

La cultura del autorretrato en su desarrollo histórico

E. Mena García

Recibido:02.12.2019

Aceptado:21.05.2020

Publicado:20.12.2020

Cómo citar este artículo:

Mena García E., 2020. La cultura del autorretrato en su desarrollo histórico. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 5(10), pp. 39-67



Abstract

The introspection of the self in the self-portrait includes a variety of meanings and typologies in the universe of arts, a game that has been taking place in painting for centuries. The portrait had a revulsion with the emergence of photography, but the self-portrait with the arrival of the Digital Era has increased exponentially, adapting the English term selfie. An analysis in which this genre is investigated, which since the classical era with the myth of Narcissus lays the foundations of a certain ego and vanity linked to self-portrait. Whether in painting or photography, a certain spiritual union is offered in this genre as a mask that sometimes reveals the emotional, transcends immortality, and obtains even greater force with new technologies, giving priority to the mobile along with its advances in the camera digital with which to be able to stop time and self-reflect as if it were a mirror, in such widespread use by means of the new supports that make us dominate the composition.

Keywords: *portrait, self-portrait, selfie, art, mirror.*

Resumen

La introspección del propio yo en el autorretrato recoge variedad de significados y tipologías en el universo de las artes, un juego que en pintura lleva siglos realizándose. El retrato tuvo con la irrupción de la fotografía un revulsivo, pero con la llegada de la era digital el autorretrato se ha incrementado exponencialmente, adaptando el término inglés “selfie”. La presente investigación ofrece un análisis de este género, que desde la época clásica sienta las bases, a partir del mito de Narciso, de un cierto ego y vanidad ligados al autorretrato. Ya sea en pintura o fotografía, este género destaca por una idea de unión espiritual a modo de máscara que desvela en ocasiones lo emocional y trasciende hacia la inmortalidad. Con la aparición de los teléfonos móviles, los avances en cámaras digitales y, en general, las nuevas tecnologías, el autorretrato obtiene aún mayor fuerza, pues estas últimas nos permiten detener el tiempo y autorreflejarnos como en un espejo, además de que el uso tan extendido de los nuevos soportes nos convierte en dominadores de la composición.

Palabras clave: *retrato, autorretrato, selfie, arte, espejo.*

1. Introducción

El autorretrato es un reconocimiento del propio autor erigido con fuerza después del Medievo y cuyo giro antropológico concedido por el humanismo mediante esa conciencia del yo se experimenta en un temprano despertar en el Renacimiento, donde destaca el creador y se le valora, al mismo tiempo que hacen aparición los espejos planos en toda Europa, un elemento importante en nuestro análisis.

El retrato o autorretrato visual necesita de un momento intelectual, conciencia de identidad y especial atención a la personalidad. A finales del siglo XIX, probablemente Van Gogh sufría los mismos dilemas y dificultades que sus compañeros de profesión del Primer Renacimiento, como la de disponer de un espejo adecuado para autorretratarse o el de plantearse el cromatismo debido a la complejidad de su cabello pelirrojo, un trabajo de superación y experimentación que le permitirá después “pintar las cabezas de todos los hombres y mujeres” (Van Gogh, 2011, p. 302). Encontramos en las cartas que dirige a su hermano Theo esas dudas ante la exploración de uno mismo. En referencia a un autorretrato, en una de ellas le indica: “Hay que mirarlo durante algún tiempo; espero que veas que mi fisonomía está muy calmada, aunque la mirada sea más vaga que antes, a mi parecer” (Van Gogh, 2011, p. 376). Momentos de sosiego y alivio autorrepresentados como efecto terapéutico frente a los tormentosos e inestables últimos años de su vida.

Los autorretratos que afloran en el primer momento de la Edad Moderna afrontan, según Moreno Vera (2011, p. 228), “nuevos retos sin necesidad de decoro ni cuidado del cliente”. Al no tener un objetivo comercial, eran libres ejercicios de técnica y experimentación.

Bredenkamp (2017, p. 58) recoge los orígenes de la forma-yo —es decir, aquellas obras en las que el autor introduce su autoría en alguna parte de la obra— y sitúa entre los primeros posibles autorretratos en pintura al de *Hombre con turbante rojo* (1433), de Van Eyck, donde es tal la fuerza de la mirada que no hay posibilidad de huir de ella, un aspecto específico en ese alarde de virtuosismo. Pensemos en el triple retrato de Lorenzo Lotto conocido como *Retrato triple de un orfebre o Tre visi* (1530), titulado así por tres hermanos de Treviso que se dedicaban a la joyería y próximos al pintor. Supuestamente, Lotto lo realizó con el fin de ensalzar el noble arte de la pintura frente a la escultura y la discutida tridimensionalidad (Mihalic, 2018), algo que pudo influir, durante el transcurso de la historia del arte, en otras obras como, por ejemplo, *Triple retrato de Carlos I* (1635), de Anton van Dyck, o *Retrato del cardenal Richelieu* (1642), de Philippe de Champaigne. El Renacimiento es sinónimo de innovación, y así se refleja, en un avanzado Alto Renacimiento y unido al manieris-

mo, en Parmigianino y su *Autorretrato con espejo convexo* (1524), un ingenio de ilusión óptica extraordinario. El triple retrato o autorretrato no se presenta como un tradicional tríptico, sino que recoge una prueba de ingenio y excelencia técnica, la cual puede apreciarse en numerosos artistas y obras: entre ellas, el *Autorretrato* de Johannes Gump (1646), el *Autorretrato* de Léon Spilliaert (1908) y el *Triple autorretrato* de Norman Rockwell (1960). La fotografía seguirá ese mismo juego, como vemos en el retrato que Philippe Morillon hace en 1977 de Andy Warhol, que en la imagen aparece sosteniendo un triple espejo y observándolo. No obstante, en este caso deberíamos hablar, más bien, de un cuádruple retrato: el que nos presenta al Warhol real y los tres que lo reflejan, aunque a efectos fotográficos los cuatro forman parte de esa atemporalidad visual ficticia presente en la bidimensionalidad del papel.

2. El pasado del género

En relación con el concepto del autorretrato, se suele afirmar que lo primero que hace el ser humano al levantarse por la mañana es mirarse al espejo, como apreciamos en la obra de Berthe Morisot *El espejo psíquico* o *El espejo de vestir* (1876), en el que descubrimos ese primer autoconocimiento del día de nosotros mismos al asearnos y vestirnos. Existe el otro espejo, el de la proximidad con la muerte, recogido por Lukas Furtenagel en su *Retrato de Hans Burgkmair y su esposa Anna* (1529-1531), donde la pareja, que sostiene un espejo convexo, se ve reflejada a modo de calaveras; o por el simbolista Arnold Böcklin y su *Autorretrato acompañado de la muerte tocando el violín* (1872). Un mundo de espejos muy propio del Renacimiento flamenco como *El cambista y su mujer* (1514), de Quinten Massys; *El díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* (1487), de Hans Memling; o *El matrimonio Arnolfini* (1434), de Jan van Eyck, que recordará por ese reflejo del espejo del fondo al *Autorretrato en un espejo convexo* de Parmigianino, o lo que más tarde Escher, con su *Autorretrato con espejo esférico*, también llamado *Mano con esfera reflectante* (1935), consigue que la imagen del espejo sea una transformación geométrica de la imagen real, en ese plano real y reflejado.

