

Justificació de la reintegració il·lusionista de la reproducció del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment

Aquest article serveix com a justificació teòrica de la reintegració il·lusionista executada a l'ESCRBCC pel professor Joaquim Camps a partir d'una reproducció del relleu del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment. Amb aquest objectiu, l'article inclou uns apartats d'anàlisi terminològica, una reflexió sobre l'autenticitat i la falsedat de les còpies en l'àmbit de la conservació i la restauració i, finalment, es planteja la conveniència de reproduir i reintegrar de forma il·lusionista els béns culturals a principis del segle XXI.

Miquel Mirambell Abancó. *Professor d'Història de l'Art de l'ESCRBCC.* mmirambe@pie.xtec.es

DIFERÈNCIES ENTRE CÒPIA, REPRODUCCIÓ, RÈPLICA I FACSIMIL

Amb la voluntat de ser el més precisos possibles i abans de qualsevol consideració prèvia, és del tot imprescindible que ens endinsem en l'àmbit de la terminologia, per tal d'intentar aclarir part del complex panorama que sovint comporta la designació d'alguns conceptes del món de la conservació i la restauració. Fidels a aquest objectiu, s'exposen a continuació diverses definicions de còpia, reproducció, rèplica i facsimil

que s'han localitzat en diccionaris generals i específics, així com en textos especialitzats en conservació i restauració.

Còpia i reproducció

En principi, en els diccionaris generals es defineix la còpia com a "reproducció artesanal, més o menys exacta d'una obra d'art"¹ o bé com a "obra de pintura, d'escultura o d'un altre gènere, que s'executa procurant reproduir l'obra original amb completa igualtat."²

En canvi, en diccionaris específics de conservació i restauració, ja s'especifica que és una "reproducció d'una obra d'art,



1. Exemple de reproduccions executades amb fins docents: Reproduccions de guix del "Bust de nen" de Desiderio da Settignano (Glipsoteca di Porta Romana, núm. inv. 1317), realitzades a l'ESCRBCC per alumnes de Primer Curs (Fotografia: Xavier Alcalde).



realitzada per una mà diferent a la de l'autor, en època contemporània d'aquest o posterior" i s'apunta que "poden tenir un gran interès històric i documental, si reproduïxen obres perdudes, com per exemple la majoria de les escultures gregues que coneixem per còpies romanes."³ També s'exposa que una còpia s'usa per fins didàctics en les acadèmies d'art i, en el cas de les escultures, per substituir els originals ubicats a l'exterior. A més, com que no hi ha cap intent fraudulent, es considera que una còpia no és mai una falsificació.⁴

En altres textos, s'atorga a la còpia el valor de reproducció fidel, malgrat que s'indica la possibilitat que pot estar feta amb un material i unes dimensions diferents a l'original. Tanmateix es considera que sempre respecta la composició i, en la mesura del possible, l'expressió de l'obra que li serveix de model.

D'altra banda, també es distingeix entre repetició (còpia exacta d'una obra executada per l'autor o sota la seva direcció), rèplica (còpia d'una obra executada per l'autor o sota la seva direcció, però que difereix del model pel material, dimensions, etc.), còpia interpretada (còpia lliure d'una obra feta per un altre artista), còpia d'estudi (còpia fidel d'una obra executada per un deixeble per garantir la seva formació i mai per fins mercantils) i còpia servil (còpia exacta d'una obra feta per una altra persona de manera que, si es fa sense el consentiment de l'autor, pot esdevenir una falsificació).⁵

A grans trets, doncs, es considera que el terme "còpia" és un sinònim de "reproducció", tot i que en ocasions es matisa que les reproduccions s'obtenen per procediments mecànics, calco-gràfics, electrolítics, fotolito-gràfics o mitjançant el buidat, el modelatge i la galvanoplàstia, mentre que les còpies es poden obtenir per mitjans mecànics o artesanals. Per tant, la còpia (quan és artesanal) no té perquè ser absolutament idèntica a l'original i, en canvi, la reproducció ho és sempre.⁶

Com que una reproducció també es defineix com una còpia obtinguda per mitjans mecànics,⁷ considerem que la millor manera de definir el "duplicat" que va fer l'escultor Joaquim Camps en la primera fase del seu treball amb el relleu del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment, és el terme "reproducció".

Cal assenyalar, però, que a l'hora d'exposar les funcions d'una reproducció, tant els diccionaris generals com els específics, acostumen a definir les reproduccions com a còpies d'originals artístics, per tal de ser utilitzades com a intermediàries per a la documentació, el coneixement, la fruïció dels valors històrics, culturals, estètics o funcionals de l'objecte original,⁸ i sovint

s'insisteix en la seva funció de substituir els originals per tal de garantir la conservació d'aquests.⁹ Així, doncs, les còpies i les reproduccions tenen, per tant, les mateixes funcions.

Contràriament, considerem inoportú emprar el terme "clon" com a sinònim de "còpia" o "reproducció" en l'àmbit de la conservació-restauració, ja que fa referència a un altra realitat. Efectivament, el clonatge és l'obtenció d'organismes idèntics originats del mateix i únic progenitor per reproducció asexual, procés completament aliè a l'àmbit que ens ocupa.

Rèplica

Acabem d'observar com una "rèplica" és definida com a una còpia exacta d'una obra executada pel mateix autor o supervisada per ell. Una definició que recullen, tant els diccionaris generals¹⁰ com els diccionaris específics de restauració¹¹ i que, òbviament, no és el que es va executar a l'ESCRBCC amb l'esmentat relleu atribuït a Damià Forment.

