



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Ante el espejo. Una mirada al (auto)retrato de la mano de
Rembrandt.

Trabajo Fin de Grado

Grado en Bellas Artes

AUTOR/A: Carrera Algeciras, Leonardo

Tutor/a: Domingo Redón, Juan Carlos

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

RESUMEN

En este TFG presentamos un proyecto de carácter pictórico que toma como punto de partida el estudio de la obra de Rembrandt, fundamentalmente sus autorretratos. A partir del análisis teórico y práctico de su obra, pretendemos conocer mejor la tradición pictórica y establecer las bases de nuestra propuesta personal. El interés por las posibilidades expresivas del rostro nos lleva a detenernos en las cuestiones estrictamente pictóricas, propias del uso del óleo, y en las implicaciones temáticas, psicológicas o emocionales que la representación pictórica permite abordar desde la individualidad morfológica y su relación con el paso del tiempo.

PALABRAS CLAVE

Autorretrato; Rembrandt; figuración; ser; temporalidad; óleo

ABSTRACT

In this research paper we present a pictorial project that takes as its starting point the study of Rembrandt's work, fundamentally his self-portraits. From the theoretical and practical analysis of his work, we intend to gain a better understanding of the pictorial tradition and establish the basis of our personal proposal. Our interest in the expressive possibilities of the face leads us to focus on strictly pictorial questions, specific to the use of oil paint, and on the thematic, psychological or emotional implications that pictorial representation allows us to approach, from the point of view of morphological individuality and its relationship with the passage of time.

KEYWORDS

Self-portrait; Rembrandt; figurative art; self; temporality; oil painting

Gracias a mi pareja, Carla Lucía Barroso Zaragoza, por ofrecerme su casa para pintar y ser una fuente inagotable de pasión y apoyo vital.

A mi familia y amigos, especialmente a Renán Vivó Esteve, por permitirme trabajar con él en su estudio y ser tan inspirador.

A la Facultad de Bellas Artes de San Carlos por ilustrarme durante estos 4 años.

Por último, a mi tutor Juan Carlos Domingo Redon, por confiar en mí y guiarme en el transcurso del proceso.

“El pintor persigue la línea y el color, pero su fin es la poesía”

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	p. 6
1.1 MOTIVACIÓN Y TEMA	7
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	p. 7
2.1. OBJETIVOS	p. 7
2.2. METODOLOGÍA	p. 8
2.2.1. Fases de la metodología	p. 8
3. MARCO DISCURSIVO Y FORMAL	p. 9
3.1. BREVE RECORRIDO EN EL RETRATO COMO GÉNERO DE LA PINTURA	p. 9
3.1.1. El autorretrato	p. 11
3.2. EL AUTORRETRATO, EL CASO DE REMBRANDT	p. 12
3.2.1. Rembrandt y el retrato en Ámsterdam	p. 13
3.2.2. Materiales pictóricos, métodos de trabajo y estilo pictórico	p. 14
3.3. RETRATO, MEMORIA E IDENTIDAD	p. 16
3.3.1. Consciencia y trascendencia	p. 17
3.3.2. El espejo de Johannes Gump	p. 20
3.4. LA PINTURA COMO HERRAMIENTA INTROSPECTIVA	p. 22
3.4.1. El autorretrato y sus múltiples realidades	p. 22
3.4.2. La expresión psicológica del rostro	p. 24
3.5. REFERENTES ARTÍSTICOS	p. 27
3.5.1. Velázquez	p. 27
3.5.2. Goya	p. 29
3.5.3. Van Gogh	p. 30
3.5.4. Eugène Carrière	p. 31
3.5.5. Magritte	p. 32
4. DESARROLLO DEL PROYECTO	p. 33
4.1. ANTECEDENTES	p. 33
4.2. PLANIFICACIÓN	p. 33
4.3. PROCESO DE CREACIÓN DE LAS OBRAS	p. 35
4.3.1. La fotografía como recurso	p. 36
4.3.2. Elección de soportes	p. 37
4.3.3. Ejecución de las obras	p. 38
4.3.3.1. Los autorretratos de Rembrandt	p. 39

4.3.3.2. Autorretratos propios	p. 41
4.4. CATALOGACIÓN DE OBRA FINAL	p. 43
5. CONCLUSIONES.....	p. 57
6. REFERENCIAS	p. 58
6.1. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 58
6.2. RECURSOS EN LÍNEA	p. 59
7. ÍNDICE DE FIGURAS	p. 63
8. ANEXO	p. 67
8.1. ANTECEDENTE	p. 67
8.2. BREVE PLANTEAMIENTO DE FUTURA EXPOSICIÓN	p. 69

1. INTRODUCCIÓN

Desde antaño, el ser humano ha intentado encontrarse a sí mismo, de tal forma que pueda justificarse la razón de ser y existir.

Cierto es que en la historia de la humanidad asiduamente encontramos filósofos y escritores que han intentado responder a las incansables cuestiones de la existencia, de donde venimos, quienes somos, etc.

En ocasiones estas preguntas sobrepasan los límites de la filosofía y necesitan algo más que reflexiones escritas, he aquí donde entra en juego el arte, concretamente el género del autorretrato.

El presente TFG se estructura en dos partes claramente diferenciadas, el marco teórico, y el práctico. Respecto al primero, se destacan las siguientes cuestiones. En lo que concierne a la historia, se exponen las distintas vertientes en las que el retrato y el autorretrato participan. Destacando el retrato barroco holandés, donde se indaga en los métodos de trabajo, estilo pictórico y materiales de Rembrandt, como principal referente. Acerca de la relación del autorretrato con la psicología, se destaca la importancia de la misma para la introspección, el peso del subconsciente y lo sugerido en la propia obra. Además de la relevancia de la expresión psicológica del rostro. En relación con la psicología, también se indaga en la necesidad humana de hallar nuestro propio yo, demostrándose a sí misma el sentido de ser y existir, temiendo al olvido. Destacando a la *atazagrafobia*¹ como principal exponente de esto último. Posteriormente se finaliza este bloque con los referentes más significativos para el proyecto, dedicados a la contextualización del tema elegido.

En cuanto a la parte práctica, se expone el proceso del conjunto de obra realizado en *Ante el espejo. Una mirada al (auto)retrato de la mano de Rembrandt*, es una serie de obras que pretende cuestionar la efectividad del retrato como representación del ser, al mismo tiempo que intenta plasmar la esencia del mismo. Podríamos decir que la obra se divide en dos vertientes, una de experimentación e interpretación de conceptos y técnica, y otra más autorreferencial, distinguiendo así entre mis autorretratos y mis interpretaciones de los realizados por Rembrandt, acentuando el peso de lo efímero y el paso del tiempo.

Para finalizar, el último apartado expone las conclusiones obtenidas en la realización de este proyecto final de grado. Clarifico que el proyecto planteado no pretende divulgar contenido científico asociado a la psicología,

¹ Término que en psicología define el temor irracional y exagerado, tanto a ser ignorado o reemplazado por los demás como a olvidar.

aunque sí se alimente de ello. Podríamos concluir diciendo que se trata de un proyecto pictórico de carácter personal, en el que se plantea la problemática del retrato.

1.1. MOTIVACIÓN Y TEMA

El comienzo del proyecto surgió gracias a la mezcla de dos pasiones que arrastraba ya desde el curso anterior, El autorretrato y Rembrandt.

Fue gracias a la asignatura de Historia y Teoría del dibujo con la que pude volcar mi interés por Rembrandt y su pintura. Al mismo tiempo, en 3º de Grado cursé la materia de Retrato, con la que me surgieron las primeras dudas. ¿Puede el retrato concebir la representación del ser? ¿Puedo realmente plasmar mi propia esencia en el lienzo? Quizás los autorretratos que pintaba simplemente eran un espejismo de la realidad, generado por una serie de pigmentos distribuidos en un orden concreto, que anhelan ser forma, pero tal vez no sean nada.

Esta clase de indagaciones me perturbaron lo suficiente como para dedicarle mi TFG a ello y quizás ir elucubrando mi faceta como retratista. Se podría decir pues, que el trabajo brota de una inquietud puramente personal, en la que se indaga mediante series de autorretratos (que en su conjunto se complementan entre sí); estudiando los autorretratos de Rembrandt según su técnica y concepto.

El proceso teórico examina los límites del retrato, indagando en la importancia que ha tenido en sus orígenes y sigue teniendo en el presente la representación de la imagen humana; por medio del estudio en las cuestiones de identidad, memoria, tiempo, filosofía y psicología.

La obra realizada será fruto de la búsqueda de información, y quedará plasmada a forma de boceto, esquema y resumen en la libreta del proyecto. Ya que toda obra surge de unos conceptos, y todas estas -ideas o fundamentos- alcanzan una mayor comprensión si se transforman en imagen y materia plástica.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Como objetivo general nos hemos planteado ampliar los conocimientos estudiados en el Grado sobre la técnica del óleo y relacionarlos con la capacidad expresiva que la pintura tiene sobre la representación del rostro, adentrándonos en la problemática que supone la representación del ser. De

esta manera se construye un discurso teórico-práctico que se retroalimenta el uno al otro, encontrando así una vía de exploración sobre la hipótesis que se plantea.

Pretendemos con esta aproximación teórica-práctica indagar en las posibilidades del retrato como medio idóneo para el estudio sobre cuestiones de identidad, memoria y tiempo. Como objetivos más concretos podríamos tratar los siguientes:

- Tomar la tradición de la técnica del óleo como base de nuestro proyecto.
- Desarrollar un diario de trabajo en el cual plasmar nuestras inquietudes a lo largo del proyecto, por medio de dibujos y reflexiones.
- Investigar y comprender el método de trabajo de Rembrandt para poder aplicarlo en la práctica pictórica.
- Profundizar en el retrato psicológico como forma de introspección y conocimiento por medio de las posibilidades de la pintura.
- Reflexionar sobre las cuestiones relacionadas con el retrato y la identidad.
- Desarrollar una propuesta en la que se trabaje el autorretrato como tema base.

2.2. METODOLOGÍA

Al comienzo del trabajo fue complicado encontrar el “camino correcto” al ser una temática tan compleja y amplia, de alguna forma, una parte nos llevaba a investigar otra, y no conseguíamos encontrar el ansiado camino, de tal forma que tuvimos que hacer un esfuerzo por acotar el tema que finalmente desarrollamos con la siguiente metodología.

2.2.1. FASES DE LA METODOLOGÍA

En primer lugar, se estableció el punto de partida: sería el autorretrato tomando a Rembrandt como su principal exponente.

Más adelante se realizó una serie de lecturas detalladas en la bibliografía de este trabajo, las cuales nos ayudaron a entender más claramente el camino que debíamos seguir y que terminarían configurando las ideas fundamentales sobre las que sustentar el contexto teórico de nuestro proyecto. También se realizó una extensa búsqueda de referentes, de los cuales recogemos, en la presente memoria, los más significativos. Paralelamente se había comenzado a

escribir, bocetar y planificar en la libreta de proyecto las diferentes formas de tratar los conflictos que se plantean, para poder comenzar la parte práctica.

Posteriormente, se alcanza la materialización del proyecto, en esta fase se rematan a su vez tanto la parte teórica como la práctica ultimando los detalles a investigar. Realmente las dos partes han ido sistemáticamente de la mano ya que para cualquier parte de investigación y experimentación pictórica se necesitaba la parte teórica. Un símil referido a esta forma de trabajar en pintura podría ser la ejecución de un cuadro todo al mismo tiempo, empezando unas partes sin haber finalizado otras.

Por último, cabría resaltar la constante autoevaluación del proyecto por medio individual y compaginada con la revisión del tutor.

3. MARCO DISCURSIVO Y FORMAL

3.1. BREVE RECORRIDO EN EL RETRATO COMO GÉNERO DE LA PINTURA

La presencia del rostro en la tradición de la pintura es una constante que ha despertado nuestro interés desde bien temprano. Nos planteamos, con este apartado, hacer un breve recorrido por la historia de este género para contextualizar las claves que han diferenciado unas épocas de otras y que en su desarrollo temporal, han contribuido a configurar la visión contemporánea de la representación del rostro.

Entre sus múltiples funciones, el arte alberga el deseo de trascendencia, especialmente reconocible en la pintura figurativa. *Altamira* o *El Fayum* -dos de muchos ejemplos posibles- reúnen esta idea que el historiador Sigfried Giedion² plantea como la necesidad mágico-religiosa de perpetuarse en el tiempo, bien a través de la presencia en forma de huella o bien a través de la expresión singular del rostro como representación del alma.

La Biblia también recoge esta inquietud por el deseo de representación casi innato por parte del ser humano, dando comienzo a la necesidad de depositar la esencia de la existencia del individuo por el paso de este mundo. “No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra...”³

² SIGFRIED, Giedion, 1995. *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio.*

³ GARCÍA LÓPEZ, Félix, et al., 2007. Cap. II. *Éxodo*. 20:4-6.



Fig. 1. Cráneo de Jericó, fechado entre el 8200 y el 7500 a.C.



Fig. 2. Máscara funeraria de faraón 1323 a.C.

Mediante estas palabras Yahvéh alertaba al pueblo de Moisés, que con esmero lo guiaba por los desiertos después de haber partido de Egipto. Esta advertencia fue quebrantada por Aarón, el hermano de Moisés, que fundiendo las joyas de su pueblo esculpió un pequeño ternero de oro, convirtiendo así la esencia de dios en una estatuilla a la cual se pudiese adorar. Este suceso implicó el estallido de cólera de su divinidad, ya que Yahvéh no permitía la reproducción de su imagen, dado que la fé es su esencia. Pero el pueblo de Moisés exigía de una imagen, cualquiera que fuese, a la cual ver, a la cual adorar.

Centrándonos en la historia del retrato, las primeras manifestaciones a las que podríamos denominar retrato como tal son los cráneos humanos construidos con yeso y conchas⁴ en la ciudad palestina de Jericó, realizados a modo de reproducción de los rostros de los difuntos. Posteriormente, en Egipto (s. II d.C) encontramos representaciones de gobernantes en las máscaras funerarias, con una distinción fisionómica. Los cambios sociales y culturales produjeron que el retrato fisionómico se diluyera, encaminándose hacia unos atributos más idealizados y espirituales.

En la Edad Media, el retrato perdió protagonismo a raíz del cristianismo, que minimizó la individualidad humana frente al poder de Dios. Así, el retrato se hizo más simbólico y tipológico. La llegada del Renacimiento aportó características más racionales y humanísticas y el resurgimiento del protagonismo del individuo. Fue en este contexto donde destacaron los grandes maestros como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Rafael Sanzio, Alberto Durero, Sandro Botticelli... redirigiendo el foco hacia el interés social, cultural, natural y expresivo que recogía la influencia del arte romano.

Más tarde en el Barroco (también el Rococó), siglos XVII y XVIII, el retrato adquirió una categoría destacada. Se dio importancia al lujo, al poder y la riqueza económica. Uno de los mayores referentes de este tiempo fue Rembrandt, junto con Vermeer, Caravaggio, Velázquez y Murillo. Un conjunto de artistas que pusieron interés en la naturalidad y el realismo, aportando nuevos temas y composiciones; entre los que destacaron el retrato de grupos o el interés por las escenas de la vida cotidiana.

A lo largo de todo el siglo XIX el arte experimenta una transformación que producirá un cambio radical en cuanto a conceptos y formas. El retrato recoge estas transformaciones reflejando la variedad de estilos y enfoques como resultado de los cambios socioculturales de la época. Por mencionar solo algunos; el romanticismo buscó la expresión más emocional, el realismo quiso

⁴ KLEINER, Fred S. 2012. *Gardner's Art through the Ages*. p. 42.



Fig. 3. Retrato de Dora Maar, 1937, Picasso, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm.



Fig. 4. Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa, 1434, Jan Van Eyck, óleo sobre tabla, 82 x 60 cm.

mostrar la verosimilitud de lo observable, sin heroísmos ni fantasías. El impresionismo salió al encuentro de escenas costumbristas como excusa para trabajar con el color y la luz.

En el siglo XX la validez del retrato -en parte a causa de la fotografía- se pone en cuestión gracias a las vanguardias, con ello surge la fragmentación de formas y lo onírico. La subjetividad como excusa para la autorreferencia, en definitiva, la revisión del retrato como género al que incorporar las novedades estéticas y conceptuales que superan la tradición pictórica ⁵.

3.1.1. EL AUTORRETRATO

Respecto al subgénero del autorretrato, en sus comienzos surge con el hecho de la “firma figurada” del propio artista ⁶, que gracias a poseer el entendimiento de la historia y ciencia, se opuso contra el concepto de artesano por medio de mostrar al mundo nuevas formas de expresión y representación plástica.

Un ejemplo de esto último podemos observarlo en la época medieval y en el Renacimiento, donde se comienza a dar uso del autorretrato para dejar la huella del pintor en grandes encargos, ya fuesen de temática histórica o no. Pintaban y dibujaban sus caras como si se tratasen de un personaje más. Uno de los ejemplos más conocidos de este hecho es el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434), en este, el artista se autorretrata por medio del espejo convexo que hay en el medio del cuadro.

Al comienzo de este subgénero ⁷, el autorretrato estaba sujeto a una serie de reglamentos académicos, estructuras sociales y tradiciones. Sin embargo, con el paso del tiempo la liberación plástica sucede, y a medida que va avanzando este, se va ampliando el abanico de posibilidades pictóricas, de tal forma que cada artista pudo decidir su forma de trabajar.

Con la pérdida de estas limitaciones, el panorama artístico se expande por medio de nuevas propuestas y reinterpretaciones, permitiendo a su vez que el retrato alcance múltiples perspectivas en las que el artista deposita por medio de las pinceladas, la esencia de su fisicidad, de una forma que se

⁵ BLANCA ARMENTEROS, Josefina, 2007. Un recorrido por el retrato del siglo XX. *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*. [en línea]. N. 184, pp. 10-12.

⁶ LACLOTTE, Michel, et al., 1989. *Dizionario della pittura e dei pittori*.

⁷ El pintor francés Jean Fouquet realiza en 1450 el que se considera el primer autorretrato conocido de la historia del arte europeo: no forma parte de una escena, sino que tiene una evidente función de autorrepresentación. Se trata de un medallón de cobre esmaltado, actualmente en el Museo del Louvre.

autodefina por medio de la pintura y su experiencia, de tal manera que así configure su identidad en el cuadro.

Para finalizar, podríamos decir que el peso de la autobiografía a la hora de pintar se convierte en el pilar principal, transformando las obras en algo más definido y completo, aunque son insuficientes a la hora de abarcar la realidad en continuo cambio.



Fig. 5. Autorretrato como hombre joven, 1628, Rembrandt, óleo sobre madera, 22,6 x 18,7 cm.

3.2. EL AUTORRETRATO, EL CASO DE REMBRANDT

Es necesario recordar que el retrato está unido directamente tanto al modelo como al artista que lo realiza, formando las dos caras de la misma moneda. Este hecho se realza en el autorretrato, donde la marca del retratado y la del pintor se fusionan a modo de sinergia como resultado de ser ambos el mismo individuo.

La serie de autorretratos de Rembrandt no se concibe previamente como serie en la mente del propio Rembrandt, sino que al revisarlos nos damos cuenta de que la obra en su conjunto posee una unidad clara. Estas obras nos sitúan ante “la consciencia de la mutabilidad orgánica y la incapacidad del retrato de dar cuenta del ser, a la vez que confirma ese ser en devenir”⁸.

En estas obras se pueden apreciar claramente las intensas variaciones que han ocurrido con el devenir del tiempo, un sinfín de situaciones con sus alegrías y penas, que configuran y hasta esculpen las marcas de la expresión del propio rostro.

Varía la manera en la que se reflexiona y se ejecuta, se transforma el modo de pintar y la paleta cromática, cambiando así el relato de la historia. Rembrandt logra jerarquizar las claves de la pintura para así acentuar lo que le interesa, utilizando la imagen como un instrumento y no como un fin en sí misma.



Fig. 6. Autorretrato, 1665, Rembrandt, óleo sobre lienzo, 114,3 x 94 cm.

⁸ MARTÍNEZ-ARTERO, R., 2004. *El retrato: del sujeto en el retrato*. p. 161.



Fig. 7. El caballero sonriente, 1624, Frans Hals, óleo sobre lienzo, 83 x 67 cm.

Fig. 8. Banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem, Frans Hals, 1616, óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm.



3.2.1. REMBRANDT Y EL RETRATO EN ÁMSTERDAM

En el siglo XVII, la ciudad calvinista de Ámsterdam era uno de los centros más importantes del comercio internacional. A su puerto llegaban mercancías de todo el mundo y desde allí se exportaban a los rincones más lejanos de Europa. La pujante clase social, nacida de esa actividad mercantil, se convirtió en fuente clave de mecenazgo para la mayoría de los artistas que buscaban en esa ciudad alguna forma de publicitar su trabajo. Entre todos ellos destacó la figura de Rembrandt, quien forma parte de la época dorada de la pintura holandesa, destacando tanto en la pintura como en el grabado. Su paso por la ciudad de Leiden había sido gracias a la invitación de Hendrick Uylenburgh. Cuando Rembrandt se instaló en Ámsterdam existía un nutrido grupo de retratistas que, como consecuencia de la próspera economía de la ciudad y el crecimiento del mercado del arte, se favorecieron de la cada vez mayor y más exigente demanda de este tipo de servicios.