El autorretrato en pintura es tan habitual a partir del tardogótico que podemos encontrar a múltiples artistas que lo llevan a la práctica: Pedro Berruguete y Giotto di Bondone; más adelante, alcanzando el Renacimiento, Piero della Francesca, Giovanni Bellini, Alberto Durero, Giorgione, Leonardo da Vinci, Rafael, Andrea del Sarto, Tiziano, Tintoretto o el Greco; en el Barroco, Diego Velázquez, Caravaggio, Gian Lorenzo Bernini, Rubens, Rembrandt, Anton van Dyck, Jacob Jordaens, Lucas Jordán; etc.; con la llegada de los siglos XVIII y XIX y el surgimiento de movimientos neoclásicos y románticos, José de Madrazo, Francisco de Goya, Mengs, Jacques-Louis David, Eugène Delacroix, y prerrafaelistas como William Holman Hunt, John Everett Millais

o Dante Gabriel Rossetti. Una Edad Moderna que comprende a aquellos pintores del *trecento* o del Renacimiento primitivo hasta el siglo XIX, cuando empezarán a producirse cambios sustanciales con la ruptura académica y la aparición de la fotografía.

De acuerdo con Escotado (2005, p. 62), se ha afirmado que el primer autorretrato en pintura sería del pintor francés Jean Fouquet, quien en 1450 lo habría realizado en un pequeño medallón que hoy encontramos en el Louvre. A este le siguen otros relevantes momentos en la historia, por ejemplo, la fotografía de Robert Cornelius, quien se autorretrató en 1839, cuando tenía treinta años, en su tienda de lámparas en Filadelfia (Rahman Jones, 2017), o el primer autodesnudo, de la mano de la pintora estadounidense Florine Stettheimer con su obra de 1915 *Una modelo* (Delgado, 2017).

Son instantes que permanecen e indagan en el alma al que representan. El estudio historiográfico lo analiza y acompaña en la trascendencia desde una doble perspectiva: por un lado, consciente de que nada se repetirá, pues la vida es fugaz y finita (“*memento mori*”), y, por el otro, igual que relataba en el siglo XV Jorge Manrique en *Coplas por la muerte de su padre*, “cualquier tiempo pasado fue mejor”.

Retomamos de nuevo el elemento del espejo, ya que sin él no estaríamos hablando de un género que supone uno de los pilares de la historia del arte en tantas obras. El espejo en la historia se introduce de forma habitual como mueble de hogar desde el siglo XVI, el cual ofrece ejemplos en la retratística que estéticamente se vinculan con el juego del autor representado a sí mismo (autorretrato) mientras retrata a otros como en *Las meninas* (1656) de Velázquez, donde los reyes (Felipe IV y Mariana de Austria) contemplan la escena reflejados por este elemento, situados frente al pintor y la escena donde supuestamente entraría el espectador, a quien se involucra en estos cruces de miradas, como así recuerda el que ejecuta Sofonisba Anguissola con su maestro homenajeado en *Bernardino Campi* (1559), donde, a su vez, ella misma se autorretrata elegantemente mirando al espectador como si este fuera partícipe¹.

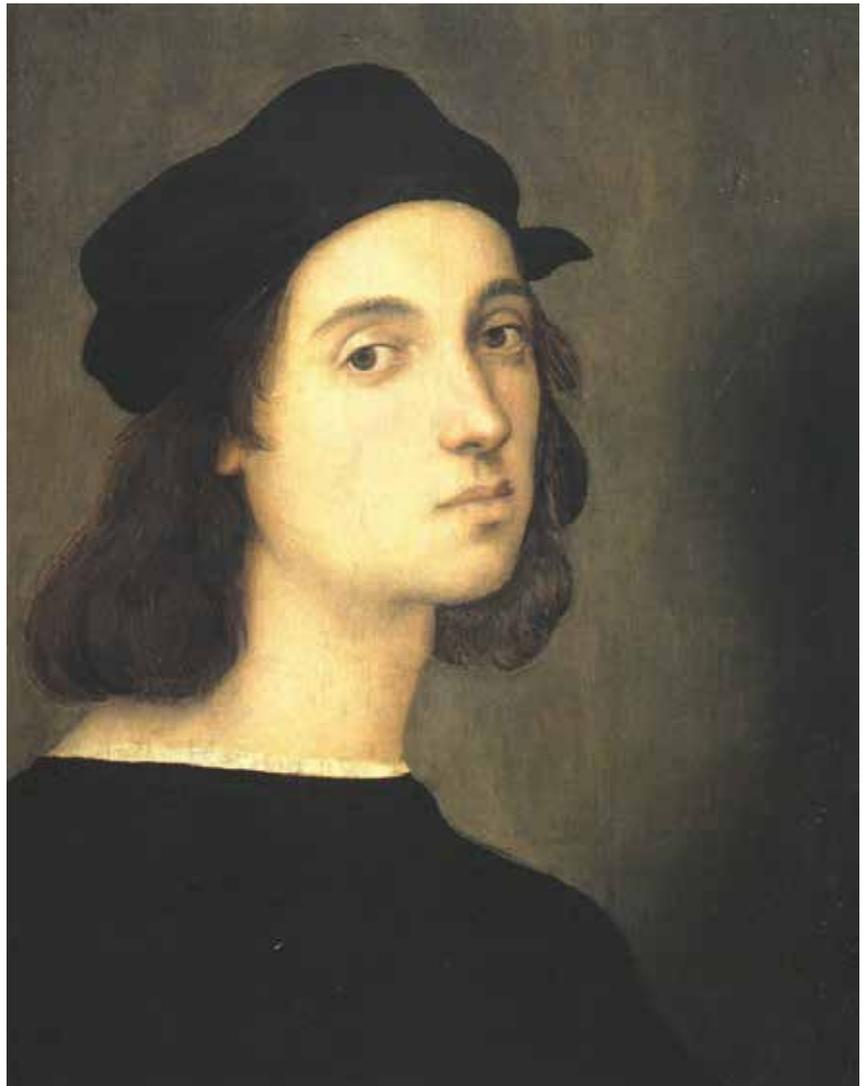
¹ Podríamos seguir citando, entre otras obras de pintura: *Muchacha ante el espejo* (1515), de Tiziano; *La Venus del espejo* (1647-1651), de Velázquez; *Filósofo sujetando un espejo* (1652), de José de Ribera; *Mujer ante el espejo* (1670), de Frans van Mieris; *Mujer desnuda peinándose frente al espejo* (1841), de Christoffer Wilhelm Eckersberg; *Un bar del Folies-Bergère* (1882), de Manet; *Mujer ante un espejo* (1897), de Toulouse-Lautrec; *Marina en el sur* (1897), de John William Waterhouse; *Un vistazo pasajero* (1900), de Thomas Pollock Anshutz; *Mujer en el espejo* (1928), de David Muirhead; *Mujer ante el espejo* (1936), de Paul Delvaux; o *Retrato de Mister James* (1937), de René Magritte.

En ocasiones, este juego de miradas se adentra en la mitología griega del bello Narciso, en cuyas aguas se ha reflejado a lo largo de la historia del arte. Lo vemos, por ejemplo, en Caravaggio en 1599, Jan Cossiers en 1636, Placido Costanzi en 1740 o John William Waterhouse en 1903.

Una historia de los espejos que, indica Fontcuberta, equivale a una historia de la visión, de la conciencia y del conocimiento. Fontcuberta (2017, p. 92) también asegura: “Los espejos facilitan la observación empírica, pero simultáneamente devienen ventanas a la imaginación y a lo ilusorio: traducen, en definitiva, la insalvable contradicción de la naturaleza humana”.

Con la llegada del Renacimiento, recoge Lasso (2009, p. 80), el artista “salió del anonimato tras ocuparse de su propio rostro, referencia ahora obligada en el estudio del arte”. Ese reconocimiento del artista con la llegada del antropocentrismo lo ejemplificamos en el *Autorretrato de Rafael Sanzio* (véase fig. 1), el cual forma parte de la colección de autorretratos de artistas de la Galería de los Uffizi y presenta rasgos similares con el personaje que aparece en el extremo derecho del fresco *La escuela de Atenas* (Estancia de la Signatura del Vaticano).

