

*Autorretrato en espejo convexo  
de Ashbery y de Parmigianino.  
Un ensayo de arte comparado*  
Álvaro de la Rica



«Al principio el yo lo contiene todo;  
el yo adulto no es sino el residuo  
de un sentimiento amplificado  
en comunión íntima con el mundo  
que le rodea.»

Sigmund Freud

«Ogni pittore dipinge se.»

Cosme de Médicis

«Ver algo a través de un espejo significa  
ver la causa a través del efecto, en el que  
se reproduce la semejanza de la causa.»

Tomás de Aquino

«Debemos leer como si.»

George Steiner

### 1. EXTRAÑOS ORÍGENES

Como muy bien dice E.H. Gombrich al comienzo de su *Historia del Arte*, «we do not know how art began any more than we know how language started». Yo en cambio sí sé dónde comienza para mí el Arte: precisamente en las páginas de esa historia escrita casi de memoria, en el exilio de Londres, por el sabio judeoaustriaco, páginas que leí en un tórrido verano parisino a mis diecisiete años. En realidad no fui consciente de ello hasta mucho más tarde, una mañana en la que, paseando por los pasillos alargados del Kunsthistorisches Museum, al observar algunos de los cuadros a partir de los cuales iba remontando una corriente de conocimiento histórico-artístico, se apoderó de mí una extraña forma de anamnesis. *La boda de los campesinos*, de Brueghel; *Virgen del prado*, de Rafael; los autorretratos de Rembrandt o Rubens; *El príncipe Felipe Próspero*, de Diego Velázquez... Sin el menor deseo de verlo todo, la colección completa de los monarcas habsbúrgicos, llegué por fin hasta uno de los extremos del ala correspondiente en el que, en una sala muy pequeña, un lugar de paso con forma de esquinero, me encontré delante del *Autorretrato* ante el espejo de Francesco Mazzola, el Parmigianino. Fue un instante único y pletórico en el que reconocí todo lo que aquella lectura realizada años atrás, en la que se iban trenzando sabiamente los avances formales que han ido posibilitando una evolución en las distintas épocas y en las distintas tradiciones, había supuesto para mi formación, es decir, para la búsqueda dentro de mí de mi imagen propia. Pasó un tiempo que no sabría determinar. Antes del cierre, salí del museo consciente de que allí no puedes permanecer; al volver sobre las páginas del libro, ya en la habitación del Hotel Wandl, pude comprobar con sorpresa que la imagen del espejo, la gota que había colmado el vaso y había hecho rebosar mil y una sensaciones lentamente

incoadas, no obstante no estaba entre las que Gombrich comenta del museo de su ciudad natal. Dí una y mil vueltas a mi viejo ejemplar, miré con estupefacción la imagen de Villa Médicis de la portada, intentando averiguar el quid de tan extraño suceso; casi se me ocurrió sacudir el libro como si esperara que de sus páginas se desprendiera un billete de papel con la imagen del joven de la mano envolviendo el invisible espejo en el que su rostro blanquecino quedaría fielmente reflejado. Pero nada caía del libro, ni subía a mi cabeza la resolución de aquel enigma que aún hoy continúa inquietándome. Yo sabía que había visto antes aquel cuadro, creía que había leído sobre él en el libro del viejo sabio; me había deleitado con la explicación del manierismo y sus formas alargadas, retorcidas, se habían incrustado en mi mente para siempre. Si había reconocido en el paseo matinal varias obras comentadas en el libro, al llegar a aquel pequeño gran icono, por el que desde la primera lectura había experimentado una honda predilección, toda la historia del arte se me había revelado súbita y oscuramente presente. Y ahora en el momento de la escritura no encuentro otro modo mejor de abordar un acercamiento al poema de John Ashbery que el relato de mi propia experiencia con el cuadro objeto de esa larga meditación poético-filosófica, un nuevo poema parmenideano sobre el tiempo, el cambio, la incertidumbre; al fin y al cabo, si en algún comentario cabe un exceso narcisista es en el estudio de un poema acerca de un autorretrato.