Entre los competidores más famosos del entonces joven maestro de Leiden hay que mencionar a Frans Hals, creador del retrato colectivo o *doelen*.⁹ Al principio Hals pinta retratos de personas aisladas, con colores vivos y alegres, luego sus colores se reducen a tonos más formales, en los que predominan el blanco y el negro. Entre otros artistas contemporáneos a Rembrandt, podemos encontrar a Jacob Backer, Dirck Santvoort, Jacob van Loo, Sandrart, etc... Quienes, junto con otros pintores extranjeros, probaron suerte en la próspera Ámsterdam.

Posteriormente, el género del retrato en Ámsterdam sufrió una importante transformación en los años sesenta y setenta del siglo XVII debido al triunfo de algunas tendencias estéticas en las que los protagonistas,

⁹ Retratos grupales donde los participantes querían perpetuar su paso a lo largo del tiempo en sus corporaciones.



Fig. 9. Grupo de músicos, hacia 1650 - 1652, Jacob van Loo, óleo sobre lienzo, 73,3 x 66 cm.



Fig. 10. Detalle de tonalidades carnosas en La novia judía, 1669, Rembrandt.

comerciantes o dignatarios, ahora se enfrentan al espectador con refinadas poses, vestuarios y gestos. El cambio se resume a la perfección en las imágenes de Jacob van Loo, Jiürgen Ovens o Karel Dujardin.

En esta fase final, sin embargo, Rembrandt es fiel a un estilo en el que predominan las sombras, los tonos oscuros y contrastados, y donde las figuras se construyen a base de pinceladas llenas de materia densa y pastosa, dotando de expresividad al conjunto.

3.2.2. MATERIALES PICTÓRICOS, MÉTODOS DE TRABAJO Y ESTILO PICTÓRICO

Centrándonos más en Rembrandt, concretamente en su faceta experimental con la pintura, podremos darnos cuenta de que gran parte de su evolución como pintor fue debida a su afán por explorar las posibilidades técnicas y expresivas de la pintura como materia plástica. Para averiguar cómo conseguía Rembrandt este realismo tan impactante, en este capítulo indagaremos en los materiales pictóricos, métodos de trabajo y estilo de Rembrandt.

Comenzando por el soporte, en sus comienzos utilizaba tablas de roble, datando su primer lienzo el año 1631¹⁰. En consideración a las construcciones de los fondos de los soportes en los cuadros, se sabe que la gran mayoría de los pintores del siglo XVI, y por supuesto Rembrandt, preparaban sus cuadros como unidades tonales -mediante la capa inferior de pintura predominantemente monocroma-, probablemente utilizaban una creta con blanco de plomo y tierra sombra¹¹. Durante el avance del cuadro sobre la base del "color muerto", surgen islas de color localizado que acaban uniéndose sobre el planteamiento de la obra diseñado en la capa inferior de pintura.

Si nos centramos en lo referente a su paleta, nos daremos cuenta de que para conseguir esos efectos tan sorprendentes de *impasto*, tenía que mezclar residuos de pintura con el pigmento orgánico marrón que predominaba. En cuanto al pincel, lo utilizaba de manera más libre y fugaz (arrastraba, lavaba, empastaba, etc.). Y así evitaba la definición de los contornos y de las líneas internas.

Otro elemento característico de su paleta era la limitación de los colores. En los cuadros de Rembrandt, algunos pigmentos solo pueden encontrarse en zonas claramente delimitadas, sin aparecer en el resto del cuadro. Incluso se ha llegado a encontrar como máximo unas mezclas de 5 o 6 colores para la piel

¹⁰ WETERING, Ernst van de, 2007. *Rembrandt. El trabajo del pintor*. p. 125.

¹¹ BOMFORD, D., et al., 1996. *Rembrandt: materiales, métodos y procedimientos del arte*.



Fig. 11. Dibujo realizado probablemente durante la ejecución del cuadro: Judas arrepentido, devolviendo las monedas de plata, 1629, Rembrandt.



Fig. 12. Pigmento de blanco de plomo.

humana, a pesar del increíble *houding* (realismo en la pintura de la época) que posee Rembrandt en su pintura, es un ejemplo claro de que con poco se puede hacer mucho ¹².

En lo referente a la composición y preparación previa de sus cuadros, Rembrandt realizaba muy pocos dibujos a la hora de preparar una sola composición completa, solía realizar los bocetos directamente sobre el soporte definitivo. En algunos casos se ha podido comprobar que el dibujo no precedió el cuadro pintado, sino que se realizó cuando realmente estaba cambiando la composición del cuadro para buscar una solución nueva, en conclusión, eran dibujos post-cuadro.

Pero entonces, ¿Cuál era el método de trabajo que le permitía conseguir ese efecto tan característico en sus cuadros? Uno de los elementos característicos de sus cuadros fue la utilización del claroscuro con fuertes contrastes y dramatismo de sus escenas, además del perfecto uso del movimiento, volumen y la asimetría. Para conseguir dicho claroscuro, Rembrandt no iluminaba las escenas de forma directa y naturalista. Tenía en cuenta la luz como una herramienta con una función concreta, no simplemente para iluminar por completo al objeto en cuestión, sino que la hacía visible a sí misma manifestándose en unas zonas y desapareciendo en otras en las que no era necesaria ¹³.

Pero más allá de los conceptos clave anteriormente nombrados, la forma de depositar la pintura es determinante. El sello de la etapa más madura y tardía de Rembrandt es el *impasto*, técnica que se puede lograr aplicando muchas capas de pintura, o brochazos con empastes densos. Rembrandt usó esta forma de pintar con distintas finalidades, algunas de ellas fueron las siguientes: acentuar determinados brillos en superficies frente a la fuente de luz, crear textura en la ropa, la piel y diversos elementos, dar origen a un efecto de ilusión de cercanía o alejamiento, por medio de la materialidad de los empastes, etc.

Respecto a los materiales de este *impasto*, se sabe que utilizó diferentes tipos, como: sulfato de calcio, carbonato de calcio, cuarzo molido, carbonato de plomo y otras cargas para agregar espesor a su pintura. Esta mezcla acrecentaba el cuerpo y la translucidez a los aceites sin inducir un gran cambio de color. Pero sin duda el blanco de plomo fue uno de los elementos más cruciales de los *impastos* de Rembrandt, ya que es gracias a este y en conjunto

¹² WETERING, Op. cit. p. 173.

¹³ BOMFORD, Op. cit.



Fig. 13. Detalle de impasto de bajo relieve del teniente Ruytenburch en *La Ronda de noche*, 1642, Rembrandt.



Fig. 14. Detalle de impasto de grueso relieve en *La novia judía*, 1665, Rembrandt, 1665.

con el temple, la cera y el óleo, con lo que se conseguía el pútrido refinado de Rembrandt, un elemento clave en su uso del claroscuro y efectos lumínicos.

Podríamos decir que en la obra tardía del pintor holandés encontramos dos tipos de *impasto*, los gruesos y los de bajo relieve. Los gruesos están compuestos por blanco de plomo o amarillo de plomo-estaño, mezclados en ocasiones con carbonato de calcio, cuarzo molido, aceites espesados y cera. El tiempo de secado del aceite espeso y la cera era largo, contrarrestándose con la aceleración que el plomo generaba, produciendo un tipo de *impasto* denso ideal.

En cambio, para los de bajo relieve se aplicaron veladuras, generando así diversas texturas. De esta manera ideó un método en el que utilizaba diferentes blancos, aceites y cargas para distintos tipos de empastes, y otros para brochazos más suaves. Gracias a estos arreglos consiguió el brillo y la dimensión que caracteriza su trabajo. Esta forma de pintar le permitió plasmar un efecto de relieve tridimensional, que se puede apreciar en muchos de sus cuadros, como en *La novia judía* (1665-1669), en el que se puede apreciar como empleó finos esmaltes de color en la manga dorada del hombre.

Como consecuencia de esta manera de pintar, uno de los aspectos que se debatía en relación con este estilo tosco producido por el *impasto*, consistía en el hecho de que los cuadros elaborados de esta manera tenían que verse desde cierta distancia, de cerca solo se podían distinguir manchas. De hecho, el mismo Rembrandt mostraba reticencias para ver sus cuadros de cerca ¹⁴.

A modo de conclusión final, podríamos decir que Rembrandt construyó una especie de pintura protoexpresionista, que eliminaba la razón de la pintura de la época para obtener resultados lo más puros posibles. Su aporte a las técnicas pictóricas con el uso de veladuras y empastes es invaluable para cualquier pintor. Además, su experimentación lo llevó aún más lejos, mejorando el mantenimiento a largo plazo de las pinturas, evitando su oscurecimiento y agrietamiento.

3.3. RETRATO, MEMORIA E IDENTIDAD

Para comenzar este capítulo es necesario recordar porqué surge el retrato, como mantiene Rosa Martínez Artero en su libro *El retrato: del sujeto en el retrato*, “los comienzos del retrato pueden ser vistos como una sucesión de acciones que se caracterizan por la consecuencia de la muerte y la construcción objetual de la última mirada” ¹⁵ también por un gran miedo a

¹⁴ WETERING, Op. cit.

¹⁵ MARTÍNEZ-ARTERO, Op. cit. p. 27.

estas y por el afán de ser recordados de manera imperecedera, deseamos sobrevivir de la manera que sea, así pues pintar supone dar nombre, y esto se constituye como símbolo de continuidad.

Podríamos decir que este símbolo de continuidad del individuo es el retrato en sí. En la pintura el retrato cumple la funcionalidad de representar al individuo por medio de una superposición determinada de pinceladas. A veces, al observar determinados retratos se puede cuestionar el parecido del sujeto, y en consecuencia negarlo rotundamente. En ocasiones es debido a no identificar a la persona dispuesta en el cuadro, porque aunque pueda mantener los rasgos faciales del mismo, no se plasmó con su gesto característico, o porque debido a la ambientación cromática u otros factores no presenta una relación de semejanza plena.

Pero lo relevante del retrato, en nuestra opinión, va más allá del grado de similitud formal entre la pintura y el sujeto retratado. La importancia de este género pictórico estriba en su capacidad para superar la biología de las formas y llegar a la realidad interna, personal y trascendente, del individuo. Esta realidad o verdad del individuo de la que hablamos varía en el retrato, hablando mejor de verdad en plural, ya que a causa del desarrollo del género, no existe una sola certeza, sino múltiples. No podemos decir que haya una única manera de representar a cierto sujeto, sino que, según el espectador, la visión puede llegar a ser muy diversa.

Por otra parte, el retrato tiene la habilidad de imitar las cualidades de un individuo, y con solo echar un vistazo al cuadro, seremos capaces de identificar su identidad, reproducida mediante la versatilidad de la pintura, aunque esta solo será una representación meramente aparente del individuo.

3.3.1. CONSCIENCIA Y TRASCENDENCIA

Inconscientemente si indagamos en la biografía de una persona, aparecen como elementos fundamentales los hechos más relevantes de su vida o las particularidades de la misma. Este tipo de cuestiones ligadas al origen o a la cultura formarán lo que conocemos como “memoria”.

Desde el inicio de la vida de un ser humano, este reúne toda la información que puede de su ambiente, ya sea próximo o no. Adapta las estrategias de supervivencia que observa del exterior para poder afrontar sus problemas adecuando una red neuronal prácticamente permanente. Estos sistemas serán adquiridos tanto de su entorno más lejano, como del más habitual, la familia. La sociedad determina los comportamientos del individuo y arremete contra el mismo para dar forma a su conducta y modo de pensar;

conduciendo al sujeto hacia lo socialmente aceptado y reprimiendo en el interior el resto de conductas.

Focalizándonos en la memoria individual, podríamos determinar que esta brota tras la meditación acerca del “yo” producida principalmente a finales del siglo XVIII, momento histórico en el que el sujeto desea ser distinguido por lo que es, un individuo independiente a pesar de pertenecer a una sociedad.

“La identidad es un conjunto de capacidades, talentos, deseos, fantasías, emociones, impulsos y capacidades del individuo que hacen que este sujeto se sienta integrado a la vez que posee algo único, que es su identidad”¹⁶.

Cuando comprendamos esta forma de actuar del ser humano, nos daremos cuenta de que las vías de experiencia serán distintas para cada persona, proporcionando una memoria individual concreta para cada una.

Toda nuestra existencia y la forma de enfrentarnos a ella se encuentra manchada por situaciones vividas desde el comienzo de nuestra niñez, almacenando vivencias que conforman nuestra forma de ser, las cuales se caracterizan por ser en determinadas ocasiones placenteras y reconfortantes, o situaciones traumáticas que marcarán el devenir de nuestra vida. Encontramos en la estructura familiar el primer condicionante de nuestra conducta, y los primeros destellos de acumulación de experiencias y memorias personales, en consecuencia, serán aquí donde surjan buenos recuerdos, pero también los principales traumas.

En conjunto, esta serie de recuerdos guiará al artista hacia su proceso creativo, construyendo su identidad. De esta manera al ir a museos y contemplar los individuos allí retratados hacemos un acto de fe, dando por hecho que la apariencia física concierne con su identidad, pudiendo no ser así, debido a la complejidad de la misma. En consecuencia, aceptamos el retrato como un certificado del cual hemos de fiarnos, tomando este parecido objetivamente. De este modo el retrato ha de ser fidedigno con la realidad, es decir, con el individuo y con su identidad, representada ésta de múltiples formas, no simplemente copiando el rostro, sino yendo más allá. Viendo reflejada su evolución mediante la representación, por ejemplo, de algunas características de la personalidad de un sujeto a través de la pincelada, trazo o color.

¹⁶ HARRSCH, Catalina, 2005. *Identidad del psicólogo*. p. 6.

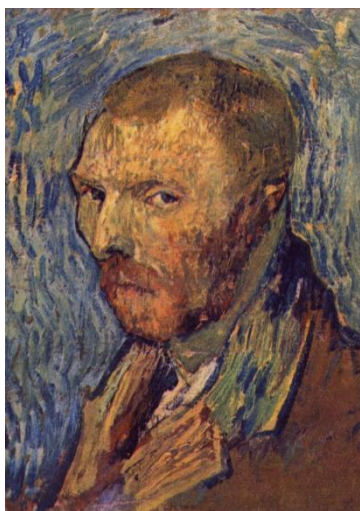


Fig. 15. Autorretrato, 1889, Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Lo anteriormente dicho lo podemos ver en toda la serie de autorretratos de Vincent Van Gogh quien por medio del trazo y el color, plasma algo que va más lejos de su mera apariencia.

“Sin embargo, prefiero pintar los ojos de los hombres a las catedrales, porque en los ojos hay algo que no hay en las catedrales, aunque sean majestuosas y se impongan; el alma de un hombre, aunque sea un pobre vagabundo o una muchacha de la calle, me parece más interesante”¹⁷.

Estos autorretratos de los que hablamos continúan siendo fidedignos a la realidad, a pesar de que ya vemos ese rasgo psicológico que va más lejos de la simple visión del espectador, aproximándose a la supresión del referente físico. La descripción del sujeto contenido en la obra artística es de gran ayuda para enlazar al individuo con la propia obra, ya que la tendencia a la eliminación de referencias o particularidades del sujeto haría, sin lo dicho, muy difícil la relación, desvirtuando su significado o sentido.

Podríamos decir pues, que el culto al individuo se forma por la necesidad de huir de la idea de “polvo somos y al polvo regresaremos”, ya que a través del retrato nos arraigamos a la vida en el sentido más último de la existencia, al deseo de sobrevivir a raíz del miedo a la muerte, uno de los motivos por el cual surgió este género. Persiguiendo este la eternidad, evitando al olvido a través de sus obras.

Por lo tanto, el pánico al olvido está estrechamente ligado a la esencia del ser humano, ejemplo de ello es la *atazagrafobia*. Seguramente este trastorno nos llame la atención por la inusualidad del mismo, aunque sin duda, este miedo viene de muy lejos: olvidar y ser olvidados. Nos duele el hecho de ser olvidados, de no importarle a alguien hasta el punto de que no nos tenga presente en su vida, en su mente. En enfermedades como el alzhéimer es lo que ocurre, las personas que lo padecen llegan al punto de olvidar a sus seres queridos, sus hábitos y su identidad.

¿Qué somos sin nuestros recuerdos, sin nuestra memoria?

Algunos piensan que perderla es como perdersenos, fallecer con detenimiento, dejar de lado todo aquello que fuimos, porque ya apenas somos, olvidar lo sentido y querido. Como podemos apreciar, esto ocasiona un gran golpe y dolor a quien lo sufre, pero sobre todo a sus seres queridos, que son los que se dan cuenta de lo que sucede y notan que ese alguien a quien aprecian, les olvida poco a poco¹⁸.

¹⁷ GOGH, V. 2013. *Cartas a Theo*. p. 171.

¹⁸ SABATER, Valeria, 2020. Atazagrafobia o miedo al olvido: síntomas, causas y tratamiento. En: *Mejor con Salud [en línea]*.



Fig. 16. Autorretrato triple, 1646, Johannes Gump, óleo sobre lienzo, 88,5 x 89 cm.

3.3.2. EL ESPEJO DE JOHANNES GUMPP

Lo que comúnmente conocemos como espejo tiene su origen etimológico en el vocablo latino *speculum*, que a su vez procede del verbo *specio* “mirar”. Este verbo está ligado a los sentidos visuales y en consecuencia, con la acción de observar o mirar. El hecho de inspeccionar la imagen de uno mismo mediante el uso del espejo en busca de la identidad propia, ya sea por uno o múltiples puntos de vista, es tan espontáneo como recurrente. Ejemplo de ello son el arte y la literatura, donde esta temática se intenta abordar reiteradas veces desde distintos puntos de vista.

Centrándonos en el arte pictórico, a lo largo de su historia el recurso del retrato dentro del retrato, así como el retrato repetido, desdoblado o reflejado, ha sido un hecho tratado múltiples veces, como ejemplo de ello analizaremos *Autorretrato triple* obra del artista Johannes Gump.

En el siglo XVII hallamos al artista Johannes Gump, del cual solo ha llegado a nosotros una obra¹⁹, pero que ha sido suficiente para servir de inspiración a este proyecto. En la pintura, Gump se refleja de manera triple: primeramente de espaldas sin mostrar su semblante, segundamente a través del espejo donde él mismo se mira, y la última en el cuadro donde se autorretrata.

Se interpreta del perro y el gato, un signo de alegoría a la lealtad y autonomía características de la pintura, contra la imagen reflejada en el espejo, fugaz, pero en la línea de la fidelidad²⁰. En opinión de Pino Blasone, “lo que nuestro pintor filósofo quería decir es que el tema de una persona real es a menudo un misterio para los demás e incluso para sí mismo. Lo que podemos ver son los objetos de su reflejo «exacto» en un espejo, o de su interpretación autónoma dada por un artista. No pocas veces el segundo es más verdadero que el primero, aunque parezca una transfiguración más que una simple representación”²¹.

Esta autonomía característica de la pintura que Gump pretende reflejar en su obra, se contrapone a la duplicación artificial de la realidad distintiva del reflejo. Todo reflejo nos transporta inevitablemente a la existencia de algo en otro lugar, en ocasiones alejado de nuestra visión.

¹⁹ CARVAJAL, Guillermo, 2019. Johannes Gump, el pintor cuya única obra es un misterioso triple autorretrato. En: *La brújula verde* [en línea].

²⁰ *Ibíd.*

²¹ BLASONE, Pino, 2010. Mirrors, Masks and Skulls. En: *Academia* [en línea].



Fig. 17. *Narciso*, 1597-1599, Caravaggio, óleo sobre lienzo, 110 x 92 cm.

Para poder considerar algo un reflejo como tal, no dependemos de que este se refleje en el espejo como una presencia visible en el espacio tangible, sino de aceptar el hecho imposible de ser en dos lugares al mismo tiempo. Por lo tanto, la imagen que observamos en el espejo, se encuentra en un entorno cambiante, irreal y efímero, siempre dependiente de la asistencia de un otro, ubicado en el espacio tangible. Pero del mismo modo que lo reflejado está ligado a un constante cambio, la consciencia se transforma con la experiencia, como podemos verlo en el distinto significado que le otorgamos a las cosas a lo largo de nuestra vida.

A su vez, como comentábamos anteriormente, el espejo no permite representar imágenes independientemente de lo tangible, sino que recurre siempre en tiempo real al objeto en cuestión. Al tiempo que en el espejo encontramos el equilibrio entre lo intangible y lo material, en la pintura se permite transformar este balance en eterno.

Es posible que lo que quisiera decir Gump, es que la temática del ser frecuentemente es enigmática tanto para los demás como para sí mismo. Lo que observamos son los elementos reflejados exactamente en un espejo, o la lectura autónoma determinada por el pintor. Al igual que los científicos hallaron en él las paradojas de la simetría y del infinito, pintores como Gump, Velázquez, Magritte y Bacon -de los que hablaremos más adelante- descubrieron en él las posibilidades de la representación y la mirada reflexiva.

