



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 facsímil, 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 Tevi DE LA TORRE, "Digitalizar el pasado: Facsímiles 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 facsímil 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,



electrolíticos, fotolitográficos o mediante el vaciado, el modelado y la galvanoplastia, mientras que las copias se pueden obtener por medios mecánicos o artesanales. Por lo tanto, la copia (cuando es artesanal) no tiene porqué ser absolutamente idéntica al original y, en cambio, la reproducción siempre.⁶

Puesto que una reproducción también se define como una copia obtenida por medios mecánicos,⁷ consideramos que la mejor manera de definir el "duplicado" que realizó el escultor Joaquim Camps en la primera fase de su trabajo con el relieve del Bautismo de Jesucristo atribuido a Damià Forment, es el término "reproducción".

No obstante cabe precisar que cuando se relacionan las funciones de una reproducción, tanto los diccionarios generales como los específicos, acostumbra a definir las reproducciones como copias de originales artísticos, con el fin de ser utilizadas como intermediarias para la documentación, el conocimiento, el disfrute de los valores históricos, culturales, estéticos o funcionales del objeto original,⁸ y a menudo se insiste en la función de substituir los originales para garantizar la conservación de éstos.⁹ Así pues, las copias y las reproducciones tienen, en consecuencia, idénticas funciones.

Al contrario, consideramos inoportuno usar el término "clon" como sinónimo de "copia" o "reproducción" en el ámbito de la conservación-restauración, ya que hace referencia a otra realidad. Efectivamente, la clonación es la obtención de organismos idénticos originados del mismo y único progenitor por reproducción asexual, proceso completamente ajeno al ámbito que nos ocupa.

Réplica

Acabamos de observar como una "réplica" se define como una copia exacta de una obra ejecutada por el mismo autor o supervisada por él. Una definición que recogen, tanto los diccionarios generales¹⁰ como los diccionarios específicos de restauración¹¹ y que, obviamente, no es lo que se ejecutó en la ESCRBC con el citado relieve atribuido a Damià Forment.

Facsimil

Tanto los diccionarios generales como los específicos de conservación y restauración, definen el facsimil como una reproducción fiel de un libro, documento, escrito o dibujo para divulgarlo y facilitar el estudio de la obra.¹² Se trata, por tanto, "de una imitación perfecta", un concepto que cada vez más se aplica para designar reproducciones "perfectas" de originales tridimensionales. No obstante, puesto que los "facsimiles tridimensionales" generalmente se obtienen con la concurrencia de nuevas tecnologías (especialmente informáticas), consideramos que es mejor denominar el doble realizado en la ESCRBC por el profesor Joaquim Camps con el término tradicional de "reproducción".

En la misma línea y dentro del ámbito de la bibliofilia encontramos otro concepto relativamente similar. Se trata del "casi-original": una réplica exacta de un códice original tal y como se conserva en la actualidad en todos sus aspectos (encuadernación, tipo de soporte, cromía y huellas que el paso del tiempo ha dejado en sus páginas como agujeros, manchas, injertos, etiquetas de las diferentes bibliotecas por las que ha pasado, etc.).¹³

ORIGINAL Y COPIA. AUTENTICIDAD Y FALSEDAD

A pesar de que el concepto de original y copia ha ido variando a lo largo de la historia, actualmente un original suele asociarse con la autenticidad, mientras que la copia se vincula con la falsedad, sobre todo debido al carácter "único" de un original.

De hecho, esta contraposición entre original y copia (y, por lo tanto, entre auténtico y falso, entre único y múltiple) es un fenómeno muy reciente, concretamente desde el Romanticismo. En épocas anteriores al siglo XIX no se distinguía entre original y copia, como se evidencia en la producción de muchos talleres artísticos, en los que colaboraban maestro y ayudantes, según unos patrones cercanos a los de una fábrica actual.

