

Imatges del poder a la Barcelona del set-cents

Relacions i influències
en el context mediterrani

Laura García Sánchez
Anna Vallugera Fuster (eds.)



UBe

ACPA
LLIBRES

SUMARI

<i>Pròleg, per Rosa Maria Subirana Rebull i Joan Ramon Triadó</i>	9
<i>La restauració arquitectònica i les especificitats en la seva aplicació a l'arquitectura civil setcentista barcelonina</i> Elisenda Rosàs Tosas	13
<i>Restauració d'un tremp i un fresc del segle XVIII. Palau Savassona i Palau Palmerola</i> Cristina Martí Robledo	27
<i>Comitent i artista: el bisbe Gabino de Valladares i el Vigatà en la decoració pictòrica del Palau Episcopal</i> Rosa Maria Subirana Rebull	39
<i>L'obra del Vigatà al Museu Nacional d'Art de Catalunya</i> Joan Yeguas	69
<i>El uso de la alegoría en el programa pictórico de la Casa Lonja de Barcelona: la Iconología de Cesare Ripa como fuente artística y documental</i> Laura García Sánchez	87
<i>La Casa-Palau Sessa</i> Anna Trepà Céspedes	103
<i>Josep Bernat Flaugier y el conjunto pictórico de la iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo: estado de la cuestión y nuevas aportaciones</i> Maria del Mar Rovira i Marquès	121
<i>L'immagine del potere nell' architettura effimera. La festa del 1791 per il ritorno delle maestà a Napoli</i> Danila Jacazzi	137
<i>Decorazione pittorica a Palermo al tempo dei Borbone</i> Mariny Guttilla	155

PRÒLEG

El projecte de recerca «ACPA - Arquitectura y Ciudad: Programas artísticos en Barcelona (1714-1808). Relaciones e influencias en el ámbito mediterráneo», sota la nostra direcció com a investigadors principals, ha estat finançat en els darrers anys pel Ministeri, HAR2015-70030-P (MINECO/FEDER, UE).

Com a objectiu principal, tot l'equip s'ha bolcat en l'aportació d'estudis científics vinculats a un patrimoni que no ha estat prou valorat en les seves especificitats històriques, culturals i artístiques i que, en alguns casos, es troba permanentment en risc, sotmès a destruccions, modificacions i restauracions poc sensibles. Així mateix, hem volgut contextualitzar tots aquests béns patrimonials de Barcelona amb l'evolució de produccions coetànies de l'àrea mediterrània, especialment de Roma, Nàpols i Palerm, ciutats a les quals ens uneixen forts lligams historicoartístics.

Gràcies a l'extrapolació i comparació de les conclusions que hem obtingut fins ara, hem anat promovent l'intercanvi d'experiències i resultats a través de la transferència de coneixements en diferents trobades de caràcter científic. Partint de les bases establertes en etapes anteriors, en què vam generar un exhaustiu estat de la qüestió global sobre el tema que ens ocupa, anem avançant en la creació d'un corpus capaç de presentar la particularitat específica de cada un dels edificis i programes artístics que són objecte de la nostra recerca, com també progressem en la constatació de models tipològics i visuals, juntament amb les influències i els contactes de l'àrea cultural mediterrània confrontada.

Centrant-nos en l'àmbit barceloní, el desenvolupament de l'economia catalana en el darrer terç del set-cents va propulsar una important transformació social i cultural en els sectors més actius, representatius i poderosos del moment. És a dir, va generar una etapa de benestar econòmic que va beneficiar l'activitat constructiva, el desenvolupament de la producció artística i la seva vinculació als nous corrents estilístics europeus. Es van generar tot un seguit de remodelacions i decoracions que van transformar les estances privades i/o

públiques, les mateixes que estudiem en palaus i cases grans de l'aristocràcia, l'alta burgesia i les jerarquies eclesiàstiques.

