

SOBRE ESPEJOS, AUTORRETRATOS Y "SELFIES" **ON MIRRORS, SELF-PORTRAITS AND SELFIES**

José M^a Gentil Baldrich

doi: 10.4995/ega.2018.10851

El espejo posee la cualidad de reconocernos en él cuando nos miramos. Su consideración en el Arte y el pensamiento occidental ha sido muy extensa y aquí veremos tan solo su influencia en el autorretrato desde la Antigüedad y las veladas influencias psicológicas que conlleva. Finalizamos con la utilización actual en la difundida práctica del "selfie" como derivada de situaciones antiguas.

**PALABRAS CLAVE. ESPEJO.
 AUTORRETRATO. SELFIE. LACAN**

Mirrors have the quality that permits us recognize ourselves when we look in them. Their consideration in Art and western thought has been very extensive and here we will see only their influence in self-portrait since Antiquity and the veiled psychological influences that they entail. We conclude with the current use in the widespread practice of "selfies" as derived from past situations.

**KEYWORDS: MIRROR. SELF-PORTRAIT.
 SELFIE. LACAN**





La percepción del 'Yo'

El psiquiatra y ensayista francés Jacques Lacan estableció en uno de sus primeros escritos de mediados de los años treinta –*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*– que la percepción que cada ser humano tiene de sí mismo, de su propia imagen con la que se registra como *Uno*, está relacionada con la noción de su ego. Esa formación la define como un proceso, que denomina *estadio del espejo*, establecido en una fase del desarrollo psicológico del niño que establece entre los seis y los dieciocho meses de edad. Según expone, se trata de una etapa en la cual el niño se encuentra por primera vez capacitado para percibirse o, más exactamente, observar su imagen corporal completa en un espejo. De acuerdo con la teoría lacaniana, el desarrollo del *Yo* personal como instancia psíquica tendría lugar durante ese proceso perceptivo en el espejo.

De esa manera, cuando un niño se reconoce reflejado por primera vez, después de una inicial sorpresa, celebra la aparición de su imagen de forma alegre. Hasta entonces el niño no se había podido reconocer en el espejo, porque antes nunca se había visto completo, ni su rostro, ni su cuerpo entero, sino tan sólo miembros aislados. Esos fragmentos no se le habían aparecido previamente como relacionados entre sí, constituyendo una unidad, y hasta esa nueva experiencia de reconocerse en el espejo como una totalidad los percibía tan solo como objetos parciales. Lacan observa, sin embargo, que ese júbilo que el niño experimenta al reconocerse es tan sólo efímero. Se identifica en el espejo, ciertamente, pero se desconoce casi al mismo tiempo, porque aquello

que descubre resulta que no es él, sino tan sólo una imagen suya, una figura imaginaria, una ilusión. Sufre el desengaño de percibir que eso que ve está fuera de sí, que no está en su cuerpo, sino tan solo engañosamente en un espejo.

Lo que expuso Lacan se dedicaba al estudio de la formación del carácter infantil, ‘...según nos ha sido revelada en la experiencia psicoanalítica’, como lo subtituló en un escrito posterior que reelaboraba el tema de 1949 ¹. Pero si tomamos al pie de la letra esa teoría puede llevarnos a pensar que, o bien algunos nunca alcanzaron la madurez –como podríamos comprobar en numerosos ejemplos tanto históricos como personales– o, más probablemente, que ese acto permanece posteriormente en el inconsciente de muchos, hasta el punto de querer atrapar mucho después esa imagen propia que aparece como una representación y que se muestra fugaz, esquiva, hasta el punto de llegar a resultar ajena.

Otro elemento que a mi juicio incide en este asunto –posiblemente más banal, pero no menos necesario– es la propia existencia material del espejo. Cuando experimenta Lacan –como sucede con muchas teorías de la percepción que conocemos– lo hace en una sociedad moderna, que ya cuenta generalizadamente con espejos de suficiente magnitud para poderse ver. Pero no podemos olvidar que, con anterioridad, no fue así: los espejos aptos para contemplarse de forma completa aparecen en la historia tardíamente. Los objetos que conocemos de la Antigüedad son mayoritariamente de pequeño tamaño, aptos para una percepción tan defectuosa y parcial como socialmente limitada. Y, en ese caso,

The perception of 'Self'

The French psychiatrist and essayist Jacques Lacan established in one of his first writings of the mid-thirties –*Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je*– that the perception that each human being has of themselves, of their own image with which they register as *One*, is related to the notion of ego. He defines that formation as a process, which is called the *mirror stage*, found in a child's psychological development phase which is established between the six and eighteen months of age. As he explains, it is a stage in which the child is first able to perceive themselves or, more accurately, perceive their complete body image in a mirror. According to Lacanian theory, the development of the personal *Self* as a psychic instance would take place in that perceptual process.

In that way when, after an initial surprise, a child recognizes themselves for the first time in a mirror, they celebrate the appearance of their image in a cheerful way. The child, until then, had not been able to recognize themselves in the mirror, because they had never seen themselves before, neither their face nor their entire body, but only isolated members. These fragments, moreover, had not previously appeared to them as interrelated, constituting a unit, perceiving them only as partial objects until the new experience of recognizing themselves in the mirror as a whole. Lacan observes, however, that this joy children experience when they recognize themselves is only ephemeral. The child identifies themselves in the mirror, certainly, but they “unknow” themselves almost at the same time, because what they discover turns out not to be him or herself, but only an image of him or herself, an imaginary figure, an illusion. The child suffers the disappointment of perceiving that what they see is outside themselves; that it is not within their body, but only deceptively in the mirror.

What Lacan set forth was devoted to the study of child character formation, ‘... as revealed in psychoanalytic experience’ as it was subtitled in a later writing that reworked the theme in 1949 ¹. But if we take this theory at face value, it may lead us to believe that either some have never reached maturity – as we can see in many examples



at both historical and more personal levels—or, more likely, that this act subsequently remains in the subconscious of many, to the point of wanting to trap much later that self-image that appears as a representation and that is fleeting, elusive, to the point of resulting alien.