## 2. EL RECURSO A LA COMPARACIÓN

Soy de los que piensa que «Autorretrato en espejo convexo» tiene argumento, y en concreto que trata de alguien que habla (una voz gramatical) y que se exhibe ante un cuadro, un relato de palabras y al mismo tiempo una enorme pausa en la que el tiempo del relato supera con mucho

al tiempo de la historia, una enorme digresión entusiasmada en la que ese alguien (muy cercano al autor, poeta manierista, *connaisseur d'art*, americano en Europa) insiste una y otra vez en el despliegue de un punto subrayado desde el mismo primer verso: *As Parmigianino did*, tres palabras que apuntan al mismo fin que el conjunto del poema, que sus 557 versos, es decir, que se dirigen a una constante, insistente y reiterada voluntad de comparar «algo» con el modo de hacer que desplegó el pintor italiano en su peculiar, forzado y extraño autorretrato. La cuestión naturalmente de qué sea ese algo con lo que se compara no es fácil decirlo. Ashbery planifica su obra mucho más de lo que se piensa, e incluso más de lo que él ha estado dispuesto a admitir. No por casualidad ha empleado esta estructura del «cómo algo...» al comienzo del «Autorretrato» poema, sino en el *incipit* de *Autorretrato* libro, en su primer poema («As one put drunk into the packet-boat»), una composición deliberadamente oscura que anticipa no pocos de los asuntos y los giros del poema titular del volumen: la repetición literal en el título de otro trabajo homónimo (en este caso de un primer verso de «Tom May's Death» de Andrew Marvell), la consideración del tiempo atmosférico, nieve incluida, transmutado de tiempo cronológico, *le temps*, en coordenada vital y poética (mucho más proustianamente en el primero que en el último), la atribución del ser, la oscuridad en el percibir, la importancia del tacto y de las superficies que se distinguen visualmente, el discurso de palabras de origen voluntariamente indefinido, las enumeraciones caóticas de cosas e ideas, etc. La gran estructura, el eje sobre el que gira incansablemente el poema mayor del libro de Ashbery consiste en repercutir (como si se tratara de un eco a la primera afirmación de la voz ya aludida) y postergar hasta el infinito la elucidación del otro término de la comparación que preside el canto como si se tratase

de un velo de niebla y muselina; los primeros cien versos se dedican, antes que nada, a describir el modo en el que «Parmigianino did», la *maniera* en la que lo hizo efectivamente, aunque no sepamos nunca con qué cosa se compara eso que el pintor hizo precisamente así. Conforme el poema avanza se separa de la referencia inmediata de la figura, incluso del *confronto* con el hacer del pintor y va tomándose una libertad distanciada que le permite irse metiendo más en sí mismo, alzando un poco la voz hasta que hacia el final llega a familiarizarse tanto con el autorretrato que se permite suplicar mentalmente a Francesco: «withdraw that hand, / Offer it no longer as shield or greeting».<sup>1</sup> Pero la pregunta que se plantea es: ¿qué es eso con lo que se compara el hacer del pintor?, ¿cuál es el otro término de la comparación? ¿Se trata del arte en general, del modo en el que el poema del propio Ashbery se trenza, en una espiral inmanente, con el cuadro del pintor parmesano?, ¿o, por el contrario, de describir el paso por la vida, los cambios que se producen todo el tiempo, o el qué hacer con sus posibilidades y promesas? ¿Será la posibilidad misma del decir, poético o no, o la posibilidad de percibir o la de determinar a quién atribuimos el ser o la nada? ¿Estará el poeta queriendo comparar el hacer del Parmigianino con las leyes inaferrables de la entrada y la salida del sueño? Tampoco hay que descartar que, como en las más altas obras de la creación del arte literario, esté apuntando a una pluralidad de planos de significación compatibles entre sí. Lo primero que aparece es una larga descripción de la técnica con la que se hizo el cuadro y al hilo de ella una larga serie de consideraciones sobre todo lo que ese modo de reproducir las cosas reflejadas, el propio cuerpo (la mano, alargada, suavemente posada sobre una superficie, envolviendo, acariciando con un ligero roce el espejo, metonimia por excelencia del hacer señalado en el primer

