

# EL AUTORRETRATO

EN LA VANGUARDIA

HISTÓRICA

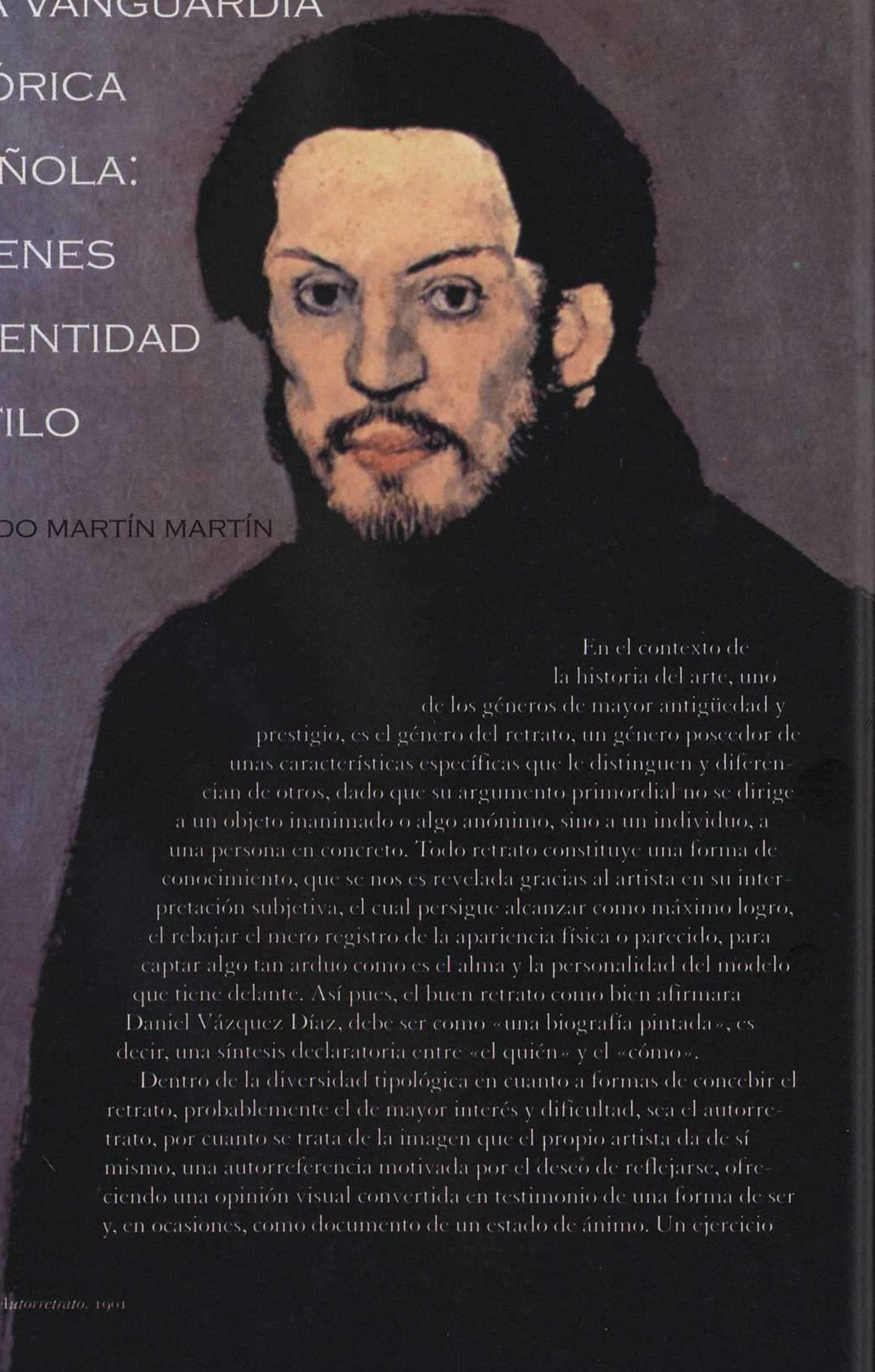
ESPAÑOLA:

IMÁGENES

DE IDENTIDAD

Y ESTILO

FERNANDO MARTÍN MARTÍN



En el contexto de la historia del arte, uno de los géneros de mayor antigüedad y prestigio, es el género del retrato, un género poseedor de unas características específicas que le distinguen y diferencian de otros, dado que su argumento primordial no se dirige a un objeto inanimado o algo anónimo, sino a un individuo, a una persona en concreto. Todo retrato constituye una forma de conocimiento, que se nos es revelada gracias al artista en su interpretación subjetiva, el cual persigue alcanzar como máximo logro, el rebajar el mero registro de la apariencia física o parecido, para captar algo tan arduo como es el alma y la personalidad del modelo que tiene delante. Así pues, el buen retrato como bien afirmara Daniel Vázquez Díaz, debe ser como «una biografía pintada», es decir, una síntesis declaratoria entre «el quién» y el «cómo».

Dentro de la diversidad tipológica en cuanto a formas de concebir el retrato, probablemente el de mayor interés y dificultad, sea el autorretrato, por cuanto se trata de la imagen que el propio artista da de sí mismo, una autorreferencia motivada por el deseo de reflejarse, ofreciendo una opinión visual convertida en testimonio de una forma de ser y, en ocasiones, como documento de un estado de ánimo. Un ejercicio

éste complejo y no exento de cierto artificio, como es el hecho de verse obligado a utilizar el espejo o la fotografía, medios a los que deberá sobreponer la sinceridad y objetividad que reproduzcan sin concesiones los rasgos de identificación<sup>1</sup>.

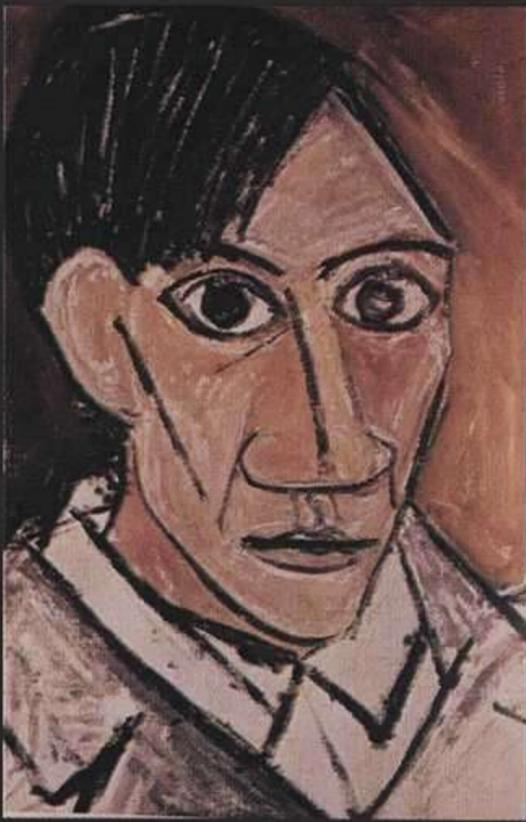
Son muchas las razones por las que un artista decide ser protagonista de lo que pinta o esculpe, desde causas psicológicas que pretenden profundizar de modo introspectivo sobre su personalidad, hasta por puro placer narcisista. Sin embargo debe tenerse presente, que el autorretrato raras veces nace por encargo, es ante todo una decisión espontánea y libre con un propósito. El artista cuando se autorretrata, le guía una voluntad de darse a conocer ante el futuro desconocido contemplador, dando una imagen a partir de la cual se podrán hacer distintas lecturas dependiendo de las características del mismo. La apariencia exterior, y dentro de ella el rostro y lo que este tiene más de singular, esto es, los ojos y la mirada, además de la posición de las manos, su gesto, son elementos importantes de deducción sobre cómo es una persona. Así pues, cuando nos acercamos a una autorretrato debemos tener muy en cuenta, que el personaje que recaba nuestra atención, fue perfectamente consciente en su día de que perpetuaba una imagen de cuya visión, como se ha apuntado, se extraerán unas conclusiones.

El género del retrato y por extensión el autorretrato, en el contexto de la vanguardia sufre un revolucionario cambio de concepto con respecto a otras épocas. La aparición de la fotografía a finales del siglo XIX y su paulatina difusión tendrá una determinante repercusión en el modo de autorretratarse, permitiendo recoger partes anatómicas y puntos de vista hasta ahora inéditos, otorgando una nueva y más completa dimensión a la realidad representada. A ello hay que sumarle el hecho trascendental de la creación e influencia ejercida por los distintos movimientos o *ismos* asumidos por aquellos artistas que vieron en ellos un nuevo modo de expresarse y de interpretar las cosas, rompiendo con los cánones tradicionales y lo académico. De ahí que el autorretrato moderno, al igual manera que otros géneros temáticos como el paisaje, el bodegón o el desnudo, estén indisolublemente unidos al estilo o lenguaje específico de la tendencia empleada por el artista. Esto hace que en ocasiones el autorretrato sea más un ejercicio de estilo, que una verdadera autorrepresentación analítica del sujeto. En este sentido, el autorretrato se convierte en pretexto, como consecuencia de la proximidad y facilidad del modelo, de la misma forma que los cubistas tomaron algunos objetos como tema por estar próximos y formar parte de la escenografía del estudio donde trabajaban. Conforme la vanguardia evoluciona, el género del autorretrato adoptará otras premisas hasta que a mediados del siglo XX, esto es, a partir de la disolución definitiva de los postulados de la vanguardia, asume un estatuto nuevo de representación, no siendo casual, que esto sea coincidente con la transformación de los demás géneros tradicionales, entendidos como poéticas separadas a la mayor gloria del eclecticismo, alumbrando un nuevo sistema de repetición de lo figurativo, dentro de una amplia acepción de recursos y registros propios de la postmodernidad<sup>2</sup>.

