



El concepto de “pátina” a lo largo de los siglos. Entre la estética y la conservación preventiva.

En este artículo se analiza el origen y la evolución del concepto de “pátina” en el transcurso de la historia, diferenciando la pátina natural de la artificial e incidiendo en su valor de antigüedad, estético y preventivo. También se hace referencia a la pátina artificial como anticipación de la natural y a la “artificialización” de la pátina natural.

Miquel Mirambell Abancó. *Profesor de Teoría e Historia de la Conservación y Restauración. Legislación y criterios, de la ESCRBC.*
mmirambe@pie.xtec.es

Si analizamos la definición de “pátina” en los diccionarios generales, normalmente la describen como “una película verdosa formada sobre objetos antiguos de bronce debido a una larga exposición a la acción de la luz y a los agentes atmosféricos” o bien como el “tono terroso y opaco, o coloración suave, que con el tiempo toman las obras de arte.”¹ Es decir, que sólo se contempla como un elemento ajeno a la obra que se deposita accidentalmente y que la embellece (verde en el caso del bronce² y terrosa respecto al resto de objetos artísticos). Una de las excepciones a este panorama es el diccionario de la lengua española de la Real Academia, donde se reconoce que la pátina –además de lo citado anteriormente– también se puede obtener artificialmente.³

La pátina, por tanto, es mucho más que un añadido estético depositado sobre la obra de forma “natural.” Los diccionarios y libros específicos de conservación y restauración habitualmente recogen su valor de antigüedad y, sobre todo, su obtención por medios artificiales.⁴

En definitiva, la pátina –obtenida por procesos naturales o artificiales– no sólo puede embellecer una obra de arte, sino que es un testimonio del recorrido histórico de la pieza a lo largo de los años. Todo ello ocasionó a mediados del siglo XX una agria polémica en el mundo de la restauración entre los partidarios de conservar las patinas y los favorables a su eliminación, especialmente a raíz de una exposición inaugurada en octubre de 1947 en la National Gallery de Londres donde se exhibieron una selección de las obras maestras de esta institución restauradas en los últimos diez años. En esta exposición se evidenció la metodología de este museo inglés partidario de las limpiezas radicales de suciedad, barnices y repintes, considerados como elementos que distorsionan la transmisión de la imagen de las pinturas; lo que provocó la alarma entre los que otorgaban un valor histórico y estético a la pátina.⁵

No es fácil establecer los límites en un proceso de limpieza de una obra de arte y, a menudo, constituye una fuente de polémica importante. Entre los casos recientes más célebres, sólo hay que recordar la restauración de los frescos de Miguel Ángel en la capilla Sixtina, realizada entre 1980 y 1994 bajo la dirección de Fabrizio Mancinelli y Gianluigi Colalucci.⁶

En este artículo analizaremos el origen y la evolución histórica del concepto de “pátina”, sin olvidarnos que se trata de un tema “heterogéneo y prácticamente infinito”⁷ y excluirémos toda referencia de índole científica.⁸

LA PÁTINA NATURAL

Aunque se desconoce cuando se tuvo por primera vez conciencia artística de lo que acumula el tiempo sobre una obra de arte, al parecer la palabra “pátina” se formuló en un principio en el ámbito de la pintura durante el siglo XVII. No obstante, etimológicamente deriva del término latino “patina”, es decir “plato”, debido al barniz con que se recubrían los platos antiguos.

Uno de los primeros testimonios conocidos del uso de este término data de 1657 cuando el príncipe Leopoldo de Medici devolvió una pintura al mercader Paolo del Sera y éste le respondió: “... el cuadro de Paulo Veronese, veo que no ha sido de su gusto (...), imagino que la excesiva frescura del cuadro le ha molestado porque, en efecto, aquella pátina que da el tiempo es una cosa que seduce mucho, y da una armonía placentera.”⁹

No obstante, la primera definición conocida del término se realizó en 1681 en el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* cuando el historiador del arte florentino Filippo Baldinucci la describió así: “Voz usada por los Pintores, y le dicen también piel, y es esa universal oscuridad que el tiempo hace aparecer sobre las pinturas, que también a veces las favorece.”¹⁰ De todas formas, en el diccionario no figura como “pátina”, sino como “patena”; lo que confirma el origen etimológico anteriormente citado.

