

6.3. La verdad del rostro

El sistema nervioso humano está conectado al cerebro mediante una conexión cruzada, de manera que el hemisferio derecho controla el lado derecho del cuerpo, y el hemisferio izquierdo controla el lado izquierdo. Cada hemisferio del cerebro se especializa en unas funciones concretas y su manera de procesar la información que recibe es completamente distinta, según se trate del hemisferio derecho o del izquierdo. Aunque ambas mitades del cerebro reciben la misma información sensorial, cada uno maneja la información de manera diferente.

El hemisferio izquierdo gobierna la mitad derecha del rostro, y como su manera de procesar la información que recibe es verbal, analítica, abstracta, racional, lógica y objetiva, las emociones que se reflejan en la mitad derecha del rostro suelen ser las que se consideran socialmente adecuadas.

El hemisferio derecho gobierna la mitad izquierda del rostro, y como su manera de procesar la información que recibe es no verbal, sintética, concreta, no racional, intuitiva y subjetiva, las emociones que se reflejan en la mitad izquierda del rostro suelen ser aquellas que sentimos en nuestro interior ¿Alguna relación con el hecho de que el lado izquierdo sea considerado como negativo en diversos idiomas? ¿Algo que ver con el significado de *siniestro* con que se denomina el aspecto de ciertos rostros que muestran intenciones aviesas?

Desde este punto de vista, se comprende la inclinación del ser humano a fijarse en primer lugar en la mitad izquierda del rostro, pues es la gobernada por el hemisferio derecho, o sea el que muestra lo que se siente interiormente. Sería interesante analizar si una fotografía elaborada con dos mitades izquierdas del rostro pueden dar a conocer mejor cómo es verdaderamente el modelo que una fotografía elaborada con las dos mitades derechas del mismo modelo.

6.4. La mirada intuitiva

En cuanto al modo de conocer al modelo que permite el autorretrato, valdría la pena estudiar los diversos procesos que sigue este conocimiento, pues no se debe contar sólo con el conocimiento científico, sino también con el conocimiento intuitivo, que es el que tantas veces alerta de cómo es una persona, sin tener ningún dato objetivo sobre ella. La mirada es la que percibe pero, a la vez, está facilitando elementos a nuestro conocimiento para juzgar, y muchas veces estas valoraciones son intuitivas.

Aunque el proceso intuitivo sea menos explícito que el visual, tiene una gran trascendencia en nuestra manera de conocer. Podemos hallar múltiples referencias a la importancia que tiene la intuición en los estudios de Daniel Kahneman¹⁴². Ofrece en ellos interesantes enfoques sobre nuestra forma de percibir la realidad y de los dos sistemas que modelan cómo pensamos. ¿Cuándo podemos confiar en nuestras intuiciones y cuando no es aconsejable hacerlo? ¿Cómo formulamos nuestros juicios y tomamos decisiones gracias al funcionamiento conjunto de los dos sistemas? Es un campo lo suficientemente amplio e interesante para dedicarle una atención de la que ahora no disponemos.

También sobre esa percepción directa o intuitiva de la mirada podemos citar la reseña que hace San Pablo de un hecho del Antiguo Testamento que refiere en una de sus cartas al hablar del libro del Éxodo en el que se narra el regreso de Moisés al campamento de los israelitas, una vez recibidas de manos de Dios las tablas de la Ley. Después de haber estado hablando cara a cara con Dios, los israelitas no podían soportar la visión del rostro de Moisés:

*hasta el punto de que no pudieran los hijos de Israel mirar el rostro de Moisés a causa del resplandor evanescente de su rostro [...], y no como Moisés, que ponía un velo sobre su rostro para que los hijos de Israel no miraran al término que se desvanece*¹⁴³.

¹⁴² KAHNEMAN, D., *Pensar rápido, pensar despacio*, Ed. Debolsillo, Barcelona 2013.

¹⁴³ NUEVO TESTAMENTO, *Epístola II a los Corintios (3,7-12)*, traducción directa del original griego, Ed. Católica. S.A., Madrid, 1980.

Aunque no sea el momento de entrar en un terreno que corresponde a la exégesis bíblica, resulta interesante considerar que el temor de los israelitas no se debiera tanto al resplandor evanescente del rostro de Moisés, que se desvanecía —como si fuera transparente— ante sus ojos, sino al temor a sentirse expuestos a que la mirada de Moisés pudiera, a su vez, ver cómo eran en su fuero interno.

Teniendo en cuenta lo que Jesucristo (Dios) dice de sí mismo:

*Yo soy el Camino, la Verdad y la Vida*¹⁴⁴...

es más fácil entender que, después de varios días en el Sinaí, ante la presencia de Dios —de la Verdad—, Moisés haya adquirido esa evanescencia del semblante que atemorizaba a los israelitas, porque les hacía sentir que Moisés podía penetrar en la verdad de su interior.

6.5. El poder de la mirada

En mayor o menor grado, por su propia naturaleza, el autorretrato suele otorgar un protagonismo inevitable a la mirada. No debemos olvidar que se trata de un tipo de representación cuya meta es reconocer y recordar, establecer un nexo de unión entre términos que suelen estar distantes en el tiempo y en el espacio. Este nexo lo pueden establecer los ojos.

Cuando se mira intensamente a alguien a los ojos, la persona observada suele molestarse porque, de alguna manera, siente violada su intimidad. Siente que quien le observa puede acceder a sus más recónditos secretos, que lee en su alma como en un libro, que sus ojos se han hecho transparentes a su mirada y dejan al descubierto su interior.

Ante la mirada persistente del otro, la sensación común es sentir que el rostro no protege, sino que se torna transparente. A través de él sentimos que pueden leer nuestro interior. Queremos proteger los ojos —o cerrarlos— porque sentimos que son las puertas que dan acceso a nuestra intimidad. Tantas veces las gafas oscuras son más para este tipo de protección que para el sol.

¹⁴⁴ IBIDEM., *Juan. 14, 6*.

Esta especie de transparencia del rostro, que permite ver más allá, como a través de él, es lo que parece asustar. No es porque no queramos ver, sino porque este proceso se da en las dos direcciones. En una confrontación de este tipo, la fragilidad de uno de los dos términos se produce cuando se tiene algo que ocultar o se está inseguro sobre las propias capacidades.

Cualquier decisión que toma una persona suele estar motivada por intereses, pasiones, búsquedas, temores, deseos, inquietudes, etc. que se pueden detectar. También en la representación de un pintor en su autorretrato es posible intuir el tipo de pulsión que le ha conducido a ella. Este interés del autor por un aspecto determinado de la representación de su imagen se hace tan patente en algunos casos, que pone de relieve sus inquietudes más íntimas. La importancia concedida a los ojos acostumbra a estar presente en la mayoría de los autorretratos cuando lo que busca su autor es dar a conocer individualidad, su manera de ser. Facilita el acceso su intimidad a través de los ojos, como se pone en evidencia especialmente en los autorretratos de algunos pintores.

De igual modo que un autorretrato da a conocer al pintor a sí mismo y a los espectadores, algo similar se puede suponer que sucede con los escritores o los músicos pues, como ya hemos visto,

*toda obra tiene ya en su centro a su autor, es más, independientemente del tema, es el autor lo que ahí está, lo que allí aparece con toda su alma*¹⁴⁵,

y como cualquier obra de arte no es otra cosa que creación y criatura del espíritu humano, es patente que

*las obras de arte hablan de sus autores, introducen en el conocimiento de su intimidad y revelan la original contribución que ofrecen a la historia de la cultura*¹⁴⁶.

¹⁴⁵ BALLESTER, J., *El pintor en el cuadro*, Museo Ramón Gayá, Murcia, 2008, pág. 3.

¹⁴⁶ WOJTYLA, K., *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*, Editorial Vaticana, Roma, 4-4-1999.

CAPÍTULO VII: BIBLIOGRAFÍA

1. ABAD, C., “Generación Yo, S.L.”, Aceprensa, 27 de mayo 2009 – nº 34/09.
2. ALBERTI, L.B., *Della Pittura e della Statua*, Bibliobazar, Milán, 2009.
3. ALCOLEA, A., *Ramón Casas*, Editorial AUSA, Sabadell, 2001.
4. ALTUNA, B., “La fisiognómica en el mundo antiguo”, en *Antiqua, Jornadas sobre la Antigüedad*, s.d.
5. APULEYO, L., *La metamorfosis o El asno de oro*, Editorial Iberia, Barcelona, 1984.
6. ARISTÓTELES, *De anima*, Editorial Gredos, 1985.
7. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.
8. AURELIO, M., *Meditaciones*, Editorial RBA Libros, Barcelona, 2008.
9. AYMAR, G.C., *The Art of Portrait Painting*, Chilton Book Co., Filadelfia, 1967.
10. AZARA, P., *El ojo y la sombra. Una mirada al retrato en Occidente*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
11. AZÚA, F. de, *La pasión domesticada. Las reinas de Persia y el nacimiento de la pintura moderna*, Abada, Madrid, 2007.
12. BACON, F., Citado por Julia Cameron en *El camino del artista*, Editorial Troquel, Buenos Aires, 2004.
13. BALLESTER, J., *El pintor en el cuadro*, Museo Ramón Gayá, Murcia, 2008.
14. BARBOTIN, E., *El lenguaje del cuerpo (II). El rostro, la mirada, la palabra, las relaciones interpersonales*, EUNSA, Pamplona, 1977.
15. BELL, J., *500 autorretratos*, Editorial Phaidon Press Limited, New York, 2004.
16. BERENSON, B., *The Florentine Painters of the Renaissance*, Nueva York, 1896.
17. BERNI, A., *Escritos y papeles privados. (1906-1981)*.
18. BLUNDEM, M y G., *Diario del impresionismo*, Editions d'Art Albert Skira, S.A. Genève, 1977.
19. BONAFoux, P., *Les peintres et l'autoportrait*, Skira, Genève, 1984.
20. BORDES, J., *Figura humana*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.
21. BOROBIO, L., *El arte como andadura*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, s.d.

22. CARO, J., *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*, Istmo, Madrid, 1988.
23. CASARES, J., *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
24. CASOU, J., *Panorama de las Artes Plásticas Contemporáneas*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1961.
25. CHALUMEAU, J.L., *Pollock*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
26. CID PRIEGO, C., *Algunas reflexiones sobre el autorretrato*, Revista Anual de Historia del Arte, ISSN 0211-2574, nº 5, 1985.
27. COELHO, P., *A orillas del río Piedra, me senté y lloré*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.
28. COLL, I., *Catálogo razonado sobre Ramón Casas*, De la Cierva Editores, Murcia, 2002.
29. CORMAN, L., *Caractérolgie et Morphopsycologie*, Presses Universitaires de France, París, 1991.
30. CORMAN, L., *Visages et Caractères*, Ed. PUF, París, 1985
31. CORTÉS, J.M.G., *Orden y caos; un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
32. CUREAU DE LA CHAMBRE, M., *L'Art de connaître les hommes*, París, 1660.
33. DE AZÚA, F., *Diccionario de las artes*, Debate, Barcelona, 2011.
34. DELLA PORTA, G., *De humana Physiognomía*, Suor Orsola Benincasa, Napoli, 1986.
35. DERRIDA, J., *Memoirs of the blind*, The Chicago University Press, Chicago, 1991.
36. DERRIDA, J., *La diseminación*, Esperial Ensayos, Madrid, 1975.
37. DRAE. Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.
38. DIDEROT, D., *Ecrits filosòfics*, Edicions 62, Barcelona, 1983.
39. EMERSON, R.W., *The American Scholar*, Discurso en la Phi Beta Kappa Society en Harvard, Cambridge, 1837.
40. EVDOKIMOV, P., *Teologia Della Bellezza. L'arte dell'icona*, Editorial Paoline, Roma, 1984.
41. FAERMA G-B, J.M. *Cézanne. Impresionisme*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
42. FAERMA, J.M., *Miró. Abstracció*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
43. FAERMA, J.M., *Picasso. Cubisme*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 2006.
44. FERRARI, S., *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Editori Laterza, Roma, 2002.

45. FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1968.
46. FRANCASTEL, G. y P., *El retrato*, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 1978.
47. FREUD, S., *Obras completas*, Traducción de Luís López Ballesteros y Torres. Biblioteca Nueva, Madrid, 1981.
48. GABARRE, J., *El rostro y la personalidad*, Ediciones Flumen, Barcelona, 2000.
49. GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, Madrid, 1991.
50. GILOT, F., *Vivre avec Picasso*, Calmann-Lévy, París, 1965.
51. GIMFERRER, P., *Las raíces de Miró*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1993.
52. GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
53. GOMBRICH, E.H., *La maschera e la faccia. La percezione della fisionomia nella vita e nell'arte*, Einaudi, Torino, 1992.
54. GUBERN, R., *Del rostro al retrato*, Anàlisi 27, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2001.
55. GURISATTI, G., *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Roma, 2006.
56. HENNESSY, J.P., *El retrato en el Renacimiento*, Akal/universitaria, Madrid, 1985.
57. HESSELGREN, S., *Los medios de expresión en arquitectura*, Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1964.
58. HIGHFIELD, R., WISEMAN, R., y JENKINS, R., "How you look betray your personality", *New Scientist*, 11-II-2009.
59. KAHNEMAN, D., *Pensar rápido, pensar despacio*. Debolsillo, Barcelona, 2013.
60. KUNDERA, M., *L'immortalità*, Adelphi, Milano, 1990.
61. LAVATER, J.C., *La Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes d'après les traits de leur physionomie* (1805), L'Age d'homme, Lausanne, 1998.
62. LE BRUN, C., *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698, (*Anatomie des passions*, François Delaporte, Presses Universitaires de France, 2003)
63. LECALDANO, P., *Picasso azul y rosa, biografía y estudios críticos*, Editorial Planeta, Barcelona, 1988.
64. LECLERC, G.L., (Conde de Buffon). *Historia Natural, general y particular. Escritos antropológicos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.
65. LÉVINAS, E., *Ética e infinito*, Antonio Machado Libros, S.A., Madrid, 2000.

