

## TEORÍA DE LA REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

*Marina Mercado Hervás*

Profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla

---

### 1. INTRODUCCIÓN

La "Reintegración Pictórica" es un proceso de intervención decisivo en el resultado final de restauración de una obra de arte. Del aspecto final de la obra dependerá, en cierta medida, el "acierto" en la actuación, sin tener en cuenta, muchas veces otros tratamientos aplicados a la obra como los de consolidación, fijación de estratos o de limpieza.

Aunque resulte paradójico: un "buen retoque pictórico" puede resultar como una "tarjeta de presentación" para el restaurador, al actuar directamente sobre el aspecto estético de la obra. No obstante, éste debe ir siempre acompañado de una "**buena intervención**" a todos los niveles, pues-

*Pinturas Murales de San Clemente, Museo de Arte de Cataluña (Barcelona).*



to que es el "aspecto estético" no debe condicionar, en ningún momento, la estabilidad e integridad de la obra.

Pero acertar con el criterio y la técnica de reintegración no es fácil, de hecho, son numerosas las polémicas generadas, a lo largo de la historia de la restauración, en torno a este proceso, de ahí que haya surgido en distintas ocasiones la necesidad de establecer unas normas para evitar "repintes indeseados" o "falsificaciones" y el deseo de unificar criterios y métodos de actuación, respetando los principios básicos de la restauración de:

- Respeto al original
- Empleo de materiales reversibles e inocuos
- Reconocimiento.

También se debe tener en cuenta que una obra, al perder parte de su policromía, pierde la unidad estética y compositiva, por lo cual será conveniente saber elegir el método de reintegración adecuado para restituir dicha unidad y devolverle su "función estética," "histórica," e incluso "didáctica," para la cual había sido creada.

Los criterios de reintegración son muchos y variados, debiendo adaptarse a las necesidades de cada obra. Para ello se tendrá en cuenta una serie de condicionantes como del tipo de obra, su función, la zona donde se produce la pérdida, el tamaño de la laguna y la ubicación de la obra, etc., por tanto, se trata de una acumulación de circunstancias a tener en cuenta a la hora de seleccionar el criterio y la técnica idóneos.

## 2. CONCEPTO Y DEFINICIÓN

En el pasado, el proceso de reintegración no tenía ningún tipo de norma ni criterio, ni se tenía en cuenta el principio de respeto a la originalidad, sino que se procedía a repintar, sin control, recreando arbitrariamente las partes perdidas, llegando incluso a corregir perfiles o a cambiar formas y colores, transformándolas según la moda o gustos del momento. En la actualidad se ha conseguido unificar criterios y marcar unas pautas generales que rigen las actuaciones, consiguiendo que la reintegración pictórica esté, al menos, realizada bajo el principio de la diferenciación con el original.

# C R

La búsqueda de actuaciones unitarias, promovida por la necesidad de definir una correcta metodología de intervención conservativa en el pleno respeto del original hizo que en los primeros decenios de este siglo se creara un documento conjunto sobre operaciones de diversos sectores, conocida como la "Carta del Restauo" y redactada en Atenas en el 1931, con Cesare Brandi a la cabeza, surgiendo posteriormente las italianas de "Venecia de 1964" la de "Roma del 1972" o la de "Amsterdam de 1975".

Sobre el concepto de "**Restauración**" Césare Brandi, en la "Teoría de la restauración" nos plantea la siguiente definición, haciendo referencia expresa al reconocimiento de la obra de arte como tal:

..."la **restauración** constituye el **momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte**, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e **histórica**, en orden a su transmisión al futuro"...

Ante esta polaridad de la obra de arte, estética e histórica y teniendo en cuenta que la consistencia física debe tener prioridad sobre la histórica, se enuncia el segundo principio de la restauración:

..."la restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo".