En 1435 la noción de Espejo apareció como “emblema de la pintura”. De hecho, Leon Battista Alberti en su *De Pictura*, convierte a Narciso en el inventor de la pintura. “Por eso les decía a mis amigos que el inventor de la pintura, según la frase de los poetas, debe haber sido este Narciso que se transformó en flor, porque si es cierto que la pintura es la flor de todos las Artes, entonces la fábula de Narciso es perfecta para pintar. Es algo más que el arte de besar así la superficie del agua”²².

Es en esta famosa fábula occidental donde el espejo obtiene el potencial de proyectar al sujeto, además de la creación de formas e imágenes, se muestra lo que existe fuera del mismo, un joven embelesado ante la imagen que le refleja la superficie del agua. Al mismo tiempo que se expone lo que no podemos ver, se refleja lo más profundo del ser humano. Siendo la mirada lo único que nos permite acceder a ese lugar irreal e imposible, llevándonos de vuelta a nosotros mismos. Por lo tanto, en este sentido, el espejo actúa a modo de autorrevelación.

²² ALBERTI, Léon-Battista, 2007. *De Pictura*. p. 93

Volviendo a la historia de la fábula, la muerte de Narciso, provocada por el hecho de morir ahogado, encuentra su sentido en el error del joven, por considerar su imagen como una imitación tan perfecta, que se aleja completamente de lo imposible y limitante del espejo, y se convierte en una alternativa aparentemente tangible. Así pues, comprender el reflejo de una imagen en el espejo como una reproducción no fidedigna de la realidad, resulta lógico y forma parte de la toma de consciencia del sujeto. Sin embargo, si esta no responde ante nosotros como debería, se genera una incomodidad palpable. A la vez que el arte termina actuando en última instancia, como un instrumento de autorrevelación para el propio observador, también fomenta la manifestación del pensamiento alrededor de la representación. Evidenciado lo visible y lo oculto, las similitudes entre la realidad y reproducción de la misma.

Para finalizar este apartado cabría recordar las palabras de Alberti: “el artista debe reproducir la realidad proyectada sobre una superficie reflectante”²³, y no hay otra forma de figurarnos y mostrarnos a nosotros mismos sin vernos en el espejo.

3.4. LA PINTURA COMO HERRAMIENTA INTROSPECTIVA

Comúnmente se relaciona al autorretrato con el ego y la falta de humildad, pero debemos poner en valor que también está muy estrechamente relacionado con el autoconocimiento, la introspección y la indagación expresiva de las formas plásticas. La autorrepresentación permite mostrar quien somos tanto externamente como internamente, utilizando a la pintura para mostrar nuestro sentir más íntimo. En este se expone quién eres en estado puro, cada detalle puede estar significando los sentimientos más plenos. Mediante el autorretrato, declaramos nuestro deseo de permanencia en el mundo y nuestra identidad.

3.4.1. EL AUTORRETRATO Y SUS MÚLTIPLES REALIDADES

En lo que se refiere a la creación pictórica, en cuanto al retrato de un individuo, la pintura no puede ser objetiva, ya que se determina según distintos estímulos de los que el propio artista no siempre es consciente. La experiencia y opinión que le merece ese sujeto viene dada por sus propias vivencias.

La huella del artista queda reflejada directamente en su obra, ya sea por medio del gesto en la pincelada, de los empastes, o del mismo tema de la obra en sí. Los elementos artísticos son pues, rastros de la conducta humana. De esta manera el artista se sumerge en las entrañas de la persona, para absorber y plasmar la autenticidad del que retrata, dejándose llevar por ese

²³ *Ibíd.* p. 93.

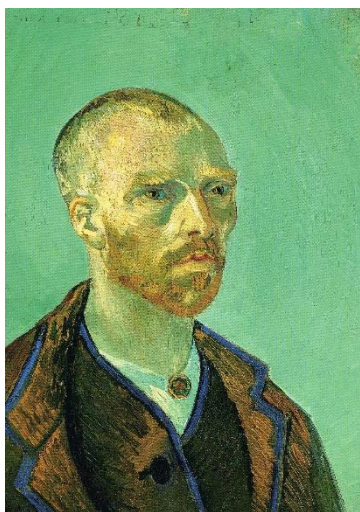


Fig. 18. Autorretrato dedicado a Paul Gauguin, óleo sobre lienzo, 24 x 19 cm.

llamamiento de la energía interior que surge del individuo, instintiva, inconsciente y biológica.

Esta energía también es única, ejemplo de ello son las emociones humanas. No hay dos personas que expresen sus emociones del mismo modo: su tristeza, su manera de sonreír, de sentir rabia... Ya que es debido a la fisonomía individual que nos caracteriza lo que hace único cada rostro. Nuestros gestos faciales consiguen que nuestro estado emocional pueda ser comunicado con el resto con tan solo una ojeada.

Por lo tanto, en el retrato observamos dos facetas intrínsecas, en primer lugar la parte visible, lo externo, y en segundo lugar la parte sugerida, lo intangible (las emociones que están a punto de suceder en el instante en que el pintor se encuentra)²⁴, como ocurre en los autorretratos de Van Gogh. “Van Gogh captó el momento en que la pupila va a volcarse en el vacío, en que esa mirada, lanzado hacia nosotros como el proyectil de un meteoro, toma el color inexpresivo del vacío y de lo inerte que lo llena”²⁵.

En consecuencia, no podemos mostrar la capacidad expresiva de una persona como una mera representación de la misma, debemos visualizar los diferentes estados emocionales en diferentes momentos del individuo para poder conocer su capacidad expresiva. Podemos reconocer una emoción y plasmarla, pero no estaremos mostrando un conjunto de emociones, ni sabremos la profundidad de estas con tan solo una apariencia. Es debido a esto que el ser humano no puede encontrar un solo rostro psicológico exclusivo que abarque todo el significado de identidad real y total, como si de un símbolo se tratase²⁶. Esto se puede ver reflejado en la teoría del *yo disociado* o trastorno de la identidad disociativo²⁷, este se trata de un trastorno psicológico relacionado con la multi-identidad, en cual se presentan dos o más identidades, cada una con su propio patrón de percibir y actuar en función al contexto.

Después de todo, en el autorretrato buscamos conocernos, conocer nuestro yo más profundo. Desde la infancia queremos conocernos de una manera física ya siendo bebés, y más tarde queremos conocer quiénes somos a nivel psicológico y sentimental; nuestros gustos y preferencias, nuestras virtudes y defectos. Descubrir que sentimos odio, amor, incertidumbre, asco... Forma parte de nuestro autoconocimiento. Sócrates, ya en la antigua Grecia

²⁴ MARTÍNEZ-ARTERO, Op. cit. p. 72

²⁵ ARTAUD, Antonin, 1999. *Van Gogh, El Suicidio Por La Sociedad*.

²⁶ MARTÍNEZ-ARTERO, Op. cit. p. 176

²⁷ Trastorno descubierto por Eberhardt Gmelin en 1791.

-en uno de sus más célebres aforismos- decía “Conócete a ti mismo”, ya que no sería posible acceder a la sabiduría -filosófica- sin tener autoconocimiento, siendo este su objeto principal.

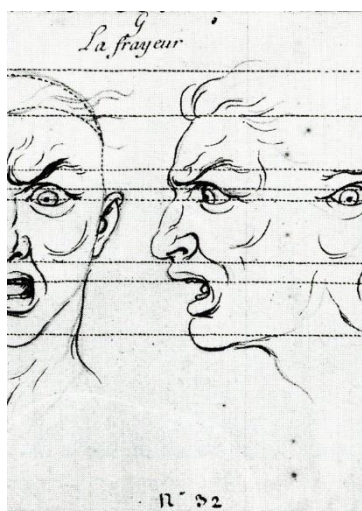


Fig. 19. *L'expression des passions: La frayeur*, 1668, Charles LeBrun.

3.4.2. LA EXPRESIÓN PSICOLÓGICA DEL ROSTRO

Para indagar en la psicología de un autorretrato, es necesario conocer la expresividad del rostro, ya que resulta determinante en la manifestación de las emociones humanas.

Ger Simmel señala que “en el cuerpo humano, el rostro es lo que posee en mayor medida esta unidad interna. Baste una prueba: un cambio, real o aparente, en uno sólo de los elementos del rostro modifica de inmediato todo su carácter y expresión. (...) Además, no hay ninguna otra parte del cuerpo, que también constituya una unidad estética en sí misma, que por una puntual deformación quede estéticamente arruinada en su totalidad”²⁸.

A lo largo de la historia distintos filósofos y artistas han estudiado el interés expresivo del rostro, ejemplo de ello es la Frenología²⁹ y la Fisiognomía³⁰.

Una de las figuras más importantes de esta última fue Charles Le Brun, el cual estableció sus *Conférences sur l'expression des passions* (1668), una morfología de la expresión facial bajo la influencia de la teoría de las pasiones de Descartes. Esta obra trata un conjunto de expresiones relacionadas al óvalo facial -cejas, ojos, bocas, etc.-, suponen representaciones convincentes de estados emocionales en el hombre. A pesar del paso del tiempo, hoy en día sigue teniendo relevancia en el ámbito artístico.

Actualmente esta serie de investigaciones han ido derivando hasta la morfopsicología, aunque sus tratados no se basen en la fisiognomía³¹ fundada

²⁸ SIMMEL, Georg, 2015. *El rostro y el retrato*. p. 10.

²⁹ Frenología, etimológicamente proveniente del griego: φρήν, fren, 'mente', y λόγος, logos, 'conocimiento'. Pseudociencia que pretendía justificar el carácter de las personas, incluso las predisposiciones asesinas mediante la forma del cráneo, facciones y cabeza. A día de hoy no tiene ningún tipo de validez científica.

³⁰ Fisiognómica o fisiognomía, etimológicamente proveniente del griego: φύσις physis, 'naturaleza', y γνώμη gnome, 'juzgar' o 'interpretar'. Es una pseudociencia la cual considera que a través de la investigación del rostro se podrá conocer la personalidad de la persona estudiada.

³¹ GABARRE, Julián, 2000. *El rostro y la personalidad: Inteligencia, carácter y aptitudes*. p. 14.

por el Dr. Louis Corman, el cual constata que la adaptación-expansión y la retracción³² son los movimientos del alma³³.

Hoy en día la morfopsicología está considerada una pseudociencia por la ciencia³⁴, aunque a pesar de ello en el año 2009, se produjo la comprobación científica de los supuestos teóricos de la morfopsicología, este hecho se realizó gracias al Dr. Julián Gabarre Mir, el cual obtuvo una calificación de CUMLAUDE por unanimidad en la Facultad de Psicología de la Universidad Autónoma de Barcelona³⁵.

A continuación nos centraremos en la división y estudio de las distintas partes del rostro en base a la información obtenida por todas las teorías anteriormente comentadas. El estudio del rostro se puede realizar según determinados puntos clave del mismo, que determinan una unidad coherente; las cejas, la frente, la nariz y mejillas, y por último la boca y el mentón.

Aunque somos conscientes de otros enfoques, como el de Max Picard, el cual señala que a pesar de que el rostro está dividido en distintas partes (ojos, cejas, nariz, boca, orejas, etcétera), no es lo más conveniente estudiar únicamente cada una por separado, ya que el rostro humano es un conjunto en el que todo está relacionado entre sí, no es únicamente la suma de sus partes. “El alma es una unidad, un todo, y esa expresión del rostro corresponde a que el alma también debe ser uno y todo. Si el alma, por ejemplo, sonríe, todo el rostro sonríe. Por eso, una sonrisa en el rostro no se puede dividir en partes. La sonrisa se teje en toda la cara y no se puede disecar”³⁶. A pesar de compartir opinión con Picard, consideramos útil para el ámbito retratístico, el estudio diseccionado del rostro, por lo que a continuación procedemos a ello.

Comenzamos por la zona de la frente y las cejas, se puede observar cómo esta emana comprensión o entendimiento, mediante la observación del suceso en cuestión, se produce una recogida de información que engendra pequeños y breves gestos con las cejas y la frente. Los pliegues y arrugas que surgen son debidos a las señales de conformidad, escepticismo o sorpresa.

³² “Todo organismo o ser vivo en un medio experimentado como favorable tiende a expandirse (dilatación), mientras que en un medio considerado nocivo se contrae (retracción) para su conservación” (Dr. Sigaud). La Dilatación se refleja en las formas amplias y carnosas. Y la Retracción, en las formas pequeñas, estrechas o poco carnosas, y en los rasgos finos o muy dibujados. (Dr. Gabarre 2000)

³³ GABARRE, Op. cit. p. 13.

³⁴ ALONSO, José R., 2017. El mito de la morfopsicología. En: *Neurociencia* [en línea].

³⁵ GABARRE MIR, Julián, 2010. *Rostro y cerebro: dos caras de una misma realidad* [en línea].

³⁶ PICARD, Max, 1930. *The human face*. pp. 54-55.

Estos pueden llegar a evidenciarse por medio del movimiento de la cabeza, pero que perderían fuerza si la expresión no estuviese complementada con las cejas.

Para poder adentrarnos en la mente del individuo primero deberíamos prestar especial atención a su frente, un rostro que no gesticule con las cejas y la frente se muestra inanimado, mortecino. Es importante que por lo menos una nebulosa agite esta región, aunque sea en forma de borrón, con una pincelada turbia, es preciso que algo que esboce la mente que hay detrás.

Respecto a la nariz y las mejillas, estas conforman la región en la cual Lavater opina que se refleja la vida moral y sensitiva. Las aletas tiran de las mejillas y viceversa, de esta manera ayudan a inducir muecas de pena, enfado, éxtasis...³⁷

Por lo que concierne a la boca y el mentón, estos están directamente ligados a los instintos, con ellos mostramos nuestro vigor, la determinación de nuestras decisiones, etc. Por medio de las líneas tensas que se forman en la mandíbula.

Para finalizar, nos centraremos en el ojo, que para Lavater es el centro y la suma de todo. En la mirada se aprecia toda la esencia, sustancia e inteligencia que nos traslada el ser. Toda actividad que proporciona la mirada está relacionada directamente con lo que ocurre en el intelecto³⁸. La importancia máxima del ojo es compartida con otros filósofos como Picard, este destaca que el rostro humano está en una situación de contemporaneidad cuando expresa el encuentro entre el tiempo y lo eterno³⁹. Como afirma Picard: “El ojo de un hombre es ese lugar en el cual la eternidad llegó lo más lejos en el presente. El ojo es como la última pared delgada y translúcida, la división final entre el presente y la eternidad. Cuando el ojo se cierra, es como si la eternidad regresara en sí misma”⁴⁰.

Para la morfopsicología el ojo también supone una parte importantísima del rostro, sabemos que la expresión de este cambia en función de los músculos faciales, y que el cerebro le envía ordenes de nuestro estado psíquico. La dirección de la mirada también resulta muy importante: Cuando esta se dispone hacia arriba expresa sueño, nostalgia o utopía, cuando es hacia abajo encontramos interiorización. Si la mirada apunta de cara, apreciamos un

³⁷ ALTUNA, B., 2011. *Una Historia moral del rostro*. p. 80.

³⁸ *Ibíd.*

³⁹ ELENA DOBRE, Catalina, 2019. La filosofía del rostro en Max Picard. *Thémata* [en línea]. pp.: 97-116.

⁴⁰ PICARD, Op. cit. p. 182.

espíritu positivo, y sin embargo, si es huidiza sobre el lado, obtendremos disímulo, sobre todo en el mundo occidental ⁴¹.

A modo de conclusión, se podría determinar que lo que resulta fascinante del retrato lo hallamos en la captura de la esencia del individuo, en el semblante que obtiene un rostro en según que situación, en esa nebulosa de emociones y expresiones que suponen el aroma individual, en la respiración que adquiere la persona en función de su temple, de su humor, de lo que se “cuece” por dentro. Es en representar esta complicada nebulosa, donde el artista debe demostrar su magia y su capacidad para poder acercarse cada vez un poco más al yo más real y vivo.

3.5. REFERENTES ARTÍSTICOS

En el desarrollo de este TFG hemos revisado numerosos referentes artísticos. Por la amplitud del tema estudiado (retrato/autorretrato) los que a continuación presentamos constituyen una selección cuyo análisis nos ha permitido abordar, en todo o en parte, aspectos con los que sustentar nuestra propuesta pictórica; ya sea desde un enfoque estrictamente conceptual o temático, pero también técnico y expresivo.

Nos ha permitido reconocer los puntos coincidentes sobre cuestiones de carácter temático-conceptual y técnico-expresivas con las que abordar nuestra propuesta artística con mayor seguridad.

3.5.1. VELÁZQUEZ

Velázquez, nació en Sevilla el 5 de junio de 1599 y murió en Madrid el 5 de agosto de 1660, conocido como Diego Velázquez, fue una figura destacada en la pintura del barroco. Uno de los apartados por el cual ha sido referencia es por su técnica, y es que su pincelada espontánea, elocuente y gestual, junto a la luz y su colorido han sido una grandísima ayuda para la parte práctica del proyecto ⁴².

A continuación, analizaremos los siguientes cuadros debido a la gran inspiración que han supuesto: la *Venus del espejo* y el *Cristo crucificado*. Nos centraremos en las cuestiones que más nos interesan para el proyecto, destacando entre ellas la composición, el color y la luz.

La *Venus del espejo* se trata de una obra barroca española de temática mitológica, en el cuadro observamos como pincelada a pincelada Velázquez va

⁴¹ GABARRE, Op. cit. p. 172.

⁴² DELENDÁ, Odile, 2014. *Velázquez. La Obra Completa*.



Fig. 20. Detalle de la Venus del espejo, Velázquez, 1647, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm.

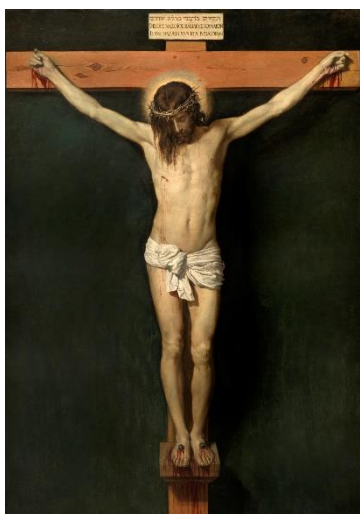


Fig. 21. Cristo crucificado, Velázquez, 1632, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm.

representando a la diosa del amor recostada encima de su cama sobre sábanas de satén. Su reflejo es nebuloso en el espejo cogido por Cupido. Se capta pues, a la encarnación del amor.

Respecto a la composición, destacan las curvas y ondulaciones presentes en el cuerpo de la mujer, el cual atraviesa la mayoría del cuadro conformando una diagonal en la pierna análoga a la de Cupido. Estas onduladas líneas las podemos ver repetidas veces en las sábanas que se adaptan al cuerpo⁴³. Se destaca en el cuadro una gran sensualidad gracias a la sinuosidad y a la piel nacarada de la joven. Uno de los elementos clave de la composición es la mirada, en ella podemos apreciar la dirección hacia Cupido, y como el espejo mediante el esquema vertical, genera un ritmo ascendente sobre el fondo cálido del cuadro.

En cuanto al color, este predomina sobre la línea, la cual se presenta con sensualidad, mientras que la luz se presenta fuerte y cálida, proveniente de la parte izquierda del cuadro.

En este cuadro, Velázquez retrata la belleza de manera inacabada, somos nosotros, nuestra mente y gustos subjetivos quienes tienen que finalizarla.

En cuanto al cuadro del *Cristo crucificado*, la figura principal se presenta en el centro de la obra, es el protagonista de la misma, mostrando con gran esmero la anatomía de su cuerpo, y muy detalladamente el tratamiento del paño, asimismo con un suave *contraposto* se ha solucionado la postura grácil de Cristo⁴⁴.

Comenzaremos analizando el colorido de la obra, este se presenta claro en las encarnaciones y el paño de pureza, recortado sobre un fondo neutro oscuro. En la parte izquierda del cuadro podemos apreciar como la luz natural se proyecta sutilmente provocando la sombra de Cristo, que aunque tiene influencia *caravaggista*, no está remarcada en exceso.

En cuanto la pincelada producida principalmente con los colores terrosos, se expone de una manera difuminada y delicada. Y es en conjunto con el uso de tonos fríos, con un claro predominio del color sobre la línea, que se conforman las zonas de sombras.

⁴³ GUILLÉN GUERRERO, Manuel, 2016. Velázquez. Venus del espejo. En: *Historia del arte* [en línea].

⁴⁴ MEJÍAS BLAKE, Santiago, 2021. El crucificado más sublime del Arte. En: *Historia Arte* [en línea].



Fig. 22. *Saturno devorando a su hijo*, Goya, 1820-1823, óleo sobre revoco trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm.

3.5.2. GOYA

Francisco José de Goya y Lucientes (Fuendetodos, 31 de marzo de 1746-Burdeos, 16 de abril de 1828) fue un pintor y grabador español ⁴⁵. La libertad de pincelada, el arte enérgico y delicado y la representación del modelo en un retrato psicológico de manera individual, son algunas de las características por las que se ha escogido a Goya como referente de este trabajo.