66. MACHADO, A., *Nuevas canciones y de un cancionero apócrifo*, Edición de José Valiente. Editorial Castalia, Madrid, 1989.
67. MAGLI, P., *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Bompiani, Milano, 1995.
68. MARIANI ZINI, F., *Ritratto d'autore: le immagini del mio nome*, Entrevista a Yves Hersant Louis Marin, *Informazione filosofica*, 1993, nº 12 aprile.
69. MARIN, L., *Poder, representación, imagen*, Prismas, Revista de historia intelectual, nº 13, 2009, pág. 135-153.
70. MARIN, L., *Topique et figures de l'énonciation*, La Part de l'œil, Bruxelles, 1989, nº 5, *Topologie de l'énonciation*.
71. MARIN, L., *Variations sur un portrait absent: les autoportraits de Poussin 1649-1650*, Corps écrit, 1983, nº 5: L'autoportrait.
72. MARTÍNEZ-ARTERO, R., *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona, 2004.
73. MATISSE, H., *Retratos*, Barral Editores, Barcelona, 1978.
74. MONTAGU, J., *The expression of the passions*, New Heaven &, Londres, 1994.
75. MÜLLER, J.E., *Rembrandt*, Círculo de lectores. Barcelona, 1968.
76. NOUWEN, H.J.M., *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, 23ª edición. P.P.C. Editorial y Distribuidora, S.A. Madrid, 1998.
77. NUEVO TESTAMENTO, traducción directa del original griego, Ed. Católica. S.A., Madrid, 1980.
78. ORVAÑANOS, M.T., "El autorretrato en Egon Schiele", en *Las suplencias del padre*, Siglo XXI, México, 1998.
79. PADURA, L., *Herejes*, Tusquets Editores, Barcelona, 2013.
80. PALAU I FABRE, J., *Picasso vivo (1881-1907). Infancia y primera juventud*, Ediciones Polígrafa, S.A., Barcelona, 1980.
81. PALAU I FABRE, J., *Picasso. Cubismo*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1990.
82. PEPPIATT, M., *Francis Bacon; Anatomía de un enigma*, Editorial Edigsa, Barcelona, 1999.
83. PERLADO, J.J., *El retrato, el espejo y el rostro*, Alenarte. Revista cultural y artística, Madrid, mayo, 2008.
84. PIRANDELLO, L., *Uno, ninguno y cien mil*, Traducción de José Ramón Monreal, Acantilado, Barcelona, 2004.
85. PSEUDO-ARISTÓTELES, (editores Martínez Manzano, T./Calvo Delcán, C.), *Fisiognómica*, Gredos, Madrid, 1999.
86. KONSTAM, N., "Rembrandt's Use of Models and Mirrors", *Burlington Magazine*, 99 (1977).

87. RAVE, P.O., "Das Selbstbildnis des Johannes Gump in den Uffizien", *Pantheon*, 18, París, 1960.
88. RELLA, F., *Negli occhi di Vincent. Lo io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano, 1998.
89. RIVIÈRE, J., *La sinceridad con uno mismo*, Opúsculo.
90. SÁTIRO, A., *Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar*, MACUF (Museo de Arte Contemporáneo de la Unión FENOSA), La Coruña, 2008.
91. SCHIELE, E., *Eternal child*, en *Paintings and Poems*, Grove Press, Nueva York, 1985.
92. SHAKESPEARE, W., *Julio César*, Editorial Austral, Madrid, 2006.
93. SPINETTA, J., *La cara reflejo del alma*, Editorial Iberia, Barcelona, 1992.
94. STOICHITA, V.I., *La invención del cuadro*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2011.
95. TRILLING, L., *Sincerity and authenticity*, Harvard University Press, Harvard Paperbacks, Cambridge, 1974.
96. TODOROV, T., *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.
97. URBINA, P.A., *Filocalía o amor a la belleza*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1988.
98. VÁSQUEZ ROCCA, A., *Francis Bacon. El cuerpo como objeto mutilado; regresión a la animalidad*, En *Cyber Humanitatis* nº 31, 2004, Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, ISSN 0717-2869.
99. VÁSQUEZ ROCCA, A., *Lucien Freud. Tras los pliegues de la carne, una aproximación al retrato psicológico*, en *Escáner Cultural*, Revista de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias, nº 114, abril, 2009.
100. VESCOVO, M., *Catálogo de la exposición Modigliani*, Sala de Exposiciones de la Caja de Pensiones, Madrid, 1983.
101. VON KLEIST, H., *Sobre el teatro de las marionetas*, Hiparión, Madrid, 1988.
102. WARNCKE, C.P., *Pablo Picasso 1881-1973*, Taschen, Colonia, 1995.
103. WAZBINSKI, Z., "Le cartellino. Origines et avatars d'une étiquette", *Pantheon*, 21, París, 1963.
104. WILDE, O., *El retrato de Dorian Gray*, Ed. Juventud, Barcelona, 2006.
105. WOJTYLA, K., *Carta del Santo Padre Juan Pablo II a los artistas*, Editorial Vaticana, Roma, 4-4-1999.
106. ZAGAL, H., "El espejo. De la vanidad al autoconocimiento", *Istmo*, 293 (2007).

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES**CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**

1. Esquemas fisiognómicos de Gian Battista Della Porta.....	13
2. <i>La alegría</i> según Le Brun.....	15
3. <i>El espanto</i> según Le Brun.....	15
4. Estudio de rostros de Le Brun.....	16
5-6. Estudios geométricos del rostro por Le Brun.....	17
7-9. Estudio de rostros y ojos por Le Brun.....	17
10. Estudios caracteriológicos del rostro por Johann Caspar Lavater.....	19
11. <i>El bostezador</i> (1783), autorretrato de Joseph Ducreux.....	19
12. <i>El sorprendido</i> (1786), autorretrato de Joseph Ducreux.....	19
13. <i>El discreto</i> (1790), autorretrato de Joseph Ducreux.....	19
14. <i>El burlón</i> (1793), autorretrato de Joseph Ducreux.....	19
15-20. <i>Têtes de caractère</i> (1736-1783), autorretratos de Franz Xaver Messerschmidt	20
21. <i>El hombre desesperado</i> (1841), autorretrato de Gustave Courbet.....	21

CAPÍTULO II: FUENTES

22-23. Capitel con el <i>Autorretrato de Arnau Cadell</i> (c.1190) y firma de su autor.....	28
24. <i>Inicial R con Autorretrato de Fray Rufilus</i> (siglo XIII), del Códice Bodmer.....	29
25-26. <i>Autorretrato de Peter Parler</i> , arquitecto de la catedral de Praga (c.1374).....	29
27. <i>Virgen del Canciller Rolin</i> (1435), de Jan van Eyck.....	33
28. <i>Detalle del rostro del canciller Rolin</i> , del cuadro anterior.....	33
29. <i>El descendimiento</i> (1435), de Roger van der Weyden.....	34
30. Detalle del cuadro anterior.....	34
31. <i>El hombre del turbante rojo</i> (1433), presunto autorretrato de Van Eyck.....	37
32. Detalle del cuadro anterior.....	38
33. <i>Autorretrato en espejo</i> (1524), de Parmigianino.....	38
34. <i>Autorretrato sobre un caballete</i> (1604), de Annibale Carracci.....	38
35. <i>El pintor en su estudio</i> (1626), autorretrato de Rembrandt.....	39
36. <i>El arte de la pintura</i> (1666), autorretrato de Vermeer.....	39

37. <i>Autorretrato</i> (1646) de Johannes Gumpff.....	41
38. <i>Autorretrato</i> (1643) de Velázquez.....	42
39. <i>Autorretrato</i> (1650) de Velázquez.....	42
40. <i>Autorretrato</i> (1914) de Stanley Spencer.....	45
41. <i>Autorretrato</i> (1939) de Stanley Spencer.....	45
42. <i>Autorretrato</i> (1951) de Stanley Spencer.....	45
43. <i>Autorretrato</i> (1959) de Stanley Spencer.....	45
44. <i>Autorretrato</i> (1919) de Amadeo Modigliani	46
45. <i>Autorretrato</i> (1942) de Salvador Dalí.....	46
46. <i>Autorretrato</i> (1930) de Joseph Stella.....	47
47. <i>Autorretrato</i> (1595) de Annibale Carracci.....	47
48. <i>Autorretrato de la esfera</i> (1935) de Maurits Cornelis Escher.....	48
49. <i>Autorretrato</i> (1523) de Girolamo Francesco María Mazzola (Parmigianino).....	48
50. <i>Autorretrato</i> (1646) de Johannes Gumpff.....	49
51. <i>Triple autorretrato</i> (1960) de Norman Rockwell.....	49
52. <i>Autorretrato I</i> (1987) del autor.....	51
53. <i>Autorretrato II</i> (1988) del autor.....	52
54. <i>Autorretrato III</i> (2011) del autor.....	54
55. Vista del <i>Autorretrato III</i> en la estructura.....	54
56. Desarrollo de la estructura en proyecciones ortogonales.....	54
57-60. Diversos detalles de la CARA 1 de la estructura.....	55
61. Vista anterior de la CARA 2.....	56
62. Vista posterior de la CARA 2.....	56
63. Vista del caballete de la CARA 2.....	56
64. Vista del caballete de la CARA 2 con la pantalla de plasma colocada.....	56
65. Vista del caballete de la CARA 2 con la pantalla de plasma funcionando.....	56
66. Vista de la CARA 3 con el espejo.....	57
67-68. Vistas de la webcam de la CARA 3.....	57
69-70. Webcam colocada en el marco del espejo de la CARA 3.....	57
71. Vista de la CARA 4 desde el interior.....	58
72. Vista de la CARA 4 desde el exterior.....	58
73. Vista de la estructura desde el exterior de la CARA 3.....	58
74. Vista de la estructura desde el exterior de la CARA 4.....	58

CAPÍTULO III: DESARROLLO

75. <i>Autorretrato</i> (1545) de Jacoppo Tintoretto.....	61
76. <i>Autorretrato</i> (1587) de Jacoppo Tintoretto.....	61
77-78. <i>Autorretrato</i> (1556) de Sofonisba Anguissola y detalle del rostro.....	62
79-80. <i>Autorretrato</i> (1610) de Sofonisba Anguissola y detalle del rostro.....	62
81. <i>Autorretrato</i> (1804) de Dominique Ingres.....	63
82. <i>Autorretrato</i> (1858) de Dominique Ingres.....	63
83. <i>Autorretrato</i> (1755) de Joshua Reynolds.....	64
84. <i>Autorretrato</i> (1780) de Joshua Reynolds.....	64
85. <i>Autorretrato</i> (1860) de Henri Fantin-Latour.....	65
86. <i>Autorretrato</i> (1861) de Henri Fantin-Latour.....	65
87. <i>Autorretrato</i> (1883) de Henri Fantin-Latour.....	65
88. <i>Autorretrato</i> (1907) de Diego Rivera.....	66
89. <i>Autorretrato</i> (1941) de Diego Rivera.....	66
90. <i>Autorretrato</i> (1949) de Diego Rivera.....	66
91. <i>Autorretrato</i> (1954) de Diego Rivera.....	66
92. <i>Autorretrato macrofotográfico con la aparición de Gala</i> (1962) de Salvador Dalí.....	67
93. Fragmento del cuadro anterior con detalle del ojo con Gala y el reloj.....	67
94. <i>Autorretrato</i> (1627) de Rembrandt.....	69
95. <i>Autorretrato</i> (1628) de Rembrandt.....	69
96. <i>Autorretrato</i> (1629) de Rembrandt.....	69
97. <i>Autorretrato</i> (1630) de Rembrandt.....	69
98. <i>Autorretrato</i> (1640) de Rembrandt.....	70
99. <i>Autorretrato</i> (1643) de Rembrandt.....	70
100. <i>Autorretrato</i> (1657) de Rembrandt.....	71
101. <i>Autorretrato</i> (1658) de Rembrandt.....	71
102. <i>Autorretrato</i> (1659) de Rembrandt.....	72
103. <i>Autorretrato</i> (1661) de Rembrandt.....	72
104-106. Detalles de la mirada en diversos <i>Autorretratos</i> de Rembrandt.....	73
107-108. <i>Autorretratos</i> de Rembrandt en 1669.....	73
109-111. <i>Autorretratos</i> de Ramón Casas entre 1883 y 1884.....	75
112. <i>Autorretratos</i> (1886) de Ramón Casas.....	75

113. <i>Autorretratos</i> (1908) de Ramón Casas.....	76
114. <i>Autorretratos</i> (1920) de Ramón Casas.....	76
115. <i>Autorretratos</i> (1929) de Ramón Casas.....	76
116. <i>Autorretratos</i> (1930) de Ramón Casas.....	77
117. <i>Autorretrato I</i> (1987) del autor.....	79
118. <i>Autorretrato II</i> (1988) del autor.....	80
119. <i>Autorretrato III</i> (2011) del autor.....	81
120. Detalle de la mirada del <i>Autorretrato I</i> (1987) del autor.....	83
121. Detalle de la mirada del <i>Autorretrato II</i> (1988) del autor.....	84
122. Detalle de la mirada del <i>Autorretrato III</i> (2011) del autor.....	86
123-124. Vistas de la CARA 1 de la estructura del <i>Autorretrato III</i> (2011).....	89
125. CARA 3 de la estructura del <i>Autorretrato III</i> (2011) a través de la CARA 4.....	89
126. Detalle del espejo de la estructura a través de la CARA 4.....	89
127. CARA 2 de la estructura del <i>Autorretrato III</i> (2011) del autor.....	90
128. CARA 2 de la estructura del <i>Autorretrato III</i> (2011) a través de la CARA 4.....	90

CAPÍTULO IV: DISCUSIÓN

129. <i>La habitación</i> (1888) de Van Gogh.....	100
130-131. Rostros mostrando <i>Dilatación y Retracción</i>	102
132-133. Rostros mostrando <i>Tonicidad</i>	103
134-135. Rostros mostrando <i>Atonía</i>	103
136. Casos opuestos de <i>Armonía y Equilibrio</i> en el rostro.....	104
137. Anchura de la cara vista de frente.....	106
138. Anchura de la cara vista de perfil.....	106
139. Altura de la cara vista de frente.....	107
140. Altura de la cara vista de perfil.....	107
141-143. <i>El regreso del hijo pródigo</i> (1666) de Rembrandt y detalles.....	109
144. Composición del mismo rostro con mitades duplicadas.....	111
145. Esquema de la conexión de las dos mitades del cerebro y del rostro.....	111
146-149. <i>Autorretratos</i> de Egon Schiele (c.1910).....	123
150-153. <i>Autorretratos</i> de Francis Bacon (c.1972).....	124
153-155. <i>Autorretratos</i> de Lucien Freud en 1975, 1981 y 2002.....	126

157. <i>Autorretrato</i> (1992) de Lucien Freud desnudo.....	127
158. <i>Autorretrato</i> (1942) de Giorgio De Chirico desnudo.....	127

CAPÍTULO V: CONCLUSIONES

159-160. <i>El matrimonio Arnolfini</i> (1434) de Jan van Eyck y detalle.....	143
161. <i>Fresco de la Sala del Cambio de Perugia</i> (1496) de Perugino.....	144
162. Detalle del <i>Autorretrato de Perugino</i> (1496) en la Sala del Cambio de Perugia.....	144
163. <i>Fresco de La Anunciación</i> (1502) del Pinturicchio.....	146
164. Detalle del <i>Autorretrato del Pinturicchio</i> (1502) en el fresco de La Anunciación.....	146
165. <i>Las Meninas</i> (1656) de Velázquez.....	147
166. Detalle del <i>Autorretrato de Velázquez</i> (1656) en Las Meninas.....	147
167. <i>Fotografía</i> de Gertrude Stein.....	157
168. <i>Retrato de Gertrude Stein</i> (1906) de Picasso.....	157
169. <i>Autorretrato de Egon Schiele</i> (1912).....	159
170. <i>Autorretrato</i> de Kate Kollwitzch (1924).....	159
171-174. <i>Kiki</i> (1993) de Chuck Close y tres detalles ampliados.....	164
175. <i>Fotografía</i> de Chuck Close pintando su <i>Gran autorretrato</i> (1997).....	165
176. <i>Gran autorretrato</i> (1997) de Chuck Close.....	165
177-178. Fragmentos del ojo del <i>Gran autorretrato</i> (1997) de Chuck Close.....	166
179. Detalle del lóbulo de la oreja del <i>Gran autorretrato</i> (1997) de Chuck Close.....	166
180. <i>Fotografía</i> de un muro (enmascaramiento).....	168
181. Detalle del ojo derecho del <i>Autorretrato III</i> (2011) del autor.....	172

