

Universidad de Santiago de Compostela

Facultad de Geografía e Historia

**El paso del tiempo como agente
transformador y artista**

Jorge Basanta Trillo

Director: Jesús Ángel Sánchez García



Grado en Historia del Arte | Curso 2020-2021

Trabajo de Fin de Grado

Departamento de Historia del Arte

Índice

1. Introducción	1
2. El concepto del «tiempo». Connotaciones y representaciones	3
3. Entre el Tiempo destructor y el Tiempo artista	8
3.1. Joseph Addison (1672–1719). La articulación del Tiempo pintor	8
3.2. William Hogarth (1697–1764). Una defensa del Tiempo devorador.....	11
3.3. Francisco de Goya (1736–1828). Materialidad y Saturno.....	15
4. Artistas y su anticipación a los efectos del paso del tiempo	19
5. El siglo XIX y la inmortalidad a través de la técnica	23
6. Sobre el arte y la transformación matérica del siglo XX al XXI	28
6.1. La conservación del paso del tiempo. Controversias sobre la pátina	28
6.2. Artistas actuales. El tiempo en la intención y discurso estético-artístico.....	30
7. Conclusiones	35
8. Bibliografía	37
9. Anexo de imágenes	39

El paso del tiempo como agente transformador y artista

Resumen:

Siendo inevitable el reflejo transformativo en toda obra de arte material (producto del transcurso temporal), éste ha sido tenido en cuenta no solo por restauradores e historiadores, sino también por los propios artistas, que en mayor o en menor medida, se han posicionado o problematizado al respecto del tema. El presente trabajo pretende así realizar un recorrido histórico en cuanto a la concepción del decurso del tiempo y sus consecuencias en el ámbito y obra artística.

Palabras clave:

Estética del tiempo, materialidad, curso de la obra de arte y reflexividad artística.

O paso do tempo como axente transformador e artista

Resumo:

Sendo inevitable o reflexo transformativo en toda obra de arte material (produto do transcurso temporal), este ten sido en conta non solo por restauradores e historiadores, senón tamén polos propios artistas, que en maior ou menor medida, posicionáronse ou problematizaron ao respecto do tema. O presente traballo pretende así realizar un recorrido histórico en canto á concepción do decurso do tempo e as súas consecuencias no ámbito e obra artística.

Palabras chave:

Estética do tempo, materialidade, curso da obra de arte e reflexividade artística.

Transformative effect of the passage of time and its role as an artist

Abstract:

Since changes due to the passing of time in all sort of objectual art work are unavoidable, not only restorers and historians but also artists (in their own and unique ways) have had to take into consideration this issue. The purpose of this project is to make an historical approach towards the conception of the course of time and its consequences in the art compass and the artistic product.

Key words:

Time aesthetic, materiality, art work's progression and artistic self-consciousness.

1. Introducción

El hecho de que los medios físicos de que necesita la imagen para manifestarse representen un medio y no un fin, no debe eximir de la indagación sobre que significa la materia respecto de la imagen; indagación esta que la estética idealista ha querido generalmente descuidar, pero que el análisis de la obra de arte representa indefectiblemente¹.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar un estudio de las posturas que diferentes figuras relativas al ámbito artístico —tales como artistas, historiadores, restauradores o teóricos— han ido manteniendo respecto de la transformación matérica que la obra de arte sufre con el paso del tiempo y de los efectos que esta genera. Para ello se tratará de prestar especial atención a los testimonios que nos han llegado de los propios artistas, que si bien se han caracterizado por su ausencia o mutilación en relación al arte tradicional, serán una constante durante todo el proyecto. Con esta pretensión, el punto de partida del trabajo planteado toma como referencia la idea del «Tiempo pintor» —un tema ya clásico, alimentado por numerosos escritos y poemas²— y las reflexiones que conocidos artistas y teóricos realizaron sobre esta tesis, como base para un análisis historiográfico en el que la pátina se vuelve así una tangente común a todos los discursos artísticos, publicaciones de época y teorías de conservación que serán analizados.

El marco de estudio se articula, de esta forma, principalmente entre finales del siglo XVI y principios del XVII a la actualidad, dándose en esta última una incorporación directa de transformación producida por el paso del tiempo a la propia intención estética y al discurso artístico —para la que el trabajo puede, quizás, ofrecer una mejor comprensión y aproximación. Entre las figuras escogidas para analizar el tema destacan así la de Joseph Addison, y su importancia en el desarrollo de la tesis del «Tiempo pintor»; William Hogarth, como postura crítica y defensor del Tiempo destructor; y Francisco de Goya, especialmente interesante por la importancia que este le brinda a la materialidad de la obra. Al mismo tiempo, otras personalidades, tales como los académicos y teóricos Gottfried Semper o Cesare Brandi, serán empleadas para atestiguar la evolución que el paso del tiempo como agente transformador —y posible artista— va sufriendo a lo largo de los siglos XIX y XX, actuando así como puente entre el «Tiempo pintor» y la nueva

¹ Cesare Brandi. *Teoría de la restauración*. (Madrid: Alianza, 1988), 19.

² Ana M^a Macarrón Miguel. *Historia de la conservación y la restauración*. (Madrid: Tecnos, 1995), 126.

realidad que el arte actual conforma. La bibliografía empleada para la materialización del trabajo se fundamenta así en diferentes obras y textos de las figuras mencionadas hasta ahora, para las que Martín Lobo y Marjolijn Bol han sido fundamentales en su análisis, de la misma forma que lo ha sido también Rosario Llamas para presentar y analizar el tema desde el prisma del arte contemporáneo y actual.

Si bien el título del proyecto hace referencia al paso del tiempo como “artista”, este se ceñirá así a un marco de estudio pictórico europeo, propiciado no solo por lo mencionado hasta el momento, sino también por el profundo análisis que se ha dado de dicho campo —como resultado del eurocentrismo de las instituciones académicas. Sin embargo, la universalidad que el tema conlleva resultará en ciertas reflexiones que funcionan en toda obra de arte, y que dialogarán entre las instancias estéticas e históricas a través de la materialidad. El proyecto no se centrará por tanto en estudiar las características de los materiales de los artistas tratados, las técnicas empleadas por estos ni en el debate conservativo e historiográfico inherente al paso del tiempo, sino que se servirá de ellos para crear un retrato y análisis de las consideraciones que el decurso temporal ha ido dando en el ámbito de las artes, creando así, por otra parte, un marco de estudio amplio y abierto.

2. El concepto del «tiempo». Connotaciones y representaciones

Es de vital importancia para el eje mismo de este proyecto comprender que el tiempo, junto con el espacio, es una de las dos tangentes ineludibles en el transcurso y desarrollo de la vida del ser humano, cuya percepción y consideraciones son, además, subjetivas. Muestra de ello son las diferentes interpretaciones y aplicaciones que cada civilización y sociedad han realizado de estas categorías, habiendo el tiempo en concreto encarnado —y encarnando— una concepción no solo del mundo, sino también del *cómo* dentro del comportamiento de los individuos, su conciencia y su ritmo vital. Es por este paradigma subjetivo esencial en la idea de tiempo, que la visión mitológica-poética que la Antigüedad presentaba se ve transformada en el medievo hacia una concepción lineal del tiempo —que no puede sino ser comprendida respecto de la influencia cristiana—, influyendo esta irremediamente en la idea moderna del concepto³.

En la Grecia de Homero un determinado intervalo de tiempo era denominado con el término *chrónos*, encontrándose próximo a otros empleados para designar unidades de tiempo precisas, como *émar* (día), *sémeron* (el hoy), *étos* y *eniautós* (el año), *periétos* (la vuelta de los años) o *nyn* (el ahora). Esta determinación concreta y colectiva es precisamente por la que el término acabaría por denotar el integrante más abstracto y universal de la sucesión ilimitada del tiempo, esto es, el Tiempo con mayúscula: *Chrónos*. El Tiempo en Grecia no solo era pensado como en acto —en suma, llevado a término— de todos los instantes y ahora, sino también como la suma en potencia de estos —virtual, no llevada nunca a término⁴. A la primera de estas sumas acabó por dársele el nombre de *aión* [Fig. 1], mientras que a la segunda terminó por denominársele con el ya mencionado término *chrónos*, que sería profundamente identificado —dado el parecido semántico— con Krónos, el más viejo de los dioses y patrón de la agricultura⁵. Panofsky lo explica así:

³ José Ignacio Ortega Cervirón, “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas”. *Medievalismo*, nº9 (1999): 9. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/52321>

⁴ Antonio Campanillo, “*Aión, chrónos y kairós*. La concepción del tiempo en la Grecia antigua”. *La (s) otra (s) historia (s)*, nº 3 (1991): 39-40. https://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s_La_concepci%C3%B3n_del_tiempo_en_la_Grecia_Cl%C3%A1sica?auto=download

⁵ María Jesús Martín Lobo. *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*. (Donostia: Editorial Nerea, 2009), 27.

(...) la expresión griega para el tiempo, Chronos, era muy parecida al nombre de Kronos (el Saturno romano), el más viejo y más tremendo de los dioses. Como patrón de la agricultura, llevaba generalmente una hoz. Como el más viejo del Panteón griego y romano, era profesionalmente viejo, y, más tarde, cuando las grandes divinidades clásicas llegaron a ser identificadas con los planetas, Saturno fue relacionado con el más alto y el más lento de éstos. Cuando el culto religioso fue desintegrándose gradualmente y fue, finalmente, sustituido por la especulación filosófica, el parecido casual entre las palabras de Chronos y Kronos fue aducido como prueba de la verdadera identidad de los dos conceptos que, realmente, tenían algunos rasgos en común. Según Plutarco, que es el primer autor que afirma esta identidad de forma escrita, Kronos significa el Tiempo, de la misma forma que Hera significa el Aire, y Hefastos el Fuego (...)⁶.

Por otra parte, la idea del tiempo en la Edad Media —en cuanto dimensión esencial del acervo humano— se encontraba parcialmente oculta por su consideración secundaria, fundamentada ésta a partir de una visión finalista del desenvolvimiento del individuo y de una profunda indiferencia de cara a la precisión cronológica. La religión cristiana y su carácter finalista potenciaron —pese a la existencia de conceptos del tiempo cíclicos y repetibles indefinidamente— la consideración del tiempo como lineal, con un principio y un fin. Si bien para los primeros cristianos la eternidad era la dilatación infinita del propio tiempo, y por tanto no se oponía a este, la Encarnación de Cristo supuso una dimensión temporal histórica —dividida en dos partes— de proyección lineal, en un único sentido, la tendencia hacia Dios⁷.

La concepción moderna del tiempo recogerá y dará continuación a esta idea del recorrido lineal, que se verá ampliada en su visión del mismo como un proceso progresivo de degradación, dándose de esta forma la génesis de la idea del Tiempo destructor. El concepto anterior del tiempo cíclico, como un transcurrir de estaciones que llegan a su fin y regresan para empezar año tras año, se ve así profundamente modificado⁸, y por otro lado, asociado con Saturno —el más frío, el más seco y el más lento de los planetas—, con la vejez, la pobreza y la muerte, siendo esta última (la Muerte) representada con una guadaña y una hoz desde períodos muy tempranos⁹. Es de esta forma que mientras las

⁶ Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*. (Madrid: Alianza Universidad, 1992), 97-98.

⁷ Ortega, “La medida del tiempo”, 11.

⁸ Martín, *La pátina*, 27.

⁹ Panofsky, *Estudios*, 101.

representaciones correspondientes a este concepto sucesivo del tiempo se caracterizaban, como Panofsky plantea, «por símbolos de una velocidad fugaz de equilibrio inestable, o por símbolos de poder universal y fertilidad infinita; pero no por símbolos de destrucción y decadencia»¹⁰; la imagen del Tiempo como destructor, figurado como un anciano con guadaña, generalmente desnudo y alado, toma forma en la modernidad, surgiendo con este sentido en el Renacimiento y el Barroco¹¹, a partir de la evidente intromisión de rasgos medievales en la imagen clásica¹².