En cuanto al retrato, Goya tuvo suficientes encargos a lo largo de su carrera como para considerarse una temática muy trabajada. En sus retratos se aprecia la simpatía o antipatía de los personajes, debido a que no se limitó a pintar únicamente los rasgos físicos, sino que se adentró en el terreno del retrato psicológico sin siquiera haber surgido aún este género. Destaca en este estilo los numerosos retratos de la familia real de Carlos IV.

Respecto a las pinturas negras, conformadas por 14 obras que Goya realizó al óleo directamente sobre las paredes de dos salas -pisos bajo y alto- de la llamada Quinta del Sordo, podríamos destacar la acción y emociones de los personajes, la cuál es engrandecida debido al uso de la luz ⁴⁶. Entre todas las obras de Goya destacaremos a *Saturno devorando a su hijo*, debido a su calidad plástica con fuertes y vigorosas pinceladas.

En esta obra, Goya representa el tema mitológico de Saturno, dios del tiempo, el cual devoraba a cada uno de los hijos que iba teniendo con su esposa, a medida que iban naciendo, pero cuándo nació Zeus, su esposa Rea consiguió evitar la muerte de este último. De esta forma Zeus logró matar a su padre y provocar que vomitase a todos sus hermanos.

La pintura se centra en el instante en el que Saturno traspasa y devora a uno de sus hijos con sus propias manos, dejando un rastro de sangre entre sus dedos. Se asocia el recurso iconográfico a el *Saturno devorando a su hijo* de Rubens, aunque obviamente hay claras diferencias entre las dos pinturas. Mientras que Rubens proporciona una imagen más respetuosa con la tradición, Goya transmite una sensación de crueldad.

Se podría decir que respecto al procedimiento técnico, la pintura de Goya avanza posicionamientos propios de la abstracción que llegaría siglos después. Por otra parte, es destacable el uso de contrastes de luz, se observa que la figura principal aparece en un espacio oscuro y neutro, a lo que podríamos considerar la nada. Como indica Gudiol, en el cuadro se contrastan

⁴⁵ FAUQUÉ, Jacques, y VILLANUEVA ECHEVERRÍA, Ramón, 1824. *Goya y Burdeos*. pp. 206 y 210.

⁴⁶ BOZAL, Valeriano, Pinturas negras [Goya]. En: *Museo del Prado* [en línea].

fuertemente los tonos rojizos y negros mediante el uso de la sangre y el fondo de la obra ⁴⁷. Debajo de estas pinceladas casi abstractas se esconde un dibujo perfecto.

3.5.3 VAN GOGH

Van Gogh (Zundert, 30 de marzo de 1853 - Auvers-sur-Oise, 29 de julio de 1890) fue un pintor neerlandés, uno de los principales exponentes del postimpresionismo ⁴⁸, algunas de las características de éste estilo son: la vivacidad y materialidad de los colores, el abandono del naturalismo etc ⁴⁹.

Algunas de las cuestiones que más destacamos de la pintura de Van Gogh, por haber sido referencia para este proyecto, tienen que ver con su pincelada, esta obtiene unos trazos menos pulidos que los del impresionismo, los cuales eran uniformes y fundidos, propios ya del expresionismo. Por ejemplo, podemos apreciar esta característica en los autorretratos que muestran su barba pelirroja.

Por otra parte, el uso del color también ha servido de inspiración para este trabajo, en las obras que analizaremos a continuación veremos cómo lo gestiona Van Gogh. Dos de las obras que más han ayudado a la hora de realizar este proyecto son: el *Autorretrato con la oreja cortada* (1889) y *Anciano en pena* (1890).

En *Autorretrato con la oreja cortada* se consigue una textura sobresaliente de la tela, mediante el uso de pinceladas empastadas -en su mayoría verticales-, donde cobran protagonismo los tonos verdes y amarillentos, añadiendo así dimensión a la superficie plana. Un detalle destacable de la obra es el uso del espejo, Van Gogh lo utilizaba para la mayoría de sus autorretratos. Con el uso del espejo los lados se invierten, a lo largo de la historia del arte muchos artistas -cómo Rembrandt por ejemplo- han corregido este error para no aparentar ser zurdos, pero con el paso del tiempo este hecho dejó de ser relevante.

Respecto a la segunda obra, *-Anciano en pena (1890)-* está pintada dos meses antes de que muriera, mientras estaba en el hospital psiquiátrico de St. Rémy pintaba obras como esta, inspirado en antiguos dibujos litográficos que había realizado unos ocho años antes ⁵⁰. Podemos apreciar en esta obra un sentimiento de pena e intensidad, esto se refuerza gracias a la pincelada suelta



Fig. 23. *Autorretrato con la oreja cortada*, 1889, Van Gogh, óleo sobre lienzo, 60,5 x 50 cm.

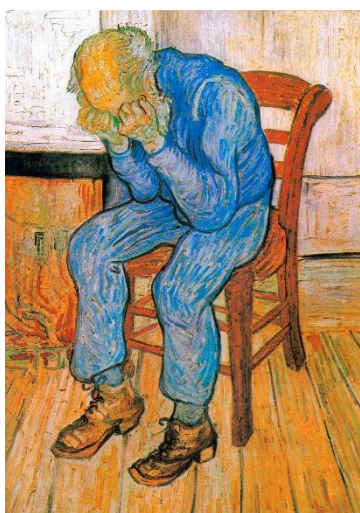


Fig. 24. *Anciano en pena*, 1890, Van Gogh, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.

⁴⁷ GUDIOL, José, 2008. *Goya*.

⁴⁸ REWALD, John, 1978. *Post-Impressionism*.

⁴⁹ CALVO SANTOS, Miguel, 2016. Vincent Van Gogh. En: *Historia Arte* [en línea].

⁵⁰ CALVO SANTOS, Miguel, 2018. Anciano en pena. En: *Historia Arte* [en línea].

y vibrante qué abarca toda la superficie pictórica. En cuanto al colorido del cuadro, resaltan los tonos verdes, amarillos y azules. Esta gama cromática no está escogida al azar, ya que evoca una nota de esperanza que posiblemente el anciano y el propio Vincent encuentren en la religión.

También se aprecia en la obra el uso de la línea oscura que delimita los contornos de la chimenea, la silla y el anciano. Asimismo, esta forma de proceder recuerda a la técnica de Bernard y Gauguin ⁵¹.

3.5.4. EUGÈNE CARRIÈRE

Eugène Carrière (Gournay-sur-Marne, 1849 - París, 1906) fue un pintor y litógrafo francés ⁵². Carrière ha supuesto un referente para este trabajo a nivel conceptual y técnico, el uso de su restricción monocromática del color -centrada en tonalidades ocres y terrosas- y sus fondos brumosos, sumado a el interés por las líneas configuradas con luz y sombra, han repercutido en este proyecto.

La obra del artista Eugène Carrière se ve claramente influenciada por el Romanticismo, y en sus retratos así podemos apreciarlo. Los colores de Rubens y Velázquez se veían mezclados en el estilo de Alexandre Cabanel ⁵³, cuya influencia dio estilo a Carrière. Aunque no tardó en adoptar su particular estilo, Gauguin y Maurice Denis alabaron y comprendieron su estilo personal, además fue un referente para Picasso ⁵⁴.

Las obras que podríamos destacar de Carrière, cuyos rasgos se ven influenciados a la hora de haber realizado este proyecto son: *Portrait of Clemenceau*, *Motherhood* (1880), *Autorretrato* (1893) y *Autorretrato* (1949-1906). En todas las obras mencionadas anteriormente, podemos apreciar esa esencia similar a algunos cuadros de Joseph Mallord William Turner, pintor inglés especializado en paisajes, el cual fue referencia para Carrière.

Concretamente el *autorretrato* de 1893 tiene su origen en una serie comenzada en el 1887, la cual ejemplifica perfectamente el enfoque característico de Carrière. La obra consigue transmitir la impresión de que la



Fig. 25. Retrato de Clemenceau, 1889, Eugène Carrière, óleo sobre lienzo, 90 x 55 cm.



Fig. 26. Autorretrato, 1893, Eugène Carrière, óleo sobre lienzo, 41,2 x 12,8 cm.

⁵¹ ALMENAR, Miguel. Anciano afligido. En: *Artehistoria: La página del Arte y la Cultura en español* [en línea].

⁵² FERNÁNDEZ TOMÁS Y TAMARO, Elena, 2004. Biografía de Eugène Carrière. En: *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [en línea].

⁵³ Alexandre Cabanel (Montpellier 28 de septiembre de 1823 - París 23 de enero de 1889) fue un pintor francés miembro del jurado del Salón de París.

⁵⁴ MIR-FULLANA, F., 2009. La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière. *Arch Soc Esp Oftalmol* [en línea]. Vol.84 no.1.

figura se fusiona con la superficie del lienzo, mediante las difusas pinceladas y los tonos ámbar matizados ⁵⁵.

Como comentábamos anteriormente, la esencia de lo inacabado que protagoniza su trabajo influirá gratamente en este proyecto, marcando la pauta de algunas de las obras que se presentan en el mismo ⁵⁶.

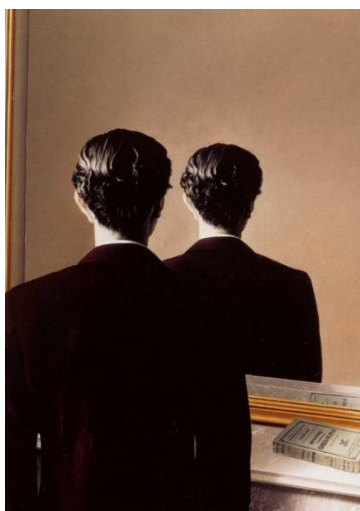


Fig. 27. *La reproducción prohibida*, 1937, René Magritte, óleo sobre lienzo, 81,3 x 65 cm.

3.5.5. MAGRITTE

René François Ghislain Magritte (Lessines, 21 de noviembre de 1898- Bruselas, 15 de agosto de 1967) fue un pintor surrealista belga. Magritte fue un surrealista, que en discrepancia con otros surrealistas, no pintó sus obras inspirándose solamente en sueños, sino que éste obtenía de alguna manera la esencia de la verdad. Así pues, conseguía imágenes extraordinarias, cuestionándose la realidad al mismo tiempo. A Magritte le atraía la ambigüedad de las imágenes, de las palabras, e investigar la extraña relación entre lo pintado y lo real, así mismo, investiga lo encantador del día a día ⁵⁷.

Destacamos para la producción de nuestro trabajo, la pintura surrealista de Magritte, su juego del trampantojo y su manera de comprender la artificiosa realidad dentro de la obra. El artista belga utiliza la imitación de tal forma, que el engaño no es producido más que por la propia imagen, a la par que se haya dado por supuesto a la representación como una verdad, siendo realmente una falsa puerta a la realidad. Ejemplo de ello lo encontramos en su obra *ceci n'est pas une pipe*.

La reproducción prohibida (1937) es una de las obras que más conceptos clave han aportado a la hora de trabajar en este proyecto. Esta obra conforma un conjunto de tres cuadros acerca de la relación del coleccionista Edward James con el pintor, contando como restantes a *El principio del placer* y *La casa de cristal* ⁵⁸.

En esta obra localizamos en medio del lienzo un hombre, que se observa en un espejo, el cual no nos muestra su reflejo, es decir, su rostro, sino que observamos de nuevo su espalda; su reproducción, como bien indica el título, ha sido prohibida ⁵⁹.

⁵⁵ MILIN, Nora, 2008. Catalogues eighteen self-portrait paintings by Carrière.

En: *The met museum*. [en línea].

⁵⁶ EXPÓSITO, Francisco G., 2019. Eugène Carrière. En: *Por amor al arte* [en línea].

⁵⁷ CALVO SANTOS, Miguel, 2016. René Magritte. En: *Historia Arte* [en línea].

⁵⁸ MARTÍNEZ-ARTERO. Op. cit. p. 185.

⁵⁹ PRIETO FERNÁNDEZ, Laura, 2016. Reproducción prohibida, Magritte. En: *La Guía* [en línea].

En el lienzo, si podemos encontrar algún elemento, -como el libro verde- que se ve reflejado en el espejo, de manera invertida, conformando una paradoja visual que juega con la visión y deviene en una consideración filosófica referente a la condición humana⁶⁰. Así pues, cuestiona al retrato por su inhabilidad de enseñarnos al retratado.

“... El artificio de la ilusión, dispuesto en toda la obra de Magritte para crear contradicciones entre saber y visión, cuestiona en este cuadro tanto al retrato (por su incapacidad de mostrar finalmente a Edward James y su poder para decidir intentarlo de otro modo), como a la realidad misma a la que ingenuamente consideramos lógica ...”⁶¹.

4. DESARROLLO DEL PROYECTO

Este apartado se focaliza en exponer el desarrollo y producción de las obras en todos sus estados.

4.1. ANTECEDENTES

El trabajo que aquí presentamos surge de nuestro interés por la pintura del barroco en general y por la figura de Rembrandt como uno de sus principales exponentes. Realizamos una primera aproximación al tema de nuestro TFG con la realización de un trabajo previo⁶² para la asignatura Historia y Teoría del Dibujo, impartida por la profesora M.^a del Carmen Chinchilla Mata, dentro del Grado en BBAA. Tuvimos la ocasión, en aquel momento, de acercarnos a la obra de Rembrandt a través de la experimentación, fundamentalmente gráfica, que ahora queremos ampliar y desarrollar con más profundidad en el terreno de la pintura.

4.2. PLANIFICACIÓN

Fase inicial.

Comenzamos la investigación sin una planificación exacta de la problemática que queríamos tratar, más bien fue surgiendo a medida que concluía la lectura de los primeros libros consensuados con el Tutor. Uno de los más influyentes fue *El retrato, del sujeto en el retrato*, por Rosa Martínez-Artero. Profesora con la que dimos clase de retrato en el Grado de BBAA.

A partir de la lectura anterior, pudimos acotar más aún las bases del proyecto y seleccionar los temas a investigar, al mismo tiempo que



Fig. 28. Interpretación gráfica, trabajo previo. Autorretrato, 1630, de Rembrandt, Leonardo Carrera, tinta sobre papel, 21 x 30 cm.

⁶⁰ MARTÍNEZ-ARTERO. Op. cit. p. 185.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² Imágenes de obra incluidas en el anexo del presente TFG.

intentábamos estructurar la parte práctica mediante esquemas, bocetos, textos, dibujos... Tras los primeros descartes, pudimos encauzar la materialización del trabajo ajustada tanto al tiempo y los recursos disponibles, como al eje argumental que vertebraría el conjunto de obras de este TFG y que tiene como denominador común el género del autorretrato y la capacidad de la pintura como lenguaje para comunicarlo.

Fase final.

Posteriormente una vez estructurado el proyecto de manera conceptual, se consiguió establecer los dos grupos de obras que aquí se presentan, la serie de autorretratos de Rembrandt y la serie de autorretratos propios.

El trabajo sobre los autorretratos de Rembrandt se planteó desde un punto de vista en el cual resaltasen las partes más convenientes, manteniendo la esencia del mismo; mientras que en otras se buscó ofrecer una nueva perspectiva acomodada a nuestra experiencia pictórica más personal. Todo esto según las lecturas previas y los artistas seleccionados como referentes. Por ello, se planteó la temática del transcurso del tiempo, como hace Rembrandt en el bagaje de sus autorretratos, hablando del pasado, presente y futuro; cuestionando a su vez la eficacia del mismo género del autorretrato como representación del ser.

Respecto a la distribución temporal del trabajo, preferimos comenzar a principio de curso. Realizando desde un primer momento la interpretación de los autorretratos de Rembrandt, siendo esto lo que más claro teníamos a la hora de comenzar con este proyecto. Y posteriormente, con la información obtenida en la investigación general del trabajo, pudimos visualizar mejor la cantidad de producción que se podía realizar en función del tiempo restante.

El proceso laborioso de ejecución que supone abordar una técnica tradicional como el óleo, según su procedimiento por capas; con veladuras y empastes, hizo difícil establecer un calendario preciso. Nos pusimos una fecha límite, marcada a comienzos de mayo, para tener finalizadas las obras, pinturas que se trabajaron de forma conjunta y continuada, alternando sesiones entre unas y otras, hecho que, en nuestra opinión, favoreció la coherencia final del proyecto.

Y por último en lo que concierne a espacio de trabajo, fue variando en función de las necesidades de este, ya que algunas de las pinturas eran demasiado grandes como para trabajar en la pequeña galería de mi alojamiento. Unas pocas obras se realizaron en el estudio de Renán Vivó Esteve, y otras en el hogar de Carla Lucía Barroso Zaragoza.



Fig. 29. Rembrandt. Los autorretratos, Volker Manuth, Marieke de Winkel. Libro. Fotografía tomada en el proceso de la interpretación de Autorretrato como soldado riendo.

Fig. 30. Proceso de: Interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo.

Fig. 31. Proceso de: Interpretación de Autorretrato (hacia 1629).

4.3. PROCESO DE CREACIÓN DE LAS OBRAS

Para realizar este proyecto pictórico nos planteamos enfrentarnos a la obra de Rembrandt desde la observación de su trabajo, fundamentalmente algunos de sus autorretratos. Los tomamos como fuente primaria de conocimiento, de cuyo análisis extraer conclusiones para aplicar a la serie de autorretratos propios.

El proceso de trabajo tuvo consecuencias inesperadas; la copia, que en un principio se planteó como un recurso de aprendizaje y análisis, cobró autonomía en forma de versión o interpretación con entidad propia. La referencia directa a los cuadros de Rembrandt, por su complejidad, aporta una disciplina de trabajo muy útil para encauzar intencionadamente la percepción y matizar o descartar los aspectos plásticos que mejor se ajustan a nuestros propósitos. Intereses que terminarían materializándose en nuestra serie de autorretratos.

Muchos artistas han recurrido a la cita, la paráfrasis o directamente a la apropiación (que no la réplica)⁶³ como forma de apelar al bagaje cultural del espectador para hacerlo cómplice del acto creativo; ambos, comparten el conocimiento de una obra artística de la que participan conjuntamente. Además, este recurso permite la confrontación, la imitación en su cara más positiva (incluso el homenaje) al servir de estímulo para el trabajo propio.

Respecto al conjunto total de obra realizada, podríamos decir que se divide en dos vertientes, una de experimentación e interpretación de

⁶³ Algunos ejemplos de este hecho son: La obra de Rubens con *Adán y Eva* de Tiziano; Gerhard Richter con *La anunciación* también de Tiziano; y también el Equipo Crónica con *el Entierro del Conde de Orgaz* de El Bosco. Todos ellos son algunos de tantos ejemplos posibles.

conceptos y técnica, y otra más autorreferencial, distinguiendo así entre mis autorretratos y mis interpretaciones de los realizados por Rembrandt, remarcando el peso de lo efímero y el paso del tiempo, debido a la creación y concepción de los mismos en base a distintos estados anímicos en varias partes de mi pasado, presente, y posible futuro. Por lo tanto, el transcurso del tiempo acabaría convirtiéndose en un exponente principal de unión para todo el conjunto de obra.

4.3.1. LA FOTOGRAFÍA COMO RECURSO

Para comenzar este apartado cabría resaltar el papel que la fotografía ha tenido en este proyecto, ya que no solo ha servido como referencia y/o boceto previo de los autorretratos, sino que también se ha usado como acceso al trabajo de Rembrandt, conscientes de las limitaciones de acceder a las pinturas originales.

En las obras realizadas para este trabajo, el uso de la fotografía supone una herramienta previa, aunque por supuesto, no ajena al trabajo pictórico. Por lo tanto, cuando se hace uso de la herramienta fotográfica, -determinando valores lumínicos, composición y demás- siempre se tiene en mente el trabajo pictórico posterior.

Cabría resaltar que la variación de características concretas -saturación, contraste, luminosidad, etc.- de las fotografías usadas como referencia en el proyecto, han sido modificadas mediante la ejecución pictórica de acuerdo a las necesidades y objetivos subjetivos de cada obra en concreto, en lugar de transformar estas características de edición en la misma fotografía. Se podría decir que la edición se nutre de la interpretación libre del pintor, emborronando unos elementos y detallando otros. Mientras que se adecua el color con el propósito de conseguir una obra pictórica con un valor autónomo.

Respecto al proceso fotográfico para los autorretratos según la obra, comenzaremos por el *El pintor en su estudio* de 150 x 90 cm. Previamente a la fotografía se realizaron varios bocetos a lápiz, mediante los cuales se reflexionó sobre cómo posicionar los objetos, además de cómo iba a incidir la luz en la misma obra.

En relación a la composición marcada por la fotografía, se ha procurado no variarla en la ejecución pictórica, para que guarde su unión con la imagen. Ha sido predominante el encaje a mano alzada, sin la asistencia de ninguna herramienta tecnológica. En las demás pinturas, se realizaron las fotografías con una idea previa, pero se fue experimentando con las luces hasta dar con el efecto deseado. Concretamente, lo que iba a consolidar el efecto definitivo en las obras realizadas era el proceso pictórico en sí, la fotografía era una guía de



Fig. 32. Autorretrato fotográfico tomado de referencia para *El pintor en su estudio*, 2022, Leonardo Carrera.