D'entre les activitats d'intercanvi de coneixements que l'equip ha dut a terme, volem destacar-ne dues: els simposis internacionals «Imatges del poder a la Barcelona del set-cents. Relacions i influències en el context mediterrani» i «Arquitectura obliqua i pintura decorativa del segle XVIII al Mediterrani occidental», celebrats a Barcelona els dies 28 i 29 d'abril de 2015, i a Palerm del 30 de novembre al 2 de desembre de 2017. Actualment estem treballant en els resultats de tots els debats generats de cara a fer-los públics. Molts estan encara en procés d'elaboració. Així, en els capítols del llibre que ara presentem es configuren les primeres aportacions, les quals mostren el caràcter interdisciplinari dels components de l'equip.

Elisenda Rosàs, arquitecta de professió i especialitzada en la restauració d'edificis antics, disserta sobre la restauració arquitectònica i les seves especificitats. D'altra banda, i tenint en compte que la major part de les pintures murals que ens ocupen foren realitzades al tremp i, excepcionalment, al fresc, la restauradora Cristina Martí detalla el procés que ella mateixa va dur a terme en cada un d'aquests procediments en dues de les cases grans que estem estudiant: la dels Despujol, més coneguda per casa dels Palmerola o del comte de Fonollar, i l'actual seu de l'Ateneu Barcelonès ubicada a la casa del baró de Savassona.

Una magnífica contribució sobre l'arquitectura efímera napolitana ens l'ofereix Danila Jacazzi, professora a la facultat d'arquitectura de la Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, a Aversa, en la qual analitza les imatges del poder reial en l'àmbit napolità del 1791. Un altre exemple italià vinculat al poder de la reialesa, en aquest cas pictòric, ens el presenta Mariny Guttilla, professora a la Università degli Studi di Palermo, que explicita les decoracions palermitanes a l'etapa borbònica.

En relació amb la producció de les pintures murals de Francesc Pla el Vigatà, un dels artífexs més interessants del divuit català, Joan Yeguas, conservador del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), ens ofereix una visió de conjunt, mentre que Rosa Maria Subirana Rebull, professora de la Universitat de Barcelona, analitza una de les intervencions més rellevants d'aquest pintor en el programa decoratiu del Palau Episcopal de Barcelona.

Tres aportacions més vinculades a la Universitat de Barcelona fan referència a les pintures d'un palau institucional, la Llotja de Barcelona, basades en les fonts artístiques de Cesare Ripa segons l'anàlisi de la professora Laura García Sánchez. Anna Trepat s'ocupa de la decoració d'una casa representativa de la noblesa, els ducs de Sessa, que el 1799 fou adquirida i reformada per un mem-

bre de l'alta burgesia, el banquer Joan de Larrard, que a finals del vuit-cents la cedí en lloguer als escolapis i actualment resta tancada i té una destinació incerta. Finalment, Maria del Mar Rovira tracta la figura de Josep Bernat Flaugier i el conjunt pictòric de l'església de Sant Sever i Sant Carles Borromeu, l'únic testimoni conservat del llarg i atrafegat periple de la comunitat dels païls a la ciutat.

Estem treballant les noves indagacions dels components del grup de recerca ACPA, així com el contingut de l'edició, que està en procés d'elaboració a càrrec de la Università degli Studi di Palermo, la seu que va acollir els nostres darrers debats. Així mateix, tenim en tràmit una ampliació del projecte sol·licitat al Ministeri. Encara resta molta feina per fer.

En acabar, volem rendir un emotiu i molt sentit homenatge a un membre del nostre equip que va morir el passat mes d'agost, el professor de la Universitat de Màlaga Juan María Montijano García. Ha deixat orfes un nombre considerable d'alumnes i de companys. Una personalitat erudita, noble i generosa que trobarem molt a faltar. Va ser tot un luxe compartir amb ell experiències i coneixements. És per aquest motiu que volem dedicar-li el llibre que ara presentem com a prova que perviurà sempre entre nosaltres.

ROSA MARIA SUBIRANA REBULL
JOAN RAMON TRIADÓ

LA RESTAURACIÓ ARQUITECTÒNICA I LES ESPECIFICITATS EN LA SEVA APLICACIÓ A L'ARQUITECTURA CIVIL SETCENTISTA BARCELONINA

Elisenda Rosàs Tosas
Arquitecta restauradora

ABSTRACT: This paper aims to present basic principles of contemporary restoration theory in order to establish a possible common restoration program for Barcelona's 18th century palaces. The school of critical restoration has established the fundamental criteria in contemporary restoration, providing for a common method in all restoration works with a material basis in art. These criteria are valid to be applied to 18th century civil architecture, and offer interesting information to improve our understanding of common aspects of this architectural typology.