Profundizando ya en este marco iconográfico, cabe destacar que la figura del Tiempo se daría con la identificación del mismo con el dios romano Saturno, la figura helena de Cronos. Los atributos del primero de estos acabaron por ser reinterpretados, de forma que la hoz —como herramienta agrícola— pasa a poder ser substituida por una guadaña, en relación a la muerte; mientras que el haber devorado a sus hijos pasa a poder ser leído como la manifestación devoradora del tiempo, que acaba por destruirlo todo¹³. Esta caracterización la incluye Cesar Ripa en su *Iconología* (1593) en una de las descripciones que proporciona sobre el modo de representar el Tiempo como personaje:

En cuanto al tiempo mismo, como nada hay mas antiguo que él, se le representa bajo la figura de un viejo con alas, rodeado del sol y de la luna, que le sirven para arreglar su curso. El *reloj de arena*, emblema del presente que huye, y la, guadaña, que significa que el *Tiempo* todo lo destruye, son los atributos particulares que se dan á esta figura: por esto se representa gastando una piedra; alusión á la que *Rhea* ó *Cibeles* sustituyó á los hijos que devoraba *Saturno*: alegoría que ha conservado la mitología para espresar el poder destructor é irresistible del *Tiempo*¹⁴.

Las diferentes explicaciones que Ripa proporciona a lo largo de su obra no son, sin embargo, asistidas por imágenes, que son presentadas por primera vez —con esta nueva fusión de caracteres que acompañan a la figura del Tiempo— en las publicaciones de ilustraciones realizadas por artistas sobre los Triunfos de Petrarca, a finales del Siglo XV y principios del XVI. Este nuevo carácter destructor se hace presente al aparecer la

¹⁰ Panofsky, *Estudios*, 97.

¹¹ Martín, *La pátina*, 27.

¹² Panofsky, *Estudios*, 106.

¹³ Martín, *La pátina*, 27.

¹⁴ Cesare Ripa. *Iconologia*. (México, 1866 [1593]), 136-138.

<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>

figura —como describe ya Ripa— rodeada de ruinas, tanto de edificios como de estatuas, y siendo representada posteriormente incluso mordiendo esculturas [Fig. 2], haciendo así expreso el poder que este dios devorador sostiene sobre las obras de arte.

En un cierto sentido contrario a esta figura de Saturno —Tiempo— aniquilador, surgirá sobre todo en los siglos XVII y XVIII la del Tiempo pintor, fruto de la idea de que el paso del tiempo elabora en las pinturas de los antiguos maestros una mejor armonía general; una imagen presente por otra parte en numerosos grabados y sátiras. Es probable que en la consagración de esta avenencia y vínculo entre, por un lado, el dios Saturno devorador, y por otro, este dios Saturno pintor, influyese —en mayor o menor medida— la consideración renacentista de la melancolía como un atributo o don divino propio de la figura del artista, aquel que habría nacido por tanto bajo el signo saturnal¹⁵.

Si bien la relación entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias había sido establecida ya por primera vez por Aristóteles —dando lugar así a esta conexión entre el genio y la melancolía—, su concepto melancólico fue condenado durante la Edad Media por la Iglesia, dado su desorden principalmente físico. Será así durante el Renacimiento cuando se recupere esta idea, a partir del vínculo astrológico entre la figura de Saturno y la del concepto que el artista encarna. Dicho vínculo supuso al mismo tiempo un cambio de paradigma respecto de la tradición romana —en la que los artistas nacerían bajo el signo de Mercurio— y fue propiciado enormemente por la obra de Marsilio Ficino *De vita triplici* (1482-1489)¹⁶. En ella se sostiene este nexo y afinidad entre el temperamento melancólico (propio del planeta Saturno) y el espíritu creador (propio del artista); en palabras de Rudolf y Margot Wittkower:

Marsilio Ficino demostró que la melancolía, el temperamento ambivalente de los nacidos bajo el igualmente ambivalente Saturno, era un don divino, y él, el celoso platónico, cerró el círculo al reconciliar las ideas de Aristóteles y Platón (...). El Renacimiento aceptó la conclusión de Ficino: únicamente el temperamento melancólico era capaz del entusiasmo creativo de Platón¹⁷.

¹⁵ Martín, *La pátina*, 28-29.

¹⁶ Rudolf Wittkower y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. (Madrid: Ediciones Cátedra, 1988), 104.

¹⁷ R. Wittkower y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, 104.

Pese a esta relación histórica entre la figura de Saturno —Tiempo— y la del artista —genio creador— a través de la melancolía, la imagen visual del Tiempo pintor como catalizador de un perfeccionamiento en las obras de los grandes artistas no se manifestó hasta el siglo XVII, apareciendo por primera vez en textos italianos. El pintor y grabador Marco Boschini (1602–1681), conocido también por sus escritos sobre arte¹⁸, retrata precisamente en su *Carta del navegar pintoresco* (1660) el velo traslúcido que el tiempo crea en las pinturas. El veneciano profundiza además en esta idea, proporcionando una imagen más descriptiva, en los versos en los que menciona a Pietro della Vecchia: «El Vecchia detiene al tiempo y dice, / Qué piensas hacer con tu velar? / Quieres acaso la Pintura inmortalizar? / Para, que quiero que te quedes maravillado»¹⁹.

Es en este término del Tiempo pintor que se manifiesta como imagen el que es el concepto original de pátina, esto es, el efecto de oscurecimiento y/o amarilleo general que aparece en la superficie de las obras con el tiempo, sobre todo en la pintura al óleo. En su origen la pátina alude siempre a material original, y es apreciada al darse en ella una connotación positiva que surge con el concepto mismo: la de la transparencia o translucidez, a partir de la cual se consideraba que se producía una mayor armonía y naturalidad en la pintura. Por otra parte, la pátina surge como vocablo utilizado por pintores a mediados del siglo XVII, aludiendo su valor positivo a dos aspectos en relación directa con las obras antiguas: la fascinación por los grandes artistas del *cinquecento* italiano y cierta preferencia por los colores no excesivamente saturados (*floridos*), sobre los que la pátina proporcionaría una mayor naturalidad, que era valorada especialmente en las encarnaciones²⁰.

¹⁸ Michael Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*. Vol. I, A–K. (Londres, 1886), 161. <https://archive.org/details/cu31924092716962>

¹⁹ Marco Boschini, *Carta del navegar pintoresco*. Editado por Anna Pallucchini. Venecia: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966 [1660]. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 29. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

²⁰ Martín, *La Pátina*, 191-192.

3. Entre el Tiempo destructor y el Tiempo artista

3.1. Joseph Addison (1672–1719). La articulación del Tiempo pintor

Este concepto del Tiempo pintor y su actuación sobre las obras de arte, que aparecía reflejado especialmente en tratadistas italianos del siglo XVII, continúa en el XVIII acompañado de una imagen visual propia, una iconología en la que el viejo dios Saturno se convierte en artista. Esta figura del Tiempo pintor alcanzará popularidad en los siglos XVII y XVIII, circulando tanto en imágenes como en textos y comentarios, producidos por figuras como la del británico Joseph Addison (1672–1719)²¹. Este literato, teólogo, latinista, crítico y político fue y es especialmente reconocido por fundar junto con Steele la publicación diaria *The Spectator* [Fig. 3], de carácter exclusivamente literario y cuya tirada se elevó a más de 30.000 ejemplares, llegando a 555 números entre 1711 y 1712 que serían posteriormente reimpresos y frecuentemente editados. La publicación tuvo así un éxito sin precedentes, influyendo no solo en el ámbito literario británico de los siglos XVIII y XIX, sino también en sus costumbres²². Tonia Raquejo defiende que la magnitud de esta difusión reside en lo renovador de sus propuestas en el campo de la estética, al establecer las bases del Romanticismo, abogando por la imaginación como origen de la actividad creadora frente a las reglas artísticas del clasicismo racionalista, y propugnando las tres poéticas que el Romanticismo desarrollará posteriormente: la de lo bello, la de lo sublime y la de lo pintoresco²³.

El 5 de junio de 1711, existiendo en el siglo XVIII una conciencia plena de la degradación que experimentan las obras antiguas y de los cambios en la apariencia de estas que dicha transformación supone —especialmente en las pinturas al óleo—, Addison utilizó la que sería la publicación n. 83 de *The Spectator* para tratar el tema del Tiempo pintor²⁴. En ella narra en forma de sueño la visita que realiza a una galería de pinturas, comparando las de su tiempo con las obras de los viejos maestros, teniendo cada uno de los grupos un espacio, un lado, propio en sala. Con los primeros —representados

²¹ Martín, *La Pátina*, 30.

²² William Hogarth, *Análisis de la belleza*. Editado por Miguel Cerceda. (Madrid: Visor Libros, 1997), 30.

²³ Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Traducido y editado por Tonia Raquejo. (Madrid: La balsa de la Medusa y Visor, 1991), 27.

²⁴ Martín, *La pátina*, 74.

a través de personajes alegóricos— es especialmente crítico, apareciendo figuras como las del avaro que no finaliza sus pinturas, el estúpido que copia obras de otros, el vanidoso vestido como un francés que pinta petimetres, etc. Por otra parte, en el lado de los grandes maestros solo se presentan las obras de estos, en las que se topa con la figura del Tiempo pintor, que trabaja parsimoniosamente en la perfección de las mismas:

Observing an old Man (...) creeping up and down from one Picture to another, and retouching all the fine Pieces that stood before me, I could not but be very attentive to all his Motions. I found his Pencil was so very light, that it worked imperceptibly, and after a thousand Touches, scarce produced any visible Effect in the Picture on which he was employed. However, as he busied himself incessantly, and repeated Touch after Touch without Rest or Intermission, he wore off insensibly every little disagreeable Gloss that hung upon a Figure. He also added such a beautiful Brown to the Shades, and Mellowness to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil. I could not forbear looking upon the Face of this ancient Workman, and immediately, by the long Lock of Hair upon his Forehead, discovered him to be Time.

Whether it were because the Thread of my Dream was at an End I cannot tell, but upon my taking a Survey of this imaginary old Man, my Sleep left me²⁵.

En el texto, Addison subraya continuamente aspectos que denotan una evidente aprobación estética del Tiempo como pintor —de la pátina— y el efecto que este produce en las obras: «he wore off insensibly every little disagreeable Gloss that hung upon a Figure». El autor llega así a afirmar que el Tiempo vuelve las pinturas aún más perfectas de lo que eran inmediatamente finalizadas por sus autores: «He also added such a beautiful Brown to the Shades, and Mellowness to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from the Master's Pencil». De esta forma, encontramos en el inglés un vínculo en la estima del concepto del Tiempo pintor a través de las consecuencias estéticas que este produce. Addison aprecia la belleza generada en los colores que han perdido cierta intensidad y que poseen una tonalidad más cálida y suave, y por tanto, más alejada del brillo característico de las obras nuevas.

Deben destacarse por su vínculo directo con el aprecio o desprecio por la pátina —el Tiempo pintor—, tanto la querrela entre antiguos y modernos, como el gusto por la unidad como significativa de belleza, y la importancia que el gusto —entendido como

²⁵ Henry Morley, ed., *The Spectator in three volumes*. Vol. I. (Londres, 1891).
<https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV1/Spectator1.html#section83>

capacidad que puede adquirirse y formarse— mantienen en el panorama artístico del siglo XVIII. La defensa del Tiempo pintor que Addison realiza en la publicación del 5 de junio de 1711 está así, por una parte, inevitablemente asociada al encomio por la pintura de los antiguos frente a la pintura de los modernos, posicionándose el autor en la característica querrela dieciochesca a favor de los primeros; y por otro lado, conectada con la defensa de un gusto clasicista, que si bien no encuentra su foco de interés en determinar los caracteres objetivos de lo bello, sí lo hace en sus condiciones subjetivas y el placer que este genera.

