

El concepte de “pàtina” al llarg dels segles. Entre l’estètica i la conservació preventiva.

En aquest article s’analitza l’origen i l’evolució del concepte de “pàtina” en el decurs de la història, tot diferenciant la pàtina natural de l’artificial i incidint en el seu valor d’antiguitat, estètic i preventiu. També es fa referència a la pàtina artificial com a anticipació de la natural i a “l’artificialització” de la pàtina natural.

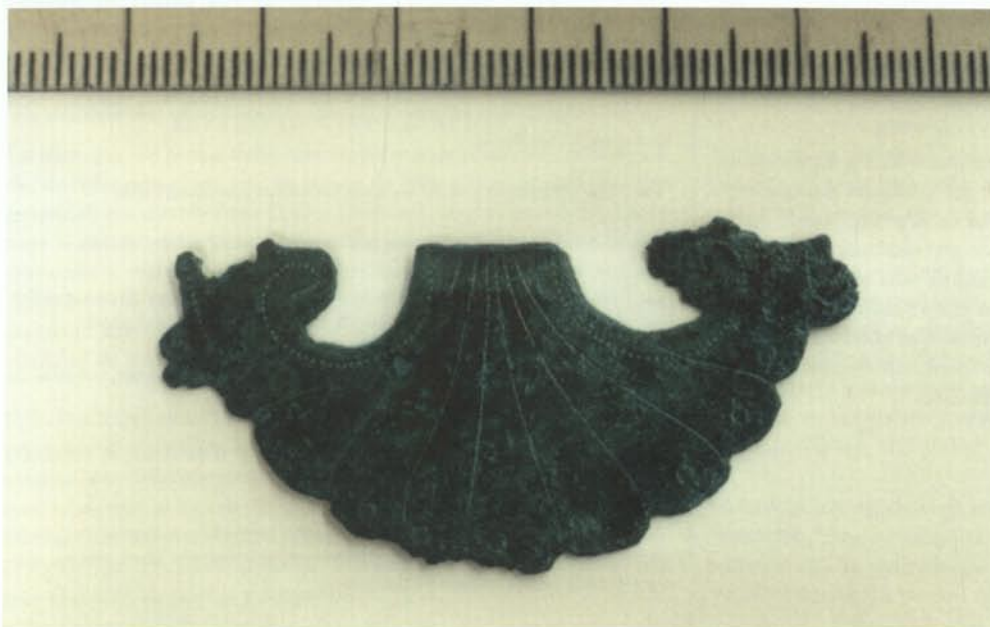
Miquel Mirambell Abancó. *Professor de Teoria i Història de la Conservació i Restauració. Legislació i criteris, de l’ESCRBCC.*
mmirambe@pie.xtec.es

Si analitzem la definició de “pàtina” en diccionaris generals, normalment ens la descriuen com “una pel·lícula verdosa formada sobre objectes antics de bronze degut a una llarga exposició a l’acció de la llum i els agents atmosfèrics” o bé com el “to terrós i opac, o coloració suau, que amb el temps prenen les obres d’art.”¹ És a dir, que només és ressenyada com un element aliè a l’obra que s’hi diposita accidentalment i que l’embelleix (verda en el cas del bronze² i terrosa en el cas de la resta d’objectes artístics). Una de les excepcions a aquest panorama és el diccionari de la llengua espanyola de la Reial Acadèmia, en el qual es reconeix que la pàtina –a més del que ja s’ha esmentat– també es pot obtenir artificialment.³

La pàtina, doncs, és molt més que un afegit estètic dipositat damunt l’obra de forma “natural.” Els diccionaris i llibres específics de conservació i restauració habitualment es fan ressò del seu valor d’antiguitat i, sobretot, de la seva obtenció per mitjans artificials.⁴

Per tant, la pàtina –obtinguda per processos naturals o artificials– no només pot embellir una obra d’art, sinó que és un testimoni del recorregut històric de la peça al llarg dels anys. Tot plegat va ocasionar a mitjan segle XX una agra polèmica en el món de la restauració entre els partidaris de conservar les pàtines i els favorables a la seva eliminació, especialment arran d’una exposició inaugurada l’octubre de 1947 a la National Gallery de Londres on s’exhibiren una selecció de les obres mestres d’aquesta institució restaurades en els darrers deu anys. En aquesta exposició s’evidencià la metodologia d’aquest museu anglès partidari de les neteges radicals de brutícia, vernissos i repintades, considerats com a elements distorsionadors en la transmissió de la imatge de les pintures; fet que va provocar l’alarma entre els que atorgaven un valor històric i estètic a la pàtina.⁵

