

Instrucción y acción. La cuestión de la policromía en la arquitectura en Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc

ARNAUD TIMBERT

Traducción de Valerie Magar y Mariana Pascual

Resumen:

Mientras que se elabora en la actualidad la reificación de las pinturas murales de la sala Sinodal del castillo de Roquetaillade, este artículo propone regresar sobre el caso de la policromía en la arquitectura como un elemento arqueológico y como fuente de creación artística en Viollet-le-Duc. ¿El arquitecto respetó las instrucciones escritas para la conservación de policromías medievales? ¿Hizo progresar los métodos de restauración en esa área? ¿De qué manera la restauración del color medieval imprimió una orientación en la creación de nuevos conjuntos? El presente estudio, basado en trabajos académicos recientes, propone varios elementos para responder a estas preguntas.

Palabras clave: *Policromía, color, instrucción, obra, Viollet-le-Duc.*

Introducción

La confrontación de las instrucciones publicadas por Viollet-le-Duc –unas veces en colaboración con J.-B. Lassus (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843), otras con la participación de P. Mérimée (Viollet-le-Duc et Mérimée, 1849)– con la realidad material de los trabajos, revela una gran concordancia entre la directiva y el gesto.

Si bien el sitio de obra impone con frecuencia una adaptación de los medios y de los métodos, Viollet-le-Duc procedió siempre con rigor arqueológico en la selección de los materiales, en la elaboración de las técnicas, y en la conducción de las personas. Dan testimonio de ellos las obras que dirigió en Borgoña (Timbert, 2013), los trabajos del castillo de Pierrefonds (Timbert, 2017), la construcción de la fachada de la catedral de Clermont-Ferrand (Timbert, 2014) o aquella de la iglesia Saint-Denis-de-L'Estrée (Timbert, 2012, 2014b).

Sin embargo, el tema del color en la obra de Viollet-le-Duc ha sido poco abordado. Los pocos análisis ofrecidos sobre este tema por François Loyer y Georges Costa (Loyer, 1979; Costa, 1982), la reedición de las láminas de Notre-Dame de París por Jean-Michel Leniaud (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870), al igual que el artículo de Laure Chabanne de 2014 –que completan otras reflexiones anteriores¹– rara vez asocian el estudio formal con un acercamiento material (técnicas, materiales, pericia) y contextual (historia de la obra). Únicamente el reciente análisis de Alessandro Paillex, que reconstituye minuciosamente la decoración cromática de la capilla axial de la catedral de Reims (Paillex, 2016) es exhaustiva en este sentido; este investigador

¹ Leer la bibliografía de Chabanne (2014).

se inscribe de ese modo en la continuidad de las prospecciones – más modestas – iniciadas en el marco de un programa de investigación común en la *École du Louvre* y en el *Laboratoire de recherche des monuments historiques* (Paumier, 2008; Durox, 2009; Ribadeneira, 2010).

Mientras se elabora en la actualidad la reificación de las pinturas murales de la sala llamada *Sinodal* del castillo de Roquetaillade (Delpech, 2014; 2015), este número consagrado a Viollet-le-Duc ofrece la ocasión para regresar sobre el tema de la policromía en la arquitectura como un elemento arqueológico y como fuente de creación artística.

Restaurar: de la instrucción a la práctica

Desde 1831, L. Vitet llamó la atención de sus contemporáneos sobre la evidencia de una policromía en los monumentos de la Edad Media: “No se comprende el arte de la Edad Media, uno se forma la idea más mezquina y más falsa de esas grandes creaciones arquitectónicas y escultóricas, si en su mente, no se les sueña revestidas de los bajo a lo alto con colores y dorados”² (Vitet, 1831) El impacto de ese texto es suficientemente importante para que Viollet-le-Duc cite un pasaje en su artículo “Restauración”:

En efecto, viajes recientes y experiencias incontestables no permiten dudar más hoy en día que la Grecia antigua llevó tan lejos el gusto por el color, que cubrió de pintura incluso el exterior de sus edificios, aunque sobre la base de algunos fragmentos de mármol desteñidos, nuestros sabios, desde hace tres siglos, nos hacían soñar con esa arquitectura fría y descolorida. Se ha hecho lo mismo con relación a la Edad Media. Resultó que, a finales del siglo XVI, gracias al protestantismo, al pedantismo y a muchas otras causas, nuestra imaginación fue cada vez menos viva, menos natural, más apagada por así decirlo, y se blanquearon esas bellas iglesias decoradas, se adquirió el gusto por murallas y carpinterías desnudas, y si se pintaron aún algunas decoraciones interiores, sólo fue en miniatura. Por el hecho de que las cosas han sido así desde hace doscientos o trescientos años, nos habituamos a concluir que siempre había sido así, y que esos pobres monumentos siempre se vieron así de pálidos, y despojados como lo están en la actualidad. Pero si los observan con atención, descubrirán con facilidad algunos retazos de su antiguo ropaje: en cada área en donde se escama el aplanado, encontrarán la pintura primitiva. (Viollet-le-Duc, 2017: 76).

El descubrimiento de la policromía denuncia así la aplicación de cal, a la vez que anuncia las críticas sobre los métodos aplicados para la eliminación de aplanados (Desrosiers, 1859; Schmit, 1859: 139; Bordeaux, 1862): si el encalado “puede contentarse con ser estúpido”, su eliminación por restauradores no experimentados es “devastadora” (Hugo, 1842: 296; Raynaud, 2014: 8.).³

A raíz de los debates y de las reflexiones realizadas sobre la restauración de la policromía desde 1836 (Daussy, 2012), Viollet-le-Duc propone en 1849 una técnica de desencalado experimentada por él mismo. De acuerdo con él, para no alterar las partes antiguas presentes debajo del aplanado, “se deberá embeber con agua caliente, y esperar, para retirarla con raspadores de madera, a que esté hinchada” (Mérimee y Viollet-le-Duc, 2017: art. 71).

² Cita original: «On ne comprend pas l'art du Moyen Age, on se fait l'idée la plus mesquine et la plus fausse de ces grandes créations d'architecture et de sculpture, si, dans sa pensée, on ne les rêve pas couvertes du haut en bas de couleurs et de dorures” (Vitet, 1831).

³ En 1887 Louis Courajod denuncia nuevamente, esta vez para esculturas, “el celo de algunos eclesiásticos amigos de los aplanados o de los raspados” (Raynaud, 2014: 8).



FIGURA 1. IGLESIA DE BARENTON-BUGNY. Encalado escamado debajo del cual aparece la policromía.
Imagen: © A. Timbert.

Recuerda aquí lo que ya había enunciado con Lassus: “[...] el modo de ejecución de este trabajo nos parece de la mayor importancia. Es evidente que en ese caso sólo se pueden emplear cepillos y esponjas, y que se debe excluir cualquier raspado”⁴ (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843: 34). Será mucho más preciso en su artículo “Aplanado”:

Se puede retirar el encalado, en función de su calidad, de varios modos. Cuando es espeso y que está compuesto por varias capas, y si la piedra sobre la cual se aplicó no es porosa, se retiran fácilmente las escamas por medio de raspadores de madera dura. Si esconde pinturas antiguas, este es el procedimiento que mejor funciona, ya que deja al descubierto y no arrastra con las escamas a las pinturas aplicadas directamente sobre la piedra. Si, al contrario, la capa de encalado es muy delgada, es preferible el método húmedo. En ese caso, se humectan con agua caliente las partes que se desean eliminar, por medio de esponjas o de brochas, y cuando la humedad comienza a evaporarse, se raspa por medio de desbastadores de madera. Casi siempre el encalado se cae como una piel. El lavado con grandes cantidades de agua es el medio más económico, y funciona con frecuencia; se puede emplear con éxito si el encalado es delgado y si no recubre pinturas antiguas. En todo caso, hay que evitar el uso de raspadores de hierro los cuales, en manos de los obreros, eliminan además del encalado la superficie de la piedra, desfiguran y deforman los perfiles y alteran las esculturas, sobre todo si la piedra es suave⁵ (Viollet-le-Duc, s.f. [desp. 1854]: 59).

⁴ Cita original: “[...] le mode d’exécution de ce travail nous paraît être de la plus grande importance. Il est évident que dans ce cas la brosse et l’éponge peuvent être seules employées, et que le grattage doit être totalement exclu” (Lassus et Viollet-le-Duc, 1843: 34).

