



COLECCIONISTA DE ALMAS

El retrato en el arte contemporáneo
como espejo doble: entre la psicología
del retratado y el alma del pintor

Rocío Mellado Sánchez

Tutora: Silvia Mercé Cervelló

TFG



COLECCIONISTA DE ALMAS

**El retrato en el arte contemporáneo como
espejo doble: entre la psicología del
retratado y el alma del pintor**

Rocío Mellado Sánchez

Tutor/a: Silvia Mercé Cervelló

2025_2026

MENCIÓN ARTES PLÁSTICAS

TFG

RESUMEN

Este proyecto se adentra en el retrato contemporáneo concebido como el umbral donde convergen dos psiques. El pintor, alquimista, que hace visible lo invisible, capturando no solo la geografía del rostro, sino los estados emocionales y el carácter que laten bajo la piel.

Más allá de la mimesis, el acto de retratar se revela como un espejo doble: mientras el artista busca descifrar el enigma del otro, acaba proyectando, su propia arquitectura interna. Así, todo retrato termina siendo una huella, donde la identidad del retratado se entrelaza con el alma de quien sostiene el pincel.

PALABRAS CLAVE

Retrato, Arte Contemporáneo, identidad, subjetividad, autorretrato, empatía.

ÍNDICE

1. PROPUESTA Y OBJETIVOS	5
2. REFERENTES	7
3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA	12
4. PROCESO DE PRODUCCIÓN	16
5. RESULTADOS	19
6. BIBLIOGRAFÍA	25
7. ANEXOS	27

1. PROPUESTA Y OBJETIVOS

1.1 Propuesta

El presente proyecto de investigación se fundamenta en dos premisas: la evolución del género del retrato en el arte contemporáneo y la preeminencia de la subjetividad del artista en la realización del mismo.

Históricamente, el retrato estuvo supeditado al encargo y a una función social: la representación de un individuo reconocible cuya imagen debía proyectar un estatus determinado ante un público específico. En este modelo tradicional, el artista trabajaba bajo una negociación constante entre su estilo personal y las expectativas institucionales o privadas del cliente. No obstante, en la contemporaneidad, el retrato se ha emancipado de la obligatoriedad de la mimesis estricta para transformarse en un espacio de exploración personal. El rostro ha dejado de ser un mero índice de identidad para convertirse en símbolo, máscara, fragmento o campo de experimentación emocional y conceptual.

En este escenario, la creación artística se manifiesta como una necesidad interna y un acto introspectivo. El proceso creativo se entiende aquí como una herramienta de conocimiento personal mediante la cual el artista exterioriza emociones, conflictos y obsesiones. Sin embargo, esta pulsión subjetiva no es aislada; el creador dialoga intrínsecamente con el contexto institucional, el mercado del arte y los lenguajes visuales vigentes, factores que condicionan irremediabilmente sus decisiones.

Bajo esta óptica, recursos como la deformación fisonómica, la supresión de rasgos o la hipérbole gestual no solo responden a una urgencia expresiva, sino también a una dialéctica con un espectador contemporáneo habituado a la lectura de imágenes complejas y polisémicas.

Este proyecto propone una investigación teórico-práctica sobre la convivencia de la identidad del modelo y de la del pintor en el retrato actual. Se postula la existencia de una relación de espejo cruzado, donde el artista, al seleccionar, interpretar y reconstruir al otro, acaba proyectando su propia identidad.

El retrato se define, por lo tanto, como el resultado de una negociación entre dos subjetividades: un documento complejo que refleja la personalidad del retratado de la misma forma que revela la del autor, permitiendo una lectura estratificada en múltiples capas de significado.

Para sustentar este proyecto, la investigación integrará diversos enfoques:

- Filosofía: Para comprender los mecanismos de percepción y construcción del “yo”.
- Análisis comparativo: el estudio de cómo diferentes artistas abordan un mismo modelo.
- Estudios de tendencias: Un análisis de las características formales y conceptuales predominantes en el retrato actual.

La vertiente práctica del proyecto se articula en tres niveles de producción:

- Cuaderno de bocetos/libro de artista: destinado al registro del proceso creativo, la experimentación técnica y la exploración introspectiva.
- Serie de pequeño formato: obras que invitan a una observación íntima.
- Serie de gran formato: piezas de carácter expansivo que dialoguen con el espacio expositivo.

En la ejecución de estas obras, se priorizará la verdad emocional frente a la representación naturalista, empleando diferentes medios y técnicas, que reflejen la pluralidad de recursos del arte actual.

El proyecto culminará con una evaluación crítica sobre si la subjetividad del artista logra coexistir en equilibrio con la del retratado en la obra final, analizando el grado de permeabilidad entre ambas identidades y derivando nuevas conclusiones sobre la vigencia del género en el siglo XXI.

1.2 Objetivos

Generales:

- Investigar las características formales y conceptuales predominantes en el retrato contemporáneo.
- Desarrollar una evaluación crítica sobre si la subjetividad del artista logra coexistir en equilibrio con la del retratado en la obra final, estudiando el grado de permeabilidad entre ambas identidades.
- Analizar la autonomía estética y Libertad del artista para plasmar su identidad y subjetividad en la obra, en el mercado del arte en la actualidad.

Específicos:

- Explorar la diversidad y convivencia de medios gráficos y pictóricos, y su impacto en la obra artística.
- Identificar y plasmar la gestualidad del rostro, moldeable como el barro.

2. REFERENTES

2.1 Referentes Conceptuales

- **Rosa Martínez-Artero (Murcia 1961)**

Hoy el paisaje pictórico es otro, su función social diferente, pero el impulso que mueve al individuo a representarse continua. El cuerpo es ahora la metáfora de uso simbólico que se amplía a la par que las señas de identidad, siendo un terreno más indefinido y por tanto capaz de mostrar al individuo de forma más compleja en la representación plástica. (Martínez-Artero, 2004, p.19)

Para abordar la complejidad del género del retrato en la actualidad, este trabajo incorpora el marco teórico de Rosa Martínez-Artero, cuya labor docente e investigadora en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos (UPV) se ha centrado en la fenomenología de la representación humana. Su análisis ofrece una visión retrospectiva esencial que permite entender la evolución del género desde sus raíces tradicionales hasta su actual configuración como un terreno de experimentación simbólica.

La elección de esta autora se justifica por su capacidad para desarticular la mirada convencional sobre el rostro, proponiendo una lectura donde la técnica pictórica y la carga identitaria convergen.

A partir de esta premisa, se desprende una disección profunda de lo que significa “representar” al otro. Para la autora, el retrato trasciende la mera mimesis o la captura de rasgos fisonómicos para convertirse en un espacio de negociación entre el “yo” del artista y la “otredad” del modelo.