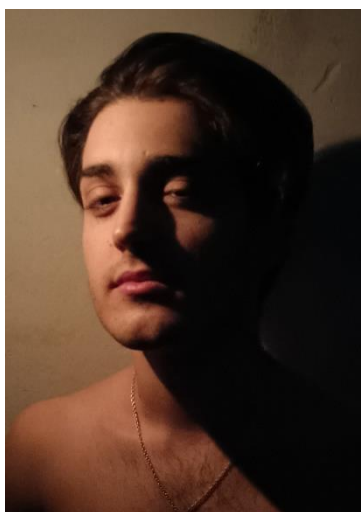


Fig. 33. Uno de los autorretratos fotográficos tomados de referencia para el proyecto *Ante el espejo*. Una mirada al (auto)retrato de la mano de Rembrandt.

cómo queríamos que nuestras ideas se plasmasen en el lienzo, se podría decir por lo tanto que se trata de una serie de bocetos fotográficos.



Fig. 34. Detalle de la parte trasera de la interpretación de Autorretrato con gorjal (hacia 1629).

4.3.2. ELECCIÓN DE SOPORTES

El soporte siempre ha estado ligado al resultado final de la obra, si se buscó un tratamiento con empastes y veladuras, se eligió un soporte rígido de tabla sobre bastidor, como apreciamos en la interpretación de *Rembrandt como Apóstol san Pablo*.

Por lo general se decidió que la mayoría de los soportes estuviesen preparados industrialmente, de tal manera que se pudiese dedicar más tiempo a la parte pictórica como tal. No obstante, algunos fueron grapados sobre el bastidor e imprimados manualmente con *gesso*⁶⁴.

En cuanto los autorretratos propios, se han realizado todos en lienzo, menos la serie de 8 autorretratos de 10 x 14 cm, que fueron pintados sobre papel grueso imprimado, además de las obras: *Autorretrato veraniego*, que fue realizada sobre cartón imprimado; y *Interpretación de Autorretrato con sombrero de Ala ancha* producida en tabla de madera preparada con cola respectivamente.

En el caso concreto de los autorretratos de Rembrandt, el soporte varía bastante. El artista holandés utiliza con frecuencia desde cuadros de pequeñas dimensiones (*Autorretrato* en 1629, 12,7 x 15,5 cm), hasta algunos más grandes (*Autorretrato* en 1658, 133,7 x 103,8 cm).

En algunos casos concretos se ha buscado utilizar la misma medida y material del soporte que usó Rembrandt, mientras que otros se ha priorizado un tamaño superior al elegido por el artista holandés originalmente. De esta manera podíamos acercarnos un poco más a la experiencia de creación que tuvo Rembrandt, y según nuestro interés en la obra, se decidía si aplicar más o menos detalle al cuadro gracias a la libre elección de tamaño. A modo de ejemplo, en cuadros como *Autorretrato como apóstol san Pablo (hacia 1661)* y *Autorretrato* (1629) se ha priorizado buscar además de un soporte similar, unas medidas que también lo fuesen.

Respecto a la preparación de los soportes para las siguientes interpretaciones de los autorretratos de Rembrandt: *Autorretrato como Zeuxis*

⁶⁴ Mezcla de cola o resina acrílica combinada con un material de carga de carbonato de calcio -como por ejemplo blanco de España- y pigmento blanco -normalmente de titanio o de zinc o una mezcla de ambos-.

(hacia 1662), *Autorretrato* (hacia 1640), *Autorretrato como soldado riendo* (hacia 1628) -versión 1-, *Autorretrato como soldado riendo* (hacia 1628) -versión 2- y *Autorretrato con gorjal* (hacia 1629) se realizó la imprimación del lienzo grapado a mano con gesso. En cuanto a los soportes rígidos, tenemos a las interpretaciones de *Autorretrato con sombrero de ala ancha* (hacia 1632) y *Autorretrato como apóstol san Pablo* (hacia 1661).

En general, el tamaño de los cuadros varía según la complejidad en la ejecución y el tiempo necesario para llevarla a cabo. El resultado es variado, desde cuadros de pequeñas dimensiones (10 x 14 cm) hasta cuadros más grandes de 150 x 80 cm, por ejemplo.



Fig. 35. Paleta usada para la interpretación de *Autorretrato con la cara sumida en sombras* (hacia 1628).

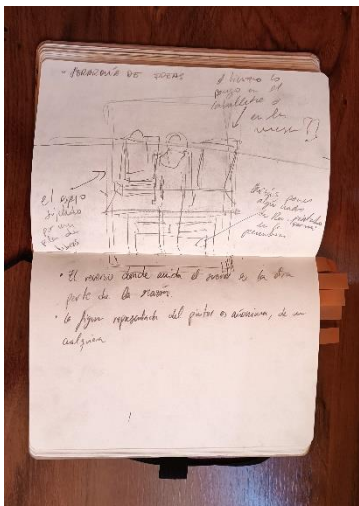


Fig. 36. Cuaderno de campo para el proyecto.

4.3.3. EJECUCIÓN DE LAS OBRAS

Tras obtener las imágenes referenciales definitivas y el soporte adecuado para cada una de las obras, comienza la interpretación pictórica. El proceso pictórico dota de la posibilidad de modificar cualquier elemento disponible, poniendo en práctica el lenguaje pictórico más conveniente, de tal modo que se desarrollan las primeras tentativas planteadas con los bocetos, ya sean fotográficos o estrictamente gráficos y/o pictóricos.

En cuanto a la técnica, el uso del óleo no es arbitrario, debido a su largo periodo de secado en comparación con técnicas más instantáneas, -como puede ser el acrílico o las acuarelas- se requiere esperar cierto tiempo para aplicar veladuras, o nuevas capas. Esto nos permite conseguir una especie de ritual de introspección y diálogo con nuestro yo del pasado, presente y futuro, vinculando al proyecto con la temática del paso del tiempo. También es conveniente resaltar que una técnica de mayor duración implica cierta maduración de la obra, por lo que está más dispuesta a revisión y cambio. Además de ello, a nivel técnico el óleo es muy versátil, nos permite ofrecer desde pinceladas muy empastadas a veladuras y lavados, conformando así un vocabulario pictórico muy completo, necesario para nuestro proyecto, ya que se cumplen las dos vertientes.

Con referencia a la paleta seleccionada, esta varía según el cuadro, por ejemplo, en las interpretaciones de los autorretratos de Rembrandt se buscó utilizar una paleta aproximada a la suya, sin embargo, en los autorretratos propios se ha experimentado con distintas combinaciones, desde cuadros con predominio monocromático con tonalidades terrosas hasta combinaciones complejas de gran parte del círculo cromático.

Por lo que respecta a la ejecución pictórica, generalmente se comienza con un encaje global, normalmente con pinceladas genéricas que sitúan las



Fig. 37. Proceso de: Interpretación de Autorretrato con gorjal.

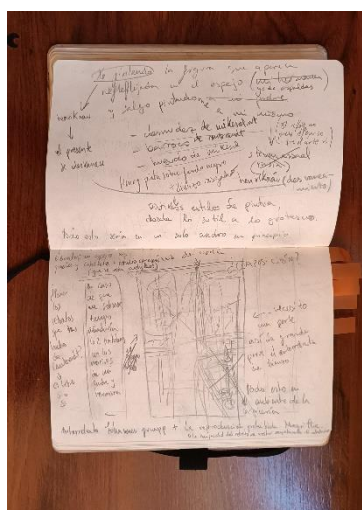


Fig. 38. Cuaderno de campo para el proyecto.

masas de composición a modo de guía, aunque en casos concretos se estructura el boceto con carboncillo suave.

Tras ubicar los elementos de la manera deseada, comenzamos a detallar más lo que consideremos conveniente, aportando cierta carga pictórica, modelando o emborronando y lavando, en función de nuestro diálogo con la obra. Posteriormente al secado de las primeras capas, seguimos detallando la obra según lo que nos pida la misma, controlándola con más empastes y veladuras. Prima en el proceso una combinación de la observación más reflexiva con el *fluir* y el estado de ánimo del momento, decidiendo qué recursos plásticos usar en función de los objetivos marcados previamente.

Dependiendo del cuadro, se decidió finalizarlo en un determinado estado pictórico -con empaste o sin él, con veladuras, o sin ellas-. Las obras producidas tienen un acabado distinto, porque como dice el propio David Hockney “No se puede trabajar intencionadamente. Los descubrimientos nacen de lo que te pasa por dentro, no necesitas saber en qué consiste; trabajas intuitivamente. No me preocupa que el camino sea o no el adecuado, ni pienso en la posibilidad de fracasar. Sencillamente voy aprendiendo y sigo adelante. Así lo veo yo”⁶⁵. Haciendo alusión a lo anteriormente dicho, en las obras donde si se utilizan empastes y veladuras para conseguir el resultado final deseado, se intenta generar un discurso propio de la materia, en la cual se cree un diálogo entre los empastes y las pinceladas suaves.

A continuación, en los siguientes apartados se concretarán algunos detalles más específicos de cada cuadro, no incluidos en este análisis general.

4.3.3.1. LOS AUTORRETRATOS DE REMBRANDT

En este apartado distinguiremos la serie de interpretaciones en el siguiente orden:

- *Autorretrato como Zeuxis* (hacia 1662).
- *Autorretrato* (hacia 1640), *Autorretrato como soldado riendo* (hacia 1628) -primera versión-.
- *Autorretrato con gorjal* (hacia 1629), *Autorretrato como apóstol san Pablo* (hacia 1661).
- *Autorretrato como soldado riendo* (hacia 1628) -segunda versión-.
- *Autorretrato con la cara sumida en sombras* (hacia 1628).
- *Autorretrato* (hacia 1629) y *Autorretrato con sombrero de Ala ancha* (hacia 1632).

⁶⁵ ELLE, 2013. David Hockney arremete contra Damien Hirst por no hacer él mismo sus obras. En: *El Mundo* [En línea].

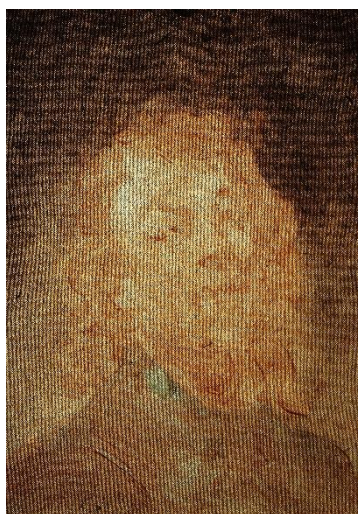


Fig. 39. Interpretación de Autorretrato como Zeuxis (hacia 1662), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

Fig. 40. 1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo (hacia 1628) de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

Fig. 41. Interpretación de Autorretrato (hacia 1640), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.

Fig. 42. Interpretación de Autorretrato con gorjal (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.

En las interpretaciones de *Autorretrato como Zeuxis* (hacia 1662), *Autorretrato* (hacia 1640), *Autorretrato como soldado riendo* (hacia 1628) -primera versión- y *Autorretrato con gorjal* (hacia 1629), observamos una discrepancia con el resto de soluciones pictóricas halladas en los demás cuadros.

Cierto es que en todos los cuadros realizados, no se ha pretendido realizar copias exactas de los autorretratos de Rembrandt, sino que se ha buscado comprender mejor su técnica y concepto pictórico a lo largo del trabajo. Pero en estas tres obras no se encuentra un parecido a primera vista con los trabajos de Rembrandt excepto por la distribución de elementos compositivos. Esto es debido a que se ha querido llevar la información obtenida por las interpretaciones anteriores más allá, produciendo una reestructuración de la forma de trabajar de Rembrandt. Mientras que en el periodo tardío del artista holandés, este construye sus trabajos a base de pinceladas llenas de materia densa y pastosa, en estas tres obras encontramos una mezcla entre el arrastre, el empaste y el lavado, que configuran los tonos terrosos y los volúmenes en capas.

En las demás obras se ha pretendido comprender sus autorretratos mediante la pintura, por medio de su paleta, el uso del pincel, los colores usados, el claroscuro, el *impasto*, etc. cuestiones ya tratadas en el capítulo referente a Rembrandt.

Para finalizar destacaremos que la elección de determinados cuadros de Rembrandt se ha realizado en función del reto técnico y conceptual, que nos iba a suponer comprenderlos mediante la pintura.

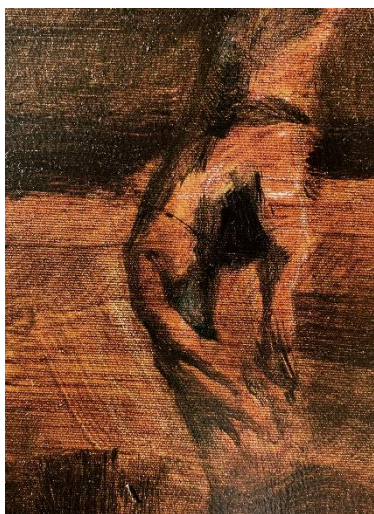


Fig. 43. Detalle de: *El pintor en su estudio*, 2022, Leonardo Carrera.



Fig. 44. Proceso de: *El pintor en su estudio*, 2022, Leonardo Carrera.

4.3.3.2. AUTORRETRATOS PROPIOS

Podríamos distinguir a la serie de autorretratos por el tamaño, yendo de mayor a menor. Comenzando así por *El pintor en su estudio*, continuando con *Autorretrato veraniego*, y *Autorretrato partido*, y finalizando con los 8 autorretratos de 10x14 cm.

Así pues, comenzamos con *El pintor en su estudio*. Se presenta como el cuadro más grande de todos los realizados, esto es debido en parte a favorecer la distribución espacial de los distintos elementos en la composición y conseguir una mayor inmersión por parte del espectador.

Respecto a la parte pictórica del cuadro, destaca la espontaneidad de la pincelada, sin retoques, acompañada de un color monocromático, centrado en tonalidades ocre y terrosas, produciendo así un agradable efecto de irrealidad. También se aprecian los fondos brumosos, sumado al interés por las líneas configuradas con luz y sombra.

Para la ejecución concreta con esta técnica se priorizaron los lavados y las veladuras tenues por encima de los empastes, consiguiendo un efecto similar a algunos de los cuadros de Eugène Carrière, artista estudiado previamente.

Se comenzó con un dibujo leve con tiza de pastel blanca⁶⁶, -sobre el fondo monocromático previamente pintado- para delimitar la composición ya estudiada en los bocetos y llevada a cabo en la fotografía, posteriormente se configuraron las sombras y luces mediante los lavados realizados con el trapo.

⁶⁶ A diferencia de todos los demás cuadros, en los cuales se plantea la composición de la pintura con mancha, aquí decidimos usar el dibujo a tiza como planteamiento inicial debido al problema que suponía el encaje en unas dimensiones superiores a lo usual.

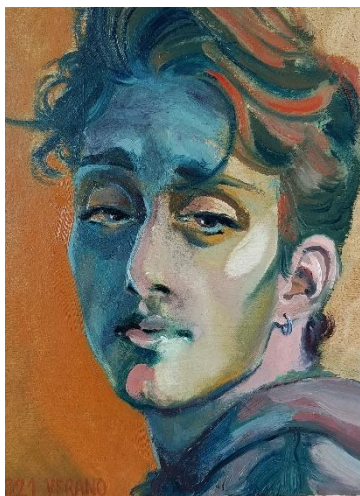


Fig. 45. *Autorretrato veraniego*, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 26 x 38 cm.

De esta manera superponiendo pinceladas a lavados y viceversa, obteníamos el acabado deseado.

Figurativamente, en la obra encontramos a una figura desnuda, la imagen del desnudo resulta importante puesto que se quiere incidir en la esencia del ser dentro de la obra. Destaca en el cuadro el simbolismo utilizado en la composición ascendente, podemos distinguir en él un bolso de cuero en la parte inferior izquierda, que da pie a la tangente que divide el cuadro en dos, y atraviesa el cuerpo del sujeto. La línea cobra mayor protagonismo gracias al impulso de los cuchillos de la parte inferior derecha. Por otra parte, vislumbramos tres cuadros debajo de la mesa, iluminados mediante velas.

La composición nos dirige directamente al lienzo que está pintando el artista, seguidamente apreciamos el reflejo del sujeto en el espejo, pero este no responde ante nosotros como debería, se genera una incomodidad palpable, en realidad se devuelve la imagen original de forma transmutada, planteando así una situación inconcebible.

En cuanto *Autorretrato veraniego*, y *Autorretrato partido* se realizaron mediante los procesos comentados en el análisis general, combinando así empaste, veladura y lavado. Destaca de este último cuadro el soporte, siendo este dos lienzos cuadrados de 20 x 20 cm. Separado compositivamente a la altura de la boca, buscando cierta sensación de agobio en el espectador.



Fig. 46. Proceso de: *Autorretrato partido*.

Por último, en los 8 autorretratos de 10x14 cm destaca el uso del color monocromático terroso, mezclado con tonalidades rojizas, y en algunos casos con el protagonismo de un verde oscuro. En ellos se aprecia un particular uso de los instrumentos de pintura. Para consolidar las partes de luz y sombra se destacan algunas líneas que dan forma a la pintura, estas fueron realizadas con un pincel de plástico flexible, comúnmente usado para modelar pequeños detalles en las esculturas, aunque también -como en la mayoría de las interpretaciones de los cuadros de Rembrandt- se usó el reverso del pincel.

4.4. CATALOGACIÓN DE OBRA FINAL

A continuación, podemos observar toda la obra producida para este trabajo final de grado, ordenada de mayor a menor tamaño, se comienza por las interpretaciones de los autorretratos de Rembrandt, y posteriormente se finaliza con los propios.



Fig. 47. Detalle de la interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo (hacia 1661), de Rembrandt.

Fig. 48. Interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo (hacia 1661), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre tabla, 92 x 63 cm.





Fig. 49. Detalle de la interpretación de Autorretrato como soldado riendo (hacia 1628), de Rembrandt.

Fig. 50. 2ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.

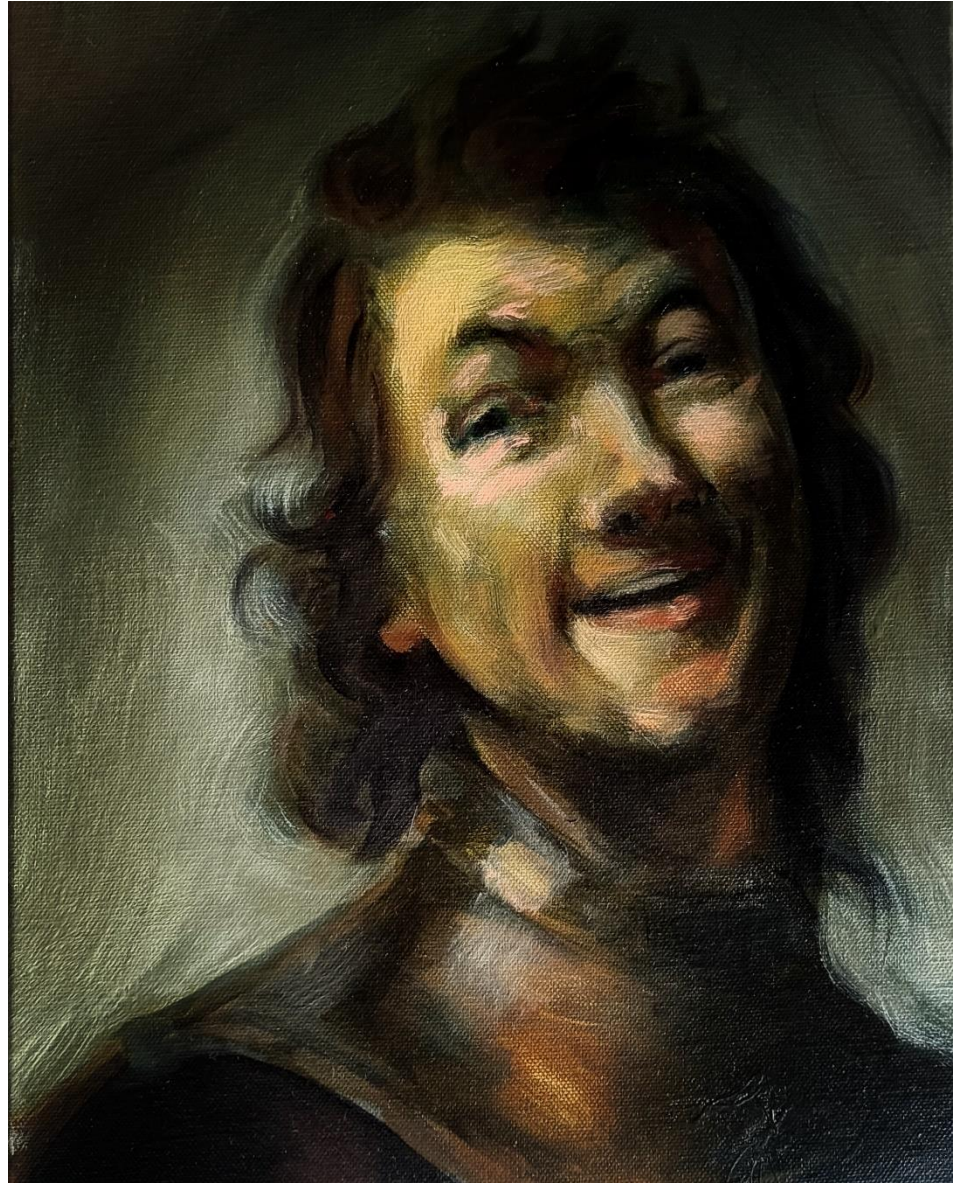




Fig. 51. Detalle de la interpretación de Autorretrato como Zeuxis (hacia 1662), de Rembrandt.