⁵ Cita original: “On peut enlever le badigeon, suivant sa qualité, de plusieurs manières. Lorsqu’il est épais et qu’il se compose de plusieurs couches, que la pierre sur laquelle il a été posé n’est pas poreuse, on le fait tomber facilement par écailles au moyen de raclours de bois dur. S’il cache d’anciennes peintures, ce procédé est celui qui réussit le mieux, car alors il laisse à nu et n’entraîne pas avec lui les peintures appliquées directement sur la pierre. Si, au contraire, la couche de badigeon est très-mince, la méthode humide est préférable. Dans ce cas, on humecte à l’eau chaude, au moyen d’éponges ou de broches, les parties de badigeon que l’on veut enlever, et lorsque l’humidité commence à s’évaporer, on racle avec les ébauchoirs de bois. Presque toujours alors le badigeon tombe comme une peau. Le lavage à grande eau est le moyen le plus économique, et réussit souvent ; on peut l’employer avec succès si le badigeon est mince et s’il ne recouvre pas d’anciennes peintures. En tout cas, il faut se garder d’employer des grattoirs de fer, qui, entre les mains des ouvriers, enlèvent avec le badigeon la surface de la pierre, émoussent et déforment les profils et altèrent les sculptures, surtout si la pierre est tendre” (Viollet-le-Duc, 1854: 59).

En la práctica, Viollet-le-Duc da órdenes en perfecta armonía con sus instrucciones. De este modo, en Vézelay, invita a Emile Amé, inspector de trabajos, a que “Vigilen también a los desescaladores. Que no utilicen hierro, y que cuando trabajen en los capiteles, [que] no lo hagan más que con la mayor precaución es decir con pequeños cuchillos de madera y con brochas”⁶ (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 3). Al mismo inspector, al respecto de Saint-Père-sous-Vézelay: “Le ruego que supervise el desescalado; insisto en que se realice en seco, con el fin de conservar las trazas de pinturas que se encuentran debajo, y que no se emplee hierro”⁷ (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 74). La minucia del procedimiento, aún experimental en comparación con lo que Capelly (1859: 749-750) propone diez años más tarde, le permite varios descubrimientos. En Vézelay descubre así la decoración de arquitectura fingida de las capillas radiales al igual que las decoraciones de las bovedillas del deambulatorio y de las columnas de la girola (Timbert, 2009: 159-161). En Semur-en-Auxois, apunta con relación al desescalado del interior de la colegial:

*Observo esta operación como algo muy importante, ya que en cada lugar en donde hice que se eliminaran algunas partes de los aplanados, encontré pinturas. No dudo que, de acuerdo con las oquedades que pude observar, el triforio del coro tenga el muro de clausura cubierto con grandes figuras con leyendas en sus manos*⁸ (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).



FIGURA 2. VÉZELAY
Policromía de las bovedillas
del deambulatorio.
Imagen: © A. Timbert.

⁶ Cita original: “Surveillez aussi les débadigeonneurs. Qu’ils n’emploient pas de fer et que lorsqu’ils touchent aux chapiteaux, [qu’] ils ne le fassent qu’avec la plus grande précaution, c. a. d. [c’est-à-dire] avec de petits couteaux de bois et des broches”. (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 3)

⁷ Cita original: “Je vous prie de veiller au débadigeonnage, je tiens à ce qu’il soit fait à sec afin de conserver les traces de peintures qui sont dessous et que l’on emploie pas de fer” (Timbert, 2013: Annexe III, pièce 74).

⁸ Cita original: “Je regarde cette opération comme fort importante puisque partout où j’ai fait enlever quelques parties de badigeon j’ai retrouvé des peintures. Je ne doute pas d’après les trous que j’ai pu reconnaître que le triforium du chœur n’ait son mur de clôture couvert de grandes figures tenant des légendes dans leurs mains” (Timbert, 2013: Annexe I, pièce 10).