De hecho, Baldinucci nos indica que el término “patena” se usaba sólo entre los pintores, de modo que la palabra “piel” –utilizada como sinónimo– se empleaba en otros ámbitos, probablemente en escultura. En ambos casos, pero, sólo se alude a su valor estético y a su formación por medios naturales. Además, todavía, la palabra “patena” no se aplica para designar el cambio de color de los objetos metálicos.

A mediados del siglo XVIII el concepto de “pátina” ya se usó para los metales (hasta ese momento se hablaba del “verde de bronce” o, incluso, se utilizaba el impreciso concepto de “barniz”). Existe una referencia de 1762 cuando el literato veneciano Francesco Algarotti en su *Trattato sulla pittura* afirma: “La preciosa pátina que sólo el tiempo da a los objetos pintados, es probablemente similar a la pátina, que puede dar el mismo efecto en las monedas antiguas, siempre que ésta sea un claro signo de antigüedad.”¹¹

La cita es particularmente interesante porque el término no sólo ha saltado al ámbito de los metales (en este ocasión monedas), sino que ha incorporado el valor de antigüedad. No se hace todavía ninguna referencia a las patinas artificiales.

Hasta ahora no hemos salido del ámbito italiano y es que, al parecer, el tema de la pátina es una manía exclusiva de este país. Así lo atestigüa en 1769 P. Grosley en *New observations on Italy and its inhabitants* cuando describe “seis candelabros (...) de bronce, que el tiempo ha cubierto con esta pátina tan apreciada por los italianos.”

Por último, a principios del siglo XIX el término ya se usó habitualmente para designar “el estrato verdoso que se encuentra sobre las monedas y estatuas antiguas.” No obstante, algunas fuentes le atribuyen un origen francés. Así pues, en la enciclopedia de Johann Georg Künitz (1808) se afirma que los franceses la llaman “patène” y que la palabra deriva del apellido de un médico francés y coleccionista de monedas llamado Carolus Patin (1633-1693).

A partir de la segunda mitad del siglo XVII la pátina resultante del envejecimiento natural de los materiales artísticos empieza a ser muy valorada estéticamente por su poder armonizador y unificador de los cuadros. De este modo nace la idea del “tiempo pintor.” Al parecer el primero que la planteó fue el pintor y restaurador veneciano Pietro Muttoni, llamado della Vecchia (1603-1678), en su obra *Carta del navegar pintoresco* donde entabla una disputa entre él mismo y el Tiempo.¹² No obstante una de las citas más famosas la proporcionó el pintor aragonés Francisco de Goya en un informe del 2 de enero de 1801 cuando se le solicitó la valoración de unas intervenciones de restauración. Después de redactar un informe negativo, el pintor aragonés afirmó que las pinturas no se deben retocar y que los propios autores –si pudieran resucitar– tampoco serían aptos para retocar sus obras: “aún los mismos autores, reviviendo ahora, no podrían retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta.”¹³

De hecho, todo parece indicar que a partir de la época barroca los artistas ya contaban con el efecto artístico de la pátina natural, como ya señaló Otto Kurz, director y bibliotecario jefe del Warburg Institute, en un artículo titulado: “El Tiempo, pintor” publicado en la revista *The Burlington Magazine* en 1963: “Los pintores y escultores consideraban la pátina como una parte esencial de sus obras. Era una opinión bien extendida que el pintor debía anticipar los efectos del tiempo, exagerando algunos colores, los cuales –como sabía– el tiempo atenuaría.”¹⁴