La restauració de l'arquitectura és una disciplina en si mateixa. Què és la restauració i com s'ha de restaurar és un debat permanent, obert i internacional que cada cultura i cada temps té una forma diferent d'enfocar. Passa el mateix amb el concepte de monument: cada tradició i cada temps li dona un significat diferent i li atorga uns valors concrets. En certa manera, el concepte de restauració va estretament relacionat amb el concepte de monument que li és contemporani. Tal com veurem més endavant, a Europa hi ha un cert consens que la restauració de l'arquitectura és, metodològicament, exactament igual que la restauració de les altres obres d'art materials. En aquest sentit, Cesare Brandi, als anys seixanta del segle passat, ja defensava una unitat de mètode:

Per il restauro dei monumenti valgono gli stessi principi che sono stati posti per il restauro delle opere d'arte, e cioè per le pitture, sia mobili che immobili, gli oggetti d'arte e di storia e così via, secondo l'accezione empirica che distingue l'opera d'arte dall'architettura.¹

¹ BRANDI, C. (1963). *Teoria del restauro*. Roma: Storia e letteratura, pàg. 77.

El present article té per finalitat descriure les especificitats de la restauració d'unes arquitectures, però les arquitectures d'un període concret. A priori podria semblar absurd parlar de la restauració de l'arquitectura dels palaus barcelonins del segle XVIII, que és allò en què ens centrarem, si tenim en compte que, en la restauració, els criteris d'intervenció haurien de ser universals.²

L'objectiu d'aquest estudi és demostrar que els criteris de restauració aplicables als palaus barcelonins del segle XVIII són compartits per la resta de les arts matèriques i que no han de presentar cap singularitat pròpia. En canvi, sí que trobarem una especificitat concreta en el coneixement previ del bé abans de restaurar-lo; és des d'aquest punt de vista que pren sentit estudiar un grup d'edificis arquitectònics d'un indret i un temps concrets. Aquests estudis previs, que són en realitat la primera fase d'un procés de restauració, poden tenir uns beneficis de recerca determinants que acabaran millorant substancialment el resultat final del procés restaurador.

LA CULTURA DE LA RESTAURACIÓ

La cultura europea ha vist néixer, en els darrers segles, diferents teories sobre la restauració que han anat evolucionant i que han acabat trobant punts de consens en les cartes internacionals. Si bé és cert que l'aprofitament d'objectes o edificis antics és una activitat ancestral, també ho és que la restauració en el sentit contemporani del mot neix juntament amb la gènesi de la història de l'art, en plena Il·lustració, i que la restauració i la història de l'art van evolucionant de forma paral·lela i en consonància amb el seu propi temps.

La Carta de Venècia, de 1964, que té molts punts en comú amb la *Teoria del restauro* de Cesare Brandi, publicada només un any abans, és un punt de consens i un manifest de la restauració contemporània occidental i, en molts casos, el fonament teòric sobre el qual s'han basat legislacions europees respecte al patrimoni, entre d'altres la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català.³ El punt bàsic de la Carta de Venècia és el seu article nou, on assenyalava:

La restauració és una operació que ha de tenir un caràcter excepcional. Té com a finalitat conservar i revelar els valors estètics i històrics del monument i es fona-

² CARBONARA, G. (1997). *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*. Nàpols: Liguori.