Para terminar, en Saint-Père-sous-Vézelay, descubre sobre la fachada de la iglesia una policromía exterior: “A pesar del aplanado que cubre el exterior de la iglesia y del pórtico, encontré numerosos vestigios de pinturas. Existe también una bastante bien conservada en el exterior”⁹ (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2). El color de la arquitectura retiene entonces todo el interés del arquitecto y, en este sentido, él es el primero en pensar en la iglesia medieval como una proposición cromática total. Además de sus observaciones sobre las cubiertas con tejas vidriadas o sus comentarios sobre la sutileza de los efectos plásticos de la pizarra (Viollet-le-Duc, 1854: 454), es uno de los primeros en llamar la atención sobre los revestimientos policromos de las cubiertas de plomo:

Cuando el arquitecto tenga que reparar o manipular las cubiertas de plomo, deberá asegurarse, antes de retirar las láminas de plomo antiguas, que no exista ningún grabado o pintura, ningún dibujo sobre éstas; en caso de que hubiera alguno, deberá calcar con sumo cuidado todos los vestigios, y referirlo a la administración antes de emprender el remplazo de las láminas. Por no haber tomado esta precaución, se han perdido numerosos dibujos curiosos grabados en cubiertas antiguas (Mérimée y Viollet-le-Duc, 2017: 43).

El castillo de Blois y el palacete Jacques Cœur en Bourges, las flechas de la colegial de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (Texier et Mayer, 2009), al igual que los trabajos recientes en el castillo de Azay-le-Rideau, confirman la justeza de esa observación arqueológica (Daussy, 2015).

Crear: de la teoría a la realización

Fue sobre la base de esas observaciones realizadas en Borgoña y en otros lados – en especial en la Sainte-Chapelle (Leniaud, 1996) y en Notre-Dame de París (Bercé, 2013: 94) – que Viollet-le-Duc elaboró su concepción de la policromía. Formula con ello los principios cromáticos y las finalidades estéticas en el tomo VII de su *Dictionnaire* en 1864:

Suponiendo que el amarillo valga 1, el rojo 2, el azul 3: al mezclar el amarillo con el rojo, obtenemos el naranja, valor 3; el amarillo y el azul, dan verde, valor 4; el rojo y el azul, púrpura, valor 5. Si le ponemos colores a una superficie, para que el efecto armónico no se rebase, y utilizando sólo amarillo o rojo, será necesario que la superficie ocupada por el amarillo sea al menos del doble de aquella ocupada por el rojo. Pero si añadimos azul, en ese momento la armonía se vuelve más complicada; la sola presencia del azul requiere, ya sea un aumento relativo considerable de las superficies amarillas y rojas, o la adición de tonos verdes y púrpuras, los cuales, como el verde, no deberán estar por debajo de un cuarto, y el púrpura de un quinto de la superficie total¹⁰ (Viollet-le-Duc, 1864: 80).

⁹ Cita original: “Malgré le badigeon qui couvre l’intérieur de l’église et du porche j’ai retrouvé de nombreuses traces de peintures. Il en existe aussi d’assez bien conservée extérieurement” (Timbert, 2013: Annexe II, pièce 2)

¹⁰ Cita original: “En supposant que le jaune vaille 1, le rouge 2, le bleu 3 : mêlant le jaune et le rouge, nous obtenons l’orangé, valeur 3 ; le jaune et le bleu, le vert, valeur 4 ; le rouge et le bleu, le pourpre, valeur 5. Si nous mettons des couleurs sur une surface, pour que l’effet harmonieux ne soit pas dépassé, posant seulement du jaune ou du rouge, il faudra que la surface occupée par le jaune soit le double au moins de la surface occupée par le rouge. Mais si nous ajoutons du bleu, à l’instant l’harmonie devient plus compliquée ; la présence seule du bleu nécessite, ou une augmentation relative considérable des surfaces jaune et rouge, ou l’appoint des tons verts et pourpres, lesquels, comme le vert, ne devront pas être au-dessous du quart et le pourpre du cinquième de la surface totale” (Viollet-le-Duc, 1864 : 80).