De todas formas, algunos teóricos del arte, en especial Walter Benjamin, han indicado que los originales tienen un halo que no tienen las copias. Dicho valor simbólico —como indican Rafael Berjano Delgado y Pilar Fernández Colón— se basa en la exclusividad del original y, en el caso de un objeto artístico, se asocia al proceso creativo. Puesto que una copia no es exclusiva ni creativa, el original se vincula al prestigio cultural, político o económico. Se busca la posesión del objeto original (desde un punto de vista colectivo, particular, intelectual o ficticio) y su disfrute como una experiencia diferenciada, aunque sea de forma efímera.¹⁴

No obstante —como se ha encargado de manifestar Salvador Muñoz Viñas, creador de la llamada "teoría contemporánea de la Restauración"— esta opinión es muy occidental: «En occidente, la potencia simbólica del objeto depende en buena medida de que el espectador crea que se han conservado los materiales originales. Una copia, aunque sea indiscernible por el espectador, no posee la misma capacidad simbólica que el objeto original si el espectador es consciente de no estar ante la materia original. Esta concepción es arbitraria, como demuestra la comparación con otras culturas que no comparten "la manía occidental de entender como patrimonio a los objetos materiales"».¹⁵

Lo cierto es que, a principios del siglo XXI, las copias comienzan a tener más aceptación en el mundo occidental. Entre otras cosas, ha contribuido a allanar el camino el hecho que vivimos en un mundo donde los medios de masas basan su identidad en la imagen múltiple, con la consiguiente pérdida de simbolismo de las mismas y que el 90 % de nuestro conocimiento de arte se realiza a través de copias.¹⁶

Además las copias tienen la facultad de no ser únicas, lo que las convierte en menos vulnerables que los originales. La unicidad de un objeto es una característica que se puede interpretar como un factor de riesgo, de modo que cada vez más se mira con buenos ojos la substitución de originales por copias, siempre que la mala conservación de una obra obligue a su traslado.

Sin embargo, cuando se substituye un original, a menudo hay opositores a la medida que alegan cuestiones éticas, amparándose en la inconveniencia de crear ambientes falsos o inauténticos. Últimamente, no obstante, muchos especialistas, como Javier Rivera Blanco, consideran que en casos extremos es imprescindible substituir originales por copias, aunque la substitución genere algunos problemas, porque afecta a cuestiones como la autenticidad y la integridad.¹⁷

De todos modos la realización de copias todavía se considera una actividad prácticamente delictiva, a pesar de que una buena copia puede transmitir de forma segura y exacta el mismo mensaje y las mismas características físicas que el original. Tal como indican Rafael Berjano Delgado y Pilar Fernández Colón: "Múltiples razones argumentan la necesidad de la realización de copias y esta práctica no debería considerarse como sospechosa o excepcional. Uno de sus principales motivos, la salvaguardia de la pieza original, a menudo queda oculto bajo un falso supuesto estético marginando así su necesario origen conservador."¹⁸

Esta constante justificación de la realización de copias y, sobre todo, de la substitución de originales por copias, se debe principalmente a la vinculación de la copia al concepto de falsedad. Se trata de evitar el engaño y caer en la falsificación o el falso.

Se entiende por falsificación, la imitación de una obra artística con la intención de hacerla pasar por original, de modo que no se limita a copiar, sino que pretende conseguir las apariencias materiales de la obra auténtica, usando soportes antiguos, simulando craquelados, deterioros, patinas, etc. Además, se puede distinguir entre falsificación histórica (cuando la obra es de la misma época que el original) y falsificación artística (cuando es de otra época).¹⁹

El falso, en cambio, es una falsificación o un pastiche (obra en la que la composición es nueva, pero el estilo o las formas copian las de otro artista)



que presenta una firma apócrifa, ejecutada con intención fraudulenta. Un falso puede ser una copia servil con firma. Hay dos tipos de falso: el falso auténtico (una obra falsa con firma auténtica) y el auténtico falso (obra auténtica con firma falsa).²⁰

Por todo ello, cuando se deba ejecutar una copia, se recomienda que siempre se indique en una zona discreta que no es un original y que se registre la autoría (tanto del original como de la reproducción), así como otros datos que aludan a las diferencias plásticas respecto al original, cuando sean significativas.²¹

Por otro lado, cuando una copia substituya a un original, el espectador siempre debe ser advertido que está viendo una réplica porque no se sienta engañado y evitar equívocos. Por desgracia, no obstante, esta práctica no siempre se lleva a término. Sin duda, debido al miedo a una posible pérdida de interés por la obra por parte del público.