CAPÍTULO IX: ANEXOS

Anexo I: Génesis de un autorretrato

182. <i>Fotografía base</i> para hacer el <i>Autorretrato I</i>	197
183-186. Bocetos de composición del <i>Autorretrato I</i>	198
187-190. Bocetos de composición del <i>Autorretrato I</i>	199
191. Proceso de realización del <i>Autorretrato I</i>	201
192. Detalle del rostro del <i>Autorretrato I</i>	201
193. Composición del fondo del <i>Autorretrato I</i>	203
194-196. Proceso de realización del <i>Autorretrato I</i>	205
197. Detalle de la cabeza del <i>Autorretrato I</i>	205

198. Detalle del rostro del <i>Autorretrato I</i>	205
199. Detalle de los ojos del <i>Autorretrato I</i>	206
200. Detalle de la boca del <i>Autorretrato I</i>	206
201. Detalle del ojo derecho del <i>Autorretrato I</i>	206
202. Detalle del rostro acabado del <i>Autorretrato I</i>	206
203. <i>Autorretrato I</i> (1987) finalizado.....	207

ANEXO II: En torno al autorretrato

204-207. Pruebas fotográficas para el <i>Autorretrato II</i>	212
208-211. Pruebas fotográficas para el <i>Autorretrato II</i>	213
212. Fotografía base para el <i>Autorretrato II</i>	213
213. Vista desde el exterior del escenario del <i>Autorretrato II</i>	214
214. Vista desde el interior del escenario del <i>Autorretrato II</i>	214
215. Esquema en planta de la composición del <i>Autorretrato II</i>	214
216-217. Dibujos preparatorios para el <i>Autorretrato II</i>	220
218-219. Primeras manchas en el <i>Autorretrato II</i>	220
220-221. Detalles del rostro reflejado en el espejo en el <i>Autorretrato II</i>	221
222. Imagen y reflejo en el <i>Autorretrato II</i>	221
223-224. La frialdad del reflejo en el <i>Autorretrato II</i>	222
225. Últimos retoques en el <i>Autorretrato II</i>	222
226. Detalle del reflejo en el cristal del <i>Autorretrato II</i>	223
227. Fotografía desde el interior de la escena.....	223
228. Detalle del rostro y su reflejo en el espejo del <i>Autorretrato II</i>	223
229. Detalle del rostro del <i>Autorretrato II</i>	223
230. Detalle del reflejo del <i>Autorretrato II</i>	223
231. Detalle de la mano izquierda del <i>Autorretrato II</i>	223
232. Detalle de las manos del <i>Autorretrato II</i>	224
233. Detalle de la mirada desde el reflejo en el <i>Autorretrato II</i>	224
234. <i>Autorretrato II</i> finalizado.....	225

ANEXO III: Autorretrato y conocimiento propio

235. Desarrollo ortogonal de la estructura del <i>Autorretrato III</i>	231
236. Boceto para el <i>Autorretrato III</i>	232

237. Fotografía elegida para base del <i>Autorretrato III</i>	233
238-240. Manchado del <i>Autorretrato III</i>	233
241-242. Proceso de realización del rostro del <i>Autorretrato III</i>	234
243-245. Fotografías del brazo izquierdo de escayola del <i>Autorretrato III</i>	234
246-248. Fotografías del brazo derecho de escayola del <i>Autorretrato III</i>	235
249-250. Fotografías de los brazos de escayola del <i>Autorretrato III pintado</i>	235
251-253. Vistas de las distintas caras de la estructura del <i>Autorretrato III</i>	236
254-259. Anclaje de los brazos del <i>Autorretrato III</i>	236
260-262. Brazos colocados en el <i>Autorretrato III</i>	237
263-266. Diversos detalles de la CARA 1 del <i>Autorretrato III</i>	237
267-268. Vistas anterior y posterior de la CARA 2 del <i>Autorretrato III</i>	238
269-271. Vistas de la CARA 2 del <i>Autorretrato III</i>	238
272-274. CARA 3 con el espejo y vistas de la webcam del <i>Autorretrato III</i>	239
275-276. Detalles del espejo de la CARA 3 del <i>Autorretrato III</i>	239
277-278. Vistas interior y exterior de la CARA 4 del <i>Autorretrato III</i>	240
279-280. Vistas de la estructura desde el exterior de la CARA 3 y de la CARA 4.....	240
281-282. Vistas de la mano derecha del <i>Autorretrato III</i>	241
283. <i>Autorretrato III</i> finalizado.....	241
284. <i>Autorretrato III</i> con el pintor pintando (CARA 1).....	242
285. Vista de la CARA 3 a través de la CARA 4 del <i>Autorretrato III</i>	242
286. Reflejo en el espejo del <i>Autorretrato III</i> (CARA 3).....	242
287. Webcam situada en el marco del espejo del <i>Autorretrato III</i> (CARA 3).....	243
288. Vista anterior de la CARA 2 del <i>Autorretrato III</i>	243
289. Vista posterior de la CARA 2 del <i>Autorretrato III</i>	243
290-291. Base inferior y cara superior de la estructura del <i>Autorretrato III</i>	244
292-293. Ordenador y pantalla utilizados en el <i>Autorretrato III</i>	244
294-296. Vistas de la estructura del <i>Autorretrato III montada</i>	245
297-306. Diversas vistas de la estructura del <i>Autorretrato III</i>	246

GÉNESIS DE UN AUTORRETRATO

**CURSO DE DOCTORADO
RETRATO Y AUTORRETRATO I**

(Autorretrato de primera época I)

**(Realizado por Jaume Camats Petanàs en el año 1987, en la Facultad
de BBAA “San Jorge” de la Universidad de Barcelona)**

ÍNDICE AUTORRETRATO I

1. Prólogo.....	193
2. Situación personal.....	194
3. Planteamiento del trabajo.....	195
4. Realización del trabajo.....	196
5. Bocetos y composición.....	197
6. Cuadro definitivo.....	199
7. Análisis del cuadro.....	203

1. PRÓLOGO

Antes de entrar en detalles, quizá valga la pena situar el entorno y tratar de analizar el estado de ánimo que ha dado lugar a este trabajo, así como las situaciones que, de alguna manera, han influido en él.

LUGAR: Barcelona.

SITIO: Facultad de Bellas Artes “San Jorge”.

FECHA: 7 de mayo de 1987. 12,00 horas.

MOTIVO: Curso de doctorado “Retrato y autorretrato”.

DOCTOR: D. Miguel Quílez Bach.

DOCTORANDO: Jaume Camats Petanàs.

Una inquieta espera en estos tan conocidos pasillos de mi vieja escuela –forzosamente a pie firme, dada la ausencia total de sillas–, entre personas totalmente desconocidas, con tiempo más que suficiente para pensar una y otra vez:

¿Por qué me habré metido en esto?

Empieza la clase, y noto como me invade paulatinamente esa especie de antipatía irracional hacia el profesor que, habitualmente, tiene su raíz en la envidia.

Procuro sacudirme este sentimiento de encima, tomando notas todo lo rápido de que soy capaz.

El profesor expone lo que será el curso, haciendo un breve resumen. Todo está muy claro, pero yo no entiendo nada. Sigo en la idea de que no sé en qué debía estar pensando cuando decidí matricularme en este curso, dado el precio de la matrícula y la mala cara que me pone el jefe cada vez que pido ausentarme del trabajo. Esto no puede acabar bien.

Acabo la primera clase, con una íntima confusión en el alma, pensando que todo el mundo menos yo conoce los textos citados, y aturdido por esa

aplastante seguridad del profesor en lo que dice, como quien lo tiene ya experimentado y sabe que la meta está a la vuelta de la esquina.

Siguen así los días de clase y la cosa no parece aclararse; todo lo contrario. Trato de leer los textos propuestos por el profesor. Sigo hecho un mar de dudas y confusiones. No sé qué se espera de mí en este curso.

Llega el día 9 de junio. Una clase más. Pero he aquí que el profesor saca un texto y lee unos comentarios de “Xenius” sobre el retrato. Todo empieza a tener sentido a medida que el profesor va leyendo. Cada comentario del profesor me parece que es lo que siempre he pensado sobre el tema, sin llegar a expresarlo nunca.

Empiezo a comprender lo que el profesor quiere de nosotros en este curso: Que experimentemos, de forma racional y consciente, lo que la mayoría de las veces se realiza de forma intuitiva, al pintar. No se trata tanto de conseguir unos resultados, sino de analizar las metas que se persiguen y buscar los medios que sean más idóneos para conseguir los efectos deseados.

Acaba el profesor su exposición. Ha sido clara, yo diría que brillante. Si hubiera estado solo, le habría felicitado. Estoy animado y con ganas de experimentar lo expuesto. La verdad es que no le he hecho justicia al profesor durante las primeras clases.

Para el siguiente día de clase, quedamos citados en su despacho para ver el trabajo de su tesis sobre retrato.

Pienso que las páginas de Eugenio d’Ors sobre el retrato han influido de forma notable en el profesor.

2. SITUACIÓN PERSONAL

Nunca se me ha ocurrido hacerme un autorretrato. Ni siquiera me sentí tentado de hacerlo en mis tiempos de Facultad, viendo como algún compañero de curso se lo hacía.

Retrato, sólo he hecho uno a mis padres, y de esto ya hace tiempo.

No es que ahora tenga ninguna gana de cambiar y hacerme un autorretrato. Sin embargo, después de las clases teóricas, no deja de ser un reto tentador afrontar la comparación de la idea que cada uno se hace de sí

mismo, con la imagen que realmente damos a los demás. ¿Habrá algún punto de conexión?

He cogido un espejo y he tratado de dibujar mis ojos como si fueran los de otra persona. Tengo que reconocer que no me conozco como soy en cuanto a imagen que ven los demás. Me resulté extraño, casi desconocido. Sólo en algunos rasgos experimento la sensación de reconocer algo que me es enormemente familiar y que no sabría definir.

Hemos tomado posesión del taller para realizar el trabajo. Durante toda la semana vengo dándole vueltas a la forma de plantear el retrato.

Mientras el profesor da las últimas indicaciones para aclarar dudas, siento un verdadero cosquilleo por empezar y poner en práctica la idea que estos últimos días me he estado haciendo del trabajo que quiero realizar.

3. PLANTEAMIENTO DEL TRABAJO

Analizando el porqué nunca había afrontado el autorretrato, he llegado a la conclusión de que es molesto para mí sentirme observado. Esta puede ser la causa fundamental y definitiva por la cual nunca me había planteado tal reto.

Por esta razón, a la hora de escoger las líneas generales en las que desarrollar el autorretrato, he procurado hacer que tengan unas connotaciones que actuaran de antídoto sobre aquellos aspectos que me eran molestos, y que creo que es conveniente aclarar antes de seguir adelante.

a. Habitualmente es el espectador el que está observando el cuadro. Analiza su contenido y lo juzga.

Se trata de hacer que la acción cambie de sentido y que sea el espectador el que se sienta observado.

El autorretrato se planteará aquí, no como interlocutor, sino como observador que trata de determinar lo que se presenta ante su mirada. No responde a las preguntas del espectador, sino que es él quien pregunta al espectador.

b. Normalmente es el espectador quien domina al cuadro. El tamaño del retrato acostumbra a ser menor que el natural.

Se trata de hacer que el espectador sienta, de alguna manera, que en la relación-confrontación con el retrato, algo escapa a su dominio.

El autorretrato se planteará, por esta razón, a tamaño mayor que el natural, para que sin llegar al agobio, cree cierta inquietud en el espectador.

c. Con frecuencia se intenta situar en un espacio real lo que estamos contemplando en un cuadro. Una vez conseguido situarlo mentalmente, lo asimilamos y aceptamos, deja de inquietarnos porque hemos descubierto las reglas del juego.

Se trata de crear un espacio engañoso que, por una parte sea perfectamente creíble y, por otra, plantee dificultades lógicas.

El autorretrato se planteará aquí haciendo engañosa la relación entre fondo-figura y plano-volumen, de manera que no se pueda establecer una norma de asimilación clara y que se mantenga la ambivalencia positivo-negativo de forma latente.

Con estos planteamientos preestablecidos he pasado a la ejecución del autorretrato.

4. REALIZACIÓN DEL TRABAJO

Como soporte del autorretrato he escogido un tablero de madera contrachapada de 100 x 70 cm., preparado con una ligera capa de pintura selladora para evitar la excesiva absorción.

El lijado de la preparación ha hecho que sea más visible la textura del tablero, que jugará su papel quitándole monotonía al fondo, ya que tengo pensado dejarlo visto.

Para la realización de esta obra he trabajado sobre la base de una fotografía (fig. 182) para el encaje y primeras manchas, y con espejo para

algunos detalles concretos, ya que la foto tenía una excesiva pobreza de matices de color, sobre todo en las zonas de luz.

Los motivos que me han llevado a la elección de una fotografía (fig. 1) como base del trabajo, ha sido la dificultad material de disponer de un espejo con el tamaño necesario y, siendo diestro, la dificultad de mantener la disposición de la mano derecha sobre el rostro al pintar, que no era posible resolver de otra manera.

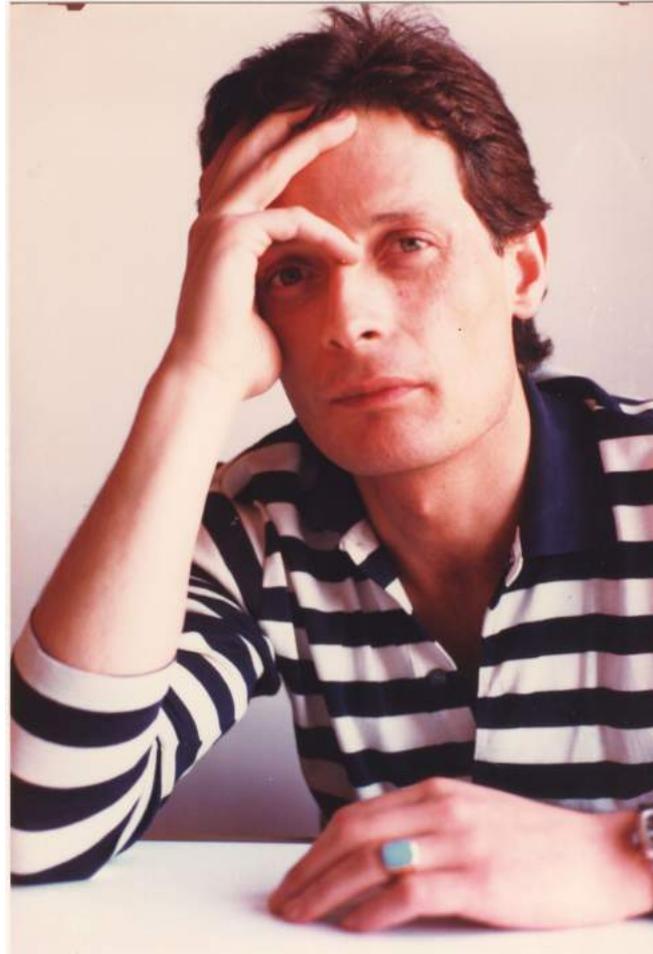


Figura 182. Fotografía base para el trabajo.
Autor Florentino Isern.