De esta maestría óptica resultan entonces los efectos estético, plástico e ilusionista que dan vida, movimiento y luz a la arquitectura:

La pintura decorativa agranda o achica un edificio, lo vuelve claro u oscuro, altera sus proporciones o las pone en valor; aleja o acerca, ocupa de manera agradable o cansa, divide o une, disimula los defectos o los exagera. Es un hada que prodiga el bien o el mal, pero que jamás permanece indiferente. A su gusto, ensancha o reduce las columnas, alarga o encoge los pilares, eleva las bóvedas o las acerca del ojo, extiende las superficies o las reduce; seduce u ofende, concentra el pensamiento en una impresión o distrae y preocupa sin causa¹¹ (Viollet-le-Duc, 1864: 79).

Con la publicación de estas líneas, Viollet-le-Duc pone a prueba su teoría a través de la práctica, sacando adelante la ornamentación de monumentos sagrados y civiles como las catedrales de Amiens (1854-1869) (Durox, 2013, 93-99), de Reims (1860-1864) (Arch. Dio. Reims: 7 J 119) y de París (1864-1868) (Viollet-le-Duc et Ouradou, 1870); los castillos de Pierrefonds (1861-1870) (Loyer, 1980b, 327-329) de Roquetaillade (1865-1868) (Lasserre, 1980, 318-320) y de Pupetières (1860-1870) (Timbert et Daussy, 2013, 12-30).

Estas obras atestiguan una atención particular a la coloración y al lugar que tiene el monumento en su contexto polícromo, ya sea éste creado por la mano del hombre —un jardín— o creado por el tiempo —el paisaje. Así, en Pupetières, Viollet-le-Duc eligió los materiales líticos y los revestimientos exteriores privilegiando una gran paleta cromática de tal manera que ponía al edificio en armonía con su abrigo natural a lo largo de las cuatro estaciones. Las cubiertas con tejas vidriadas del castillo resumen el conjunto de los colores utilizados. Visibles desde la lejanía, constituyen una especie de introducción cromática a un monumento que se descubre sólo a través de un camino sinuoso (Timbert, 2016: 75-92). En Pierrefonds, el arquitecto no actuó de manera distinta. Al diseñar las vías periféricas que conducen hacia la fortaleza, al plantar centenas de árboles de múltiples aromas (abedul, roble, abeto, haya, serbal) y al acentuar los taludes mediante un césped de contornos cuidados, introduce en escena al castillo (Arch. dép. Oise: 4 Tp 11/2/44; Loyer, 1979: 37-38); impone a los visitantes un recorrido que devela progresivamente el edificio, sus masas, sus contrastes y sus colores. Para acentuar el efecto sorpresa final, envejece cuidadosamente los paramentos exteriores a fin de exaltar la blancura de la estructura interior. Pasando así del gris al blanco en un descubrimiento lento, los visitantes se ven después envueltos en una fuerte policromía una vez que entran al monumento. De ese modo, hay en Viollet-le-Duc, tal como lo expresa en sus escritos, sus proyectos y sus realizaciones (Viollet-le-Duc, 1864), la voluntad de recurrir al color para animar la arquitectura del mismo modo en que se crean contrastes en pintura (Loyer, 1980a, 322-324). Esta búsqueda se basa principalmente en un buen conocimiento técnico de la policromía arquitectónica y de la cual Pierrefonds se convirtió en un lugar de experimentación.

¹¹ Cita original: "La peinture décorative grandit ou rapetisse un édifice, le rend clair ou sombre, en altère les proportions ou les fait valoir; éloigne ou rapproche, occupe d'une manière agréable ou fatigante, divise ou rassemble, dissimule les défauts ou les exagère. C'est une fée qui prodigue le bien ou le mal, mais qui ne demeure jamais indifférente. A son gré, elle grossit ou amincit les colonnes, elle allonge ou raccourcit des piliers, élève des voûtes ou les rapproche de l'œil, étend des surfaces ou les amoindrit; charme ou offense, concentre la pensée en une impression ou distrahit et préoccupe sans cause" (Viollet-le-Duc, 1864: 79).



FIGURA 3. PUPETIÈRES. Policromía de los materiales exteriores. Imagen: © A. Timbert.