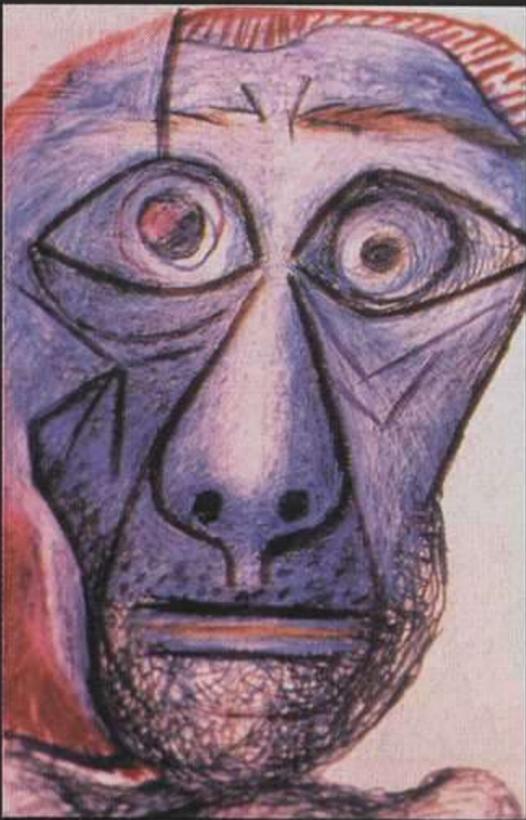
La vanguardia española dada su singularidad en la asimilación de los distintos *ismos* que desde finales del siglo XIX aparecen en el resto de Europa, teniendo su epicentro en París, también dejará una más que notable constancia en el género del autorretrato, tanto en aquellos artistas que permanecieron en

<sup>1</sup> Ver el clásico estudio de Galiene y Pierre Francastel: *El Retrato*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.

<sup>2</sup> Andreas Henyssen: «En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años setenta» en *Realidad y Postmodernidad*, Ed. Alianza, Madrid 1988, pp. 141-164.



PABLO PICASSO *Autorretrato*, 1907



PABLO PICASSO *Autorretrato*, 1972

España, como los que se marcharon formando parte fundamental en algunos momentos en su calidad de artífices y creadores de los mismos, aspecto éste, que se verá reflejado de manera nítida a la hora de analizar el autorretrato realizado por éstos en un mayor grado de creatividad en el lenguaje y estrategias interpretativas.

Entre la nómina de autores españoles que integran la vanguardia histórica en el marco temporal genérico de 1875-1940, y en el caso específico de España, desde los años veinte en adelante, así como aquellos que tanto a finales o principios de siglo abandonaron el país estableciéndose en París, el autorretrato se cultivó con relativa asiduidad. No hay que olvidar que retrato y autorretrato en la pintura española han gozado siempre de una gran tradición y estima, teniendo como referente incomparable a Francisco de Goya, sin duda uno de los más grandes y geniales retratistas de todos los tiempos, que dentro de su vasta producción en este género, nos dejó una magistral secuencia biográfica de su existencia que abarca desde la juventud hasta sus últimos años, -basta recordar su revelador dibujo, *Aún Aprendo*, efectuado en sus postreros años, brillantemente estudiados en su carácter y diversidad tipológica por Julián Gállego, entre otros<sup>3</sup>.

Si nos acercamos a los artistas españoles que forman parte de la vanguardia internacional y residen en París, podemos comprobar como la totalidad de los mis-

mos nos han dejado su efigie, siendo sin duda Picasso el que de un modo más constante, obsesivo y variado lo practicó, pudiendo seguir al igual que Goya, su itinerario cronológico y a su vez la evolución artística. Aunque de un modo menor, Salvador Dalí es junto con el malagueño quién más veces se ha tomado como tema pictórico. El resto, por sólo referirnos a los de mayor incidencia creativa, fueron Juan Gris, Joan Miró, Óscar Domínguez o Julio González, abordaron el autorretrato en mucho menor medida. En cuanto a los que permanecieron y habitualmente viven en España, -dejando a un lado los denominados «pintores de la Generación del 98», cuya galería de autorretratos, no sólo da cuenta fidedigna de una fisonomía, sino que a la par constituyen un interesante testimonio plástico de sus vindicaciones entre identidad y medio, perfectamente acorde a sus posturas ideológicas regeneracionistas, la mayoría siguiendo distintos modelos y lenguajes, han legado también su imagen<sup>4</sup>.

Independientemente del estilo que cada uno posee y le diferencia, el autorretrato español, parece distinguirse por el énfasis y deseo por parte de los artistas de dejar constancia de un carácter de una personalidad individualizada, que no pocas ocasiones se traduce por una fuerte intensidad expresiva, característica ésta observable, a lo largo de todos los tiempos convirtiéndose en uno de los rasgos singulares de la pintura española a la hora de tratar la figura

<sup>3</sup> Julián Gállego: *Autorretrato de Goya*, Ed. Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Zaragoza, 1990.

<sup>4</sup> Ver Carmen Pena: *Pintura de Paisaje e ideología. La Generación del 98*, Ed. Taurus, Madrid, 1983.

humana, un sesgo, que incluso en la modernidad perdurará aunque a veces aparezca enmascarado por esa voluntad de estilo que anima a su autor.

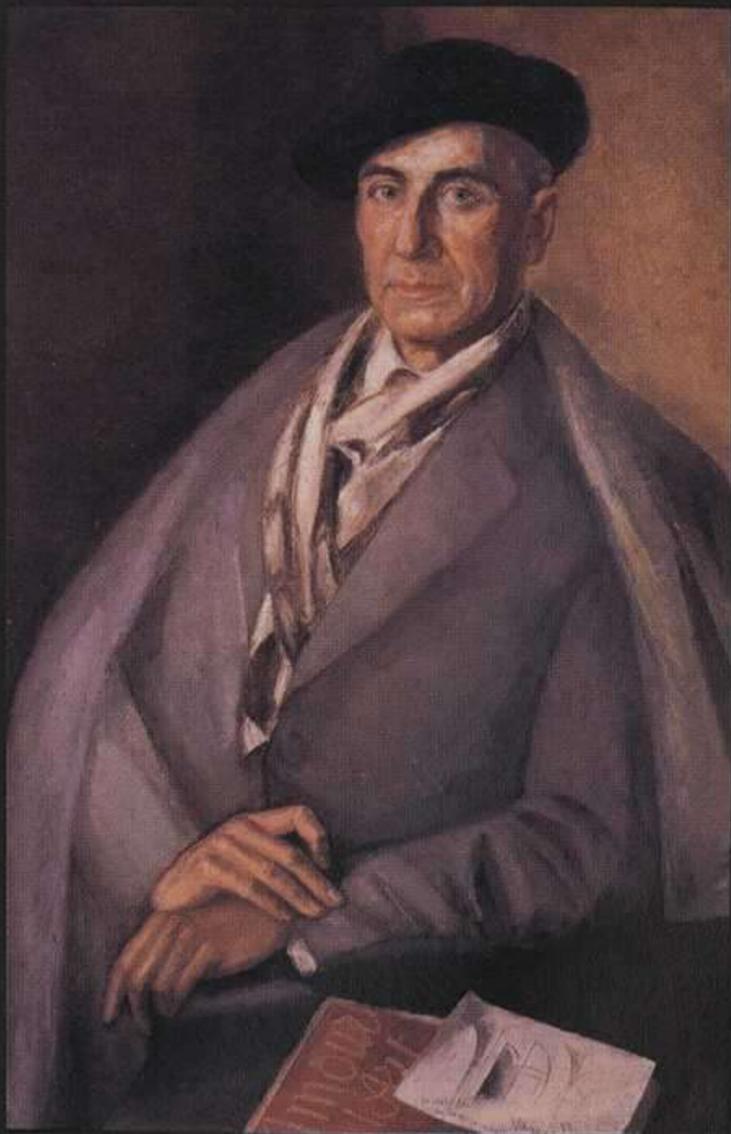
Prescindiendo en todo momento de la pretensión de realizar un mínimo inventario del autorretrato español, acometido que por sí solo exigiría un profundo estudio monográfico, y consciente de la complejidad que ello supone, en un tema en el que intervienen no solamente cuestiones técnicas —éstas las más visibles— sino sobre todo aspectos biográficos, psicológicos y culturales— nuestro propósito se limita a efectuar desde la selección un acercamiento que desde el análisis y comentario, permita establecer unas pautas de interpretación y evolución del género en algunos de los más destacados protagonistas de nuestra vanguardia<sup>5</sup>.

Nadie como **PABLO PICASSO (1881-1973)** ha encarnado mejor el espíritu de la vanguardia, así como tampoco ningún otro artista del S. XX, ha dejado un mayor número de autorretratos, siendo en este sentido sólo comparable a Rembrandt o Goya. El artista malagueño desde muy temprano, a partir de la adolescencia y hasta el final de sus días, no dejó de autorrepresentarse, en un afán inequívoco de interrogación y constancia del paso del tiempo y su indeleble huella. Una fijación ajena al narcisismo y en pro de un deseo por registrar los cambios biológicos y vicisitudes de una existencia caracterizada por una vitalidad y energía infrecuente.

Entre los autorretratos juveniles de Picasso, pocos nos informan mejor de un estado de ánimo y una situación, como el conocido como *Autorretrato del Abrigo*, 1901, Museo Picasso, París. Picasso tiene veinte años, su vida se desarrolla entre Barcelona y París, hasta que ésta última, un lustro después, se convierte en residencia definitiva. Aunque anteriormente ya ha realizado varios autorretratos, ninguno alcanza la expresividad de éste. Sobre un fondo azul, sin anécdotas referenciales, de medio cuerpo, destaca un serio y demacrado rostro, de hirsuta barba y bigote, la mirada es triste y melancólica. Las circunstancias por las que pasa en estos momentos no le son muy favorables, su amigo Carlos Casagemas, con el que llegó a París por primera vez, se ha suicidado, profesionalmente está a la espera de abrirse un camino, no obstante esta obra perteneciente a su *época azul*, refleja por primera vez una personalidad y un cambio de estilo desconocido hasta el momento. Su aspecto de desamparo y soledad, coincide con muchos de los protagonistas que pueblan ese *infierno azul* como lo denominó Pierre Daix, testimoniando al mismo tiempo la imagen del artista bohemio en su realidad más dura y mísera.