- **Emmanuel Levinas (1906-1994)**

El rostro se impone a mí sin que yo pueda permanecer sordo a su llamada, ni olvidarlo, quiero decir, sin que yo pueda dejar de ser responsable de su miseria. La conciencia pierde su primera posición. La presencia del rostro significa así una orden: “No matarás”. (Levinas, 1971/2002, p.211)

El filósofo Emmanuel Levinas, se convierte en otro pilar conceptual, para este TFG, porque su teoría de la ética-estética, justifica plenamente, el peso fundamental de la identidad del retratado en la obra realizada por el artista. Judío de origen lituano, nacionalizado francés. Revolucionó el pensamiento contemporáneo al proponer que la ética, y no la metafísica, es la “filosofía primera”.

Sobreviviente del Holocausto, Levinas centró su teoría en el encuentro con el “Otro”: sostenía que la subjetividad humana no nace del aislamiento, sino de la

interpelación que nos hace el rostro ajeno.

Para él, el rostro del otro es una presencia que nos precede, nos desarma y nos impone un mandato ético de hospitalidad y cuidado, convirtiéndonos en seres esencialmente responsables de los demás antes incluso de cualquier decisión consciente.

Así, el artista debe cuidar cómo presenta ese rostro para no robarle su dignidad, y el espectador, debe recibirlo con respeto.

Él decía que el rostro es lo más expuesto y frágil del ser humano. En el momento en que miras el rostro de alguien, aunque sea en un retrato, eres rehén de esa persona: te vuelves responsable de su bienestar.

En este contexto, Podemos extraer:

1. La estética no es libre. La belleza (estética) no se puede separar de lo que es justo o correcto (ética).
2. El retrato es un pacto. Hay un peso ético en capturar la identidad de otro.

- **El concepto “Autonomía Estética”**

Para que un producto se llame obra de arte hace falta que se trate de una producción mediante libertad, es decir, mediante un arbitrio que pone la razón a la base de sus acciones. (Kant, 1790/2007, p.245).

En la medida en que de una obra de arte puede decirse que tiene una función social, es su falta de funciones. (Adorno, 1970/2004, p.301).

La autonomía Estética es, en esencia, la declaración de independencia del arte. Es la idea de que una obra, en este caso el retrato, no debe ser juzgada por su utilidad moral, su mensaje político o su valor económico, sino por sus propias leyes internas: la forma, el color, la composición y la emoción pura.

Immanuel Kant (1724-1804)

Filósofo prusiano de la ilustración. Sentó las bases de la autonomía estética en su obra *Crítica del Juicio* (1790). En el ámbito de la estética, Kant revolucionó la disciplina al proponer que la belleza no es una propiedad intrínseca de los objetos, sino el resultado de un “libre juego” entre nuestras facultades cognitivas. Su pensamiento sentó las bases de la modernidad al defender la autonomía del sujeto, estableciendo que el juicio estético es independiente de la utilidad práctica o del conocimiento puramente teórico.

Para Kant, el arte no es una simple imitación mecánica de la naturaleza, sino una creación del genio, a quien define como el talento que da la regla al arte. Esto es fundamental para entender la autonomía del retratista: el artista

no solo copia facciones, sino que aporta una originalidad que no puede aprenderse por manuales.

Theodor Adorno (1903-1969)

Fue un filósofo alemán, figura central de la Escuela de Frankfurt y de la Teoría Crítica.

Su pensamiento se caracteriza por una profunda crítica a la “industria cultural” y a la racionalidad técnica que, según él, reduce el arte a una mera mercancía o herramienta de propaganda.

Para Adorno, el valor del arte reside en su capacidad de resistir a las exigencias prácticas de la sociedad; es decir, el arte es una forma de conocimiento que no debe servir a un propósito útil inmediato, sino mantener una postura crítica y autónoma que denuncie las contradicciones de la realidad social.

Al aplicar el pensamiento de Adorno a la creación de un retrato, la autonomía del artista se manifiesta en el rechazo a que la obra sea un simple “servicio” (como satisfacer el ego del retratado o cumplir una función decorativa). El retrato es autónomo precisamente porque no se somete a la utilidad.

2.2 Referentes visuales y técnicos

Käthe Kollwitz (1867-1945)

La producción de Kollwitz constituye uno de los testimonios visuales más críticos del siglo XX, vinculada estrechamente al expresionismo alemán y al realismo social.

Su práctica artística, centrada primordialmente en el dibujo, el grabado y la escultura, se aleja del formalismo decorativo para convertirse en un vehículo de denuncia contra la guerra, la precariedad y la desigualdad de género. Técnica y conceptualmente, su obra está marcada por una profunda catarsis personal derivada de la pérdida de su hijo y su nieto en ambas guerras mundiales. Esto se traduce en una estética del dolor caracterizada por el uso magistral del claroscuro, la síntesis de la línea y una sobriedad cromática que enfatiza la universalidad del sufrimiento. Temas como el luto, la maternidad doliente y la resistencia del proletariado son abordados desde una técnica excepcional que prioriza la carga emocional sobre el detalle naturalista. Su obra no solo es un referente técnico en el manejo del grabado, sino un modelo de la autonomía del artista que decide confrontar la realidad sociopolítica de su tiempo.

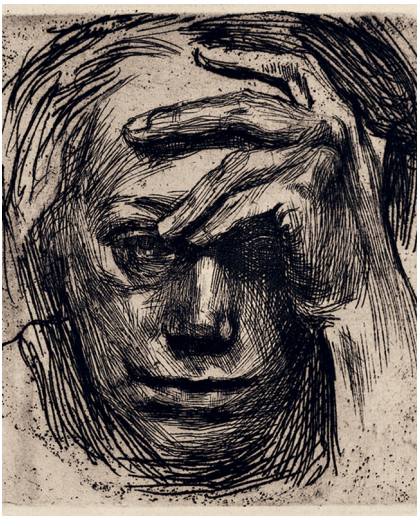


Fig. 1. *Autorretrato con la mano en la frente*, 1910. Käthe Kollwitz. Aguafuerte y punta seca. Matriz 15,5 x13,8 cm. Archivo del Museum Berlin.



Fig. 2. *Barack Obama*, 2018. Kehinde Wiley.
Óleo sobre lienzo. 213,7 x 147 cm.
newyorker.com.

Kehinde Wiley (1977 Estados Unidos)

Wiley desarrolla una producción pictórica que hibrida la tradición del retrato aristocrático europeo con la cultura urbana contemporánea. Su técnica se basa en la subversión iconográfica: utiliza composiciones de la pintura clásica (donde históricamente se representaba el poder blanco) para situar a sujetos afrodescendientes en poses de heroísmo y dignidad.

Formalmente, su obra destaca por la ruptura de la jerarquía entre figura y fondo. Los personajes aparecen inmersos en densos patrones ornamentales y botánicos que, lejos de ser decorativos, poseen una carga connotativa deliberada. Un ejemplo paradigmático es el retrato de Barack Obama (2018), donde el uso de flores específicas funciona como un dispositivo simbólico para narrar la biografía del retratado. En términos de autonomía, Wiley ejerce su libertad creativa al despojar al género del retrato de su función servil histórica, transformándolo en un espacio de visibilidad política y redefinición identitaria.