Establir els límits d’un procés de neteja d’una obra d’art no és fàcil i, sovint, constitueix una font de polèmica important. Entre els casos recents més cèlebres, només cal recordar la restauració dels frescos de Miquel Àngel a la capella Sixtina, realitzada entre 1980 i 1994 sota la direcció de Fabrizio Mancinelli i Gianluigi Colalucci.⁶



1. Aplíc de mobiliari de bronze procedent de la vil·la romana de la Salut (Museu d’Història de Sabadell, núm. inv. 152), en el qual s’aprecia la pàtina natural, després de la intervenció realitzada durant el curs 1999-2000 a l’ESCRBCC (Fotografia: ESCRBCC).



2. Detall de l'estàtua d'Antoni Gaudí feta en bronze l'any 1999 per l'escultor Joaquim Camps Giralt, on s'observa la patina artificial verdosa aplicada en el moment d'execució de l'obra (Fotografia: J. Camps).

En aquest article analitzarem l'origen i l'evolució històrica del concepte de "patina", sense perdre de vista que és un tema "heterogeni i pràcticament infinit"⁷ i n'exclourem tota referència d'índole científica.⁸

LA PÀTINA NATURAL

Tot i que desconeixem quan es va tenir per primera vegada consciència artística d'allò que acumula el temps damunt d'una obra d'art, sembla ser que la paraula "patina" es formulà per primer cop en l'àmbit de la pintura durant el segle XVII. Això no obstant, etimològicament deriva del mot llatí "patina", és a dir "plat", degut al vernís amb el qual es recobrien els plats antics.

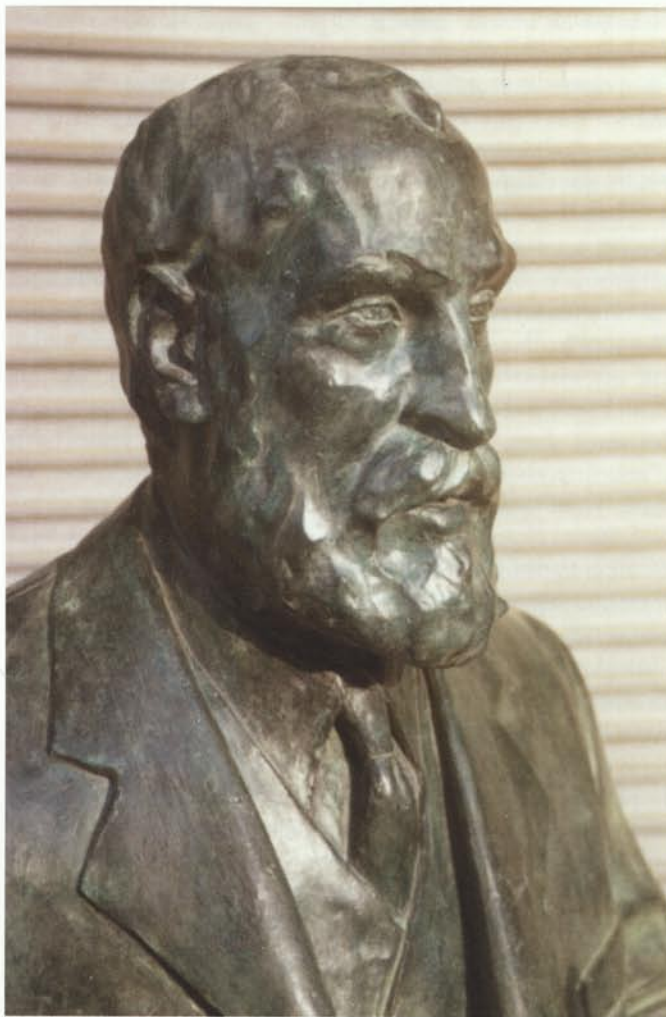
Un dels primers testimonis coneguts de l'ús d'aquest terme data de l'any 1657 quan el príncep Leopoldo de' Medici retorna una pintura al mercader Paolo del Sera i aquest li respon: "... el quadre de Paulo Veronese, veig que no ha estat del seu gust (...), m'imagino que l'excessiva frescor del quadre l'ha enutjat perquè, en efecte, aquella patina que dona el temps és una cosa que sedueix molt, i dona una harmonia plaent."⁹