En cuanto a la pátina natural depositada sobre los objetos arqueológicos, el siglo XVIII no la valoraba estéticamente como en el caso de las pinturas, sino que la entiende como signo de antigüedad. Así, por ejemplo, en 1756 el pintor y escritor de arte boloñés Luigi Crespì en dos cartas dirigidas al literato veneciano Francesco Algarotti le manifestó: “Quién quisiera una meda-



lla antigua, cuya rareza y signo de antigüedad fuese la falta de alguna parte, o la pátina, quién quisiera, digo limpiarla o hacerle añadir aquel trozo que faltase, ¿no sería condenado por todos los anticuarios y entendedores?.”¹⁵

Y por fin, llegamos a mediados del siglo siguiente, cuando el escritor romántico inglés John Ruskin vinculó la pátina natural a la belleza y a la vida en *La siete lámparas de la arquitectura* (1849): “En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura. Sólo cuando un edificio ha revestido este carácter, cuando se ha visto confiar a la fama de los hombres y santificar por sus hazañas, cuando sus muros han sido testigos de nuestros sufrimientos y sus pilares han surgido de la sombra de la muerte, su existencia, más duradera que los objetos naturales del mundo que les rodea, se ve por completo dotada del lenguaje y de vida.”¹⁶

Su visión decadentista lo llevará a lamentarse de las limpiezas de pátinas naturales. En una carta dirigida a su padre, fechada en Venecia el 14 de septiembre de 1845, el propio Ruskin dijo: “Apenas he llegado a tiempo para ver a mi querido y viejo San Marcos por última vez. Han decidido que debe ser limpiado, de forma que tras haber enlucido con cal el Palacio Ducal (...) se han puesto a raspar San Marcos para lustrarlo. Desaparecen así todos los antiguos y gloriosos signos del tiempo, causados por la exposición a la intemperie, así como los ricos colores que la naturaleza, a pesar de su potencia, ha empleado diez siglos en imprimir al mármol.”¹⁷

Aunque desgraciadamente, el enaltecimiento de la pátina natural —como signo de antigüedad o con fines estéticos— comportó también la aplicación malintencionada de pátinas artificiales imitativas.

LAS PÁTINAS ARTIFICIALES

Por el momento sólo se ha tratado la pátina natural, pero no hay que olvidarse de las pátinas artificiales o “estilísticas”, es decir, las ejecutadas ex profeso por el hombre con fines estéticos. En este sentido, y al contrario del catalán y el castellano, la lengua italiana distingue el concepto de “pátina” (natural) de “patinatura” (aplicación de una pátina artificial sobre una obra para embellecerla y que no se debe confundir con el dorado o plateado que suele esconder el origen pobre del material artístico).¹⁸

El coloreado artificial de un metal como medida de embellecimiento ya se practicó en la Antigüedad Clásica, por ejemplo se sabe que algunas esculturas de bronce de Praxíteles eran de color rosado o rojizo. Estas mismas “patinaturas” se practicaron habitualmente durante el Renacimiento para conseguir efectos parecidos a los de la pátina natural. Giorgio Vasari lo confirma en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550) cuando nos describe como se ejecuta una escultura de bronce. En el instante de comentar el acabado, expone: “Este bronce adquiere con el tiempo un color negruzco, y no rojo como cuando se trabaja. Algunos artistas lo oscurecen con aceite, otros con vinagre le dan un color verdoso, y otros con barniz, un color negro, es decir, cada uno lo termina como más le gusta.”¹⁹ La pátina artificial, por tanto, pretende anticiparse al proceso de envejecimiento o bien quiere dotar la obra de más valor artístico. Durante el Renacimiento un bronce no patinado se consideraba inacabado. Los más preciados eran los negros, los dorados que se volvían rojizos y, sobre todo, los verdes (los broncees “a la antigua”) que imitaban, copiaban o falsificaban las obras clásicas.