Sobre esta visión tan negativa de las copias ha tenido mucho que ver algunas teorías de la restauración, especialmente la teoría de la "restauración crítica" formulada por Cesare Brandi, antiguo director del Istituto Centrale per il Restauro. Este teórico italiano consideró que la colocación de una copia en el lugar de un original trasladado para su mejor conservación o bien de un original desaparecido, no era legítima ni desde la perspectiva histórica, ni desde la estética; excepto cuando la obra de arte suplantada tenía una mera función de elemento integrador, y no un valor por ella misma: "La copia es una falsedad histórica y una falsificación estética, y, por lo tanto, puede tener una justificación puramente didáctica y conmemorativa, pero nunca puede hacerse tal sustitución sin daño histórico y estético del original."²² En esta misma línea ya se había manifestado a mediados del siglo XIX el romántico inglés John Ruskin, cuando planteó la imposibilidad de realizar una copia y se preguntaba sobre el sentido de ejecutar una copia de una superficie de la que había desaparecido media pulgada de gresol.

REINTEGRACIÓN ESCULTÓRICA

Antes de comenzar este apartado, tenemos que adentrarnos de nuevo en el ámbito de la terminología, para intentar definir con precisión la segunda fase del trabajo ejecutado en la ESCRBC por el profesor Joaquim Camps, a partir de la reproducción del relieve del Bautismo de Cristo atribuido a Damià Forment.

Reconstruir, reintegrar, restituir, restablecer

Indiscutiblemente, el término "reconstruir" está vinculado al ámbito arquitectónico. Los diccionarios generales lo definen como "Completar gráficamente la arquitectura de un edificio antiguo, de un monumento, de una población, etc. conjeturando las partes que faltan a partir de las ruinas o de noticias conocidas."²³ Además, Ignacio González-Varas considera que la reconstrucción alude a un procedimiento excepcional que se ejecuta en unas circunstancias históricas determinadas y como consecuencia de acontecimientos traumáticos, como guerras, incendios, catástrofes naturales o actos vandálicos. Por lo tanto, como práctica general, cree que tiene que ser rechazada.²⁴

Una opinión que ya figura en la ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE, núm. 155, de 29 de junio de 1985), en cuyo artículo 39.2 se especifica que en el caso de los bienes inmuebles, las actuaciones tienen que ir encaminadas a la conservación, consolidación y rehabilitación, evitando cualquier intento de reconstrucción, excepto cuando se utilicen las partes originales de los mismos y se pueda probar su autenticidad.²⁵

No obstante, el término puede extrapolarse a otros ámbitos, como el escultórico. En Italia, por ejemplo, se distingue la "recomposición" (intervención reconstructiva de objetos fracturados como vidrios, terracotas, porcelanas, cerámica), de la "reconstrucción" (intervención de restauración integradora de lagunas de pintura) y de la "reconstrucción plástica" (intervención integradora para restituir la legibilidad a los objetos de yeso muy degradados).²⁶

De todos modos, respecto a los bienes muebles, es preferible el término "reintegrar", entendido como restituir una parte perdida. Ana Calvo define la "reintegración" como una técnica de restauración que permite integrar estéticamente una obra completando sus pérdidas, tanto de soporte como de decoración o policromía, y que no siempre es necesaria para la conservación del objeto. También precisa que la "reintegración mimética y de fantasía", denominada también "ilusionista", intenta igualarse con el original y reconstruir la imagen. La autora indica, por otro lado, que se trata de una técnica muy criticada actualmente y desestimada por considerarse una falsificación.²⁷

En este sentido, también es oportuno recordar el concepto de "repristinación" (en italiano, "ripristino"), definido como un intento de devolver una obra artística a su aspecto original, rehaciendo las partes perdidas y arreglando las deterioradas hasta dejarla como nueva, mediante la interpretación y recreación de su estilo. Se trata de una técnica de restauración actualmente inadmisibile.²⁸