Això no obstant, la primera definició coneguda del terme no es fa fins el 1681 en el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* quan l'historiador de l'art florentí Filippo Baldinucci ens la descriu així: "Paraula usada pels pintors, anomenada també pell; és l'universal fosc que el temps fa aparèixer sobre les pintures, i que a vegades les afavoreix."¹⁰ Cal ressenyar, però, que en el diccionari no figura com a "patina", sinó com a "patena"; la qual cosa confirma l'origen etimològic anteriorment esmentat.

De fet, Baldinucci ens indica que el terme "patena" s'emprava només entre els pintors, de manera que la paraula "pell" —donada com a sinònim— s'usava en altres àmbits, probablement en escultura. En ambdós casos, però, només es parla del valor estètic de la patina i de la seva formació per mitjans naturals. A més, de moment, la paraula "patena" no s'aplica per designar el canvi de color dels objectes metàl·lics.

No serà fins a mitjan segle XVIII quan s'usarà el concepte "patina" referit als metalls (fins aleshores parlaven de "verd de bronze" o, fins i tot, empraven l'imprecís concepte de "vernís"). En tenim una referència l'any 1762 quan el literat venecià Francesco Algarotti en el seu *Trattato sulla pittura* diu: "La preciosa patina que només el temps dona als objectes pintats, és probablement semblant a la patina, que pot donar el mateix efecte a les monedes antigues, sempre que aquesta sia un clar senyal d'antiguitat."¹¹

La cita és particularment interessant perquè el terme no només ha saltat a l'àmbit dels metalls (en aquest cas monedes), sinó que ha incorporat el valor d'antiguitat. Cap referència encara a les patines artificials.



Fins ara no ens hem mogut de l'àmbit italià i és que el tema de la patina sembla ser una dèria exclusiva d'aquest país. Així ho testimonia P. Grosley l'any 1769 a *New observations on Italy and its inhabitants* quan descriu "sis canelobres (...) de bronze, els quals el temps ha cobert amb aquesta patina tan apreciada pels italians."

Finalment, a principis del segle XIX el terme ja s'empra habitualment per designar "l'estrat verdós que es troba damunt de monedes i estàtues antigues." Ara, però, algunes fonts li atribueixen un origen francès. Així, a l'enciclopèdia de Johann Georg Künitz (1808) es diu que els francesos l'anomenen "patène" i que la paraula deriva del cognom d'un metge francès i col·leccionista de monedes anomenat Carolus Patin (1633-1693).

En tot cas, a partir de la segona meitat del segle XVII la patina resultant de l'envelliment natural dels materials artístics comença a ser molt valorada estèticament pel seu poder harmonitzador i unificador dels quadres. És així com neix la idea del "temps pintor." Sembla que el primer en plantejar-la fou el pintor i restaurador venecià Pietro Muttoni, anomenat della Vecchia (1603-1678), en la seva obra *Carta del navegar pintoresc* on entaula una disputa entre ell mateix i el Temps.¹² Això no obstant una de les cites més famoses ens la forneix el pintor aragonès Francisco de Goya en un informe del 2 de gener de 1801 quan se li demana la valoració d'unes intervencions de restauració. Després de

redactar un informe negatiu, el pintor aragonès afirma que les pintures no s'han de retocar i que ni tan sols els mateixos autors –si poguessin ressuscitar– serien aptes per retocar les seves obres: “fins i tot els mateixos pintors, encara que tornessin a la vida, no podrien retocar-les perfectament degut al to ranci dels colors que dona el temps, que és també qui pinta.”¹³

De fet, tot sembla indicar que a partir de l'època barroca els artistes ja comptaven amb l'efecte artístic de la patina natural, tal com assenyala Otto Kurz, director i bibliotecari en cap del Warburg Institute, en un article titulat “El Temps, pintor” publicat a la revista *The Burlington Magazine* l'any 1963: “Els pintors i escultors consideraven la patina com una part essencial de les seves obres. Era una opinió ben estesa que el pintor havia d'anticipar els efectes del temps, exagerant alguns colors, els quals –com ja sabia– el temps atenuaria.”¹⁴