Seis años más tarde, Picasso vuelve a retratarse, esta vez en primer plano, centrando su atención en el rostro, lo pinta en la primavera de 1907, habiéndose producido un notable cambio estilístico con respecto al anterior. El naturalismo y la sensación desolada han dado paso a un concepto nuevo a la hora de la representación, en el que el rostro adopta el aspecto de una máscara, demostrando una influencia estética que nos remite a culturas como la ibérica y africana, que Picasso ha asimilado en el museo del Louvre y Trocadero respectivamente en la capital parisina. Una radical concepción que anuncia la revolución que pronto, tan sólo unos meses después, iba a acontecer con *Las señoritas de Avignon*, 1907. Pese a la estilización de esas facciones angulosas y esquemáticas, los rasgos del pintor son inequívocos, sobresaliendo esos grandes ojos de pupila dilatada que le

<sup>5</sup> Además del anticipador de Juan Antonio Gaya Nuño: *Autorretratos de Artes Españoles*, Barcelona, 1950, véase AA. VV.: *El Autorretrato en la Pintura Española. De Goya a Picasso*. Cat. Fundación Mafre Vida, Madrid, 1991, y AA. VV.: *El Autorretrato en España. De Picasso a nuestros días*. Cat. Fundación Mafre Vida, Madrid, 1994.



DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ. *Autorretrato*. 1953

hacen inconfundible a la par que nos recuerda a esos ojos perfilados de la pintura románica, cuya enfatización nos indica que es la parte más espiritual del hombre. La mirada de Picasso lo dice todo, y aquellos que la conocían jamás la olvidaron. El *Autorretrato* comentado, actualmente en el Museo Nacional de Praga, constituye uno de los tesoros de esta pinacoteca.

<sup>6</sup> AA. VV.: *La Última Mirada. Autorretratos de las Postimerías*. Cat. Ed. MACBA, Barcelona, 1998

La calavera, el cráneo descarnado, metáfora por antonomasia de la muerte, es en la vasta producción de Picasso, un tema relativamente frecuente, sobre todo a partir de la década de los treinta. Bien bajo la clásica iconografía del bodegón, como máximo símbolo de vanitas, siguiendo una tradición barroca muy española como emblema de la caducidad de la existencia, bien de forma solitaria, como el bronce del museo de su nombre en París. Conforme su edad avanza, Picasso tiene cada vez mayor conciencia sobre la huida del tiempo, y del mismo modo que Rembrandt, el que por cierto acude a menudo sobre todo en obra gráfica, en sus últimos años, los autorretratos se multiplican, algunos de manera indirecta, formando parte de un conjunto en el que aparece como artista frente a su modelo, -tema especialmente querido por el artista-, o en ocasiones como *voyeur* en escenas de intimidad. Otras veces, aparece en solitario, como el denominado *Hombre viejo sentado*, 1971, de Museo Picasso, epítome magistral de un estilo y una vida entregada al arte, pero ningún otro *Autorretrato* alcanza la intensidad y el patetismo del dibujo realizado en junio de 1972 con lápiz y acuarela, hoy en la colección Fuji de Tokio. Pocos han expresado tan conmovedoramente el sentimiento de lo percedero, como ese retrato de muerte, cabeza-cráneo, en la que con enormes ojos abiertos parecen mirar, entre el pánico y la sorpresa, la eminencia del fin, Picasso tiene noventa y un años, nueve meses después, en abril de 1973, fallecería<sup>6</sup>.

Un año más joven que Picasso, **DANIEL VÁZQUEZ DÍAZ (1892-1969)**, es una de las figuras claves de la vanguardia histórica española, ejerciendo desde su llegada de París, una vez finalizada la primera Guerra Mundial, una importante influencia en los medios artísticos madrileños, siendo uno de los que difundieron el lenguaje cubista entre nosotros. Autor de una obra considerable, en la que prácticamente aborda todos los temas, fue sin embargo en el retrato donde junto con el paisaje obtuvo un mayor reconocimiento. El artista onubense se autorretrató en bastantes ocasiones y maneras, entre ellos, uno de los más logrados es el efectuado en 1943, actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Retrato de tres cuartos, donde el autor aparece de pie apoyado en una mesa, en la que encima aparece significativamente la portada de un libro o revista en la que se puede leer *Amour d'el Art* y un dibujo preparatorio del espacio arquitectónico interior del monasterio de la Rábida, donde realizó sus famosos frescos sobre el Descubrimiento. Ambos elementos iconológicamente indican su condición de artista, prescindiendo de la



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA  
*Tertulia del café de Pombo*. 1920

representación convencional de los utensilios del pintor como símbolo de un oficio. Lumínicamente su tratamiento hace que la composición se divida en dos partes, una más ancha y oscura, y otra más clara, lo que hace que la figura adquiera corporeidad en el espacio sobre el fondo neutro. El que fuese maestro de tantas generaciones de pintores, se representa elegantemente vestido, con una amplia capa que le descende desde los hombros, tiene 61 años, su cabeza se cubre con su característica boina, lo que le confiere cierto toque y recuerdo de sus años bohemios en París, la expresión de su rostro es de una gran serenidad, algo que se subraya por la posición tranquila de las manos y la forma en que se apoya sobre la mesa. El cromatismo es el favorito de su paleta, la gama de grises. Es un retrato de concepto tradicional, pero no académico, la estilización, la ausencia de pormenores gratuitos, el tratamiento de la indumentaria, le confieren una modernidad consecuente con la estética de innovación que asumió, basta que reparemos en el modo de interpretar el amplio pañuelo cruzado sobre el cuello, la suelta pincelada y el uso sobrio del blanco que contribuye a dar presencia y luz al rostro.

Aunque en un sentido estricto **JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (1886-1945)** se mantuvo voluntariamente al margen de la renovación plástica producida a partir de los años veinte, asociándose su nombre y obra con la de aquellos otros grandes artistas finiseculares que representaron con lucidez la *España negra*, como Regoyos, Baroja, Zuloaga o Nonel, ofreciendo las imágenes más sórdidas y acusatorias de una realidad atrasada y de costumbres atávicas, Solana, contemporáneo riguroso de la modernidad, destacó siempre por su singularidad e independencia estilística. El pintor madrileño se mantuvo dentro de un realismo de corte

expresionista que aplica sobre cualquier tema, sean escenas populares, religiosas o espectáculos cruentos, conservando permanentemente una misma dicción y carácter, en la que un cromatismo sucio de paleta sobria y dibujo preciso, le hacen un pintor único en el panorama artístico español. Como la mayoría, Solana, a pesar de cultivar un repertorio temático recurrente en su preferencia por reflejar un aspecto social que parece extraído de la *Corte de los Milagros* de su amigo y admirado Valle Inclán, también se sintió atraído por temas más amables, aunque sin perder nunca su inconfundible estilo, entre ellos, varios autorretratos, sobresaliendo por su representatividad e interés, el célebre de *La tertulia del Café de Pombo*, 1920, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Asiduo a los cenáculos literarios, Solana nos ha dejado testimonio del más importante y famoso de cuantos hubo en el Madrid de entreguerras, fundado por el inefable Ramón Gómez de la Serna, a cuyo alrededor se dieron cita lo

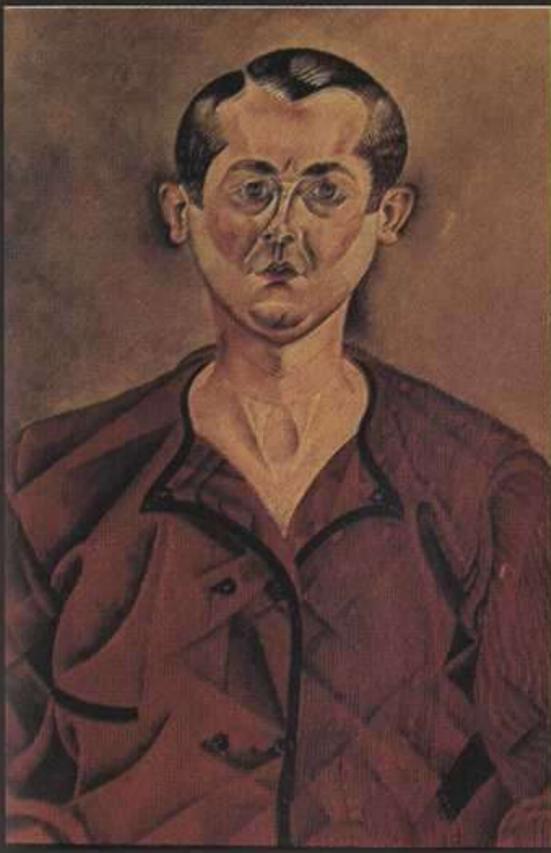


BALTHUS Joan Miró y su hija Dolores. 1938

más granado de la vanguardia nacional e internacional. Siguiendo una de las tipologías del retrato más conocidas, como en la del retrato colectivo en la que el autor del cuadro se autorrepresenta como uno más de los que componen la escena o relato, Solana hace una de las versiones más originales. En él, nos da cuenta y recoge de modo óptimo el ambiente creado en torno al autor de *Ismos*, dando a conocer una galería de retratos, de escritores y artistas, presididos por Ramón, el cual porta un ejemplar de su libro dedicado a perpetuar la memoria de las tertulias habidas en *Pombo*. Críticos de arte como Manuel

Abril, escritores como José Bergamín, o pintores como Salvador Bartolucci, aparecen sentados. Solana se autorrepresenta en el lado derecho, en el extremo, junto a Mauricio Bacarisse, como el resto de los comensales está sentado, al encontrarse detrás de la mesa sólo percibimos su cabeza, cuyo rostro mira al espectador, tiene 34 años. El cuadro es todo un ejemplo de buen hacer, en el que aparecen distintos géneros además del retrato, como es el bodegón, magníficamente tratado en los meticulosos enseres que aparecen encima de la mesa —botella, vasos, pipa, cajas de cerillas—, así mismo, en su ilusionismo por crear profundidad espacial, Solana recurre al artificio del espejo, el cual no sólo actúa como fórmula de perspectiva, sino que a la vez sirve de reflejo de otros personajes que están fuera del campo visual, haciendo realidad la idea de «el cuadro dentro del cuadro». Retrato colectivo e individual en su captación de cada uno de los protagonistas, cuyo juego de miradas, bien al espectador, bien a la magnética figura central de Ramón Gómez de la Serna, consigue una lograda secuencia de autenticidad fisonómica.