Partiendo del anterior axioma, relativo a la materia de la obra de arte como objeto único de la intervención restauradora y a la premisa que esta acción no se puede llevar a cabo sin tener en cuenta los aspectos históricos y estéticos, Césare Brandi plantea los siguientes principios sobre la "**restauración pictórica**," que serán los que fijen los límites de restablecimiento de la unidad potencial de la obra, sin que se acometa una "falsificación":

1. "El primero es que **la reintegración debe ser reconocible** siempre y con facilidad; pero sin que por esto haya que llegar a romper esa unidad que precisamente se pretende reconstruir. Por ello, la reintegración deberá ser invisible desde la distancia a la que la

obra de arte ha de contemplarse, pero inmediatamente reconocible, y sin necesidad de instrumentos especiales, en cuanto se acceda a una visión apenas más próxima...

2. "El segundo principio es relativo a la **materia** de la que resulta la imagen, la cual **es insustituible** únicamente donde colabore directamente a la figuración de la imagen, es decir, en cuanto es aspecto, pero no tanto en cuanto es estructura. De esto se deriva mayor libertad de acción en lo que se refiere a los soportes, las estructuras portantes, etc., aunque siempre en armonía con la instancia histórica"

3. "El tercer principio se refiere al **futuro**: esto es, establece que cualquier intervención de restauración **no haga imposibles eventuales intervenciones futuras**, antes al contrario las facilite"

Por último, no podemos olvidar el concepto de "**laguna**" al tratarse de un elemento extraño a la obra de arte, causado por la acción del tiempo y considerada como un aspecto "negativo" puesto que puede llegar a perder la unidad estética y formal de la misma.

14

Cesare Brandi, en su libro sobre la Teoría de la Restauración<sup>3</sup> define a la laguna de la siguiente manera:

..."**Una laguna**, en lo que se refiere a la obra de arte, es una interrupción del tejido figurativo. Pero, contrariamente lo que se cree, lo más grave respecto a la obra no es tanto lo que falta cuanto aquello que se inserta indebidamente. La laguna, de hecho tendrá una forma y un color que no se relacionen con la figuración de la imagen representada; es decir, se inserta como un cuerpo extraño"...

..."La laguna, además con una conformación fortuita, se instala como figura respecto a un fondo"...

Por otro lado, Umberto Baldini y Ornella Casazza, en el catálogo sobre la restauración del Cristo de Cimabue<sup>4</sup>, definen la restauración pictórica como:

..."**la restauración pictórica** es la operación que concluye el proceso de restauración y que, por encima de toda actuación de tipo tecnológico, **permite restituir la imagen**, sin alterarla de modo arbitrario"...

C R

En el siguiente párrafo plantean unas normas que se deben tener en cuenta para realizar la reintegración, argumentándolas basándose en el primer principio expuesto por Cesare Brandi, relativo al problema de la falsificación:

..."al practicar esta operación, debe procurarse que no revista un aspecto puramente imitativo que entrañe la falsificación del original. Para conseguir un resultado correcto, la operación debe ser completamente neutra, es decir, no debe aportar nada nuevo, sino que tiene realizarse en función de mantener la unidad cromática de la obra. Debe pues perseguir una clara diferenciación con respecto a la obra"...

Continúan argumentando el criterio de diferenciación de la siguiente manera:

..."Sin embargo, dicha **diferenciación** no debe entenderse como tal, ya que, por otro lado, tampoco debe constituir algo puramente externo a la obra. Por el contrario, debe ser inherente a su existencia y disponerse a su servicio. No debe incidir de modo alguno en la realidad existente y apreciable de la obra; no debe atribuírsele el valor de una "imitación diferenciada"...

15

Concluyen su planteamiento resaltando cuál debe ser el objetivo primordial del trabajo de toda restauración<sup>5</sup>:

"Por lo tanto, el objetivo del trabajo de restauración consiste en eliminar, en la medida de lo posible, todo aspecto de carácter negativo. Para ello será necesario efectuar una operación de diferenciación en la obra, excluyendo por completo el empleo de medios imitativos. De este modo el índice de potencial expresivo de la obra, que no debe ser tocado, no se alterará por ningún motivo"...