Facsimil

Tant els diccionaris generals com els específics de conservació i restauració, defineixen el facsimil com una reproducció fidel d'un llibre, document, escrit o dibuix per tal de divulgar-lo i facilitar l'estudi de l'obra.¹² Es tracta, doncs, "d'una imitació perfecta", un concepte que cada cop més s'aplica per designar reproduccions "perfectes" d'originals tridimensionals. Això no obstant, com que els "facsimils tridimensionals" generalment s'obtenen amb la concurrència de noves tecnologies (especialment informàtiques), considerem que és millor anomenar el



2. Exemple d'un facsimil amb funcions de difusió i d'investigació: Detall del facsimil de la Cova de l'Aragó instal·lat al Museu de Talteüll (França) i realitzat per emmotllament d'una part de les parets i del sostre de la cova. El muntatge museogràfic es complementa amb un espectacle animat que permet conèixer la vida dins la cova i l'esfondrament parcial de la mateixa, fins arribar a la forma actual (Fotografia: Miquel Mirambell).

doble realitzat a l'ESCRBCC pel professor Joaquim Camps amb el terme tradicional de "reproducció".

En la mateixa línia i dins de l'àmbit de la bibliofília trobem un altre concepte relativament similar. Es tracta del "quasi-original": una rèplica exacta d'un còdex original tal i com es conserva en l'actualitat en tots els seus aspectes (enquadració, tipus de suport, cromia i les marques que el pas del temps ha deixat en les seves pàgines com forats, taques, empelts, etiquetes de les diferents biblioteques per les que ha passat, etc.).¹³

ORIGINAL I CÒPIA. AUTENTICITAT I FALSEDAT

Tot i que el concepte d'original i còpia ha anat variant al llarg de la història, actualment l'original se sol associar a l'autenticitat, mentre que la còpia es vincula amb la falsedat, sobretot a causa del caràcter "únic" de l'original.

De fet, aquesta contraposició entre original i còpia (i, per tant, entre autèntic i fals, entre únic i múltiple) és un fenomen molt recent, concretament d'ençà del Romanticisme. En èpoques anteriors al segle XIX no es distingia entre original i còpia, com s'evidencia en la producció de molts tallers artístics, en els quals col·laboraven mestre i ajudants, segons uns patrons propers als d'una fàbrica actual.

De tota manera, alguns teòrics de l'art, sobretot Walter Benjamin, han indicat que els originals tenen un halo que no tenen les còpies. Aquest valor simbòlic –com assenyalen Rafael Berjano Delgado i Pilar Fernández Colón– es basa en l'exclusivitat de l'original i, en el cas d'un objecte artístic, s'associa al procés creatiu. Com que una còpia no és exclusiva ni creativa, l'original es vincula al prestigi cultural, polític o econòmic. Es busca la possessió de l'objecte original (des d'un punt de vista col·lectiu, particular, intel·lectual o fictici) i el seu gaudi com a una experiència diferenciada, encara que sigui de forma efímera.¹⁴

Això no obstant –com s'ha encarregat de manifestar Salvador Muñoz Viñas, creador de l'anomenada "teoria contemporània de la Restauració"– aquesta creença és molt occidental: «A occident, la potència simbòlica de l'objecte depèn en bona mesura del fet que l'espectador cregui que s'han conservat els materials originals. Una còpia, encara que sigui indiscernible per l'espectador, no té la mateixa capacitat simbòlica que l'objecte original si l'espectador és conscient de no estar davant de

la matèria original. Aquesta concepció és arbitrària, com ho demostra la comparació amb altres cultures que no comparteixen "la mania occidental d'entendre com a patrimoni els objectes materials"».¹⁵

El cert és que, a principis del segle XXI, les còpies comencen a tenir més acceptació al món occidental. Entre altres coses, ha contribuït a aplanar el camí el fet que vivim en un món on els mitjans de masses basen la seva identitat en la imatge múltiple, amb la consegüent pèrdua de simbolisme de les mateixes i que el 90 % del nostre coneixement d'art es fa a través de còpies.¹⁶

Les còpies, a més, tenen la facultat de no ser úniques i això les fa menys vulnerables que els originals. La unicitat d'un objecte és un tret que es pot interpretar com un factor de risc, de manera que cada vegada més es veu amb bons ulls la substitució d'originals per còpies, sempre que la mala conservació d'una obra obligui al seu trasllat.

Tot i això, quan un original és substituït, sovint hi ha opositors a la mesura que al·leguen qüestions ètiques, emparant-se en la inconveniència de crear ambients falsos o inautèntics. Darrerament, però, molts especialistes, com Javier Rivera

3. Exemple d'una còpia executada per motius de conservació i seguretat: *Maredeu* realitzada amb pedra de Sant Bartomeu del Grau (Osona) per Jaume Segurañes Solà l'any 1945 a partir d'una altra *maredeu* del segle XVI de marbre de Carrara i conservada al Museu Episcopal de Vic. La còpia fou ubicada a l'emplaçament on hi havia hagut l'escultura original. (Fotografia: Miquel Mirambell)





Blanco, consideren que en casos extrems és imprescindible substituir originals per còpies, encara que la substitució generi alguns problemes, ja que afecta a qüestions com l'autenticitat i la integritat.¹⁷

Tanmateix, la realització de còpies encara es considera una activitat gairebé delictiva, malgrat que una bona còpia pot transmetre de manera segura i exacta el mateix missatge i les mateixes característiques físiques que l'original. Tal com indiquen Rafael Berjano Delgado i Pilar Fernández Colón: "Múltiples raons argumenten la necessitat de la realització de còpies i aquesta pràctica no hauria de considerar-se sospitosa o excepcional. Un dels seus principals motius, la salvaguarda de la peça original, sovint roman ocult sota un fals supòsit estètic marginant així el seu necessari origen conservador."¹⁸

Aquesta constant justificació de la realització de còpies i, sobretot, de la substitució d'originals per còpies, es deu principalment a la vinculació de la còpia al concepte de falsedat. Es tracta d'evitar l'engany i caure en la falsificació o el fals.