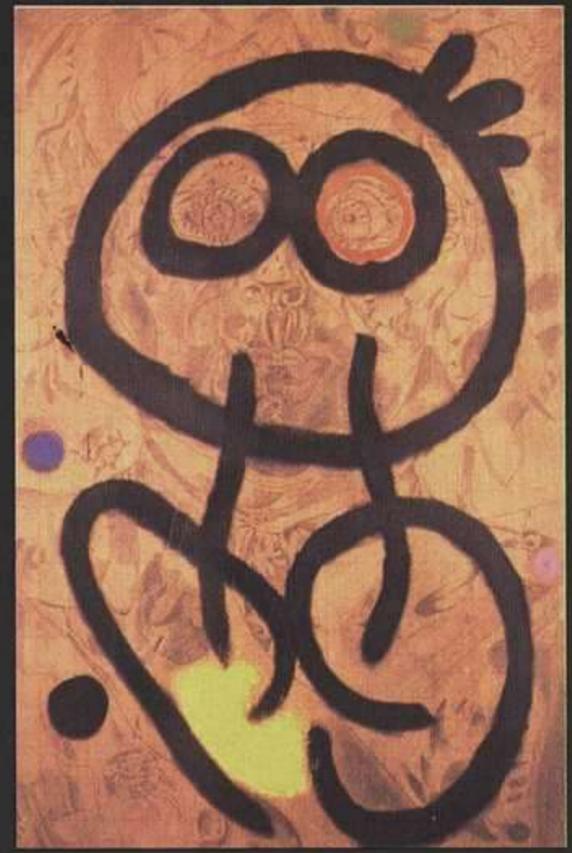
Contrariamente a Picasso o Dalí, el pintor **JOAN MIRÓ** (1893-1983), no fue muy proclive al autorretrato, a penas cuatro veces, algo que no debe extrañar si tenemos en cuenta el carácter reservado e introvertido de este gran creador de mirada escrutadora y pristina, poco dado al protagonismo, hombre de silencios, observador atento, pero



JOAN MIRÓ *Autorretrato*, 1919



JOAN MIRÓ *Autorretrato*, 1937-38



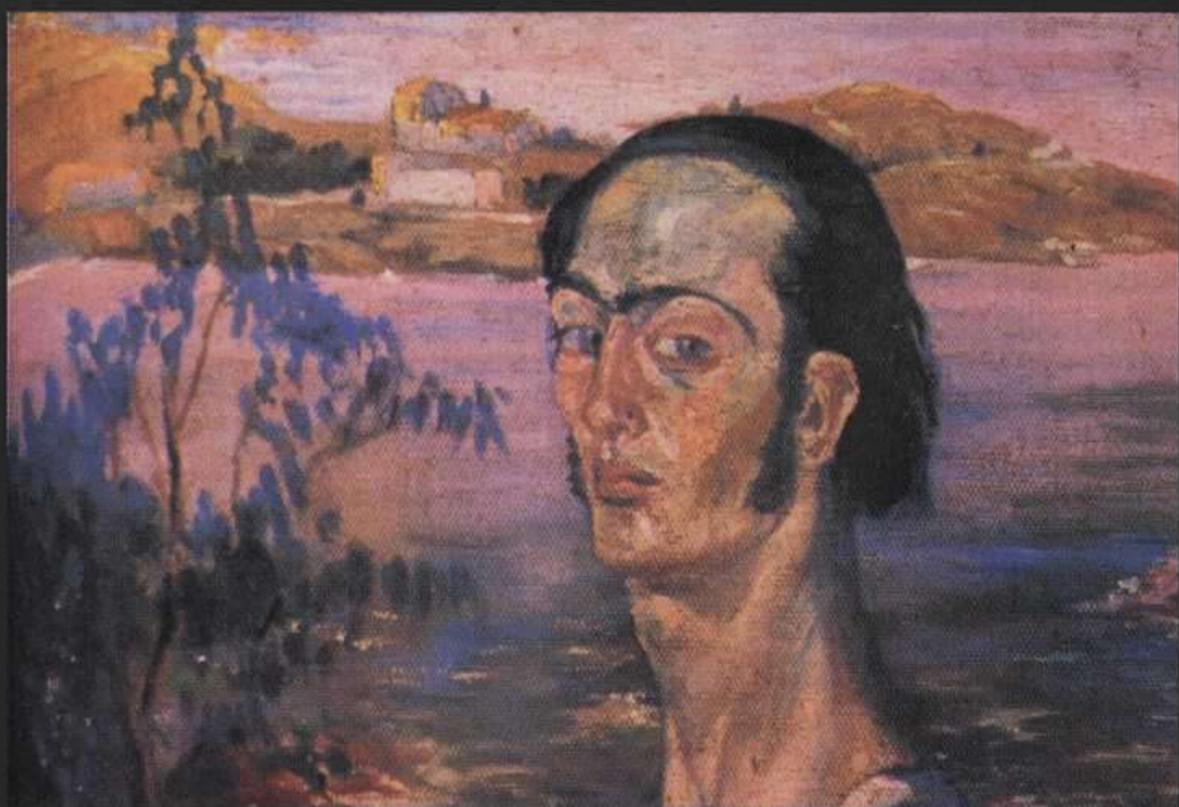
JOAN MIRÓ *Autorretrato*, 1960

poseedor de una vida interna rica e intensa, que se expresa solo locuazmente a través de su obra, en sus maravillosas composiciones, plenas de sugerencias, color y poética fantasía.

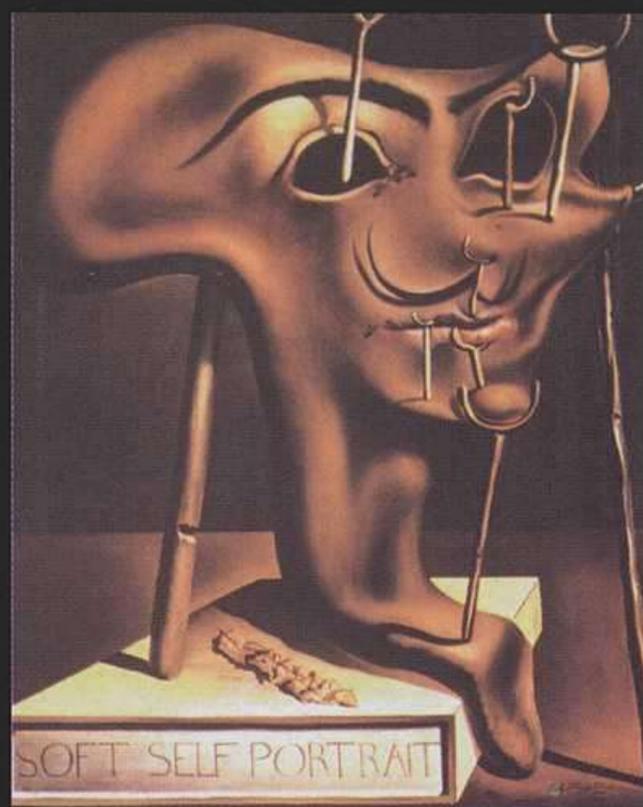
Antes de trasladarse a París por primera vez en 1920, Miró ha realizado varios retratos, entre ellos, el de su amigo *Ricart*, fechado en 1917, el mismo año en el que se nos ofrece una primera imagen en una estética fauvista de gruesas pinceladas y estridente colorido. Sin embargo, será su segundo *Autorretrato* de 1919, que años más tarde adquiriría Picasso guardando consigo como una de las obras predilectas de su colección particular, el que tiene una mayor calidad e interés. En él, Miró no solo ha transformado su estilo a favor de un detallismo que desde ahora será una de sus características más relevantes, apreciándose en lienzos tan significativos de estos años, como su famosa *Masía*, 1922, sino que se decanta hacia una objetividad en la que el dibujo se hace preciso y nítido. De medio cuerpo y frontalmente, Miró se interpreta con amplia chaqueta roja, dotando a la figura de cierta monumentalidad. En él ha aplicado dos conceptos lingüísticos, uno como deudor del cubismo, lado izquierdo de la vestimenta, otro, más destacado y minucioso. Esta meticulosidad es igualmente observable en el rostro y en el cuello, cuyas vellosidades aparecen representadas con ese sentido caligráfico y miniaturista tan propio del autor. Sobre un fondo neutro y plano, el rostro del artista se nos ofrece sin concesiones, franco, con esa fuerza en la mirada que con fijeza parece concentrarse en algo que ignoramos, expresión grave y circumspecta pese a su juventud. Resulta curioso comprobar, como esta misma expresión será la que Balthus verá en el retrato que le hará junto a su hija Dolores años después, cuando el pintor tenga una edad madura<sup>7</sup>.

En 1938, formando parte ya del movimiento surrealista, como una de las «voces» más personales e independientes, Miró vuelve a representarse, y lo hace de un modo sin paralelo en el género. Un tiempo atrás, Miró había recuperado cierta figuración —*Naturaleza muerta del zapato viejo*, 1937— ahora aplicada, pero de un modo inédito. Se trata de un dibujo sobre lienzo con algunos leves toques de óleo, en el que el artista valiéndose de un espejo se interpreta de manera visionaria, tal como acertadamente su mejor conocedor Jacques Dupin

<sup>7</sup> AA.VV.: *Balthus*, Cat. Centro Georges Pompidou, París, 1983.