Fig. 1. Autorretrato de Rafael. Galería de los Uffizi (Florencia), 1504-1506. Fuente: González, A., 2003. *Rafael, Los grandes Genios del Arte*. Milán: Biblioteca El Mundo, p.94.



Un pintor que se autorrepresentó constantemente fue Rembrandt, a menudo en el arte del grabado, desarrollado en Europa desde principios del siglo XV en los Países Bajos, Alemania y Francia (Maltese, 1995, p. 235). Esta técnica conoció entonces, con los maestros alemanes de principios del siglo XVI como Durero y, en Italia, en la variante del “claroscuro” hasta la mitad de siglo, un momento de indudable calidad. El tiempo no es inmóvil en Rembrandt, y sus autorretratos son una auténtica biografía visual, en la que proliferó el óleo; sin embargo, este artista también es conocido por sus grabados, sobre todo a punta seca, buril y en aguafuerte, sin contar todos sus dibujos, que fueron cientos. Tuvo predilección por los autorretratos, de los que más de treinta son pinturas; veintiséis, aguafuertes, y doce, dibujos (Carrete, 2004, p. 29). Recuerda a otros prolíficos como Van Gogh, que hizo algo más de treinta entre los años 1886-1889, como una introspección y desarrollo de sus capacidades técnicas, lo cual, según afirma Lasso (2009, p. 86), podría haber sido posible por su salvación particular, ya que en ellos se presenta sereno, con “rostros apaciguados, que contrastaron con los periodos trágicos angustiantes que soportó intensa e internamente”.

Los autorretratos de Rembrandt dieron lugar a varias tipologías, la primera de las cuales surge del interés por el estudio de la expresión, la fisonomía y los estados de ánimo sin preocuparse por el contexto. Un segundo tipo reflexiona acerca del propio papel de Rembrandt como artista, que se pinta vestido con instrumentos de trabajo, y, por último, un tercer tipo, caracterizado por los disfraces de trajes históricos e inspirado en la tradición de los retratos de artistas célebres difundidos en las estampas a partir del siglo XVI (Carrete, 2004, p. 30)².

Decía Simmel (1996, p. 46) que el retrato en Rembrandt une lo corporal y lo anímico, pero es en sus autorretratos donde la “realidad exterior del modelo viviente y la realidad dictada desde dentro del artista están en la conciencia como unidad”. Por lo que indica Gombrich (2007, p. 60), “no es casual que Rembrandt no dejara nunca de estudiar, durante toda su vida, su propio rostro con todos sus cambios y humores”, lo que sirvió para agudizar la sensibilidad visual del artista frente al modelo.

Aunque el retrato y el autorretrato nacen de la misma mano, la percepción visual cambia si afrontamos una mirada intrapersonal o lo hacemos con una interpersonal. Tras la investigación sobre tipologías de retratos y autorretra-

² Existen grandes grabadores que se autorretrataron, por ejemplo: Alberto Durero (1484), Rubens (1619), su discípulo Van Dyck (1630), Goya (1799), el pionero en historietas satíricas William Hogarth (1825) o la pintora expresionista Käthe Kollwitz Schmidt (1924).

tos en Rembrandt, sabemos que el artista usó los mismos modelos en varias ocasiones, a menudo recogiendo de sus grabados el prototipo de hombre para afrontar grandes formatos al óleo de temática religiosa, profética, etc., de los que sustrajo esa inherente alma de su rostro.

Fig. 2. Fragmento de *Autorretrato con camisa bordada*, de Rembrandt, Óleo/lienzo, 1640 (National Gallery de Londres).



El autorretrato como reivindicación alcanza cierta consideración feminista y, por consiguiente, de lucha. Son muchas las mujeres inquietas que impusieron su pasión artística por encima del “establishment” de cada época: entre otras, Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Berthe Morisot, Hilma af Klint, Frida Kahlo, entre otras. Buscaron su reconocimiento autorretratándose, y en el caso de Frida esta afirmaba que lo hacía por ser la persona que mejor conocía, con representaciones de sus propias vivencias y emociones.

El tránsito del siglo XIX al XX está repleto de autorretratos (Van Gogh, Gauguin, Modigliani, Cézanne, Degas, Sorolla, etc.) que reflejan las vanguardias históricas que irán sumándose a este género consumado por Picasso, Dalí o Miró, hasta alcanzar en España la Escuela de Vallecas y los grupos de la primera mitad del siglo XX que estaban transformando el arte de vanguardia, como Dau al Set y El Paso.

Desde finales del siglo XIX, el retrato en fotografía obtendrá fuerza y será sobre todo París la ciudad que en un primer momento impulse este arte por la cantidad de fotógrafos que viven en ella, aunque no será hasta bien entrado el siglo XX cuando fotógrafos de la talla de Brassai, llamado por Henry Miller “el ojo de París” (Stepan, 2006, p. 52), empezarán a incursionar en este género, si bien ya “a lo largo de 1840 los talleres de retratos se multiplicaron en las grandes ciudades”, como ocurrió en Londres y los conocidos Beard y Claudet (Sougez, 1999, p. 82).

Según Fontcuberta (2017, p.85), durante el siglo XIX los autorretratos fotográficos están adscritos dentro de los patrones gráficos y pictóricos de sus predecesores, por lo que podría decirse que la fotografía tiene ciertas connotaciones pictóricas, y uno de los primeros autorretratos fotográficos se atribuye al fotógrafo Hippolythe Bayard, que en 1840 se retrató posando medio desnudo y ahogado como crítica hacia su competidor Louis Daguerre (Ingledeu, 2006, p. 39):

Clément Chéroux señala al pintor Edvard Munch como el precursor del selfi cuando en 1908, convaleciente de una depresión en una clínica de Copenhague, giró el aparato hacia sí mismo para ilustrar su estado anímico.

[Fontcuberta, 2017, p. 85.]

Surgirán fotógrafos del retrato como Helmar Lerski, Curtis Moffat, Lisette Model, Richard Avedon, Hugo Erfurth, Philippe Halsman, Berenice Abbott o Diane Arbus, quien, además de retratarse a sí misma, lo hizo también a una población olvidada en las urbes americanas (Sougez, 1999, pp. 405-408),

motivo por el cual se la considera todavía hoy una fotógrafa de *freaks* o gente extraña (Valencia, 2019). Mientras tanto, el fotoperiodismo y su conocida fotografía humanista habían llegado (con exponentes como Édouard Boubat, Willy Ronis, Robert Doisneau o Henri Cartier-Bresson), unida sobre todo a Francia y a la incipiente cultura fotográfica de Alemania y Estados Unidos.

En este aspecto, la llegada de la digitalidad y la biografización sitúa sus antecedentes y desarrollo entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX gracias a Russel Kirsch y su equipo (Baio, 2014), quienes, por medio de un escáner y una computadora electrónica conocida por las siglas SEAC, crearon imágenes digitales, la primera de ellas del propio hijo de Kirsch en 1957. Ese momento en la historia de la fotografía puede ser entendido como la génesis del posterior *boom* digital de la autorreferencia, que ya entonces se traducía en una búsqueda por obtener más recursos para conocerse a uno mismo y ser reconocido. Por tanto, podemos afirmar que es a raíz de la eclosión de la era digital que existe una línea abierta sin precedentes, dada la representación continua del individuo, dirigida a cierto autoconocimiento y análisis intrapersonal.

Decía Barthes (2002, pp. 77 y 191) que “los grandes retratistas son grandes mitólogos”, en el sentido de la máscara como la temática más difícil de la fotografía, donde la mirada parece retenida por algo interior, una mirada que es “al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura”.