### 3. CRITERIOS DE REINTEGRACIÓN PICTÓRICA

En una intervención cuyo objetivo es reconstruir formal y cromáticamente una laguna pueden plantearse distintas maneras de acometer el trabajo y distintos niveles de diferenciación con respecto al original, de ahí que podamos distinguir varios criterios fundamentales de reintegración pictórica:

- **El criterio arqueológico**

- El criterio visible
- El criterio invisible o ilusionista

### 3.1. CRITERIO ARQUEOLÓGICO

El criterio de reintegración arqueológico evita cualquier tipo de reintegración cromática, dejando los soportes vistos o restituyendo la materia pictórica con tinta neutra en aquellos casos en los que las lagunas no están suficientemente documentadas para su reconstrucción, disminuyendo, de este modo, su peso óptico en el total del conjunto. Este criterio fue muy adoptado a partir de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en la pintura mural. Podemos encontrar numerosos ejemplos en distintos Museos europeos y nacionales, como los que se pueden apreciar en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona, destacando las pinturas murales de San Clemente o St<sup>a</sup> María de Taüll.

Otro ejemplo interesante de aplicación de este criterio lo podemos encontrar en los frescos de la Capilla Sixtina, en concreto en uno de los desnudos situados sobre la Sibila Delfica, perdido casi en su totalidad a consecuencia de una explosión en 1797. A esta enorme laguna se le ha practicado una reintegración mediante abstracción cromática con el método del *tratteggio* cruzado, imitando el color del fondo. Con esta intervención se busca anteponer el aspecto histórico de la pérdida al aspecto estético.

### 3.2. CRITERIO VISIBLE

Este criterio se basa en la diferenciación con el original, para no caer en la falsificación o imitación del mismo, considerando, por tanto, el principio del respeto al original.

En la actualidad, gran parte de las reintegraciones pictóricas se realizan mediante la abstracción o la selección cromática. La elección de un criterio u otro va a estar en función del tipo y del tamaño de laguna y así como del carácter y función de la obra.

#### A) La abstracción cromática

Consiste en la reconstrucción del tejido pictórico de la laguna mediante la combinación de los distintos colores integrantes en toda la obra. Se

usa cuando no existen elementos formales suficientes para su reconstrucción formal. Está considerada como prototipo de la intervención neutra y no admite medios imitativos para evitar incurrir en la falsificación<sup>6</sup>.

"...la mezcla óptica no da lugar a un nuevo color monocromo, sino que se une de modo policromo a los colores existentes en la pintura original... Este sistema permite que nuestra intervención no sea imitativa o que falsifique el original. Al mismo tiempo, no se cae en el error de obtener una "imitación diferenciada" o una "diferenciación imitativa"...

"...Para ello, los colores empleados se disponen de tal manera que, aún semejando un conjunto de colores diferentes y variados, éstos son independientes y se encuentran separados. Su mezcla se debe exclusivamente a un fenómeno de tipo óptico. Así, la mezcla óptica no crea un nuevo color monocromo, sino que se une, de manera policroma, a los colores existentes..."

Del anterior planteamiento se deduce la siguiente definición de "abstracción cromática":

"...se definirá la "abstracción cromática" como la facultad que posee el ojo para distinguir los diferentes colores de una policromía y de ensamblar cada uno de ellos de modo independiente, otorgando a cada color su propia existencia..."

Como ya se ha expuesto, se aplica en las obras que han perdido gran parte de su componente matérico y es difícil su reconstrucción tanto cromática como formal o por no existir referencias sobre el estado primitivo. Baldini y Casaza, también establecen las normas y los condicionantes que se deben dar para emplear la abstracción cromática:

"...se empleará la "abstracción" cada vez que deba efectuarse una operación "neutra" en la laguna - en trama cromática y figurativa de la obra - es decir, cuando no se pueda hacer una reconstrucción, sino es eligiendo posibilidades distintas, sugeridas por las realidades cromáticas y formales existentes"

Como criterio es muy utilizado tanto en tablas policromadas como en pintura mural, empleando básicamente técnica del "tratteggio"<sup>8</sup>

"...La abstracción se efectúa mediante una textura pictórica que se obtiene gracias a la superposición de pequeños trazos entrelazados, dispo-

CR

niendo los colores de acuerdo con el orden descrito anteriormente (amarillo, rojo, verde o azul y negro)“..