Por otro lado, la descrita postura de Joseph Addison no puede sino ser entendida, dentro del complejo panorama de la estética del siglo XVIII, siendo de hecho en este siglo —de la mano de Alexander Gottlieb Baumgarten— que se forma el término. Es en este momento histórico que los temas de la belleza y el gusto —y su relación con las artes— se comenzaron a abordar desde diferentes ángulos: filosófico, artísticos, literarios, sociales, etc., siendo los autores y sus publicaciones al respecto numerosas y relevantes. De esta forma, la diversidad de ópticas que florecen en los escritos de Hume, Burke o Diderot acerca de ambos temas reflejan una visión que, como afirma Franzini, se desarrolla y caracteriza a esta época, «la conciencia —planteada en su momento por la filosofía de Leibniz— de que los puntos de vista sobre lo real no pueden ser unívocos, y de que infinitos grados diversos, e infinitas miradas, expresan el sentido cualitativo de las cosas»²⁶. Se da así un entendimiento sobre la abstracción que el concepto de belleza conlleva y la dificultad que su subjetividad plantea a la hora de tratarlo, al mismo tiempo que surge un interés por analizarlo, relacionando absolutos como *lo bello* con capacidades individuales como el gusto²⁷.

El propio Addison participó de este panorama reflexivo del siglo XVIII, suponiendo sus ensayos —especialmente los publicados en junio y julio de 1712 en *The Spectator, Pleasures of the Imagination*— un cambio fundamental en la reflexión sobre la fundamentación del gusto y los juicios de este. Es en ellos que por vez primera se

²⁶ Elio Franzini, *La estética del siglo XVIII*. (Madrid: La Balsa de la Medusa y Visor, 2000), 39. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 74. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

²⁷ Martín, *La pátina*, 74-75.

plantea un posible fundamento del placer que la naturaleza y las obras de arte producían independientemente de cuestiones o determinantes morales, políticos, históricos, sociales, etc., trasladando así la problematización del objeto artístico a la experiencia estética. Dichos ensayos fueron traducidos y expuestos por los seguidores del autor, y ejercieron una influencia considerable ya no solo en Inglaterra, sino también en el continente. Por otro lado, podrían ser considerados como el comienzo de un recorrido estético dieciochesco que podría ser definido como «empirista», del que fueron partícipes los mencionados Burke y Hume, así como Blair o Hogarth²⁸, posicionándose también este último al respecto de la dualidad entre el Tiempo pintor y el Tiempo destructor.

3.2. William Hogarth (1697–1764). Una defensa del Tiempo devorador

El reconocido grabador y pintor nacido en Londres²⁹, se vio también fuertemente influido —dentro de esta corriente empirista— por Jonathan Richardson el Viejo (1665–1745) y su hijo, Jonathan Richardson el Joven (1694–1771), cuyas obras dice Kulterman «contribuyeron a alumbrar en toda Europa una nueva consideración basada en la experiencia»³⁰. Hogarth se centraría así en conceptos como la originalidad y la experiencia personal, oponiéndose completamente a la doctrina de la Academia francesa y situando el insustituible espíritu del individuo —del genio— como protagonista del juego artístico. El inglés escribiría así en 1753 *The Analysis of Beauty*, obra en la que trató de articular una comprensión de la belleza tomando la experiencia como base y defendiendo la necesidad del ver, juzgar y disfrutar no a partir de concepciones ajenas, sino de uno mismo³¹. Es en este análisis que Hogarth, además de exponer cuáles son «los principios fundamentales que se admiten generalmente como de la elegancia y la belleza»³², critica la consideración de que el tiempo mejora las pinturas:

A pesar de la noción profundamente enraizada, incluso entre la mayor parte de los pintores, de que el tiempo mejora las buenas pinturas, voy a tratar de demostrar que no puede haber nada tan absurdo como esa afirmación. Habiendo mencionado antes el efecto del aceite, veamos ahora de qué manera actúa el tiempo sobre los propios colores, para descubrir si

²⁸ Valeriano Bozal, *El gusto*. (Madrid: La balsa de la Medusa y Visor), 34-35.

²⁹ Centro Cultural del Conde Duque, *William Hogarth. Conciencia y crítica de una época (1697-1764)*. (Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Calcografía Nacional, 1998), 9.

³⁰ Udo Kulterman, *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*. (Madrid: Akal, 1996), 50.

³¹ Kulterman, *Historia de la Historia del arte*, 50-51.

³² Hogarth, *Análisis de la belleza*, 45.

algún cambio en los colores puede proporcionarle a una pintura mayor unión y armonía que la que pueda darle la habilidad de un maestro con todas sus reglas artísticas. Cuando los colores se cambian por completo, se debe a que están compuestos con metales, con tierras o minerales, o con otras materias más perecederas. El tiempo no puede actuar más que — tal y como nos muestra la experiencia cotidiana— haciendo que unos colores se oscurezcan, otros se aclaren, o que otros se cambien en colores diferentes, mientras que algunos, como el azul ultramar, mantienen su brillo natural, incluso sometidos al fuego. ¿Cómo es posible entonces que tan diferentes materiales siempre cambiantes (cosa que es posible constatar después de un cierto tiempo) puedan coincidir accidentalmente con las intenciones del artista y procurarle una gran armonía a la obra, cuando su naturaleza es justamente contraria? ¿O es que no vemos en la mayoría de las colecciones cómo el tiempo desune, desarmoniza y ennegrece, y va destruyendo gradualmente hasta las pinturas mejor conservadas?

Pero si, siguiendo con este argumento, suponemos que los colores fuesen desvaneciéndose uniformemente, veamos entonces qué ventajas se seguirían para cualquier tipo de composición. Empezaremos con un cuadro de flores. Cuando un maestro ha pintado una rosa, una flor de lis, una violeta africana, una veneciana o una violeta corriente, con sus mejores artes y sus colores más brillantes, qué rápidamente pierde su frescura y su riqueza de tonos naturales. ¿Preferiríamos verlos entonces volverse cada vez más desvaídos, ajados y sucios por las manos del tiempo, y deberíamos entonces admirarlos por esa belleza adicional y decir que han mejorado y que se han ennoblecido, en vez de decir que se han estropeado y que en cierto modo, se han destruido? ¡Qué absurdo! En vez de endulzar y suavizar, el tiempo destructor con su justicia común siempre lo ensucia y envejece todo. ¿O acaso nos gustaría ver el tono de la piel, que al natural es literalmente tan brillante como el color de las flores de las que antes hablábamos, tratado con la misma ingratitud? ¿Tendrá en un paisaje más transparencia el agua, o brillará el sol con mayor esplendor cuando se vaya ennegreciendo y obscureciendo por la decadencia? Seguramente no. Sería una lástima que la bella descripción de Addison, sobre el paso del tiempo en una galería de arte, y las siguientes líneas de Dryden careciesen de fundamento [Carta a Kneller]:

Pues el tiempo conserva con sus pinceles,
Retoca y sazona las figuras con su mano,
Suaviza los colores y oscurece las tintas
Y añade aquella gracia que sólo el tiempo otorga,
Llevando nuestra fama a los tiempo venideros
Y proporcionándonos más bellezas de las que nos quita.

Quizás el error no consista sino en que ellos han erigido sus tesis sobre lo que ha sido una ruina constante para el desarrollo del arte, desorientando con ello tanto al pintor con talento, como al inspirado, y arrastrando al primero, en contra de su buen juicio, a imitar los tonos desvaídos de pinturas decrépitas. De tal modo que, cuando sus obras sufren las mismas injurias del tiempo, se alejan doblemente de la naturaleza. Lo que le permite comprobar sus defectos hasta al espectador menos atento.

De este error proviene otro no menos absurdo: la idea de que los colores que se emplean hoy en día no se mantienen firmes como los de antaño. Cuando en realidad, si los colores están bien preparados, para lo cual no se necesita más que un poco de destreza, mantendrán siempre las mismas propiedades en todos los tiempos y, salvo accidentes producidos por la

humedad, los malos barnices o cosas parecidas, durarán y se mantendrán íntegramente por muchos años, a pesar del propio paso del tiempo³³.

Si bien no es posible generalizar una única postura en un siglo constituido por individualidades, es destacable por otro lado que la defensa por los antiguos —que encontramos en Addison—, y por tanto del Tiempo pintor, manifestaba un pensamiento extendido durante el siglo XVIII, a la que —como el fragmento demuestra— Hogarth se opone expresamente³⁴. Estas voces discordantes —de las que John Constable y J.M.W. Turner son también ejemplo³⁵— comenzaron a surgir a mitad de siglo, coincidiendo con el descubrimiento de nuevos conocimientos sobre la luz y el color que apoyarían esta tesis que desestima un posible tiempo pintor³⁶. Es en este marco que Liotard denunciaba en su tratado el aspecto oscurecido de un par de obras de Rafael en Versalles, que el tiempo había cubierto con un tinte gris-rojizo, y satirizaba la manera en que esto era valorado por ciertos amantes de las pinturas. Cabe mencionar en este sentido que, si bien la visión contraria de Hogarth respecto de la pátina se da originada por la situación comercial que el artista padeció —caracterizada por una preferencia generalizada por la compra de obras antiguas y extranjeras—, constituye de igual forma una crítica analítica y razonada del carácter destructor del tiempo y su efecto en las obras de arte³⁷.

Para Hogarth no existe tal cosa como aquel Tiempo pintor que encontrábamos presente en Addison, sino un Tiempo destructor que «con su justicia común siempre lo ensucia y envejece todo», y cuyos efectos no mejoran la armonía del colorido, sino que desvanecen el equilibrio que en un primer lugar el autor había logrado en su obra. El autor defiende también que difícilmente puede el artista predecir los cambios de los colores, cuando estos oscurecerán, aumentarán su transparencia o incluso desaparecerán según su naturaleza, resultando por tanto igual de complejo anticiparse a su efecto. Es interesante además como desde la perspectiva de Hogarth, incluso en el caso de que el desvanecimiento de los colores de la obra fuera armonioso, el resultado no sería más que

³³ Hogarth, *Análisis de la belleza*, 125-126.

³⁴ Martín, *La pátina*, 75-76.

³⁵ Randolph Starn, “Three Ages of «Patina» in Painting”. *Representations*, vol. 78, nº 1 (2002): 88. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2002.78.1.86>

³⁶ Martín, *La pátina*, 30.

³⁷ Martín, *La pátina*, 76.

una degradación del color originario³⁸. Por otro lado, Hogarth niega en el fragmento la peor calidad de los colores utilizados por sus contemporáneos en comparación con los de las obras de los grandes maestros. Esta defensa debe ser entendida en referencia a su propia faceta artística, desde la que, y defendiendo así su trabajo, afirma que si su preparación se hace de forma correcta, los colores «durarán y se mantendrán íntegramente por muchos años, a pesar del propio paso del tiempo»³⁹.

Ocho años más tarde de la publicación de este *The Analysis of Beauty*, Hogarth realizaría un grabado en el que dio continuación, por una parte, a su alegato a favor de la experiencia individual; y por otra, a la crítica sobre la idea del tiempo como creador, en un momento en que la imagen del tiempo pintor permanecía presente. En el grabado en cuestión, titulado *El Tiempo ahumando una pintura* (1761) [Fig. 4], el autor representa así al Tiempo, no como aquel que engrandece la obra de arte, sino como una figura desatenta que puede potencialmente destruirla, tal y como habría hecho con la estatua sobre la que se posa⁴⁰, al lado de la que sitúa también una gran vasija con «Varnish». El dios Saturno se presenta así anciano, portando una guadaña que perfora el lienzo oscuro sobre el que deja salir el humo que inhala de una pipa alargada⁴¹. Al pie del grabado, Hogarth escribe además los siguientes versos: «For Nature and your Self appeal, / Norlearn of others, what to feel».

El artista satiriza así la idea que Addison presentaba del Tiempo pintor en *The Spectator* en 1711, y el gusto por esta tesis, que como ya se apuntó, se mantuvo todavía presente durante la segunda mitad de siglo. Una presencia que podría ejemplificarse a partir de casos como el de Langrénée y la exhibición de su obra *Susana y los viejos* en el Salón de París de 1763, obra de la que el crítico Freron dijo lo siguiente al respecto de su color: «argentine et douce, vraie et de nature à ne pouvoir que gagner avec le temps». Si bien esta referencia podría parecer anecdótica, lo cierto es que el propio Langrénée abordaría directamente el tema al acabar por pintar un cuadro alegórico titulado *Le Temps*

³⁸ Martín, *La pátina*, 83.

³⁹ Martín, *La pátina*, 85.

⁴⁰ Centro Cultural del Conde Duque, *William Hogarth*, 268.