Por otro lado, también tenemos constancia que, durante el Renacimiento, las pátinas artificiales se utilizaban para armonizar los fragmentos nuevos añadidos en la restauración de una escultura respecto a la parte original. Así lo expone el literato florentino Raffaello Borghini en *Il Riposo* (1584): “Algunos cogen hollín, y lo ponen al fuego en vinagre o, mejor dicho, en orina hasta que empiece a hervir; después lo escurren, y con dicho líquido con un pincel tiñen el mármol. Otros cogen canela y clavo, y los hacen hervir en orina (y cuanto más hierva, más oscura se hace la tinta), y de ésta así de caliente dan una o dos manos sobre el mármol. Otros (porque se encuentran mármoles antiguos de diversos colores), para poder falsearlos mejor, cogen más colores de pintores y los van mezclando entre ellos con aceite de nuez hasta que encuentran el color que desean, haciendo pruebas sobre el mármol, y de ésta dan donde hace falta, para unir el mármol nuevo con el antiguo.”²⁰

Asimismo y en cuanto al ámbito de la pintura, cuando el italiano Cennino Cennini describe a finales del siglo XIV en *Il libro dell'arte* como hay que

barnizar las pinturas sobre tabla, sólo se refiere al aspecto estético del barnizado, sin citar sus propiedades preservativas: “El barniz es un licor fuerte, que realza los colores, quiere ser obedecido en todo y anula cualquier otro temple. Inmediatamente después de aplicarlo sobre tu obra notarás que los colores pierden fuerza y se adaptan al barniz, sin tener tiempo de sentarse definitivamente con su propio temple. Por este motivo conviene retrasar el barnizado todo lo posible; ya que si dejamos que los colores se sienten bien con sus propios temples, al barnizar después adquirirán gran frescura y belleza y conservarán siempre la misma vivacidad.”²¹

Esta práctica nos lleva al concepto de “veladura”. Al parecer formulado por primera vez en 1587 por el pintor y escritor de arte italiano Giovan Battista Armenini en *Dei veri precetti della pittura*, aunque la definición más celebrada la hizo de nuevo Baldinucci en el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681), referida al verbo “velar”: “Cubrir con velo. Entre nuestros artífices, velar vale como teñir con poco color y mucho temple (...) el colorido de una tela o tabla, de modo que éste no se pierda de vista, pero quede algo mortificada y agradablemente oscurecida, casi como si tuviese por encima un velo.”²²

Sin embargo, las pátinas artificiales no sólo se aplicaban con fines estéticos, desde la Antigüedad Clásica se utilizaban como medida de conservación preventiva. El arquitecto italiano Vitruvio en su tratado *De Architectura* del siglo I a. C. nos habla acerca de una capa de protección aplicada a los libros: “del cedro brota un aceite que se llama “aceite de cedro”; cuando se ungen con este aceite los libros, quedan protegidos contra la carcoma y las polillas.”²³

No obstante, abundan las pátinas artificiales aplicadas con la doble finalidad estética y de conservación. Vitruvio, cuando expone el uso del cinabrio, describe una capa de protección que se aplicaba a las pinturas murales llamada “kausis” y la compara a la “ganosis” (barnizado de cera de abejas sobre las esculturas de mármol). Aunque sólo cita la función conservativa, es indudable también su finalidad estética: “Si alguien más perspicaz quisiera que el enlucido de minio o bermellón mantuviera su propio color, deberá observar los siguientes pasos: cuando la pared esté ya pintada y seca, con un pincel se extenderá una capa de cera púnica, derretida al fuego y combinada con una pequeña cantidad de aceite; posteriormente, colocando unos carbones encendidos en una vasija de hierro la aproximará a la pared y a la cera, que se irán recalentando; poco a poco la cera se derretirá y la pared quedará perfectamente igualada; a continuación, se restregará con trozos de cera y con trapos limpios, tal como se hace para mantener pulcras las estatuas de mármol: esta operación se llama en griego *ganosis*. De esta forma, la capa de cera púnica impide que el resplandor de la luna y los rayos del sol absorban y alteren el color de las paredes pintadas.”