5. BOCETOS Y COMPOSICIÓN

En primer lugar he hecho un boceto a tamaño reducido y, sobre él, he ido experimentando las diversas posibilidades y soluciones, planteando la estructura compositiva del retrato, según las metas que trato de conseguir (figs. 183 a 190).



Figura 183
Boceto preparatorio del cuadro.
Lápiz plomo sobre papel gris.



Figura 184
Boceto de estudio de composición.

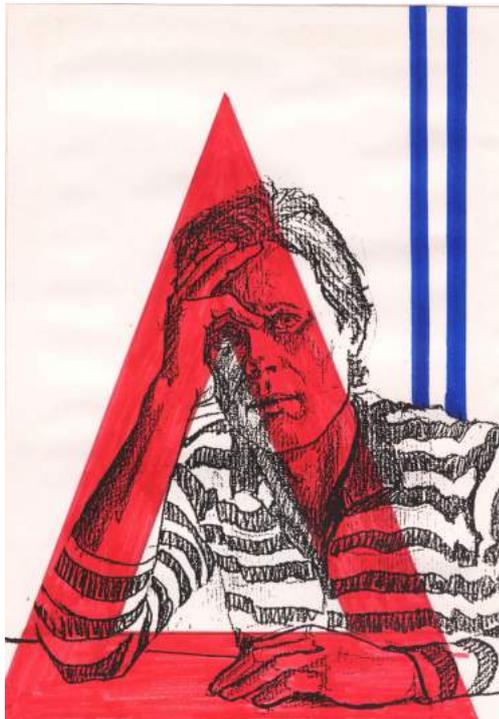


Figura 185
Boceto de estudio de composición.

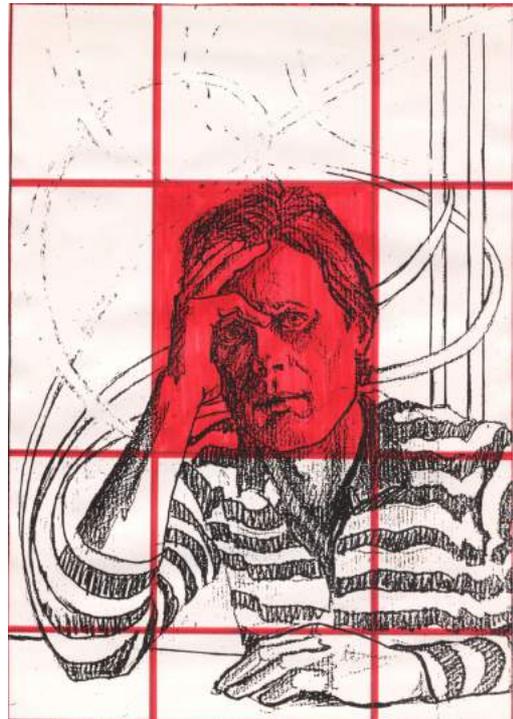


Figura 186
Boceto de estudio de composición.



Figura 187
Boceto de estudio de composición.



Figura 188
Boceto de estudio de composición.



Figura 189
Boceto de estudio de composición.

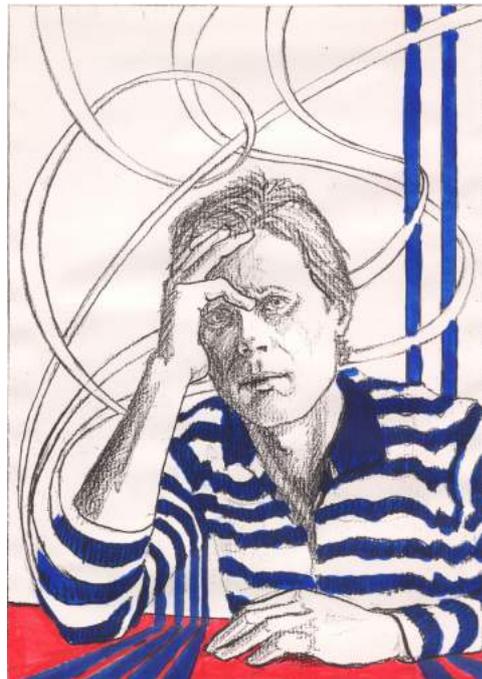


Figura 190
Boceto de estudio de composición.

6. CUADRO DEFINITIVO

Una vez trabajada la idea y definidos los parámetros generales del cuadro, he pasado a proyectar uno de los dibujos sobre el soporte definitivo con un proyector de cuerpos opacos.

Esta solución me ha facilitado la ampliación del tema al tamaño previsto, sin perder excesivo tiempo para encajarlo.

Por zonas, procuro estructurar el dibujo definitivo, de manera que esté lo más construido posible, antes de empezar a dar color.

Después de un tiempo de corrección del encaje y retoques, tengo que luchar contra la tentación, creciente por momentos, de dejar el autorretrato en un ejercicio a línea pura, tal como está en ese momento. Decido comenzar a dar color rápidamente –aunque sea empezando por el color plano del jersey– antes de que aumente el miedo que voy notando ante la disyuntiva de empezar a manchar o no hacerlo.

Doy color –óleo– a las líneas del jersey tratando de hacer un color plano, para que sean las formas de las líneas las que expliquen el volumen.

No es suficiente una primera capa ya que el azul, por su transparencia, no me da una superficie uniforme. Me doy cuenta que hubiera sido mejor usar pinturas acrílicas en vez de óleo, pero ya es tarde para hacerlo ahora.

Doy otra capa, añadiéndole un poco de negro al azul, para hacerlo más opaco y atenuar de esta forma su estridencia. Voy consiguiendo el color plano que deseaba.

Mantendré el fondo sin pintar, de forma que se continúe con las líneas blancas del jersey que, a su vez, seguirán conservando el color original del soporte, consiguiendo con esto una mayor integración plana del fondo y la figura.

A la vez los colores planos harán destacar, por contraste, los volúmenes de cabeza y manos.

Paso a continuación a manchar la figura en las partes que deberán acusar la sensación de volumen: la cara y las manos.

Uso para ello colores muy diluidos, de forma que cubran las zonas, pero sin anular la transparencia del fondo y todavía sin empastar.

Al distribuir por zonas la superficie a pintar, empiezan a aparecer los primeros fallos de encaje que debo corregir.

En esta fase, he dejado de lado, prácticamente, las metas que me he propuesto conseguir y, en realidad, sólo me está preocupando mantener algunos aspectos del dibujo en los que me reconozco.

Al final, parece que todo el dibujo se ha ablandado y que, en algunas cosas, aparentemente, ha empeorado.

Hay cosas que me parecen bien vistas y otras que no me convencen en absoluto. No tengo muy claro por dónde debo seguir.

En esta situación, ha pasado el profesor para ver lo que estaba haciendo. Si llega a pasar un rato antes me hubiera encontrado eufórico, sin embargo, ahora, no me convence lo que he hecho. Me he pasado prácticamente el resto de la mañana sin dar una pincelada.

Voy a dejar reposar la figura y dedicarme a trabajar el fondo por si, mientras tanto, aclaro las ideas.

He manchado las líneas curvas del fondo, tratando de que sean una gradación de fríos a cálidos, pero no me acaban de convencer. Decido cambiarlas (figs. 191 y 192).

A estas alturas, como en la mayoría de los retratos, los ojos se están convirtiendo en los verdaderos protagonistas del cuadro.

Trato de acentuar el volumen del rostro oscureciendo un poco más la zona que está en sombra. Consigo con esto, además, que aumente la sensación de observación insistente sobre el espectador.



Figura 191

Proceso de realización del cuadro



Figura 192

Detalle del rostro.

A estas alturas del proceso de realización del autorretrato paso a revisar las notas de los objetivos que me había propuesto en el momento de iniciar el trabajo:

a. Hacer que sea el espectador el que se sienta observado.

La mirada se ha convertido en inquisidora, buscando el dato, el detalle casi oculto, que dejará al espectador al descubierto.

Hay que apurar el efecto de que sea una mirada que no sólo determina lo que ve en cuanto a expresión formal, sino que analiza los datos y razona sobre ellos. Todo ello con la finalidad de aprehender otra realidad menos superficial y patente, pero más verdadera y reveladora.

b. Hacer que exista un cierto dominio del cuadro sobre el espectador.

Este objetivo se encuentra apoyado, sobre todo, por el tamaño del retrato, mayor que el natural. Con el tamaño consigue reforzarse la sensación sobre el espectador de sentirse observado.

c. Crear un espacio irreal pero, a la vez, creíble.

A primera vista, la figura se encuentra apoyada sobre un plano horizontal. La dificultad lógica, para situar la figura, aparece al descubrir que las líneas claras del jersey y el fondo son un mismo plano, con lo cual, automáticamente, el fondo se viene a primer término.

A esto se añade la dificultad de situar las líneas curvas, que vuelven a crear una sensación de espacio detrás de la figura, que contradice la primera impresión que nos habíamos hecho.

A la vez descubrimos que la sensación de volumen del cuerpo es totalmente falsa y que está creada por formas que son absolutamente planas, lo cual se pone más de manifiesto al compararlo con la cabeza y las manos.

Empiezo la degradación de las líneas ascendentes que salen del brazo, para aumentar la sensación ilusoria de espacio entre el fondo y forma (fig. 193).

Con un espejo, afronto la revisión de matices en el rostro, acabado de los ojos y párpados, construcción de la nariz y gesto de los labios.

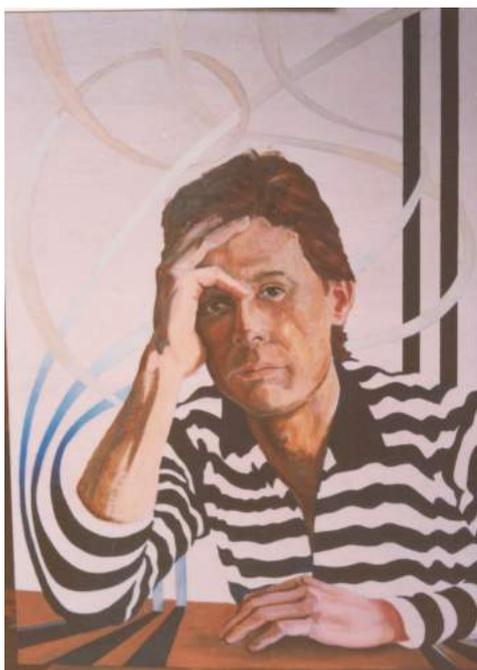


Figura 193. Composición del fondo del cuadro.

7. ANÁLISIS DEL CUADRO

Dejando de lado el posible parecido del retrato con el modelo, lo primero que nos llama la atención en el cuadro es el tamaño que, de entrada, crea ya una cierta desigualdad espectador-cuadro. Esta desigualdad ayuda a crear un principio de inquietud en el espectador.

Lo siguiente que observamos es la mirada. No está tanto tratando de ver unas formas y apariencias externas, sino de trascenderlas, de conocer su interioridad, su pensamiento, su oculta intimidad. A esta sensación ayuda la posición del personaje, una postura de observación razonada de su campo de visión.

Con la postura se quita al retrato toda posibilidad de atribuirle una mirada casual y pasajera, y se hace hincapié en una situación estable y duradera de observación detenida sobre el espectador, y no sólo en su forma externa, sino a su interior, a través de él, como si las formas externas no tuvieran consistencia suficiente para ocultar la realidad más íntima.

La mano y el brazo derechos del retrato se convierten así en trípode de apoyo para esta observación. Los dedos curvados sobre el ojo hacen que éste se convierta casi en un objetivo fotográfico.

Es la mano derecha –aún siendo la más ocupada y estática– la que crea la sensación de pasar a la acción de forma más inmediata, como instrumento que dará cuerpo al descubrimiento de la observación. La mano derecha nos recuerda que se dibuja con la cabeza y que la mano, dejando su función de apoyo de ese objetivo fotográfico que son los ojos, pasará a coger el pincel para desvelar gráficamente el secreto que le ha delatado su observación persistente. La mano derecha se convertirá en el instrumento de acción de esta observación, mientras que la mano izquierda, libre y en reposo, no manifiesta ninguna tendencia a pasar a la acción.

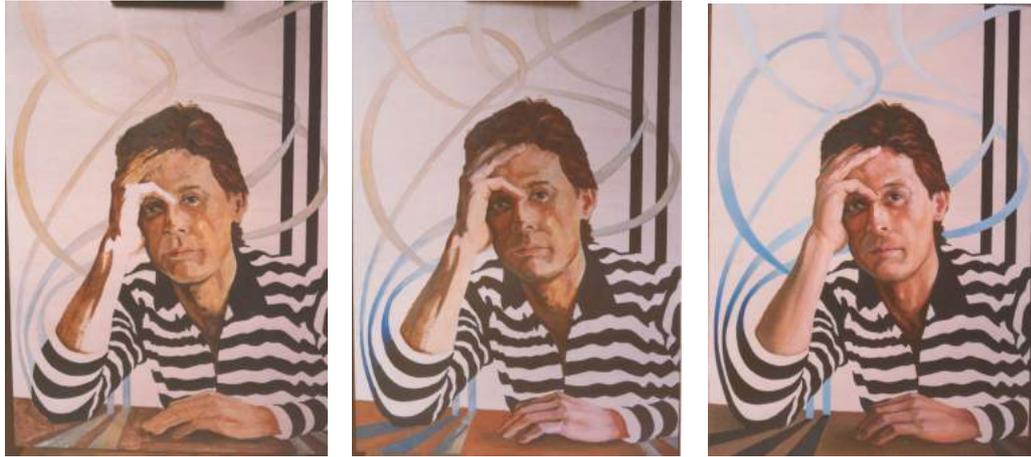
Esta capacidad de la mano derecha para pasar de la potencia al acto, viene acentuada por la movilidad de las líneas que evolucionan a partir del brazo derecho.

En cambio la mano izquierda, sin ocupación aparente, ve acentuada su quietud por las líneas verticales que se apoyan sobre el hombro izquierdo y que, a la vez, compensan el desequilibrio provocado por la inclinación del cuerpo, que el brazo derecho no basta para equilibrar.