Por ejemplo, John Deakin tuvo un gran éxito con sus retratos de artistas, en los que obtenía una intensidad psicológica que asombró al propio Francis Bacon, hasta el punto de que este empezó a recomendar a Deakin tras haber visto el suyo. Deakin decía (citado por Stepan, 2006, p. 112): “Mis modelos se convertían en mis víctimas. Pero me gustaría añadir que solo los rostros de quienes escondían un demonio, cualquiera que sea su tamaño o naturaleza, se dejaban victimizar”. Y, aunque intentó dedicarse a la fotografía de moda, no pudo lograrlo por completo. Ese era un terreno propicio para mostrar a la vez el lado estético y el lado humano de sus modelos, lo cual sí consiguió hacer el fotógrafo estadounidense Irving Penn, que trabajó para Vogue y otras revistas sin perder el elemento artístico y experimentando con el desnudo. Otro fotógrafo destacado en la época que siguió su misma estela fue Helmut Newton, quien también pasó por varias firmas de moda a lo largo de los años.

En cuanto a fotógrafas mujeres, en los años sesenta del siglo XX Cindy Sherman fue pionera en explicitar mediante sus retratos el rechazo ante los roles o estereotipos femeninos y la problemática de la sociedad mediática, y lo hizo utilizándose a sí misma, pero no como autorretrato al uso, sino como vehículo o transmisora de una crítica hacia los patrones marcados y el cuestiona-

miento de la propia creación o naturaleza del arte (Stepan, 2006). Coetáneo y atrevido como Sherman, Yasumasa Morimura también incursionó en el autorretrato, en su caso a modo de *pin-up*, con un estilo sensual y *vintage*, como el de *Autorretrato (actriz)* o *Marilyn en rojo* (1966), durante el proceso del cual transformó su propio sexo y raza, igual que en su serie de Marilyn de mitad de los noventa del siglo XX (Ingledeew, 2006, p. 38).

Un autoconocimiento del propio yo, que evoluciona en el transcurrir técnico y expresivo, se desprende de Joan Miró y su *Autorretrato* de 1917 (un tanto *fauve* y expresionista, y en el que el artista aparece con chaqueta y pajarita ajustada, símbolo de su condición pequeñoburguesa y disciplinada). El crítico Greenberg indicaba que este autorretrato, junto con el de 1937 y otro posterior que acabó en 1960 con unas simples líneas negras que recuerdan desde un sentido infantil su trayectoria surrealista y casi abstracta, fue para Miró una forma de contemplarse a sí mismo a través del arte que iba transformando.



Fig. 3. John Deakin fotografía a Francis Bacon (1952). Recuperado de Stepan, P, ed. (véanse las referencias).

3. Entre selfis y autorretratos

En fotografía, el equivalente al autorretrato en pintura sería el selfi, accesible desde cualquier dispositivo móvil que posea reflectograma en su cámara. Saavedra (2017, p.197) indica que “la fotografía autotomada apareció desde la segunda mitad de siglo XX”, unida a las nuevas tecnologías. Por su parte, Muralo (2015) recoge que el término “*selfie*” se consolida con la entrega de los Premios Óscar de 2014, cuando la popular presentadora Ellen DeGeneres posó con algunos famosos y subió la foto a su cuenta de Twitter. Incluso, Mirzoeff (2016, p. 37) indica que el *Oxford English Dictionary* anunció “*selfie*” como palabra del año en 2013. En ocasiones, este género funciona como autoconciencia, como una inserción del yo en el relato visual, aunque también como vanidad y egocentrismo, lo que Fontcuberta (2017, p. 88) recoge como “un arrebato de subjetividad que a menudo se equipara al narcisismo”, del que ya hablaba Ovidio (1995, p. 59), y también como un guiño al estado del ser, a la presencialidad, al testimonio histórico y hasta de regocijo a causa de la maestría del autor. En la pintura, este género se distancia de la vertiente académica hacia la exacerbada y expresiva época de vanguardias, en la que se rompió con lo tradicional. Ejemplos de ello pueden ser el *Autorretrato* (1906) de Karl Schmidt-Rottluff o el deformado *Autorretrato* (1971) de Francis Bacon. A veces, el uso del expresionismo sirve para adentrarse en la dificultad de encontrarse con la mirada directa del modelo o de uno mismo, pues las vibrantes y enérgicas representaciones propias del estilo sortean esa dificultad de miradas interiores. A partir de la mitad del siglo XX, una actitud teñida de inconformismo feminista será palpable en muchas artistas, desde Frida Kahlo hasta Eva Hesse, Louise Bourgeois, etc. (Escohotado, 2005, pp. 263-277).

Respecto a la fotografía, cuando John Maloof pujó en una subasta de 2007 por un montón de negativos jamás hubiera pensado que descubriría a Vivian Maier, desconocida hasta la fecha y que el mundo en pocos años la situaría donde merece (Lomography, 2018). A este respecto puede que existan muchas/os Vivian Maier por descubrir, alejados de los círculos del arte con un talento oculto. Vivian era una fotógrafa que se escondía ante su cámara, que hizo del autorretrato una de sus virtudes, ya fuera en escaparates, de forma indirecta a través de su sombra o jugando con los reflejos de tapas de ruedas, retrovisores exteriores de coches y demás espejos con los que dar rienda suelta a su peculiar forma de inmortalizarse y, a la vez, de generar una estética diferente (Maloof, 2013).

El universo del autorretrato recuerda lo que decía hace dos mil quinientos años Lao Tse (2002, p. 56, citado por Ching Hsiung Wu): “Quien conoce a los demás es inteligente. Quien se conoce a sí mismo tiene visión interna”. Es el rostro la esencia del retrato/autorretrato pictórico y fotográfico, y Le

Breton (2009, p. 142), muy acertadamente, opina lo siguiente:

Vamos con las manos y el rostro desnudos y ofrecemos a la mirada de los otros los rasgos que nos identifican y nos nombran [...]. La singularidad del rostro evoca la del hombre, es decir, la del individuo, átomo de lo social, indivis, consciente de sí mismo, amo relativo de sus decisiones, ante todo un "yo" y no un "nosotros".

El análisis facial con sus rastros físicos y emocionales actúa como marcas temporales, y, por supuesto, sucede una sincronía con nuestra mente y con ese otro yo que tenemos frente a nosotros, donde entra la psique de cada uno para dar conciencia real de quién es esa identidad o persona que en principio conoces mejor que nadie. Se trata de unas huellas del rostro que bien supieron madurar los romanos en el terreno de la escultura, en la que la máscara del difunto, conocida como "máscara mortuoria", copiaba con exactitud y enaltecía el linaje de las familias patricias. Los monumentos funerios individuales en Roma influidos por el helenismo surgen al final del siglo II a. C. pero, un siglo después es común ubicar bustos de muertos en nichos que recuerdan los marcos de las ventanas (Barral, p.172). La máscara mortuoria se convertirá en algo común en la primera centuria a modo de práctica extendida por el Mediterráneo en aquella época, como una de las primeras manifestaciones del realismo en el arte (Kukahn, 1953), equivalente a los retratos de El Fayum en pintura, que ofrecían en sus enterramientos un naturalismo facial extraordinario.

López de Munain (2018) se detiene en una historia de rostros ante la muerte, un poder del rostro desde época romana, pues la máscara puede ser portada, custodiada, recordada, venerada, simula una presencia en su puesta en escena que se apaga un tiempo, hasta la resurrección en el renacimiento, como en los clipeos florentinos y retratos *post mortem* de los sepulcros, hasta alcanzar el barroco, que se caracteriza por una contundente tipología fúnebre en escultura. Personajes que gozan de reconocimiento y popularidad desde varias esferas, como la literaria con Alighieri y Nietzsche, la política con Napoleón, Lincoln o Lenin, y la artística con Beethoven, Gaudí o Hitchcock, conectan con lo que López de Munain (2018, p. 191) afirma al respecto: "El rostro del genio plasmado en una máscara de yeso se convierte en un objeto preciado que los nuevos coleccionistas ansían como si se tratara de una auténtica reliquia".