⁴¹ Martín, *La pátina*, 30.

*colore les bons tableaux et détruit les mauvais*⁴². Otro arquetipo de la constancia del concepto podría ser también el del siguiente poema francés, en el que el pincel del Tiempo, como aquel que mejora las buenas pinturas y destruye las malas:

Adoucissoit les jours, fortifioit les ombres
Et les rendoit plus beaux, en les rendant plus sombres,
Leur donnoit ce teint brun qui lesfait respecter,
Et qu'un pinceau mortel ne sauroit imiter⁴³.

3.3. Francisco de Goya (1736–1828). Materialidad y Saturno

La influencia de Addison y sus referencias al tiempo pintor llegaron también a España, en un primer momento gracias a las traducciones al francés de *The Spectator* —publicadas con el título *Le Socrate moderne ou le spectateur* durante 1714—, y más tarde mediante Hugh Blair, profesor de Retórica en la Universidad de Edimburgo que daría varias conferencias en España entre 1760 y 1770. Más allá de estos factores es probable, como sostiene López Rey, que Francisco de Goya hubiese acudido a las conferencias presentadas por Jovellanos sobre las ideas estéticas de Blair, así como que se hubiera visto influenciado en la creación de su capricho *El sueño de la razón produce monstruos* (c. 1799) por los mencionados *Pleasures of the Imagination* de Addison⁴⁴, publicados en *The Spectator* en 1712. Tonia Raquejo se remite en referencia a esta conexión al retrato que Goya realizó en 1815 de José Luis Munárriz —que en 1804 tradujo al español *Pleasures of the Imagination*—, en el que este aparece con varios libros, entre ellos *The Spectator*⁴⁵.

Goya, consciente pues de este panorama reflexivo en el marco internacional, se posicionaría así a favor de una defensa de las cualidades y transformaciones que los materiales de las pinturas sufren con el paso del tiempo —estos es, el Tiempo pintor—

⁴² Otto Kurz, “Time the Painter”. *Burlington Magazine*, vol. 105, nº 720 (1963): 96.

<https://www.jstor.org/stable/873926>

⁴³ Pierre Jean Baptiste Nougaret. *Anecdotes des beaux-arts*. Vol. I (1776), p.141. Citado en “Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina.” por Otto Kurz, 59. *The Burlington Magazine*, nº 707 (1962). <https://www.jstor.org/stable/873591>

⁴⁴ José López Rey, “Goya and the world around him”, *Gazette des Beaux-Arts*, nº 943 (1945): 129-150. Extraído de *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 100. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

⁴⁵ Addison, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Traducido y editado por Tonia Raquejo. (Madrid: La balsa de la Medusa y Visor, 1991), 118.

en un contexto —a finales del siglo XVIII— en el que la restauración en España evolucionaba hacia un cuidado mayor por las cualidades matéricas de las obras, abandonando así los criterios tradicionales que pretendían la recuperación de la imagen⁴⁶. Este cambio de paradigma se manifiesta en la oposición de Goya al plan de restauración que Ángel Gómez Marañón estaba realizando, un proyecto ambicioso pensado para desenvolverse a lo largo de seis años en el que se proponía una restauración general de aquellas obras que lo requirieran en los Reales Palacios y Casas de Recreo⁴⁷. Si bien la empresa propuesta por Marañón llegó a iniciarse en el Palacio del Buen Retiro, las críticas que Goya realizaría como inspector en su conocida carta a Pedro Cevallos terminaron por cerrar el proyecto⁴⁸:

DICTAMEN DE GOYA SOBRE LA RESTAURACIÓN DE PINTURAS (Archivo Histórico Nacional, Sección de Estado, leg. no. 4824). Exmo. Sr.: En cumplimiento de la R.O. que V.E. se ha servido comunicarme con fecha 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que se halla encargado don Ángel Gómez Marañón, reconociendo los que ha pasado a lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestando las ventajas o detrimentos que puedan padecer las pinturas por esta composición, examinando el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debo exponer a V. E. que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, vi y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

No puedo ponderar a V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban, pues en aquéllas se había desaparecido y destruido enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía. A continuación se me mostraron otros, y todos igualmente deteriorados y corrompidos a los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen, y que aún los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo (99) y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución, para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumado ¿qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valía, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra

⁴⁶ Martín, *La pátina*, 96.

⁴⁷ Martín, *La pátina*, 98.

⁴⁸ Martín, *La pátina*, 99.

explicación; de suerte que conocí desde luego formaba misterio y había interés en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio.

Tal es el dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre a mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de V.E. aprovechando esta oportunidad de ofrecerle mi respeto. Nuestro Señor guarde a V.E. muchos años. Madrid, 2 de Enero de 1801. Francisco de Goya. Excmo. Señor D. Pedro Cevallos⁴⁹.

En el fragmento encontramos así una postura heredera de la vertiente *settencitista* que se aleja de la consideración tradicional académica de la imagen como el producto de la aplicación de unas determinadas normas y reglas, reflejada en la especial atención de Goya por la materialidad de la obra. Conti, en su teoría del *Restauro* lo explica así:

Goya nella lettera sui restauri che aveva visitatio nel 1801 parala in maniera posttiiva deell'ingiallimento del colori a causa del quale —dice— neppure l'autore, rinascendo, portrebbe recuperare l'aspettto orginale. E questo ingiallimento nelle sue parole si lega al gesto istantaneo, paseggero, con cui si dipinge e che non è —neppur esso— reproducibile⁵⁰.

Los comentarios que Goya expone son especialmente interesantes precisamente por esta defensa que realiza a favor de las cualidades materiales de la pintura, en las que el autor incluye su inevitable envejecimiento, y con ello, el Tiempo pintor, pues «el tiempo es también quien pinta», y la pátina que este produce, considerando así como imposible el igualar la pintura original a través de retoques. El artista valora por tanto la evolución de los colores con el tiempo y aboga por lo impracticable en la repetición del original —inalcanzable incluso para el propio artista— que define como «el intento instantáneo y pasajero de la fantasía y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución»⁵¹.

Goya no se limitaría a manifestar su interés por el tema del tiempo en relación únicamente de sus funciones en el ámbito de la restauración, sino que en su producción artística encontramos también numerosas obras que remiten a las figuras de Cronos y Saturno, siendo ejemplos de ello su cuadro *Filosofía, Tiempo e Historia* (ca.1804) y

⁴⁹ Zapater y Gomez, Francisco. *Colección de cuatrocientas cuarenta y nueve reproducciones de cuadros, dibujos y aguafuertes de Francisco de Goya precedidos de un epistolario del gran pintor y de noticias biográficas*. Editado por Saturnino Calleja. (Madrid, 1860), 63. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 100. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

⁵⁰ Alessandro Conti, *Restauro*. (Milano: Jaca Book, 1992), 35.

⁵¹ Martín, *La pátina*, 100-101.

Saturno devorando a sus hijos (1820-1823)⁵². Más allá de la idea de Saturno como eterno símbolo de crueldad, esta última obra es especialmente interesante por la presentación que supone del dios planeta como devorador. De esta forma, si bien Goya valora la manifestación del paso del tiempo en la obra artística, así como la evolución y creación que en ella supone, esto no lo excluye de ver y presentar el Tiempo como ejecutor de lo perecedero. Las divinidades de Saturno y Cronos podrían así simbolizar temas de valor, cuestiones y circunstancias que para Goya eran de gran interés, entre las que se encontraría el motivo de lo caduco. Es en este sentido que cabe destacar el momento de la realización de esta pintura en la Quinta del Sordo —como parte de las que se consideran como sus *Pinturas Negras*—, en el que según Folke Nordström «no cabe duda que Goya empezaba a sentirse viejo»⁵³.

⁵² Folke Nordström. *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. (Madrid: La Balsa de la Medusa y Visor, 1989), 240.

⁵³ Nordström, *Goya*, 236.

4. Artistas y su anticipación a los efectos del paso del tiempo

Como se ha demostrado con los casos presentados hasta el momento, es evidente que ya desde el siglo XVII se da en el ambiente artístico una conciencia de los cambios que el tiempo supone en las obras, especialmente en los óleos, dado el avejentado y amarilleo de sus barnices y aceites. Dicha conciencia tuvo como resultado dos consecuencias directas: por un lado, que los comentarios del siglo XVII sobre artistas pertenecientes al siglo anterior no lo fueron tanto de la realidad en la que se encontraban sus obras —que no conservaban ya sus colores como los había utilizado el artista— como sí fueron hipótesis subjetivas y personales⁵⁴; y desde otro ángulo, la aceptación por parte de los artistas de esta variación de las obras con el tiempo como un proceso inevitable⁵⁵. Las palabras de Le Brun previas a una charla sobre Poussin respaldan la primera de estas ideas:

Cuando se examinan las pinturas de Rafael y las pinturas de su siglo, cada una ha dado lugar a conjeturas y difiere a sus propios sentimientos, ya que los colores de los que se han servido, no habiendo conservado su primer brillo ni sus veladuras tintas, no se ve bien todo lo que estos grandes hombres representan, y no se puede juzgar todo lo que ellos han puesto de bello en sus obras⁵⁶.

Por otro lado, y en relación a la segunda de estas consecuencias, sobre la aceptación de la inevitabilidad del paso del tiempo —y en conexión directa con la idea del Tiempo pintor—, es que se da la reflexión de los artistas sobre la posibilidad de anteponerse a él y sus consecuencias para configurar una obra que no es entendida como acabada una vez es finalizada, sino que llega a un estado de mayor perfeccionamiento a través de su envejecimiento⁵⁷. Otto Kurz respalda esta hipótesis, sosteniendo que los artistas era conocedores de que su producción sería presentada a un público futuro con un barniz amarilleado, por lo que escogían así sus colores tratando de anticiparse a las —difícilmente predecibles para Hogarth— consecuencias del paso del tiempo: «Of

⁵⁴ Martín, *La pátina*, 38.

⁵⁵ Martín, *La pátina*, 40.

⁵⁶ André Felibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents Peintres anciens et modernes*. (París, 1725), 401. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 38. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

⁵⁷ Martín, *La pátina*, 40.

course artists were aware that their pictures would be seen through a yellowish varnish, and they chose their colours correspondingly and anticipated the effect of time»⁵⁸.

Entre estos artistas que trataron de prevenir los efectos del decurso temporal se encontraba ya Guido Reni (Bologna, 1575–1642), que trató de disminuir el ensombrecido general de sus obras producido por el paso del tiempo al aclarar su paleta de colores. Es probable que en este posicionamiento influyese el evidente oscurecimiento que las pinturas de otros artistas sufrían en sus imprimaciones, acentuado en aquellos que trabajaban con imprimaciones ya oscuras de por sí, como es el caso de su maestro Ludovico Carracci (1555–1619). Malvasia afirmaba así que Reni acentuaba el tono de sus blancos hacia su última etapa teniendo en cuenta que el tiempo les brindaría una pátina⁵⁹:

(...) al contrario de los buenos Maestros pasados se ha arriesgado a obrar sin moderación el blanco, a poner debajo una sola pinceladas de la cual, solía avisar Ludovico su maestro, es preciso pensarse un año entero; es cierto que se observa cada vez más cumplirse su presagio, y donde la pintura de otros pierde tanto con el tiempo, la suya lo adquiere, amarilleando aquel blanco, y adquiriendo una cierta pátina, que reduce el color a un verdadero, y buen natural, donde las otras ennegreciéndose mucho, y en aquella ahumada oscuridad igualándose, no dejan conocer y distinguir las medias tintas y las luces principales⁶⁰.

Francesco Scanelli, que habría conocido al propio Guido Reni, postulaba —de forma contraria a Malvasia— en su obra *Il microcosmo della pittura* (1657) como la apagada paleta del artista era poco natural, defendiendo además el efecto del tiempo como demasiado incierto como para dejar las obras a sus efectos⁶¹:

Dejan una tal razón por insuficiente, porque debe quien trabaja mucho la debida preparación satisfacer con cada poder en orden a la presente primera idea, y después de dejar a la primera causa de todo los inciertos efectos del futuro⁶².