Alice Neel (1900-1984)



Fig. 3. *Peggy*, 1949. Alice Neel.
Óleo sobre lienzo. 45,7 x 91,4 cm.
elojodelarte.com

Para mí, el retrato es algo más que un simple cuadro. Es una forma de capturar la singularidad de una persona, de coleccionar almas, por así decirlo. He intentado capturar el espíritu de la época a través de los individuos. (Neel, citado en Carr, 2002, p.23).

Considerada una de las retratistas más influyentes del siglo XX, la obra de Alice Neel constituye el eje principal de este TFG por su capacidad de entender el retrato como un intercambio en la esencia más profunda entre retratado y artista. Neel no se limitó a la representación fisonómica; su técnica, caracterizada por un dibujo lineal expresivo y un uso psicológico del color, buscaba capturar lo que ella denominaba la "anomalía" de la condición humana.

Su estilo, que resistió las corrientes abstractas de su época para reivindicar la figuración, se define por una honestidad radical.

En sus retratos, el sujeto aparece despojado de pretensiones, revelando una vulnerabilidad que convierte a la obra en un "espejo doble": un espacio donde convergen la identidad del retratado y la mirada introspectiva de la artista.

Para Neel, el acto de pintar era una forma de "coleccionar almas", un proceso donde el lienzo registra no solo la presencia física, sino el peso histórico y emocional de la existencia individual.

Se puede reconocer en su obra la prueba de la autonomía del artista entre otros aspectos:

- A nivel técnico: No idealiza. Usa el azul para las sombras y deforma ligeramente las manos o los rostros para acentuar el carácter,



Fig. 4. *Autorretrato*, 1980. Alice Neel.
Óleo sobre lienzo. 135,3 x 101 cm.
elojodelarte.com

demostrando que el artista es dueño de la imagen.

- A nivel conceptual: Sus retratos no son encargos complacientes, sino una “función social” (Como diría Adorno) de dar testimonio de la verdad humana, por cruda que sea.

Un rasgo distintivo del trabajo de Alice Neel es una profunda capacidad empática, que trasciende la mera observación técnica para convertirse en un compromiso ético con el retratado. Siguiendo el pensamiento de Emmanuel Levinas, el retrato en Neel puede entenderse como un encuentro con la alteridad: el artista no intenta domesticar la imagen del otro, sino que se deja interpelar por la vulnerabilidad de su rostro.

Lucian Freud (1922-2011)

Mi trabajo es puramente autobiográfico. Trata de mí mismo y de mi entorno. Es un intento de registrar lo que el hecho de estar vivo significa para mí. El retrato es la persona, no una descripción de la persona. (Freud, citado en Gowing, 1982, p.19).



Fig. 5. *Tarde en el estudio*, 1995. Lucian Freud. Óleo sobre lienzo. 200 x 169 cm. Archivo del museo Thyssen

La inclusión de Lucian Freud como referente técnico y visual resulta fundamental para analizar la evolución del retrato contemporáneo hacia una crudeza matérica.

Su obra se aleja de la psicología narrativa para centrarse en una “biología del individuo”, donde el cuerpo y el rostro son tratados como paisajes de carne, tiempo y volumen.

Técnicamente, Freud destaca por el uso de pinceladas densas y empastadas que confieren a la piel una cualidad táctil y casi escultórica. En su proceso, el tiempo de ejecución, prolongado y extenuante para el modelo, se convierte en un factor determinante. La fatiga del retratado elimina la pose impostada, permitiendo que aflore una vulnerabilidad radical.

Su mirada no solo registra al otro, sino que proyecta la propia obsesión del artista por la mortalidad y la presencia física, convirtiendo el retrato en un testimonio de la existencia pura, desprovista de idealización.

- Si Wiley usa el fondo para elevar al sujeto a un estatus heroico, Freud usa el fondo, habitualmente su taller desnudo, para enfrentar al sujeto a su propia realidad física.
- Freud y Neel, comparten la honestidad, pero mientras Neel es más lineal y vibrante (alma), Freud es volumétrico y terrenal (cuerpo).
- Respecto a Levinas. El respeto al otro en Freud se manifiesta en su negativa a embellecer. Pintar cada vena, cada mancha y cada arruga es, en sí mismo, un acto de reconocimiento ético de la verdad del otro.



Fig. 6. *Pintor trabajando, reflejo*, 1993. Lucian Freud. Óleo sobre lienzo. 101,2 x 81,7 cm. Archive.com..

3. JUSTIFICACIÓN DE LA PROPUESTA

Cada retrato pintado con sentimiento es un retrato del artista, no del modelo. El modelo es meramente el accidente, la ocasión. No es él quien es revelado por el pintor; es más bien el pintor quien, sobre el lienzo coloreado, se revela a sí mismo. (Wilde, 1890/2005, p. 12).

La piedra angular de este trabajo de investigación es el género artístico del retrato.

Para comprender la magnitud del género, debemos atender a su raíz etimológica. La palabra retrato emana del latín *retractus* (del verbo *retrahere*), cuyo significado literal es ‘volver a traer’ o ‘sacar de nuevo’. Esta etimología no es casual: define el retrato no como una copia estática, sino como un acto de rescate.

Retraer es la acción de traer al presente una esencia que tiende a retirarse, una búsqueda por extraer la verdad del sujeto y proyectarla sobre el lienzo.

Bajo esta premisa, esta investigación se sitúa en ese espacio de ‘retorno’ donde el artista, al intentar traer de vuelta el alma del otro, acaba revelando inevitablemente la suya propia.

El retrato ha sido, desde sus orígenes, mucho más que el registro de una fisonomía. Ha funcionado como un mecanismo para vencer a la muerte y fijar la identidad en el tiempo.

En sus etapas iniciales, nos encontramos con los retratos de El Fayum (siglos I a.C. – IV d.C.), entre ellos encontramos muchos con un gran realismo, con rasgos muy diferenciados entre ellos, con enormes ojos, donde pintores decidieron captar así la mirada (subjetividad artística), frente a otros realizados como en serie. O la estatuaria funeraria egipcia, en ambos, la imagen no buscaba necesariamente una mimesis perfecta, sino servir de receptáculo para el alma o el ka del difunto. Esta función mágica o de sustitución es lo que define la raíz del género: el retrato no representa a una persona ausente, sino que la hace presente a través de la materia.

Esta fase mágica o ritual del retrato es la que establece la primera capa de significado del género: el retrato como “doble”. Como señala Hans Belting en su *Antropología de la imagen*, el retrato es el resultado de un intercambio entre el cuerpo vivo y la imagen muerta, donde el arte intenta capturar una presencia que, por naturaleza, es efímera.

El rostro es el lugar de una presencia que se nos escapa cuando queremos fijarla en una imagen. El retrato es, por tanto, un intento de domesticar esa ausencia mediante una presencia artificial que habita en el cuerpo de la obra. (Belting, 2007, p.82).