Un género que bien supo explotar Picasso, que cultivó todas las técnicas en su dilatada vida, ofreciendo en su libertad expresiva diversidad de autorretratos pintados, además de que probablemente fuera el artista más fotografiado en la historia del arte del siglo XX. Encontramos, por ejemplo, la visión del francés

Lucien Clergue, con quien Picasso mantuvo una gran amistad y que retrató al artista desde los años cincuenta del siglo XX, al igual que hicieron otros fotógrafos, como Irving Penn, que no podían resistirse ante esa atracción natural que ejercía el genio malagueño.

Fig. 4. Irving Penn retrata a Pablo Picasso (1957). Recuperado de Stepan, P, ed. (véanse referencias).



En este repaso temporal recordamos de nuevo a Le Breton (2009, p. 147), que recoge ese sentimiento de envejecimiento y de resistencia interior, como si todo envejeciera, aunque nuestra conciencia no suela acompañar, como un sentimiento de juventud que quiere prolongarse, afirmando:

El rostro se convierte en confesión, confirma la sospecha. Después del envilecimiento del rostro, solo queda pasar a los actos. El racismo nunca es un pensamiento puro, sino un arma destinada a matar simbólicamente a través del rechazo del rostro del otro. Para el racista se trata de “manchar” esta parte “santa” del individuo. El rostro es una totalidad, una gestalt única que no deja de modificarse. Toda alteración lo destruye y fisura profundamente al hombre, que ya no se reconoce, que no se atreve a mirarse a la cara. Menos dolorosas son las heridas o las cicatrices, localizadas en otras partes del cuerpo, aunque sean más graves. La ruptura de la sacralidad del rostro incluso ocasiona el horror de los allegados. Lo sagrado implícito en la fascinación cede su lugar a lo sagrado implícito en la repulsión.

En esta evolución del género, y unido a la corriente del hiperrealismo de fines de los sesenta y principios de los setenta, en fotografía aparece lo que podríamos llamar “fotorrealismo” con autores como Chuck Close o Ron Mueck, este último reconocido por sus célebres esculturas y por aplicar una precisión técnica en el estudio del cuerpo humano a partir de una mezcla de materiales de silicón, fibra de vidrio y acrílico³. Un dominio de la realidad sobrecogedor. Close, por su parte, recoge formatos enormes de retratos, en un inicio inclinado a recoger a sus amigos por sufrir prosopagnosia, a causa de la cual es incapaz de reconocer caras⁴.

3 <<https://www.tate.org.uk/art/artists/ron-mueck-2672>>

4 <<http://chuckclose.com/>>

3.1. El sentido de la identidad escrita

Alejándonos de nuestra principal postura, son las autobiografías literarias otra fuente del conocimiento intrínseco de uno, algo así como autorretratos escritos. Es el caso de la célebre *Vida de Benvenuto Cellini* (2006, p. 33), publicada dos siglos después de su fallecimiento y que comienza con la siguiente afirmación:

Todos los hombres de cualquier condición que hayan realizado algo ejemplar, o que se asemeje de verdad a la virtud, deberían describir su vida con su propia mano, de manera verídica y honesta. Pero no debería iniciarse una empresa tan bella antes de haber cumplido cuarenta años de edad.

Otro ejemplo es el compendio de cartas que Van Gogh va escribiendo en primera persona a su hermano, desde la primera en La Haya, en 1872, hasta la última en Arlés, en 1889. Existen también memorias escritas y esperadas, como la que lanzó Gabriel García Márquez en 2002, *Vivir para contarla*; otras han marcado a muchas generaciones, como *El diario de Ana Frank*, y las escritas por líderes y distinguidas personalidades que por sus logros alcanzan estatus y reconocimiento en la sociedad, acompañadas, a veces, por una labor de *marketing*. Pero el autorretrato del instante, vivido en el momento del propio universo de la imagen, se aleja de lo que la narrativa desarrolla a lo largo de una extensa biografía. En este apartado de narrativa existen novelas de ficción en las que el sentido del yo es el hilo conductor, por ejemplo, en Robert Graves y su novela *Yo, Claudio*, narrada en primera persona y que sitúa al lector en esa época apasionante de la historia de Roma. Época clásica a la que habría que remitirse para poner los cimientos en las autobiografías de Marco Aurelio (con sus *Meditaciones*) y San Agustín (con las *Confesiones*). En otro sentido, tenemos *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, en la que apuntamos las palabras que Lord Henry le dice a Dorian Gray, en la que asistimos a cómo el retrato que Dorian tiene en su casa de sí mismo envejece y él sufre todos los males a causa de su *alter ego*, su propio retrato, que por su vanidad y narcisismo va deteriorando su interior al contemplar la obra cada día (Wilde, 1997, p. 161). Este episodio breve de ficción lo cerramos con otra novela titulada *El retrato*, de Ian Pears, con un protagonista y crítico influyente que acude con los años a ver a un viejo amigo para que lo retrate. Es en ese acto donde se revelarán oscuros pasados que salen a la luz. “Las personas no pueden decir la verdad sobre ellas mismas, porque no la saben” (Pears, 2005, p. 74), y esa puede que sea una de las razones por la que los pintores se buscan a sí mismos, junto con el espíritu de inmortalizarse y perdurar, además de someterse y descubrir uno de los ejercicios pictóricos más complejos como es el retrato de uno mismo, ya sea frente al espejo, ante una fotografía o el ordenador.

Una visión romántica se podría asociar a los escritos de Edgar Allan Poe y a muchas de sus descripciones, como las de la obra *El retrato oval*, que recoge un cuadro acompañado de la muerte. El argumento se basa en la historia de un hombre que se refugia con su criado en un castillo semiabandonado, descubre entre la noche cerrada y las luces producidas por un candelabro el retrato oval de una joven, la cual lo hizo sobresaltar por su “absoluta posibilidad de vida” (Poe, 2007, p. 9), ya que esa bella joven, enamorada del pintor, obedecía sin moverse mientras pasaban los días. El entusiasta pintor, que no descansaba, quedó “pálido y tembló” porque al finalizar ella estaba muerta.

La novela gráfica también ofrece ejemplos magníficos donde se conjugan literatura e ilustración, como ocurre en *Persépolis* (2003), cuya autora, Marjane Satrapi (2009), se recoge a sí misma a modo de novela autobiográfica para hacer una crítica de la situación de su Irán natal. En la obra, Satrapi aparece con diez años en 1980, cuando sufre una situación de cambio de Gobierno que lleva a un conflicto y pérdidas de libertades, y todo ello lo cuenta la autora a través del cómic literario. Unas aventuras amargas en las que Satrapi se representa autorretratándose constantemente, de modo que es posible ver cada una de las transformaciones físicas que van llegando con el paso del tiempo, especialmente la marcada peca que posee en el rostro.

4. La contemporaneidad del género

El retrato sufre una ruptura a finales del siglo XIX, cuando la verosimilitud se diluye, como indica Rodríguez Moya (2010, p. 50), y el reconocimiento físico, social e incluso intelectual y espiritual no tienen importancia en las nuevas vanguardias. A partir de esa pérdida de ilusión de realidad, comenzamos con una era contemporánea que rompe con la identidad hasta entonces conocida, por lo que el retrato “en general muestra paradójicamente una clara tendencia a la fragmentación, duplicación, seriación, disolución e incluso desaparición de las formas humanas” (Rodríguez, 2010, p. 52).