⁵⁸ Otto Kurz, “Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina.” *The Burlington Magazine*, n° 707 (1962): 58. <https://www.jstor.org/stable/873591>

⁵⁹ Martín, *La pátina*, 39.

⁶⁰ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice, vite de pittori Bolognesi*. Vol. II (Bologna, 1678), 81. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 39. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

⁶¹ Martín, *La pátina*, 39.

⁶² Francesco Scanelli, *Il microcosmo della pittura*. (Cesena, 1657), 114. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 39. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

Respecto de esta posible anticipación —sobre la que hubo figuras, tales como el ya tratado Hogarth, que se mantuvieron escépticas— Martín Lobo sostiene que no era posible para el artista prever con exactitud los cambios tonales que sufriría la obra, incluso con el conocimiento empírico existente acerca de la evolución de un gran número de pigmentos. Según la autora, si bien se sabía cuáles eran los colores más y menos estables con el óleo, esto no implica que fuera suficiente para anticipar los cambios que un mismo pigmento podía sufrir en diferentes pinturas, incluso pese a que fuesen similares. En cualquier caso, y más allá de una hipotética y perfecta anticipación, lo que es evidente es que numerosos artistas trabajaron teniendo en mente los efectos que el paso del tiempo podía tener en sus obras⁶³.

En contraposición a esta inclusión del efecto del paso del tiempo como parte misma de la obra, hubo artistas que entendieron sus efectos, pese a ser ineludibles, como desfavorables. Respecto de este posicionamiento destaca la carta que Peter Paul Rubens (1577–1640) dirigió a Justus Sustermans (1597–1681) —un retratista cortesano muy apreciado por sus contemporáneos— acerca del envío de una de sus pinturas a este último. En ella Rubens expresa la pena que le produce el que la obra pierda su colorido tras pasar demasiado tiempo encerrada⁶⁴:

Temo que estando tanto tiempo una pintura fresca encolada y encajonada, bien podrán perder un poco los colores, y particularmente las encarnaciones y los blancos amarillear un poco; pero, siendo V.S. tan gran hombre en nuestra profesión, fácilmente os remediará exponerlo al sol en intervalos; y cuando fuese necesario, bien podrá V.S. con mi permiso poner su mano, y retocarlo donde será necesario, por desgracia o por ineptitud mía, con lo que de nuevo le beso las manos⁶⁵.

Rubens retrata así la transformación temporal de la obra como indeseada, proponiendo su remedio por medio de la intervención, bien sea para la eliminación o para el retoque. El artista toma un posicionamiento similar al que, como se ha expuesto ya, se dará durante el S. XVIII respecto de la consideración del tiempo como un agente

⁶³ Martín, *La pátina*, 41.

⁶⁴ Martín, *La pátina*, 41.

⁶⁵ «Pietro Paolo Rubens al Signor Giusto Sutterman, il 12 di marzo, l'anno 1638» en Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Vol. III (Hildesheim: Georg Olms, 1976): 525. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 42. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

destructor⁶⁶. Será en este mismo siglo además que una utilización correcta de los materiales —que tenga en cuenta el envejecimiento de los mismos— se considere mérito del artista. Joseph Vernet (1714–1789) afirmaba así sobre su producción que esta se perfeccionaba con el tiempo, siendo este aspecto sobre sus obras respaldado por Denis Diderot (1713–1784) en el Salón de 1769, que sostuvo respecto a un par de paisajes de este artista lo siguiente⁶⁷:

Son ambos de un hacer solícito, de una gran verdad y de un tono de color mejor que los otros, probablemente porque han tenido la ventaja de ser pintados por el tiempo, como sucede con las obras de los grandes coloristas. Vernet se encuentra bien con la verificación del tiempo, que perjudica tanto a sus colegas⁶⁸.

Durante el siglo XIX persistiría esta idea de que solo las buenas obras envejecen y reciben de forma favorable la pátina creada por el tiempo, de la que afirmaba en este sentido Renoir que «no es una palabra vana; pero el hecho es que una obra esté en condiciones de afrontar esta pátina. No pueden afrontarla más que las obras apreciables»⁶⁹. En contacto con esta concepción se encuentra, por otro lado, la problematización que se mantendría también a lo largo de este siglo sobre la degradación de las pinturas contemporáneas, en relación con la cual, la calidad de los materiales y el uso adecuado de los mismos por parte del artista fueron extensamente reflexionados. En un contexto de conciencia por las consecuencias que la Revolución Industrial habían supuesto en las dinámicas de diálogo entre el artista y sus materiales —y habiendo perdido este la capacidad de crear pinturas perennes—, se buscó remedio a este envilecimiento a través de la obra producida por los grandes maestros y su apreciada capacidad de conservación.

⁶⁶ Martín, *La pátina*, 42.

⁶⁷ Martín, *La pátina*, 42-43.

⁶⁸ Denis Diderot, *Salons*. (Oxford: Clarendon Press, 1957), 167. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 43. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

⁶⁹ Ambroise Vollard, *La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir* (París: Ambroise Vollard, 1919), 26. Citado en *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*, de María Jesús Martín Lobo, 43. Donostia: Editorial Nerea, 2009.

5. El siglo XIX y la inmortalidad a través de la técnica

Tanto la calidad de los materiales pictóricos como la naturaleza de la relación del artista con estos —ambas tangentes intrínsecas a la durabilidad de la obra—, sufrirían un cambio paradigmático con el paso del «pintor medieval» —formado en la combinación entre material, técnica y estilo para conseguir un producto estable— al «pintor moderno» —cuyas obras comenzaron a sufrir un deterioro desproporcionado en cuestión de décadas—, en el que la mencionada Revolución Industrial jugó, al producir una gran cantidad de materiales novedosos para el artista, un papel principal. Ejemplo de ello son los pigmentos sintéticos, tales como el azul Prusia, el amarillo cadmio, y el verde esmeralda para la pintura en tubo, inventada y patentada en el año 1840. Como resultado de esta nueva paleta cromática, los artistas no tenían ya que pararse a buscar y preparar meticulosamente sus propios materiales para poder comenzar a trabajar, sino que ahora la pintura podía ser directamente comprada ya preparada y lista para ser aplicada. Los nuevos materiales que la ciencia y la industria produjeron fueron así adoptados y aceptados por un gran número de artistas, prueba de ello es el surgimiento de la pintura al aire libre durante el siglo XIX, estrechamente relacionada a su vez con el desarrollo de movimientos como el impresionismo y el expresionismo. Por otro lado, pese a esta acogida, estos nuevos pigmentos sintéticos no eran siempre tan estables como se suponía deberían, llegando incluso a contaminarse pinturas intencionadamente con masillas baratas en beneficio de la propia industria⁷⁰.

Dado que los pintores que optaron por estos productos no producían ya sus propios materiales, estos acabaron por perder la habilidad de evaluar las posibilidades técnicas —e incluso cualidades— del género que utilizaban, lo que tuvo como resultado —junto con los mencionados intereses de la industria— que algunas obras comenzaran a degradarse a una velocidad mayor. La búsqueda por una solución para estas circunstancias se convirtió en una constante entre pintores, historiadores e incluso químicos, y se caracterizaría por un enfoque usualmente basado en contraponer y

⁷⁰ Marjolijn Bol, “Technique and the Art of Immortality, 1800–1900”. *Utrecht University and Max Planck Institute for the History of Science*, vol. 2, nº 1 (2017): 179-180.
<https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/690578>

comparar su descrita realidad con las obras de los viejos maestros —y su admirada capacidad para mantenerse en buenas condiciones durante siglos— con el objetivo de llegar a lo que se creyó y defendió como solución: el “redescubrimiento” técnico de los materiales que estos grandes maestros utilizaban para conseguir así que los pintores modernos alcanzasen una “inmortalidad” —entendida esta como la preservación de su nombre y obra en la historia futura— similar a la de los primeros⁷¹. Marjolijn Bol apunta en este sentido como si bien en el ámbito de la restauración y conservación actual los científicos son perfectamente conscientes del hecho de que las pinturas realizadas antes de 1800 poseen y suponen toda una serie de problemas derivados de los materiales degradables empleados en ellas, durante el curso del siglo XIX tanto artistas, como químicos e historiadores del arte estaban convencidos de que el modo de realizar una pintura duradera podía ser encontrado en la producción de artistas como Jan van Eyck (Maaseik, 1390–1441), Rafael (Urbino, 1483–1520), y otros⁷². Enmarcado en esta cuestión, es importante señalar que pese al hecho de que efectivamente los novedosos materiales que la ciencia y la industria produjeron no siempre fueron duraderos, los escritores de la época señalan que fue sin embargo la falta de conocimiento sobre estas sustancias tan recientes lo que aseguró que los pintores no fueran quienes de adoptar técnicas que posibilitasen la creación de una obra de arte perdurable⁷³.

Desde otro ángulo, Charles Lock Eastlake (Devon, 1793–1865), conocido por haber sido el primer curador de la National Gallery of London, señalaría en su obra *Materials for a History of Oil painting* (1847) el impedimento primordial, ya presentado por James Northcote (1746–1831) —en *Memoirs* (1813)— y por Léonor Mérimée (Broglie, 1757–1836) —en su tratado *De la peinture à l’huile* (1830)—, que la separación evolutiva que se había dado entre química y pintura habría configurado en la dificultad que los artistas estaban sufriendo al tratar de adquirir el conocimiento químico necesario para alcanzar la tan deseada durabilidad en sus obras⁷⁴. Es posible que los escritos del arquitecto alemán y teórico artístico Gottfried Semper (Hamburgo, 1803–79) conformen

⁷¹ Bol, “Technique”, 179.

⁷² Bol, “Technique”, 180.

⁷³ Bol, “Technique”, 190.

⁷⁴ Bol, “Technique”, 186-187.

la crítica más profunda del impacto que esta compartimentación del conocimiento e investigación en diferentes ciencias o disciplinas supuso en el mundo del arte. Una gran cantidad de las ideas que Semper formuló respecto de este tema fueron formadas durante su exilio en Londres, como resultado de sus observaciones durante la Great Exhibition de 1851. Es de hecho un año más tarde, que en su ensayo *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (1852) el autor presenta la teoría de que en tiempos anteriores la ciencia había sido impulsada por un sentido de *Not* (necesidad), permitiendo ésta a los inventores aplicar sus propios descubrimientos desde el entendimiento profundo de su naturaleza. Semper, que había realizado afirmaciones similares sobre el arte en un comentario de 1834, sitúa así en el centro mismo de la cuestión este concepto de necesidad, y critica el modo en que la industria alimenta el arte de su propio tiempo al haber convertido dicho *Not* en un «mercado para que la ciencia pueda vender sus productos»⁷⁵. El autor reprueba así este nuevo paradigma y el resultado del mismo, la imposibilidad de una aplicación artística correcta por parte del artesano —artista—, que se vuelve ajeno de la comprensión de la naturaleza intrínseca de sus materiales.

En *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (1860–63), Semper transforma todo este panorama conceptual en una teoría consistente⁷⁶ y profundiza en la mencionada distinción entre el «pintor medieval» y el «pintor moderno», defendiendo el contraste que suponía entre ambos grupos el que los primeros, gracias a su formación, conociesen cómo combinar exactamente el material con la técnica y el estilo. Para sostener su teoría e ilustrar sus afirmaciones, el autor menciona tres invenciones históricas de diferentes artistas y se pregunta⁷⁷:

«It took long for the masters of the great period toward the end of the Middle Ages to learn to use linseed oil to bind paints, to replace older processes they found too restrictive? Did it take long for the West to rediscover the secret of applying enamel to faience...? Although [Jan] van Eyck [el inventor de la pintura al óleo], Luca della Robbia [1399/1400–1482, el inventor del esmalte de estaño] and [Bernard] Palissy [ca. 1510–ca. 1589, el inventor de las

⁷⁵ Gottfried Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles: bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London, den 11. October 1851*. (Braunschweig: Vieweg und Sohn, 1852), 9. Citado en “Technique and the Art of Immortality, 1800–1900.” por Marjolijn Bol, 187. *Utrecht University and Max Planck Institute for the History of Science*, vol. 2, nº 1 (2017).

⁷⁶ Bol, “Technique”, 187.