Another element that in my opinion affects this issue—possibly more banal, but no less necessary—is the existence of the mirror itself. When Lacan experiments,—as with many other known theories about perception—, he does it in a modern society, which already has a widespread use of mirrors of sufficient size to be able to see oneself. But, we cannot forget that previously, this was not the case: mirrors apt to contemplate ourselves completely appear in history belatedly. Those known from Antiquity are mostly of small size, apt for a perception that is as defective and partial as socially limited. And, in that case, should we suppose, for example, that aborigines from distant lands knew their selves casually when as a youth they were reflected in a pond? Or even that some social groups never managed to reach their identity because they lacked sufficient mirrors? ²

Narcissus and the origin of painting

A famous mythological episode—with Lacanian tinges of the pathological assumption of the mirror stage—is that of Narcissus and Echo, told by Ovid and other authors. The protagonist, Narcissus, condemned by the curse of the nymph Echo who was jilted by his rejection of love, died of grief when he fell in love with his own image reflected in a pond that he could not grasp: *“And he admired what was admirable in him, and he wanted, and sought, and tried futilely to kiss and embrace what he saw, ignoring that it was only a reflection that excited his eyes, only a fleeting image, which existed only because he stopped to look at it.”*³

The Narcissus fable may seem childish to us today, but there is no doubt that it must have seemed plausible for audiences that heard it transmitted orally before it was taken to the written form (Fig. 1).. And all the authors coincide both in Narcissus’s particular — as it



1



2



1. Narciso, Casa de Marco Lucrezio Fronto, Pompeya (S. I)
2. Narciso, *Roman de la Rose* (h. 1380). Pergamino iluminado francés. Bodleian Library, Oxford

1. Narcissus, House of Marco Lucrezio Fronto, Pompeii (S.I)
2. Narcissus, *Roman de la Rose* (c. 1380), French illumination on parchment, Bodleian Library, Oxford

¿hay que suponer, por ejemplo, que los aborígenes de tierras lejanas conocieron su yo de forma casual cuando se reflejaron, ya mocitos, en un charco? ¿Incluso que algunos grupos sociales nunca consiguieron alcanzar su identidad porque carecieron de espejos suficientes? 2

Narciso y el origen de la pintura

Un episodio mitológico –con los tintes lacanianos de una patológica asunción del estadio del espejo– es el de Narciso y Eco, relatada por Ovidio y otros autores. El protagonista, Narciso, condenado por la maldición de la ninfa Eco que estaba desechada por su rechazo amoroso, murió de pena al enamorarse de su propia e inaprensible imagen reflejada en un estanque: “Y admiró cuanto era en él admirable, y se deseó, y se buscó, y trató inútilmente besar y abrazar lo que veía, ignorando que era sólo un reflejo lo que excitaba sus ojos; tan sólo una imagen fugaz, que existía únicamente porque él se detenía a mirarla” 3.

Aunque la fábula de Narciso nos pueda resultar infantil hoy día, debió tener visos de verosimilitud en los auditorios que la escucharon transmitida oralmente antes de ser llevada a los textos (Fig. 1). Y todos los autores coincidieron tanto en la –por así decir– ambigüedad afectiva de Narciso, como en su funesta reflexión especular. Esa comparación del reflejo en las aguas y el descubrimiento infantil del ‘yo’ en el espejo de Lacan, fue recogida expresamente por Décimo Magno Ausonio, autor del siglo IV, asociándolo con el empleo doméstico del espejo que aparece en las pinturas romanas: “...la onda refleja otros marineros, imágenes en el agua [...]

se divierten con su representación, admirados de que vuelvan del río sus figuras engañosas [simulacros]. Igual que cuando, al mostrar los cabellos bien peinados a la brillante estima del espejo que todo lo observa, tan pronto como la nodriza lo ha acercado al rostro de su pupila, se regocija alegre la muchachita con el juego aún desconocido y cree que está viendo el retrato de una niña hermana; da besos que no regresan al brillante metal o pretende coger los alfileres fijos o trata de extender con los dedos los pelos rizados de la frente hasta su boca” 4.

El mito de Narciso estuvo vigente desde la Antigüedad, siendo reproducido en la pintura hasta nuestros días, constituyendo un motivo iconográfico de tratamiento ajeno a este artículo. Prolongó su influencia en el *Roman de la Rose*, escrito entre 1225 y 1278 por Guillaume de Lorris y Jean de Meun, con la forma de un sueño alegórico dentro del amor cortés que entonces surgía: como en el caso original, la historia tenía de moraleja la nefasta caída en la vana ilusión de buscar el amor tanto en sí como pretenderlo en otros (u otras) 5. (Fig. 2)

El uso del espejo en la literatura y el pensamiento antiguo es muy extenso. Generalmente posee un carácter peyorativo, de ser falsamente ilusorio –*simulacros*– o frívolo, que en ocasiones llega a ser escabroso –como en Séneca 6– o esotérico, aspectos que no vamos a tratar. Es la formación del conocido significado de *espejismo*. Pero, pese a sus propias limitaciones técnicas, el espejo también era imagen de la verdad, tanto en el campo teórico –incluso teológico– como en el artístico, según nos aparece en el experimento perspectivo de Brunelleschi –donde empleó un espejo– y en los escritos

were – affective problems, as in his ill-fated specular reflection.

The comparison of the reflection in water and the infantile discovery of ‘oneself’ as in Lacan’s mirror, was picked up by the fourth century author Decimius Magnus Ausonius, associating it with the domestic use of mirrors easily found in Roman paintings: “... the wave reflects other sailors, images in the water [...] they have fun with the representation, admired that their deceptive figures return from the river [simulacra]. Just as when, while showing well combed hair to the bright esteem of the mirror that everything observes, as soon as the wet nurse has brought it close to her pupil’s face, the young girl joyfully rejoices with the game still unknown and believes that she is seeing the image of a sister girl; she gives kisses that do not return to the shiny metal or attempts to grasp the fixed pins or tries to extend with her fingers the curls of her hair from her forehead to her mouth” 4.

The myth of Narcissus has prevailed since antiquity, to the point of being reproduced in the most diverse forms of painting up to the present day, constituting in itself an iconographic motif that should be addressed separately outside this article. Its influence continued in the Middle Ages –reinterpreting ancient tradition– in *Le Roman de la Rose*, written by Guillaume de Lorris and Jean de Meun between 1225 and 1278, where it was given the form of an allegorical dream inserted within the theme of gallant or polite love that arose in that period. Both in the initial case and in its medieval recovery, the moral of the story is the disastrous effect of falling into the vain illusion of seeking love in oneself or to except it from others 5. (Fig. 2) The use of mirrors in literature and ancient and medieval thought is very extensive. In general, these are given a pejorative characteristic, falsely illusory – *simulacra* – or frivolous, that at times becomes scabrous or esoteric – as in Seneca 6 – an aspect in which we are not going to extend. It is in the origin of the meaning of *mirage*, which is not necessary to define as it is sufficiently known to the reader. But, despite the technical limitations of these elements in antiquity, mirrors were also the image of truth, both in the theoretical field –including theology–, as in the artistic world, as it

appears in Brunelleschi's experiment on perspective –which used a mirror– and in the writings of Filarete and Leonardo da Vinci himself, who recommended them to obtain the desired pictorial realism 7.

With this background it is no wonder that Alberti, inadvisably, raised the myth of Narcissus to the foundations of painting – precisely– in the work where he uses perspective for the first time. He does so with a notion somewhat exaggerated but that must have had, perhaps because of the novel use of mirrors, followers among Renaissance painters: “For which I have often said, in the presence of some friends, that the inventor of painting was undoubtedly that young Narcissus who was turned into a flower” 8. Alberti differed, contradictorily, from the classic origin of painting assigned to the shadow of Butade's daughter's lover; another myth widely treated by the most diverse authors with different variants of the same theme 9. But one must think, logically, that what Alberti was referring to in his interpretation of the Narcissus myth was only self-portrait painting, because for painting in general it is only necessary to have a trained eye. In effect, the aid of a mirror is essential in order to paint oneself, whether the author recognizes it or not; no one-as in Lacan's aforementioned stadium-can see themselves without its help, let alone paint themselves. And in that Alberti was right.