Sabemos poco sobre la decoración cromática de ese castillo. No contamos más que con algunos estudios que presentan composiciones de conjunto, principalmente de la cámara del emperador (Méd. Arch. Pat.: 476-480, 2365, 2453), de dibujos y motivos a escala, así como de estarcidos (Arch. dép. Oise: 4 Tp 82-87; 4 Tp 88-91) y de proyectos para losetas polícromas (Arch. dép. Oise: 4 Tp/1/13). De forma complementaria, aunque sucintamente, en el *Marché général des travaux* (Arch. dép. Oise: 4 Tp 9) menciona los pigmentos, productos y métodos deseados por el arquitecto. Encontramos así el uso de óleo en tonos gris perla, verde, café, amarillo y teja (negro violáceo). A la pintura al temple corresponden los tonos piedra y gris. También se utiliza un barniz a base de alcohol. El *Marché* precisa, además:

Los materiales que forman parte de la composición de las pinturas, tanto al óleo como al temple, serán de primera calidad, como el aceite de linaza, el blanco de plomo, el barniz a base de alcohol, la cola, etc. Las capas se aplicarán de manera sucesiva, después de que se han aplicado los resanes, el recubrimiento con esencia o con barniz de nudos de pino, el lijado, etc. El relleno de las molduras con blanco de plata se aplicará en dos capas generosas.¹²

¹² Cita original: "Les matières qui entreront dans la composition des peintures tant à l'huile qu'en détrempe, seront de première qualité, telles que l'huile de lin, le blanc de céruse, vernis à l'esprit de vin, colle, etc. Les couches seront appliquées successivement après que les masticages, recouvrement à l'essence ou au vernis des nœuds de sapin, ponçage etc. auront été faits. Les remplissages des moulures en blanc d'argent, seront faits, à deux couches bien fournies"