Con la llegada del mundo clásico, especialmente en el retrato romano, el género adquiere una dimensión política y de estatus. Ya no solo se busca la eternidad del alma, sino la permanencia de la gloria y el linaje. Aquí aparece por primera vez la tensión entre el parecido real (el verismo romano) y la idealización. Durante siglos, el retrato estuvo encorsetado por el encargo; el artista era un artesano al servicio de una identidad que le venía impuesta. No es hasta el Renacimiento cuando el retrato comienza a girar hacia la psicología. Artistas como Leonardo da Vinci o Durero empiezan a entender que el rostro es el “espejo del alma”, introduciendo la subjetividad del pintor en la ecuación. Sin embargo, el parecido seguía siendo la moneda de cambio obligatoria. Ernst Gombrich explica que esta relación con el modelo siempre ha estado mediada por convenciones:

Todo retrato depende de lo que hemos dado en llamar una ‘máscara’, en el sentido de un esquema fisonómico que el artista aprende a manejar y a ajustar hasta que el parecido parece satisfactorio. (Gombrich, 2002, p. 105).

En la era contemporánea, tras la ruptura de las vanguardias y la aparición de la fotografía, el retrato se emancipa de la tiranía de la mimesis. Si la cámara ya registra la superficie, el pintor se siente libre para registrar lo invisible. Es aquí donde mi propuesta, “Coleccionista de Almas”, cobra sentido. El retrato actual no busca confirmar lo que ya vemos, sino revelar la colisión entre el mundo interior del retratado y las obsesiones del artista. Ya no pintamos “máscaras” sociales, sino “verdades” carnales y espirituales, donde el error, la mancha y la deformación son herramientas de una empatía radical que reconoce la vulnerabilidad del otro.

Este proyecto nace de una observación: la extraña sacudida que experimentamos al situarnos frente a un retrato que “nos mira”. Cuando contemplamos una obra que trasciende la mera reproducción fisonómica, el espectador no solo establece un diálogo con el sujeto representado, sino que detecta una presencia latente, a veces casi espectral: la del artista.

¿Quién es ese individuo que nos observa desde el lienzo? ¿Qué sentía en el momento de la ejecución el artista? Estas preguntas son el motor de esta investigación.

El retrato contemporáneo no es un documento estático, sino un espacio de convivencia. Partimos de la premisa de que en el retrato coexisten dos psicologías: la del retratado, que ofrece vulnerabilidad y su “rostro” (en el sentido levinasiano de alteridad), y la subjetividad del artista, que actúa como un intérprete reconstructor.

Este proyecto se justifica en la necesidad de desentrañar cómo estas dos identidades se entrelazan hasta volverse inseparables, convirtiendo la obra en un espejo doble donde el pintor, al intentar capturar al otro, termina inevitablemente retratándose a sí mismo.

Para comprender la vigencia del retrato hoy, es importante analizar cómo el centro de gravedad, en cuanto al eje del poder, de este género se ha desplazado a lo largo de la historia.

- La Era del Retratado (Preeminencia del estatus/Poder Político-Social)
Históricamente, el retrato fue una herramienta de poder. El eje residía en el modelo o el comitente. El artista era un mediador técnico cuya labor consistía en proyectar una imagen pública idealizada: el rey, el noble o el clérigo dictaban cómo debían ser vistos. La subjetividad del pintor era un “ruido” que debía minimizarse en favor de la del sujeto. El artista era un artesano de la identidad ajena, donde su éxito dependía de su capacidad para idealizar o capturar la autoridad del otro.

- La Era del Artista (El giro subjetivo/ Poder Estético-individual)
Con la llegada de la modernidad y la crisis de la mimesis tras la invención de la fotografía, el poder se desplaza hacia el creador. El retrato deja de ser un encargo de reconocimiento para ser una exploración de la visión del artista. Pintores como Van Gogh o Kokoschka no buscan el parecido institucional, sino la “verdad emocional”. Aquí, el artista se convierte en el protagonista; el modelo es el pretexto para una descarga expresiva. El poder pasa a la firma, al estilo y a la visión interior del creador.

- La Era del Mercado (La Marca Personal/Poder Económico)
En la actualidad, nos encontramos en una era donde el mercado del arte actúa como un tercer eje de presión. La expectativa del consumo tiene un gran poder frente a la mirada del artista y de la identidad del sujeto.

En este escenario contemporáneo, el artista se convierte en un equilibrista que debe gestionar su integridad creativa frente a las expectativas del entorno.

Es necesario precisar que, si bien el mercado del arte ofrece plataformas de visibilidad sin precedentes, también genera una inercia hacia la complacencia.

En la actualidad, una parte, que no toda, del espectador/comprador no busca ser desafiado por la subjetividad real del artista, sino que busca una subjetividad reconocible. Es decir, una estética que parezca artística y profunda, pero que encaje perfectamente en los estándares de una feria de arte o una colección privada.

Esa observación es clave para mi propuesta, ya que revela el riesgo de que el artista acabe habitando un “estilo corsé”. Cuando la subjetividad se vuelve predecible para satisfacer una demanda, el retrato pierde su capacidad de ser un “espejo doble” para convertirse en un producto decorativo.

Por tanto, este proyecto justifica la necesidad de resistencia a la autocomplacencia. Esta propuesta práctica busca recuperar el retrato como un acto de vulnerabilidad compartida, donde la técnica no sea un fin en si mismo para agradar al mercado, sino un medio para que la identidad del retratado y la del pintor colisionen de forma honesta, incluso si el resultado es incómodo o desafía los estándares de la belleza institucionalista.

Un riesgo crítico es la conversión del estilo en una "prisión". Cuando un artista adquiere una marca personal reconocible, corre el peligro de que su subjetividad se vuelva una fórmula. Justificamos la práctica artística de este proyecto como una búsqueda de la "verdad emocional" por encima de la "comodidad técnica", permitiendo que cada retrato sea un descubrimiento y no una repetición.

Hay una evidencia de que la realidad del modelo es maleable ante la psique del pintor, si observamos un fenómeno fascinante en retratos de figuras icónicas como el Papa Inocencio X o la Reina Isabel II.

El Papa Inocencio X de Velázquez nos muestra la astucia y el peso del poder; el mismo sujeto, interpretado siglos después por Francis Bacon, se convierte en un grito existencial, en una carne torturada por la autoridad. ¿Quién es el verdadero Papa? La respuesta es que ambos retratos son verdaderos, pero reflejan al artista tanto como al pontífice. Del mismo modo, los retratos de la Reina Isabel II -desde el realismo académico hasta la visión de Lucian Freud- demuestran que el sujeto es una superficie sobre la cual el artista proyecta su propio concepto de humanidad, tiempo y decadencia.