The self portrait in a mirror

The use of mirrors in painting for the execution of self-portraits appears confirmed in Antiquity as recorded by Pliny the Elder in his monumental *Naturalis Historia*, where he significantly attributes the invention of this procedure, within a group of women artists, to a painter, Iaia or Laia, in the time of Marcus Terentius Varro (s.I BC), without the least mention to the existence of a similar masculine example. He also adds a revealing detail: the characteristic of ‘perpetual virgo’ of the author. This particular circumstance can both symbolize the painter's personal dedication to a superior artistic goal that is foreign to the world, as well as, simply, a sought-after independence of the male. The question – taken in by activist in recent

3. Giovanni Boccaccio, *Des clères et nobles femmes. Marcia*. (h. 1470). Spencer Collection, Nueva York, MS. 33, f. 37v

3. Giovanni Boccaccio, *Des clères et nobles femmes. Marcia*. , (c. 1470). Spencer Collection New York, MS. 33, f. 37v

de Filarete y del propio Leonardo, que lo recomendaron para obtener el deseado realismo pictórico 7.

Con esos antecedentes no es extraño que Alberti, imprudentemente, elevara ese mito de Narciso al de acto fundacional de la pintura cuando –precisamente– recoge por primera vez el uso de la perspectiva. Era una ocurrencia un tanto exagerada pero que debería tener, quizás por el novedoso uso del espejo en su época, sus seguidores: “Por lo cual muchas veces he dicho, en presencia de algunos amigos [según las sentencias de los poetas] que el inventor de la Pintura fue sin duda aquel joven Narciso que fue convertido en flor” 8. Discrepaba Alberti del origen clásico de la pintura en la sombra del amante de la hija de Butades, que es otro mito de amplio desarrollo 9. Pero, en buena lógica, debemos pensar que la interpretación narcisista de Alberti era de la pintura de autorretrato y no de la general. En efecto, para pintarse a sí mismo es obligatorio, se reconozca o no, el auxilio de un espejo; nadie –como en el estadio de Lacan– puede verse a sí mismo sin su ayuda, y menos pintarse. Y en eso Alberti tenía razón.

El autorretrato en el espejo

El uso del espejo para la realización de autorretratos aparece confirmado en la Antigüedad por Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*. Adjudica la invención del procedimiento a Iaia de Cízico, en tiempos de Marco Terencio Varrón (s. I a. C.), dentro de una relación de mujeres artistas y sin la menor mención de ejemplos similares masculinos. Añade además un detalle significativo: el carácter de ‘perpetua virgo’ de la pintora. Esa particular

circunstancia puede simbolizarnos tanto la dedicación personal a un fin artístico superior como, sencillamente, una intencionada independencia del varón. La cuestión –reivindicada recientemente– la podremos ver como un signo de reafirmación personal en otras ocasiones. Según recoge Plinio: “Iaia de Cízico, virgen toda su vida, trabajó en Roma durante su juventud en tiempos de Varro, pintó cuadros a pincel y grabó figuras de marfil, la mayoría retratos de mujeres y la imagen de una anciana de Nápoles en un gran cuadro, también hizo su propio retrato con un espejo” 10.

Al igual que la leyenda de Narciso, la de Iaia tuvo su correspondiente reinterpretación medieval. Lo hizo Giovanni Boccaccio en su obra ‘*De claris mulieribus*’ donde, con añadidos personales, cambió el nombre de Iaia por el de Marcia, pero manteniendo lo principal del relato: que obtuvo su autorretrato a partir de un espejo, y el hecho de su permanente castidad. La leyenda tuvo mucha difusión en la baja Edad Media en numerosos manuscritos, considerándose como una virtud de Marcia, a la manera de una monja pre-cristiana, su estado de virginidad sin meterse en otras interpretaciones. Como indica la primera versión impresa castellana de Zaragoza, 1494: “De Marcia, fija de Varrón, virgen romana, la qual, allende desta maravillosa abstinencia de la carne, alcanzó una excelente alabança en pintar, ca dízese haver sobrado a los más sobidos pintores de su tiempo [...] Hovo della en aquella arte grandes y insignes cosas, y entre las otras su misma ymagen, la qual ella mirándose en un spejo tan enteramente sacó, pusiendo todos los tercios, líneas y colores y torno de cara en



3

una tabla que quantos en su tiempo vieron la figura conocieron ser ella, y ninguno la tomó por otra” 11. (Fig. 3)

Una reedición moderna de Marcia/Laia fue Sofonisba Anguissola, pintora recientemente revalorizada. Nacida en Cremona hacia 1535, pertenecía a una familia muy particular, con un padre –que se llamaba

Amílcar y un hermano Asdrúbal– obsesionado con el mito cartaginés, que le puso el poco habitual nombre de Sofonisba, reina nómada que se envenenó para no ser exhibida como trofeo de guerra en la entrada triunfal de Escipión en Roma. Hacia 1552 realizó su autorretrato y, como indica expresamente, lo hizo con el auxilio de un espe-

social movements – is of more importance than it seems and we can see it in other occasions, returning to Lacan, appearing as a sign of personal reassertion.

According to Pliny: “*laia of Cyzicus, a virgin all her life, worked in Rome during her youth in the time of Varro, painted pictures and engraved ivory figures, mostly portraits of women and the image of an old woman from Naples in a grand painting, she also did her own portrait with a mirror” 10.*

As with the story of Narcissus previously mentioned, the story of Laia told by Pliny had its corresponding medieval reinterpretation. It was Giovanni Boccaccio in his work ‘*De claris mulieribus*’, where, adding some opinions of his own, changed the name of Laia to Marcia, but maintained the main story line: so much so that she obtains her self-portrait with the use of a mirror, as for the fact that she was in permanent chastity. The legend was widespread in the late Middle Ages, being reproduced in numerous manuscripts, considering Marcia’s state of virginity as a virtue, in the manner of a pre-Christian nun, without going into any other consideration. The work was such a great success that it was translated into several languages, where part of the text contained in the first Castilian printed version of Zaragoza of 1494 is as follows: “*De Marcia, hija de Varrón, virgen romana, la qual, allende desta maravillosa abstinencia de la carne, alcançó una excelente alabanza en pintar, ca dízese haver sobrado a los más sobidos pintores de su tiempo [...] Hovo della en aquella arte grandes y insignes cosas, y entre las otras su misma ymagen, la qual ella mirándose en un espejo tan enteramente sacó, pusiendo todos los tercios, líneas y colores y torno de cara en una tabla que quantos en su tiempo vieron la figura conocieron ser ella, y ninguno la tomó por otra” 11. (Fig. 3)*

The printed book cited does not have, unlike several of the manuscript versions preserved, any images of Marcia portraying herself in a mirror. But apart from the scholarly or past references, there is no doubt that it must have reached an important influence, both for the aspect of realism that was praised to the procedure, as for the veiled characteristic of independence that underlays the story, to the point of being put into practice later.