³ Vegeu la Llei 9/1993, de 30 de setembre, del patrimoni cultural català, publicada al DOGC 1807, en especial l'article 35, referent a criteris d'intervenció.

menta en el respecte a l'essència antiga i als documents autèntics. El seu límit se situa on comença la hipòtesi: en l'àmbit de les reconstruccions basades en conjectures, qualsevol treball de complement que es consideri indispensable per raons estètiques o tècniques ha de sorgir de la composició arquitectònica i portar la marca del temps actual. La restauració ha d'anar sempre precedida i acompanyada d'un estudi arqueològic i històric del monument.⁴

Aquest article conté els conceptes bàsics de la restauració contemporània europea. Expressat d'una altra manera, ens diu: cal mantenir els edificis i evitar, tant com es pugui, restaurar-los; si és indispensable restaurar-los, cal fer-ho per revelar els seus valors intrínsecs o per evitar que s'esfondrin; cal respectar l'autenticitat de la matèria; no es poden crear falsos històrics; cal que les intervencions siguin distingibles; és imprescindible que es facin estudis previs. Més endavant, tant l'evolució del concepte de monument en el món occidental com l'obertura d'horitzons d'Occident cap a altres cultures ha provocat que s'hagin detectat certs límits a la Carta de Venècia, que ha estat complementada amb la Declaració d'Amsterdam⁵ de 1975, que parla de la importància de la conservació integrada i el valor social del patrimoni arquitectònic, amb el document de Nara sobre l'autenticitat,⁶ de 1994, en què es posa de manifest que l'autenticitat d'una obra d'art no rau només en la seva matèria, tal com propugna la tradició europea, sinó també en la seva esteticitat, o amb la Carta de Cracòvia,⁷ de l'any 2000, que es fixa en l'educació social en qüestions de patrimoni cultural, entre altres documents. Amb tot, els principis que enuncia la Carta de Venècia segueixen sent referents. Partim aleshores de l'acceptació que els conceptes bàsics de la restauració queden definits per la Carta de Venècia i els documents que la complementen. Amb això no volem pas passar per alt l'heterogeneïtat en la teoria i la pràctica de la restauració, que ha tingut i té detractors del *restauro critico* que ja a partir dels anys vuitanta del

⁴ Carta di Venezia. Carta internazionale sulla conservazione ed il restauro dei monumenti e dei siti. Congresso internazionale degli architetti e tecnici dei monumenti. Venècia, 31 de maig de 1964.

⁵ Declaració d'Amsterdam. Congr s d'Amsterdam. Amsterdam, 1975.

⁶ Document de Nara sobre l'autenticitat. Conferència de Nara sobre l'autenticitat amb relació a la convenc i  sobre el patrimoni mundial. Nara, 1994.

⁷ Carta de Cracòvia. Principis per a la conservació i la restauració del patrimoni construït. Cracòvia, 2000.

segle passat van prendre força, com ara Marco Dezzi Bardeschi⁸ o Paolo Marconi,⁹ però no és objecte d'aquest article definir escoles i tradicions restauratives.

En la tradició restaurativa del nostre país, Antoni González Moreno-Navarro, durant la seva etapa al capdavant del Servei de Patrimoni Arquitectònic Local de la Diputació de Barcelona, reconeix la necessitat d'establir un mètode de restauració de l'arquitectura que anomena la restauració objectiva,¹⁰ en el sentit que es restaura l'objecte arquitectònic. El mètode recull totes les bones pràctiques del procés de la restauració i les sistematitza, amb l'objectiu que tota restauració respongui de forma exhaustiva a les qüestions fonamentals del procés restauratiu. En aquest sentit, el mètode no aporta cap concepte fonamental a la tradició de la restauració, tot i que esdevé una guia excel·lent per a la intervenció en el patrimoni arquitectònic.

UNITAT DE MÈTODE I DEFINICIÓ DE RESTAURACIÓ

De forma absolutament diferent de la que proposa González Moreno-Navarro, cinquanta anys abans Umberto Baldini havia escrit, a *Teoria del restauro e unità di metodologia*, que hi ha d'haver una unitat de mètode en la restauració de qualsevol obra d'art, tant en pintura com en escultura o arquitectura; no hi ha d'haver diferències entre el mètode que cal seguir per restaurar, per exemple, una escultura i un palau. Amb això, Baldini ens diu que la restauració és una pràctica pròpia de l'art material. Aquest punt és especialment interessant en el fet arquitectònic: l'arquitectura es restaura només quan és contemplada com a obra d'art.¹¹ Cesare Brandi, a la *Teoria del restauro*, ho defineix així:

⁸ DEZZI BARDESCI, M. (1991). *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*. Milà: Franco Angeli. Dezzi nega, en línies generals, que existeixi cap restauració possible.