Quant a la patina natural dipositada sobre els objectes arqueològics, el segle XVIII no la valora estèticament com en el cas de les pintures, sinó que l'entén com a signe d'antiguitat. Així, per exemple, l'any 1756 el pintor i escriptor d'art bolonyès Luigi Crespi en dues cartes adreçades al literat venecià Francesco Algarotti li manifestà: “Qui vulgui una medalla antiga, la raresa de la qual i signe d'antiguitat sigui la mancança d'alguna part, o la patina, qui vulgui netejar-la o afegir-li el tros que falta, no serà condemnat per tots els antiquaris i entesos?”¹⁵



I així arribem a mitjan segle següent, quan l'escriptor romàntic anglès John Ruskin vincula la patina natural a la bellesa i a la vida. Ho fa a *Les set làmpades de l'arquitectura* (1849): “És en la patina daurada dels anys on hem de cercar la veritable llum, el color i el mèrit de l'arquitectura. Només quan un edifici ha revestit aquest caràcter, quan s'ha vist confiar a la fama dels homes i santificar per les seves proeses, quan els seus murs han estat testimonis dels nostres patiments i els seus pilars han sorgit de l'ombra de la mort, la seva existència, més duradora que els objectes naturals del món que els envolta, es veu completament dotada del llenguatge i de vida.”¹⁶

La seva visió decadentista el portarà a lamentar les neteges de patines naturals. En una carta adreçada al seu pare i datada el 14 de setembre de 1845 a Venècia el mateix Ruskin diu: “Amb prou feines he arribat a temps per veure el meu estimat i vell Sant Marc per darrera vegada. Han decidit que s'ha de netejar, de manera que després d'emblanquinar amb calç el Palau Ducal (...), s'han posat a gratar Sant Marc per a enllustrar-lo. Desapareixen així tots els antics i gloriosos signes del temps, causats per l'exposició a la intempèrie, així com els rics colors que la natura, malgrat la seva potència, ha necessitat deu segles per imprimir al marbre.”¹⁷

Malauradament, però, l'enaltiment de la patina natural –tant com a signe d'antiguitat, com per fins estètics– comportarà també l'aplicació malintencionada de patines artificials que la imitin.

LES PÀTINES ARTIFICIALS

Fins ara només s'ha parlat de la patina natural, però no ens hem d'oblidar de les patines artificials o “estilístiques”, és a dir, les executades expressament per l'home amb fins estètics. En aquest sentit, i a diferència del català i del castellà, la llengua italiana distingeix el concepte de “patina” (natural) de “patinatura” (aplicació d'una patina artificial sobre una obra per a embellir-la i que no s'ha de confondre amb el daurat o argentat que sol amagar l'origen pobre del material artístic).¹⁸

L'acoloriment artificial d'un metall com a mesura d'embelliment ja es practicava a l'Antiguitat Clàssica, per exemple se sap que algunes escultures de bronze de Praxítel·les eren de color rosat o vermellós. Aquestes mateixes “patinatures” es practicaren habitualment durant el Renaixement per aconseguir efectes semblants als de la patina natural. Giorgio Vasari ens ho confirma a *Les vides dels més excel·lents arquitectes, pintors i escultors italians des de Cimabue als nostres temps* (1550) quan ens descriu com es fa una escultura de bronze. A l'hora de comentar l'acabat ens diu: “Aquest bronze adquireix amb el temps un color negrós, i no vermell com quan es treballa. Alguns artistes l'enfosqueixen amb oli, d'altres amb vinagre li donen un color verdós, i uns altres amb vernís, un color negre, és a dir, cadascú l'acaba com més li agrada.”¹⁹ La patina artificial, doncs, es vol anticipar al procés d'envelliment o vol dotar l'obra de més valor artístic. Durant el Renaixement un bronze no patinat era consi-

3. Detall del rostre negre de la Mare de Déu de Montserrat, fruit de la restauració de l'any 1823-1824. Es tracta d'un exemple “d'artificialització” de la patina natural (Fotografia: Abadia de Montserrat).



derat inacabat. Els més preuats eren els negres, els daurats que esdevenien vermellosos i, sobretot, els verds (els bronzes “a l’antiga”) que imitaven, copiaven o falsificaven les obres clàssiques.