Esta multiplicidad justifica este estudio: el retrato no es una copia del mundo, sino una construcción ética. Cada artista tomará decisiones subjetivas, desde el respeto al sujeto, donde moratones, una piel arrugada por la edad, con cicatrices o con la crudeza de un sobrepeso, serán expuestas desde miradas diferentes, como se puede ver en Lucian Freud y Alice Neel. Como afirma Levinas, "La proximidad del prójimo es mi responsabilidad para con él: decir 'aquí estoy' ante el otro, es el hecho de no poder sustraerse a la encarnación, de no poder dejar de ser responsable" (Levinas, 1987, p.173).

Este TFG se justifica no solo como un ejercicio técnico-pictórico, sino como una investigación necesaria sobre la identidad en el siglo XXI. En un mundo saturado de imágenes digitales, selfies y filtros superficiales, el retrato artístico reivindica el valor de la espera, del error y de la carne.



Fig. 7. *África*, 2026. Rocío Mellado. Acuarela y rotulador. Cuaderno de bocetos.



Fig. 8. *Pedro nadando*, 2026. Rocío Mellado. Acuarela y rotulador. Cuaderno de bocetos.



Fig. 9. *África*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre papel entelado. Cuaderno de bocetos.



Fig. 10. *Pedro*, 2026. Rocío Mellado. Carboncillo y tinta china. Cuaderno de bocetos.

4. PROCESO DE PRODUCCIÓN

Este proyecto teórico-práctico se lleva a cabo, llevando ambas líneas de investigación a la par.

La vertiente práctica del proyecto, como se planteó en la propuesta, se articula en tres niveles de producción:

- Cuaderno de bocetos/libro de artista: destinado al registro del proceso creativo, la experimentación técnica y la exploración introspectiva.

El cuaderno elegido es un cuaderno XL mix media texturado grano medio Canson 300g/m². A5 de 14,8 x 21 cm.

En sus hojas se ha sentido la total libertad subjetiva, tanto en la elección del referente como en las técnicas utilizadas. Se ha experimentado, donde más allá de aciertos o errores, el aprendizaje ha reforzado la confianza del artista para abordar las obras en formatos mayores o comprobar cómo funcionan medios y técnicas artísticas diferentes.

En dicho cuaderno se ha llevado también un registro que documenta el proceso de cada boceto.

Entre los medios utilizados está el dibujo, con grafito, carboncillo, rotulador y tinta china.

Otro medio utilizado es el pictórico, con las técnicas de la acuarela y óleo.

En la mayoría de dichos bocetos conviven medios o técnicas, a la vez. Y, al estar toda la obra contenida en un mismo cuaderno, le da una continuidad, generando una conexión más íntima y de apertura emocional del artista hacia el espectador.

- Serie de pequeño formato A3: obras que invitan a una observación íntima.

Además de obras con la técnica del linograbado, se presenta obra de óleo en papel, grabado a punta seca, etc. También se ha experimentado con la hibridación de medios y técnicas, como por ejemplo la acuarela junto con el grabado a punta seca.

Proceso de producción de la serie en linograbado "*Crónica familiar*".

Esta serie se ha realizado mediante una hibridación técnica que vincula la tradición del grabado con la experimentación contemporánea (grabado con chine collé):

1. Para priorizar la interpretación subjetiva del artista, se toman decisiones que potencian la psicología del modelo, aprovechando la expresividad que aporta esta técnica. Así, se hace una síntesis formal del rostro y se potencia el contraste con el uso de la tinta negra.



Fig. 11. *Autorretrato*, 2026. Rocio Mellado. Grafito sobre papel. Cuaderno de bocetos.



Fig. 12. Matriz linóleo. 16 x 21,5 cm. Rocio Mellado.



Fig. 13. Collage papel canson blanco y papel de periódico. 29,7 x 42 cm. Rocio Mellado.



Fig. 14. *Autorretrato*. Serie *Crónica*, 2026. Rocio Mellado. Grabado linóleo con chine collé.

2. La técnica se expande con la integración de collage de prensa sobre papel Canson blanco. Esta superposición genera un diálogo matérico entre tres capas: el blanco del soporte (vacío), la trama tipográfica del periódico (realidad social/objetiva) y la mancha de tinta calcográfica (visión del artista/ subjetividad).

3. Se establece un contexto temporal y social concreto del arte actual, con la integración simbólica del periódico. La subjetividad del artista se impone y dialoga con el flujo de información externa, situando el vínculo familiar en un mismo contexto.

- Serie de gran formato: piezas de carácter expansivo que dialogan con el espacio expositivo.

En la ejecución de estas obras, se priorizará la verdad emocional frente a la representación naturalista, empleando diferentes medios y técnicas, que reflejen la pluralidad de recursos del arte actual.

Para el conjunto de los cuatro óleos sobre lienzos que integran esta serie, se ha realizado un estudio previo de los recursos formales más adecuados para capturar la esencia de cada retratado.

A continuación, se presenta a modo de ejemplo el análisis pormenorizado de la obra Olga.

Esta obra Olga, realizada en óleo sobre lienzo, es un retrato que busca trascender la mera representación física. Cada recurso formal, desde las dimensiones del soporte hasta la composición y la gama cromática, ha sido seleccionado de manera deliberada para materializar la percepción del autor sobre la personalidad de la retratada.

La intención es proyectar cualidades intrínsecas de Olga: Su resiliencia ante la adversidad, su dinamismo intelectual y físico, y su carácter extrovertido y vital.

- Escala y proporción. El formato de 100 x 65 cm. del lienzo tiene la finalidad de utilizar el recurso de la antítesis. Al situar una figura menuda en un lienzo de estas dimensiones, se enfatiza por contraste su inmensa fuerza interior y vitalidad.

- Simbología del entorno. La composición integra a la figura en un fondo de cactus monumentales. Esta planta, símbolo por excelencia de la resistencia y la supervivencia en entornos hostiles, actúa como metáfora visual de la propia retratada

- Ritmo y recorrido visual. Se establece un "ritmo de tres", conectando las flores en tonos rojizos del cactus con la cabellera roja de la figura. Este recurso no solo aporta dinamismo, sino que incita a un recorrido visual circular: se inicia en la flor superior izquierda, se desplaza hacia la derecha, desciende por la verticalidad del cactus y retorna a través de la diagonal de la pierna, el rostro y la mano, cerrando el ciclo nuevamente en el punto de origen.



Fig. 15. *Olga*. 2026. Rocío Mellado. Acuarela y rotulador. Cuaderno de bocetos.



Fig. 16. *Olga*. 2026. Rocío Mellado. Dibujo a carboncillo sobre lienzo previamente montado sobre bastidor e imprimado.



Fig. 17. *Olga*. 2026. Rocío Mellado. Detalle.



Fig. 18. *Olga*, 2026. Rocío Mellado. Detalle.

- **Tensión dinámica.** El uso de las diagonales tanto del pavimento, patas de la silla, posición del brazo, mano y pierna de la figura, le dan movimiento y energía a la escena, rompiendo con la pasividad que presenta una figura en pose sentada.