⁹ MARCONI, P. (1993). *Il restauro e l'architetto. Teoria e pratica in due secoli di dibattito*. Venècia: Marsilio Editori. Marconi es qüestiona sobre temes bàsics de la teoria de la restauració italiana i els posa en crisi a favor d'una visió més reconstructiva de la restauració.

¹⁰ GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, A. (2000). *La restauración objetiva. Método SCCM de restauración monumental*. Barcelona: Diputació de Barcelona.

¹¹ «La tesi per cui ogni oggetto nella sua diversa natura come nella sua diversa connotazione storica debba avere il 'suo' intervento è accettabile se con essa si vuole ribadire il principio per cui è l'oggetto stesso ad esigere l'intervento e a guidarlo in rapporto a quella unicità che è la sua 'conditio' (e che è anche 'conditio' fisica); ma è inaccettabile se con essa si vuole affermare il principio per cui ogni oggetto debba avere un 'suo' e pertanto diverso e particolare 'metodo', cioè 'codice' o 'grammatica' di volta in volta utilizzabile e variabile da trasferire in atto critico per il suo riconoscimento.» BALDINI, U. (1978-1981). *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Florència: Nardini Editore, vol. 2, pàg. 43.

Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.¹²

Hi ha conceptes que sovint s'utilitzen com a sinònims de restauració en el món de l'arquitectura, com ara rehabilitació, reforma o recuperació. Tots aquests conceptes defineixen intervencions que es fan en arquitectures i van encaminats a recuperar l'ús de l'edifici, o millorar-lo. La restauració, tal com diu Cesare Brandi, no té per objectiu recuperar l'ús en un edifici (encara que sigui un factor que cal tenir en compte), sinó que té com a finalitat «mirare al ristabilimento della unità potenziale dell'opera d'arte nella sua consistenza fisica e nella duplice polarità estetica e storica».¹³

Restaurar, doncs, és retornar a una obra d'art la seva unitat potencial, que es fonamenta en uns valors històrics i uns valors artístics, que cal definir críticament. D'alguna manera, la clau de volta de la restauració consisteix a establir quins són aquests valors de l'obra que cal potenciar i recuperar. És possible recuperar la unitat potencial de l'obra duent a terme únicament dues accions: reintegrar-ne les llacunes o treure'n els afegits.

És important destacar, però, la complexitat de les restauracions de les obres arquitectòniques. Si bé és cert que el patrimoni arquitectònic té sovint una durabilitat més alta que altres obres d'art que tenen suports menys sòlids, també ho és que l'arquitectura té una tendència natural a superposar estrats. És possible que un edifici d'aparença setcentista estigui construït aprofitant murs i estructures precedents i que a l'edifici del segle XVIII s'hi hagin fet modificacions a còpia d'enderrocar-ne parts o de construir-hi afegits. Una situació com aquesta requereix un estudi crític sobre els valors de l'obra d'art que ha de servir per prendre unes decisions bàsiques que guiaran el projecte de restauració: les llacunes que afecten l'obra d'art tenen algun valor artístic o històric que faci que valgui la pena no reintegrar-les? O cal reintegrar-les? Els afegits que emmascaren l'arquitectura s'han de treure? O tenen prou valor artístic o històric perquè sigui interessant mantenir-los?

La restauració arquitectònica es basa, essencialment, en aquests dos punts (el tractament de les llacunes i els afegits) multiplicats per les dues opcions que comporten (conservar-los o modificar-los). Pel que fa al tractament de les llacunes, cal establir primer si la llacuna que afecta l'obra d'art té prou valor

¹² BRANDI, pàg. 6.

¹³ BRANDI, pàg. 13.

històric o artístic per mantenir-la. Un exemple d'aquesta situació són els impactes de metralla a la façana de l'església de Sant Felip Neri de Barcelona arran del bombardeig de l'aviació legionària italiana sobre la plaça el gener de l'any 1938. Hi ha un consens generalitzat que el valor dels impactes de la metralla és prou important per exigir-ne la conservació, pel potencial evocador o didàctic que tenen, en detriment de la restauració de la façana barroca de l'església, que resta malmesa i que, encara que tingui un pes artístic important, cedeix protagonisme al fet bèl·lic, que domina la narració de la plaça (fig. 1).