En cambio se pueden considerar los términos "restituir" o "restablecer" como sinónimos más o menos estrictos de "reintegrar", aunque a menudo se identifica más la "restitución" o el "restablecimiento" con el hecho de devolver a su emplazamiento una obra, por ejemplo, robada y recuperada.²⁹ Sin embargo, Ignacio González-Varas apunta que en el ámbito arquitectónico, actualmente "restituir" ya no se utiliza, sobre todo desde que en la Carta de Atenas de 1931 fue rechazado porque aludía a prácticas de reconstrucción de estilo o de "repristinación", ya que implicaba la recuperación del estado original de la obra de arte.³⁰

Reintegración ilusionista en el siglo XXI

A pesar de que todo el mundo sabe que en conservación y restauración no se debe generalizar nunca y que existen varias técnicas y criterios de reintegración ilusionista, es cierto que desde la segunda mitad del siglo XX con la difusión del arte abstracto y de la nueva museología, se ha consolidado el gusto por el fragmento y el misterio de lo inacabado, de modo que la reintegración ilusionista no está bien vista. Como indica M. José Martínez Justicia, desde los años sesenta asistimos a la aplicación generalizada del criterio arqueológico (presentación de las obras en estado fragmentario, conservando sólo aquellas partes identificadas como originales), aunque no es un criterio muy novedoso porque ya se aplicó en el siglo XVI en el torso de Belvedere y en el siglo XIX en las esculturas del Partenón de la Acrópolis de Atenas.³¹

Además, algunas cartas de restauración recientes, especialmente las italianas, también han contribuido a este recelo hacia las reintegraciones no abstractas. Sobre todo la Carta del Restauro 1972, emitida por el Ministerio de Instrucción Pública de Italia el día 6 de abril de ese año y la Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura, ambas fieles a los postulados de Cesare Brandi. Así pues, en el punto 1 del artículo 6 de la Carta del Restauro 1972 y en el punto A del artículo 6 de la Carta de 1987 se prohíben "las adiciones de estilo o análogas, incluso en formas simplificadas, y aún cuando existan documentos gráficos o plásticos que puedan indicar cómo haya sido o deba aparecer el aspecto de la obra acabada." Por otro lado, en el punto 3 del artículo 7 de la Carta de 1972 y en el punto C del artículo 7 de la Carta de 1987 también se prohíbe reintegrar *ex novo* zonas con figuración o insertar elementos determinantes de la figuratividad de la obra.³²

Sin embargo existe un caso en el que la reintegración ilusionista se acepta prácticamente sin reservas: cuando se trata de imágenes expuestas al culto religioso, ya que es inadmisibile un santo o una virgen mutilados. Es evidente que en dicho caso no hay lugar para el gusto por el fragmento y el misterio de lo inacabado, aunque se plantea un problema respecto al original a nivel histórico y documental, y obliga a usar materiales y soluciones que garanticen el reconocimiento de lo rehecho.

Más discutida es, en cambio, la reintegración ilusionista por criterios estéticos. Aunque recientemente tenga una mayor aceptación, sobre todo si no se practica sobre el original. Así pues, Carlos Pereira considera que "si el



original ha sufrido pérdidas y se desea establecer teorías sobre las formas perdidas es más leal con el original modelar estas teorías sobre copias que sobre él mismo. Igualmente, cuando la pérdida de elementos dificulta la lectura estética del original se puede reintegrar con una copia si el motivo perdido está repetido en otras zonas del original.³³

En la misma línea se manifiestan Rafael Berjano Delgado y Pilar Fernández Colón, si bien bajo la óptica del valor histórico y documental: "En el caso de aquellas piezas que presentan grandes lagunas o pérdidas de material —que lleguen a desvirtuar su grado de transmisión informativa—, sería lógico plantearse la creación de copias capaces de dar la información completa sin necesidad de intervenir sobre el original salvo, claro está, en aquellas circunstancias en las que una reintegración volumétrica sea un posible medio de sustentación (...), las faltas que sufre un objeto, síntomas de su deterioro y testimonio de vida, deben ser completadas para recuperar su valor histórico y documental. Esta actuación regeneradora deberá hacerse en una copia, bajo el principio de que ningún añadido debe ser fruto de la invención."³⁴