verso; el rostro, la mirada, emblema de la figura retratada, lo que más directamente podría apuntar al sentido del otro) y su extensión en una segunda piel (ornato, vestido, habitación), despierta en la mirada perpleja de aquel que habla. Parmigianino pasa a ser considerado un mensajero, «más ángel que hombre» (Vasari, Ashbery), un maestro en el arte del olvido de las cosas «lost beyond telling»,<sup>2</sup> pero también lo es en las leyes de la perspectiva, esenciales para un pintor, en la ponderación del equilibrio («the action of leveling»<sup>3</sup>) entre lo que sabemos y lo que ignoramos, maestro del instante, de la «hora», del «secret of where it takes place».<sup>4</sup> «My guide in these matters is your self»,<sup>5</sup> le confiesa el narrador al Parmigianino, de quien encomia «the record of what you accomplished by sitting down».<sup>6</sup> La estructura del «como algo» en este poema proyecta de antemano una repetición, casi litúrgica, con la intención de desplegar sobre todo el poema la comparación incoada en el primer verso: estamos ante ese tipo peculiar de deixis que se denomina catáfora, en la medida en que anticipa el tipo y el sentido concreto del discurso que va a ser emitido a continuación. Pero el problema con las comparaciones (máxime cuando son sostenidas y elevadas a una dimensión estructural como esta lo es en el poema de Ashbery) es que pueden convertirse en una manera de huir del objetivo que pretenden. Hay un pasaje, en la novela *Der Mann ohne Eigenschaften*, en que se muestra lo que quiero decir:

«Parece que el hombre verdaderamente práctico, ese buen hombre no ama sin reservas la realidad ni la toma en serio. De niño se esconde bajo la mesa para hacer de la habitación de sus padres –cuando éstos no están en casa– el lugar de todas las aventuras; de adolescente, sueña con un reloj; de joven, con un reloj de oro, y con la mujer apropiada; siendo un hombre, ya con reloj y mujer, sueña con una buena posición; y cuando ha logrado por fin cerrar este pequeño círculo de deseos, y oscila

apaciblemente entre uno y otro como un péndulo, su provisión de sueños insatisfechos no parece haberse reducido un ápice. Si quiere elevarse, a partir de entonces tendrá que recurrir a un símil. Por lo visto, cuando la nieve llega a disgustarle, la compara con relucientes senos femeninos; y cuando empiezan a aburrirle los pechos de su mujer, los compara con nieve reluciente; quedaría espantado si un buen día los pezones de ella se viesan transformados realmente en picos de paloma o en coral engastado en la carne, pero esto poéticamente le excita. Es capaz de transformarlo todo en todo –la nieve en piel, la piel en pétalos, los pétalos en azúcar, el azúcar en polvo y el polvo otra vez en nieve temblorosa– porque, al parecer, su única preocupación es ver en una cosa otra distinta, lo cual es una prueba de que no puede resistir mucho tiempo en ningún lugar en el que se encuentre.»<sup>7</sup>

No tienen aplicación directa al poema estas palabras, pero sí nos ilustran sobre su modo de ser. De la manera que lo hizo Parmigianino, como lo hizo él, así y así, sabiendo esto, dejando de lado esto otro, con idéntica valentía, aceptación, morosidad, lucidez, etc., así tiene que hacerse o ser, sí, pero ¿qué? Ashbery lleva tan lejos la estructura comparativa, que se detiene en ella, no porque carezca de persuasión sino porque no le queda otro remedio. Comparar es humano, la vida es un jardín de senderos que se bifurcan, y por eso resulta comprensible y hasta fácil el recurso a la comparación cuando se trata de comparar cosas más o menos concretas y perceptibles (cuánta poesía adolece de esta facilidad), pero aún resulta más lógico, si no necesario, cuando el otro término de la comparación tiende a lo abismal, a lo inaprensible, cuando es esencialmente oscuro; el intento de aprehender aquello que se nos escurre entre los dedos, lo que es tan cambiante que se parece más a un hacer que a algo a cuya definición podamos siquiera

aproximarnos, entonces ese recurso es poco menos que imprescindible.