Fig. 52. Interpretación de Autorretrato como Zeuxis (hacia 1662), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

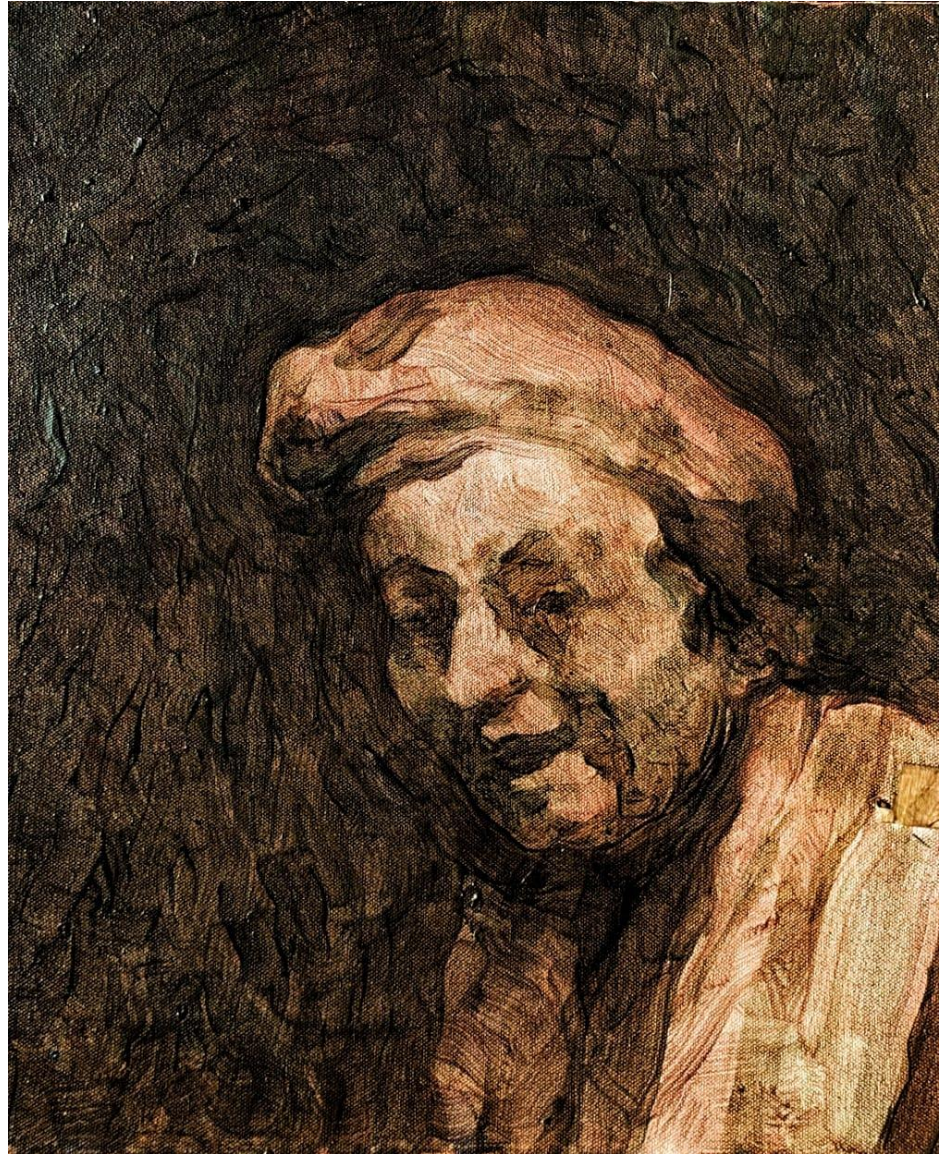




Fig. 53. Detalle 1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo (hacia 1628), de Rembrandt.

Fig. 54. 1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.

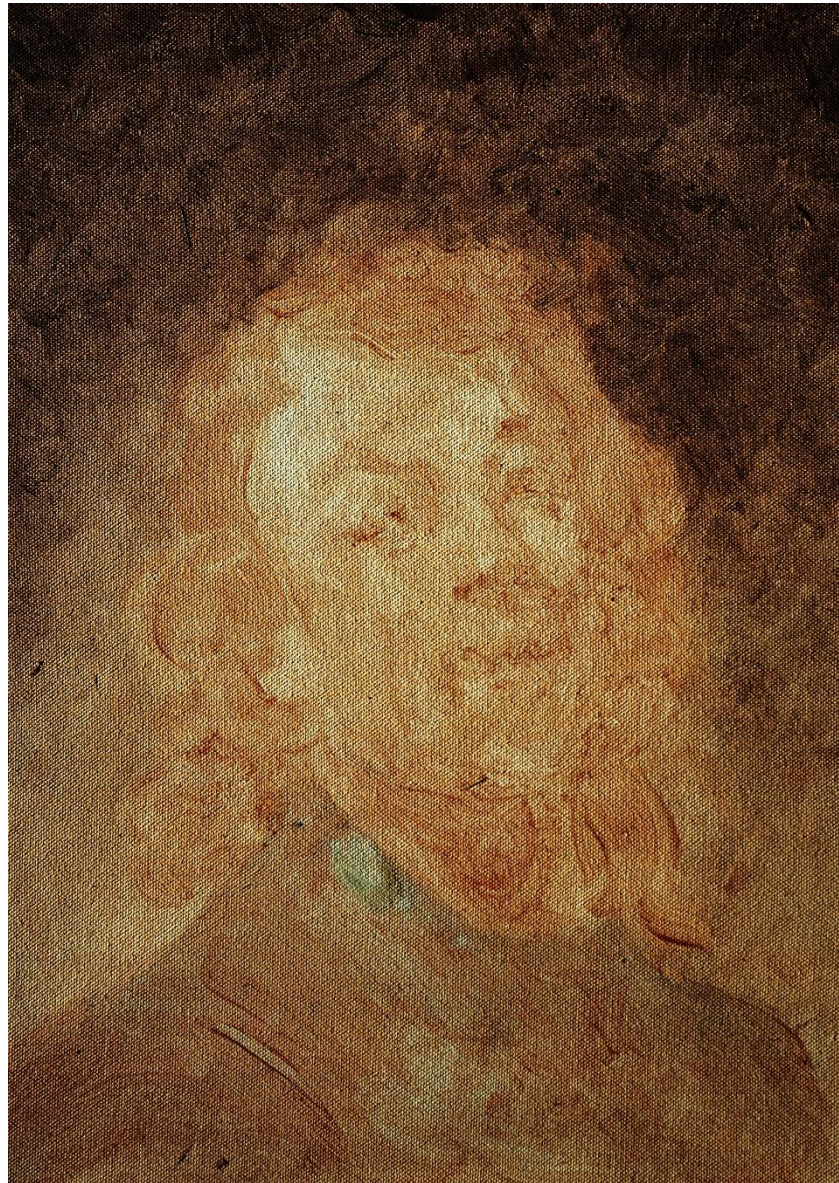




Fig. 55. Detalle de la interpretación de Autorretrato (hacia 1640), de Rembrandt.

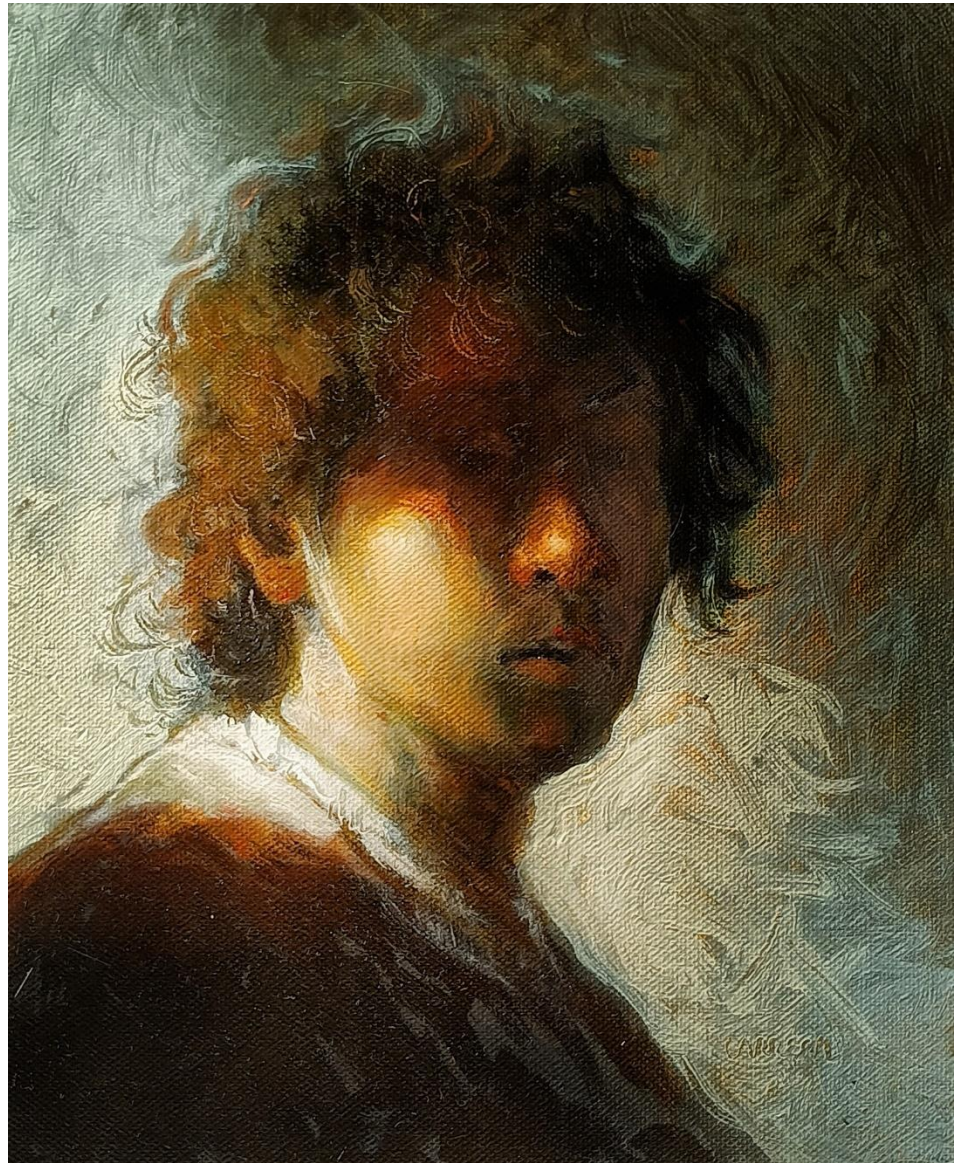
Fig. 56. Interpretación de Autorretrato (hacia 1640), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.





Fig. 57. Detalle de la interpretación de Autorretrato con la cara sumida en sombras (hacia 1628), de Rembrandt.

Fig. 58. Interpretación de Autorretrato con la cara sumida en sombras (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 30 x 24 cm.



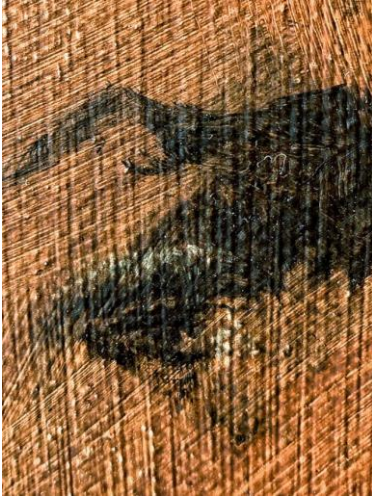
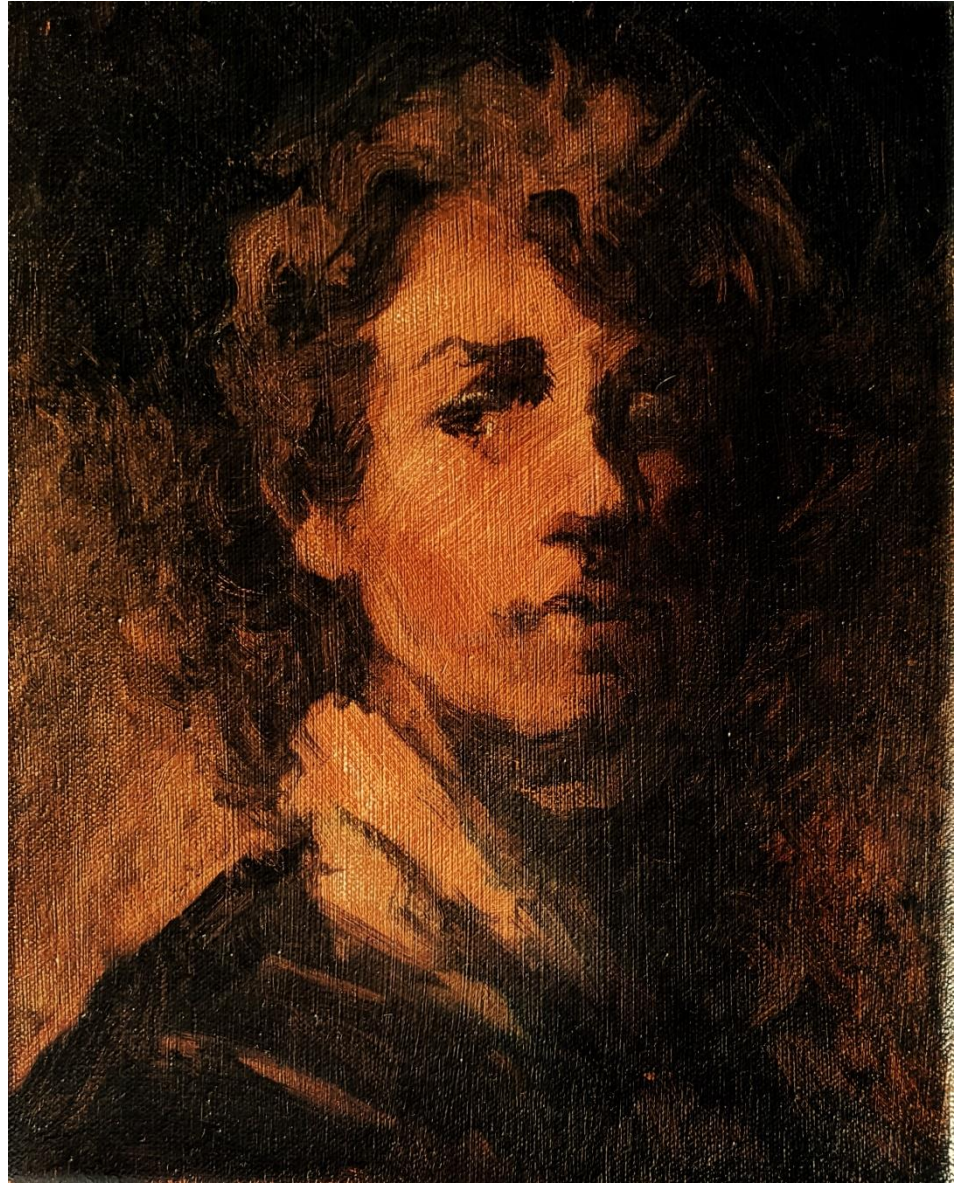


Fig. 59. Detalle de la interpretación de Autorretrato con gorjal (hacia 1629), de Rembrandt.

Fig. 60. Interpretación de Autorretrato con gorjal (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 25 x 30 cm.



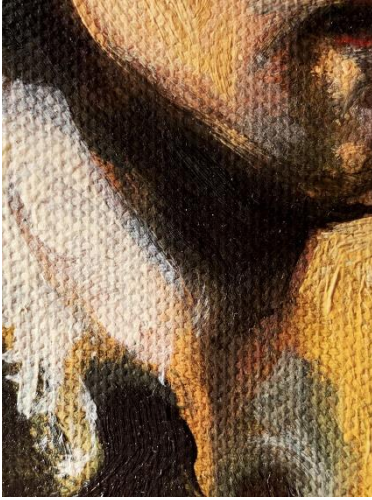
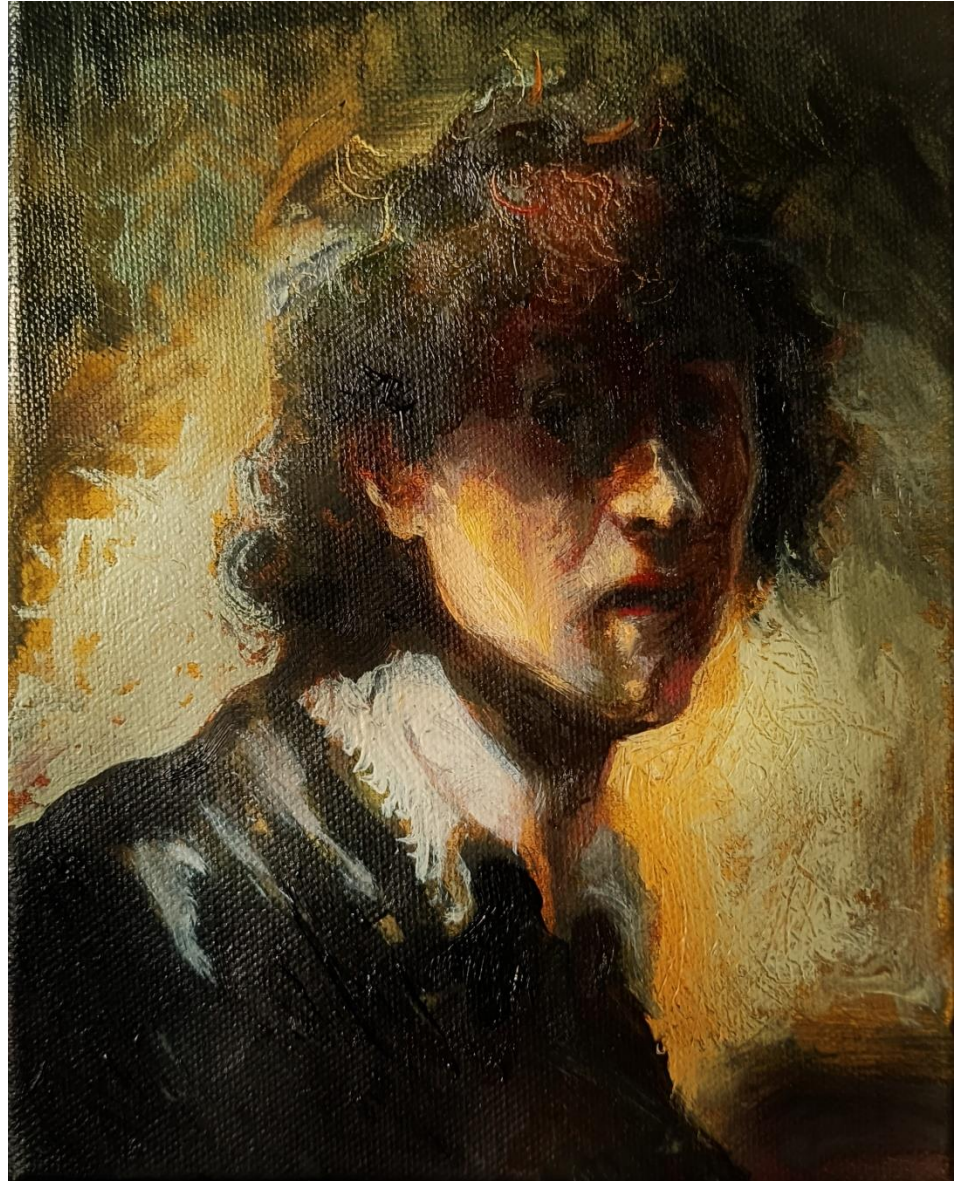


Fig. 61. Detalle de la interpretación de Autorretrato (hacia 1629), de Rembrandt.

Fig. 62. Interpretación de Autorretrato (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 18 x 24 cm.