FUNCIONES DE LAS COPIAS, REPRODUCCIONES, RÉPLICAS Y FACSIMILES

Las copias, las reproducciones, las réplicas y los facsímiles han desarrollado básicamente tres funciones a lo largo de la historia:

1. Conservación del original y seguridad

Como ya se ha indicado, la sustitución de un original por una copia cada vez es más habitual, sobre todo para evitar daños irreversibles sobre el original, ocasionados por actos vandálicos o por los efectos de una ubicación permanente e inadecuada a la intemperie. En este caso, la copia, la reproducción, la réplica o el facsímil deben situarse en el entorno natural del original, trasladándose a un lugar más seguro. Uno de los casos recientes más emblemáticos ha sido la sustitución de la estatua ecuestre de Marco Aurelio de la Plaza del Capitolio de Roma.³⁵

En el caso de una exposición temporal o itinerante, la sustitución de un original por un doble evita correr riesgos innecesarios de robos o accidentes. Ana María Macarrón indica, por ejemplo, que existe un acuerdo internacional para no prestar nunca originales de algunos objetos museísticos, como los huesos de homínidos.³⁶

En esta misma línea hay que recordar que algunas leyes sobre patrimonio ya contemplan la posibilidad de realizar reproducciones como medida de conservación y seguridad. Es el caso de la ley 9/1993 de 30 de septiembre del Patrimonio Cultural Catalán (DOGC, núm. 1807, de 11 de octubre de 1993), en cuyo artículo 42 se expone que "el Departamento de Cultura y las administraciones públicas de Cataluña tienen que promover el uso de medios técnicos para reproducir los bienes muebles integrantes del patrimonio cultural catalán, especialmente los incluidos en el patrimonio documental y bibliográfico, si lo requiere su conservación."³⁷

2. Facilitar la investigación, la difusión y la docencia

Se trata, probablemente, de la función principal desarrollada por las copias y reproducciones a lo largo de la historia, aunque con el transcurso de los siglos ha ido variando. Desde siempre las copias y las reproducciones han facilitado el acceso a las obras originales que no se podían conocer directamente. Uno de los principales valores de las copias ha sido, precisamente, poder estudiar los modelos antiguos y compararlos. En este sentido, es preciso recordar los museos de reproducciones, como el Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, inaugurado en 1881, y que tenía como objetivo completar las enseñanzas artísticas y proporcionar modelos para la industria. O incluso, ya en el siglo XVI, el tratadista Giovanni Battista Armerini contó que había visto copias del Laocoonte y que era la mejor manera de estudiar los modelos antiguos, evitando tener que ir a Roma y realizar gastos desmesurados.³⁸

De hecho, esta función didáctica aun se ha mantenido invariable hasta nuestros días en las academias y centros de arte, ya que todavía las copias son unas herramientas válidas para la enseñanza del dibujo artístico. Por

otro lado, cabe recordar que el mismo procedimiento técnico para obtener una copia puede convertirse, también, en un recurso didáctico muy útil.³⁹

De todos modos, y a diferencia de otras épocas, actualmente son especialmente útiles en la reconstrucción de ambientes para una mejor comprensión del significado de los objetos, tanto por parte de especialistas como del público no especializado.

Entre los diversos proyectos recientes se puede citar, por ejemplo, el facsímil de la tumba del faraón Seti I, actualmente cerrada al público. En el año 2003 se mostraron en el Museo Arqueológico Nacional, en Madrid, con gran afluencia de visitantes, 16 m² que replicaban los relieves y las pinturas de la pared sur de la cámara mortuoria de la tumba del citado faraón, realizados con tecnología digital. El éxito de la muestra confirmó que los facsímiles son una herramienta de estudio para los arqueólogos, además de una experiencia museográfica que despierta el interés del gran público. Este tipo de intervenciones sobre el patrimonio se convierten, cada vez más, en un complemento a las posturas tradicionales de conservación-restauración, ya que la posibilidad de digitalizar monumentos y objetos para su estudio, y su posterior reproducción para educación y turismo, reducen la necesidad de exhibir las obras originales, garantizando su conservación.