Por ejemplo, la obra de Frida Kahlo titulada *Las dos Fridas* (1939) contiene un doble autorretrato y puede servir como ejemplo de cómo el arte contemporáneo busca su lugar desde la ruptura con todo lo anterior; un juego surrealista de corazones y vestidos que simboliza la separación de Kahlo y Diego Rivera, junto con su origen mexicano y alemán. Pintura que exterioriza sus emociones, como la serie de Picasso de mujeres de grandes lágrimas que caen, como en el *Retrato de Dora Maar* (1937), una fascinación de Picasso hacia el género en la que transmite composición y color como conductores de los estados de ánimo del pintor ante sus mujeres y amigos y de sí mismo, identificado con Rembrandt por su prolífica colección y, a la vez, alejado de

él. Sus retratos grotescos a modo de caricaturas alcanzan un sentido expresivo distinto a lo visto hasta entonces, e incluso se ha llegado a decir que es en sus retratos “donde se condensa toda la esencia de su obra” (Graell, 2017).

Desde otro punto de vista, podríamos adentrarnos en la psicología del yo fundada por el discípulo de Freud Heinz Hartmann y desentrañar conceptos como el del ego y el *self* (definido como ‘sí mismo’), núcleo de la personalidad de lo inconsciente y lo consciente, etc. (Tessier, 2010). Por ejemplo, solo en la posmodernidad fotográfica sorprenden artistas que rastrean y reflexionan alrededor de este género del retrato. En 1995, el fotógrafo Hendrik Kerstens da inicio a un proyecto en el cual usa a su hija Paula como modelo para un retrato. Ortega asegura en su web que “no podemos ningunear la relación que existe entre la fotografía y la pintura, sabemos que muchos fotógrafos se basan en pintores como referente para sus trabajos y viceversa” (Ortega, 2012), y así es como actúa Kerstens, que recuerda a los maestros y paisanos holandeses del siglo XVII, como Veermer o Rembrandt, por su similitud en los toques de iluminación, composición y el atrezo a partir de cualquier cosa reutilizable, de desecho o uso doméstico.

Otra fotografía que busca un fin parecido es la argentina Romina Ressia, pero con la salvedad de que ella combina en sus retratos esa apariencia clásica con complementos actuales y frescos, y lo hace con toques de humor (Miranda, 2016).

Fig. 5. Hendrik Kerstens, *Red Rabbit IV, February, 2009*. Danziger Gallery. Recuperada de: <https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-07-30/como-acabar-con-la-deuda-de-una-ciudad-vender-las-pinturas-de-su-museo_13862/>.



Estos retratos recuerdan a los de la serie que hará Anna Fox bajo el título *Zwarte Piet* (en referencia al paje negro que ayuda a San Nicolás a repartir regalos en los Países Bajos y Bélgica, en cuya cultura está presente), alusiva a la tradición de retratos del siglo XVII, con un origen o procedencia establecida en la ocupación española. Un anacronismo sarcástico en estas fiestas, no libres de polémica por el racismo, la esclavitud y colonialismo que arrastran y que el retrato fotográfico puede denunciar, como tantos retratos o autorretratos de denuncia o de muestra del inexorable paso del tiempo a modo biográfico. Ese es el caso de Alberto García-Alix, que en 2013 se recogía a sí mismo en la exposición de La Virreina Centre de la Imatge de Barcelona y, al año siguiente, en PHotoEspaña.

En otro sentido, y según afirma Keith Moxey, desde el concepto de mimesis el retrato es interrogado por diversos artistas contemporáneos, como hizo Cindy Sherman en 1989, cuando se autofotografiaba con la apariencia de retratos famosos del Renacimiento a base de extravagantes disfraces que parodiaban el arte tradicional y clásico. En otras, Sherman genera una crítica sobre el papel social y el rol femenino en una sociedad mediática. Sin embargo, el concepto de mimesis total lo alcanza el fotógrafo Hiroshi Sugimoto en 1999 fotografiando las figuras de cera del museo de Londres Madame Tussauds, retratos de personalidades importantes inspirados en el pintor Hans Holbein y su círculo en el siglo XVI (Moxey, 2015, pp. 171-175).

El caso de la joven artista murciana Fátima Ruiz apunta en la misma dirección, apostando por el autorretrato con un carácter sombrío y macabro que recuerda a una postura romántica y gótica a base de fotografías que exploran el tenebrismo de Caravaggio o la etapa final de Goya, con sus fantasmas y horrores. En una de sus obras, Ruiz se inclina por el “*revival*” posmoderno: la fotografía *Narciso* (2017), en la que el apropiacionismo es uno de sus pilares de retroalimentación, y cuya premisa de muerte y eternidad es buscada entre tradición cristiana y mitos. Un indicativo de que el género, en la actualidad, absorbe la historia y la reinterpreta constantemente.

Contador García (2018) señala la dicotomía entre pintura y fotografía —o viceversa—, que el arte se retroalimenta, por lo que existe una autoayuda mutua que bien saben aprovechar artistas como Ouka Leele, que combina ambas disciplinas (Luzán, 2008).

En la película *Final Portrait. El arte de la amistad* (2017), que explora el retrato, el artista Alberto Giacometti, interpretado por Geoffrey Rush, lucha a lo largo de todo el film ante el intento de retrato para el que posa el crítico de arte estadounidense James Lord, interpretado por Armie Hammer, con un deshacer

Fig. 6. Fátima Ruiz, *Narciso* (2017). Portada del catálogo Panorama 4 del CENDEAC (Murcia).

Fig. 7. Cindy Sherman, *fotograma sin título n.º 21* (1978). Recuperado de Stepan, P., ed. (veánse referencias)



5. Discusión

Respecto al género del autorretrato, no es hasta la llegada del Renacimiento cuando se muestra un mayor compromiso, erigido gracias a la irrupción de la autoría y al reconocimiento del artista como profesional. El autorretrato como tal continuará con éxito hasta sufrir un punto de inflexión con la llegada de la fotografía, un género que al igual que sucede con la pintura se convertirá pronto en referente abrumador, en el que de su impresión emana vida, en esa expresión dominante y congelada, *l'aria de la cara* (Gombrich, 207, p. 65).

Hay ciertos elementos para tener en cuenta, aunque el del espejo es el más indiscutible. Los ejemplos citados de retratos y autorretratos jugando con los espejos han proporcionado a lo largo de la historia del arte un mejor conocimiento propio y la creación de obras auténticas, de igual manera que sucedió en tantos otros casos, como en el de algunos pintores impresionistas como Degas, cuya obsesión por las bailarinas en *La clase de baile* (1871), *La lección de ballet* (1881), *Mujer ante el espejo* (1899), etc., lo condujeron a una mayor capacidad de mirar —a “saber mirar”, casi a modo de *voyeur*—, de indagar en los movimientos, posiciones y formas con las que disfruta quien hace detener el tiempo en su deleite y recreo.

En ocasiones, los espejos resultan ser mágicos, como cuando en *Alicia en el país de las maravillas* la protagonista se sumerge a ese otro mundo a través de él; en cuentos infantiles como el portado por la malvada madrastra de Blancanieves, que, al igual que el personaje de Dorian Gray o que en las pinturas donde se refleja la muerte, suele ser un espejo de horror o de conexión con el lado oscuro de los seres humanos, e incluso como recordatorio del ciclo natural, que siempre llega a su fin.

Otro elemento por considerar es la irrupción de la fotografía en el siglo XIX; de hecho, tal es su fuerza que solo con remitirnos a la fotografía digital desde el estudio del rostro, como recoge López de Munain (2018, p. 22), podemos explorar con mucha más intensidad y acierto la evolución del paso del tiempo. Un ejemplo de ello son los conocidos *daily photo projects*, que muestran esa secuencia diaria de vida-muerte que sufre un rostro, la misma que exhibe magistralmente el director Paolo Sorrentino en 2013 con *La gran belleza*, donde el protagonista, Gambardella, acude a una exposición de un artista que lleva toda la vida fotografiándose, por la que se sobrecoge y acaba cautivado⁵.