S'entén per falsificació, la imitació d'una obra artística amb la intenció de fer-la passar per original, de manera que no es limita a copiar, sinó que pretén aconseguir les aparences materials de l'obra autèntica, usant suports antics, simulant clivellats, deterioraments, patines, etc. D'altra banda, es pot distingir entre falsificació històrica (quan l'obra és de la mateixa època que l'original) i falsificació artística (quan és d'una altra època).¹⁹

El fals, en canvi, és una falsificació o un pastitx (obra en la qual la composició és nova, però l'estil o les formes copien les d'un altre artista) que porta una signatura apòcrifa, executada amb intenció fraudulenta. Un fals pot ser una còpia servil amb signatura. Hi ha dos tipus de fals: el fals autèntic (una obra falsa amb signatura autèntica) i l'autèntic fals (obra autèntica amb signatura falsa).²⁰

Per això, quan s'hagi de fer una còpia, es recomana sempre que s'indiqui en alguna zona discreta que no és un original i que es registri l'autoria (tant de l'original com de la reproducció), així com altres dades que al·ludeixin a les diferències plàstiques respecte a l'original, quan siguin significatives.²¹

D'altra banda, quan una còpia substitueixi un original, l'espectador sempre ha de ser advertit que està veient una rèplica perquè no se senti enganyat i evitar equívocs. Per desgràcia, però, aquesta pràctica no sempre es porta a terme. Sens dubte, a causa de la por a una possible pèrdua d'interès per l'obra per part del públic.

Sobre aquesta visió tan negativa de les còpies hi ha tingut molt a veure algunes teories de la restauració, especialment la teoria de la "restauració crítica" formulada per Cesare Brandi, antic director de l'Istituto Centrale per il Restauro. Aquest teòric italià considerarà que la col·locació d'una còpia en el lloc d'un original traslladat per a la seva millor conservació o bé d'un original desaparegut, no era legítima ni des de la perspectiva

històrica, ni des de l'estètica; llevat de quan l'obra d'art suplantada tenia una mera funció d'element integrador, i no un valor per ella mateixa: "La còpia és una falsedat històrica i una falsificació estètica, i, per tant, pot tenir una justificació purament didàctica i commemorativa, però mai pot fer-se la substitució sense danyar històricament i estèticament l'original."²² En aquesta mateixa línia ja s'havia manifestat a mitjans del segle XIX el romàntic anglès John Ruskin, quan plantejà la impossibilitat de fer una còpia i es preguntava sobre el sentit de fer una còpia d'una superfície de la qual havia desaparegut mitja polzada de guix.

REINTEGRACIÓ ESCULTÒRICA

Abans d'encetar aquest apartat, haurem d'endinsar-nos novament en l'àmbit de la terminologia, per tal d'intentar definir amb precisió la segona fase del treball executat a l'ESCRBCC pel professor Joaquim Camps, a partir de la reproducció del relleu del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment.

Reconstruir, reintegrar, restituir, restablir

Indiscutiblement, el terme "reconstruir" està vinculat a l'àmbit arquitectònic. Els diccionaris generals el defineixen com a "Completar gràficament l'arquitectura d'un edifici antic, d'un monument, d'una població, etc. conjecturant les parts que hi manquen a partir de les ruïnes o de notícies pervingudes."²³ D'altra banda, Ignacio González-Varas considera que la reconstrucció al·ludeix a un procediment excepcional que s'executa en unes circumstàncies històriques concretes i com a conseqüència d'esdeveniments traumàtics, com guerres, incendis, catàstrofes naturals o actes vandàlics. Per tant, com a pràctica general, creu que ha de ser refusada.²⁴

Una opinió que ja figura en la llei 16/1985 de 25 de juny, del Patrimoni Històric Espanyol (BOE, núm. 155, de 29 de juny de 1985), en l'article 39.2 de la qual s'especifica que en el cas dels béns immobles, les actuacions han d'anar encaminades a la conservació, consolidació i rehabilitació, tot evitant qualsevol intent de reconstrucció, llevat quan s'utilitzin les parts originals dels mateixos i es pugui provar la seva autenticitat.²⁵

Això no obstant, el terme es pot extrapolar a altres àmbits, com l'escultòric. A Itàlia, per exemple, es distingeix la "recomposició" (intervenció reconstructiva d'objectes fracturats com els vidres, terracotes, porcellanes, ceràmica), de la "reconstrucció" (intervenció de restauració integradora de llacunes de pintura) i de la "reconstrucció plàstica" (intervenció integradora per restituir la llegibilitat als objectes de guix molt degradats).²⁶

De tota manera, pel que fa als béns mobles, és preferible el terme "reintegrar", entès com a restituir una part perduda. Ana Calvo defineix la "reintegració" com una tècnica de restauració que permet integrar estèticament una obra completant les seves pèrdues, tant de suport com de decoració o policromia, i que no sempre és necessària per a la conservació de l'objecte. També precisa que la "reintegració mimètica i de fantasia", anomenada també "il·lusionista", intenta igualar-se amb l'original i reconstruir la imatge. L'autora indica, d'altra banda, que es

tracta d'una tècnica molt criticada actualment i desestimada per considerar-se una falsificació.²⁷