Ante esta situación, que se produce entre el cuadro y el espectador por medio de la postura de observación patente y por el tamaño, el espectador puede sentir la tendencia a evitar la confrontación. Para dificultar esta tendencia a la huida, he buscado la forma de centrar al espectador frente al cuadro por medio de líneas convergentes sobre el plano horizontal –único plano real del cuadro– de forma que lleven al espectador a estar de nuevo bajo el campo de influencia de la figura del cuadro, evitando su huida lateral.

Las líneas convergentes hacia la figura, a la vez que afirman el plano horizontal, enlazan al espectador y le fijan bajo la observación del retrato.

Como ni la meta, ni el tema son para crear una situación de agobio, se le deja al espectador una salida –para evitar la sensación de espacio cerrado en sí mismo–. Una salida que tiene más de ilusoria que de real, porque es la única que no podrá utilizar el espectador: seguir las curvas ascendentes que, a pesar de su falta de rigidez y sensación de libertad, en el fondo le atarán de nuevo a la mirada del retrato y le sujetarán a su observación (figs. 194 a 196).



Figuras 194 a 196. Proceso de realización del cuadro.

Para conseguir que el ojo derecho del modelo cumpla su función inquisidora, he oscurecido toda la mitad derecha de la cara, de forma que se cree una sensación de profundidad desde la que el ojo observa.

El ojo izquierdo, en cambio, no se dirige tanto al espectador sino, a través de él, a su interior.

Después de los últimos detalles realizados con el espejo delante, considero que debo dejar ya el cuadro. Seguramente se podrían conseguir otros acabados diferentes en algunas zonas, pero tal como está, contiene rasgos en los que soy capaz de reconocerme.

Como último detalle, y debido a que la atención se dispersa en la mitad inferior del cuadro, he quitado oscuros a la mano izquierda y la he trabajado con tonos más claros, para evitar que se convierta en un segundo foco de interés (figs. 197 a 202).



Figura 197
Detalle de la cabeza.



Figura 198
Detalle del rostro.



Figura 199
Detalle los ojos.



Figura 200
Detalle de la boca.



Figura 201
Detalle del ojo derecho.

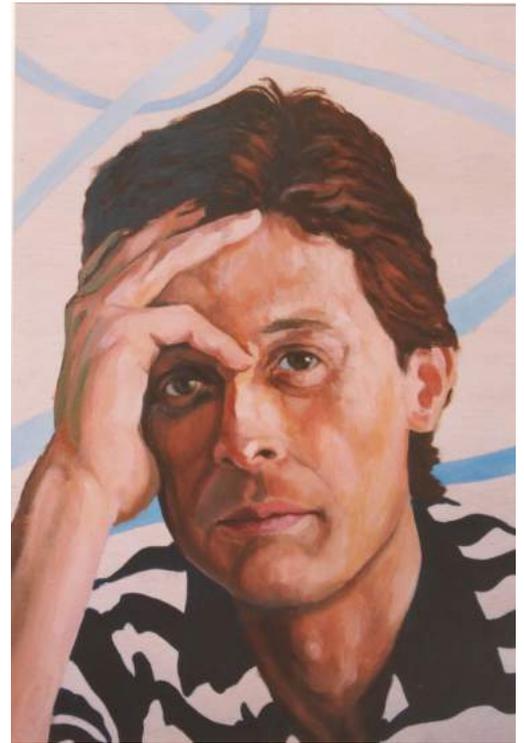


Figura 202
Detalle del rostro terminado.

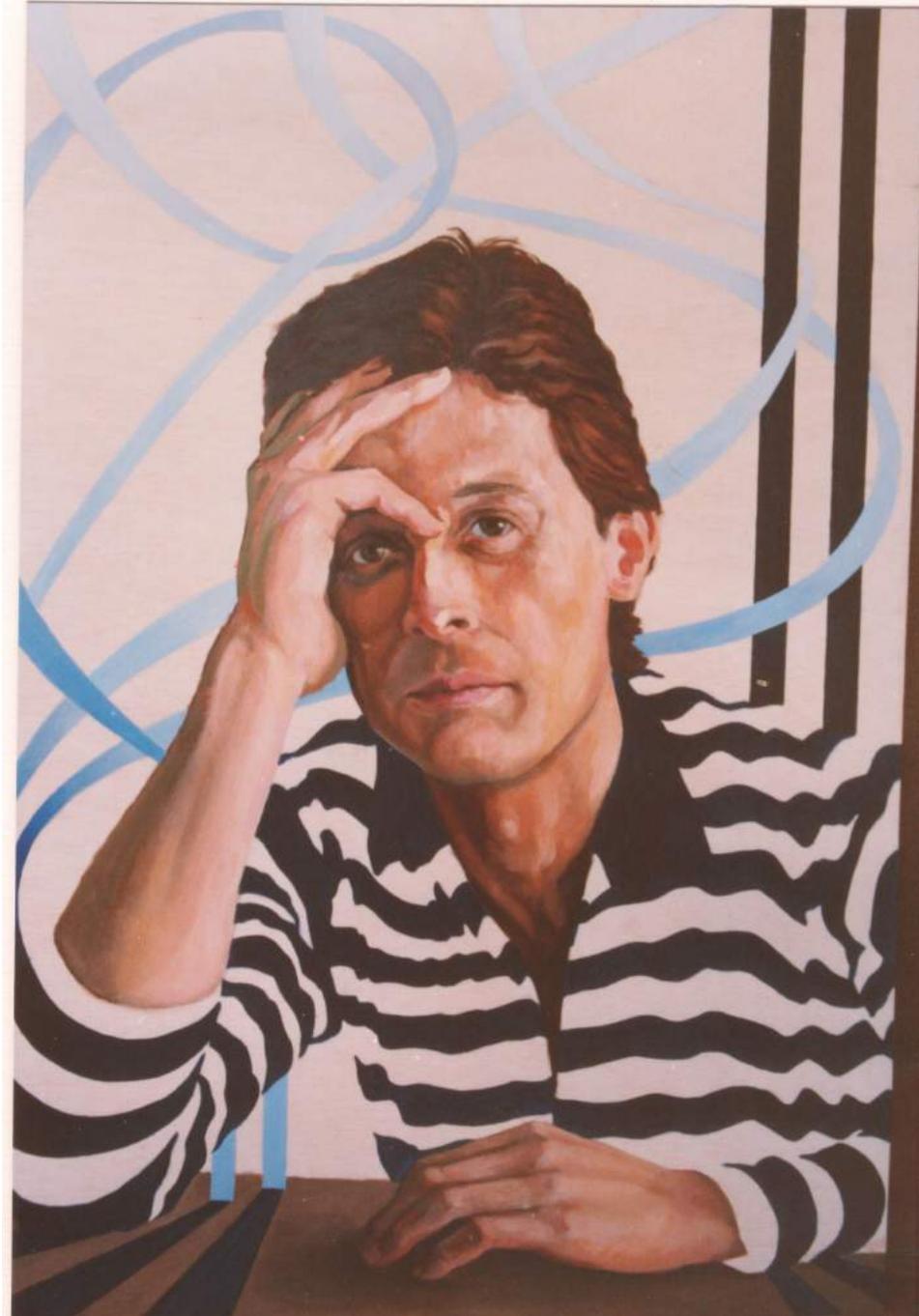


Figura 203. Autorretrato I terminado.

Barcelona, a 22 de agosto de 1987

EN TORNO AL AUTORRETRATO

CURSO DE DOCTORADO DE
RETRATO Y AUTORRETRATO II

(Autorretrato de primera época II)

(Realizado por Jaume Camats Petanàs en el año 1988, en la Facultad
de BBAA “San Jorge” de la Universidad de Barcelona)

ÍNDICE AUTORRETRATO II

1. Prólogo.....	210
2. Planteamiento.....	211
3. Descripción.....	214
4. Reflexión:	
4.1. El mundo exterior al cuadro.....	215
4.2. La ilusión del espacio.....	216
4.3. El protagonismo del espejo.....	216
4.4. El tema de la inversión de la imagen: ¿Sólo eso?.....	217
5. Documentación gráfica del proceso pictórico.....	220

1. PRÓLOGO

Un año después de terminar el trabajo del curso de doctorado Retrato y autorretrato I, en el que la temática se centró, casi exclusivamente, en la GÉNESIS DE UN AUTORRETRATO y en los estados de ánimo sucesivos, así como en la explicación de las diferentes acciones y modificaciones del proceso pictórico, trato de aportar ahora otros aspectos en este curso de doctorado Retrato y autorretrato II, EN TORNO AL AUTORRETRATO, obviando en cierta forma aquellos puntos en los que se trabajó el curso pasado.

La temática, sea de un retrato o de un autorretrato, tiene la entidad suficiente como para no tratar de agotar sus posibilidades, ya que lo que persigue la representación pictórica no es sólo reproducir la forma externa o epidérmica pues, de hacerlo así, estaríamos matando aquello que, en el fondo, se intenta reflejar: la vida.

Se trata de representar toda la riqueza posible de matices cambiantes que conforman la existencia del personaje; más aún, se trata de abarcar aquello que ha sido y lo que probablemente será con el transcurrir del tiempo, pero que aún no es y que, de alguna manera, está contenido en este momento actual.

En el fondo, el escollo principal con que uno se encuentra, a la hora de iniciar una tarea así, se reduce a la dificultad de conocer a fondo a las personas. Esta dificultad no queda soslayada al tratarse de un autorretrato, ya que la lejanía que impide el conocimiento de los demás, se convierte aquí en la proximidad que impide ver y hace que se cumpla el adagio popular de que el árbol impide ver el bosque ¹⁴⁷.

A esta dificultad vienen a sumarse otras dos no menos importantes:

- a. Por un lado los recursos técnicos o habilidades –si queremos llamarlos así– que no siempre juegan a nuestro favor sino que, a veces, se muestran esquivos y perfectamente inútiles para expresar aquello que queremos.

¹⁴⁷ Refrán popular.

b. En segundo término la intuición necesaria para captar aquellos matices que, al margen del parecido epidérmico, nos haga reconocer al personaje en su entidad menos formal -pero quizás más real- porque participa de toda una serie de influencias que le han hecho como es.

Puede arrojar un poco de luz sobre este aspecto un texto de Diderot:

Mirad esta mujer que ha perdido los ojos en su juventud. El crecimiento sucesivo de la órbita no ha distendido más sus párpados; se han replegado en la cavidad que ha abierto la ausencia del órgano; se han encogido. Los párpados superiores han tensado las cejas; los inferiores han realzado ligeramente las mejillas, el labio superior se ha resentido con este movimiento, y se ha elevado; la alteración ha afectado a todas las partes de la cara, según éstas estuvieran más alejadas o más cercanas al lugar del accidente. Pero ¿creéis que la deformidad se ha limitado al óvalo de la cara? ¿Creéis que el cuello se ha librado totalmente de él? ¿Y los hombros, y el pecho? Quizá sí, a vuestros ojos y a los míos. Pero preguntad a la naturaleza; presentadle este cuello, estos hombros, este pecho, y la naturaleza os dirá: Esto es el cuello, los hombros, el pecho de una mujer que ha perdido los ojos en su juventud ¹⁴⁸.

Si esto es así, no pienso que sea descabellado deducir que en el aspecto de una persona existen rasgos difícilmente aprehensibles, que son la causa de su ser actual y que marcarán su aspecto futuro.

Esos datos, esos indicios que están ahí, sobre el rostro, para quien sea capaz de detectarlos, son los que harán que al final se haya conseguido captar lo más esencial del personaje y siga siendo él mismo, a pesar de que el parecido físico sea más o menos exacto formalmente.

2. PLANTEAMIENTO

Realizo algunos dibujos rápidos frente al espejo. No creo que sea esto lo que quiero hacer; me estoy dejando llevar por la anécdota. Necesito más lejanía, estar más fuera del juego.

¹⁴⁸ DIDEROT, D. *Escritos filosóficos. Ensayos sobre la pintura*. Cit.

Como va a ser un autorretrato, se impone un cierto alejamiento del personaje, para poder verlo con más objetividad. Para ello recorro a la fotografía.

Con esto consigo una serie de instantáneas entre las que puedo establecer comparación y seleccionar aquella que más me declara del personaje.

Desde el primer momento hago intervenir en la composición los espejos, ya que me dan la posibilidad de mostrar, por lo menos, dos aspectos diferentes del personaje en la misma composición.

Descubro así que las fotos tomadas a través de un espejo poseen una nitidez especial, fría, como falta de atmósfera, por lo que desecho la idea (figs. 204 a 207).



Figuras 204 a 207. Pruebas fotográficas.

En parte debido a la casualidad, entre las diversas fotos realizadas, descubro la imagen de los tejados y áticos de enfrente que se reflejan superpuestos en el cristal existente en la ventana tras la que se encuentra sentado el modelo (figs. 208 a 211).



Figuras 208 a 2011. Pruebas fotográficas.

De entre todas las fotografías selecciono una por lo que tiene de mezcla, o confusión –si se quiere llamar así– de los planos del espacio real y por la diversa expresión de los rostros del personaje que aparecen en ella. Con ella como base voy a empezar a trabajar en el autorretrato (fig. 212).



Figura 212. Fotografía base para el Autorretrato II. Autor Roberto Rodríguez.

3. DESCRIPCIÓN

Para hacer más comprensible la estructura de la composición se adjunta un esquema en planta de la misma.

El espectador está situado en el punto desde el que se ha tomado la foto. Entre él y el modelo se encuentra un cristal que refleja la parte externa del cuadro, el mundo en el que se halla el espectador (figs. 213 a 214).



Figuras 213 y 214. Vista desde el interior y exterior del escenario del cuadro.

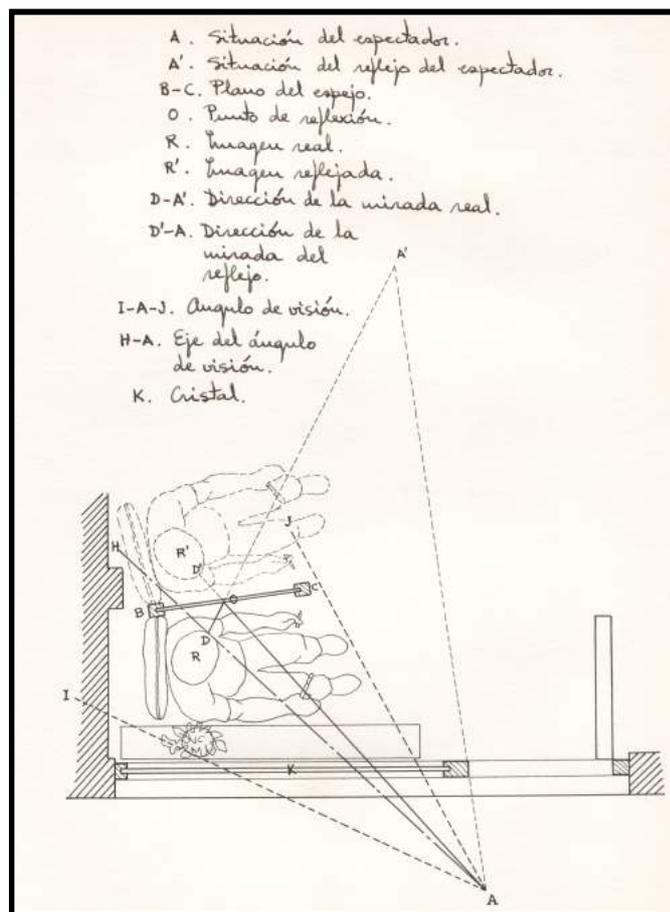


Figura 215. Esquema de la composición del cuadro en planta.