⁷⁷ Bol, “Technique”, 188-189.

figurillas rústicas] are perhaps not exactly exemplars of Western knowledge and science, they did know how to apply their own discoveries artistically»⁷⁸.

Continúa contraponiendo y comparando esta realidad de la siguiente manera:

«How few modern painters are masters of the means and refinements in paint offered so profusely by chemistry? We see the deformation, whitening, and cracking of paintings after only a few years, whereas those pictures by Italian and Flemish Old Masters are *unsterblich* [immortal] in these purely technical aspects. Even though they may have darkened and become thickly covered with the sediment of the centuries, they nevertheless maintain their condition and indeed may even have improved with age»⁷⁹.

El propio Semper afirma que presenta sus teorías con la intención de ayudar a la liberación del arte del estado confuso en el que se encontraba, y es precisamente por esto que es importante comprender en qué sentido se aproxima al concepto de durabilidad. El autor se muestra así interesado por las fuerzas impulsoras causa de la búsqueda de unos materiales perennes y acaba por considerar el mencionado *Not* como razón primaria por la que el ser humano persigue una permanencia. Sin embargo, la teoría de Semper no encuentra en la exploración artística por la perdurabilidad el producto de un impulso del deseo del mecenas y del artista por transmitir sus creaciones a un futuro lejano y asegurar así la posteridad de su fama, sino que descubre el resultado de una exigencia inherente de refugio, otras necesidades, y en algunos casos, consideraciones estéticas⁸⁰. Es por esto que la crítica del autor hacia el estado de las artes contemporáneas se focaliza así en la mencionada transformación de “necesidad” —y “placer”— en un espacio de mercado para la industria y la venta de sus productos⁸¹.

Desde otro ángulo, y si bien en la obra de Semper se da el mencionado deseo explícito por reflexionar un camino que alejase a las artes de sus circunstancias, su enfoque teórico no pretendía silenciar el llamamiento a los artistas —sino más bien lo contrario— por que

⁷⁸ Gottfried Semper. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Editado por Harry Francis Mallgrave y Michael Robinson. (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004), 97. Citado en “Technique and the Art of Immortality, 1800–1900.” por Marjolijn Bol, 188-189. *Utrecht University and Max Planck Institute for the History of Science*, vol. 2, n° 1 (2017).

⁷⁹ Gottfried Semper. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Editado por Harry Francis Mallgrave y Michael Robinson. (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004), 97. Citado en “Technique and the Art of Immortality, 1800–1900.” por Marjolijn Bol, 188-189. *Utrecht University and Max Planck Institute for the History of Science*, vol. 2, n° 1 (2017).

⁸⁰ Bol, “Technique”, 189.

⁸¹ Bol, “Technique”, 190.

se convirtieran en expertos de sus materiales y maestros técnicos una vez más, que se mantendría también en las primeras décadas del siglo XX⁸².

⁸² Bol, "Technique", 190.

6. Sobre el arte y la transformación matérica del siglo XX al XXI

6.1. La conservación del paso del tiempo. Controversias sobre la pátina

Tras el punto anterior es importante remitirnos de nuevo a que, pese al enfoque dado durante el S. XIX respecto de las obras del pasado realizadas por los grandes maestros, la realidad es que estas no eran —como no lo es ninguna obra— ajenas al paso del tiempo. Hay que recordar, como señalaba ya Marjolijn Bol, que su conservación supone toda una serie de complicaciones —tales como el oscurecimiento, craquelados o grietas—, que resultaron de hecho en diversas controversias acerca de limpiezas realizadas durante el siglo XIX —tales como las de 1846 a 1853 en la National Gallery o las del Louvre hacia 1850—, colocando estas en el foco de la reflexión a la pátina. Sobre estas campañas de saneamiento Martín Lobo afirma que es complejo opinar sobre si fueron justificadas o no, pero sostiene que sí eran necesarias gran parte de las veces, aunque tal vez pudieran haber sido excesivas⁸³.

Las limpiezas continuaron también en el siglo XX —ejemplo de estas son las realizadas en 1947 en la National Gallery—, radicando la diferencia con las realizadas en el siglo inmediatamente anterior en la finalidad con la que fueron pensadas. Mientras que en las del XIX la intención remitía a la eliminación de barnices ya oxidados que volvían la pintura una superficie opaca, las del XX trataban de devolver la obra a su —supuesto— estado originario. De esta forma, y pese a que en todas ellas la pátina pudo haber sido dañada, la damnificación producto de las llevadas a cabo en el siglo XX supuso un perjuicio aún mayor al no partir de una realidad, *lo que es*, sino de un presupuesto basado en un sentido estético puramente teórico, *lo que fue*⁸⁴.

El restaurador, historiador y académico especializado en arte italiano Cesare Brandi (Siena, 1906-1986) —figura clave en el campo de la restauración y el patrimonio cultural del siglo XX⁸⁵— se posicionaría al respecto de la pátina, ya desde sus primeras intervenciones en la mencionada controversia de 1947, a través de su instancia histórica

⁸³ Martín, *La pátina*, 193.

⁸⁴ Martín, *La pátina*, 193.

⁸⁵ Carlota Santabárbara, “Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa”. *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan*, nº 7 (2019): 229. https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/cesare_brandi_y_el_arte_moderno.pdf

y estética, una doble polaridad que el autor encuentra común a toda obra de arte⁸⁶. Es importante para una mejor comprensión de la postura mantenida por el italiano mencionar que para el autor la restauración es entendida como un proceso metodológico, un acto crítico con la pretensión de recuperar la «unidad potencial» de la obra de arte, evitando una falsificación histórica que al mismo tiempo no se limite a la mera conservación⁸⁷. Por otro lado, según Brandi la pátina debe ser reflexionada caso por caso, sin embargo podemos analizar su visión general al respecto del tema a través de las dos categorías presentadas al principio de este párrafo, la histórica y la estética. El acercamiento al concepto desde la primera de estas instancias exige según el autor el respeto a la pátina, que «documenta el paso mismo de la obra de arte a través del tiempo»;⁸⁸ de la misma forma, a partir de la condición estética —que para el autor prepondera sobre la histórica al residir la singularidad de la obra de arte en su misma condición artística—, Brandi defiende también que la pátina debe ser conservada, haya sido o no su aparición con el paso del tiempo tenida en cuenta por el artista. El autor encuentra así en la materia de la obra el *transmisor* de la imagen de la misma, por lo que la visión de la primera debe prevalecer sobre la de la segunda, o de lo contrario se daría una alteración⁸⁹, inadmisibles en cuanto que «la imagen es verdadera y únicamente aquello que aparece»⁹⁰.

Para Brandi, la pátina es de esta forma la materialización del lapso temporal transcurrido desde el momento en que la pintura fue realizada hasta el instante en el que el espectador toma conciencia de ella, enmarcándose así en el segundo de los tres tipos de tiempo que el autor defiende existen en la obra de arte: el primero se correspondería con la formulación o creación de la obra; el segundo es entendido como el transcurso de tiempo interpuesto entre la formulación de la obra y la recepción de esta por el espectador, el tiempo hasta que la obra se considera tal; y el tercero sería el momento en que la obra de arte irrumpe a nivel consciente en el espectador⁹¹. Es interesante por lo tanto resaltar lo que el autor plantea sobre las implicaciones del segundo de estos tipos:

⁸⁶ Martín, *La pátina*, 170-171.

⁸⁷ Santabárbara, “Cesare Brandi”, 230.

⁸⁸ Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*. (Madrid: Alianza, 1999), 47.

⁸⁹ Martín, *La pátina*, 171-172.

⁹⁰ Brandi, *Teoría de la restauración*, 24.

⁹¹ Santabárbara, “Cesare Brandi”, 241.

El tiempo se inserta también (...) entre el final del proceso creativo, o sea, de su formulación conclusa, y el momento en que esa formulación va a irrumpir en la conciencia actual del observador.

Podría parecer, sin embargo, que este lapso de tiempo no tendría que incluirse en la consideración de la obra de arte como objeto estético, en cuanto que la obra de arte es inmutable e invariable a menos de convertirse en una obra distinta, y por lo tanto, todo el tiempo transcurrido entre su conclusión y su nueva actualidad no incide, sino que se desliza, sobre la realidad de la obra. Esta consideración que podría parecer irrefutable, no lo es, en cuanto que no tiene en cuenta la entidad física de la que necesita servirse la imagen para acceder a la conciencia. La entidad física puede ser mínima, pero siempre subsiste, incluso donde virtualmente desaparece⁹².

6.2. Artistas actuales. El tiempo en la intención y discurso estético-artístico

Como se ha demostrado hasta el momento, el paso del tiempo —como causante de la alteración de los materiales y agente transformador de la obra— y su inexorabilidad han sido extensamente reflexionados ya desde la aparición del concepto del Tiempo pintor. Esta introspección tampoco es ajena al arte del siglo XX y al arte actual, que lejos de escapar de ella consta de ejemplos que la han incorporado a la intención estética y al propio discurso artístico como consecuencia de una nueva realidad en el ámbito del arte: la supeditación de la materia a la idea, siendo esta última la que pasa a definir la consideración valorativa de la obra. Habiendo estado el artista de siglos anteriores especialmente influido por la figura del patronato, esta posibilidad se vuelve factible gracias a la reciente oportunidad de investigación —en continuo cambio— que el artista contemporáneo encuentra en su nuevo proceso creativo, ya libre. Es por este contexto que encontramos frecuentemente proyectos que el artista idea al margen de una intención de elaboración necesariamente propia, pudiendo ser así diseñada la obra para ser realizada por alguien pensado específicamente para esta tarea⁹³. El concepto de «autenticidad» otorgado tradicionalmente a la materia de la obra de arte, a la mano del artista —esto es, un acto único e irrepetible, que mencionaba ya Goya en su Dictamen—, se ve de esta forma completamente redefinido y pasa a adaptarse tanto al nuevo mundo del arte contemporáneo como a la idea misma de valor cultural y social⁹⁴.

⁹² Brandi, *Teoría de la restauración*, 31.

⁹³ Rosario Llamas, *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. (Madrid: Tecnos, 2014), 69-70.

⁹⁴ Llamas, *Arte contemporáneo*, 49.

Todo este panorama conforma, en definitiva, un nuevo concepto para el término de «creación artística», en el que la subordinación de la materia a la idea deriva —como ya se ha apuntado— en un creador que no es ya únicamente tal, sino también un investigador que tiene como objetivo alcanzar una personalidad propia a través de la definición de un estilo personal y diferenciado⁹⁵. Es en esta indagación —en la que el artista difícilmente se verá limitado ya por cuestiones únicamente metodológicas⁹⁶— que se da una pérdida de la tradición técnica tradicional, una realidad que —como se ha presentado— se venía apuntando ya desde el siglo XIX⁹⁷. De forma análoga, esta exploración derivará también en la utilización de numerosas técnicas artísticas en una única obra, de las que encontramos ejemplos ya desde finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX hasta la actualidad⁹⁸. Los géneros tradicionales de las bellas artes se ven de esta manera desintegrados en el arte actual, eliminándose los límites existentes entre las diferentes disciplinas⁹⁹.

La significación de la materia y la técnica pasa así a ser valorada en el arte contemporáneo —a diferencia de en el arte tradicional o academicista—, ya no por su apariencia física, sino por los valores semánticos implícitos que el artista determina a priori en la obra¹⁰⁰. Es en este sentido que, por un lado, se ha dado la inclusión de materiales industriales no pensados directamente para su uso artístico —si bien más baratos, de peor calidad— en técnicas recientes¹⁰¹; y al mismo tiempo, se han venido utilizando materiales de deshecho, o especialmente degradables —comida o tejidos entre otros¹⁰²—, como parte de la gramática e intención artística en algunas tendencias en las que la reflexión de la materia toma una posición privilegiada¹⁰³.

Es por todo lo planteado hasta ahora que Rosario Llamas sostiene que «el arte contemporáneo está vivo», no refiriéndose únicamente a un sentido figurado, sino

⁹⁵ Llamas, *Arte contemporáneo*, 111.

⁹⁶ Llamas, *Arte contemporáneo*, 113.

⁹⁷ Llamas, *Arte contemporáneo*, 70.

⁹⁸ Llamas, *Arte contemporáneo*, 112.