Además, un dato interesante del facsímil de la tumba del faraón Seti I es que se realizó una reintegración ilusionista de la cara del monarca, aprovechando que su rostro se repetía varias veces en la tumba.⁴⁰

La experiencia se repitió a finales de 2004 en el mismo museo madrileño con la exhibición del facsímil de la tumba de Tutmosis III que, junto con otros proyectos como la neocueva de Altamira y el facsímil de la Dama de Elche, han logrado colocar España a la cabeza mundial en la realización de este tipo de trabajos.⁴¹

Finalmente, hay que recordar que en algunos casos una copia, una reproducción, una réplica o un facsímil nos puede aportar información sobre el original que de otro modo nos pasaría desapercibida o que ya se ha perdido para siempre. Ana María Macarrón y Ana Mozo nos indican, por ejemplo, que el vaciado del tesoro monetario galorromano de Eauze permitió que la reproducción conservara la forma del saco que contenía las monedas. Dicha información se perdió cuando se limpiaron las monedas para su estudio.⁴² Por otro lado, a nadie se le escapa que muchas de las esculturas griegas antiguas las conocemos por copias romanas posteriores.

Por último, no debemos olvidarnos tampoco de las posibilidades de una reproducción a la hora de facilitar el conocimiento del patrimonio a los invidentes.

3. Signo de prestigio y propaganda

De todas las funciones de una reproducción o copia, sin duda, ésta es la que ha caído más en desuso en la actualidad. A pesar de ello, cabe recordar que en algunos períodos históricos, se hicieron muchas copias como elemento de distinción social.

Uno de los momentos más prolíficos y conocidos fue durante la época romana, cuando se realizaron muchas copias de esculturas griegas como signo de prestigio y ostentación pública. Tal como indica Alejandro Marcos Pous, conservador emérito del Museo Arqueológico Nacional, las copias se comenzaron a realizar durante la Antigüedad, sobre todo a partir del siglo II y I AC cuando el gusto de los romanos por todo lo que era helénico propició la aparición de una activa industria de copias que satisfacía un mercado que demandaba esculturas griegas para ornato prestigioso, y en ocasiones simbólico, de las residencias señoriales, termas, gimnasios y jardines de los romanos pudientes.⁴³ Dichas copias, ante la pérdida de los modelos primigenios, se han convertido en originales.

CONCLUSIÓN

En el caso del Bautismo de Jesucristo atribuido a Damà Forment de la ermita de San Juan de Montblanc, se ha procedido a un traslado del original a un



emplazamiento diferente y a la realización de una reintegración ilusionista sobre su reproducción.

En cuanto a estos dos aspectos de la intervención, cabe recordar que todas las cartas de restauración aconsejan mantener *in situ* los originales y se oponen a su traslado en otros lugares, salvo que sea la única garantía de su salvación. Así, por ejemplo, el punto 3 del artículo 6 de la Carta del Restauo 1972 prohíbe las "remociones, reconstrucciones o traslados a emplazamientos distintos de los originales, a menos que esto no esté determinado por razones superiores de conservación."⁴⁴

En la misma línea se manifiesta la legislación vigente en Cataluña respecto al cambio de ubicación de los bienes muebles de interés nacional y de los bienes muebles catalogados. El artículo 43.2 de la ley 9/1993 de 30 de septiembre del Patrimonio Cultural Catalán (DOGC, núm. 1807, de 11 de octubre de 1993) precisa que: "Si la conservación de bienes muebles de interés nacional o de bienes muebles catalogados puede quedar comprometida por las condiciones de su sitio de ubicación, el Departamento de Cultura, con el informe previo del ayuntamiento afectado, debe acordar el depósito provisional en un lugar que cumpla las condiciones adecuadas de seguridad y de conservación, con preferencia por los más cercanos a la ubicación original del bien."⁴⁵

Creemos que en el caso que nos ocupa, el estado de mutilación en que se encuentra actualmente el relieve original del Bautismo de Jesucristo imposibilitaba el retorno a su emplazamiento original, ya que es un lugar de culto.