En aquest sentit, també és oportú recordar el concepte de "repristinació" (en italià, "ripristino"), definit com a un intent de retornar una obra artística al seu aspecte original, refent les parts perdudes i arreglant les deteriorades fins a deixar-la com nova, mitjançant la interpretació i recreació del seu estil. Es tracta d'una tècnica de restauració actualment inadmissible.²⁸

En canvi es poden considerar els termes "restituir" o "restablir" com a sinònims més o menys estrictes de "reintegrar", tot i que sovint s'identifica més la "restitució" o el "restabliment" amb el fet de retornar al seu lloc una obra, per exemple, robada i recuperada.²⁹ Tanmateix, Ignacio González-Varas apunta que en l'àmbit arquitectònic, actualment "restituir" ja no s'utilitza, sobretot d'ençà que en la Carta d'Atenes de 1931 fou refusat perquè al·ludia a pràctiques de reconstrucció d'estil o de "repristinació", atès que implicava la recuperació de l'estat original de l'obra d'art.³⁰

Reintegració il·lusionista al segle XXI

Malgrat que tothom sap que en conservació i restauració no s'ha de generalitzar mai i que existeixen diverses tècniques i criteris de reintegració il·lusionista, és cert que des de la segona meitat del segle XX amb la difusió de l'art abstracte i de la nova museologia, s'ha consolidat el gust pel fragment i el misteri d'allò inacabat, de manera que la reintegració il·lusionista no és ben vista. Com indica M. José Martínez Justicia, des dels anys seixanta assistim a l'aplicació generalitzada del criteri arqueològic (presentació de les obres en estat fragmentari, conservant només aquells trossos identificats com a originals), tot i que no és un criteri del tot nou perquè ja es va aplicar al segle XVI al tors de Belvedere i en el segle XIX a les escultures del Partenó de l'Acropolis d'Atenes.³¹

A més a més, algunes cartes de restauració recents, especialment les italianes, també han contribuït a aquest recel vers les reintegracions no abstractes. Sobretot la Carta del Restauro 1972, emesa pel Ministeri d'Instrucció Pública d'Itàlia el 6 d'abril d'aquest any i la Carta de 1987 de la Conservació i Restauració dels Objectes d'Art i Cultura, totes dues fidels als postulats de Cesare Brandi. Així, doncs, al punt 1 de l'article 6 de la Carta del Restauro 1972 i al punt A de l'article 6 de la Carta de 1987 es prohibeixen "les addicions d'estil o analògiques, fins i tot de formes simplificades, encara que es disposi de documents gràfics o plàstics que puguin indicar com era o com deuria ser l'aspecte de l'obra acabada." D'altra banda, en el punt 3 de l'article 7 de la Carta de 1972 i en el punt C de l'article 7 de la Carta de 1987 també es prohibeix reintegrar *ex novo* zones amb figuració o insertar elements determinants per a la figurativitat de l'obra.³²

Tanmateix hi ha un cas en el que la reintegració il·lusionista és acceptada gairebé sense reserves per tothom: quan es tracta d'imatges exposades al culte religiós, ja que és inadmissible un sant o una marededéu mutilats. És evident que en aquest cas no

hi ha cabuda per al gust pel fragment i el misteri d'allò inacabat, tot i que es planteja un problema respecte a l'original a nivell històric i documental, i obliga a usar materials i solucions que garanteixin el reconeixement d'allò refet.

Més discutida és, en canvi, la reintegració il·lusionista per criteris estètics. Malgrat que recentment gaudeix d'una major acceptació, sobretot si no es practica sobre l'original. Així, doncs, Carlos Pereira considera que "si l'original ha patit pèrdues i es volen establir teories sobre les formes perdudes és més lleial amb l'original modelar aquestes teories sobre còpies que sobre ell mateix. Igualment, quan la pèrdua d'elements dificulta la lectura estètica de l'original es pot reintegrar amb una còpia si el motiu perdut està repetit en altres zones de l'original."³³

En la mateixa línia es manifesten Rafael Berjano Delgado i Pilar Fernández Colón, si bé sota la òptica del valor històric i documental: "En el cas d'aquelles peces que presenten grans llacunes o pèrdues de material —que arribin a desvirtuar el seu grau de transmissió informativa—, seria lògic plantejar-se la creació de còpies capaces de donar la informació completa sense necessitat d'intervenir sobre l'original llevat, és clar, en aquelles circumstàncies en les que una reintegració volumètrica sigui un possible mitjà de sustentació (...), les mancances que pateix un objecte, símptomes del seu deteriorament i testimoni de vida, han de ser completades per recuperar el seu valor històric i documental. Aquesta actuació regeneradora haurà de fer-se en una còpia, sota el principi que cap afegit ha de ser fruit de la invenció."³⁴

FUNCIONS DE LES CÒPIES, REPRODUCCIONS, RÈPLIQUES I FACSIMILS

Les còpies, les reproduccions, les rèpliques i els facsimils han desenvolupat bàsicament tres funcions al llarg de la història:

1. Conservació de l'original i seguretat

Com ja s'ha indicat, la substitució d'un original per una còpia cada cop és més habitual, sobretot per evitar danys irreversibles sobre l'original, ocasionats per actes vandàlics o pels efectes d'una ubicació permanent i inadequada a la intempèrie. En aquest cas, la còpia, la reproducció, la rèplica o el facsimil s'han de situar en l'entorn natural de l'original, traslladant-se aquest a un indret més segur. Un dels casos recents més emblemàtics ha estat la substitució de l'estàtua eqüestre de Marc Aureli de la Plaça del Capitoli de Roma.³⁵