D’altra banda, també tenim constància que, durant el Renaixement, les pàtines artificials s’empraven per harmonitzar els fragments nous afegits en la restauració d’una escultura respecte a la part original. Així ho testimonia el literat florentí Raffaello Borghini a *Il Riposo* (1584): “Alguns agafen sutge, i el posen al foc amb vinagre o, millor dit, amb orina fins que comença a bullir; després l’escorren, i amb aquest líquid amb un pinzell tenyeixen el marbre. Uns altres agafen canyella i clavell d’espècia, i els fan bullir amb orina (i quan més bull, més fosca es fa la tinta), i així de calenta donen una o dues mans sobre el marbre. Uns altres (perquè es troben marbres antics de diversos colors), per poder falsejar-los millor, agafen més colors de pintors i els van mesclant entre ells amb oli de nous fins que troben el color que desitgen, fent proves sobre el marbre, i així ho apliquen allà on cal, per tal d’unir el marbre nou amb l’antic.”²⁰

Així mateix i pel que fa a l’àmbit de la pintura, quan l’italià Cennino Cennini descriu al final del segle XIV a *Il libro dell’arte* com s’han d’envernissar les pintures sobre taula, només es fixa en l’aspecte estètic de l’envernissat, sense esmentar les seves propietats preservatives: “El vernís és un licor fort, que realça els colors, vol ser obeït en tot i anul·la qualsevol altre tremp. Immediatament després d’aplicar-lo sobre la teva obra notaràs que els colors perden força i s’adapten al vernís, sense tenir temps d’assentar-se definitivament amb el seu propi tremp. Per aquest motiu convé retardar l’envernissat tot el possible; ja que si deixem que els colors s’assentin bé amb els seus propis tremps, quan els envernissim després tindran una gran frescor i bellesa i conservaran sempre la mateixa vivacitat.”²¹

Aquesta pràctica ens porta al concepte de “veladura.” Pel que sembla formulat per primera vegada l’any 1587 pel pintor i escriptor d’art italià Giovan Battista Armenini a *Dei veri precetti della pittura*, tot i que la definició més celebrada la farà de nou Baldinucci en el *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* (1681), referida al verb “velar”: “Cobrir amb vel. Entre els nostres artífexs, velar equival a tenyir amb una mica de color i molt de tremp (...) el colorit d’una tela o taula, de manera que aquesta no es perdi de vista, però quedi esmorteïda i agradablement enfosquida, quasi com si tingués un vel per sobre.”²²

Ara bé, les pàtines artificials no només s’aplicaven amb finalitats estètiques, des de l’Antiguitat Clàssica s’empraven com a mesura de conservació preventiva. L’arquitecte italià Vitruvi en el seu tractat *De Architectura* del segle I a. C. ens parla d’una capa de protecció aplicada als llibres: “del cedre surt un oli que es diu *cedrium*; fins al punt que quan alguns objectes, com per exemple els llibres, s’untan d’aquest oli, ja no poden ser malmesos ni per les arnes ni pels corcs.”²³

Això no obstant, abunden les pàtines artificials aplicades amb la doble finalitat estètica i de conservació. Vitruvi, quan exposa l’ús del cinabri, descriu una capa de protecció que s’aplicava a les pintures murals anomenada “kausis” i la compara a la

“ganosis” (envernissat de cera d’abelles sobre les escultures de marbre). Tot i que només n’esmenta la funció conservativa, és indubtable també la seva finalitat estètica: “Si algú fos més perspicax i volgués que el lliscat de cinabri mantingués el seu color, quan la paret ha estat lliscada i seca, s’aplicarà amb un pinzell de crin cera púnica, fosa amb foc i mesclada amb una mica d’oli; després, tot seguit, col·locats uns carbons en un atuell de ferro, s’obligarà la cera, escalfant-la juntament amb la paret, a començar a diluir-se i es farà de manera que quedi ben estesa; després, es fregarà amb un ciri i draps nets, tal com es pren cura de les estàtues de marbre nues, això, d’altra banda, es diu *ganosis* en grec: així aquest revestiment aïllant de cera púnica no deixa que ni les resplendors de la lluna ni els raigs del sol, llepin el color dels lliscats i el n’extreguin.”