4. REFLEXIONES

4.1. El mundo exterior al cuadro

Es bastante habitual el uso de los espejos en la pintura para hacer presente la otra mitad de la realidad que no aparece en el cuadro. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en el conocido cuadro *El matrimonio Arnolfini*, de Jan Van Eyck.

En el autorretrato que nos ocupa, el planteamiento no ha sido mostrar la otra mitad de la realidad, sino que el espejo es el que nos informa sobre el personaje que estamos observando, pasando de una visión parcial de perfil, a enriquecer nuestra percepción con una imagen frontal que, además, nos dirige la mirada, contrariamente a la anterior.

En cambio, es todo el resto del cuadro el que nos hace presente la otra mitad de la realidad -situada detrás del espectador- por medio del reflejo en el cristal que está entre nosotros y la escena observada.

Se invierten aquí, pues, los papeles representados habitualmente, por el espejo y el resto del cuadro, tal como afirma Julián Gállego cuando dice que

el espejo nos deja ver no sólo la otra mitad de los personajes, aislándolos del fondo, convirtiéndolos en “bultos redondos” y librándolos de parecer aplastados, sino también la mitad de la habitación –o del Mundo– que queda, inexorablemente al exterior de un cuadro, que sólo puede representar la otra mitad. Mitad más mitad, el cuadro, gracias al espejo, nos da la totalidad de un espacio, del espacio en que estamos viviendo ¹⁴⁹.

El espejo, en este caso, cumple la función de darnos una nueva información, desde otro ángulo, que completa de modo esencial la que observamos directamente del personaje.

Aquí, el espejo va a darnos la otra mitad, la otra cara del personaje, más que a mostrarnos el mundo externo al cuadro, a pesar de que éste también está presente –sin excesivo protagonismo– en el espacio soleado de la terraza que constituye el fondo del espejo.

¹⁴⁹ GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*.

En cambio, la visión del mundo exterior al cuadro, aparece superpuesta sobre la misma realidad que observamos, con lo que se crea una situación un tanto confusa en el espectador.

4.2. La ilusión del espacio

Analizando un poco esta situación tenemos:

1. En pintura, la creación de la tercera dimensión, es siempre una ilusión de los sentidos, un engaño.

Se ha procurado evitar aquí, dentro de lo posible, el facilitar esa ilusión de profundidad por medio de la perspectiva y, en cambio, se ha fomentado por medio de la superposición de planos, que inmediatamente requieren el espacio para ser explicados. Es el propio espectador el que debe situar entre él y el personaje un cristal, para explicar la inclusión del mundo exterior.

2. El espacio que existe detrás del espectador nos lo encontramos delante del espejo, e incluso antes que la figura del personaje mismo, en el reflejo del mundo exterior.

3. El espejo crea una abertura que nos da paso –profundiza– hacia un espacio que se encuentra situado inmediatamente detrás del observador.

No deja de ser paradójico que se cree una situación en la que la realidad más cercana –terrace soleada– al reflejarse en el espejo, profundice –se hunda– en otra realidad más lejana que se hace presente por reflejo en el plano más epidérmico del cuadro.

4. En el fondo, todo aboca a poner de manifiesto la falsedad de la ilusión, lo cual, ayudado por el efecto uniformador y aplanante del cristal existente entre el espectador y el personaje, hace que desaparezca el efecto tridimensional y se ponga de manifiesto la falta de volumen de la imagen del cuadro.

4.3. El protagonismo del espejo

En el mismo momento que en una pintura aparece un espejo, éste empieza a adquirir su propia vida, independiente de la del cuadro total. Es más bien el cuadro el que no puede prescindir del espejo y no al revés. Caso curioso en el que la parte sojuzga y esclaviza al todo.

Para demostrar esto nos bastaría ir recortando los espejos pintados en diversos cuadros. Veremos como tienen una existencia autosuficiente, mientras que el resto del cuadro queda inacabado, sin sentido, inexplicable, incompleto.

Se podría hablar de que la vida del cuadro ha ido pasando al espejo, lo ha ido parasitando de tal forma que no puede sobrevivir sin él:

y el espejo demuestra que no necesita al cuadro. Los espejos deformantes de las barracas de feria son capaces de inventar. Y en nuestro tiempo Julio Le Parc ganó el gran premio de la Bienal de Venecia de 1966 exponiendo al público sus propias caras deformadas, geometrizadas, fragmentadas por espejos. Pistoletto, Pol Bury, Domingo, Eduardo Sanz, entre otros, han empleado el espejo para reemplazar al cuadro ¹⁵⁰.

4.4. El tema de la inversión de la imagen: ¿sólo eso?

La primera apreciación que podemos hacer ante una imagen reflejada en un espejo, es que ha sufrido una inversión: la derecha se ha trocado en izquierda y ésta en derecha.

Pero no sólo ocurre eso. Ha empequeñecido, se ha alejado. A este alejamiento contribuye no sólo el hecho de la disminución del tamaño, provocada por una doble distancia de la que se encuentra entre el modelo y el espejo, sino también por un sutil cambio de color. Adquiere éste una especial reverberación, más fría, más metálica, y una luminosidad extraña. Se diría que todo ayuda a no relacionar el modelo con la imagen reflejada. Ésta se ha convertido en otro yo, diferente de nosotros. Hay algo que nos asimila, pero también hay algo que nos hace sentir al margen.

¹⁵⁰ GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*.

Es una sensación fácilmente comprobable, pero nada sencilla de explicar. Nos puede ilustrar sobre ello el comentario, ante esta situación, de Antonio de Marichalar, marqués de Montesa:

Este que se encara hoy conmigo y trae receloso el mirar y el aire crispado, que empuña por espada un pincel y por rodela una paleta, no es sino un artista que aspira a retratarse. Le viene esa desazón de querer verse tal y como yo le diga que es, estando a la vez acorde con como se vea él y quisiera ser visto de los otros. El temor a no conseguir una cabal coincidencia es acaso el origen de su preocupación y de su azoramiento. Sosegaos, quisiera decirle: descuidad ese cuidado ¹⁵¹.

Como vemos, es relativamente fácil convertir en interlocutor, opuesto a nosotros, el reflejo del espejo. Es fácil sentir la imagen como ajena a nosotros.

De la misma manera que es frecuente en literatura escribir sobre uno mismo, proyectándose en un protagonista ficticio, así en pintura es un recurso válido el empleo de la imagen reflejada en el espejo para cumplir la misma función. En este caso, el espejo va a darnos la otra mitad del personaje, ese aspecto más oculto de su carácter, que se muestra sin reparo toda vez que el autor ya no se identifica directamente con él; es otro, un personaje ficticio que puede mostrarse tal como es, mientras que el personaje del primer plano, tiene que pechar con los condicionantes previos de dar una imagen que el autor quiere dar de sí mismo.

A estas alturas, es más que posible que haya acudido a la mente del lector la novela de Oscar Wilde *El retrato de Dorian Gray*.

¿Hasta qué punto es cierto que en el fondo, este tema, está latente en los autorretratos?

¿Por qué un pintor está pintando siempre el mismo rostro aunque sean diferentes los personajes?

¹⁵¹ MARICHALAR, A., *La reflexión del espejo*.

De hecho, muchas más veces de lo que se cree, el pintor emplea la excusa del modelo o del tema para trasladar al cuadro sus vivencias, para proyectarse él.

Fijémonos ahora en el cuadro del presente trabajo. Casi inconscientemente acotamos la realidad, la vida, en los ojos. Por esta simple razón el protagonismo del cuadro se desplaza automáticamente de la figura de primer término a la figura del reflejo, puesto que la figura principal no nos dirige la mirada.

Ya ha conseguido el autor desligarse, pues, de la relación directa con el espejo. Puede volcarse de lleno en hablar de sí como si fuera de otro, en el reflejo del espejo.

La mirada, aún estando dirigida al espectador, adquiere una lejanía o, si se quiere, una profundidad, que no tendría si fuera la figura real, en vez de la del reflejo, la que nos estuviera mirando.

Al dar ese papel de protagonismo, de vida, a la mirada, pasamos por alto al verdadero protagonista del cuadro. No caemos en la cuenta de que la figura que nos mira es simplemente un reflejo de la que -con tanta facilidad- hemos pasado por alto, no otorgándole más protagonismo que a la maceta que tiene al lado. Tal como observa Gállego:

La seducción del espejo es tal que al ver uno de esos cuadros terminaríamos por olvidar que lo representado en el espejo que figura en ellos no es un reflejo natural, sino un cuadro dentro del cuadro, más o menos forzado ¹⁵².

El pincel en la mano derecha viene a recordarnos que la imagen real es la que hemos olvidado con tanta facilidad, simplemente porque no posee unos ojos, una mirada con la que podamos comunicarnos.

En cuanto al problema de la inversión de la imagen, se crea una situación singular, al estar sacado el cuadro de una composición fotográfica, y se ha obviado bastante al no aparecer las manos en el reflejo del espejo, con lo cual se fomenta la persistencia del engaño y el desplazamiento del protagonismo a la figura reflejada.

¹⁵² GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*.

Todo un mundo de ilusión que tan bien describen estas líneas de Gállego:

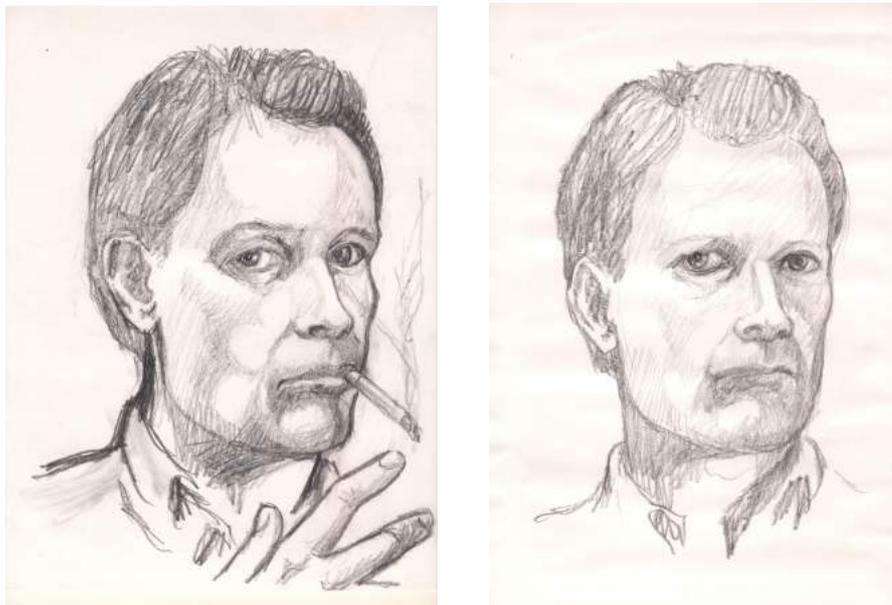
Apariencia falsa dentro de la apariencia falsa del cuadro, reflejo en el reflejo, espejo en el espejo, nunca el cuadro dentro del cuadro adquiere un sentido más desengañado y, al mismo tiempo, más seductor que cuando nos miente doblemente, con su pretensión de repetir la realidad exterior, con su jactancia de inmovilizar el mundo inquieto del azogue ¹⁵³.

5. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA DEL PROCESO

En este apartado está recogida la documentación gráfica del proceso pictórico que se ha seguido en el autorretrato en sus diferentes fases de ejecución.

Se incluyen también unos dibujos preparatorios en los que se contempla la opción de que en el autorretrato aparezca el autor en el momento de fumar (figs. 216 y 217).

Esta posibilidad también se barajó en un principio en el momento de realizar las fotografías que debían emplearse como base del autorretrato.



Figuras 216 y 217. Dibujos preparatorios.

¹⁵³ GÁLLEGO, J., *El cuadro dentro del cuadro*.



Figuras 218 y 219. Primeras manchas.

Después de las primeras manchas ya se puede distinguir en el cuadro la diferencia que se establece entre el rostro real y el rostro reflejado en el cuadro (figs. 218 a 221).



Figuras 220 y 221. Detalles del rostro en el espejo.



Figura 222. Imagen y reflejo en el Autorretrato II.

Es conveniente tener en cuenta que de igual modo que los tejados reflejados en el cristal (fig. 222) se ven alterados por la inversión de la imagen, también al rostro le sucede otro tanto. Por una parte, resulta perceptible que la calidez del rostro del modelo está en contradicción con la frialdad del rostro reflejado en el espejo (figs. 223 y 224).



Figuras 223 y 224. La frialdad del reflejo.

Por otra parte, al reflejarse el rostro en el espejo, conviene no olvidar que también su imagen está invertida, con lo cual el mensaje que transmite resulta engañoso para el espectador (fig. 225).



Figura 225. Últimos retoques al Autorretrato II.



Figuras 226 y 227. Detalle del reflejo en el cristal de la ventana y fotografía en la que se pueden apreciar los edificios del exterior a través del ventanal con el cuadro terminado en el lugar donde estaba situado el modelo.



Figura 228. Detalle del rostro y su reflejo en el espejo.



Figuras 229 a 231. Detalles del rostro, del reflejo y de la mano izquierda.