In a reissue, in this case modern, the figure of Marcia / Laia was that of Sofonisba Anguissola, pioneer painter of feminine art who recently, following new criteria, has begun to receive recognition. Born in Cremona around 1535, she belonged to a very peculiar family, with a father obsessed with the Carthaginian myth— whose name was Amílcar, a brother of Sofonisba was called Asdrúbal —, and that gave her the unusual name of Sofonisba, the Numidian queen who poisoned herself so as not to walk as a trophy next to the victor of the Punic War, Scipio, in his triumphal entry into Rome. This woman, around 1552, made a self-portrait with the help of a mirror, as indicated in the legend: *Sofonisba Anguissola, a virgin, painted herself by her own hand in a mirror in Cremona* 12.

We cannot doubt that the influence of her mythical predecessor is evident, both by the reference to the mirror, as to her definition as a virgin, although Sofonisba was then too young to brag and ceased to be a virgin on at least two official occasions. (Fig. 4)

Sofonisba arrived in Madrid in 1559 so as to be a companion of Isabel de Valois, the newly married wife of Felipe II, remaining in court after her death until 1573. In Madrid she developed important pictorial work dedicated to courtly portraits, and her work is currently receiving recognition: she has recently been awarded the authorship of the magnificent portrait of Felipe II del Prado attributed to Alonso Sánchez Coello, as well as that of Juan Pantoja de la Cruz *Isabel de Valois holding a portrait of Felipe II*, where the image of the king is in fact a medallion in the painting—very common at the time— similar to that of her 1552 painting.

The use of the reflection of one's own image in a mirror as an aid to painting, far from being originally modern, is ancient as we have seen. And it does not only arise from the— so to say— indiscretion of Sofonisba when she confessed the method followed in her 1552 painting. In a more subtle but at the same time more meaningful way it appears in the work of Clara Peeters recently shown in an exhibition at the Prado Museum. The author, dedicated to still life in the Flemish school, represented herself reflected in various objects of her paintings. It has been interpreted that what Peeters painted was a



4

jo: *Sofonisba Anguissola, virgen, se pintó de su propia mano de un espejo en Cremona* 12. No podemos dudar de la influencia de su mítica predecesora, tanto por su referencia al espejo como por su definición de virgen, aunque Sofonisba fuera muy joven entonces para presumir y luego lo dejara de ser oficialmente en, al menos, dos ocasiones. Activa en la corte de Felipe II desde 1559 hasta 1573, desarrolló una obra pictórica importante dedicada al retrato cortesano. Recientemente se le ha adjudicado la autoría del magnífico retrato de Felipe II del Prado atribuido a Alonso Sánchez Coello, y el de *Isabel de Valois sosteniendo un retrato de Felipe II*

de Juan Pantoja de la Cruz, donde la imagen del rey en el cuadro es, precisamente, un medallón —muy común en la época— similar al de su autorretrato de 1552. (Fig. 4)

La reflexión propia no solo nos surge en el —podríamos decir— desliz de Sofonisba al confesar el método seguido. De manera más sutil, pero por lo mismo más significativa, aparece en la obra de la reciente exposición en el Prado de Clara Peeters. La autora, de la escuela flamenca y dedicada al bodegón, se representó reflejada en objetos de sus cuadros en diversas ocasiones. Se ha interpretado que lo pintado por Peeters es una reacción a la opresión femenina en el mundo artístico



4. Sofonisba Anguissola (h. 1535-1625), *Autorretrato*, h. 1552, Museum of Fine Arts, Boston
 5. Alberto Durero (1471-1528), *Autorretrato a los 13 años*, 1484. Galeria Albertina, Viena

4. Sofonisba Anguissola (h. 1535-1625), *Self-portrait*, c. 1552, Museum of Fine Arts, Boston
 5. Albrecht Dürer (1471-1528), *Self-portrait at the age of thirteen*, 1484. Galeria Albertina, Viena

de la época y, de por sí, la imagen propia es un acto de autoafirmación en ambientes hostiles. Incluso, asociado a los modos actuales, se le ha llegado a darle el carácter de inventora del “selfie”, sobre lo que luego volveremos **13**.

La presencia femenina que hemos expuesto no quiere decir que la autorrepresentación especular sea

patrimonio de un sexo. A mi juicio la primera imagen donde se indica expresamente como obtenida de un espejo, es un autorretrato realizado por un joven Durero donde aparece una anotación, escrita mucho después: “*Esto lo he sacado de mi mismo desde el espejo, en el año 1484, cuando todavía era un niño. Alberto Durero*” **14**. (Fig. 5). Y sin expresar-

reaction to female oppression in the artistic world of her time and, in part, there must be something to it, because self-image, in itself, is an act of self-affirmation necessary in hostile environments. Even, in modern terms, she has come to be given the title of inventor of the “selfie”, topic we will come back to **13**.

The feminine presence that we have seen here does not mean that specular self-representation belongs to a certain sex. In my opinion, the first image, expressly indicated as having been obtained from a mirror, is a drawing by a young Albrecht Dürer. Preserved in the Albertina in Vienna, his self-portrait appears with an annotation, written much later by the author, where it states: “*This I have taken from myself from the mirror, in the year 1484, when I was still a child. Alberto Durero*” **14**. (Fig. 5). Although no theoretical influence was necessary for the use of mirrors to self-portray, ten years earlier the book of Boccaccio previously mentioned, had been published in Germany. And without expressing themselves literarily, but being pictorially evident, the presence of a mirror is found in the self-portrait of Il Parmigiano at around 1524; accompanied by an architect in Bernardino Licinio’s self-portrait of 1530; reflected in a crystal ball in the *Vanity* of Pieter Claesz of 1625; in the self-portrait by Johannes Gump of 1646, in two versions of... (Fig. 6). And so on to this day, in which the widespread existence of domestic bathrooms and the presence of mirrors inside them has given rise to a modern variant of the figurative self-portrait, which also include toiletry: Pierre Bonnard; Richard Thomas Davis; Rein Pol; Karen Kaapcke; Ebert Ploeg ... Even Antonio López has painted –without self-portraying himself– the mirror and the sink as a new pictorial space of interest.

“Selfies” and mirrors

An image taken by the photographer André Kertesz, shows the painter Gunvor Berg painting his self-portrait in front of a mirror in the Paris of 1926. The example is significant, because it is a photograph of a Swedish painter, taken by a Hungarian, in a Paris between wars, which symbolizes and compendia that by then, access to artistic



images had already opened to techniques, sectors and countries that were uncommon until then. (Fig. 7).