Per la seva banda, Plini el vell en la *Història Natural* (c. 77 d. C.) documenta els revestiments de les escultures de bronze amb betum (una mescla d’oli i resina), tot i que no n’indica la finalitat estètica ni la funció protectora: “Després de representar els déus, el bronze passà a utilitzar-se per a estàtues que reproduïen figures humanes de moltes maneres. Els antics hi aplicaven una capa de bitumen, de forma que el més sorprenent és el seu gust per recobrir-les d’or. Desconec si fou un invent romà, però certament el nom no és antic.”²⁴

Més endavant, aquest mateix autor atribueix al pintor Apelles de Colofó del segle IV a. C. l’invent d’un vernís resinós amb el qual cobria les pintures i que servia per a protegir-les de la brutícia i matar els colors massa vius; per tant, s’aplicava amb fins estètics i de conservació: “Les seves troballes en art foren útils per a molts d’altres, però n’hi va haver una que ningú va poder imitar: quan acabava una obra, li donava una capa d’*atramentum* tan fina que reflectia i produïa un color blanc de molta claror, preservant el quadre de la pols i la brutícia; només era visible a curta distància, però fins i tot així, degut a la mestria com estava feta, la claror dels colors no danyava la vista, com si es mirés a través d’una pedra especular, i donava al mateix temps de manera imperceptible un to més apagat als colors massa vius.”

LA PÀTINA ARTIFICIAL COM A ANTICIPACIÓ DE LA PÀTINA NATURAL

Com ja s’ha comentat, en l’actualitat existeixen dos tarannàs oposats pel que fa a la qüestió de les pàtines i la seva desaparició o manteniment en intervencions de neteja. Això no obstant, ara per ara, la polèmica es centra més en la pàtina natural que en les artificials, atès que habitualment aquestes últimes –llevat dels casos que hi ha voluntat de falsificació– formen part del procés creatiu de l’artista i, per tant, és lògic que unànimement s’advoqui per la seva conservació.

Pel que fa a la pàtina natural entesa, a vegades, com a brutícia o acumulació de vernissos al llarg dels segles, la qüestió és un xic més complexa. L’historiador de l’art senès Cesare Brandi, des dels postulats de l’anomenada “restauració crítica”, ha estat un dels principals defensors del manteniment de totes les pàtines (tant la natural com les artificials) perquè històricament documenten el pas de l’obra d’art a través del temps i estèticament formen part del mateix concepte d’obra d’art. Tanmateix,



cal recordar que, a vegades, la brutícia pot contribuir a la degradació de la capa pictòrica i, per tant, és necessari eliminar-la.

Amb aquest objectiu, introduí un nou matís quan plantejà la patina artificial com a anticipació de la natural. Per a Brandi, la història ens forneix molts exemples d'artistes que han previst la patina natural i per això s'han encarregat d'envellir les seves obres durant el propi procés creatiu, tot aplicant patines artificials que imiten l'envelliment futur. El cas de Plini el vell, quan ens descriu l'ús de "l'atramentum" per evitar que els colors ofenguin a la vista, n'és l'exemple més significatiu.²⁵

"L'ARTIFICIALITZACIÓ" DE LA PÀTINA NATURAL

Però, sens dubte, el cas més interessant de tots, es produeix quan la patina natural esdevé l'element més característic de l'obra i l'home es veu abocat a potenciar-la.

Un dels exemples més curiosos el trobem amb l'escultura de la Mare de Déu de Montserrat, patrona de Catalunya, coneguda —significativament— amb el sobrenom de "La Moreneta." Es tracta d'una talla de fusta d'alber del segle XII, que originàriament tenia les carnacions (cara i mans) pintades, entre altres pigments, amb blanc de plom (blanquet) i que aviat va començar a enfosquir-se per l'oxidació del plom i per efecte del fum de les llànties, l'alè dels pelegrins, la brutícia i la pols. De manera que aquesta patina natural va passar a convertir-se en l'element més destacat de la Mare de Déu.

La talla, retocada en in comptables ocasions al llarg dels vuit segles de la seva existència, destaca per una intervenció del primer terç del segle XVI quan es repintaren la cara i les mans de color torrat per combatre el deteriorament de la policromia primitiva sense alterar massa l'impacte visual que els feligresos tenien de la imatge i, sobretot, per la restauració realitzada l'any 1823-1824 quan es decidí repintar les carnacions d'un color negre intens, ja que el procés d'enfosquiment no s'havia aturat i la tonalitat de la policromia era més negrosa que marronosa. Aquesta darrera repintada no va respectar ni el blanc de la còrnia dels ulls de la imatge.²⁶

Tot plegat ens aconduïx a un dels casos més apassionants de la història de la conservació i la restauració: "l'artificialització" de la patina natural. En aquesta ocasió acompanyada per un rerefons simbòlic de primera magnitud.