Figura 1. La plaça i la façana de l'església de Sant Felip Neri en una imatge recent.

Font: Galdric Peñarroja, 2015.

Sovint, però, es considera que les llacunes afecten negativament la llegibilitat del bé i se'n requereix la reintegració. En els casos en què es vulgui reconstruir la llacuna, s'estableixen un seguit de criteris que la tradició restaurativa italiana anomena *criteri prudenziali* i que són quatre: cal que la intervenció sigui mínima, cal que sigui compatible amb el bé, és necessari poder distingir els afegits de l'obra original i cal que sigui una intervenció reversible. Un cas paradigmàtic de reintegració d'una llacuna és la de la imatge de la *Pietà* de Michelangelo Buonarroti,¹⁴ que la primavera de 1972 va ser martellejada per László Tóth al crit

¹⁴ La *Pietà* de Michelangelo Buonarroti va ser feta a partir d'un encàrrec del cardenal francès Jean de Bilhères i creada entre el 1497 i el 1499. Actualment es troba a la basílica de Sant Pere del Vaticà.

de «I am Jesus Christ risen from the dead!». L'atac insospitat va deixar una *Pietà* mutilada, amb més de cinquanta punts de la peça trencats i el nas absolutament destrossat. La restauració de l'obra, que va ser dirigida pel director dels Museus Vaticans, Deoclecio Redig de Campos, va partir principalment de l'estudi d'una sèrie de calcs que existien sobre l'escultura. La restauració va consistir a recuperar tots els fragments de l'obra, recol·locar-los al seu lloc original i reintegrar les llacunes amb una pasta feta amb cola i pols de marbre (fig. 2).



Figura 2. Imatge de la *Pietà* de Michelangelo abans de l'atac de 1972, després de l'atac i després de la restauració.

Font: taules 44 i 45 de BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Florència: Nardini Editore, vol. I, pàg. 134-135.

En el primer cas, doncs, es considera que els impactes de metralla que van mutilar la façana de l'església de Sant Felip Neri tenen un pes històric prou significatiu per ser mantinguts; en el segon cas, es considera que l'episodi de destrucció de la *Pietà* de Michelangelo no té cap interès històric, sinó que és un fet circumstancial, i es decideix reintegrar l'obra mestra per restablir allò que Brandi anomena la «unità potenziale dell'opera».

En el sentit contrari, a vegades, per tal de reintegrar la unitat potencial de l'obra, cal eliminar-ne afegits. Un exemple il·lustratiu d'aquesta idea és la restauració que el mateix Cesare Brandi va fer de la *Dama col liocorno*,¹⁵ obra de

¹⁵ La *Dama col liocorno* (o *Dama de l'unicorn*) és un oli sobre fusta de Raffaello Sanzio, del 1505, que es conserva i forma part de l'exposició permanent de la Galleria Borghese.

Raffaello Sanzio de principis del segle XVI que actualment es conserva i s'exposa a la col·lecció permanent de la Galleria Borghese (fig. 3). Aquest quadre havia estat alterat substancialment perquè sobre el substrat original s'hi havia afegit, per mans alienes a Raffaello, una nova capa pictòrica que tenia per objectiu modificar l'atribució de la imatge i convertir-la en Santa Caterina d'Alexandria i adaptar la indumentària als gustos de la nova època. Quan Brandi va haver de restaurar l'obra es va plantejar la qüestió principal del cas: l'afegit damunt l'obra de Raffaello tenia valor en si mateix o no en tenia? Aquest afegit tenia un valor històric o artístic superior al que, segons les radiografies de l'obra, sí que tenia el fragment de quadre de Raffaello que quedava ocult?



Figura 3. La imatge de Santa Caterina d'Alexandria, una radiografia feta per Achille Bertini Calosso de l'any 1933 i l'obra restaurada per l'Istituto Centrale del Restauro entre el 1959 i el 1960.

Font: web del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, www.beniculturali.it/mibac/multimedia/MiBAC/minisiti/Liocorno/home.html.