Otro aspecto clave de este análisis final es la irrupción de las vanguardias históricas, un momento de inflexión que hace replantear otros estados o formas

⁵ <<https://www.youtube.com/watch?v=Td3Su-mMjzA>>

de ver el género. El uso por parte de las mujeres del género del autorretrato, el cual arrastra un potencial desde las pintoras del Renacimiento, las empodera, ya que puede ajustarse a esa reivindicación y funcionar como un arma de igualdad en el arte, que trasciende más allá. Posiblemente, el género del retrato/autorretrato sea el más influyente de todos los géneros en la visibilidad de la mujer.

Desde un sentido profundo del género, existe un estado distinto en el ser humano cuando este usa el autorretrato o selfí, por lo que matizamos tres aspectos en el autorretrato. En primer lugar, esos yoes donde se descubre la identidad del artista, desde su fragilidad hasta su integridad y determinación, en una evidencia del *alter ego* o de descubrirse ante los demás, como de auto-revelación, así como de crítica, como el “activismo visual” que, por ejemplo, despliega el fotógrafo Samuel Fosso con su actitud ante la historia del hombre blanco y negro desde el colonialismo, o la fotógrafa Zanele Muholi frente a la identidad de género y sexual (Gombrich, 2007, pp. 61 y 255). En segundo lugar, el estado de salvación, catarsis o purificación, con una connotación espiritual con uno mismo, transcendente. En tercer lugar, la prueba del estado puro de la técnica, la entrega facial en la que se sumerge con sumo detalle y el análisis gratuito de la problemática identitaria, garantía del retrato, y prueba también de su destreza a modo de carta de presentación. Aunque la técnica pueda conducir a la caricatura, “aspira a la máxima semejanza del conjunto de una fisonomía, al tiempo que se cambian todas las otras partes componentes” (Gombrich, 2007, p. 13).

El autorretrato como interpretación visual conlleva un giro icónico, como asegura Moxey (2015, p. 131), dado que la historia y su tiempo nos exigen formas de comprensión diferentes, nuevas narrativas, cuyas “imágenes se escapan de la historia, que siguen actuando como agentes culturales a través del tiempo y que su interés no se limita al contexto de su situación cultural original o a unos horizontes históricos específicos”. Esto sucede con icónicas imágenes de autorretratos célebres de Van Gogh y Frida Kahlo, que han asumido otro rol en campos que jamás se hubieran imaginado del diseño y la publicidad. Este apropiacionismo es recurrente en el mundo publicitario, el cual colabora en ese guiño con la historia del arte (Mena, 2016, pp. 91-114).

El acto icónico —y más con este género del retrato y autorretrato— es como representar un acto expresivo, una tensión que convierte en lenguaje ese papel con el espectador. Bredekamp (2017, pp. 35-36) se refiere a la imagen como aquella que habla, ocupando la imagen tal fuerza dada su interacción con el observador que pasa “de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción”.

Para Brea (2003), la publicidad a veces recoge o pone de manifiesto el ejemplo de identidad, como en la biografía propia de cada uno de nosotros; un valor al alza en el mundo contemporáneo, cuya megaindustria del entramado internauta de “ver y ser visto” con el potente mercado visual de redes sociales como Facebook, Instagram, Twitter, Flickr o Myspace genera un auge en selfis inimaginable hace veinte años y que provoca cierta adicción. A este respecto, Colorado (2013) indica:

El auge del autorretrato en estas primeras dos décadas del siglo XXI tiene que ver con una sociedad occidental narcisista y también con un cambio en la percepción del pudor: la capacidad de diferenciar entre lo público y lo privado, lo que puede compartirse y lo que es mejor dejar como parte de la esfera personal reservada.

Esa urgencia del autorretrato tiene el lado psicológico a estudio, ya sea en fotografía o en pintura, y muchas veces teatralizado, como si se tratara de una *performance*, ya que en las redes el verdadero y auténtico ser se camufla en poses, montajes y retoques, alejado de la realidad de cómo es uno, aunque a su vez conecta con el mundo porque es la demanda y vorágine por la que transita la cultura visual. Lo ejemplificamos a través de campañas publicitarias como la de United Colors of Benetton, que refleja la multiculturalidad, además de las de otras marcas que apuestan por rostros conocidos; el citado apropiacionismo en la historia del arte, como el rostro de la infanta Margarita en *Las meninas*, de Velázquez, el cual ha puesto su identidad en marcas como Coca-Cola, Fanta, el *whisky* Black and White o Chupa Chups, etc.

El retrato es, sin duda, uno de los géneros que mayor complejidad entrañan, y para muchos el autorretrato todavía conlleva más dificultad, sobre todo por el marcado proceso de conocimiento de uno mismo, de sabiduría técnica y de inmortalidad, y a cuyos espejos (y los reflejos que estos devuelven) debemos tanto, pues en ellos recogemos nuestra vida visual. Hay un desenfreno tal en el selfi digital que roza lo patológico. Según Broullón-Lozano (2015, p. 228), para que una fotografía se considere selfi debe ejecutarse con la propia mano, aunque es admisible el palo/bastón que prolonga la cámara y favorece el encuadre, ya que son habituales las composiciones desajustadas y forzadas, cuya estructura estética camina hacia la afirmación de la individualidad, cuando no del ego, marcando en la sociedad del siglo XXI un obsesivo culto al cuerpo, así como utópicas construcciones de belleza ligadas a la potente cultura visual de consumo.

Para Mirzoeff (2016, p. 37), “el selfi no llama la atención porque sea nuevo, sino porque expresa, desarrolla, expande e intensifica la larga historia del autorretrato”, lo cual representa la tensión de nuestras emociones.

Lo cierto es que el autorretrato y el retrato han perdurado y continúan muy presentes como “eco de un suceso originario que fija una existencia, huella del interés del ser humano por saber la historia de cada cara” (Martínez-Artero, 2004, p. 23). Un intento en ocasiones de representar el miedo a la muerte y aferrarse a la vida, la propia existencia como acto de estar. Afirma Martínez-Artero (2004, p. 263) que, en la controversia de esta sociedad plenamente visible, “se hace más palpable la constante necesidad de imitar y representar la apariencia”, no solo de supervivencia o de memoria, sino también de individualidad que transita en esa identidad de la que proyectamos nuestro ser al mundo, proyectada como carta de presentación muy cuidada en líderes de opinión, modelos, políticos, etc. En consecuencia, aunque no seamos suficientemente conscientes de ello, tenemos la responsabilidad de su causa-efecto, y la tienen tanto el que dispara la foto o pinta el rostro de alguien como el que se enfrenta a la cámara como modelo y acusa el efecto o consecuencia del resultado. La fuerza de la cultura visual, puede hundirnos o elevarnos hasta cotas a las que posiblemente seamos ajenos.