SALVADOR DALÍ *Autorretrato*. 1921



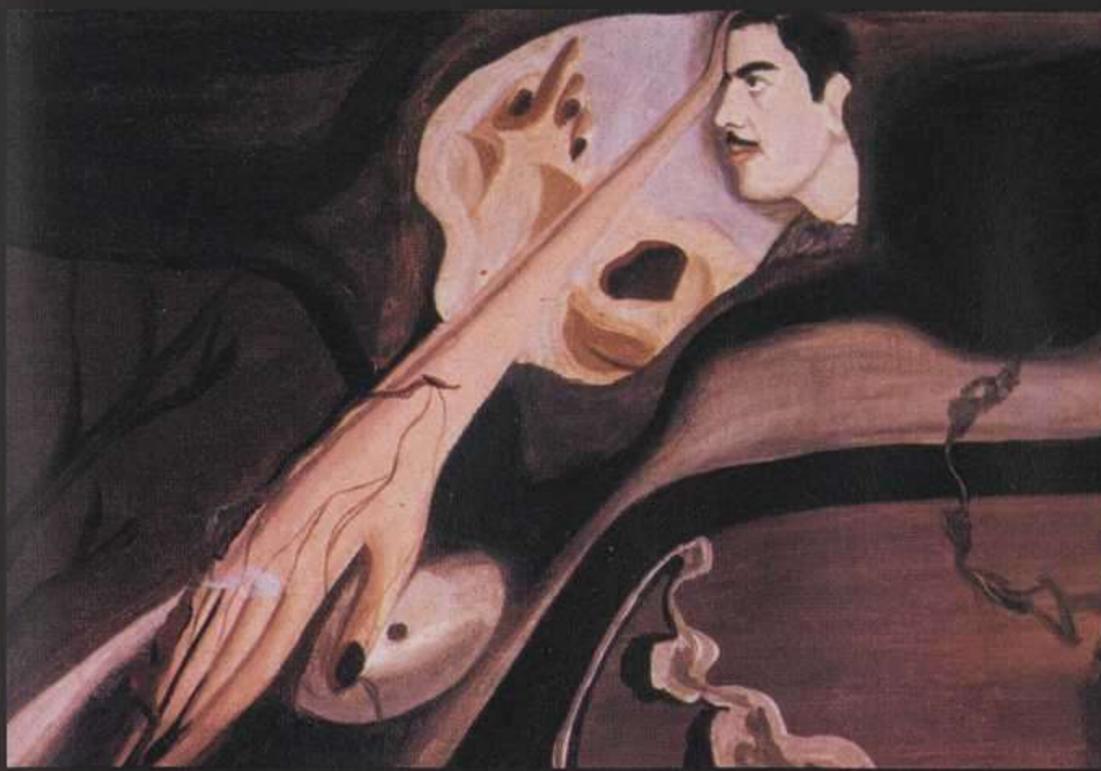
SALVADOR DALÍ *Autorretrato*. 1951

lo califica: «visionario retrato de un pintor visionario». Miró sin renunciar a la objetividad de su fisonomía, superpone otra realidad, en la que esa cosmología de estrellas, cometas y soles flameantes que él ha creado, forman ahora parte de su persona, influyéndole una apariencia fantástica y al mismo tiempo sobrecogedora en su energía, concentrada sobre todo en esa hipnótica y alucinada mirada. La ausencia de color, la minuciosidad lineal, los distintos matices de sombras y claros, confieren a este retrato una categoría excepcional, en el que se desprende una realidad interior trágica y tensa. Consciente del significado de este *Autorretrato*, actualmente en el Museo Moderno de Nueva York, Miró realizó una copia exacta para sí, un documento que con el paso del tiempo, vuelve a considerarlo, pero esta vez desde una óptica diametralmente opuesta. Así, en 1960, instalado ya en su casa de Palma de Mallorca, tomándose otra vez como sujeto temático, Miró retomó sobre el modelo anterior a la manera de palimpsesto, trazando sobre la composición original, unos gruesos trazos negros que configuraban «otro retrato», un retrato infantil y al mismo tiempo grotesco, en el que sin embargo se subraya de manera significativa los ojos, dos círculos, uno de ellos doble, negro y rojo, señalando

<sup>8</sup> Jacques Dupin: *Miró*, Ed. Polígrafa, Barcelona, 1993.

la importancia que siempre tiene la mirada en un pintor, en el modo de percibir las cosas. Un autorretrato, hoy en la Fundación de Barcelona, que cabe interpretarlo como un gesto de humor, de distanciamiento, como dando a entender inteligentemente, que uno no debe tomarse siempre muy en serio<sup>8</sup>.

*Autorretrato con cuello de Rafael*, 1921, Colección particular, es una de las imágenes juveniles de **SALVADOR DALÍ (1904-1989)**, en la que pese a su temprana edad de ejecución, 17 años, ya demuestra su talento como artista que domina un oficio, así como sobre todo la personalidad de su autor. Dalí, como anteriormente señalamos, tiene una variada y numerosa iconografía sobre su persona, pudiendo establecer un itinerario biográfico y estilístico de su trayectoria, comprobando a través de su evolución, como el pintor de Figueras ha abordado prácticamente toda la gama de modalidades tipológicas del retrato, desde aquel concentrado en el rostro, al de cuerpo



ÓSCAR DOMÍNGUEZ. *Autorretrato*. 1933

entero y desnudo, sin olvidar en repetidas ocasiones, el de figurante dentro de una narración: *Imágenes de África*, 1938, o *Cuadro estereoscópico inacabado*, 1974.

Un análisis de *Autorretrato con cuello de Rafael*, Col. particular, empezando por reparar en el propio título, deducimos una serie de cuestiones reveladoras. La rotulación alusiva al pintor de Urbino, para nada es gratuita, se trata de manifestar, o mejor confesar públicamente la gran admiración que siente por el artista de las Madonas, así como un gran conocimiento sobre el Renacimiento —y en particular del fenómeno Manierista—, recuerdese *La Virgen del cuello largo*, 1535, de Parmigianino, un conocimiento que se verá reflejado en su producción hasta el punto de poder referirse a un «período clasicista». Estilísticamente hay en este autorretrato una clara evidencia de asimilación de los postulados vanguardistas, tanto en la arbitraria utilización del color en el rostro, como en el uso de una pincelada postimpresionista densa y rica en materia pictórica con voluntad de forma. Desde el exagerado y patológico cuello, un serio rostro casi frontal, de mirada altiva y enmarcado por largas patillas, nos ofrece una expresión de seguridad y cierta petulancia, a la manera de algunos autorretratos de Courbet. La cabeza de Dalí emerge en un primerísimo plano de la composición, inserta en un marco que se convertirá en un fondo recurrente en muchas de sus obras, como es la playa de Llané en Cadaqués, lugar queridísimo del pintor y su residencia habitual.

Con deliberado propósito de estilo, más que como deseo de reflejar un carácter o personalidad, Dalí se toma a sí mismo como pretexto de lenguaje en el excéntrico y original *Autorretrato blando con lonchas de bacon*, 1941, Col. particu-

lar. Dueño ya de una gramática y un repertorio iconográfico propio, el autor de *La persistencia de la memoria*, se vale en su representación de manera explícita, de algunos rasgos estilísticos y elementos simbólicos para identificar su quehacer surrealista manteniéndose siempre en una figuración distorsionada. De este modo, la morfología de esta cabeza reblandecida, aparece sostenida por horquillas en un difícil equilibrio, mediante el cual el artista quiere expresar simbólicamente la frágil estabilidad y frontera entre sueño y vigilia, sus conocidas hormigas, de antigua genealogía plástica desde su aparición en la película *Un Perro Andaluz*, 1929, como símbolo visual de sensación de dolor y putrefacción, la barra de pan, alegoría directa a lo comestible y alimenticio, de tanta importancia en las obsesiones del artista; piénsese en este sentido que el Autorretrato está concebido como loncha flácida de carne que se metamorfosea en espectral e inquietante carátula<sup>9</sup>.

Sin apartarnos del ámbito surrealista, pocos autorretratos adquieren tanta trascendencia significativa como el realizado en 1933 por el pintor canario **ÓSCAR DOMÍNGUEZ (1906-1957)**, otro de los artistas españoles que con su adhesión al movimiento fundado por Bretón, contribuyeron de una manera

<sup>9</sup> Robert Decharnes: *Dalí*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1984.



MATEO HERNÁNDEZ *Autorretrato*. 1941



MATEO HERNÁNDEZ *Autorretrato*. 1945

más eficaz a darle una mayor fertilidad y solidez. El creador de la técnica de la *Decalcomanía*, formó parte del colectivo hispano internacional que desarrolló todo su trabajo fuera de su patria, destacando desde su llegada a París, por su invención en impactantes «objetos surrealistas» siendo en esta modalidad de fusión entre lo real y lo imaginario aplicado al objeto, uno de los artífices de mayor alcance junto con Marcel Jean o Dalí. Domínguez con 27 años premonizó su trágica muerte en uno de los cuadros más representativos, una videncia que se visualizó 25 años antes de su cruento suicidio, al cortarse las venas en su apartamento de París el último día del año 1957. Domínguez, como un número no desdeñable de surrealista, se quitó la vida después de una crisis profunda motivada entre otras causas por la angustia de sentirse acabado y solo. El *Autorretrato*, actualmente en una colección particular madrileña, pertenece a esa categoría en la que como hemos visto, el autor se introduce en el contexto de una escena, en este caso, formando parte de un inhóspito paisaje de sombrías tonalidades y amplias perspectivas de cuyo horizonte impreciso surge un largo brazo que desvía su trayectoria inicial para adecuarse por encima de la cabeza de perfil del artista. Brazo que en su anamórfica morfología de prolongación se dirige hacia el extremo de la composición dividiéndola en dos partes. A la altura de la muñeca un corte deja salir hilos de sangre que se deslizan entre los dedos de la mano. La temática de las manos aparece con frecuencia en los lienzos surrealistas y objetos, como símbolo táctil en ocasiones, como puede comprobarse en otra obra de Domínguez como su célebre *Gramófomo*, presentado en la Exposición Internacional de París de 1938. La mirada del pintor en el *Autorretrato* parece estar atenta a una extraña visión, donde una mano señala con el dedo índice algo que no percibimos. La claridad de las partes anatómicas, incluyendo el rostro del autor, da relieve a las imágenes, destacando en la oscuridad de este singular paisaje, en el que habitan seres de inclasificable naturaleza próxima a lo vegetal y orgánico, asemejando tener vida propia<sup>10</sup>.