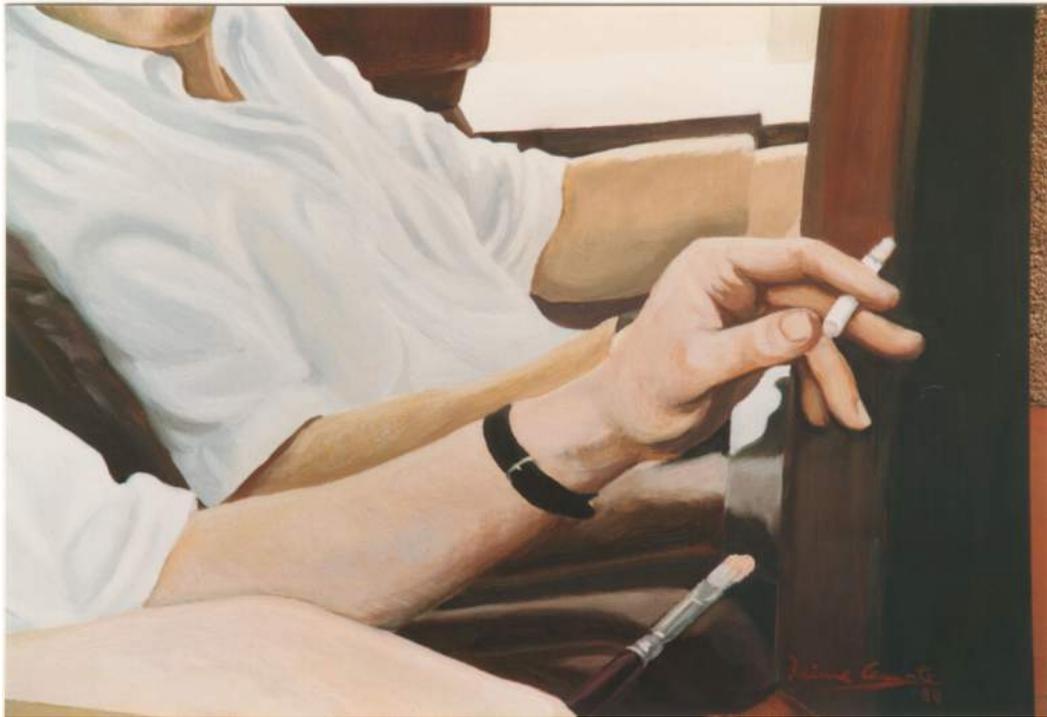


Figura 232. Detalle de las manos.



Figura 233. La mirada desde el reflejo.

La mirada en el reflejo (fig. 233) ¿dice lo mismo que la mirada del rostro que nos da la espalda, y al que no podemos contemplar más que a través del reflejo?



Figura 234. Autorretrato II finalizado

¿Hasta qué punto resulta fiable para el espectador la información que recibe del autor a través de lo que le dice el Autorretrato II? Posiblemente, para que un autorretrato pueda ser considerado veraz en cuanto a lo que muestra del autor, no debería llegar a través de un reflejo en el que la imagen real está invertida.

Barcelona, a 1 de septiembre de 1988.

AUTORRETRATO Y CONOCIMIENTO PROPIO

TRABAJO DE TESINA

(Autorretrato de última época III)

(Realizado por Jaume Camats Petanàs en el año 2011, como preparación de esta tesis, en la Universidad Autónoma de Barcelona)

ÍNDICE AUTORRETRATO III

1. Prólogo.....	228
2. Planteamiento.....	229
2.1. La objetividad del juicio.....	229
2.2. Descripción de la estructura.....	231
3. Proceso de realización del Autorretrato III.....	232
4. Función de cada elemento de la estructura.....	241

1. PRÓLOGO

Al afrontar este Autorretrato III –al que llamaremos Autorretrato de última época–, después de transcurridos 25 años desde la elaboración de los Autorretratos I y II durante los cursos de doctorado –a los que llamaremos Autorretratos de los primeros tiempos–, podemos advertir considerables variaciones en los objetivos que pretendía el autor al representarse.

El autor en la actualidad, el autor ha descuidado todo interés por dar una u otra imagen ante los ocasionales espectadores de su autorretrato. Tampoco siente la preocupación de proteger su intimidad adoptando una postura defensiva. Ni tan siquiera conserva el propósito que tenía hace 25 años de incomodar al espectador con su mirada.

En lugar del propósito de representar una imagen de sí hacia el exterior, dirige su interés a escrutar lo que ve en su interior. No se detiene en la corteza, busca en su interior. Examina lo que hay en su intimidad, lo que sabe que es, para manifestarlo en el autorretrato. Sólo al conocerse y aceptarse tal como es, podrá representarse de un modo verdadero en el autorretrato, de manera que también los demás también puedan conocerle en su representación.

Si este Autorretrato III pretende que, a través de él, el observador pueda hacerse una idea de cómo era, cómo sentía y como pensaba su autor, no se puede limitar a manifestar exclusivamente su apariencia externa sino que precisa contener una información que de algún modo permita acceder a conocer su personalidad.

Posiblemente puedan ayudar a este fin determinados conocimientos básicos de morfopsicología y de expresión facial, pero gran parte de esta información se alcanza por vía intuitiva, de modo análogo a lo que sucede al observar un rostro real.

Por otro lado, es presumible que la observación razonada y crítica necesaria para realizar el autorretrato, suponga para el autor una valiosa

ayuda a la hora de profundizar en su identidad y que, como consecuencia, le lleve a progresar en su conocimiento propio.

2. PLANTEAMIENTO

Puesto que resulta muy difícil ser juez y parte, como instrumento para facilitar la ecuanimidad en el conocimiento propio, se ha buscado un sistema que permita contemplar la escena a través de una estructura, como si no se tratara del autorretrato propio sino del de otra persona, procurando –en la medida de lo posible– distanciarse de la acción para no sentirse parte implicada.

2.1. La objetividad del juicio

Los dos Autorretratos I y II de los primeros tiempos, ni tenían como meta alcanzar un mayor conocimiento propio, ni buscaban dar a conocer a su autor, sino más bien todo lo contrario. La objetividad no constituía un requisito esencial en ellos. En cambio, el Autorretrato III, busca hacer posible descubrir la personalidad del autor a través del autorretrato al tiempo que mejora en su conocimiento propio, por ello es condición sine qua non asegurar cierta objetividad a la hora de juzgar.

Para comprobar hasta qué punto el autorretrato es el resultado de la imagen que deseamos que los demás tengan de nosotros, o en qué medida es fruto de la observación y del conocimiento personal –que hace posible mostrar tal como somos íntimamente en un autorretrato–, se ha utilizado una estructura que facilite observar la escena desde fuera, como si no fuéramos parte implicada, una vez realizado el autorretrato.

La primera dificultad que conlleva el análisis del propio autorretrato es aprender a conocernos como si se tratara de otra persona, y la mejor manera para verse con la mayor objetividad posible, implica dejar de ser el protagonista y ocupar el papel de espectador. En esta cuestión incide acertadamente el filósofo Héctor Zagal al anotar que

resulta curioso observar que, cuando más nos conocemos a nosotros mismos, es cuando nos juzgamos como si fuéramos una persona distinta¹⁵⁴.

El esfuerzo por verse tal como veríamos a otra persona, dejando al margen lo que atañe personalmente, hace posible un conocimiento mayor del que es habitual y que, en cierto modo, se parece bastante al modo que tienen de vernos los demás.

También para este Autorretrato III se ha utilizado una fotografía como base de partida porque, además de evitar los engaños propios del espejo y la inversión de imagen, ayuda a alejarnos de la implicación personal en la acción que comporta usar un espejo.

A diferencia de lo que sucede con el espejo, lo primero que se descubre al emplear una fotografía, es que, aunque cambie nuestra expresión mientras pintamos –preocupación, interés, sorpresa, interrogación, etc.–, no varía la expresión que vemos en la foto. La fotografía no cambia el gesto, pues la misma expresión que tenía en el instante que se tomó la fotografía, es la que seguirá teniendo cuando ya el papel haya envejecido por los años.

En la fotografía se contempla nuestra imagen como si se tratara de otra persona. Analizamos con ojos críticos la imagen que muestra, como lo haría un pintor frente al modelo que trata de representar. En esta situación, el tiempo empieza a jugar a favor del observador. Conforme transcurre el tiempo de observación, parecen esfumarse las nieblas que velan la intimidad de la persona y se hace más accesible la personalidad profunda, que constituye lo más esencial de nosotros mismos.

No es posible situarse al margen de la acción durante la ejecución del autorretrato propio, pero sí lo es a la hora de observarlo. Se trata de establecer un circuito en que los tres niveles de protagonismo estén completos. Esos tres niveles que hacen posible permanecer al margen de la acción son:

¹⁵⁴ ZAGAL, H., "El espejo. De la vanidad al autoconocimiento", *Istmo*, 293 (2007), http://istmo.mx/2007/11/el_espejo_de_la_vanidad_al_autoconocimiento.

1. El pintor pintando.
2. El pintor en reflejo.
3. El pintor pintado.

Para olvidar que somos parte implicada y una misma persona con el pintor y el modelo, basta con integrar el autorretrato dentro de una estructura que, por su diseño, minimice la dificultad de juzgarse a sí mismo con relativa objetividad.

Esta estructura que permite llevar a cabo la opción de situarse al margen de la acción y, a la vez, contemplarla como un espectador, de tal manera que logre el distanciamiento necesario para gozar de una mayor objetividad al juzgar el autorretrato, consiste en un prisma paralelogramo de base trapezoidal en cuyas caras verticales interiores se contienen todos los elementos que integran la acción.

2.2. Descripción de la estructura

Para facilitar la comprensión de la estructura utilizada puede ayudar el esquema del desarrollo de sus proyecciones ortogonales (fig. 235).

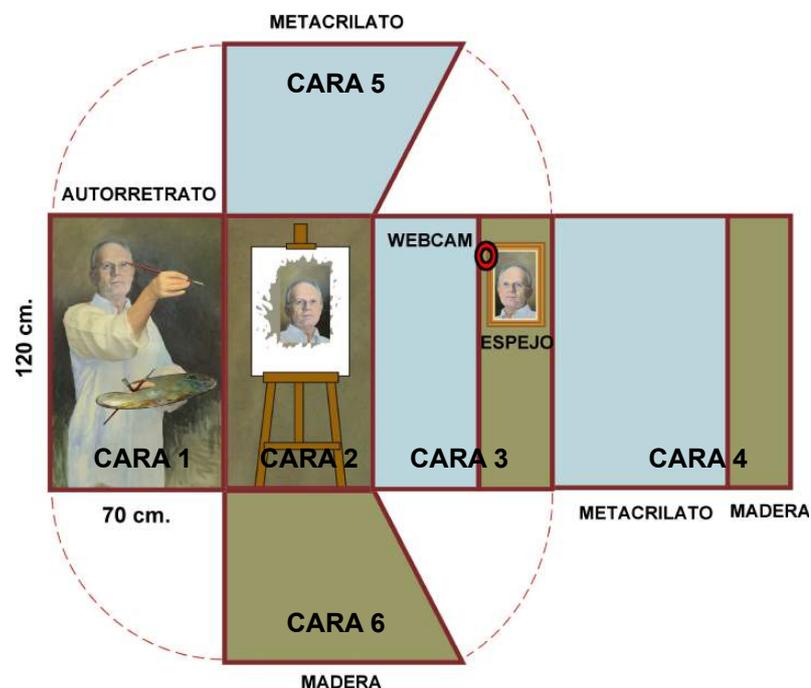


Figura 235. Desarrollo de la estructura en proyecciones ortogonales.

En la figura 235 vemos el desarrollo de un prisma paralelogramo de base trapezoidal, con dos de sus paredes verticales (CARA 3 y 4),

transparentes en parte, que permiten observar desde diversos puntos de vista la acción que se desarrolla en el interior. De las otras dos paredes verticales, una está ocupada por el autorretrato (CARA 1) y, la otra (CARA 2), por un caballete con una pantalla de plasma que, a modo de tela, muestra el autorretrato del pintor de la CARA 1.

En la pared transparente frente al autorretrato (CARA 3), está situado un espejo donde se observa el pintor y que, en su marco, tiene incorporada una webcam que envía la imagen a la pantalla de plasma (CARA 2), que hace las veces de tela en el caballete.

El Autorretrato III tiene los dos brazos de escayola –vaciados del natural–, sujetos al cuadro por medio de tuercas, de modo que incrementen la apariencia de realidad que favorezca la sustitución del pintor real con cierto grado de verosimilitud.

El proceso seguido para realizarlo ha sido el siguiente.

3. PROCESO DE REALIZACIÓN DEL AUTORRETRATO III

1. Elaboración de diversos bocetos para elegir la estructura que contendrá el autorretrato. De entre todos los proyectos, se escoge la opción con brazos de escayola por su capacidad para producir en el espectador la sensación de escena completa en sí misma (fig. 236).



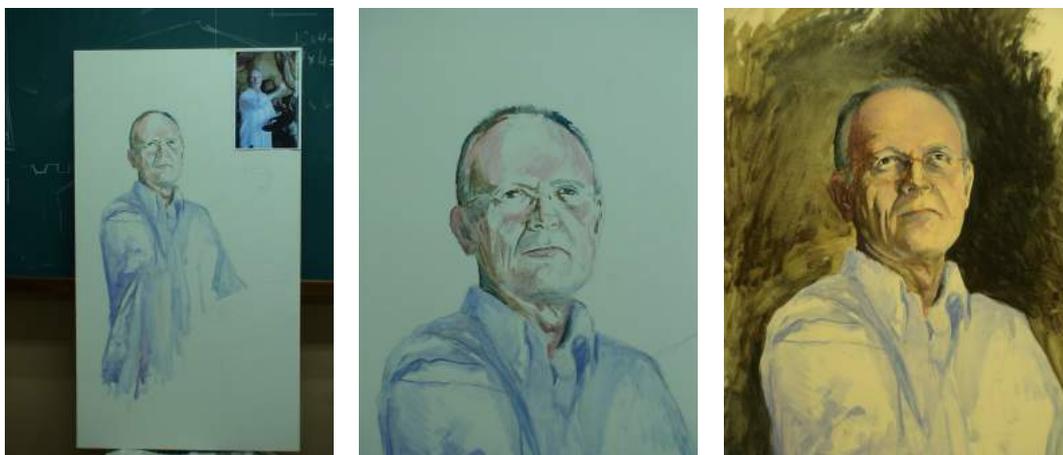
Figura 236. Boceto para el Autorretrato III.

2. Elección de la fotografía base que se utilizará para la realización del autorretrato (fig. 237).

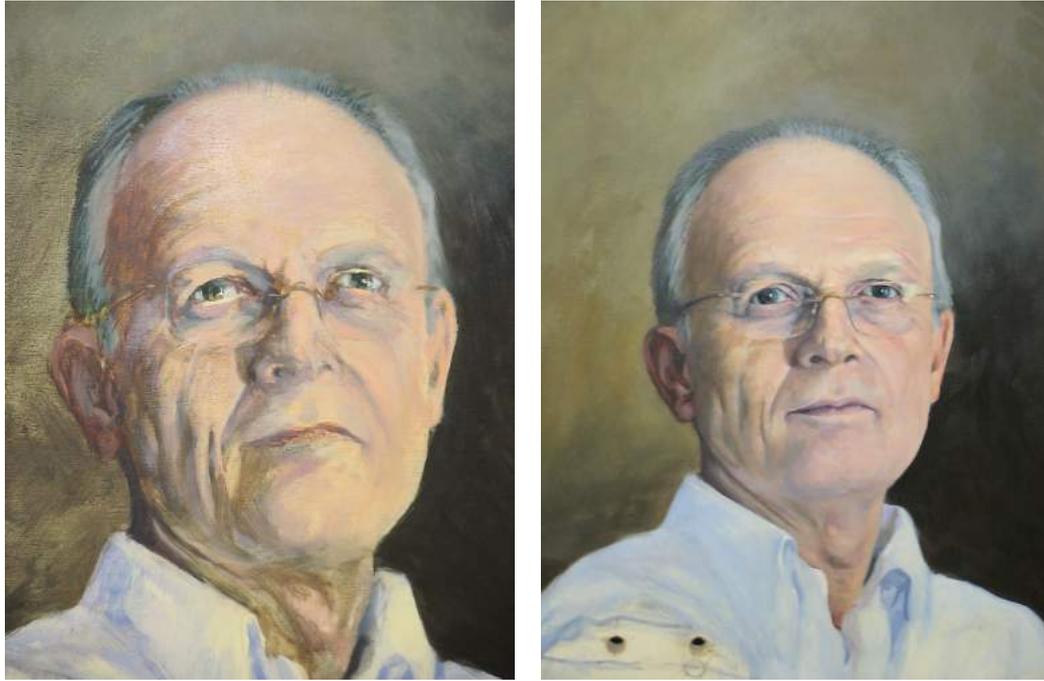


Figura 237. Foto elegida para hacer el Autorretrato III.