En el cas d'una exposició temporal o itinerant, la substitució d'un original per un doble evita córrer riscos innecessaris de robatoris o accidents. Ana Maria Macarrón indica, per exemple, que existeix un acord internacional per no prestar mai originals d'alguns objectes museístics, com els ossos d'homínids.³⁶

En aquesta mateixa línia cal recordar que algunes lleis sobre patrimoni ja contemplen la possibilitat de fer reproduccions com a mesura de conservació i seguretat. Aquest és el cas de la llei 9/1993 de 30 de setembre del Patrimoni Cultural Català (DOGC, núm. 1807, d'11 d'octubre de 1993), en l'article 42 de la qual



s'exposa que "el Departament de Cultura i les administracions públiques de Catalunya han de promoure la utilització de mitjans tècnics per a reproduir els béns mobles integrants del patrimoni cultural català, especialment els inclosos en el patrimoni documental i bibliogràfic, si ho fa necessari llur conservació."³⁷

2. Facilitar la investigació, la difusió i la docència

Es tracta, probablement, de la funció principal desenvolupada per les còpies i reproduccions al llarg de la història, tot i que amb el decurs dels segles ha anat variant. Des de sempre les còpies i les reproduccions han facilitat l'accés a les obres originals que no es podien conèixer directament. Un dels principals valors de les còpies ha estat, precisament, poder estudiar els models antics i comparar-los. En aquest sentit, cal esmentar els museus de reproduccions, com el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, inaugurat l'any 1881, i que tenia com a objectiu completar els ensenyaments artístics i proporcionar models per a la indústria. O fins i tot, ja en el segle XVI, el tractadista Giovanni Battista Armerini explicà que havia vist còpies del Laocoon i que era la millor manera d'estudiar els models antics, evitant haver d'anar a Roma i realitzar despeses desmesurades.³⁸

De fet, aquesta funció didàctica encara s'ha mantingut invariable fins els nostres dies en les acadèmies i centres d'art, ja que encara ara les còpies són unes eines vàlides per a l'ensenyament

del dibuix artístic. D'altra banda, cal recordar que el mateix procediment tècnic per obtenir una còpia pot esdevenir, també, un recurs didàctic molt útil.³⁹

De tota manera, i a diferència d'altres èpoques, actualment són especialment útils en la reconstrucció d'ambients per a una millor comprensió del significat dels objectes, tant per part d'especialistes com del públic no especialitzat.

Entre els diversos projectes recents es pot citar, per exemple, el facsímil de la tomba del faraó Seti I, actualment tancada al públic. L'any 2003 s'exposaren al Museo Arqueológico Nacional, a Madrid, amb una gran aflluència de visitants, 16 m² que replicaven els relleus i les pintures de la paret sud de la cambra mortuòria de la tomba d'aquest faraó, fets amb tecnologia digital. L'èxit de la mostra confirmà que els facsímils són una eina d'estudi per als arqueòlegs, a més d'una experiència museogràfica que desperta l'interès del gran públic. Aquest tipus d'intervencions sobre el patrimoni esdevenen, cada cop més, un complement a les postures tradicionals de conservació-restauració, ja que la possibilitat de digitalitzar monuments i objectes per al seu estudi, i la seva posterior reproducció per a l'educació i el turisme, redueixen la necessitat d'exhibir les obres originals, tot garantint la seva conservació.

A més, una dada interessant del facsímil de la tomba del faraó Seti I és que es va fer una reintegració il·lusionista de la cara del monarca, aprofitant que el seu rostre es repetia diverses vegades a la tomba.⁴⁰

L'experiència es repetí a finals de 2004 en el mateix museu madrileny amb l'exhibició del facsímil de la tomba de Tutmosis III que, al costat d'altres projectes com la neocova d'Altamira i del facsímil de la Dama d'Elx, han aconseguit col·locar l'estat espanyol al capdavant d'aquest tipus de treballs.⁴¹

Finalment, cal recordar que en alguns casos una còpia, una reproducció, una rèplica o un facsímil ens pot aportar informació sobre l'original que altrament ens pot passar desapercebuda o que ja s'ha perdut per sempre. Ana María Macarrón i Ana Mozo ens indiquen, per exemple, que el buidat del tresor monetari galoromà d'Eauze va permetre que la reproducció conservés la forma del sac en el que hi havia les monedes. Aquesta informació es va perdre quan es netejaren les monedes per al seu estudi.⁴² D'altra banda, a ningú se li escapa que moltes de les escultures gregues antigues les coneixem per còpies romanes posteriors.

Per últim, no ens hem d'oblidar tampoc de les possibilitats d'una reproducció a l'hora de facilitar el coneixement del patrimoni als invidents.

4. Reintegració il·lusionista del Baptisme de Jesús executada per Joaquim Camps l'any 2004 i ubicada per qüestions de conservació i seguretat a l'ermita de Sant Joan de Montblanc en substitució del relleu original fragmentat (Fotografia: Miquel Mirambell).



3. Signe de prestigi i propaganda

De totes les funcions d'una reproducció o còpia, sens dubte, aquesta és la que ha caigut més en desús en l'actualitat. Tot i això, cal recordar que en alguns períodes històrics, es feren moltes còpies com a element de distinció social.