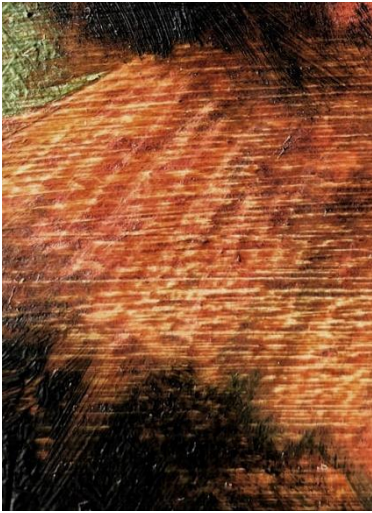
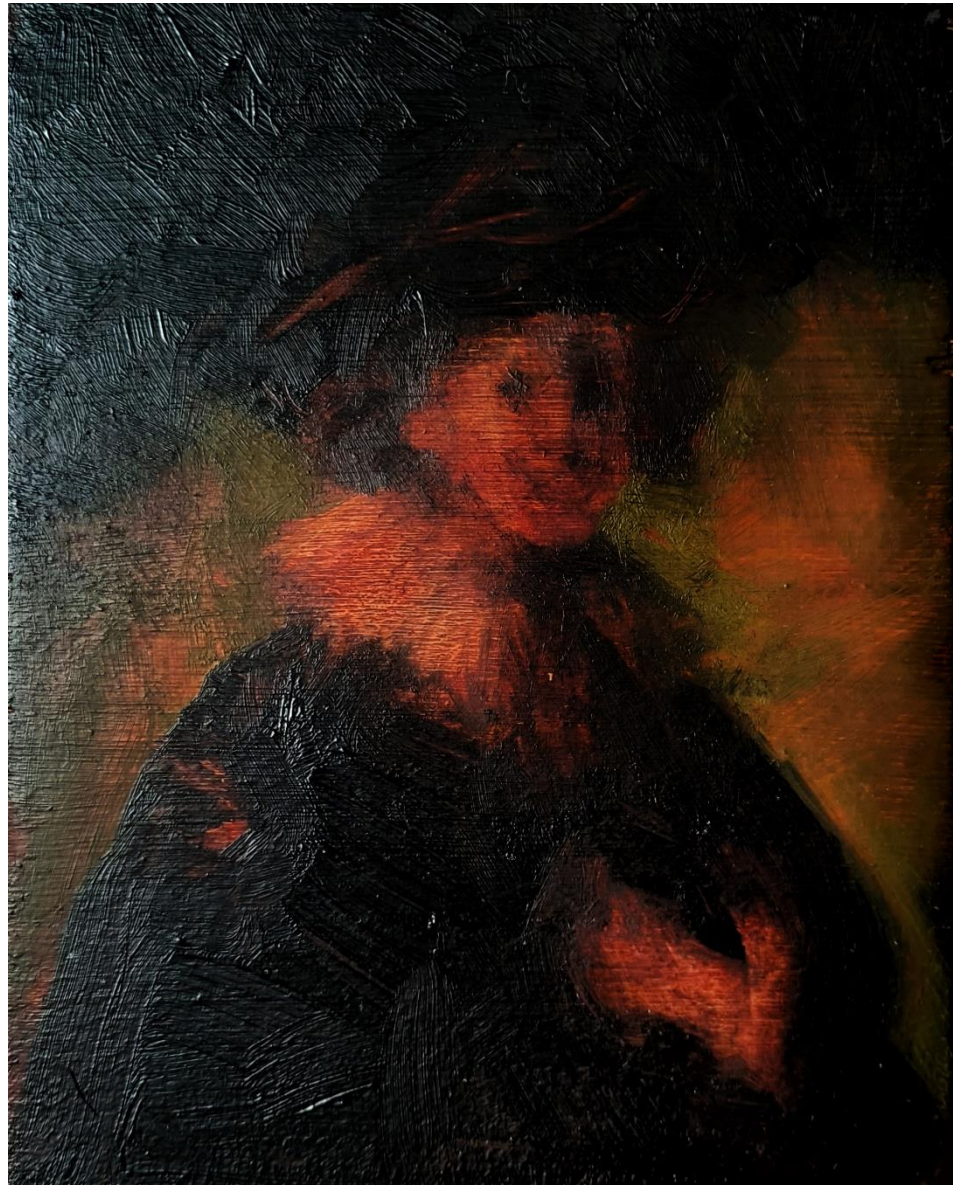


Fig. 63. Detalle de la interpretación de Autorretrato con sombrero de Ala ancha (hacia 1632), de Rembrandt.

Fig. 64. Interpretación de Autorretrato con sombrero de Ala ancha (hacia 1632), de Rembrandt, Leonardo Carrera, óleo sobre madera, 16 x 21cm.



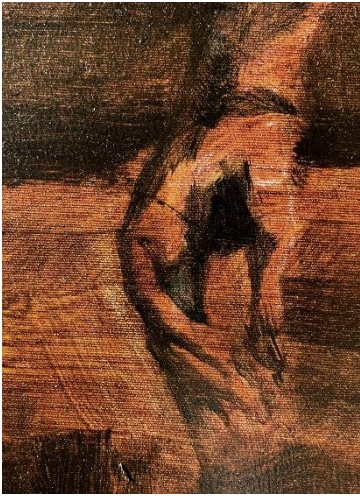


Fig. 65. Detalle de *El pintor en su estudio*.

Fig. 66. *El pintor en su estudio*, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 150 x 90 cm.

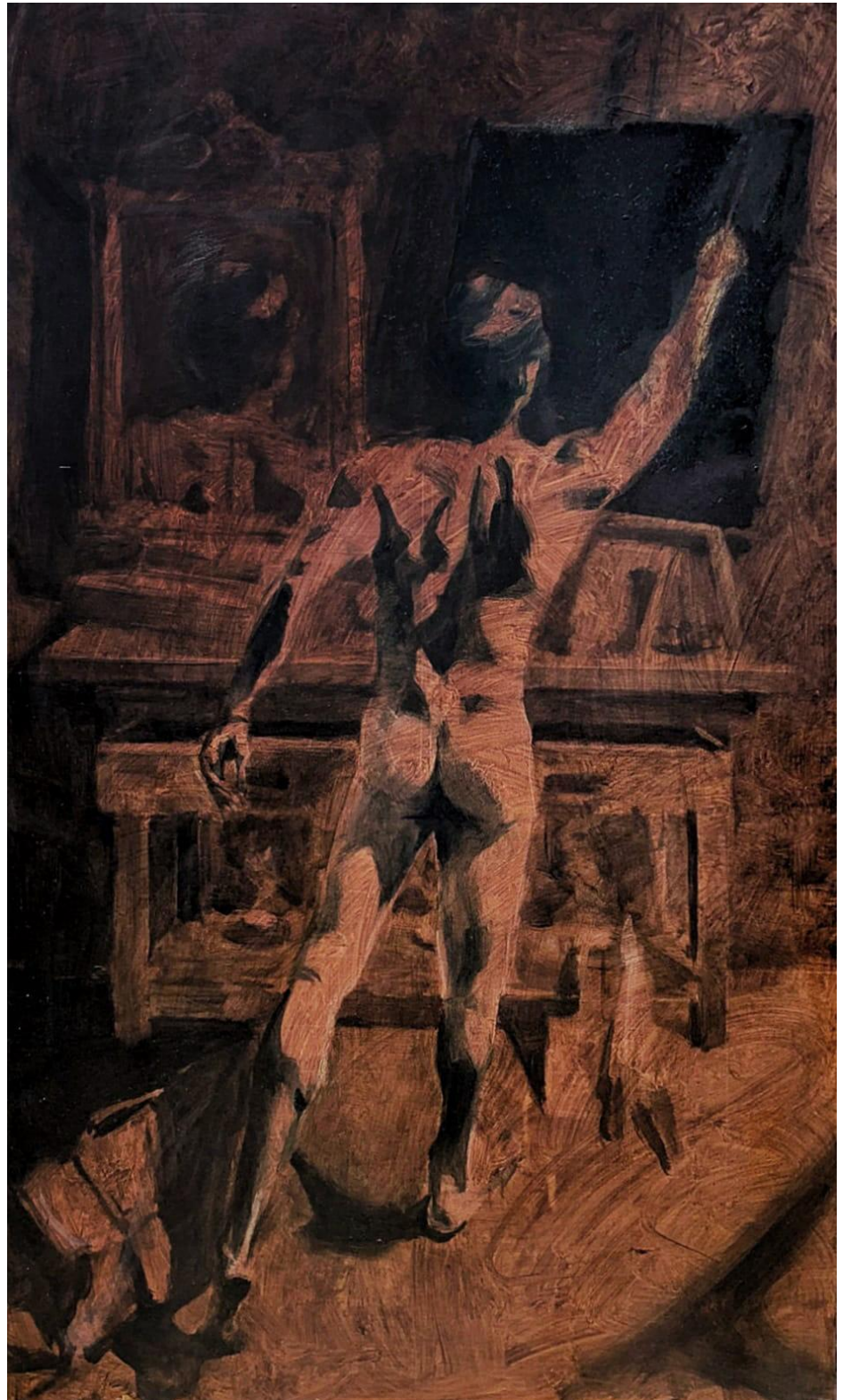




Fig. 67. Detalle de Autorretrato partido.

Fig. 68. Autorretrato partido, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 40 x 20 cm.





Fig. 69. Detalle de Autorretrato veraniego.

Fig. 70. Autorretrato veraniego, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 26 x 38 cm.

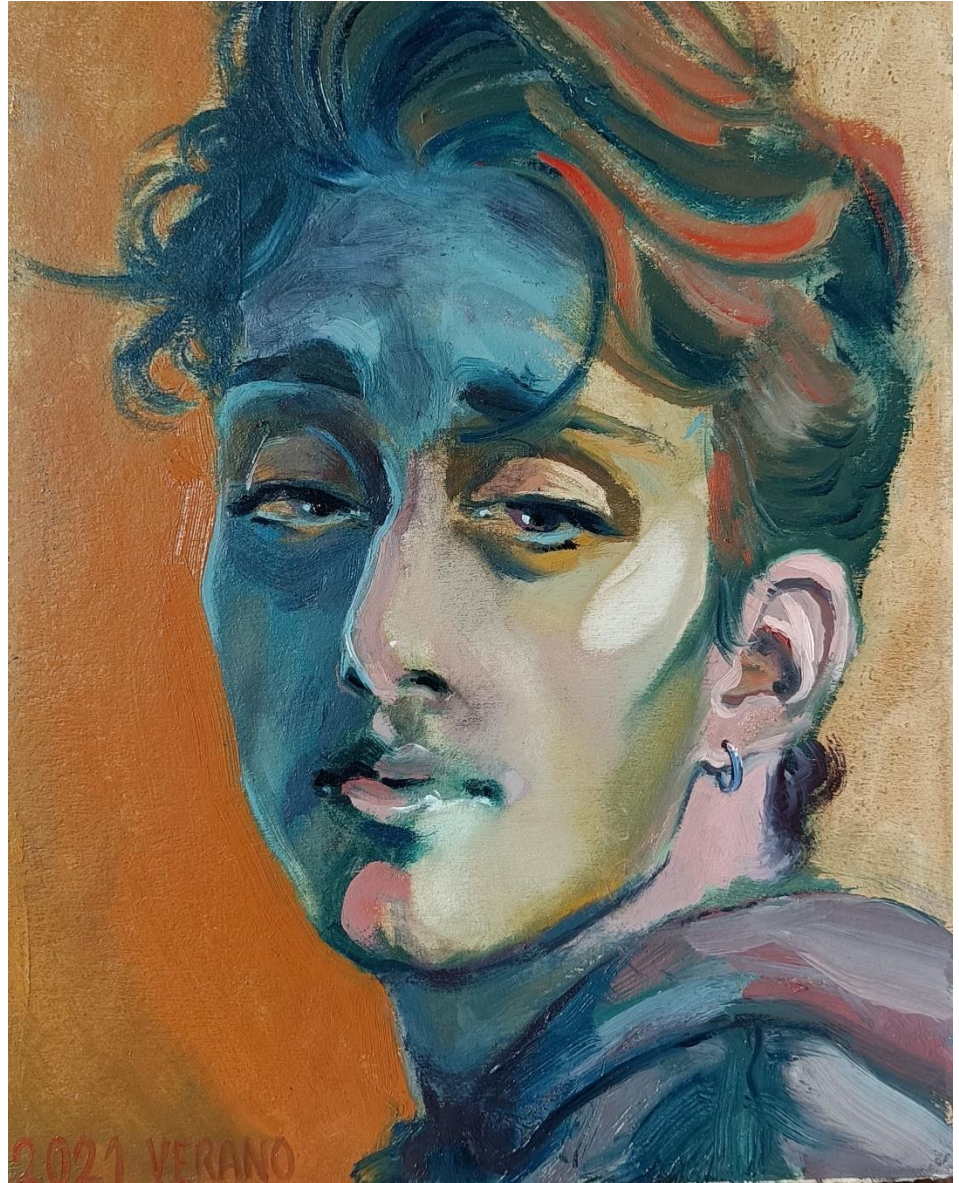


Fig. 71. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 72. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 73. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 74. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

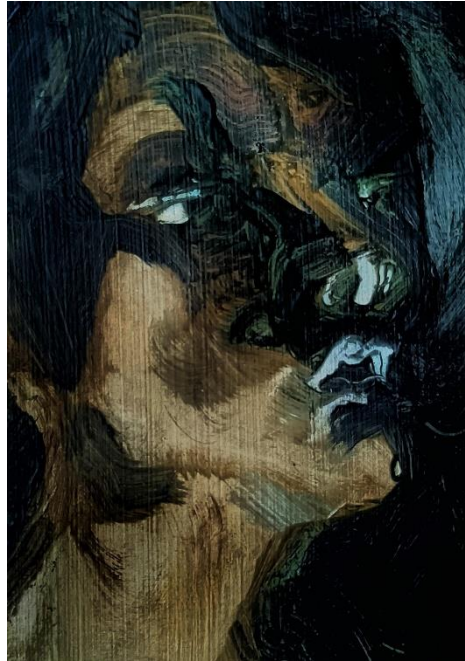
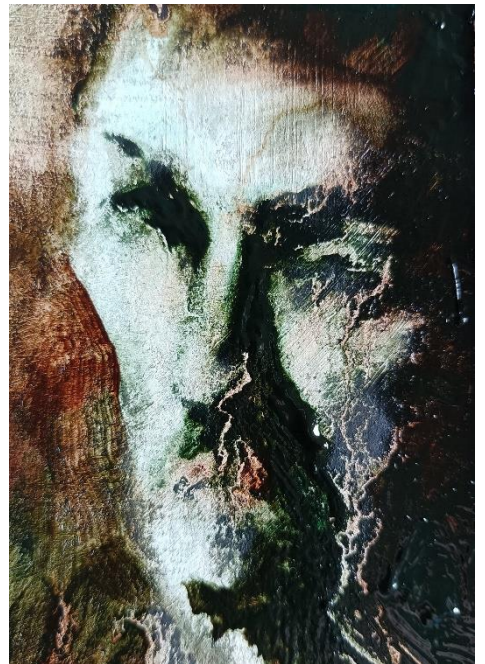
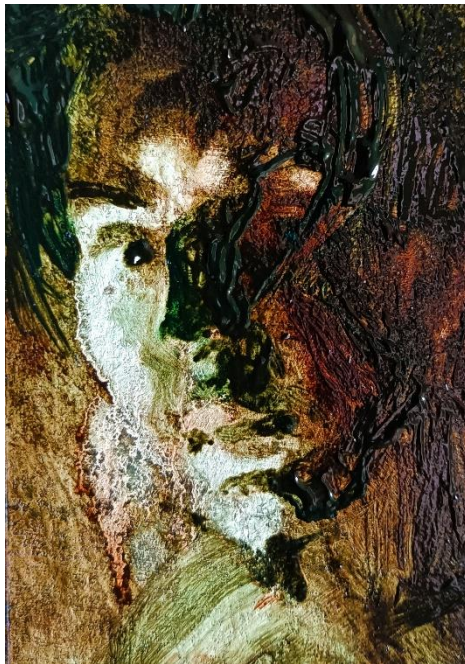
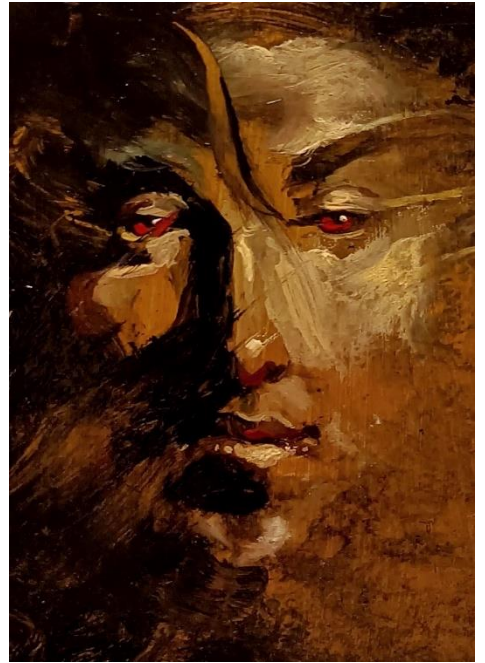


Fig. 75. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 76. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 77. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.

Fig. 78. Autorretrato sin título, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.



5. CONCLUSIONES

El interés por querer desarrollar con más profundidad la temática tratada en anteriores proyectos relacionados con el autorretrato y Rembrandt, me llevó a examinar los límites del retrato, indagando en la importancia que tuvo en sus orígenes y sigue teniendo en el presente la representación de la imagen humana; por medio del estudio en las cuestiones de identidad, memoria, tiempo, filosofía y psicología.

Conformando así una serie de obras que pretenden cuestionar la efectividad del retrato como representación del ser, al mismo tiempo que intentan plasmar la esencia del mismo. En dichas obras se observa un tratamiento pictórico diferente, todo dentro del marco figurativo, pero con distintos recursos, de tal forma que se plantea la problemática desde distintas perspectivas pictóricas, y no rigiéndose por una única forma de pensar y crear.

Para poder llegar a completar el conjunto total de la obra que se planteó en un principio, se requirió de dedicación, organización, y constancia. Tras haberlo conseguido en un tiempo delimitado, se ha generado una metodología de trabajo y un acercamiento al panorama profesional artístico. Además de esta metodología detallada en el presente TFG se plantearon una serie de objetivos a cumplir, y es que con un proyecto finalizado, resulta conveniente reflexionar acerca de todo lo aprendido, de los aciertos y los errores, para así determinar si se han llevado correctamente los objetivos planteados al inicio del trabajo.

En primer lugar, a modo general se planteó ampliar los conocimientos estudiados en el Grado sobre la técnica del óleo y relacionarlos con el autorretrato, configurando una aproximación teórica-práctica para indagar en las posibilidades del retrato como medio idóneo para el estudio sobre cuestiones de identidad, memoria y tiempo. Hecho que se cumple gratamente gracias a la cantidad de obra producida y tiempo invertido en ella, experimentando con distintas soluciones pictóricas e investigando otras, además de la investigación acotada a estas inquietudes en el marco teórico.

Respecto a los objetivos relacionados con tratar el retrato psicológico como forma de introspección y conocimiento, además de las cuestiones relacionadas con el retrato y la identidad por medio de las posibilidades de la pintura, considero que se han cumplido gratamente gracias al conocimiento adquirido en las lecturas y la experimentación pictórica a la hora de realizar los cuadros, además de los bocetos y apuntes en el cuaderno de campo.

Uno de los objetivos más importantes del presente TFG fue investigar y comprender el método de trabajo de Rembrandt para poder aplicarlo en la práctica pictórica. Y aunque se ha cumplido según las expectativas, intuyo que queda demasiado camino para poder abarcar lo que Rembrandt significa para mi faceta como artista e incluso como individuo, por lo que se pretende seguir aprendiendo de este artista todo lo que esté en nuestras manos.

Por lo general podríamos decir que *Ante el espejo. Una mirada al (auto)retrato de la mano de Rembrandt* es un proyecto terminado con el que he crecido como artista, porque he sido capaz de aunar todas mis inquietudes personales, explorarlas y crear a partir de ellas. Por eso mismo me gustaría seguir investigándolas.

Para finalizar, en cuanto al futuro, se presenta la posibilidad de derivar este trabajo hacia un proyecto expositivo, como bien se explica en el anexo del presente TFG, de esta manera otorgaríamos al proyecto una implicación más real y profesional dentro del mundo del arte.

6. REFERENCIAS

6.1. BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Léon-Battista. *De pictura*. ALLIA, 2007. ISBN 9782844852410.

ALTUNA, B., 2011. *Una Historia moral del rostro*. España: Pre-textos. ISBN 9788492913879.

AMOUNT, Jaques, 1997. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN 9788449304781.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh El Suicidado Por La Sociedad*. Argonauta, 1999. ISBN 9789509282216.

BOMFORD, D., et al., 1996. *Rembrandt: materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Ediciones del Serbal. ISBN 8476281722.

CARRERE, Alberto, 2000. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra. ISBN 8437618207.

DELENDIA, Odile, 2014. *Velázquez. La Obra Completa*. Taschen. ISBN 10 3836550148.

FAUQUÉ, Jacques, y VILLANUEVA ECHEVERRÍA, Ramón, 1824. *Goya y Burdeos*. Zaragoza: Ediciones Oroel.