- **Cromatismo.** La saturación y el uso de colores complementarios (la contraposición de verdes y rojizos) refuerzan la vibración de la obra, acentuando ese espíritu vitalista.

La analogía entre las flores y el cabello no es accidental. Funciona como una comparativa metafórica donde la protagonista se presenta como el fruto vibrante y bello que emerge de la naturaleza resistente y sobria del cactus.



Fig. 19. *Olga*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm.

5. RESULTADOS

Pues el retratar es una labor de gran responsabilidad. [...] Es como si el artista, frente a un modelo, tuviera que dar cuenta de un ser humano, de un destino, de una existencia entera que se le confía en ese momento. (Rilke, 1903/2012, p. 45).

Como conclusión, tras la investigación teórico-práctica, se puede deducir que es imposible desligar la identidad del artista en la retratística actual.

El cuerpo es la herramienta física que el artista utiliza para hacer visible lo invisible, la personalidad, a través de la interpretación del mismo y del gesto pictórico. De ahí, la gran variedad de retratos tan diferentes, de un mismo sujeto, tantos como artistas diferentes los hayan ejecutados. ¿Cuál es el auténtico? Pues todos, partiendo de la sinceridad y honestidad del artista. Tras la finalización de este proyecto, con la búsqueda de la interpretación de la personalidad en el retratado, descubrimos que el cuerpo es un territorio de significado. Cuando hablamos de "territorio", nos referimos a un espacio donde han ocurrido cosas: el tiempo, las experiencias, las cicatrices (físicas o emocionales) y las decisiones. Y es el artista quien toma decisiones desde su subjetividad para trasladar al soporte, esa personalidad del retratado.

En el retrato contemporáneo, el cuerpo es el mapa, donde el artista trascendiendo la mera descripción anatómica prioriza la topografía emocional. Y, la personalidad que emerge a través del gesto pictórico, es poliédrica, te muestra un individuo de forma compleja.

El lienzo es un libro donde el artista convierte el cuerpo en texto, que el espectador pueda leer. La piel no es solo tejido, son palabras donde el lector choca con la intimidad del sujeto.

Para que un retrato se aprecie como pleno, y es lo que percibimos en la obra de Alice Neel, el artista debe poseer una cualidad fundamental, que permite el equilibrio perfecto en la convivencia de la personalidad del retratado y la subjetividad del artista. Esta cualidad es la empatía.

Sin embargo, es preciso matizar que la empatía en el retrato no debe confundirse con un ejercicio de embellecimiento o idealización. Y en esto radica el éxito como retratistas tanto de Alice Neel como de Lucien Freud, aunque sean tan diferentes.

Alice Neel representa la empatía que otorga hospitalidad al alma, una conexión con el dolor del sujeto, ejecutada desde la compasión y la escucha (la artista-anfitriona) y que desde una postura de tu a tu, sus retratados como su vecina Peggy o Andy Warhol, muestran moratones y cicatrices, que Neel fielmente pintará en sus cuadros.

En el caso de Lucian Freud, su empatía será una conexión con el dolor de la carne, pero ejecutada desde una posición de control absoluto (el artista-

cirujano). Las posturas suelen ser forzadas, escorzos incómodos, que los sujetos dejan de impostar y es Freud quién revela lo matérico de la carne y de ellos mismos.

Aunque la aproximación de Freud pueda percibirse como más egocéntrica o incluso cruel en su énfasis matérico, existe en su mirada una forma de honestidad radical que también es ética. Su empatía no es sentimental, sino técnica y existencial; es el compromiso de no apartar la vista ante la fragilidad del cuerpo.

Es la empatía, una herramienta de observación que permite al artista que rasgos físicos son los que realmente comunican la personalidad. Y debe observar profundamente al modelo, mantener una escucha activa y abrirse también a él, para establecer una conexión emocional.

Un retrato puede ser técnicamente perfecto y no transmitir el alma del retratado. En este sentido, con la mirada, que no es solo el color del iris, sino la tensión en los párpados o el brillo, se puede indicar melancolía, determinación o timidez. O con la postura, viendo la forma en que alguien inclina los hombros o junta las manos puede decir más sobre su historia de vida que la forma de su nariz. Así, por ejemplo, el artista empático no pinta cada arruga por igual; enfatiza aquellas que se han formado por las expresiones más frecuentes del modelo (arrugas de risa, surcos de preocupación).

La empatía crea un puente donde las dos identidades se mezclan, logrando que el espectador sienta que conoce a la persona retratada, incluso siglos después de que haya fallecido.

Aquí se propone que el retratista no es el que se impone al modelo, sino el que usa su libertad artística para crear un espacio de empatía donde ambos, artista y modelo, coexisten.

El "Coleccionista de Almas" no es quien posee al otro, sino quien tiene el valor de mirar tan profundamente al prójimo que termina encontrándose a sí mismo en el proceso, fusionando en una sola pincelada la psicología del modelo y el alma del pintor.

El retrato es un problema de dos incógnitas, de las cuales una es el modelo y la otra es el pintor. El cuadro es su solución común. (Valéry, 1935/1990, p. 88).

Este proyecto ha reportado la gran satisfacción de que, adaptando la práctica a la contemporaneidad, se ha revelado un territorio de significados y una topografía formal y técnica que se suma a la identidad del retratado sin restarle protagonismo alguno.

Este proceso de investigación teórico-práctico no se cierra aquí, sino que abre un estimulante camino que se desea seguir recorriendo. Una senda inspirada en el legado de Alice Neel, a quien se rinde homenaje con el propio título de este trabajo, *Coleccionista de almas*, pues fueron sus palabras y su obra las que impulsaron a comprender que retratar es mirar con respeto, profundizar más allá de lo que se ve en la superficie y, para ello, es necesario un ejercicio de autorreconocimiento. Así, cada retrato se convierte en una verdad permeable para la mirada del espectador.





Fig. 20. *Susana*. 2026. Rocío Mellado. Grafito. Cuaderno de bocetos.

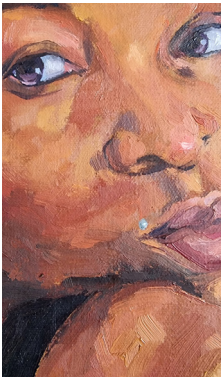


Fig. 21. *Susana*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.

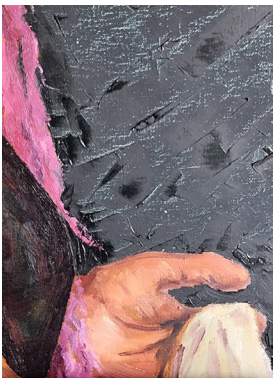


Fig. 22. *Susana*. 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.,



Fig. 23. *Susana*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.