Este tipo de intervención fue realizada por primera vez en 1975 en la tabla policromada del “Crucifijo de Cimabue”, surgiendo como fruto de un largo periodo de análisis de los criterios y el estudio de los distintos métodos de intervención.

### **B) La selección cromática**

Consiste en la reconstrucción formal y cromática del tejido pictórico del faltante mediante la elección de los colores circundantes a la laguna. Se usa cuando la laguna está limitada en sus dimensiones y existen elementos formales suficientes como para reconstruir el motivo pictórico, tanto en el plano cromático como formal.

Umberto Baldini y Ornela Casazza definen la “selección cromática” de la siguiente manera:

...“La “selección”, tal y como la definimos nosotros, es una técnica que utiliza la disposición de los diferentes colores por el “tratteggio”: los colores no se yuxtaponen ni se relacionan; no se superponen de manera que cubran a los otros. Al contrario, se disponen de modo que una parte de ellos quede siempre visible (así aparecen ante el ojo en su forma pura) y que la otra parte se mezcla progresivamente con los colores adyacentes y subyacentes.

De esta manera algunos trazos del primer color aparecen puros, mientras que otros se mezclan con los del segundo, creando un nuevo color y así sucesivamente, permitiendo siempre distinguir los diferentes colores que componen el conjunto“..

También establecen cuándo y cómo debe ser usada, la “selección cromática”<sup>10</sup>:

...“la “selección cromática” consiste en elegir los colores, a fin de conservar ciertos caracteres.

En la práctica esto significa que puede utilizar la “selección cromática” para todas las operaciones de reintegración cromática o formal en una

laguna, en aquellas zonas donde puede efectuarse correctamente el paso de una “laguna perdida” a una “laguna que falta”, gracias a una inserción total“...  
P. 19

...“se dirá que puede utilizarse la “selección” solamente en las zonas donde pueda reconstruirse su realidad cromática y simbólica, sin , caer por lo tanto, en aproximaciones dudosas, interpretaciones arbitrarias o en distintas soluciones formales o cromáticas“..

Este criterio también fue utilizado en la restauración del Cristo de Cimabue, sobre todo en aquellas zonas donde la abstracción no era el criterio más idóneo puesto que rompía excesivamente el aspecto formal y cromático, llegando a establecer un punto intermedio entre ambos criterios, alternándose de manera interactiva. También es muy usual en reintegraciones tanto de pintura sobre tela, como tabla, escultura policromada o pintura mural, reproduciendo los colores circundantes a la laguna mediante punteado, “tratteggio” o con “rigatino”, siendo el elegido para realizar las pocas pero muy interesantes reintegraciones a los frescos de la Capilla Sixtina.

### **3.3. CRITERIO INVISIBLE**

Se considera “criterio invisible” a aquel que permite que una reintegración pictórica no sea reconocible a simple vista, aunque si pueda serlo mediante técnicas analíticas. Esto puede entrañar una serie de riesgos, como incurrir en la falsificación en el aspecto matérico, formal, estético y sobre todo histórico. También hay que tener en cuenta que este tipo de intervención puede ser muy criticado en determinados casos debido a una mala ejecución de la técnica o a un exceso de imitación, pudiendo ser desestimada y considerada como una falsificación. Es por este motivo por lo que vamos a diferenciar dos niveles de actuación: la reintegración “ilusionista y la “mimética o fantástica”

#### **A) Reintegración “ilusionista”**

En este tipo de reintegración se juega con el “retoque ilusionista” y la imitación de textura para la reconstrucción cromática del tejido pictórico. El retoque recrea una “ilusión óptica” que imita al original, reconstruyendo la imagen en su totalidad, aunque manteniendo un criterio de respeto del original.