- GABARRE, Julián, 2000. *El rostro y la personalidad: Inteligencia, carácter y aptitudes*. Barcelona: Ediciones Flumen ISBN 8493131202.
- GARCÍA LÓPEZ, Félix, et al., 2007. Cap. II. *Éxodo*. Desclée de Brouwer. ISBN 9788433021304.
- GOGH, V. van y GOLDSTEIN, V., 2013. *Cartas a Theo*. 5a ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9788492857609.
- GUDIOL, José, 2008. *Goya*. Barcelona: Polígrafa, ISBN 9788434311732.
- HARRSCH, Catalina, 2005. *Identidad del psicólogo*. 4ª ed. México: Pearson Educación. ISBN 9702605717.
- KLEINER, Fred S. 2012. *Gardner's Art through the Ages*. 14 ed. Cengage Learning. ISBN 9780840030542.
- LACLOTTE, Michel, et al., 1989. *Dizionario della pittura e dei pittori*. Larousse Einaudi. ISBN 8806115731.
- MARTÍNEZ-ARTERO, R., 2004. *El retrato: del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos. ISBN 8495776812.
- PICARD, Max, 1930. *The human face*. New York: Farrar & Rinehart. ISBN 9783724902898.
- REWALD, John, 1978. *Post-Impressionism*. Museum of Modern Art. ISBN 9780870705328.
- SCHUSTER, Martin y BEISL Horts, 1981. *Psicología del arte*. Barcelona: Blume. ISBN 9788470314575.
- SIGFRIED, Giedion, 1995. *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Ed 1995. España: Alianza Editorial. ISBN 9788420670164.
- SIMMEL, Georg, 2015. *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro. ISBN 9788493837570.
- WETERING, Ernst van de. Rembrandt. El trabajo del pintor. Valencia: Universitat de València, 2007. ISBN 978-84-370-6613-4.

6.2. RECURSOS EN LÍNEA

ARTÍCULOS EN WEB / POST EN BLOG

- ALONSO, José R., 2017. El mito de la morfopsicología. En: *Neurociencia* [en línea]. Disponible en: <https://jralonso.es/2017/11/03/el-mito-de-la-morfopsicologia/> [consulta: 22 marzo 2022].

- ALMENAR, Miguel. Anciano afligido. En: *Artehistoria: La página del Arte y la Cultura en español* [en línea]. Disponible en:
<https://www.artehistoria.com/es/obra/anciano-afligido>
[consulta: 7 mayo de 2022].
- BLASONE, Pino, 2010. Mirrors, Masks and Skulls. En: *Academia* [en línea]. Disponible en:
https://www.academia.edu/1102002/Mirrors_Masks_and_Skulls
[consulta: 12 febrero 2022]
- BOZAL, Valeriano, Pinturas negras [Goya]. En: *Museo del Prado* [en línea]. Disponible en:
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163>
[consulta: 12 febrero 2022].
- CALVO SANTOS, Miguel, 2018. Anciano en pena. En: *Historia Arte* [en línea]. Disponible en:
<https://historia-arte.com/artistas/vincent-van-gogh>
[consulta: 2 de febrero 2022].
- CALVO SANTOS, Miguel, 2016. René Magritte. En: *Historia Arte* [en línea]. Disponible en:
<https://historia-arte.com/artistas/rene-magritte>
[consulta: 26 de febrero 2022].
- CALVO SANTOS, Miguel, 2016. Vincent Van Gogh. En: *Historia Arte* [en línea]. Disponible en:
<https://historia-arte.com/artistas/vincent-van-gogh>
[consulta: 2 de febrero 2022].
- CARVAJAL, Guillermo, 2019. Johannes Gump, el pintor cuya única obra es un misterioso triple autorretrato. En: *La brújula verde* [en línea]. Disponible en:
<https://www.labrujulaverde.com/2019/06/johannes-gump-el-pintor-cuya-unica-obra-es-un-misterioso-triple-autorretrato>
[consulta: 26 febrero 2022].
- ELLE, 2013. David Hockney arremete contra Damien Hirst por no hacer él mismo sus obras. En: *El Mundo* [En línea]. Disponible en:
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/01/03/cultura/1325608978.html>
[Consulta: 5 de febrero de 2022].
- EXPÓSITO, Francisco G., 2019. Eugène Carrière. En: *Por amor al arte* [en línea]. Disponible en:
<https://poramoralarte-exposito.blogspot.com/2019/08/eugene-carriere-1849-1906.html> [consulta: 9 enero 2022].

- FERNÁNDEZ TOMÁS Y TAMARO, Elena, 2004. Biografía de Eugène Carrière. En: *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea* [en línea]. Disponible en: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carriere.html> [consulta: 16 mayo 22].
- GUILLÉN GUERRERO, Manuel, 2016. Velázquez. Venus del espejo. En: *Historia del arte* [en línea]. Disponible en: https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_391.html [consulta: 13 abril 2022].
- GUZMÁN MARTÍNEZ, Grecia, 2018. Atazagorafobia (miedo al olvido): síntomas, causas y tratamiento. En: *Psicología y mente* [en línea]. Disponible en: <https://psicologiaymente.com/clinica/atazagorafobia> [consulta: 10 mayo 2022].
- MEJÍAS BLAKE, Santiago, 2021. El crucificado más sublime del Arte. En: *Historia Arte* [en línea]. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/cristo-crucificado> [consulta: 12 de febrero 2022].
- MILIN, Nora, 2008. Catalogues eighteen self-portrait paintings by Carrière. En: *The met museum*. [en línea]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435856> [consulta: 4 mayo 2022].
- MUÑOZ MORELLÀ, Amparo y SANCHO BOILS, Javier. ¿Para qué sirve el autorretrato?. En: *Andana* [en línea]. Disponible en: <https://andanafoto.com/para-que-sirve-el-autorretrato/> [consulta: marzo de 2022].
- PRIETO FERNÁNDEZ, Laura, 2016. Reproducción prohibida, Magritte. En: *La Guía* [en línea]. Disponible en: <https://arte.laguia2000.com/pintura/reproduccion-prohibida-magritte> [consulta: 26 de febrero 2022].
- SABATER, Valeria, 2020. Atazagorafobia o miedo al olvido: síntomas, causas y tratamiento. En: *Mejor con Salud* [en línea]. Disponible en: <https://mejorconsalud.as.com/atazagorafobia-miedo-olvido-sintomas-causas-tratamiento/> [consulta: 17 febrero 2022].

ARTÍCULOS DE REVISTAS ELECTRÓNICAS

BLANCA ARMENTEROS, Josefina, 2007. Un recorrido por el retrato del siglo XX. *Boletín del Ilustre Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias*. [en línea]. N. 184, pp. 10-12 [consulta: mayo de 2022].
Disponible en:
<https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/36098>

ELENA DOBRE, Catalina 2019. La filosofía del rostro en Max Picard. *Thémata* [en línea]. Universidad Anáhuac, México: N. 60, pp.: 97-116 [consulta: abril de 2022]. ISSN: 0212-8365.
Disponible en:
<https://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2020/02/10468-34916-1-PB.pdf>

MIR-FULLANA, F., 2009. La falsa discromatopsia del pintor Eugène Carrière. *Arch Soc Esp Oftalmol* [en línea]. Barcelona: vol. 84 n. 1 [consulta: mayo de 2022]. ISSN 0365-6691.
Disponible en:
https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0365-66912009000100010

TRABAJOS ACADÉMICOS EN LÍNEA

CABRERA MIQUEL, C., 2016. *Ser y parecer. La identidad retratada* [en línea]. Trabajo fin de grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: mayo de 2022].
Disponible en:
<http://hdl.handle.net/10251/60535>

GABARRE MIR, Julián, 2010. *Rostro y cerebro: dos caras de una misma realidad* [en línea]. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona [consulta: mayo de 2022].
Disponible en:
<https://www.uab.cat/servlet/Satellite?cid=1096481466568&pagename=UABDivulga%2FPage%2FTemplatePageDetallArticleInvestigar¶m1=1288074135055>

GARRIDO LUQUE, S.A., 2015. *Un retrato imposible, la búsqueda de legitimidad en el rostro ausente* [en línea]. Trabajo fin de máster. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: mayo de 2022].
Disponible en:
<http://hdl.handle.net/10251/48743>

GUIJARRO MARTÍNEZ, M., 2021. *Introspección. Un viaje hacia el interior mediante el retrato fotográfico* [en línea]. Trabajo fin de grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: febrero de 2022].
Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/173824>

ORTUÑO SORIANO, J.M., 2016. *RETRATOS CERCANOS: EXPRESIONES EN EL SUJETO* [en línea]. Trabajo fin de grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: febrero de 2022].

Disponible en:

<http://hdl.handle.net/10251/73920>

RAZOLA GARCÍA, C.A., 2019. *Retratos introspectivos: análisis de las emociones y la personalidad en los rostros a través del grabado calcográfico* [en línea]. Trabajo fin de grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: febrero de 2022].

Disponible en:

<http://hdl.handle.net/10251/125613>

VALLÉS IBORRA, L., 2021. *Autorretrato real* [en línea]. Trabajo fin de grado. Valencia: Universitat Politècnica de València. [consulta: marzo de 2022].

Disponible en:

<http://hdl.handle.net/10251/173292>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. <i>Cráneo de Jericó</i> , fechado entre el 8200 y el 7500 a.C.	p. 10
Fig. 2. <i>Máscara funeraria de faraón</i> 1323 a.C.	p. 10
Fig. 3. <i>Retrato de Dora Maar</i> , 1937, Picasso, óleo sobre lienzo, 92 x 65 cm.....	p. 11
.....	p. 11
Fig. 4. <i>Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa</i> , 1434, Jan Van Eyck, óleo sobre tabla, 82 cm x 60 cm.	p. 11
Fig. 5. <i>Autorretrato como hombre joven</i> , 1628, Rembrandt, óleo sobre madera, 22,6 x 18,7 cm.....	p. 12
Fig. 6. <i>Autorretrato</i> , 1665, Rembrandt, óleo sobre lienzo, 114,3 x 94 cm.	p. 12
.....	p. 12
Fig. 7. <i>El caballero sonriente</i> , 1624, Frans Hals, óleo sobre lienzo, 83 x 67 cm.	p. 13
.....	p. 13
Fig. 8. <i>Banquete de los arcabuceros de San Jorge de Haarlem</i> , Fran Hals, 1616, óleo sobre lienzo, 175 x 324 cm.	p. 13
Fig. 9. <i>Grupo de músicos</i> , hacia 1650 - 1652, Jacob van Loo, óleo sobre lienzo, 73,3 x 66 cm.	p. 14
Fig. 10. Detalle de tonalidades carnosas en <i>La novia judía</i> , 1669, Rembrandt. . p.	14
Fig. 11. Dibujo realizado probablemente durante la ejecución del cuadro: <i>Judas arrepentido, devolviendo las monedas de plata</i> , 1629, Rembrandt.	p. 15
Fig. 12. Pigmento de blanco de plomo.	p. 15
Fig. 13. Detalle de impasto de bajo relieve del teniente Ruytenburch en <i>La Ronda de noche</i> , 1642, Rembrandt.	p. 16
Fig. 14. Detalle de impasto de grueso relieve en <i>La novia judía</i> , 1665, Rembrandt, 1665.....	p. 16

Fig. 15. <i>Autorretrato</i> , 1889, Vincent van Gogh, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.	p. 19
Fig. 16. <i>Autorretrato triple</i> , 1646, Johannes Gump, óleo sobre lienzo, 88,5 x 89 cm.	p. 20
Fig. 17. <i>Narciso</i> , 1597-1599, Caravaggio, óleo sobre lienzo, 110 x 92 cm.	p. 21
Fig. 18. <i>Autorretrato dedicado a Paul Gauguin</i> , óleo sobre lienzo, 24 x 19 cm. ..	p. 23
Fig. 19. <i>L'expression des passions: La frayeur</i> , 1668, Charles LeBrun.....	p. 24
Fig. 20. Detalle de la <i>Venus del espejo</i> , Velázquez, 1647, óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm.....	p. 28
Fig. 21. <i>Cristo crucificado</i> , Velázquez, 1632, óleo sobre lienzo, 248 x 169 cm.....	p. 28
Fig. 22. <i>Saturno devorando a su hijo</i> , Goya, 1820-1823, óleo sobre revoco trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm.	p. 29
Fig. 23. <i>Autorretrato con la oreja cortada</i> , 1889, Van Gogh, óleo sobre lienzo, 60,5 x 50 cm.....	p. 30
Fig. 24. <i>Anciano en pena</i> , 1890, Van Gogh, óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm.	p. 30
Fig. 25. <i>Retrato de Clemenceau</i> , 1889, Eugène Carrière, óleo sobre lienzo, 90 x 55 cm.	p. 31
Fig. 26. <i>Autorretrato</i> , 1893, Eugène Carrière, óleo sobre lienzo, 41,2 x 12,8 cm.	p.31
Fig. 27. <i>La reproducción prohibida</i> , 1937, René Magritte, óleo sobre lienzo, 81,3 x 65 cm.....	p. 32
Fig. 28. Interpretación gráfica, trabajo previo. <i>Autorretrato</i> , 1630, de Rembrandt, Leonardo Carrera, tinta sobre papel, 21 x 30 cm.	p. 33
Fig. 29. <i>Rembrandt. Los autorretratos, Volker Manuth, Marieke de Winkel</i> . Libro. Fotografía tomada en el proceso de la interpretación de <i>Autorretrato como soldado riendo</i>	p. 35
Fig. 30. Proceso de: <i>Interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo</i>	p. 35
Fig. 31. Proceso de: <i>Interpretación de Autorretrato (hacia 1629)</i>	p. 35
Fig. 32. Autorretrato fotográfico tomado de referencia para <i>El pintor en su estudio</i> , 2022, Leonardo Carrera.	p. 36
Fig. 33. Uno de los autorretratos fotográficos tomados de referencia para el proyecto <i>Ante el espejo. Una mirada al (auto)retrato de la mano de Rembrandt</i>	p. 36
Fig. 34. Detalle de la parte trasera de la <i>interpretación de Autorretrato con gorjal</i> (hacia 1629).	p. 37
Fig. 35. Paleta usada para la interpretación de <i>Autorretrato con la cara sumida en sombras</i> (hacia 1628).....	p. 38
Fig. 36. Cuaderno de campo para el proyecto.	p. 38

Fig. 37. Proceso de: <i>Interpretación de Autorretrato con gorjal</i>	p. 39
Fig. 38. Cuaderno de campo para el proyecto.	p. 39
Fig. 39. <i>Interpretación de Autorretrato como Zeuxis</i> (hacia 1662), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.	p. 40
Fig. 40. <i>1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo</i> (hacia 1628) de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.	p. 40
Fig. 41. <i>Interpretación de Autorretrato</i> (hacia 1640), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.	p. 40
Fig. 42. <i>Interpretación de Autorretrato con gorjal</i> (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.	p. 40
Fig. 43. Detalle de: <i>El pintor en su estudio</i> , 2022, Leonardo Carrera.	p. 41
Fig. 44. Proceso de: <i>El pintor en su estudio</i> , 2022, Leonardo Carrera.	p. 41
Fig. 45. <i>Autorretrato veraniego</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 26 x 38 cm.	p. 42
Fig. 46. Proceso de: <i>Autorretrato partido</i>	p. 42
Fig. 47. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo</i> (hacia 1661), de Rembrandt.	p. 43
Fig. 48. <i>Interpretación de Autorretrato como apóstol San Pablo</i> (hacia 1661), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre tabla, 92 x 63 cm.	p. 43
Fig. 49. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato como soldado riendo</i> (hacia 1628), de Rembrandt.....	p. 44
Fig. 50. <i>2ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo</i> (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm.	p. 44
Fig. 51. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato como Zeuxis</i> (hacia 1662), de Rembrandt.	p. 45
Fig. 52. <i>Interpretación de Autorretrato como Zeuxis</i> (hacia 1662), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.	p. 45
Fig. 53. <i>Detalle 1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo</i> (hacia 1628), de Rembrandt.....	p. 46
Fig. 54. <i>1ª Interpretación de Autorretrato como soldado riendo</i> (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm.	p. 46
Fig. 55. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato</i> (hacia 1640), de Rembrandt.....	p. 47
Fig. 56. <i>Interpretación de Autorretrato</i> (hacia 1640), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 34 x 41 cm.	p. 47
Fig. 57. <i>Detalle de la interpretación de Autorretrato con la cara sumida en sombras</i> (hacia 1628), de Rembrandt.	p. 48
Fig. 58. <i>Interpretación de Autorretrato con la cara sumida en sombras</i> (hacia 1628), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 30 x 24 cm....	p. 48
Fig. 59. <i>Detalle de la interpretación de Autorretrato con gorjal</i> (hacia 1629), de Rembrandt.....	p. 49

Fig. 60. <i>Interpretación de Autorretrato con gorjal</i> (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 25 x 30 cm.	p. 49
Fig. 61. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato</i> (hacia 1629), de Rembrandt.	p. 50
Fig. 62. <i>Interpretación de Autorretrato</i> (hacia 1629), de Rembrandt, 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 18 x 24 cm.	p. 50
Fig. 63. Detalle de la <i>interpretación de Autorretrato con sombrero de Ala ancha</i> (hacia 1632), de Rembrandt.	p. 51
Fig. 64. <i>Interpretación de Autorretrato con sombrero de Ala ancha</i> (hacia 1632), de Rembrandt, Leonardo Carrera, óleo sobre madera, 16 x 21cm.	p. 51
Fig. 65. Detalle de <i>El pintor en su estudio</i>	p. 52
Fig. 66. <i>El pintor en su estudio</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 150 x 90 cm.	p. 52
Fig. 67. Detalle de <i>Autorretrato partido</i>	p. 53
Fig. 68. <i>Autorretrato partido</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 40 x 20 cm.	p. 53
Fig. 69. Detalle de <i>Autorretrato veraniego</i>	p. 54
Fig. 70. <i>Autorretrato veraniego</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre lienzo, 26 x 38 cm.	p. 54
Fig. 71. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 55
Fig. 72. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 55
Fig. 73. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 55
Fig. 74. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 55
Fig. 75. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 56
Fig. 76. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 56
Fig. 77. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 56
Fig. 78. <i>Autorretrato sin título</i> , 2022, Leonardo Carrera, óleo sobre papel, 10 x 14 cm.	p. 56

8. ANEXO

8.1. ANTECEDENTE.

Trabajo seminal para la asignatura Historia y Teoría del Dibujo, origen del presente TFG.

Interpretación de Autorretrato (hacia 1630), de Rembrandt, 2020, Leonardo Carrera, tinta sobre papel, 21 x 30 cm.



Interpretación de Autorretrato (hacia 1629), de Rembrandt, 2020, Leonardo Carrera, barra grasa conté sobre papel, 21 x 30 cm.



Interpretación de Autorretrato (hacia 1629), de Rembrandt, 2020, Leonardo Carrera, sanguina sobre papel, 10 x 14 cm.

Interpretación de Autorretrato (hacia 1629), de Rembrandt, 2020, Leonardo Carrera, pastel sobre papel, 10 x 14 cm.



Autorretrato sin título, 2020, Leonardo Carrera, sanguina y barra grasa conté sobre papel, 10 x 14 cm.



Autorretrato sin título, 2020, Leonardo Carrera, sanguina y barra grasa conté sobre papel, 10 x 14 cm.



Autorretrato sin título, 2020, Leonardo Carrera, sanguina y barra grasa conté sobre papel, 10 x 14 cm.

Autorretrato sin título, 2020, Leonardo Carrera, sanguina y barra grasa conté sobre papel, 10 x 14 cm.



8.2. BREVE PLANTEAMIENTO DE FUTURA EXPOSICIÓN

Queda pendiente la elección del espacio expositivo. Como anticipo presentamos el posible cartel y la hoja de sala para presentar el proyecto ante instituciones públicas de exhibición. Con esta intención, también hemos elaborado algunas estrategias comunicativas que seguiríamos para poder ofrecer una mayor difusión, entre las cuales se encuentran la publicación de un vídeo poético realizado en conjunción con la asignatura de Postproducción digital y efectos especiales, impartida por Adolfo Muñoz García, el vídeo estará disponible próximamente en redes sociales como Instagram, YouTube y TikTok en el perfil de @hicarrera.

Actualmente el vídeo se encuentra publicado en el siguiente enlace que dirige al apartado noticias de mi página web:

<https://leocaral.upv.edu.es/noticias/noticias.html>

Cartel para la exposición del proyecto.



Hoja de sala para la exposición del proyecto.



Persiguiendo la eternidad, evitando al olvido a través de sus obras, el artista se sumerge en sus propias entrañas, para absorber y plasmar la autenticidad de su ser, dejándose llevar por ese llamamiento de la energía interior que surge del individuo, instintiva, inconsciente, biológica...

Es en el duelo con el lienzo donde se entremezcla la parte visible, y lo que subyace a la misma, lo intangible, donde las emociones que están a punto de suceder, cobran importancia mediante el intermediario del reflejo pintado...

Es en el espejo donde el pintor encuentra el equilibrio entre lo intangible y lo material, mientras que en la pintura se permite transformar este equilibrio efímero, en eterno.

Al mismo tiempo que se expone lo que no podemos ver, se refleja lo más profundo del ser humano. Siendo la mirada lo único que nos permite acceder a ese lugar irreal e imposible, reencontrándonos con nosotros mismos.

Presentamos un proyecto de carácter pictórico que toma como punto de partida el estudio de la obra de Rembrandt, fundamentalmente sus autorretratos.

El interés por las posibilidades expresivas del rostro, nos lleva a detenernos en las cuestiones estrictamente pictóricas, propias del uso del óleo, y en las implicaciones temáticas, psicológicas o emocionales que la representación pictórica permite abordar desde la individualidad morfológica y su relación con el paso del tiempo.

ANTE EL ESPEJO.

UNA MIRADA AL (AUTO)RETRATO DE LA MANO DE REMBRANDT.

Fragmento del video poético del proyecto.