Por otro lado, como ya se ha indicado, la ermita de San Juan de Montblanc no reúne las suficientes garantías de seguridad para albergar de nuevo el relieve original del siglo XVI, ya que se encuentra en una gruta natural, abierta y sin vigilancia. Cualquier individuo puede acceder a ella por un camino rural desde la villa de Montblanc.

Ambas premisas aconsejaron, por lo tanto, trasladar el relieve original restaurado a un sitio más adecuado. Concretamente en el primer piso del Ayuntamiento de Montblanc, entre la Sala de Plenos y la Sala *Sant Jordi*. Un emplazamiento muy pertinente, ya que esta última sala es un espacio que se utiliza para exposiciones de arte.

Posteriormente, se decidió ejecutar una reintegración ilusionista sobre una reproducción del original para ser expuesta en la ermita de San Juan de Montblanc. La reintegración era posible porque se podía obtener la información necesaria a partir de la propia obra y se disponía de una fotografía anterior a su destrucción.

Aparentemente esta decisión vulnera las Cartas del Restauo de 1972 y de 1987, ya que se oponen a "las adiciones de estilo o analógicas, incluso en formas simplificadas, y aún cuando existan documentos gráficos o plásticos que puedan indicar cómo haya sido o deba aparecer el aspecto de la obra acabada." y prohíben las integraciones *ex novo* de zonas con figuración o insertar elementos determinantes para la figuratividad de la obra. Sin embargo, hay que recordar que la reintegración ilusionista es aceptada sin reservas cuando se trata de imágenes expuestas al culto⁴⁶ y que en el caso del Bautismo de Cristo no se hizo sobre el original, sino sobre una reproducción.⁴⁷

Por otro lado, no deja de ser significativo que en la propia Carta de 1987 –elaborada con el objetivo de renovar la anterior Carta del Restauo de 1972– se den instrucciones sobre como se debe substituir un original por una copia, hecho que no encontramos en la anterior carta y que confirma el auge creciente de las copias como herramienta de conservación de los originales: "Para no empobrecer significativamente la decoración exterior de las fábricas, a veces puede ser necesario colocar en ellas copias fieles y puntuales en el lugar de las originales trasladadas a un lugar seguro. Es aconsejable encargar la realización de tales copias a escultores expertos en piedra, metales, etc., que estén en condiciones de practicar la producción en escala 1:1."⁴⁸

Finalmente, la reintegración ilusionista del Bautismo de Cristo realizada a partir de la reproducción del original, fue colocada en la ermita de San Juan de Montblanc el 24 de junio de 2004, con motivo de la festividad del santo titular de la capilla. Un acto que debe enmarcarse dentro de los trabajos de rehabilitación de la ermita llevados a cabo desde hace unos años por la asociación de Montblanc denominada "Ermitaños de San Juan".⁴⁹ Sin embargo, se decidió, desacertadamente, ubicar la reintegración ejecutada por Joaquim Camps en el altar lateral izquierdo en lugar de emplazarlo en el altar principal, que es donde había estado el relieve original de Damià Forment, manteniendo en el altar principal una pequeña escultura de yeso de San Juan Bautista de finales del siglo XX. Respecto al altar lateral derecho, actualmente hay dos imágenes de yeso de la Virgen y de Sana José, también de finales del siglo XX.