3. Inicio del autorretrato al óleo a tamaño natural utilizando como modelo la fotografía (figs. 238 a 242).

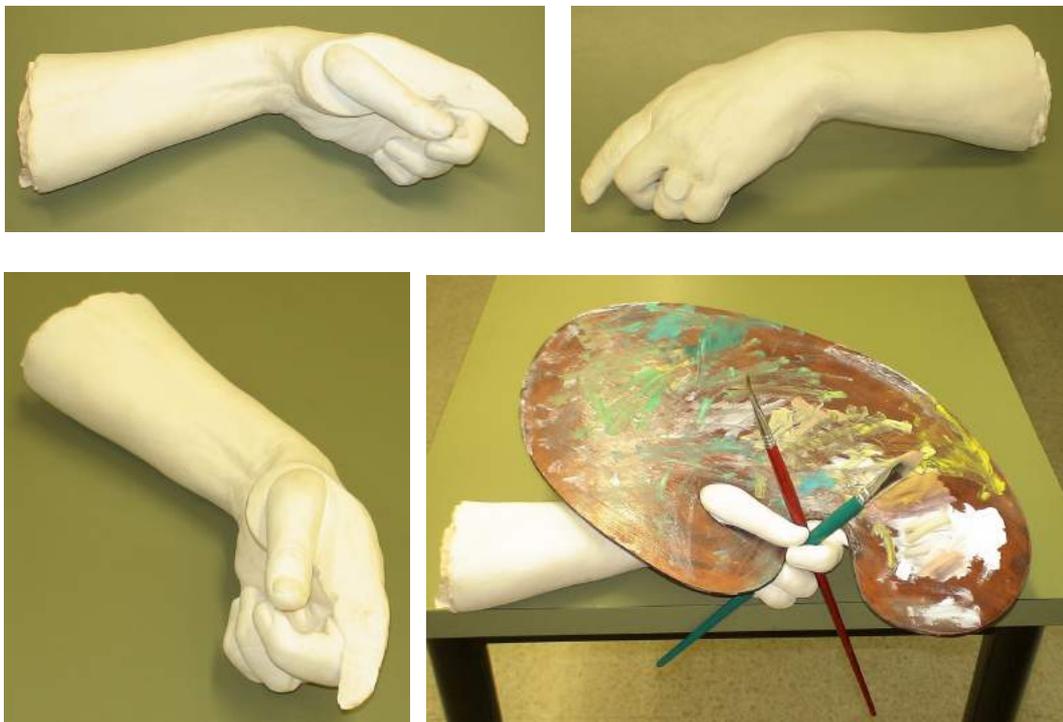


Figuras 238 a 240. Manchado del cuadro.

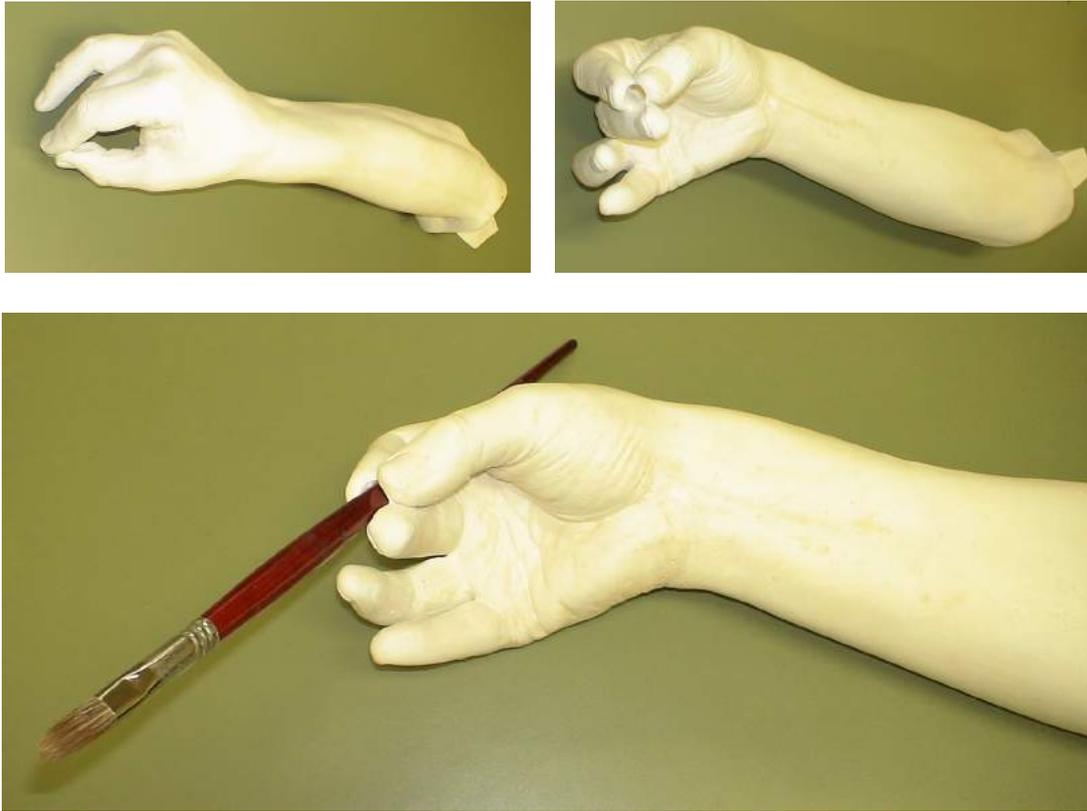


Figuras 241 y 242. Proceso de realización del rostro.

4. Elaboración de los moldes de escayola del brazo izquierdo para que la paleta pueda quedar ajustada a la mano que la sujeta (figs. 243 a 245), y del brazo derecho para que pueda sujetar el pincel con que el autorretrato pinta sobre el lienzo del caballete (figs. 246 a 248).



Figuras 243 a 245. Fotografías del brazo izquierdo de escayola.



Figuras 246 a 248. Fotografías del brazo derecho de escayola.

5. Preparación con selladora para reducir la absorción de la escayola y pintado de los brazos con óleo (figs. 249 y 250).



Figuras 249 y 250. Fotografías de los brazos de escayola pintados.

6. Construcción de la estructura de madera y de metacrilato de las distintas caras de la estructura. Se han numerado las caras para facilitar la descripción que se hará posteriormente (figs. 251 a 253).



Figuras 251 a 253. Estructura del prisma con vista de las distintas caras.

7. Anclaje de los brazos de escayola en el autorretrato y colocación de las mangas de la camisa para ocultar la estructura (figs. 254 a 262).



Figuras 254 a 259. Fotografías del anclaje de los brazos.



Figuras 260 a 262. Fotografías de los brazos colocados en el cuadro.

8. Explicación gráfica del contenido de cada una de las caras de la estructura:

CARA 1: Contiene el autorretrato y los brazos (figs. 263 a 266).



Figuras 263 a 266. Diversos detalles de la CARA 1.

CARA 2: Está situada a la izquierda del autorretrato y contiene el caballete y la pantalla de plasma que hace las veces de lienzo donde pinta el pintor (figs. 267 y 268).



Figuras 267 y 268. Vistas anterior y posterior de la CARA 2.

Adaptación de la pantalla de plasma al caballete de la CARA 2 para que haga la función de tela (figs. 269 a 271).



Figuras 269 a 271. Vistas de la CARA 2.

CARA 3: Es la cara situada enfrente del autorretrato y tiene una parte transparente y otra de madera, que contiene el espejo en que se mira el pintor, en cuyo marco se sujeta la webcam que obtiene la imagen del autorretrato que aparece en la pantalla de plasma donde pinta el pintor (figs. 272 a 274).



Figuras 272 a 274. CARA 3 con el espejo y vistas de la webcam.

La imagen que capta la webcam es la misma que se refleja en el espejo pero, como no es un reflejo, evita la inversión que éste provoca (figs. 275 y 276).



Figuras 275 y 276. Detalles del espejo de la CARA 3.

CARA 4: Está situada a la derecha del autorretrato y, salvo una estrecha franja de madera –para evitar la visión de perfil del autorretrato–, es de metacrilato transparente y permite la observación desde el exterior de la estructura (figs. 277 y 278).



Figuras 277 y 278. Vistas interior y exterior de la CARA 4.

9. Estructura cerrada con el autorretrato visto a través de la CARA 3 (fig. 279) y a través de la CARA 4 (fig. 280).



Figuras 279 y 280. Vistas de la estructura desde el exterior de la CARA 3 y de la CARA 4.

10. Vistas de algunos detalles del autorretrato una vez finalizado (figs. 281 a 283).



Figuras 281 y 282. Imagen de la mano derecha vista frontalmente, con el Autorretrato III al fondo, y vista desde la posición del Autorretrato III, con la pantalla-lienzo al fondo.



Figura 283. Autorretrato III finalizado.

4. FUNCIÓN DE CADA ELEMENTO DE LA ESTRUCTURA

Cada uno de los elementos de la estructura cumple su cometido para que el autor pueda contemplar su autorretrato y juzgar de él como si se tratara de otra persona.

En una de las caras verticales se encuentra el Autorretrato III del pintor pintando (CARA 1) (Fig. 284).



Figura 284. Autorretrato III con el pintor pintando (CARA 1).

Al Autorretrato III se le han adosado los brazos del pintor vaciados en resina y pintados, de forma que, tanto el brazo derecho, que maneja el pincel, como el brazo izquierdo, que sujeta la paleta, ocupe un espacio real en volumen, haciendo más verosímil la sustitución del pintor por la imagen de su autorretrato que ocupa la CARA 1.

En la cara diametralmente opuesta a la CARA 1, se encuentra la CARA 3, que alberga el espejo. Esta cara es parte de madera y parte de metacrilato transparente para que, a través suyo, permita la observación de la escena interior. En el espejo se puede ver el reflejo del Autorretrato III del pintor pintando (CARA 3) con la imagen invertida del Autorretrato III (fig. 285 y 286).



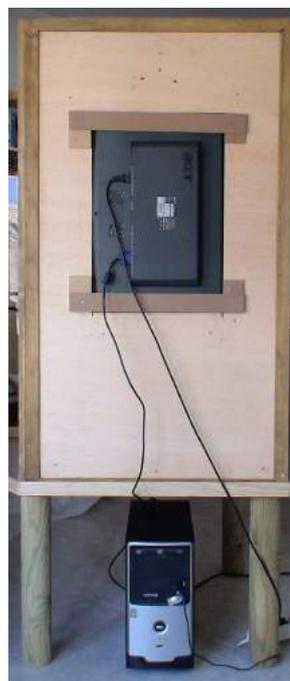
Figuras 285 y 286. Vista de la CARA 3 a través de la CARA 4 y detalle del reflejo del Autorretrato III del pintor pintando (CARA 3).

En el marco de este espejo se encuentra adosada una webcam retráctil de Microsoft LIFE CAM NX-6000 de 5V 500 Ma, que enfoca el autorretrato del pintor pintando (CARA 1) (fig. 287).



Figura 287. Webcam situada en el marco del espejo (CARA 3).

En contacto con la CARA 1, junto a la mano de la paleta del Autorretrato III. ocupando otra cara del prisma, entre el autorretrato y el espejo, se encuentra situada la pantalla de plasma, haciendo las veces de lienzo, en la que se ve al pintor pintado (CARA 2) (figs. 288 y 289), que no es más que la imagen del autorretrato de los brazos exentos, filmada por medio de la webcam.



Figuras 288 y 289. CARA 2 con la imagen del Autorretrato III del pintor pintado proyectado por la webcam en la pantalla de plasma y vista posterior de la CARA 2.

Esta pantalla-lienzo está montada sobre un caballete adosado a un tablero del mismo contrachapado que el soporte del autorretrato, pintado al óleo con el mismo color del fondo que tiene el autorretrato.

En contacto con la CARA 1, junto al brazo derecho del Autorretrato III y ocupando otra cara del prisma, entre el autorretrato y el espejo, se encuentra la CARA 4 que –salvo una pequeña franja de madera– es de metacrilato transparente para que, a través suyo, también se pueda observar la escena interior. La base inferior es de madera, mientras que la superior también es de metacrilato (figs. 290 y 291).



Figuras 290 y 291. Base inferior y cara superior

Las aristas de la estructura de este prisma se han realizado con perfil de madera teñida, de forma que cada pieza quede enmarcada por ella.

Para el funcionamiento de la estructura se ha utilizado un procesador C7-D de 1,56 Hz con 512 MB de memoria, con sistema operativo para versión Linux y disco duro de 1x160 GB y una placa base Flex ATX, UIA CN869-VT8237A con una pantalla de plasma ACER X223HQ con una resolución de 1920x1080 max de 21,5 pulgadas pixels (figs. 292 y 293).



Figuras 292 y 293. Ordenador y pantalla utilizados.

Una vez finalizado el montaje de todas las caras del prisma, podemos observar el aspecto que tiene la estructura una vez montada, tal como nos muestran las siguientes fotografías (figs. 294-296)



Figuras 294 a 296. Estructura montada.

Gracias a esta estructura se facilita la observación de la escena del Autorretrato III como si el observador no tuviera nada que ver con la acción que se desarrolla, aún siendo el pintor. Al situarse fuera de la acción, la capacidad para juzgar con imparcialidad aumenta y facilita al autor conocerse como le ven los demás, como puede observarse en las ilustraciones siguientes (figs. 297 a 306).



Figuras 297 a 306. Vistas de diversos detalles de la estructura del Autorretrato III.

Tarragona, a 26 de junio de 2011.

CAPÍTULO X: APÉNDICE DVD

10.1. Video publicitario.

Contiene el video al que se alude en la página 167 de esta tesis.

10.2. Resumen - Abstract.

Breve resumen de la tesis.

10.3. Tesis en versión pdf.

Contiene la tesis en versión pdf.

10.4. Video de la estructura del Autorretrato III.

Contiene una filmación de la estructura del Autorretrato III.

10.5. PowerPoint de la defensa de la tesis.

Contiene el PowerPoint utilizado en la defensa de esta tesis.