The appearance of photography produced a change in the culture of images, but it also transferred many of the deep meanings of painting to its practice. The photographic self-portrait is present from its origin in the pioneers themselves: Hippolyte Bayard, competitor of Daguerre in the authorship of inventing photography, self-portrayed himself in 1840 as a corpse in the claim of recognition and since then many others. These examples are authentic 'selfies', in which the person portrayed—in a studio—is in front of the camera and what they see is only its lens: it is the camera that acts. But in the use of mirrors—as in the case of the paintings cited—the situation is different: the photographer is behind the camera, what is photographed is as fleeting and elusive as Lacan's image, looking at what is being photographed reflected in a mirror. It is not a 'selfie', they are not photographing themselves; they are personally controlling something elusive, of deep and ancient meaning, something the new technique allows. For this reason, to consider the reflections painted by Clara Peeters as 'selfies' is inaccurate: it is something else. (Fig. 8).

The popularization of photography occurred very late in the nineteenth century, when the first portable cameras appeared in the United States and film rolls that could be developed were introduced. To our effect, this novelty was accompanied by the widespread use of mirrors of greater dimension, so that both went hand in hand into the domestic sphere and the expansion was generalized due to the degree of freedom they provided. An important factor that was added to this new art form was the initial disinterest demonstrated in schools and traditional artistic environments—hypocritical, because many succumbed—as a result that space of the world of image was occupied by those who had not had a place in it before **15**. In this field, it is surprising the presence of authors from countries that were previously non-existent in the world of art and, above all, the presence of women, in a balance unknown until then. As occurred with painting, photographs in front of the

6. Johannes Gump (1626-?), *Autorretrato*, h. 1646. Galleria degli Uffizi. Florencia

6. Johannes Gump (1626-?), *Self-portrait*, c. 1646. Galleria degli Uffizi. Florence

se explícitamente, pero siendo pictóricamente evidente, la presencia del espejo se encuentra en el autorretrato de Il Parmigiano de hacia 1524; acompañándose de un arquitecto en el de Bernardino Licinio en 1530; reflejado en una bola de cristal en la *Vanidad* de Pieter Claesz de 1625; en el acto de su realización por Johannes Gump en 1646... (Fig. 6). Así hasta nuestros días, en los que la generalizada existencia del cuarto de baño doméstico y la presencia en él del espejo ha dado lugar a una variante del autorretrato figurativo, que incluye también a los útiles de aseo: Pierre Bonnard; Richard Thomas Davis; Rein Pol; Karen Kaapcke; Ebert Ploeg ... Incluso Antonio López ha pintado—sin autorretra-

tarse— el espejo y el lavabo como un nuevo espacio pictórico de interés, como ya antes había sucedido en la fotografía.

"Selfie" y espejo

Una imagen tomada por el fotógrafo André Kertesz recoge a la pintora Gunvor Berg realizando ante un espejo su autorretrato en el París de 1926. El ejemplo es significativo, porque es una fotografía, realizada por un húngaro, a una pintora sueca en el París de entreguerras, lo que simboliza y compendia que para entonces el acceso a la imagen artística ya se había abierto a técnicas, sectores y países poco habituales antes. (Fig. 7).

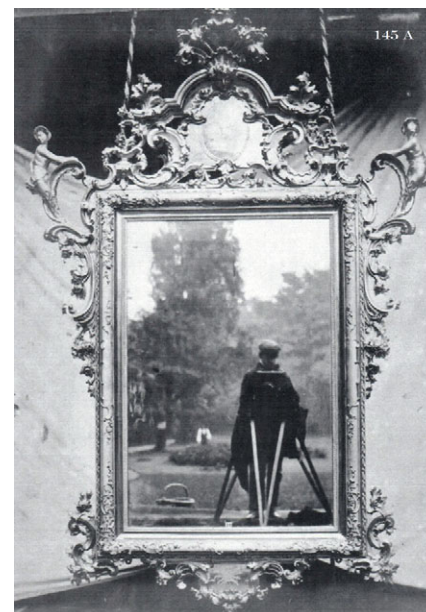


7. Andre Kertesz (1894-1985), *Miss Gunvor Berg pinta su autorretrato frente a un espejo.* París, 1926
 8. Charles Thurston Thompson (1816-1868), *Autorretrato ante un espejo veneciano,* 1853

7. Andre Kertesz (1894-1985), *Miss Gunvor Berg painting his self portrait in front of a mirror.* París, 1926
 8. Charles Thurston Thompson (1816-1868), *Self-portrait before a Venetian mirror,* 1853



7



8

La aparición de la fotografía produjo un cambio en la cultura de la imagen y el autorretrato fotográfico está presente desde su origen: Hippolyte Bayard, competidor de Daguerre en la autoría de la invención fotográfica, se autorretrató en 1840 como un cadáver en la reclamación de su reconocimiento y desde entonces lo hicieron muchos otros. Esos ejemplos son auténticos ‘selfies’, en los que el retratado está delante de la cámara y lo que este ve es tan solo el objetivo de esta: es la cámara quien actúa. Pero en el uso del espejo –como en los casos citados de pintura– la situación es distinta: el fotógrafo está detrás de la cámara, lo que se fotografía es una imagen especular tan fugaz y esquiva como las de Lacan y percibiéndose lo reflejado en el espejo. No es un ‘selfie’, no se está fotografiando a sí mismo, está controlando personalmente algo huidizo, de profundo y antiguo significado, que la nueva técnica le facilita. Por ese motivo dar

la consideración de ‘selfies’ a los reflejos pintados por Clara Peeters es inexacto: la reflexión especular es bastante más. (Fig. 8).

La popularización de la fotografía se produjo a finales del siglo XIX con las primeras cámaras portátiles y los carretes de película revelable. Esa novedad, curiosamente, se acompañó con la difusión de los espejos en lunas de mayor dimensión, de manera que ambos entraron de la mano en el ámbito doméstico. Un factor importante que se añadió al nuevo arte fue el desinterés inicial –e hipócrita, porque muchos lo utilizaron– demostrado en las escuelas y ambientes artísticos tradicionales, lo que dio lugar a que ese espacio del mundo de la imagen fuera ocupado –en un novedoso plano de igualdad– por quienes antes no habían tenido sitio en él 15. En ese campo, es sorprendente la presencia de autores de países antes inexistentes en el mundo artístico y, sobre todo, la presencia femenina, en un equili-

mirror were not feminine patrimony: the masculine self-portrait was also practiced abundantly. But the outstanding presence of female photographers reaches a proportion unthinkable in painting, from the mere domestic image to the professional one and from 1900 to the present day. While portable cameras were not perfected, tripods had to be mounted and button mechanisms used: the American photographer Imogen Cunningham called that operation ‘jump in’ 16. When cameras were easily transportable, the logistics of photography were reduced and photographs in front of the mirror were the liberation of any kind of external aid. Cunningham portrayed herself several times before the mirror, and it is not unusual to find this practice in American female photographers since then: in the forties of the last century Lisette Model and Diane Arbus, up to most recently Cindy Sherman and Francesca Woodman. The uninhibited image that they achieved cannot be separated from a sense of claim to their condition as women, to the point of being able to interpret this as the beginning of American feminism. (Fig. 9). The same happened in other places and environments. We can find photographs in front of the mirror from Australian soldiers who came to the First World War, to the