⁹⁹ Llamas, *Arte contemporáneo*, 69.

¹⁰⁰ Llamas, *Arte contemporáneo*, 113.

¹⁰¹ Llamas, *Arte contemporáneo*, 113.

¹⁰² Llamas, *Arte contemporáneo*, 115.

¹⁰³ Llamas, *Arte contemporáneo*, 111-112.

también al hecho de que las obras de arte actuales pueden estar formadas a través de materiales con vida propia. Ejemplo de esta afirmación es la obra *Todo lo imperecedero es también solo un símbolo* (2021) de Eva Quinteiro, que explora materiales orgánicos para crear un «arte vivo y cambiante», en el que «la obra acabada, perecedera, inanimada y muerta ya no importa»¹⁰⁴ [Fig. 5 y 6]. Sobre ella la artista plantea lo siguiente:

Variando el material perenne a uno orgánico se plantea un nuevo sentido al arte y se replantea el papel del artista, que no tiene que participar obligatoriamente en todo el proceso creativo. (...) El resultado va más allá del control del creador, ya que entran en juego el azar y el paso del tiempo, que se vuelve así un aliado de la obra, interviene en ella y forma parte de su creación y evolución, es un factor determinante que construye las piezas siendo junto al artista y los materiales, los creadores de la obra¹⁰⁵.

Propuestas plásticas como las de este tipo, que hasta ahora no aparecían presentes en el ámbito artístico, son fruto de los procesos que se han descrito hasta el momento sobre el arte contemporáneo y para las que el testimonio del propio creador —facilitado por la contemporaneidad de los mismos— es vital no solo para comprender de forma correcta la intencionalidad de su obra —su significado— sino también el diálogo que idea y materia mantienen en ella, especialmente cuando el proceso transformativo implícito en ellas es en numerosas ocasiones premeditado. Ejemplo de discursos de esta índole son los nuevos ejercicios que las exhibiciones permiten realizar a los artistas, que pueden ahora adherir a sus obras la capacidad de evolucionar ante el público en un lugar y un momento concretos, constituyéndolas —y/o constituyéndose— así como producto de un espacio y tiempo determinados, como es el caso de la obra de Miguel Molina, *Murmullos del bosque* (2000) [Fig. 7 y 8]¹⁰⁶.

Como se venía planteando, la posibilidad actual de entrevistar a los artistas permite por lo tanto recopilar de primera mano la perspectiva creativa de la obra, resultando esta de especial utilidad para comprender las propuestas plásticas del momento y el sentido en que el artista entiende la inevitable transformación de su obra y cómo esta afecta a su significación¹⁰⁷. Esta línea de estudio fue especialmente abordada en la

¹⁰⁴ Eva Quinteiro, Comunicación personal, 24 de junio, 2021.

¹⁰⁵ Eva Quinteiro, Comunicación personal, 24 de junio, 2021.

¹⁰⁶ Rosario Llamas. “El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 28, nº 2 (2016): 278-279. <https://riunet.upv.es/handle/10251/65746>

¹⁰⁷ Llamas, “El artista contemporáneo”, 279.

entrevista que Miquel Barceló (Felanitx, 1957) concedió a Rosario Llamas y M^a Carmen Talamantes el 17 de noviembre de 2011¹⁰⁸, y que ahora se comentará con el objetivo de mantener el trabajo en el marco pictórico en el que opera—si bien es cierto que este se ha abierto con los últimos ejemplos mencionados, en parte como resultado del mencionado desligamiento del arte actual de las tradicionales categorías de las bellas artes.

Entre las cuestiones que se le plantearon al mallorquín en la mencionada entrevista se encuentran cómo utiliza la materia en sus obras, cómo concibe el paso del tiempo sobre las mismas o cómo se relaciona la significación de la materia en su intención artística. El propio artista apunta así como durante su época como estudiante su intención plástica se remitía a la necesidad de crear una obra que se enmarcase en la anti-pintura:

Cuando tenía 18 o 19 años me encontraba estudiando Bellas Artes y empecé a interesarme por todo eso de la evolución de la materia... empecé a trabajar en una serie de quince cajas de madera que contenían carne, unos elementos que iban pudriéndose, se trataba de provocar, de pintar con los enemigos de la pintura (...)¹⁰⁹.

Analizando la relación con su producción pictórica en esta etapa inicial, el propio Barceló apunta que «en ese momento pretendía pintar con elementos que estaban en contra de la pintura, los elementos negativos, el agujero negro, la antimateria. Empleaba oxidaciones, ácidos, pelos, etc.»¹¹⁰. Sin embargo, la utilización de materiales orgánicos y perecederos —cuya degradación intrínseca se emplea intencionadamente— no implicaba que el artista no estuviera realizando, en cualquier caso, pintura: «me di cuenta de que todo era pintura, aunque cambiase de materiales no dejaba de ser pintura»¹¹¹. Barceló convierte así los elementos que tradicionalmente eran entendidos como defectos en signos de su lenguaje plástico, «decidí pintar precisamente con todo eso: oxidaciones, grietas, craquelados... Todo lo que se considera defecto yo lo usaba como mi paleta»¹¹².

El efecto del paso del tiempo sobre la materia de sus pinturas no es por lo tanto entendido por Barceló como una relación conflictiva, sino que el artista utiliza de manera intencionada y reflexionada esta realidad con una finalidad estética. Al respecto de este

¹⁰⁸ Llamas, “El artista contemporáneo”, 287.

¹⁰⁹ Llamas, “El artista contemporáneo”, 287.

¹¹⁰ Llamas, “El artista contemporáneo”, 287-288.

¹¹¹ Llamas, “El artista contemporáneo”, 288.

¹¹² Llamas, “El artista contemporáneo”, 288.

tema, dice lo siguiente: «siempre me ha interesado el tema de la longevidad y de la perennidad de la obra de arte. Muchas veces es el tema de fondo de la obra y, en otras, es la forma»¹¹³ [Fig. 9].

¹¹³ Llamas, “El artista contemporáneo”, 288.

7. Conclusiones

Es necesario, siendo este el último apartado del trabajo, mencionar ciertos puntos e ideas destacables al respecto de las posturas comentadas y las implicaciones en las que estas derivan, tomando así el carácter más universal del estudio una posición central en lo que se articula como el término del mismo. Entre ellas resaltan especialmente las que Brandi presentaba en referencia al tiempo y la obra de arte en su *Teoría del restauro*. Como ya se comentó, el autor distinguía tres tipos diferenciados de tiempo, articulando sobre el segundo —desde que el objeto artístico llega al final de su proceso creativo hasta que el observador lo recibe— que este no se desliza por la obra, sino que el paso del tiempo incide directamente en ella, sin necesidad de crear otra distinta a la que una vez fue¹¹⁴. Es a partir de este planteamiento que podemos suponer entonces que el conjunto de cada una de las actualidades de la propia obra actúa por tanto como el conformador de su propia realidad en devenir. Dichas actualidades, o si se quiere, momentos o instantes, además de ser todos ellos obra, no constarían así de valores y connotaciones intrínsecas, sino que estas serían por lo tanto puramente adherentes y definidas, como se ha demostrado, por testimonios como los tratados en el trabajo.

En relación directa con esta tesis presentada por Brandi, se conecta la idea sostenida por Rosario Llamas sobre la conservación de la obra de arte, que «no podemos empeñarnos en mantener inmutable»¹¹⁵ —defendida sin afán, en cualquier caso, por dudar de dicho deber— que si bien la autora realiza en relación al arte actual, consta de un fundamento aplicable a toda obra artística, pues ninguna es impermeable a los efectos del paso del tiempo. Al mismo tiempo, la ya comentada utilidad del testimonio del artista actual se ha venido defendiendo también desde el ámbito de la conservación contemporánea, entendiéndose este como fuente para una mejor comprensión de la significación misma de la obra. El presente trabajo, así como el campo de estudio que este supone —en el que la transformación matérica pone en juego valor histórico e instancia estética—, podría suponer de la misma forma un punto de apoyo viable para

¹¹⁴ Cesare Brandi, *Teoría de la restauración*, 47.

¹¹⁵ Llamas, “El artista contemporáneo”, 283.

posibles planteamientos respecto del campo de la conservación, con el que se mantiene en contacto directo.

Desde otro ángulo, es obligatorio también comentar el proyecto en su conjunto, así como sus consecuencias. Como ya se anunció al principio del mismo, éste pretendía enfocarse, dentro de lo posible, en las voces de los artistas. Es por esto que a lo largo del trabajo no se han incluido únicamente testimonios a favor del paso del tiempo en la obra de arte como una transformación a tener en cuenta en el proceso creativo, o necesariamente favorable para el resultado y evolución de esta; sino que con la pretensión de realizar un correcto y amplio retrato del tema se han comentado también posturas contrarias y diferenciadas que conforman realidades en diálogo. Es de esta forma, y siendo el objetivo planteado, que durante todo el trabajo se han expuesto y analizado posturas explícitamente reflexivas al respecto del debate, posicionándose estas de una forma u otra al respecto de las consecuencias del decurso temporal en la producción artística. Como resultado, se ha demostrado que el tema planteado, desde la perspectiva escogida para tratarlo, no solo es suficientemente amplio como para ser objeto de estudio —siendo un tema que además de encontrarse en plena vigencia en el discurso del arte actual, presenta reminiscencias ya desde el siglo XVII—, sino que posibilita además, por otro lado, una gran variedad de enfoques desde los que realizar una posible historiografía más concreta e incisiva que abra así —como se mencionaba al comienzo del proyecto— un marco académico amplio y abierto, al que se invita a dar una continuación, ampliación y corrección crítica.

8. Bibliografía

- Bol, Marjolijn. “Technique and the Art of Immortality, 1800–1900”. Utrecht University and Max Planck Institute for the History of Science, vol. 2, n° 1 (2017): 179-199. <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/690578>
- Bozal, Valeriano. *El gusto*. Madrid: La balsa de la Medusa y Visor, 1999.
- Brandi, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza, 1988.
- Bryan Michael. *Dictionary of Painters and Engravers: Biographical and Critical*. Volume I. London: British Museum, 1886. <https://archive.org/details/cu31924092716962>
- Campanillo, Antonio. “Aión, chrónos y kairós. La concepción del tiempo en la Grecia antigua”. *La (s) otra (s) historia (s)*, n° 3 (1991): 33-70. https://www.academia.edu/3843444/Ai%C3%B3n_chr%C3%B3nos_y_kair%C3%B3s_La_concepci%C3%B3n_del_tiempo_en_la_Grecia_Cl%C3%A1sica?auto=download
- Centro Cultural del Conde Duque. *William Hogarth. Conciencia y crítica de una época (1697-1764)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Calcografía Nacional, 1998.
- Conti, Alessandro. *Restauro*. Milano: Jaca Book, 1992.
- Hogarth, William. *Análisis de la belleza*. Edición de Miguel Cerceda. Madrid: Visor Libros, 1997 [1753].
- Kulterman, Udo. *Historia de la Historia del arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.
- Kurz, Otto Kurz. “Varnishes, Tinted Varnishes, and Patina”. *The Burlington Magazine*, vol. 104, n° 707 (1962), 56-59. <https://www.jstor.org/stable/873591>
- Kurz, Otto. “Time the Painter”. *Burlington Magazine*, n° 720 (1963): 94-97. <https://www.jstor.org/stable/873926>
- Llamas, Rosario. *Arte contemporáneo y restauración. O cómo investigar entre lo material, lo esencial y lo simbólico*. Madrid: Tecnos, 2014.