Un dels moments més prolífics i coneguts fou durant l'època romana, quan es feren moltes còpies d'escultures gregues com a signe de prestigi i ostentació pública. Tal com indica Alejandro Marcos Pous, conservador emèrit del Museo Arqueológico Nacional, les còpies es començaren a fer a l'Antiguitat, sobretot a partir del segle II i I AC quan el gust dels romans per tot el que era hel·lènic propicià l'aparició d'una activa indústria de còpies que satisfieia un mercat que demanava escultures gregues per a ornat prestigiós, i a vegades simbòlic, de les residències senyorials, termes, gimnasos i jardins dels romans acabats.⁴³ Aquestes còpies, davant la pèrdua dels models primigenis, s'han convertit en originals.

CONCLUSIÓ

En el cas del Baptisme de Jesús atribuït a Damià Forment de l'ermita de Sant Joan de Montblanc, s'ha procedit a un trasllat de l'original a un emplaçament diferent i a la realització d'una reintegració il·lusionista sobre la seva reproducció.

Pel que fa a aquests dos aspectes de la intervenció, cal recordar que totes les cartes de restauració aconsellen mantenir *in situ* els originals i s'oposen al seu trasllat en altres indrets, llevat que sigui l'única garantia de la seva salvació. Així, per exemple, el punt 3 de l'article 6 de la Carta del Restauro 1972 prohibeix les "remocions, reconstruccions o trasllats a emplaçaments diferents dels originals, llevat que això no estigui determinat per raons superiors de conservació."⁴⁴

En la mateixa línia es manifesta la legislació vigent a Catalunya pel que fa al canvi d'ubicació dels béns mobles d'interès nacional i dels béns mobles catalogats. L'article 43.2 de la llei 9/1993 de 30 de setembre del Patrimoni Cultural Català (DOGC, núm. 1807, d'11 d'octubre de 1993) precisa que: "Si la conservació de béns mobles d'interès nacional o de béns mobles catalogats pot quedar compromesa per les condicions de llur lloc d'ubicació, el Departament de Cultura, amb l'informe previ de l'ajuntament afectat, n'ha d'acordar el dipòsit provisional en un lloc que compleixi les condicions adequades de seguretat i de conservació, amb preferència pels més propers a la ubicació original del bé."⁴⁵

Creiem que en el cas que ens ocupa, l'estat de mutilació en què es troba actualment el relleu original del Baptisme de Jesús impossibilitava el retorn al seu emplaçament original, ja que és un lloc de culte.

D'altra banda, com ja s'ha indicat, l'ermita montblanquina de Sant Joan no reuneix prou garanties de seguretat per tal d'allotjar de nou el relleu original cincentista, ja que es troba en una balma natural, oberta i sense vigilància. Qualsevol individu hi pot accedir per un camí rural des de la vila de Montblanc.

Ambdues premisses aconsellaren, doncs, traslladar el relleu original restaurat a un indret més adient. Concretament al primer pis de l'Ajuntament de Montblanc, entre la Sala de Plens i la Sala *Sant Jordi*. Un emplaçament molt adequat, ja que aquesta darrera sala és un espai que s'empra per fer-hi exposicions d'art.

Posteriorment, es decidí executar una reintegració il·lusionista sobre una reproducció de l'original per ser exposada a l'ermita de Sant Joan de Montblanc. La reintegració era possible perquè es podia obtenir la informació necessària a partir de la pròpia obra i es disposava d'una fotografia anterior a la seva destrucció.

Aparentment aquesta decisió vulnera les Cartes del Restauro de 1972 i de 1987, ja que s'oposen a "les addicions d'estil o analògiques, fins i tot de formes simplificades, encara que es disposi de documents gràfics o plàstics que puguin indicar com era o com deuria ser l'aspecte de l'obra acabada" i prohibeixen les integracions *ex novo* de zones amb figuració o insertar elements determinants per a la figurativitat de l'obra. Tanmateix cal recordar que la reintegració il·lusionista és acceptada sense reserves quan es tracta d'imatges exposades al culte⁴⁶ i que en el cas del Baptisme de Jesús no es feu sobre l'original, sinó sobre una reproducció.⁴⁷

D'altra banda, no deixa de ser significatiu que en la pròpia Carta de 1987 —elaborada amb l'objectiu de renovar l'anterior Carta del Restauro de 1972— es donin instruccions sobre com s'ha de substituir un original per una còpia, fet que no trobem en l'anterior carta i que confirma l'auge creixent de les còpies com a eina de conservació dels originals: "Per no empobrir significativament la decoració exterior de les fàbriques, a vegades pot ser necessari col·locar en elles còpies fidels i puntuals en el lloc de les originals traslladades a un indret segur. És aconsellable encarregar la realització d'aquestes còpies a escultors experts en pedra, metalls, etc., que estiguin en condicions de practicar la producció a escala 1:1."⁴⁸

Finalment, la reintegració il·lusionista del Baptisme de Jesús feta a partir de la reproducció de l'original, fou col·locada a l'ermita de Sant Joan de Montblanc el 24 de juny de 2004, amb motiu de la festivitat del sant titular de la capella. Un acte que s'ha d'emmarcar dins de les tasques de rehabilitació de l'ermita endegades des de fa uns anys per l'associació montblanquina "Ermitans de Sant Joan". Tanmateix es va decidir, desencertadament, ubicar la reintegració obrada per Joaquim Camps a l'altar lateral esquerre en comptes d'emplaçar-lo a l'altar principal, que és on hi havia hagut el relleu original de Damià Forment, mantenint a l'altar principal una escultura de guix de Sant Joan Baptista de finals del segle XX. Pel que fa a l'altar lateral dret, actualment hi ha dues imatges de guix de la Mare de Déu i de Sant Josep, també de les acaballes del segle XX.