### 3. UN POEMA LARGO Y OSCURO

Un poema sobre algo que no sabemos qué es pero que se compara con un hacer. Una mimesis de la acción, *mimesis de praxis*, a la búsqueda de un retrato vivo. Un poema parmenideano, he señalado nada más comenzar. Decir que el autorretrato contiene una ontología sería decir demasiado, pero negar que apunta a ella me parece que contradice el principio filológico elemental que obliga en cualquier interpretación a fijarse en las palabras concretas que el poeta utiliza, algo tan simple como desusado hoy día:

How many people came and stayed a certain time,  
Uttered light or dark speech that became part of you  
Like light behind windblown fog and sand,  
Filtered and influenced by it, until no part  
Remains that is surely you.<sup>8</sup>

Podemos banalizar el poema todo lo que queramos, sonreír ante la sola idea de que Ashbery pretenda en efecto esbozar una teoría del ser, pero entonces nos veremos abocados a una evidente *misinterpretation*, por mucho que se oculte el *misunderstanding* bajo una mueca culta. Preferiría que alguien dijera que me he quedado corto: que no hay sólo una ontología sino que en el «Autorretrato» también se despliega poéticamente una consistente gnoseología propia. De hecho, pienso que la dificultad para determinar el otro término de la comparación a la que hemos aludido no es otra que la amplitud de aquello con lo que Ashbery desea enfrentarse. ¿Sería mejor entonces, como intuía Wittgenstein (*Tractatus*, 7), callar en vez de hablar y de hacerlo, como Ashbery, hacerlo de un modo prolijo y hasta

excesivo? Podría ser, pero ciertamente no es la opción de este autor. Él prefiere desgastarse en un afán inabarcable, «como hizo el Parmigianino»,<sup>9</sup> atacar una inmensidad que impide determinar nada y que obliga a limitarse a señalar aquello a lo que lo que se busca se parece (a un «hacer» en el caso de este cuadro emblemático). Digamos que Ashbery da por supuesta una existencia (de la que no se puede decir nada, que no se puede conceptuar, a no ser que se minimice y ya no sea lo que de verdad se buscaba) y se aproxima, a través de la comparación (no ya con un objeto, o con una pura representación, sino con un «hacer»), a la consistencia de aquello a lo que está apuntando. No hay notas fijas que lo definan; su permanente e imparabable extensión no permite determinarlas de un modo estático,

The whole is stable within  
 Instability, a globe like ours, resting  
 On a pedestal of vacuum, a ping-pong ball  
 Secure on its jet of water [...]  
 The balloon pops  
 The attention turns dully away<sup>10</sup>

pero al menos podemos indicar a través del «cómo» a aquello que buscamos. En cierto sentido, no creo que Ashbery en su poema haga cosa distinta a esto, desde el primer verso hasta el último, y es de ahí de dónde el texto se enraíza en una unidad profunda<sup>11</sup>:

vague

Sense of something that can never be known  
 Even though it seems likely that each of us  
 Knows what it is and is capable of  
 Communicating it to the other.

La misma aceptación de que merezca la pena decir algo (o mucho, en este caso) a partir del esquema ya reiterado,