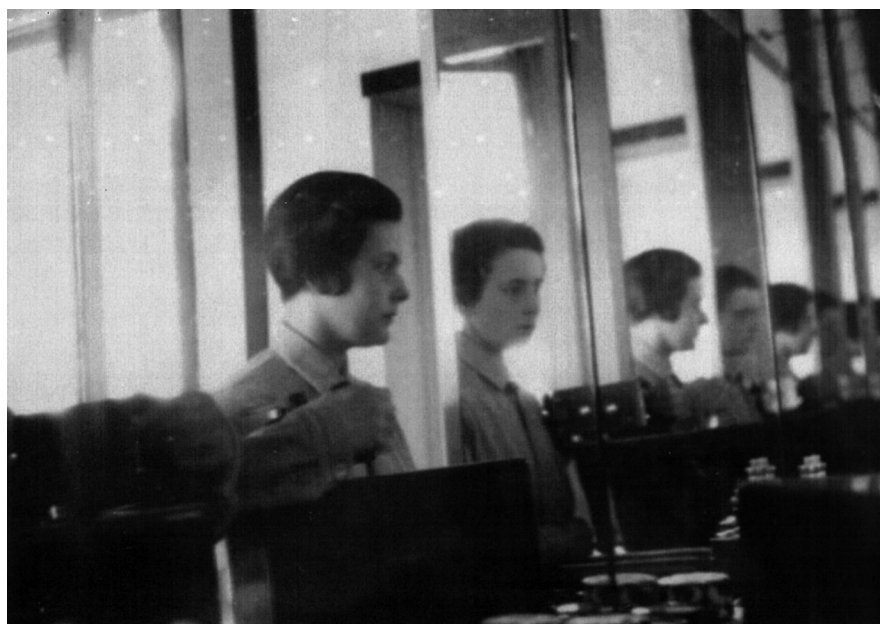
- 9. Ilse Bing (1899-1998), *Autorretrato con Leica*, 1931
- 10. Ise Gropius (1987-1983), *Autorretrato en el espejo del baño de la Casa de los Maestros de la Bauhaus en Dessau*. h. 1926-27
- 11. Vivian Maier (1926-2009) *Autorretrato con Rolleiflex*, 5 de mayo de 1955. Nueva York

- 9. Ilse Bing (1899-1998), *Self-portrait with Leica*, 1931
- 10. Ise Gropius (1987-1983), *Self-portrait in the bathroom mirror of Master's House of the Bauhaus in Dessau*, c. 1926-27
- 11. Vivian Maier (1926-2009) *Self-portrait with Rolleiflex*, May 5, 1955. New York



9

young princess Anastasia, the daughter of Tsar Nicholas II of Russia, before her murder in 1918. The use of this technic in avant-garde art between wars was very common: Ise Gropius photographed himself in the toilets of the Bauhaus, Man Ray did it on several occasions and Dali, who later painted himself with Gala in front of a mirror, photographed himself as Narcissus towards the thirties. The number of examples is so extent that a summary cannot even be made. (Fig. 10). On occasions it reaches obsessive characteristics, repeated a multitude of times and worth a psychological study: the poet Allen Ginsberg, prominent author of American movements of the sixties, did so repeatedly in bathrooms of places he visited. Vivian Maier – who worked as a babysitter with a family in Chicago and collected newspaper ads – left behind dozens of thousands of negatives, recovered by chance in the auction of her possessions due to non-payment. Among them we can see dozens of photographs in front of mirrors, shop windows and the most diverse reflective surfaces throughout her life 17. (Fig. 11). One detail that should be added is that the influence of this type of photography in painting led – turning the screw even further– to authors portraying themselves in paintings photographing themselves in a mirror. The Dutch artist Lique Schout, who has a photograph in front of a mirror, also paints herself photographing herself in front of a mirror. The American activist Joan Semmel paints a whole pictorial series where she is photographing herself before a mirror and, on occasion, appearing complete with flash. The same happens with



10

brío desconocido hasta entonces en el arte. Como sucedió con la pintura no es que la fotografía ante el espejo fuera patrimonio femenino: el autorretrato masculino también se practicó abundantemente. Pero la destacada presencia de fotografías alcanza una proporción, desde la imagen doméstica a la profesional, impensable en la pintura. Mientras no se perfeccionaron las cámaras portátiles se tenía que montar el trípode y utilizar el pulsador desde delante de la cámara: la

fotógrafa norteamericana Imogen Cunningham llamaba a esa operación ‘saltar adentro’ 16. Cuando las cámaras fueron fácilmente transportables la logística de la fotografía se redujo y la realización ante el espejo fue la liberación de cualquier tipo de ayuda exterior. Cunningham se retrató en diversas ocasiones ante el espejo, y no es raro encontrar esa práctica en las fotografías estadounidenses: en los años cuarenta del siglo: Lisette Model y Diane Arbus, hasta más reciente-



11

mente Cindy Sherman y Francesca Woodman. No se pueden separar las desinhibidas imágenes producidas de una cierta reivindicación de su condición de mujer, hasta poderse interpretar como el inicio del feminismo americano. (Fig. 9).

En otros ambientes y lugares sucedió igual. Podemos encontrar desde fotografías ante el espejo de los soldados australianos que venían a la Primera Guerra Mundial, hasta la joven princesa Anastasia, hija del zar Nicolás II de Rusia,

poco antes de su asesinato en 1918. Su utilización en las vanguardias artísticas de entreguerras fue muy habitual: Ise Gropius se fotografía en los aseos de la Bauhaus, Man Ray lo hizo en diversas ocasiones y Dalí, que después se pintó con Gala ante el espejo, se fotografía como Narciso hacia los años treinta. (Fig. 10). El número de ejemplos es tan amplio que ni siquiera se podría hacer un resumen. En ocasiones alcanza el carácter de una obsesión, múltiples veces repetida

the Canadian Sandrine Pelissier in 2008 and Charlotte Ficek in 2012, with the Dutch artist, Jeanne Hospod, where the chosen mirror is broken...

Final note on immediacy

Finally, an important element that we must add to the allure of an image in front of a mirror is the fascination with its immediacy. During the seventies, the Polaroid SX-70 camera appeared, producing images instantaneously eliminating the cumbersome development process. Its use in art by painters of the time, now confessed, was notorious: we can find photographs

in front of a mirror of Francis Bacon, Andy Warhol as an aid to his serigraphs or David Hockney, who used them as an element of his compositions. As Polaroids only gave a single photograph, today they are considered to be unique documents, similar to Daguerre's glass plates. With the arrival of digital cameras and mobile phones, the Polaroid Corporation went bankrupt in 2008. Thus, in the same way that the portable camera revolutionized the photographic image, the immediacy afforded today by mobile phones, with the capacity to photograph, marks the present to overwhelming extremes: the web collects millions of images of self-portraits. Most are 'selfies', disseminated immediately via phone and that have, during travel, replaced postcards. But there are also abundant photographs, of both sexes, in front of a mirror which are sometimes not exempt of a provocative tone. As many mirrors are located in intimate spaces, it is not uncommon for them to capture—as has happened before—anonymous situations of intimacy, to the point of making Hostius Quadra a mere apprentice. Therefore we could doubt whether the current trend corresponds to a technical extension of the use of an uninhibited freedom, to the resurrection of Narcissus or simply that, it is nothing more than a generalized recreation of the 'mirror stage' by Lacan, not yet overcome and dilated in a prolonged immaturity. (Fig. 12). ■

Notes

1 / LACAN (1949); FIGUEIREDO (2017)

2 / It is true that anthropological studies highlight the surprise that mirrors cause—as occurs with conical perspectives—in communities that are alien to the so-called Western culture.