5. Ubicació prevista a l'Ajuntament de Montblanc per al relleu original del Baptisme de Jesús obrat per Damià Forment al segle XVI, un cop desestimat el seu retorn a l'ermita de procedència per qüestions de conservació i seguretat. La fotografia data del mes de juliol de 2004, quan el relleu estava al terra a l'espera de ser penjat a la paret on hi havia una reproducció fotogràfica (Fotografia: Joaquim Camps).

NOTES

¹ *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 427.

² *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, 1994 (21ª), p. 466.

³ Ana CALVO, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 66.

⁴ Cristina GIANNINI; Roberta ROANI, *Dizionario del restauro e della diagnostica*. Fiesole: Nardini Editore, 2000, p. 56.

⁵ Vegeu Marie-Thérèse BAUDRY, *La sculpture. Méthode et vocabulaire*. Paris : Imprimerie Nationale, 1990 (3ª), p. 549 i també María Fernanda MORÓN DE CASTRO, "Originales y copias: La ilusión en la creación", *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 24 (1998), p. 120.

⁶ Segons s'indica, per exemple, a Ana María MACARRÓN MIGUEL; Ana GONZÁLEZ MOZO, *La conservación y la restauración en el siglo XX*. Madrid: Tecnos, 1998, p. 39.

⁷ Carlos PEREIRA PRADO, "Facsimiles de objetos de arte tridimensional. 1ª parte: Moldeo", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 25 (febrer 1999), p. 68.

⁸ *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 1360.

⁹ Per exemple a Ana CALVO, *Conservación y restauración...* p. 191 i a Cristina GIANNINI; Roberta ROANI, *Dizionario del restauro...*, p. 157.

¹⁰ Per exemple al *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 1358.

¹¹ Vegeu Ana CALVO, *Conservación y restauración...* p. 190 i Cristina GIANNINI; Roberta ROANI, *Dizionario del restauro...*, p. 149.

¹² Vegeu, per exemple, *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 710; *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Palma de Mallorca, València: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p. 846; *Diccionario de la*

lengua española, p. 943 i Ana CALVO, *Conservación y restauración...* p. 99.

¹³ Mónica MIRÓ BLANCHARD, "Nuevas tecnologías aplicadas a la edición: del facsímil al "casi original", *Cursos sobre el patrimonio histórico*, 7. *Actas de los XIII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico* (Reinosa, julio-agosto 2002), Reinosa: Universidad de Cantabria, 2003, p. 91.

¹⁴ Vegeu Rafael BERJANO DELGADO; Pilar FERNÁNDEZ COLÓN, "El valor documental de las copias", *Pátina* (Madrid), 12 (2003), p. 85-86.

¹⁵ Salvador MUÑOZ VIÑAS, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid: Síntesis, 2003, p. 98.

¹⁶ Tal com indica Carlos PEREIRA PRADO, *Facsimiles...*, p. 66 i 68.

¹⁷ Vegeu Javier RIVERA BLANCO, "El deterioro irreversible de la escultura monumental y su salvación", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 36 (gener 2000), p. 52.

¹⁸ Rafael BERJANO DELGADO; Pilar FERNÁNDEZ COLÓN, *El valor documental...*, p. 87.

¹⁹ Vegeu Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 99 i també María Fernanda MORÓN DE CASTRO, *Originales y copias...*, p. 120.

²⁰ Sobre les diferències entre original, rèplica, còpia i fals també podeu consultar Ana ÁVILA, *El arte y sus museos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 20-34.

²¹ Carlos PEREIRA PRADO, "Facsimiles de objetos de arte tridimensional. 2ª parte: vaciado", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 26 (març 1999), p. 71.

²² Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración*, Madrid: Alianza, 1988, p. 49.

²³ Per exemple el *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona, Palma de Mallorca, València: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p. 1549.

²⁴ Ignacio GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 544.

²⁵ Vegeu *Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de la Presidencia, Boletín Oficial del Estado, 2003 (3ª), p. 45 (Textos legales, 76).

²⁶ Cristina GIANNINI; Roberta ROANI, *Dizionario del restauro...*, p. 152-153.

²⁷ Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 188.

²⁸ Vegeu Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 190 i Ignacio GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación de Bienes Culturales...*, p. 550.

²⁹ Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 198.

³⁰ Ignacio GONZÁLEZ-VARAS, *Conservación de Bienes Culturales...*, p. 549.

³¹ Vegeu M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 384.

³² Vegeu Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración...*, p. 132 i 133; i també M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Antología de textos sobre restauración*, Jaén: Universidad de Jaén, 1996, p. 172-174, 198 i 200.

³³ Carlos PEREIRA PRADO, "Facsimiles de objetos de arte tridimensional. 1ª parte: Moldeo", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 25 (febrer 1999), p. 68.

³⁴ Rafael BERJANO DELGADO; Pilar FERNÁNDEZ COLÓN, *El valor documental...*, p. 90-91.

³⁵ Per a més informació, podeu consultar Anna MURA SOMMELLA i Claudio PARISI PRESICCE (coord.), *Il Marco Aurelio e la sua copia*. Roma: Silvana Editoriale, 1997.

³⁶ Ana María MACARRÓN MIGUEL; Ana GONZÁLEZ MOZO, *La conservación...*, p. 40..

³⁷ *Legislació sobre patrimoni cultural*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1995, p. 20.

³⁸ Per a aquestes i altres dades sobre el tema, vegeu Alejandro MARCOS POUS, "Copias y reproducciones de piezas arqueológicas: resumen histórico y función en los museos" i José María LUZÓN NOGUÉ, "Sobre la copia de antigüedades romanas y el caso del Westmorland", *Cursos sobre el patrimonio histórico*, 7. *Actas de los XIII cursos monográficos sobre el patrimonio histórico (Reinosa, julio-agosto 2002)*, Reinosa: Universidad de Cantabria, 2003, p. 31-40 i 17-30, respectivament.