Por su lado, Plinio el viejo en la *Historia natural* (c. 77 d. C.) documenta los revestimientos de las esculturas de bronce con betún (una mezcla de aceite y resina), aunque no indica la finalidad estética ni la función protectora: “De representar a los dioses pasó el bronce a utilizarse para estatuas que reproducen de muchas maneras figuras de hombres. Los antiguos les aplicaban una capa de *bitumen*, por lo que es más sorprendente su gusto por recubrir las de oro. Desconozco si éste fue un invento romano, pero ciertamente el nombre no es antiguo.”²⁴

Más adelante, este mismo autor atribuye al pintor Apeles de Colofón del siglo IV a. C. el invento de un barniz resinoso con el que cubría sus pinturas y que servía para protegerlas de la suciedad y matar los colores demasiado vivos; por lo tanto, se aplicaba con fines estéticos y de conservación. “Sus descubrimientos en el arte fueron útiles a muchos otros, pero hubo uno que nadie pudo imitar: cuando terminaba una obra, le daba una capa de *atramentum* tan fina que reflejaba y producía un color blanco de gran claridad, preservando el cuadro del polvo y la suciedad; no era visible más que a corta distancia, pero incluso de ese modo, debido a la maestría con que estaba hecha, la claridad de los colores no dañaba a la vista, como si se mirara a través de una piedra especular, y daba al mismo tiempo de manera imperceptible un tono más apagado a los colores demasiado vivos.”

LA PÁTINA ARTIFICIAL COMO ANTICIPACIÓN DE LA PÁTINA NATURAL

Como ya se ha comentado, en la actualidad existen dos talantes opuestos en cuanto a la cuestión de las pátinas y su desaparición o mantenimiento en intervenciones de limpieza. No obstante, de momento, la polémica se cen-



tra más en la pátina natural que en las artificiales, ya que habitualmente éstas últimas —excepto cuando hay voluntad de falsificación— forman parte del proceso creativo del artista y, por tanto, es lógico que unánimemente se abogue por su conservación.

En cuanto a la pátina natural entendida, a veces, como suciedad o acumulación de barnices a lo largo de los siglos, la cuestión es un poco más compleja. El historiador del arte sienés Cesare Brandi, desde los postulados de la llamada “restauración crítica”, ha sido uno de los principales defensores del mantenimiento de todas las patinas (tanto la natural como las artificiales) porque históricamente documentan el paso de la obra de arte a través del tiempo y estéticamente forman parte del mismo concepto de obra de arte. No obstante, se debe recordar que, en ocasiones, la suciedad puede contribuir a la degradación de la capa pictórica y, por tanto, es necesario eliminarla.

Con este objetivo, introdujo un nuevo matiz cuando planteó la pátina artificial como anticipación de la natural. Para Brandi, la historia nos proporciona muchos ejemplos de artistas que han previsto la pátina natural y por ello se han encargado de envejecer sus obras durante el propio proceso creativo, aplicando patinas artificiales que imitan el envejecimiento futuro. El caso de Plinio el viejo, cuando nos describe el uso del “atramentun” para evitar que los colores ofendan a la vista, constituye el ejemplo más significativo.²⁵

LA “ARTIFICIALIZACIÓN” DE LA PÁTINA NATURAL

Pero, sin duda, el caso más interesante de todos, se produce cuando la pátina natural se convierte en el elemento más destacado de la obra y el hombre se encuentra obligado a potenciarla.

Uno de los ejemplos más curiosos lo encontramos con la escultura de la Virgen de Montserrat, patrona de Cataluña, conocida —significativamente— con el sobrenombre de “La Moreneta”. Se trata de una talla de madera de álamo del siglo XII, que originariamente tenía las carnaciones (cara y manos) pintadas, entre otros pigmentos, con blanco de plomo (albayalde) y que pronto se empezaron a oscurecer por la oxidación del plomo y por el efecto del humo de las velas, el aliento de los peregrinos, la suciedad y el polvo. De modo que esta pátina natural pasó a convertirse en el elemento principal de la Virgen.