3 / OVIDIO *Metamorfosis*, III, 339-420: *When Narcissus turned sixteen, he was wanted by many young men and women, and he refused them all. [...] Narcissus came to rest next to a clear fountain, [...] and when he went to drink in its waters he saw his own image and, judging that that image was a real body, he fell in love; He stood motionless before the image, stunned by the beauty [...].*

4 / AUSONIO, *Mosela*, verses 230-239.

5 / The term narcissism was used in 1898 by Henry Havelock Ellis, assigning it to a certain hysterical self-eroticism in women. In 1899 Paul Nacke used it, but, contradictorily, attributing it to a psychic deviation typical of men. In 1914 Sigmund Freud wrote *Introduction to narcissism*, relating it to the libido and where we are not going to enter.

6 / SÉNECA, I, 15-17. Where he talks about the episodes of Hostius Quadra.

7 / Cfr. GENTIL BALDRICH, (2011), 'Los espejos, la mirada y otras cuestiones', pp. 227-237.

y digna de un estudio psiquiátrico: el poeta Allen Ginsberg, destacado autor de los movimientos americanos de los años sesenta, lo hace reiteradamente en los baños de los lugares que visitaba. Vivian Maier—que trabajó de niñera familiar en Chicago y coleccionaba esquelas de periódicos—dejó tras morir olvidada decenas de miles de negativos que, recuperados en la subasta de sus bienes por impago, están últimamente revalorizados. Entre ellos podemos ver decenas de fotografías suyas ante espejos, escaparates o las más diversas superficies reflectantes y lugares a lo largo de su vida 17. (Fig. 11).

Un detalle que convendría añadir es que la influencia de ese tipo de fotografía en la pintura ha llevado—rizando el rizo—a retratarse en el cuadro fotografiándose en un espejo. La artista holandesa Lique Schoot, que tiene fotografías ante un espejo, se pinta también fotografiándose delante de un espejo. La activista norteamericana Joan Semmel realiza toda una serie pictórica fotografiándose ante un espejo y, en alguna ocasión, incluso apareciendo con flash. Igual sucede con las canadienses Sandrine Pellissier en 2008 y Charlotte Ficek en 2012, con la holandesa Jeanne Hospod, donde el espejo elegido está roto...

Una nota final sobre la inmediatez

Un elemento final que debemos añadir a la pregnancia de la imagen ante el espejo es la fascinación por la inmediatez de la misma. En los años setenta apareció la cámara SX-70 de Polaroid, que producía instantáneamente la imagen eliminando el engorroso procedimiento

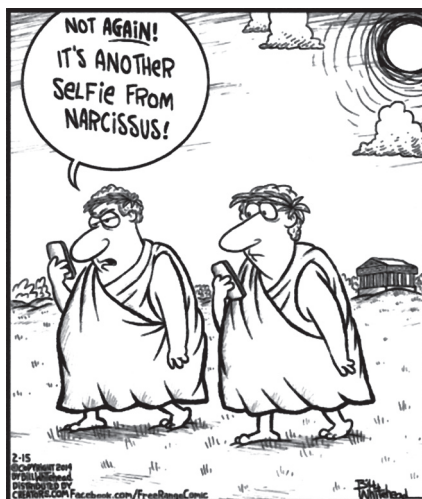
del revelado. La adopción para su empleo en la práctica artística en pintores de la época, ya confesada sin tapujos, fue notoria: podemos encontrar fotografías ante el espejo de Francis Bacon; como auxiliar de sus serigrafías en Andy Warhol o en David Hockney, que las utilizó además como elemento de sus composiciones. Como las Polaroid solo daban una sola fotografía, en la actualidad se las llega a considerar documentos únicos, algo así como las placas de vidrio de Daguerre. Pero la casa Polaroid, con la llegada de la cámara digital y el teléfono móvil, quebró en 2008.

Así, de la misma manera que la cámara portátil revolucionó la imagen fotográfica, la inmediatez que proporcionan hoy día el uso de los teléfonos móviles determina la actualidad hasta extremos agobiantes: la red recoge millones de imágenes de autorretratos. La mayoría son 'selfies', difundidos de inmediato a través del móvil y que, en los viajes, han sustituido a la tarjeta postal. Pero también abundan, con autoría de ambos sexos, las fotografías ante un espejo no exentas en ocasiones de un tono provocador. Como muchos espejos están situados en espacios íntimos, no es raro que se recojan—como había sucedido antes—anónimas situaciones de intimidación, hasta el punto de hacer al Hostius Quadra de Séneca un mero aprendiz. De esta manera podemos dudar si la actual tendencia corresponde a la extensión icónica del uso de una desinhibida libertad, a la resurrección de Narciso o que, simplemente, no es más que una reproducción generalizada de un insuperado 'estadio del espejo' de Lacan, dilatado en una prolongada inmadurez. (Fig. 12). ■