• • •

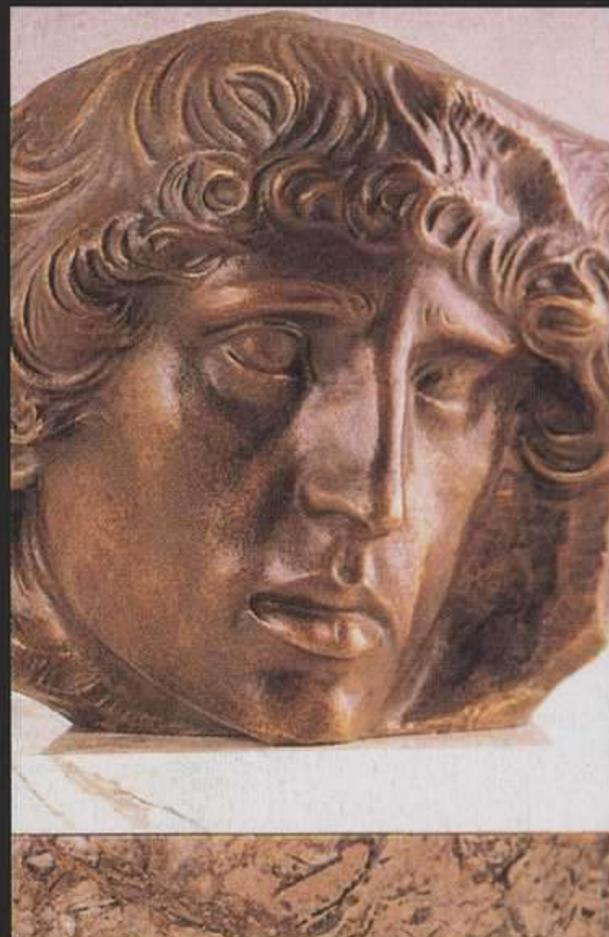
Aunque en el campo de la escultura el autorretrato tiene también su presencia, éste, comparativamente con el pictórico, es menor, entre otros motivos por sus características específicas y dificultades que entraña su materialización, de ahí que el artista de lo tridimensional nos haya dejado pocos ejemplos de su realidad objetiva, insistiendo más en el parecido, que en la propia captación psicológica. Ciñéndonos a los autores españoles de una manera selectiva y como testimonio de la evolución experimentada en su tradición de una modernidad o tradición renovada, a la vanguardia en su carácter más exacto, se constata en líneas generales lo señalado

<sup>10</sup> Emmanuel Guijon: *Oscar Domínguez*. Ed. Cabildo, Tenerife, 1996.

anteriormente, es decir, parece que nuestros escultores a tenor de lo realizado, están más pendientes de representar su fisonomía externa, que inclinarse por una interpretación que nos descubra y revele su singularidad como individuo.

Perteneciente a la primera generación de artistas que componen la llamada «Escuela Española de París», el salmantino **MATEO HERNÁNDEZ (1884-1945)**, afincado en la capital francesa desde 1913 hasta su muerte, es probablemente el mejor escultor animalista que hemos tenido, un género que lamentablemente no es suficientemente valorado a diferencia de lo que acontece en otros países. Su experiencia inicial en la cantera de su Bejar natal, le proporcionaron un conocimiento en la talla directa de piedras duras como la diorita, el exquisito o el granito negro, que una vez en París desarrolló en su obra obteniendo resultados excelentes, tanto en lo referente a su sabiduría en la extracción de formas, como en el tratamiento de las superficies. Dichas cualidades se evidencian en dos de los autorretratos que tenemos noticia. El primero, perteneciente a la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, se trata de una poderosa cabeza en pórfido rojo de 1941, mientras el segundo, es una ambiciosa escultura sedente en diorita, realizada el mismo año antes de su fallecimiento, hoy en el museo dedicado a él, en Bejar. La cabeza, obra de madurez, parece retomar sus iniciales incursiones por la figura humana, antes de entusiasmarse por la escultura animalística, en ella Hernández se autorrepresenta con expresión serena esbozando una sonrisa acorde con su carácter afable, los rasgos aparecen delicadamente señalados, trabajado el pulido exclusivamente de la cabeza, mientras el cuello, voluntariamente lo deja sin desbastar, produciendo un feliz contraste de texturas. Por lo que respecta al monumental autorretrato de cuerpo entero, el artista aparece portando en sus manos el martillo en la clara referencia a su herramienta de trabajo. Figura hierática, de carácter frontal, su imagen de mayestática presencia, no evita su asociación con la estatuaria egipcia, que el autor tanto admiraba y conocía en sus asiduas visitas al Museo del Louvre<sup>11</sup>.

Prematuramente desaparecido, **JULIO ANTONIO (1889-1919)**, representa bien el prototipo de lo que se entiende como una «mentalidad clásica», un carácter que normalmente siempre acusará en sus esculturas en su admirable asimilación de las lecciones de la estatuaria romana y renacentista. La obra de Julio Antonio, por lo demás, no puede desligarse del contexto cultural e ideológico de la «Generación del 98», siendo el artista de Mora del Ebro en el plano escultórico, uno de sus mejores intérpretes, como se ejemplifica en la aplaudida serie de cabeza y bustos conocida bajo el título de *Bustos de la Raza*. Julio Antonio dominaba con maestría la técnica del cincel, bien aplicada al mármol o a la piedra, sin embargo es en el modelado y su posterior paso al bronce, donde

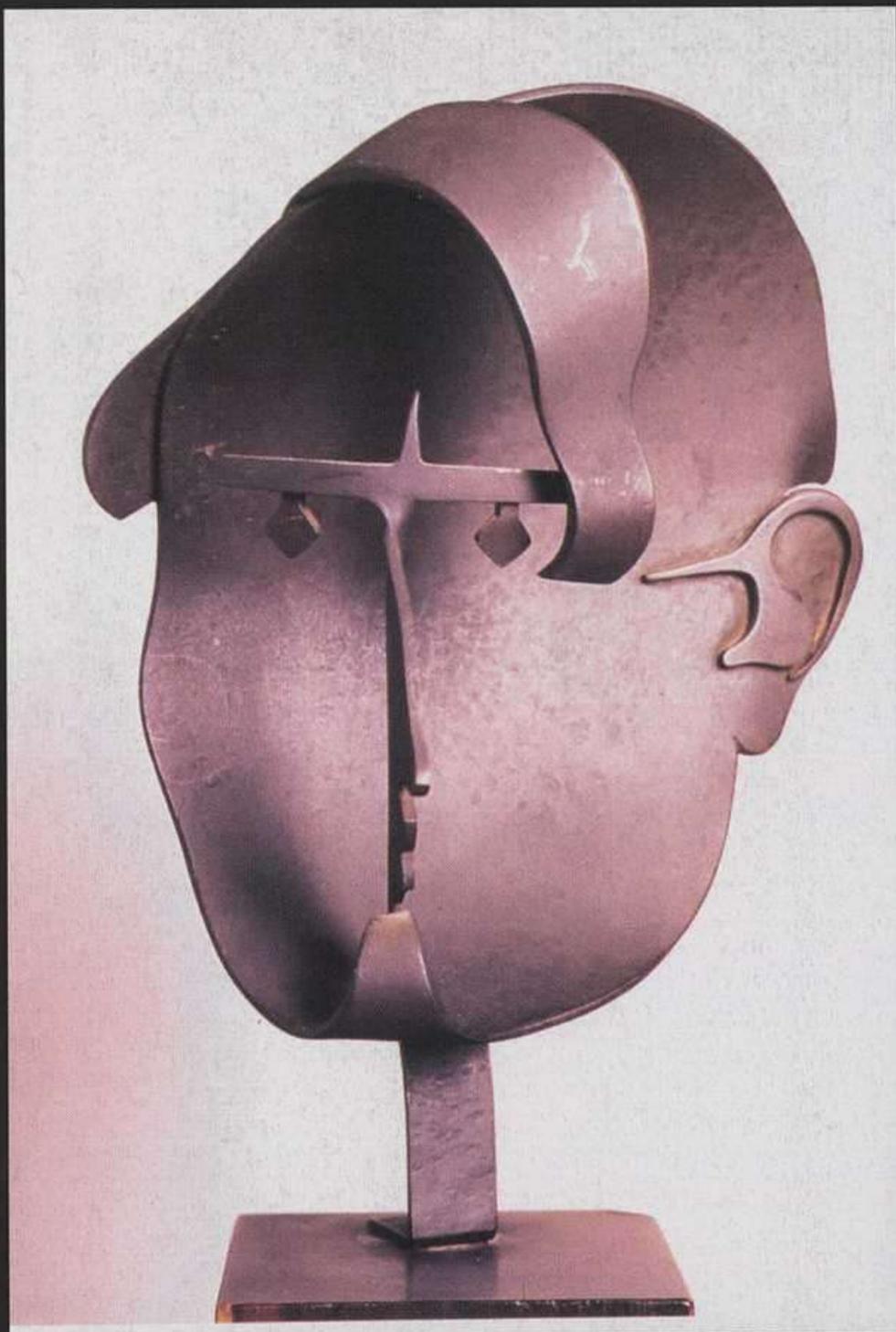


JULIO HERNÁNDEZ. *Autorretrato*. 1909



JULIO HERNÁNDEZ. *Autorretrato*. 1909

<sup>11</sup> Josefina Alix Trueba: *La Escultura Española 1900-1930*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.



PABLO GARGALLO *Autorretrato*. 1927



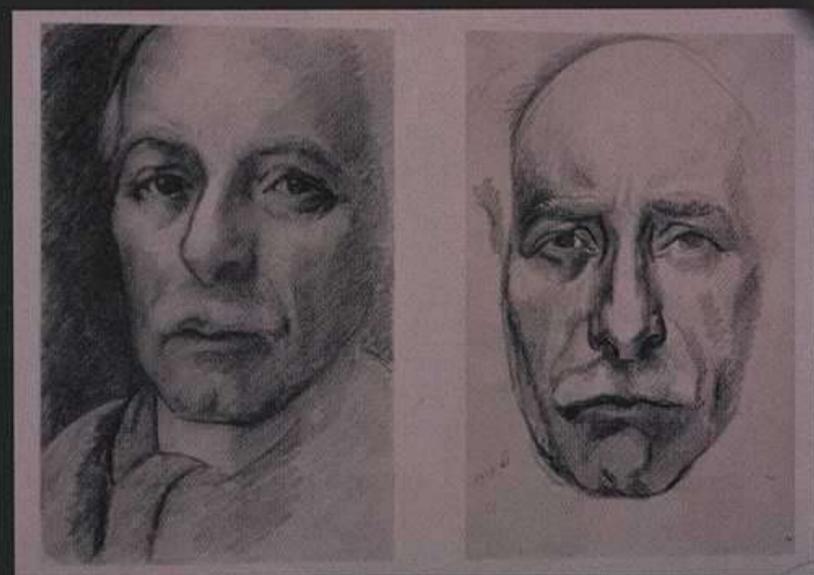
JULIO GONZÁLEZ  
*Autorretrato*. 1941

logra un mayor refinamiento y exquisitez, como es bien visible en el amplio repertorio de bustos, desnudos y retratos que efectuó en su corta existencia. El examen detenido de sus obras, nos enseña como de madera ejemplar alcanza ese difícil sincretismo entre tradición y modernidad que distingue siempre su escultura, apartándose de las manidas fórmulas académicas y simbólicas, aportando un realismo sobrio y convincente, contenedor de ese halo clasicista que en ocasiones aparece acompañado por un profundo y conmovedor lirismo, no en vano sus orígenes están en la antigua Tarraco<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> AA.VV: *Julio Antonio y su tiempo*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1989.