La talla, retocada en incontables ocasiones a lo largo de los ocho siglos de su existencia, destaca por una intervención del primer tercio del siglo XVI cuando se repintaron la cara y las manos de color tostado para combatir el deterioro de la policromía primitiva sin alterar demasiado el impacto visual que los feligreses tenían de la imagen y, sobretodo, por la restauración realizada en 1823-1824 cuando se decidió repintar las carnaciones de un color negro intenso, ya que el proceso de oscurecimiento no se había detenido y la tonalidad de la policromía era más negruzca que morena. Este último repinte no respetó ni el blanco de la córnea de los ojos de la imagen.²⁶

Por todo ello se trata de uno de los casos más apasionantes de la historia de la conservación y de la restauración: la “artificialización” de la pátina natural. En esta ocasión acompañada por un trasfondo simbólico de primera magnitud.

FOTOGRAFÍAS

1. Aplique de mobiliario de bronce procedente de la villa romana de la Salut (Museu d'Història de Sabadell, núm. inv. 152), en el que se aprecia la pátina natural, después de la intervención realizada durante el curso 1999-2000 en la ESCRBC (Fotografía: ESCRBC).

2. Detalle de la estatua de Antoni Gaudí realizada en bronce en 1999 por el escultor Joaquim Camps Giralt, donde se observa la pátina artificial verdosa aplicada en el momento de ejecución de la obra (Fotografía: J. Camps).

3. Detalle del rostro negro de la Virgen de Montserrat, fruto de la restauración de 1823-1824. Se trata de un ejemplo de “artificialización” de la pátina natural (Fotografía: Abadía de Montserrat).

NOTAS

¹ Véase por ejemplo el *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona—Palma de Mallorca—València: Institut d'Estudis Catalans, 1995, p. 1368 o bien el *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1982, p. 1162-1163.

² Es curioso que el ennegrecimiento de determinados metales no siempre tiene un sentido artístico, como la plata o el hierro oxidados.

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

⁴ Véase Arturo DÍAZ MARTOS, *Restauración y conservación del arte pictórico*, Madrid: Arte Restauro, 1975, p. 173-174 y Ana CALVO, *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos. De la A a la Z*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 167 y 168.

⁵ Sobre esta cuestión y la polémica desencadenada a nivel internacional, véase Ascensión HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, *Documentos para la historia de la restauración*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999, p. 175-202.

⁶ Sobre esta cuestión y otras intervenciones polémicas, véase por ejemplo: James BECK, Michael DALEY, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

⁷ Tal como dijo Thomas BRACHERT en *La patina nel restauro delle opere d'arte*, Florencia: Nardini editore, 1990, p. 7.

⁸ Así, por ejemplo, en el *Lèxic bàsic de restauració arquitectònica*, Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1998, p. 31 se reseñan tres términos: “pátina” (es decir, la natural), “pátina artificial” (como sinónimo de veladura) y “pátina biológica”. En este artículo sólo nos referiremos a los dos primeros.

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

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

¹¹ Esta referencia y las dos siguientes pertenecen a Thomas BRACHERT, *La patina...*, p. 14-15.

¹² Véase 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 Véase 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. Para la traducción en castellano, véase 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 Para esta cita y la siguiente, véase M. VITRUVIO, *D'Arquitectura*, Barcelona: Associació de Fabricants de Ciments de Catalunya, 1989, p. 45 y 157. Para la versión castellana véase MARCO LUCIO VITRUVIO POLIÓ, *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid: Alianza editorial, 1997, p. 123 y 283.

²⁴ Para esta cita y la siguiente, véase Plinio. *Textos de Historia del Arte*, Madrid: La balsa de la medusa, 2001, p. 36 y 103.

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

²⁶ Todos estos datos se conocen gracias al estudio técnico y la restauración realizados durante los meses de febrero y marzo de 2001 por el Servicio de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat de Cataluña, véase Josep M. XARRÍE, «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.