FOTOGRAFÍAS

1. Ejemplo de reproducciones ejecutadas con fines docentes: Reproducciones de yeso del *Busto de niño* de Desiderio da Settigano (Gipsoteca di Porta Romana, núm. inv. 1317) realizadas en la ESCRBCC por alumnos de Primer Curso (Fotografía: Xavier Alcalde).
2. Ejemplo de un facsímil con funciones de difusión y de investigación: Detalle del facsímil de la Cueva del Aragón instalado en el Museo de Tautavel (Francia) y realizado por moldeado de una parte de las paredes y del techo de la cueva. El montaje museográfico se complementa con un espectáculo animado que permite conocer la vida dentro la cueva y el derrumbamiento parcial de la misma, hasta llegar a la forma actual (Fotografía: Miquel Mirambell).
3. Ejemplo de una copia ejecutada por motivos de conservación y seguridad: Virgen realizada en piedra de Sant Bartomeu del Grau (Osona) por Jaume Segurañes Solà en 1945 a partir de otra Virgen del siglo XVI de mármol de Carrara y conservada en el Museo Episcopal de Vic. La copia se ubicó en el emplazamiento donde había estado la escultura original (Fotografía: Miquel Mirambell).
4. Reintegración ilusionista del Bautismo de Jesús ejecutada por Joaquim Camps en el año 2004 y ubicada por razones de conservación y seguridad en la ermita de San Juan de Montblanc en substitución del relieve original fragmentado (Fotografía: Miquel Mirambell).
5. Ubicación prevista en el Ayuntamiento de Montblanc para el relieve original del Bautismo de Jesús ejecutado por Damià Forment en el siglo XVI, una vez desestimado su retorno a la ermita de procedencia por razones de conservación y seguridad. La fotografía data del mes de julio de 2004 cuando el relieve estaba en el suelo a la espera de ser colgado en la pared donde había una reproducción fotográfica del mismo (Fotografía: Joaquim Camps).



NOTAS

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 Véase Marie-Thérèse BAUDRY, *La sculpture. Méthode et vocabulaire*. París: Imprimerie Nationale, 1990 (3ª), p. 549 y también 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 Según se indica, por ejemplo, en 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, "Facsímiles de objetos de arte tridimensional. 1ª parte: Moldeo", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 25 (febrero 1999), p. 68.

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

⁹ Por ejemplo en Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 191 y en Cristina GIANNINI; Roberta ROANI, *Dizionario del restauro...*, p. 157.

¹⁰ Por ejemplo en el *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 1358.

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

¹² Véase, por ejemplo, *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 y 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 Véase 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 como indica Carlos PEREIRA PRADO, *Facsímiles...*, p. 66 y 68.

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

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

¹⁹ Véase Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 99 y también María Fernanda MORÓN DE CASTRO, *Originales y copias...*, p. 120.

²⁰ Sobre las diferencias entre original, réplica, copia y falso véase también Ana ÁVILA, *El arte y sus museos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003, p. 20-34.

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

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

²³ Por ejemplo 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 Véase *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 Véase Ana CALVO, *Conservación y restauración...*, p. 190 e 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 Véase M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid: Tecnos, 2000, p. 384.

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

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

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

³⁵ Para más información, se puede consultar Anna MURA SOMMELLA y 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 Para estos y otros datos sobre el tema, véase Alejandro MARCOS POUS, "Copias y reproducciones de piezas arqueológicas: resumen histórico y función en los museos" y 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 y 17-30, respectivamente.

³⁹ Sobre este punto, véase Xavier ALCALDE CERAVALLS, "Recurriendo a la tradición", *Unicum* (Barcelona), 2 (2003), p. 52-59.

⁴⁰ Sobre este facsímil, véase 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 y también Teví DE LA TORRE, "Digitalizar el pasado: Facsímiles para la conservación", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 73 (febrero 2003), p. 38-43.

⁴¹ Véase FACTUM ARTE, "La tumba de Tutmosis III. Las horas oscuras del Sol", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 92 (noviembre 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 Véase Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración...*, p. 132 y 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 Intervención recomendada, por ejemplo, por Carlos PEREIRA PRADO, "Facsímiles de objetos de arte tridimensional. 1ª parte: Moldeo", *Restauración & Rehabilitación* (Madrid), 25 (febrero 1999), p. 68 y por 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 Véase "El relleu de Sant Joan restaurat torna a Montblanc", *Nova Conca* (Montblanc), 18-vi-2004, p. 18 y Joan FUGUET, "Imatge a Sant Joan", *Nova Conca* (Montblanc), 2-vii-2004, p. 12.