- Llamas, Rosario. “El artista contemporáneo ante la transformación de su obra. El paso del tiempo y su efecto sobre la significación de la materia”. *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 28, nº 2 (2016), 277-296. <https://riunet.upv.es/handle/10251/65746>
- Macarrón Miguel, Ana M^a. *Historia de la conservación y la restauración*. Madrid: Tecnos, 1995.
- Martín Lobo, María Jesús. *La pátina en la pintura de caballete. Siglos XVII-XX*. Donostia: Editorial Nerea, 2009.
- Morley, Henry, ed. *The Spectator in three volumes*. Vol. I. (Londres, 1891). <https://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV1/Spectator1.html#section83>
- Nordström, Folke. *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. Madrid: La Balsa de la Medusa y Visor, 1989 [1962].
- Ortega Cervirón, José Ignacio. “La medida del tiempo en la Edad Media. El ejemplo de las crónicas cristianas”. *Medievalismo*, nº9 (1999): 9-39. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/52321>
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Universidad, 1992 [1962].
- Randolph Starn, “Three Ages of «Patina» in Painting”. *Representations*, vol. 78, nº 1 (2002): 86-115. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2002.78.1.86>
- Raquejo, Tonia (ed. y trad.). *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: La balsa de la Medusa y Visor, 1991.
- Ripa, Cesare. *Iconologia*. México: Imprenta Económica, 1866 [1593]. <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080013688/1080013688.PDF>
- Santabárbara, Carlota. “Cesare Brandi y el arte moderno: teoría, estética y restauración. Una dialéctica tormentosa” *Conversaciones... con Cesare Brandi y Giulio Carlo Argan*, nº7 (2019), 229-247. https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/cesare_brandi_y_el_arte_moderno.pdf
- Wittkower, Rudolf y Wittkower, Margot. *Nacidos bajo el signo de Saturno: genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988 [1963].

9. Anexo de imágenes

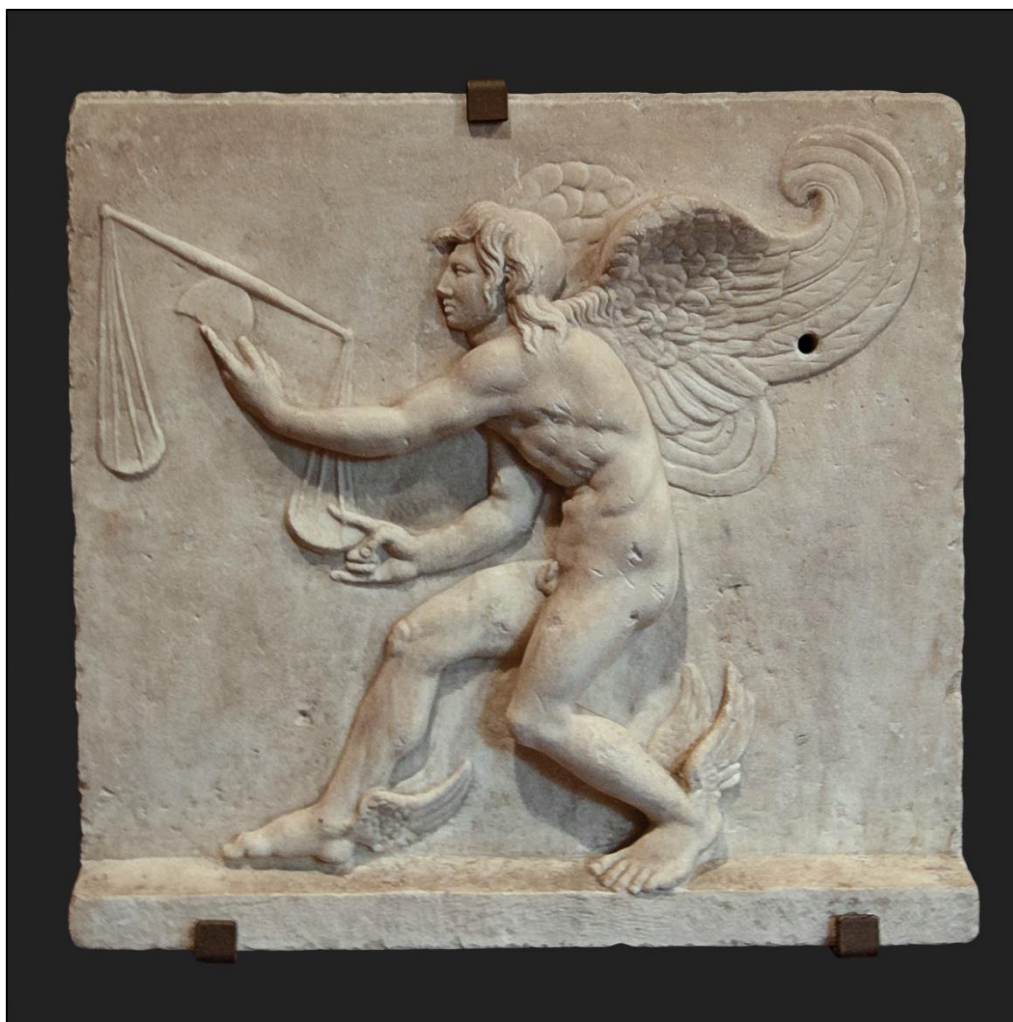


Fig. 1. *Kairós*. Relieve clásico conservado en el Museo de Antigüedades de Turín. Figura simbólica utilizada durante el Renacimiento para representar el tiempo. Extraído el 18/05/2021 de: <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=2638>



Fig. 2. *El tiempo mordiendo una estatua*, 1638. Aguafuente. Frontispicio del libro de François Perrier *Cien estatuas romanas respetadas por el celoso diente del tiempo*, Roma (1638). Extraído el 18/05/2021 de:

https://www.academia.edu/38841929/Estudios_sobre_iconologia_Erwin_Panofsky

The SPECTATOR.

*Interdum speciosa locis, morataque recte
Fabula nullius Veneris, sine pondere & Arte,
Valdius oblectat populum, meliusque moratur,
Quam versus inopes rerum, nugaeque, canora. Hor.*

Thursday, June 7. 1711.

IT is the Custom of the *Melancholics*, if they see any printed or written Paper upon the Ground, to take it up and lay it aside carefully, or not knowing but it may contain some Piece of their *Morose*. I must confess I have so much of the *Melancholic* in me, that I cannot forbear looking into every Printed Paper which comes in my way, under whatsoever desirable Circumstances it may appear; for as no Mercat Auction, or the ordinary Fate and Vicissitude of Things, knows to what use his Works may, these days or other, be applied, a Man may sometimes meet with very delicious Names in a Paper of Tobacco. I have sifted my Pipe more than once with the Writings of a Poet, and know a Friend of mine who, for these several Years, has converted the Essays of a Man of Quality into a kind of Prange for his Castle-Rick. I remember, in particular, after having read over a Poem of an English Author on a Victory, I met with several fragments of it upon the next Raptures-day, which had been employed to Swear and Crucify, and by this means collected in himself in a double Capacity. I once met with a Page of Mr. *Baure* under a Ghylisus Pye. Whether or no the *Paley-Cook* had made use of it through Chance, or Waggery, for the debate of that Superstitious Phrase, I know not; but upon the Perusal of it, I conceived to peep an Idea of the Author's Part, and I bought the whole Book. I have often very much profited by these accidental Readings, and have sometimes found very Curious Phrases that are either out of Print, or not to be met with in the Shops of our *Common* Book-sellers. For this Reason, when my Friends take a Survey of my Library, they are very much surpris'd to see, upon the Head of *Folia*, two long Band-boxes standing upright among my Books, all I let them see that

they are both of them bound with deep Tradition and valuable Literature. I might therein mention a Paper-Rick, from which I extracted great Improvements; and a *Fire-Cast*, which I would not exchange for all the *Deer* in Great Britain. I was my inquisitive Temper, or rather insatiable Humour of prying into all sorts of Writings, with my usual Assiduity in Loquacity, give me a good deal of Employment when I enter my House in the Country; for I can't, for my Head, leave a Room before I have thoroughly studied the Walls of it, and examined the several printed Papers which are usually pasted upon them. The last Piece that I met with upon this Occasion, gave me a most exquisite Pleasure. My Reader will think I am not serious, when I inform him that the Piece I am going to speak of was the old Ballad of the *Two Gilders in a Cell*, which is one of the Darling Songs of the Common People, and has been the Delight of most Englishmen in some Part of their Age.

This Song is a plain simple *Country* Description of all the *Indignities* of *Prison*. The Title of it is a pretty English Story, and therefore pleases for no other Reason, but because it is a Copy of Nature. There is some suspicious Simplicity in the Verse; and yet, because the Sentiments are natural and unaffected, they are able to move the Mind of the most polite Reader with several Moments of Humour and Compassion. The Incident upon which the Story is founded, is a *Real* Incident which would have touch'd upon, and stir'd the Story were told by that Divine Poet. For which Reason the whole Invention has something in it very pleasing, notwithstanding the Nature of it, (which ever he would have deliver'd it in such an *English* and poetical of Expression, that the quality any part of it would

Fig. 3. Portada nº 85 *The Spectator*, 7 de junio de 1711. Extraído el 20/05/2021 de: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Spectator_\(1711\)#/media/File:Spectator.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Spectator_(1711)#/media/File:Spectator.jpg)



Fig. 4. William Hogarth, *El Tiempo ahumando una pintura*, 1761. Grabado. En la esquina superior derecha del marco aparecen las palabras «see Spectator, vol. II, pag. 83» haciendo alusión al texto de Addison sobre el «Tiempo pintor». Extraído el 21/05/2021 de: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/366151>

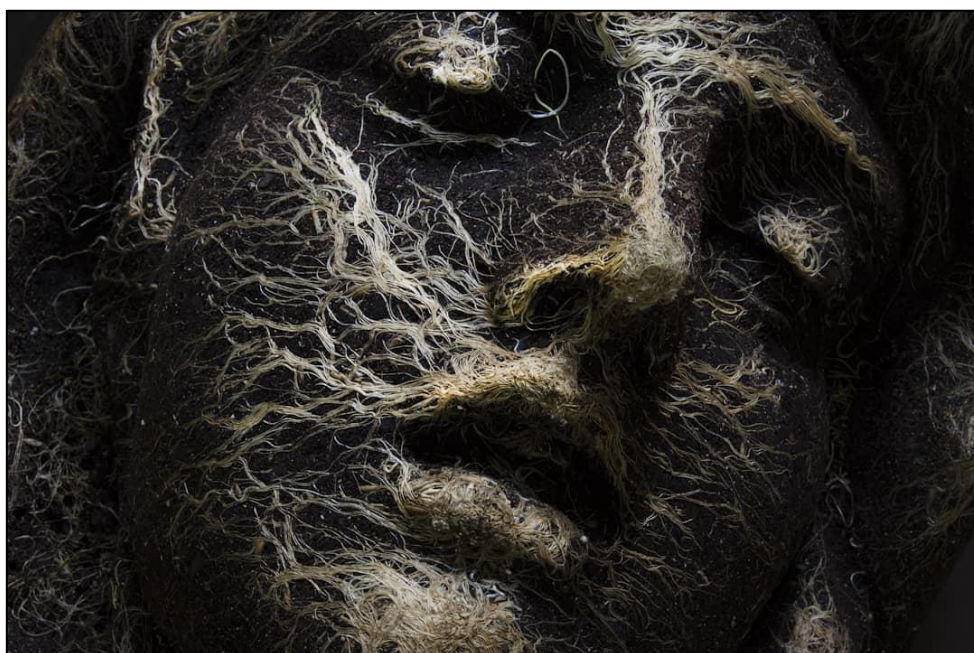


Fig. 5 y 6. Eva Quinteiro, *Todo lo imperecedero es también solo un símbolo*, 2021. Escultura de materiales orgánicos. Obra de exposición exclusiva con Solaina para la Hybrid Art Fair 2021. Extraído el 30/05/2021 de: https://www.instagram.com/quinta_eira/



Fig. 7 y 8. Miguel Molina, *Murmillos del bosque*, 2000. Metal y vegetación real. Fondo de arte de la Universidad Politécnica de Valencia. La primera de las fotografías fue realizada en febrero de 2013, la segunda en abril de ese mismo año. Extraído el 05/06/2021 de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/65746>



Fig. 9. Miquel Barceló, *Dore*, 2013. Lejía, tiza y carboncillo sobre terciopelo. El artista dibuja y pinta en un proceso sustractivo, apreciable solo tras la acción de la lejía. El paso del tiempo se convierte así en un elemento configurador, constructor y necesario para descubrir la obra de arte. Extraído el 08/06/2021 de: <https://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/10/barcelo-pinta-nueva-york-con-lej%25C3%25ADa-y-titanio.html>