NOTES

¹ Vegeu per exemple *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona—Palma de Mallorca—València: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p. 1368 o bé *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 1162-1163.

² No deixa de ser curiós que l'ennegritament de determinats metalls no sempre té un sentit artístic, com l'argent o el ferro oxidats.

³ *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 1992, v. II, p. 1548.

⁴ Vegeu Arturo DÍAZ MARTOS, *Restauración y conservación del arte pictórico*, Madrid: Arte Restauro, 1975, p. 173-174 i Ana CALVO, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona:

Ediciones del Serbal, 1997, p. 167 i 168.

⁵ Sobre aquesta qüestió i la polèmica desencadenada a nivell internacional, vegeu Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999, p. 175-202.

⁶ Sobre aquesta qüestió i altres intervencions polèmiques podeu consultar a tall d'exemple: James BECK, Michael DALEY, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

⁷ Tal com el va definir Thomas BRACHERT a *La patina nel restauro delle opere d'arte*, Florència: Nardini editore, 1990, p. 7.

⁸ Així, per exemple, en el *Lèxic bàsic de restauració arquitectònica*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, p. 31 surten ressenyats tres termes: "patina" (és a dir, la natural), "patina artificial" (com a sinònim de veladura) i "patina biològica". En aquest article només ens referirem a les dues primeres.

⁹ Alessandro CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milà: Electa, 1988, p. 96.

¹⁰ Cesare BRANDI, *Teoría de la restauración*, Barcelona: Alianza Forma, 1993, p. 89.

¹¹ Aquesta referència i les dues següents pertanyen a Thomas BRACHERT, *La patina...*, p. 14-15.

¹² Vegeu Alessandro CONTI, *Storia...*, p. 87.

¹³ M. Dolores RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, *Conservadores y restauradores. En la historia de la conservación y restauración de bienes culturales*, Sevilla: Olimpia, 1994, p. 115.

¹⁴ Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Documentos...*, p. 203.

¹⁵ Alessandro CONTI, *Storia...*, p. 116.

¹⁶ Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Documentos...*, p. 39.

¹⁷ M. José MARTÍNEZ JUSTICIA, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid: Tecnos, 2000, p. 257.

¹⁸ Vegeu Cristina GIANNINI, Roberta ROANI, *Dizionario del restauro e della diagnostica*, Fiesole: Nardini editore, 2000, p. 130.

¹⁹ *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, Madrid: Tecnos, 1998, p. 103.

²⁰ Alessandro CONTI, *Storia...*, p. 37-38. Per a la traducció en castellà, vegeu Ana M. MACARRÓN MIGUEL, *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*. Madrid: Tecnos, 1995, p. 48.

²¹ Cennino CENNINI, *El libro del arte*, Madrid: Akal, 1988, p. 192.

²² Cesare BRANDI, *Teoría...*, p. 91-92.

²³ Per a aquesta cita i la següent, vegeu M. VITRUVI, *D'Arquitectura*, Barcelona: Associació de Fabricants de Ciments de Catalunya, 1989, p. 45 i 157. Per a la versió castellana vegeu MARCO LUCIO VITRUVIO POLIÓ, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid: Alianza editorial, 1997, p. 123 i 283.

²⁴ Per a aquesta cita i la següent, vegeu Plini. *Textos de Historia del Arte*, Madrid: La balsa de la medusa, 2001, p. 36 i 103.

²⁵ Vegeu Cesare BRANDI, *Teoría...*, p. 101.

²⁶ Totes aquestes dades són conegudes gràcies a l'estudi tècnic i la restauració realitzats durant els mesos de febrer i març de 2001 pel Servei de Restauració de Béns Mobles de la Generalitat de Catalunya, vegeu Josep M. XARRIÉ, «El Servei de Restauració de Béns Mobles analitza i restaura la Mare de Déu de Montserrat», *Rescat. Butlletí del Servei de Restauració de Béns Mobles* (Barcelona), 10 (2001), p. 1.