12. Bill Whitehead, *Narciso otra vez*, 2014

12. Bill Whitehead, *Narcissus again*, 2014



12

Notas

- 1 / LACAN (1949); FIGUEIREDO (2017)
- 2 / Es cierto que los estudios antropológicos destacan la sorpresa que causan los espejos –como ocurre con la perspectiva cónica– en comunidades ajenas a la llamada cultura occidental.
- 3 / OVIDIO *Metamorfosis*, III, 339-420: *Cuando Narciso cumplió los dieciséis años, fue pretendido por muchos jóvenes y muchachas, y a todos ellos se negó. [...] Llegó Narciso a descansar junto a una fuente clara, [...] y al ir a beber en sus aguas vio su propia imagen y, juzgando que aquella imagen era un cuerpo real, fue arrebatado por el amor; quedó inmóvil ante ella, pasmado por su hermosura [...].*
- 4 / AUSONIO, *Mosela*, versos 230-239.
- 5 / El término *narcisismo* fue empleado en 1898 por Henry Havelock Ellis, adjudicándolo a un cierto auto-erotismo histórico en las mujeres. En 1899 lo empleó Paul Nacke, pero, contradictoriamente, atribuyéndolo a una desviación psíquica propia de los hombres. En 1914 Sigmund Freud escribió *Introducción al narcisismo*, relacionándolo con la libido y donde no vamos a entrar.
- 6 / SÉNECA, I, 15-17. Donde relata el episodio de Hostius Quadra.
- 7 / Cfr. GENTIL BALDRICH, (2011), ‘Los espejos, la mirada y otras cuestiones’, pp. 227-237.
- 8 / ALBERTI, *Della pittura...*, II, 26 (1784) p. 221.
- 9 / PLINIO EL VIEJO, lib. 35, cap. 15; QUINTILIANO, X, 2.7.
- 10 / PLINIO EL VIEJO, lib. 35, cap. 40, 147: *“Laia [o Laia] Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum”*.
- 11 / BOCCACCIO (1484), ff. 70 r y ss. La edición zaragozana deriva de la de Heinrich Steinhöwel, *Von den erlauchten Frauen*, Ulm, Johannes Zeiner, h. 1474.
- 12 / *Sophonisba Angussola, vir[go], ipsius manu ex speculo depicta Cremonae*. El retrato, un medallón de pequeño tamaño, se conserva en el Museum of Fine Arts de Boston. A lo largo de su vida realizó trece autorretratos y la condición de virgen la expresó en alguna otra ocasión.
- 13 / DIEGO OTERO, E. (2016).
- 14 / *“Dz hab Ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar Do ich noch ein kint wad. Abricht Dürir”* Hacia diez años que se había publicado la versión alemana del libro de Bocaccio.
- 15 / Cfr. MONTES SERRANO (2017), ‘Una ecología de la imagen’ pp. 55-71.
- 16 / *“Mi primer desnudo fue un autorretrato en el bosque, 1906, en el campus de la Universidad de Washington. Lo preparé y salté dentro, y eso fue todo”*, Exposición *Nudes*, La Fábrica. Madrid, 2017.
- 17 / Las cámaras que utilizó durante su vida resumen la historia de la fotografía: al principio usó una Kodak Brownie; a partir de los años cincuenta una Rolleiflex y finalmente una Leica y otras de paso universal con las que comenzó a utilizar el color.

Referencias

- ALBERTI, Leon Bautista, *El Tratado de la Pintura*, Madrid, Imprenta Real, 1784. Trad. Diego Antonio REJÓN de SILVA.

- AUSONIO, Décimo Magno, *Obra*, II, Madrid, Gredos, 1990. Trad. Antonio Alvar Ezquerra.
- BOCCACCIO, Giovanni, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1494.
- DIEGO OTERO, Estrella de, “Clara Peeters, la pintora que inventó el ‘selfie’”, en *El País*, 26-10-2016.
- FIGUEIREDO, Maria Rosa, “‘Who am I’ Mirrors and identity” en AA.VV., *Beyond the Mirror*, Lisboa, Calouste Gulbekian, 2017, pp. 45-49.
- GENTIL BALDRICH, José M^a, *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consecuencias modernas)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.
- LACAN, Jacques, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*, XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, Zurich, 1949. *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, 13, 4, pp 449-455.
- MONTES SERRANO, Carlos, *Del material de los sueños*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2017.
- OVIDIO NASON, Publio, *Metamorfosis*. Sevilla, Orbis Dictus, 2002. Trad. Ana Pérez Vega.
- PLINIO EL VIEJO, *Naturalis Historia*, www.thelatinlibrary.com
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institutio Oratoria*, www.thelatinlibrary.com
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Naturales quaestiones*. Madrid, CSIC, 1979. Trad. Carmen Codoñer Merino.

- 8 / ALBERTI, *Della pittura...*, II, 26. *El Tratado de la Pintura*, (1784) p. 221.
- 9 / PLINIO EL VIEJO, lib. 35, cap. 15; QUINTILIANO, X, 2.7.
- 10 / PLINIO EL VIEJO, lib. 35, cap. 40, 147: *“Laia [o Laia] Cyzicena, perpetua virgo, M. Varronis iuventa Romae et penicillo pinxit et cestro in ebore imagines mulierum maxime et Neapoli anum in grandi tabula, suam quoque imaginem ad speculum”*.
- 11 / BOCCACCIO (1484), ff. 70 r y ss. The Zaragoza edition derives from that of Heinrich Steinhöwel, *Von den erlauchten Frauen*, Ulm, Johannes Zeiner, h. 1474.
- 12 / *Sophonisba Angussola, vir[go], ipsius manu ex speculo depicta Cremonae*. The portrait, a small medallion, is conserved in the Museum of Fine Arts of Boston. Throughout her life she made thirteen self-portraits and the condition of virgin expressed it on some other occasion.
- 13 / DIEGO OTERO, E. (2016).
- 14 / *“Dz hab Ich aws eim spigell nach mir selbs kunterfet Im 1484 Jar Do ich noch ein kint wad. Abricht Dürir”*. The German version of Bocaccio’s book had been published for ten years.
- 15 / MONTES SERRANO, C. (2017), ‘Una ecología de la imagen’ pp. 55-71.
- 16 / *“Mi primer desnudo fue un autorretrato en el bosque, 1906, en el campus de la Universidad de Washington. Lo preparé y salté dentro, y eso fue todo”*, On the exhibition *Nudes*, La Fábrica. Madrid, 2017.
- 17 / The cameras he used during his life summarize the history of photography: at first he used a Kodak Brownie; from the fifties a Rolleiflex and finally a Leica and other universal step with which he began to use color.

References

- ALBERTI, Leon Bautista (1404-1472). *El Tratado de la Pintura*, Madrid, Imprenta Real, 1784. Translated by Diego Antonio REJÓN de SILVA (1754-1796).
- AUSONIO (h. 310-395), *Obra*, II, Madrid, Gredos, 1990. Translated by Diego Antonio Alvar Ezquerra.
- BOCCACCIO, Giovanni (1313-1375), *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, 1494.
- DIEGO OTERO, Estrella de (1958-), “Clara Peeters, la pintora que inventó el ‘selfie’”, in *El País*, 26-10-2016.
- FIGUEIREDO, Maria Rosa, “‘Who am I’ Mirrors and identity” en AA.VV., *Beyond the Mirror*, Lisboa, Calouste Gulbekian, 2017, pp. 45-49.
- GENTIL BALDRICH, José M^a, *Sobre la supuesta perspectiva antigua (y algunas consecuencias modernas)*, Sevilla, University of Sevilla, 2011.
- LACAN, Jacques (1901-1981), *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique*, Communication made in the XVI International Congress of Psychoanalysis, Zurich, 1949. *Revue Française de Psychanalyse*, 1949, 13, 4, pp 449-455.
- MONTES SERRANO, Carlo, *Del material de los sueños*, Valladolid, University of Valladolid, 2017.
- OVIDIO (43 a. C.- 17 d. C.), *Metamorfosis*, Translated by Ana Pérez Vega. Sevilla, Orbis Dictus, 2002.
- PLINIO EL VIEJO (23-79), *Naturalis Historia*, The Latin Library.
- QUINTILIANO (35-100), *Institutio Oratoria*, The Latin Library.
- SÉNECA (4 a.C.-65), *Naturales quaestiones*. Translated by Carmen Codoñer Merino; Madrid, CSIC, 1979.