de que para apuntar, señalar, intuir lo que busco tengo que seguir el camino de la comparación, lo que he llamado la estructura «como algo» (*As Parmigianino did...*), implica en cierto sentido que todo lo que diga en ese esfuerzo, todo lo que se nombre, incluida la inestabilidad, la fluencia del tiempo, el carácter limitado, aparential y deforme de las cosas, se sitúa en el otro lado de aquello a lo que apunto: o sea, lejos de dar por supuesta la convicción de que aquello perseguido no es nada, proclamo la inefabilidad de todo lo que describo a partir de la comparación con el modo de hacer del pintor de Parma. La estructura del «Autorretrato» proclama que en realidad estamos ante un gran poema de la inefabilidad de algo que por su esencia sólo puede permanecer indecible. Así lo proclama todo lo que veo, todo lo que siento, todo lo que percibo y distingo. Pero la variación, el cambio, la *extravaganza* manierista nos hablan, además de eso, de la unidad subyacente que permite por ejemplo que yo pueda fijarlas en mi mente y hasta sobre un papel. Para zambullirse de ese modo en la pluralidad del mundo (todo *es* circunstancial, todo *es* ocasional), de las apariencias y las contorsiones de las cosas, hay que tener un sentido vivo de lo único, de lo ilimitado, de lo inmóvil, de la misma manera que la posibilidad de deformar un autorretrato implica una conciencia reforzada de la propia identidad. Así lo hizo el narrador de *Die Verwandlung*, cuando compara su cuerpo con un vientre convexo, sin que la transformación sensible le plantee en ningún momento un problema de identidad: Gregor Samsa, en un cuerpo de bicho, sigue siendo Gregor Samsa, la imagen interior ante sí mismo no cambia y eso es quizás la realidad más dramática de toda la narración kafkiana. Ese es también el juego de la comparación aparentemente caótica al que juega Ashbery. Un juego desplegado con mucho equilibrio. Con mucha perspectiva. Parménides señaló

que «una y la misma cosa es ser y pensar». Sólo captando el máximo dinamismo en el percibir sensible (estético) podemos acariciar sea de lejos la fijeza (racional) del ser. Y eso es a mi juicio lo máximo que se puede discernir de lo que «Parmigianino did».

#### 4. ACERCAR EL SER AL PARECER

Contiene este poema una muy fecunda ambigüedad, derivada de la homonimia del título del mismo con el título del cuadro de Parmigianino. No consta que nadie diera ese título a la famosa tabla, ni tampoco ningún otro. Vasari tan solo alude al cuadro como un «autorretrato en un espejo de barbero». El título del poema de Ashbery (tomado sin duda de la catalogación del museo vienés<sup>12</sup>) precisa descriptivamente lo que es el cuadro, un autorretrato del pintor en un espejo convexo, y con eso subraya aquello en lo que consiste el hacer de Parmigianino (adelantando el primer verso), al mismo tiempo que pone título a una obra propia, distinta, poética, en buena parte autobiográfica también:

Vienna where the painting is today, where  
I saw it with Pierre in the summer of 1959; New York  
Where I am now...<sup>13</sup>

Esta insistencia inicial en nombrar el hacer confluye al menos con dos de las principales funcionalidades que aporta la presencia del espejo en el género del retrato en el arte occidental. La funcionalidad del espejo en la pintura moderna es una cuestión tan vasta que no es posible ni siquiera resumirla aquí, pero sí se puede afirmar por ejemplo que cuando en un retrato o autorretrato aparece un espejo, el cuadro tiende a representar justamente el hacer del pintor que se pinta a sí mismo en el acto de pintar, como

por ejemplo ocurre en cuadros tan sobresalientes como el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck (1434), en *Las Meninas* de Velázquez (1656), en el *Autorretrato* de Johannes Gump (1646) o, ya en la contemporaneidad, en el *Triple Autorretrato* de Norman Rockwell (1960). En la mayor parte de los casos el espejo se convierte en el mejor aliado para que, a la vez que se refleja el rostro del pintor, aparezca también su mano actuante. Rostro y mano, mano y rostro. Identidad y hacer, ámbito reflexivo y ámbito poético, del quehacer y la producción identificados al máximo en un movimiento que surge de dentro (el pensamiento) hacia fuera (la actuación). «As Parmigianino did, the right hand / Bigger than the head...»<sup>14</sup> No en vano esas son las palabras que siguen a la ya comentada primera proposición del poema: se compara la mano derecha ampliada, suave, que tiende a «retirarse para proteger aquello que revela». Esa extraña forma de proteger retirándose nos indica desde el mismo comienzo del poema el principio paradójico que preside el texto:

Your gesture which is neither embrace nor warning  
But which holds something of both in pure  
Affirmation that doesn't affirm anything.<sup>15</sup>

O ese otro verso en el que señala que la mano curvada:

... controls,  
Francesco, the turning seasons and the thoughts ...<sup>16</sup>

Parmigianino es casi un siglo posterior a Van Eyck, dato relevante sin duda, y su manera implícita (o directa, según como se mire) de introducir el reflejo en un espejo tampoco es una novedad absoluta: existe un *Autorretrato* de Jean Fouquet en el Louvre que le antecede también en un siglo. Y varios de Durero, de las series de estudios que muestran la



relación de la cabeza con el espejo y la mano de los comienzos de los años cincuenta del siglo xv. John Pope-Hennessy (en *El retrato en el Renacimiento*) asegura que el maestro de Nuremberg utilizaba para su realización un espejo convexo. Dicho uso está bien documentado al menos desde el xv.<sup>17</sup> Pero no puede decirse, mirando el cuadro del de Parma, que en él se represente propiamente el hacer del pintor. Al tratarse de una imagen especular, la que aparece en primer plano es la mano izquierda (Ashbery escribe que es la derecha) y sólo por eso se podría suponer que la diestra estuviera atareada pintando. La indumentaria no es la de faena, y el rostro angelical del pintor no muestra otros signos que no sean los de la fría contemplación ociosa. La ensoñación melancólica:

Who came to see me, of what yesterday  
Was like. A peculiar slant  
Of memory that intrudes on the dreaming model  
In the silence of the Studio as he considers  
Lifting the pencil to the self-portrait.<sup>18</sup>

La pregunta permanece insuficientemente atendida. ¿Por qué motivo Ashbery se focaliza hasta ese punto en el hacer? En realidad lo ignoramos, pero no cabe descartar que quedara influido por el contexto general (que conoce a través de Sydney Freedberg) de la irrupción del espejo en la pintura de retratos tardomedieval, renacentista y post-renacentista. Además el poeta induce del autorretrato en el espejo no tanto la figura representada (sea pintando o no lo sea) sino el modo de representar pictóricamente el propio retrato, pero por supuesto el retrato de alguien cuya «esencia» es la de ser pintor. Le atrae el hecho de que, siendo la figura la que es, un rostro y una mano sujetando un espejo, el acto de pintar y el acto de aparecer reflejado en un espejo en el caso del cuadro en cuestión puedan ser dos

actos diversos, o, dicho de otro modo, que Parmigianino no pintase mirando su rostro directamente en un espejo a la vez que pintaba su propio rostro sino que lo hiciera recordando después ese reflejo. Que pintase de memoria, «especulando», aunque sea con un artificio (el de ocultar la mano y el de identificar la tabla con el propio espejo gracias a su forma y al marco que la rodea como pudiera rodear el espejo), que el reflejarse del rostro y el aparecer del autorretrato sean una misma cosa. En un autorretrato como el de Gump, por ejemplo, hay en una secuencia de dilaciones: el rostro reflejado en el espejo y el rostro representado en el lienzo son sumamente parecidos, y comparecen ante el espectador de manera simultánea, pero en el de Parmigianino, por el contrario, sólo aparece un rostro que representa el que refleja el espejo de ese que es de carne y hueso. En una única imagen hay un autorretrato triple (el directo del pintor, el del espejo, el del cuadro), o cuádruple (si pensamos que el de carne mortal refleja uno ideal). La comparación en este punto también queda siempre diferida, el término de la comparación acercándose se aleja, como diría Platón, al menos a tres estadios del rostro ideal.

##### 5. RETRATARSE EN UNA SUPERFICIE

Si tomamos como primera referencia el *Retrato de un joven* de Parmigianino que está en el Louvre (c. 1520), podemos afirmar que el recurso a la convexión era una constante en su arte a esa altura de la vida. Existen dos autorretratos suyos, dibujos a la sanguina en los que también había intentado este efecto, siempre en el contexto del propio rostro (muy especialmente, por ser indiscutida su atribución, hay que destacar el conservado en el Louvre).<sup>19</sup> El modelo tiene la misma mirada que el cuadro de Viena, sobre una superficie acuosa. Por otra parte, aquel *Retrato de un joven*, sólo cuatro años anterior al autorretrato en espejo con-