El *Autorretrato* en bronce del Museo Moderno de Tarragona, fechado en 1909, recoge con brillantez las cualidades mencionadas. Concebido a la manera de autorrelevo, reproduce con fidelidad sus rasgos fisonómicos, los cuales parecen adecuarse profundamente a las características idealizadas de la estatuaria grecorromana, en esos rostros de nariz recta, boca dibujada y mentón redondeado. Un cabello de abundantes bucles enmarca la cara, acentuando ese aire clasicista propio del quehacer del escultor. El cotejo con el *Autorretrato* a carboncillo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, nos informa bien de la correcta relación existente con la realidad y veracidad del modelo.

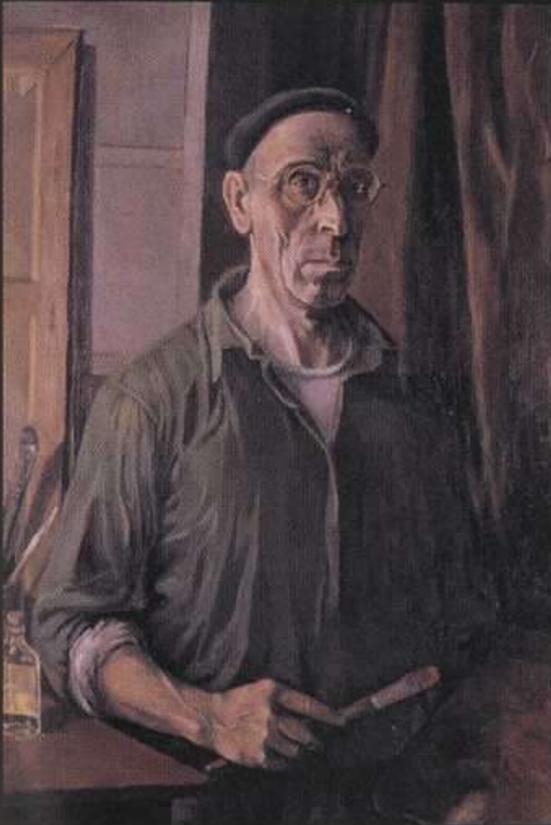
Desde una tradición mediterránea que el *Neocentisme* asumirá en pro de un ideal clasicista y como exponente de unas virtudes vernáculas, la obra de **PABLO GARGALLO (1881-1934)**, evoluciona hacia posiciones de modernidad e incluso de clara vanguardia. Gargallo, cuya vida transcurrió a caballo entre Barcelona y París, en sus decidida incursión experimental en la utilización de nuevos materiales, como el cobre y el hierro, aborda con éxito unos parámetros estéticos que conformaron un modo distinto de entender la escultura. Estos planteamientos, que en algunos momentos coinciden con los de Julio González, tendrán su óptima plasmación en una serie de piezas en las que la característica más acusada, aparte de lo que supone el empleo de unos mate-



JULIO GONZÁLEZ *Autorretratos*. 1939, 1941



ALBERTO SÁNCHEZ. *Autorretrato*. 1919



ALBERTO SÁNCHEZ. *Autorretrato*. 1952



ALBERTO SÁNCHEZ. *Autorretrato*. 1962

riales tenidos hasta entonces como innobles e inapropiados, en la dialéctica entre llenos y vacíos, tal como puede apreciarse en obras como *Cabeza de Arlequín*, 1929, o el famoso retrato de *Kiki de Montparnasse*, 1928. Siguiendo similares premisas, Gargallo realiza en 1927 su no menos célebre y muy reproducido *Autorretrato*, en chapa de cobre de la Colección Viñas de Barcelona. Se trata, sin duda, de la mejor representación que hizo de sí mismo entre otras efectuadas por el escultor aragonés. Con su característico mechón de pelo caído, tal como puede observarse en algunas fotografías de la época, Gargallo en un sintetismo formal lleno de acierto, resume bien sus rasgos, empleando un lenguaje plenamente innovador en su objetivo de sugerir el volumen en contraste con el hueco, sin que ello signifique una pérdida de expresividad e identidad. Como en otras obras, la ductilidad en el tratamiento y manipulación de la chapa metálica, certifica una vez más la bondad y aportación de su autor.

Contrariamente a lo que cabría pensar en un principio, y de modo un tanto sorprendente, los dos escultores más representativos y de mayor alcance que ha dado la vanguardia española, el barcelonés **JULIO GONZÁLEZ (1816-1942)**, y el toledano **ALBERTO SÁNCHEZ (1895-1962)**, no dejaron ninguna constancia volumétrica de sus respectivas imágenes, aunque sí lo hicieron pictóricamente.

El creador y pionero de la escultura en hierro, Julio González, ha realizado una elocuente galería de autorretratos sobre papel, la mayoría realizados en los últimos años de su vida, concretamente a un año antes de su fallecimiento en Francia. Efectuados a lápiz y con el tamaño aproximado de una cuartilla, el autor de *La Montserrat*, se concentra, como es bastante frecuente, en el rostro, ofreciendo un semblante de expresión seria y cierta tristeza. El lápiz manejado con destreza marca a través del sombreado de las facciones, otorgando plasticidad a la faz. Algunos de estos dibujos están estrechamente vinculados, como si hubieran sido pensados como bocetos preparativos para una versión definitiva, para el espléndido *Autorretrato*, 1941, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. A tinta china y acuarela, Julio González se autorrepresenta con la cabeza recubierta con una boina y portando una bufanda cruzada en el cuello, el fondo blanco del papel contribuye a dar corporeidad al rostro. Los leves toques de la aguada sirven para subrayar de forma magistral la plasticidad de las facciones, no debe olvidarse que Julio González, antes de decidirse por la escultura, su vocación primera y práctica fue la de pintor. Los últimos años del artista fueron especialmente críticos y dolorosos, y es en estas circunstancias, cuando el autorretrato se convierte en vía de comunicación de un estado de ánimo, de

ahí su enorme valor psicológico y documental que supera el simple mimetismo del parecido.

De Alberto Sánchez, probablemente el mejor escultor de nuestra vanguardia histórica, cuya obra inicial la realizó en España antes de su forzoso exilio a Moscú en 1938, precisamente un año después de su participación junto con Julio González, en el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937, con el soberbio tótem alegórico *El pueblo español que tiene un camino que conduce a una estrella*, recientemente reproducido y ubicado frente al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que sepamos, no se han contabilizado muchos. Un par de dibujos, uno fechado en 1919, otro de mediados de los años veinte dedicado a Benjamín Palencia, y un par de composiciones, y otro en técnica de acuarela, realizados entre los años 1950-1952, así como una ingeniosa y graciosa autocaricatura en madera, hecha en el mismo año de su desaparición en 1962<sup>13</sup>.

El primero, 1919, verosímelmente, pertenece a la época en la que el artista cumplía el servicio militar en Marruecos, pues se autorretrata con atuendo cas-

trense y por la insignia del cuello, deducimos su pertenencia al cuerpo de artillería. Se trata de un dibujo sumamente elaborado, en el que el escultor aparece de medio cuerpo en posición de tres cuartos con la mano derecha apoyada sobre el pecho —quizás un guiño homenaje a la obra de su admirado pintor cretense— y mirada frontal dirigida al espectador. Interpretado en un realismo extremo y preciso, el retrato nos descubre un enjuto y anguloso rostro, el fondo neutro y limpio, deja ver con claridad el perfil y contorno de la figura, el escultor tiene 24 años.

Como se ha señalado, los dos autorretratos restantes son de principios de los años cincuenta, cuando el gran escultor, ya en el exilio ruso, comparte el trabajo tridimensional con la pintura, una práctica que en realidad cultivó de manera intermitente siempre, fuese en lienzo, acuarelas, carteles o escenografía. Realizados el mismo año, quizás sea el *Autorretrato* en lienzo, el de un mayor interés por lo que tiene de simbólico para el artista el retratarse con el pincel y la paleta en mano, parece reivindicar su faceta como pintor. Situado en un entorno pleno de atributos indicadores de su oficio, de pie, frente al caballete que no percibimos, Alberto —como comúnmente era conocido— se dispone a pintar. Una amplia camisa deja adivinar una fuerte complexión física, mientras que de su alargado y huesudo rostro, una inteligente mirada se traduce tras los cristales de unas gafas de montura redonda. Gafas de pasta que en su último *Autorretrato*, éste sí, escultórico serán incluidas formando parte de la misma y de manera independiente como objeto y signo externo de la personalidad de su autor. Una obra ésta, que al interés de reflejar el sello estilístico propio de su artífice, añade la rara cualidad, de ser uno de los curiosos y limitados ejemplos de autocaricatura en la escultura española. Una posición irónica y conocimiento sobre uno mismo, que dice mucho a favor de quien sin complejos desvela enfáticamente sus rasgos fisonómicos más definidos y característicos.

• • •

Si bien es cierto que el autorretrato en nuestras artistas de vanguardia es minoritario, su causa no se debe a razones de inferior cualificación con respecto al de sus compañeros, sino al hecho incuestionable del desigual número de mujeres frente al de hombres que se dedicaron al arte en la época de entreguerras, característica ésta, igualmente extensible a otros países, pues el fenómeno de la incorporación de la mujer a la vida laboral y, por tanto, a la profesionalidad del arte, es algo relativamente reciente que empezó a tomar entidad a partir de los años sesenta en adelante<sup>14</sup>.

En los núcleos de vanguardia existentes en España anteriores a la Guerra Civil, principalmente Madrid y Barcelona, surgieron un selecto grupo de artistas homologables en su creatividad y deci-

<sup>13</sup> AA.VV: *Alberto Sánchez 1895-1962*, Cat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2001.

<sup>14</sup> Huici, F. Y Diego, E.: *Fuera de Orden. Mujeres de la Vanguardia Española*. Cat. Fundación Mafre Vida, Madrid, 1999.



didada apuesta por el entonces llamado «arte nuevo», entre los que cabe referirse a nombres como María Blanchard, Maruja Mallo, Remedios Varo, Ángeles Santos o la jovencísima y malograda escultora Margarita Gil Roesset, por sólo referirnos a las nacidas en España.