Bibliografía

- Baio, C., 2014. A impureza da imagem: estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. *Galáxia*, 14(28), pp. 134-145.
- Barthes, R., 2002. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Barral i Altet, X. 2002, *The Roman World, Sculpture, from Antiquity to the Present Day*, Köln: Taschen.
- Brea, J. L., 2003. Yo y los otros. *Fábricas de identidad (retóricas del autorretrato)*. Madrid: Exit, Imagen y Cultura.
- Bredenkamp, H., 2017. *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Broullón-Lozano, M. A., 2015. Por una semiótica del selfie en la cultura visual digital. *Fotocinema*, 11, pp. 215-234.
- Carrete Parrondo, J., 2004. *Rembrandt, sabiduría y emoción. Los grandes genios del arte*. Milán: Biblioteca El Mundo.
- Caulfield, D., 2011. Entrevista con John Maloof: Descubriendo a Vivian Maier. [en línea] *Revista Lomography*, 25 de marzo de 2011.
Disponible en: <<http://www.lomography.es/magazine/66742-entrevista-con-john-maloof-descubriendo-a-vivian-maier>> [Consultado el 14 de febrero de 2019].
- Cellini, B., 2006. *Vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Clark, K., 1989. *Introducción a Rembrandt*. Madrid: Nerea.
- Colorado Nates, O., 2013. Autorretrato y fotografía. *Oscarenfotos.com*, [en línea] 11 de agosto.
Disponible en: <<https://oscarenfotos.com/2013/08/11/autorretrato-y-fotografia/>> [Consultado el 7 de junio de 2019].
- Contador García, M. J., 2018. *Fátima Ruiz, fotografía pictórica*. Catálogo Panorama 04. Murcia: CENDEAC.
- Delgado, M. A., 2017. Florine Stettheimer, la mujer que pintó el primer autorretrato desnuda. *El Español*. [en línea]
Disponible en: <https://www.elespanol.com/cultura/historia/20170825/241726448_0.html> [Consultado el 3 de abril de 2019].
- Escohotado Gil, S., 2005. *Autorretrato, arte y mujer*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
Disponible en: <<https://eprints.ucm.es/7293/1/T26363.pdf>> [Consultado el 4 de mayo de 2019].
- Fontbona, F., 2004. La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas. Una compleja transición. En: M. Cabañas Bravo, ed. 2004. *La fotografía y el grabado en la España contemporánea. Summa artis: historia general del arte*, XI. Madrid: Espasa.
- Fontcuberta, J., 2017. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Graell, V., 2017. Las caras de Picasso: él, sus amantes, sus amigos... *El Mundo*, 17 de marzo.
Disponible en: <<http://www.elmundo.es/cataluna/2017/03/16/58cae335e5fdea86758b45c3.html>>
[Consultado el 2 de abril de 2019].
- Gombrich, E. H., 2007. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona: Paidós.
- Ingledeu, J., 2006. *Fotografía*. Barcelona: Blume.
- Kukah, E., 1953. Sobre los orígenes del retrato romano. *Archivo Español de Arqueología*, 26(88). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Lasso Cárdenas, E., 2010. El autorretrato, una autobiografía pictórica. *Dialéctica Libertadora*, 3, pp. 77-87.
- Le Breton, D., 2009. El rostro y lo sagrado: algunos puntos de análisis. *Universitas Humanística*, 68, pp. 139-153.
- López de Munain, G., 2018. *Máscaras mortuorias*. Vitoria: Sans Soleil Ediciones.
- Luzán, J., 2008. ¿Y dónde está la gente? *El País Semanal*, 14 de septiembre.
Disponible en: <https://elpais.com/diario/2008/09/14/eps/1221373613_850215.html>
[Consultado el 17 de octubre de 2019].
- Maloof, J., 2013. *Vivian Maier. Self-Portraits*. Nueva York: Power House Books.
- Martínez-Artero, R., 2004. *El retrato, Del sujeto en el retrato. Intervención cultural*, Barcelona: Montesinos.
- Mena García, E., 2016. De cómo la publicidad se sirve de la historia del arte. *Revista Pensar la Publicidad*, 10, pp. 91-114.
- Mihalic, S., 2018. Tres por uno. *XL Semanal*, 19 de julio.
Disponible en: <<https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20180719/lorenzo-lotto-exposicion-museo-del-prado.html#>> [Consultado el 3 de octubre de 2019].
- Miranda, C., 2016. La belleza es atrevida. *AD (Architectural Digest)*, 22 de abril.
Disponible en: <<https://www.revistaad.es/arte/articulos/fotografias-de-romina-ressia/17967>>
[Consultado el 4 de abril de 2019].
- Mirzoeff, N., 2016. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Moreno Vera, J. R., 2011. *El retrato en el fondo de arte de la Región de Murcia: tipologías y enseñanza*. Tesis doctoral. Universidad de Alicante.
Disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-retrato-en-el-fondo-de-arte-de-la-region-de-murcia-tipologias-y-ensenanza/>> [Consultado el 4 de febrero de 2019].
- Moxey, K., 2015. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: San Soleil.

- Murolo, N. L., 2015. Del mito del Narciso a la selfie: una arqueología de los cuerpos codificados. *Palabra Clave*, 18(3), pp. 676-700.
- Ortega, L., 2012. Hendrik Kerstens, más de 15 años fotografiando a su hija al estilo de Vermeer. *Xatakafoto* [blog], 13 de octubre.
 Disponible en: <<https://www.xatakafoto.com/fotografos/hendrik-kerstens-mas-de-15-anos-fotografiando-a-su-hija-al-estilo-de-vermeer>> [Consultado el 8 de febrero de 2019].
- Ovidio, 1995. *Las metamorfosis*. Barcelona: Fontana.
- Pears, I., 2005. *El retrato*. Barcelona: Seix Barral.
- Poe, E.A., 2007. *El retrato oval*. Relatos breves, n.º 15. Madrid: El País.
- Rahman-Jones, I., 2017. Así nació y evolucionó el selfie. *BBC*, 20 de noviembre.
 Disponible en: <<https://www.bbc.com/mundo/noticias-42060499>> [Consultado el 12 de enero de 2019].
- Rodríguez Moya, I., 2010. El retrato contemporáneo: del realismo a la pérdida del rostro. *Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, 2, pp. 46-57.
- Saavedra Vásquez, V., 2017. Selfie como medio de comunicación del siglo XXI. *Letras*, 88(127), pp. 197-206.
- Satrapi, M., 2009. *Persépolis*. Barcelona: Norma Editorial.
- Simmel, G., 1996. *Rembrandt. Ensayo de Filosofía del arte*. Murcia: Colección Arquitectura, 26.
- Sougez, M. L., 1999. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Stepan, P. (ed.), 2006. *Iconos de la fotografía. El siglo XX*. Barcelona: Electa.
- Tessier, H., 2010. La psicología del yo. *Revista Psicoanálisis Alter*, n.º 6. [PDF]
 Disponible en: <<http://revista-alter.bthemattic.com/files/2014/11/3.-La-psicolog%C3%ADa-del-yo-v.-ALTER.pdf>> [Consultado el 6 de febrero de 2019].
- Tse, L., 2002. *Tao Te King* (Versión de John C. H. Wu). Madrid: Arca de Sabiduría.
- Valencia, V., 2019. Diane Arbus, la fotógrafa de los freaks. *Creacuervos*, 29 de mayo.
 Disponible en: <<http://creacuervos.com/diane-arbus-la-fotografa-de-los-freaks/>> [Consultado el 7 de junio de 2019].
- Van Gogh, V., 2011. *Cartas a Theo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- VV. AA., 1995. *Las técnicas artísticas*. Madrid: Cátedra.
- Wilde, O., 1997. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Editorial Optima.

Enrique Mena García
UCAM (Universidad Católica San Antonio
de Murcia)

Doctor en Historia del Arte en la especialidad de pintura y licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Murcia, ha sido coordinador en una galería de arte y guía oficial de turismo, especialista en conservación y gestión del patrimonio cultural. Pertenece al Grupo de Investigación Interdisciplinar en Didácticas Específicas de la Universidad Católica de Murcia (UCAM), y sus intereses se mueven entre la publicidad, el arte, el patrimonio, lo contemporáneo y la educación, sobre los que ha impartido numerosas conferencias y publicado artículos. Es profesor de la UCAM, en el Grado de Educación, concretamente en las asignaturas de Expresión Plástica y Visual; Plástica y Artística, Introducción al Marketing Cultural en el Seminario de Doctorado y coordinador del Área de Expresión Artística y Dibujo en el Máster de Formación del Profesorado.