La obra "*Susana*" se articula sobre un anacronismo conceptual que fusiona la solemnidad de la tradición clásica con la expresividad contemporánea. Paradoja temporal: el sutil escorzo y la carga psicológica de la modelo evocan la dignidad aristocrática de maestros como Velázquez o Goya. Sin embargo, esta herencia se rompe deliberadamente mediante la síntesis formal de la ropa, la espontaneidad del gesto y la audacia cromática del cabello. Recorrido visual cerrado: El espectador entra por la mirada, asciende al adorno de la frente (por contraste lumínico) y salta al oro del pendiente. Desde ahí, la vista desciende por la espalda hasta la mano con el pañuelo verde (esquina inferior derecha). El retorno se activa por el contraste de complementarios: sube por el magenta del cabello y el brazo, reconecta con el verde del pendiente y regresa al rostro a través de su remate dorado. Dimensión plástica: El fondo negro, trabajado a espátula con empastes y raspados, aporta elegancia clásica. Al mismo tiempo, su violento contraste formal con la pincelada de la piel genera un efecto de relieve que proyecta la figura.



Fig. 24. *Susana*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. 60 x 60 cm.



Fig. 25. *Pedro y Berny*, 2026. Rocio Mellado. Carboncillo y rotulador. Cuaderno de bocetos.



Fig. 26. *Pedro y Berny*, 2026. Rocio Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.



Fig. 27. *Pedro y Berny*, 2026. Rocio Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.



Fig. 28. *Pedro y Berny*, 2026. Rocio Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.

La obra "*Pedro y Berny*" traduce la intimidad y el afecto mediante un contraste entre la escenografía del entorno y la realidad emocional, sumergiendo al espectador en un espacio de absoluta complicidad.

Recorrido visual y composición. Se construye un circuito triangular de miradas para la inclusión psicológica del espectador. Se inicia en la mirada directa de Berny, sigue la dirección de su cuerpo, asciende por el brazo y llega al rostro de Pedro, cuya mirada nos devuelve a Berny.

Tensión formal (Pop frente a materia). El espacio se divide en dos realidades visuales mediante una dicotomía técnica. El entorno (sofá, cojines y ropa) se resuelve con tintas planas, contornos geométricos y estética de cómic. Esta planitud se quiebra deliberadamente en las carnalidades y texturas, funcionando como metáfora: el entorno es un decorado social, mientras que el volumen y la materia se reservan para lo esencial, el vínculo emocional.

Cromatismo y psicología. La combinación de colores saturados y complementarios, aportan vibración, jovialidad y calidez de hogar.



Fig. 29. *Pedro y Berny*, 2026. Rocio Mellado. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.



Fig. 30. *Chuso*, 2026. Rocío Mellado. Grafito. Cuaderno de bocetos.

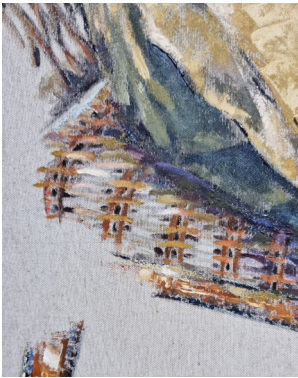


Fig. 31. *Chuso*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.



Fig. 32. *Chuso*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.



Fig. 33. *Chuso*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. Detalle.

La obra "*Chuso*" funciona como un estudio psicológico donde la sintaxis compositiva traduce la complejidad del sujeto, con una mente analítica, inclinada a la dialéctica y con un deseo intrínseco de control.

- Recorrido visual y tensión dinámica. El anclaje inicial debate al espectador en una tensión: la carga psicológica de la mirada frente al peso formal del vaso en primer plano. Desde este eje superior, los dedos actúan como flechas que guían el ojo hacia el ritmo vertical de los botones, conectando con la diagonal del pantalón para cerrar un circuito circular. Esta lógica geométrica contrasta con una fuerte asimetría espacial que desplaza el peso del cuerpo, un desequilibrio deliberado que genera una atmósfera de sutil ansiedad y alerta intelectual.
- Dimensión simbólica y metáforas. El lienzo virgen, anula el fondo para concentrar la carga semántica en la figura. El dibujo a lápiz visible de la silla, que expone el proceso de construcción y una tradición con contemporaneidad. La interrupción gráfica de la pata de la silla, apela a la ley de cierre de la Gestalt, funcionando como metáfora visual del control.
- Dialéctica del intelecto. El núcleo conceptual confronta dos focos de poder. El vaso elevado, atributo de dominio sobre el entorno, y la mirada frontal con media sonrisa, que denota un carácter irónico y lúdico. No es una interpelación hostil, sino una invitación al debate y a la controversia razonada.