De las citadas y como ejemplo de lo expuesto, únicamente nos vamos a referir a la obra de dos gerundenses de provincia, **ÁNGELES SANTOS (Port Bou, 1912)** y **REMEDIOS VARO (Anglés 1908-1963)**, artistas que comparten las circunstancias de haber realizado su obra principal fuera del lugar donde vieron por primera vez la luz, sobre todo, Remedios Varo, cuya producción más importante la realiza en México D.F., ciudad a la que marchó en 1941 permaneciendo allí hasta el final de sus días.

Como se ha señalado, Ángeles Santos nació en el pueblecito gerundense de Port Bou, sin embargo, pronto se trasladó a vivir a distintas ciudades españolas, entre las cuales, será la capital castellana de Valladolid, donde empezó a pintar a partir de 1928 y donde hizo su primera exposición. Un año más tarde, marcha a Madrid dándose a conocer con una de las obras maestras y más emblemáticas del surrealismo español, *Un Mundo*, 1929, cuadro de original y potente creación sobre una visión onírica de la tierra que causó auténtica conmoción en los círculos artísticos madrileños, abriéndole las puertas y facilitando su acceso y participación a los ámbitos más progresistas de la ciudad. El *Autorretrato*, 1928, Col. Particular, de Ángeles Santos, pertenece a su primera etapa, cuando todavía reside en Valladolid y su estilo no está definido, un



ÁNGELES SANTOS *Autorretrato*, 1928



REMEDIOS VARO *Autorretrato*, 1951



REMEDIOS VARO *Autorretrato*. 1958

período en el que temáticamente parece centrarse en escenas familiares y retratos de sus amigos. En este contexto «doméstico», tiene lugar la realización de esta conseguida autorrepresentación en la que la artista tiene tan solo 16 años, demostrando su precocidad y buen hacer. Sobre un fondo neutro, frontalmente y de medio cuerpo, la jovencísima pintora aparece vestida con un traje oscuro de amplio cuello, destacando un bello rostro de expresiva mirada, en la que el espectador parece ser contemplado y no al revés. Estilísticamente, de preciso e incisivo dibujo, se enmarca dentro de ese concepto de nueva objetividad, de figuración clara y pormenorizada, que en España, gracias a la publicación del libro de Franz Roh *Realismo mágico. Postexpresionismo*, tendrá un amplio eco y repercusión.

Pintora de lo maravilloso, Remedios Varo, es junto con Miró, Dalí y Domínguez, la aportación más importante que ha dado España al movimiento surrealista. Su no

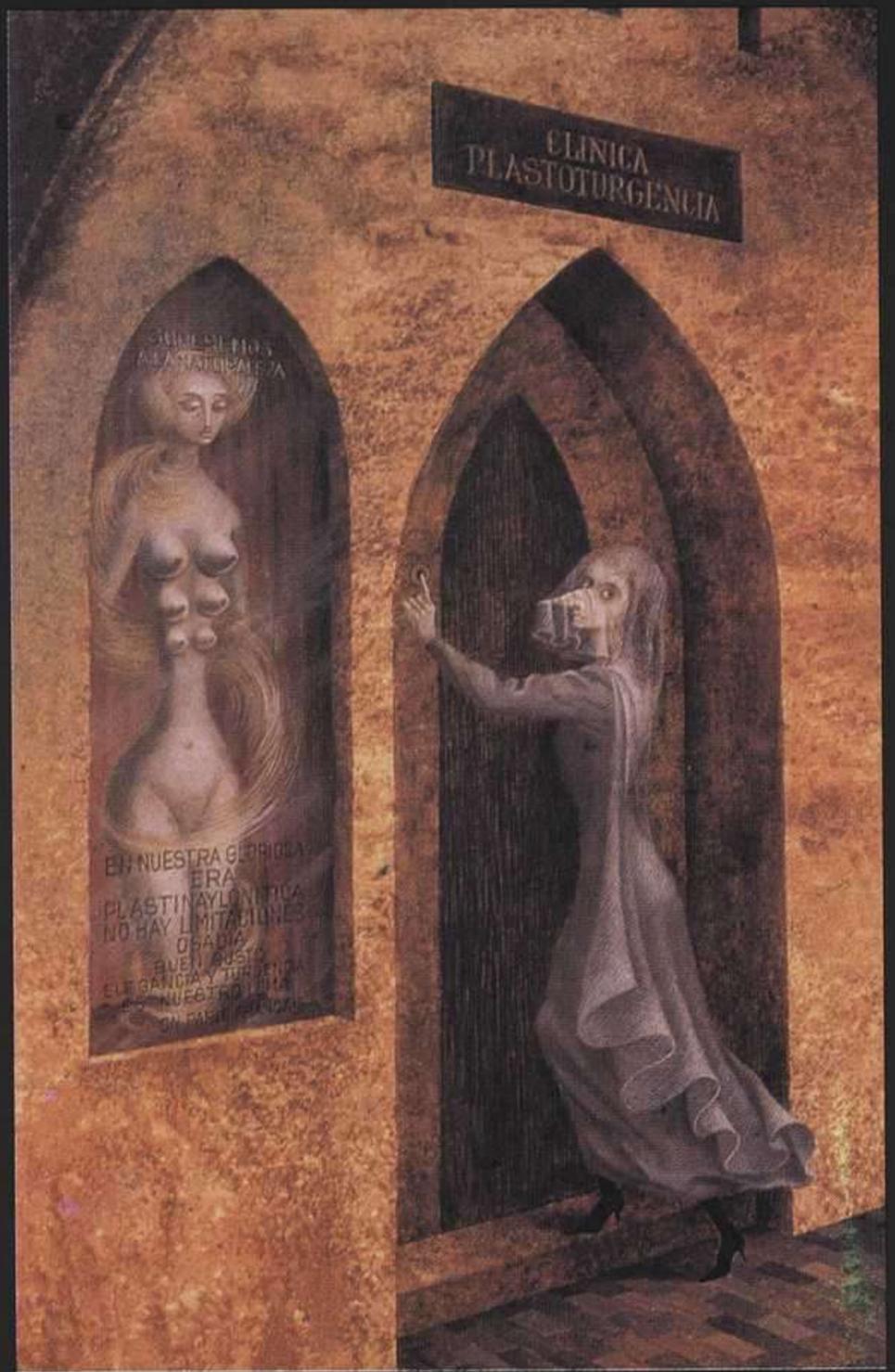
muy numerosa producción, se presta fácilmente a la división, por cuanto ésta posee dos partes estilísticamente bien diferenciadas y definidas coincidentes respectivamente con su estancia en España y México. La primera, formando parte desde los años veinte a la Guerra Civil, en los ambientes de vanguardia existentes en Madrid y Barcelona, la segunda, y después de una corta permanencia en Francia es México de 1941 a 1963. Es en la etapa mexicana, cuando Remedios Varo configura un lenguaje y crea su prodigioso universo, haciendo real la sentencia de Bretón de que «sólo lo maravilloso es bello, no hay belleza sin lo maravilloso».

Si exceptuamos el *Autorretrato* que de manera específica consta en el catálogo de la obra completa de la artista, observamos que en realidad Remedios —pues así firmaba sus cuadros— de un modo directo no se retrató nunca, sin embargo sí lo hizo y en numerosas ocasiones como protagonista de sus fantásticas historias<sup>15</sup>. Tomando como referencia el mencionado *Autorretrato*, Col. Particular, un delicado y sutil dibujo a lápiz de 1951, donde se nos muestra un hermoso rostro de ojos grandes, larga nariz, boca pequeña y abundante cabello, comprobamos que estas mismas características y rasgos físicos son los que se aprecian y vemos en sus heroínas. Buen ejemplo, entre otros, de lo afirmado, es la extraordinaria, en su sentido más literal, composición titulada *Visita inesperada*, 1958, Col. Particular,

15 AA.VV.: *Remedios Varo. Catálogo Razonado*, Ed. Era, México, 1994.

16 Fernando Martín Martín: *A una artista desconocida, Remedios Varo*, Cat. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1988, pág. 13-32.

obra, por otra parte, muy representativa del estilo de la artista. En una habitación de suelo y paredes de forma poligonal, una mujer sentada delante de una mesa servida y una silla vacía, ve que de una de las puertas del recinto, aparece un extraño artefacto móvil, cuyo interior contiene un recipiente con flores, y de la parte superior de la peculiar cabida, pende una cabeza boca abajo. Ante la sorpresa del recién llegado, la protagonista –Remedios–, en un gesto impulsivo mueve el brazo hacia atrás, e imprevisiblemente de la pared surge una mano tomando la suya. Una serie de detalles, el hueco o pozo oscuro debajo de la mesa, un gato formado de hojas secas o los insectos que surgen de las grietas del muro, crean una atmósfera encantada y de fábula sobrenatural. Todo ello expresado desde una figuración técnica perfecta, tanto en el dibujo, como en el uso del color, que aplicado por capas, confieren a la composición un carácter miniado a la manera de los códices medievales o tablas flamencas. De un modo más directo y explícito, en *Encuentro*, 1959, Col. Particular, la artista se vuelve a retratar, en esta ocasión, la protagonista, de expresión melancólica y ensimismada, al abrir un pequeño cofre halla su propio rostro como si de un espejo mágico se tratara. Autorretrato de gran interés, no sólo desde el punto de vista estético, en donde se manifiesta una vez más la capacidad de la artista para crear historias fantásticas y evocadoras, sino sobre todo, por lo que tiene de referencia personal con respecto a su físico, es el título de *Clínica plástica*, 1960, Col. Particular, donde la protagonista femenina acude a los servicios quirúrgicos a remediar su complejo de Cyrano de Bergerac, en una clara alusión a la insatisfacción que siempre había sentido Remedios por su apéndice nasal. Junto a esta dama que acude presurosa a buscar solución a sus problemas físicos, vemos en un escaparate, la estilizada figura de una mujer desnuda con múltiples pechos, a la manera de la iconografía de la antigua Artemisa de Éfeso, cuyo abundante cabello descende en espiral envolviéndole todo el cuerpo<sup>16</sup>.



REMEDIOS VARO *Autorretrato*. 1960



REMEDIOS VARO *Autorretrato*. 1959