CR

Se considera, por tanto, el tratamiento idóneo para un determinado tipo de obras que han perdido sólo una parte significativa de la película pictórica, devolviéndole, de esta manera, la lectura estética de la misma. Este es muy empleado por numerosos restauradores y en los principales Museos y Talleres de prestigio.

### **B) Reintegración "mimética" o "de fantasía"**

En este tipo de reintegración el retoque recrea una ilusión pictórica, reconstruyendo la imagen de manera parcial o total mediante reproducción "mimética" o "de fantasía". En el proceso pictórico se imita lo que falta para recomponer el original, sin que se note que se ha restaurado. El resultado es una intervención poco ortodoxa, puesto que además, en la mayoría de los casos no existe documentación gráfica que cerciore como eran en realidad.

Ejemplos de este tipo de intervención mimética los podemos encontrar en distintos Museos europeos, como fruto de intervenciones anteriores a las famosas "Cartas del Restauo", entre los que se encuentran las restauraciones practicadas a los famosos frescos de Cnosos, como la "Escena taurina" (1300 a. J.C.) o "Las damas de azul" (1500 a. J.C.), que se hallan el Museo de Candía; la "Escena de sacrificio ritual", mural del Palacio de Mari (S. XVIII a. de J.C.), que actualmente se encuentran ubicados en el Museo de Louvre. En la mayoría de estos casos se han reconstruido enormes faltantes imitado el color y la textura, llegando incluso a rehacer las formas perdidas con tanta fidelidad que llegan a confundirse las zonas reconstruidas con los restos originales, como se puede apreciar en el "Friso de caza" (S.XIII a. De J.C.) del último Palacio de Tirinto, ubicado actualmente en el Museo Arqueológico de Atenas.

### **BIBLIOGRAFÍA**

BALDINI, Umberto, *Teoría del Restauo e unitá de Metodología*, Vol. I. Ed. Nardini, Florencia, 10 edición, 1978, (versión española, Ed. Nerea/Nardini, Madrid, 1997)  
BALDINI, Umberto, *Teoría del Restauo e unitá de Metodología*, Vol. II. Ed. Nardini, Florencia, 10 edición, 1981, (versión española, Ed. Nerea/Nardini, Madrid, 1998)

BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella, *El crucifijo de Cimabúe*. Edit. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Museo del Prado. Madrid, 1983.

BRANDI, Cesare, *Teoría del restauo*. Giulio Einaudi editore, s.p.a., Torino, 1977 (10 Edición. Edizioni di storia e letteratura 1963) Edición española: *Teoría de la Restauración*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988, *Il restauo. Teoría e practica*. A cuna di Michele Cordaro. Editore Reuniti. Roma, 1995.

CASAZZA, Ornella, *Il restauo pictórico nell unitá di metodologia*. Edit. Nardini. Firenze, (10 edición, 1983)

### **NOTAS**

- <sup>1</sup> BRANDI, Cesare; *Teoría de la restauración*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 1988
- <sup>2</sup> BRANDI, Cesare; Op. Cit. Pág. 17
- <sup>3</sup> BRANDI, Césare; Op. Cit. Pág. 27
- <sup>4</sup> BALDINI, U. y CASAZZA, O. *El Crucifijo de Cimabue*. Edit. Ministerio de Cultura. Dirección de Bellas Artes y Archivos. Museo del Prado. Madrid, 1983. Pág. 42.
- <sup>5</sup> BALDINI, U., CASAZZA, O.: Op. Cit. Pág. 42
- <sup>6</sup> BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella; Op. Cit. Pág. 44 y 49
- <sup>7</sup> BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella; Op. Cit. Pág. 57
- <sup>8</sup> BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella; Op. Cit. Pág. 45
- <sup>9</sup> BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella; Op. Cit. Pág. 55
- <sup>10</sup> BALDINI, Umberto y CASAZZA, Ornella; Op. Cit. Pág. 57

CR