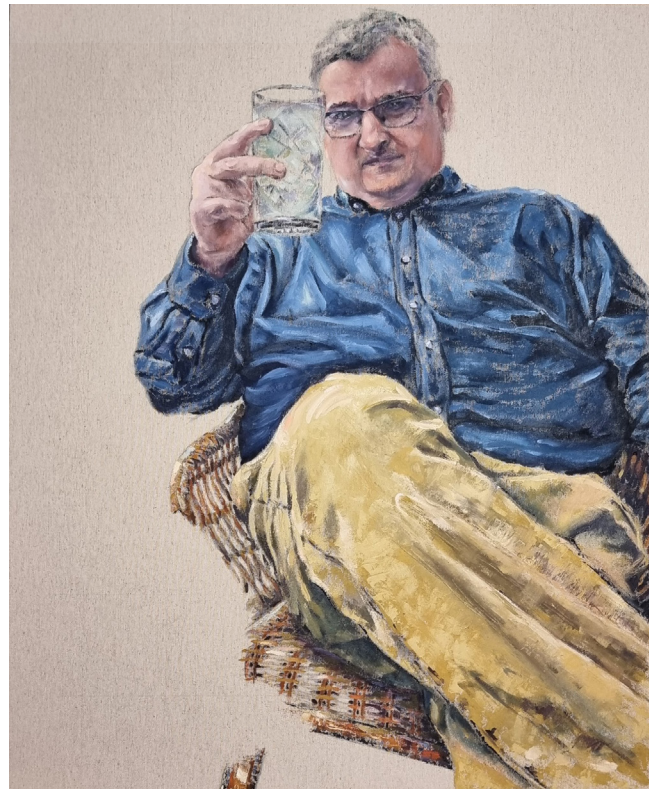


Fig. 34. *Chuso*, 2026. Rocío Mellado. Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T.W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal. (Obra original publicada en 1970).
- Carr, C. (2002). *Alice Neel: Mirror of Innocence and Experience. Essays by Allene Talmey and Linda Nochlin*. Harry N. Abrams.
- Da Vinci, L. (2013). *Tratado de la pintura* (Á. González García, Ed.). Akal.
- Deutschland.de. (s.f.). *Käthe Kollwitz, mujer intrépida y gran artista*. <https://www.deutschland.de/es/kaethe-kollwitz>
- El Debate. (2022, 11 de diciembre). *Los 10 mejores cuadros de Lucian Freud en el centenario de su nacimiento*. https://www.eldebate.com/cultura/arte/20221211/10-mejores-cuadros-lucian-freud-centenario-nacimiento_78611.html
- El Ojo del Arte. (s.f.). *Alice Neel: la coleccionista de almas*. <https://elojodelarte.com/biografias/alice-neel-la-coleccionista-de-almas>
- Friedrich, C. D. (2005). *Caspar David Friedrich: Pinturas y dibujos* (H. Börsch-Supan, Ed.). Taschen.
- Kant, I. (2007). *Crítica del juicio* (M. García Morente, Trad.). Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1790).
- Käthe Kollwitz Museum Berlin. (s.f.). *Hands in the work of Käthe Kollwitz*. <https://www.kaethe-kollwitz.berlin/en/kaethe-kollwitz/hands/>
- Levinas, E. (1987). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Sígueme.
- Levinas, E. (2000). *La huella del otro*. Taurus.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad* (D. Guillot, Trad.). Ediciones Sígueme. (Obra original publicada en 1961).
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Biblioteca Nueva.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (2023). *Catálogo Lucian Freud* [PDF]. https://www.museothyssen.org/sites/default/files/document/2023-02/CATALOGO_LUCIAN_FREUD.pdf
- Rilke, R. M. (2012). *Sobre el arte* (F. Bermúdez-Cañete, Trad.). Espasa Calpe. (Obra original publicada en 1903).

Singulart. (2023, 27 de octubre). *12 Pinturas de Kehinde Wiley que debes conocer*. <https://www.singulart.com/blog/es/2023/10/27/pinturas-de-kehinde-wiley/>

Sivasdescalzo (SVD). (s.f.). *Kehinde Wiley y la modernización del retrato*. <https://www.sivasdescalzo.com/es/blog/kehinde-wiley1>

Smithsonian Magazine. (2018, 12 de febrero). *In Obama's Official Portrait, Flowers Are Cultivated From The Past*. <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/obamas-official-portrait-flowers-cultivated-from-past-180968200/>

Sylvester, D. (2009). *La brutalidad de lo real: Entrevistas con Francis Bacon*. Polígrafa.

Valéry, P. (1990). *Piezas sobre arte* (J. Arnaldo, Trad.). Visor. (Obra original publicada en 1935).

Wilde, O. (2005). *El retrato de Dorian Gray* (J.L. Gómez, Trad.). Biblioteca Nueva. (Obra original publicada en 1890).

Zuffi, S. (Ed.). (2005). *El retrato: Obras maestras entre la historia y la eternidad* (M. Battistini, L. Impelluso y S. Zuffi, Textos; V. Gallego y C. Muñoz del Río, Trad.). Random House Mondadori.

7. ANEXO A

7.1. Cuaderno de bocetos



Figura A 1. *Pedro*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos



Figura A 2. *Pedro*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito, tinta china y cera. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos



Figura A 3. *Pedro*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito y acuarela. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos



Figura A 4. *Pedro*. 2026. Rocío Mellado.
Rotulador. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos



Figura A 5. *África*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos



Figura A 6. *Olga*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito y acuarela. Papel Canson 300 g/m.
Medidas 14,8 x 21 cm. Cuaderno de bocetos

7.2. Obra artística formato medio.



Figura A 7. *Pilar*. 2026. Rocío Mellado.
Óleo sobre papel Canson 290 g/m
Medidas 29,7 x 42 cm.



Figura A 8. *Fefa*. 2026. Rocío Mellado.
Grabado con punta seca. Papel Fabriano
Medidas 25 x 35 cm. Matriz 20 x 24,5 cm.



Figura A 9. *Fefa*. 2026. Rocío Mellado.
Grabado con punta seca y acuarela. Papel Fabriano
Medidas 25 x 35 cm. Matriz 20 x 24,5 cm.



Figura A10. *Pedro*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito sobre papel Canson 200 g/m.
Medidas 29,7 x 42 cm.



Figura A 11. *Olga*. 2026. Rocío Mellado.
Carboncillo sobre papel Canson 200 g/m
Medidas 29,7 x 42 cm.

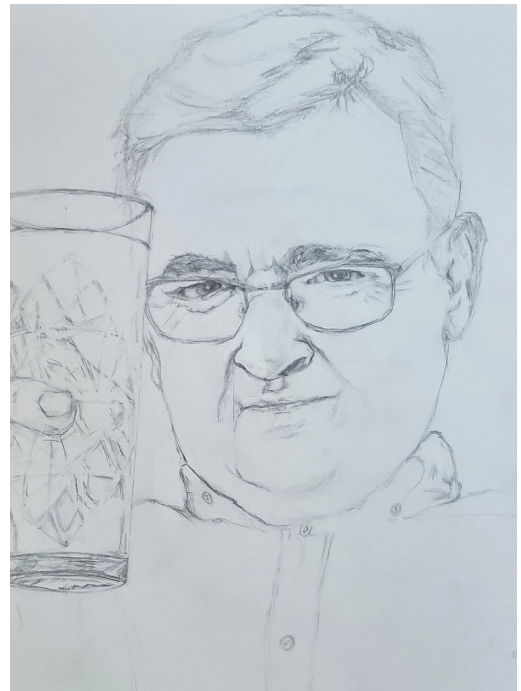


Figura A 12. *Chuso*. 2026. Rocío Mellado.
Grafito sobre papel Canson 290 g/m
Medidas 29,7 x 42 cm.

- Serie *Crónica familiar*. Técnica de linograbado con Chine-collé. Integrada por: 3 autorretratos y 3 retratos.



Figura A 13. *Autorretrato II* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado. Linograbado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m. 1 tinta. Medidas 29,5x 42 cm. Matriz 16 x 21,5 cm. Variante única/Serie exclusiva para TFG



Figura A 14. *Autorretrato III* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado. Linograbado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m. 1 tinta. Medidas 29,5 x 42 cm. Matriz 25 x 27,5 cm. Variante única/Serie exclusiva para TFG



Figura A 15. *Autorretrato I* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado. Linograbado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m. 1 tinta. Medidas 42 x 29,5 cm. Matriz 25 x 17 cm. Variante única/Serie exclusiva para TFG



Figura A 16. *Pedro* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado.
Linogravado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m.
1 tinta. Medidas 29,5 x 42 cm. Matriz 16 x 22 cm.
Variante única/Serie exclusiva para TFG.



Figura A 17. *Susana* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado.
Linogravado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m.
1 tinta. Medidas 29,5 x 42 cm. Matriz 16,5 x 25,5 cm.
Variante única/Serie exclusiva para TFG.



Figura A 18. *África* (Serie Crónica Familiar). 2026. Rocío Mellado.
Linogravado y Chine-collé con papel de periódico sobre Canson 200 g/m.
1 tinta. Medidas 42 x 29,5 cm. Matriz 25 x 16 cm.
Variante única/Serie exclusiva para TFG.