³⁹ Sobre aquest punt, vegeu Xavier ALCALDE CERAVALLS, "Recurrent a la tradició", *Unicum* (Barcelona), 2 (2003), p. 52-59.

⁴⁰ Sobre aquest facsimil, vegeu Silvia ROSENDE; Juan Carlos ANDRÉS, "Clonar el patrimonio histórico. Creación de una réplica. Aplicación de nuevas tecnologías en conservación", *Pátina* (Madrid), 12 (2003), p. 23-28 i també Teví DE LA TORRE, "Digitalizar el pasado: Facsimiles para la conservación", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 73 (febrer 2003), p. 38-43.

⁴¹ Vegeu FACTUM ARTE, "La tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del Sol", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 92 (novembre 2004), p. 22-27.

⁴² Ana María MACARRÓN MIGUEL; Ana GONZÁLEZ MOZO, *La conservación...*, p. 41.

⁴³ Alejandro MARCOS POUS, *Copias y reproducciones...*, p. 32.

⁴⁴ Vegeu Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración...*, p. 132 i M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Antología de textos sobre restauración...*, p. 173.

⁴⁵ *Legislació sobre patrimoni cultural...*, p. 21.

⁴⁶ Ana María MACARRÓN MIGUEL; Ana GONZÁLEZ MOZO, *La conservación...*, p. 125.

⁴⁷ Intervenció recomanada, per exemple, per Carlos PEREIRA PRADO, "Facsimiles de objetos de arte tridimensional. 1ª parte: Moldeo", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 25 (febrer 1999), p. 68 i per Rafael BERJANO DELGADO; Pilar FERNÁNDEZ COLÓN, *El valor documental...*, p. 90-91.

⁴⁸ M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Antología de textos sobre restauración...*, p. 218-219.

⁴⁹ Vegeu "El relleu de Sant Joan restaurat torna a Montblanc", *Nova Conca* (Montblanc), 18-vi-2004, p. 18 i Joan FUGUET, "Imatge a Sant Joan", *Nova Conca* (Montblanc), 2-vii-2004, p. 12.

Justificación de la reintegración ilusionista de la reproducción del Bautismo de Jesús atribuido a Damià Forment

Este artículo sirve como justificación teórica de la reintegración ilusionista ejecutada en la ESCRBC por el profesor Joaquim Camps a partir de una reproducción del relieve del Bautismo de Jesús atribuido a Damià Forment. Con este objetivo, el artículo incluye unos apartados de análisis terminológico, una reflexión sobre la autenticidad y la falsedad de las copias en el ámbito de la conservación y la restauración y, por último, se plantea la conveniencia de producir y reintegrar de forma ilusionista los bienes culturales a principios del siglo XXI.

Miquel Mirambell Abancó. Profesor de Historia del Arte de la ESCRBC. mmirambe@pie.xtec.es

DIFERENCIAS ENTRE COPIA, REPRODUCCIÓN, RÉPLICA Y FACSIMIL

Con la voluntad de ser lo más precisos posibles y antes de cualquier consideración previa, es completamente imprescindible que nos introduzcamos en el ámbito de la terminología, para intentar aclarar parte del complejo panorama que a menudo comporta la designación de algunos conceptos del mundo de la conservación y la restauración. Fieles a este objetivo, se exponen a continuación varias definiciones de copia, reproducción, réplica y facsimil que se han localizado en diccionarios generales y específicos, así como en textos especializados en conservación y restauración.

Copia y reproducción

En principio, en los diccionarios generales se define la copia como una "reproducción artesanal, más o menos exacta de una obra de arte"¹ o bien como una "obra de pintura, de escultura o de un otro género, que se ejecuta procurando reproducir la obra original con completa igualdad."²

En cambio, en diccionarios específicos de conservación y restauración, ya se especifica que es una "reproducción de una obra de arte, realizada por otra mano diferente a la del autor, en época contemporánea del mismo o posterior" y se indica que "pueden tener un gran interés histórico y documental, si reproducen obras perdidas, como por ejemplo la mayor parte de las esculturas griegas se conocen por copias romanas."³ También se expone que una copia se usa para fines didácticos en las academias de arte y, en el caso de las esculturas, para substituir los originales ubicados en el exterior. Además, puesto que no hay ningún intento fraudulento, se considera que una copia nunca es una falsificación.⁴

En otros textos, se otorga a la copia el valor de reproducción fiel, aunque se indica la posibilidad que puede estar ejecutada con un material y unas dimensiones diferentes al original. Sin embargo se considera que siempre respeta la composición y, en la medida de lo posible, la expresión de la obra que le sirve de modelo.

Por otro lado, también se distingue entre repetición (copia exacta de una obra ejecutada por el autor o bajo su dirección), réplica (copia de una obra ejecutada por el autor o bajo su dirección, pero que difiere del modelo por el material, dimensiones, etc.), copia interpretada (copia libre de una obra realizada por otro artista), copia de estudio (copia fiel de una obra ejecutada por un discípulo para garantizar su formación y nunca con fines mercantiles) y copia servil (copia exacta de una obra realizada por otra persona de modo que, si se realiza sin el consentimiento del autor, puede convertirse en una falsificación).⁵

A grandes rasgos, pues, se considera que el término "copia" es un sinónimo de "reproducción", aunque en ocasiones hay quien matiza que las reproducciones se obtienen por procedimientos mecánicos, calcográficos,