La conclusió de Brandi va ser treure l'afegit posterior per tal de recuperar la integritat de la imatge, ja que l'obra del mestre tenia un valor artístic superior al valor històric o artístic que l'afegit hauria pogut aportar.

Per contra, un cas d'afegit sobre una obra d'art que genera un gran consens pel seu valor artístic és el matalàs que Gian Lorenzo Bernini va agregar a l'escultura de l'*Ermafrodito dormiente*.¹⁶ No hi ha dubte que el matalàs de mar-

¹⁶ L'any 1619, Gian Lorenzo Bernini va esculpir un matalàs per a l'escultura del segle II dC que representa un hermafrodita dormint i que formava part de la col·lecció particular del cardenal Borghese. Actualment, l'obra es conserva i forma part de la col·lecció permanent del Museu del Louvre.

bre de Carrara, annexat per l'escultor arquitecte l'any 1620, és un element extemporani aliè a l'obra del segle II dC que la dota d'un nou sentit artístic. Allò que Bernini incorpora a la peça original no només no emmascara l'obra d'art clàssica, sinó que hi suma un nou valor artístic i, per tant, eliminar l'afegit de Bernini per poder contemplar l'obra clàssica aniria en contra d'una correcta valoració de l'obra d'art (fig. 4).



Figura 4. Escultura de l'*Ermafrodito dormiente*. Font: Wikimedia Commons.

Aquests quatre exemples que posem de tractaments d'afegits i llacunes serveixen per il·lustrar la consigna de l'escola del *restauro crítico*, que propugna que per a la restauració no hi ha fórmules, que cada cas ha de ser objecte d'estudi perquè la resolució del destí de l'obra d'art ha de ser tan crítica com ho és la seva valoració històrica i estètica.

En aquest sentit, la metodologia que proposa Antoni González Moreno-Navarro de la qual parlàvem serveix de guió, d'esquema de treball, d'índex de referència per no descurar cap pas del procés de restauració. Però la restauració de qualsevol obra d'art —incloent-hi, tal com hem exposat, l'arquitectura— parteix sempre d'un judici crític i únic.

L'ESPECIFICITAT DE LA RESTAURACIÓ DE L'ARQUITECTURA

Tots aquests paràmetres que descrivíem sobre aquestes línies, que conformen a grans trets i de forma forçosament simplificada la cultura de la restauració contemporània, es poden aplicar a totes les obres d'art materials. Hi ha una unitat

de mètode en la restauració de les arts plàstiques i no hi ha d'haver uns criteris específics per a la restauració de l'arquitectura. Amb tot, l'arquitectura té unes singularitats molt clares respecte a les altres arts plàstiques: l'arquitectura és un art al qual es dona ús.

Més enllà dels valors estètics o històrics d'una arquitectura, cal tenir present també que un edifici té una funcionalitat i que la utilització dels edificis varia en funció dels programes que s'hi donen i dels moments que viuen. Encara que l'objectiu de la restauració sigui retornar a l'obra d'art la unitat potencial que li pertany, sovint cal renunciar —o cal modular— aquest retorn en pro dels usos que es dona als edificis. Un exemple d'aquest cas ens l'ofereix el Palau Moja, un dels palaus setcentistes barcelonins més emblemàtics i més ben conservats (fig. 5). Aquest palau, construït a la intersecció del carrer Portaferri i la Rambla, va patir una reforma molt invasiva als anys vint del segle xx, moment en què es va obrir l'actual porxo que recorre tota la façana de la Rambla. L'obertura d'aquest porxo distorsiona de forma evident la imatge del palau i n'altera substancialment el projecte original, i és legítim preguntar-se si caldria reintegrar la llacuna que la intervenció dels anys vint va causar. Amb el benentès que els porxos del Palau Moja no tinguessin cap valor històric ni estètic, caldria recuperar l'espacialitat de la planta baixa del palau que tenia abans de que s'obrissin? L'ús que actualment té aquest porxo és intensiu i predomina per sobre l'interès històric o artístic que tindria retornar al palau la seva concepció espacial original?



Figura 5. El Palau Moja en una imatge de Pérez de Rosas de l'any 1934, abans de l'obertura dels porxos de la planta baixa.

Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.