vexo, indica una madurez sorprendente (el pintor frisaba la veintena) y una especial delicadeza de orden claramente espiritual (tiene un enorme interés, ajeno a estas páginas, la comparación técnica y espiritual de estas obras, y especialmente del autorretrato vienés con el último retrato de Parmigianino, *Autorretrato con sombrero rojo*). El pintor busca al comenzar la década de los veinte el equilibrio alma-rostro, reflejar por medio de la mirada juvenil, del gesto de la cabeza reposando en la mano hospitalaria, del color tenue de la piel, del cabello y de los ojos, la serenidad de un ser pleno de una belleza por lo demás andrógina, no del todo definida sexualmente, pero no obstante asentada con tal perfección interior que refleja un equilibrio anímico. En un tiempo en el que la cuestión de la imagen del hombre sigue todavía en evidente relación ideológica con la cuestión de la imagen divina, de la que es reflejo y semejanza, no cabe descartar del horizonte interpretativo dicha dimensión espiritual, desarrollada a fondo en la obra de Nicolás de Cusa (cf. por ejemplo los *Diálogos del idiota*). No cabe tampoco obviar, al menos en el caso de los autorretratos de Parmigianino, la presencia del mito de Narciso. Ashbery es particularmente sensible a esta fuente literaria. No creo que lo esencial sea, en este punto, la conexión del mito, señalada por Alberti (*Tratado de la pintura*), con el origen de la pintura. Podría ser más bien que aquellos pintores fascinados con su imagen (Dürero especialmente, pero también Parmigianino) fueran transitando hacia la búsqueda de un autoconocimiento cada

vez más autónomo de un conocimiento en paralelo de Dios, caminando con paso firme hacia una recuperación más genuina del ideal agustiniano *noverim me, noverim te* (o la intuición de Dios a través del auto-conocimiento). El instrumento del espejo contribuye materialmente a este fin en la medida en que permite observar a placer la propia imagen en la superficie plateada y acuosa del espejo; pero, a diferencia de lo que ocurre en el mito griego, la superficie ahora está asegurada frente a posibles alteraciones naturales y permanece al alcance de la mano que lo empuña. Las únicas variaciones vienen marcadas por la forma del espejo (convexión, concavidad) y por las variaciones de la posición de la mano respecto de la luz y de la cara. Los pintores se afanan por investigar en todas las direcciones. Esta tendencia tiene un sesgo inmanente (el movimiento que describe empieza y acaba en el interior del hombre), pero también manente, es decir, que es lo reflejado por sí mismo, un rostro, una mano, sin dejar de ser imagen *in speculo*, lo que nos habla de sí mismo. Y esta conexión está también apuntada en el poema por las repetidas alusiones a la nada superficial superficie:

But your eyes proclaim  
That everything is surface. The surface is what's there  
and nothing can exist except what's there. [...]  
And just as there are no words for the surface, that is,  
No words to say what it really is, that it is not  
Superficial but a visible core, then there is  
No way out of the problem of pathos vs. experience.<sup>20</sup>

1. John Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», versos 530-531.
2. Ibid., 218.
3. Ibid., 130.
4. Ibid., 379.
5. Ibid., 133.
6. Ibid., 143.
7. Robert Musil, *El hombre sin atributos*, apud Philippe Jaccottet, *Paseo bajo los árboles*, Cuatro, Valladolid, 2011, pp. 78-79.
8. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 110-114.
9. J. Ashbery, «Autorretrato en espejo convexo», 1.
10. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 88-90, 101-102.
11. Ibid., 356-360.
12. Kunsthistorisches Museum (Viena), Gemäldegalerie inv. 286.
13. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 260-262.
14. J. Ashbery, «Autorretrato en espejo convexo», 1-2.
15. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 97-99.
16. Ibid., 117-118.
17. H. Schwarz, *The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout*, Londres, Phaidon, 1959.
18. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 105-109.
19. Département des Arts Graphiques, inv. 6542.
20. J. Ashbery, «Self-Portrait in a Convex Mirror», 79-81, 92-95.