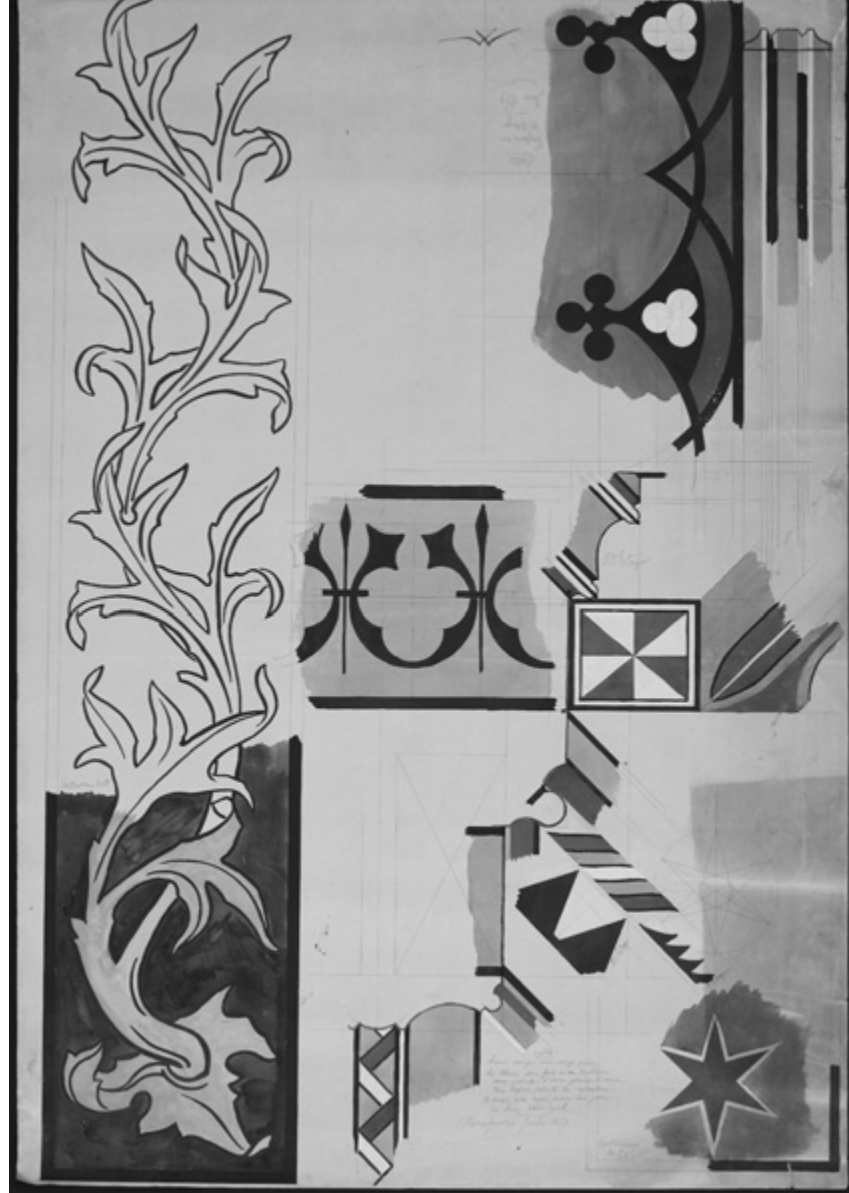


FIGURA 4. CASTILLO DE PIERREFONDS. Lámina con motivos polícromos por Viollet-le-Duc, junio de 1863. Imagen: © Arch. dép. Oise. (Arch. dép. Oise: 4 Tp 77-1-01).

Algunas cartas de Viollet-le-Duc a su inspector de trabajos –Lucjan Wygnawski– aportan información complementaria sobre las técnicas y su aplicación. Así, en 1859:

No debe pintar los techos en café Vandyck [Van Dyk]¹³ confórmese con pasar primero una capa de aceite de linaza caliente sobre las maderas, después pase una segunda capa de aceite de linaza también caliente, en la cual haya hervido raíz de alkanna tinctoria, que se encuentra con todos los comerciantes de colorantes¹⁴ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 32).

¹³ “El café Van Dyck y el café rojo son tierras cuya preparación o fábrica es muy sencilla; esos colores se emplean mucho ya sea lisas o bien se obtiene una gran cantidad de coloridos, todos muy frescos y de una gran solidez. Se trata de dos colores inofensivos” (Borromée, 1867: 116-117). Cita original: “Le brun Van Dyck est le brun rouge sont des terres dont la préparation ou la fabrique est très simple; ces couleurs sont fort employées unies ou blanc on en obtient une grande quantité de teintes, toutes très-fraîches et d’une grande solidité. Ces deux couleurs sont inoffensives” (Borromée, 1867: 116-117).

¹⁴ Cita original: “Il ne faut pas peindre les plafonds en brun Vandyck [Van Dyck] mais se contenter de passer une couche d’huile de lin chaude sur les bois d’abord puis une seconde couche d’huile de lin également chaude dans laquelle on aura fait bouillir de la racine d’arcanette qu’on trouve dans tous les Marchands de couleurs” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 32).

Las instrucciones para los pintores son igualmente precisas:

*Diga por favor al señor Nicolle que no realice los tonos de las cotas de armas de los 9 caballeros en la chimenea de la cámara de la emperatriz. Me decidiré a ponerles sayas blasonadas. Esto no cambia el diseño, pero nos obliga a agregar partes de blasones. Me encargaré de darle esto en mi próximo viaje, que será pronto*¹⁵ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 254).

O, nuevamente: “Diga a Nicolle que aplique en esa torre (Artus) un tono de madera a la cola bajo los plafones y un tono gris verde-claro ídem a la cola sobre los muros de las habitaciones de la torre mencionada con un zócalo en óleo en un tono más oscuro”¹⁶ (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 304). El arquitecto también deja instrucciones sobre los dibujos a los pintores. De esta forma, en 1863, al respecto de los apartamentos de la emperatriz: “El café rojo ocre rojo puro. Los blancos se hacen de blanco con una pizca de ocre amarillo y una muy ligera pizca de cinabrio. El negro es negro con un poco de café Van Dyck”¹⁷ (Arch. dép. Oise: 4 Tp 77/1/1).

La poca información recopilada, asociada a restauraciones y análisis estratigráficos recientes (Piel, 1990: 197-200; Demailly, 1990; Paumier, 2008), deja ver la utilización de una técnica mixta empleada por Viollet-le-Duc para la decoración de las capillas radiales de las catedrales de Amiens, París y Reims (Durox, 2009; Ribadeneira, 2010: 24; Sallé, 2012: 24). Parece que en estos monumentos los muros se han beneficiado de un recubrimiento a base de cera impresa en caliente. Aunque limitante (Reille-Taillefer, 2010: 226), esta técnica era especialmente reconocida y apreciada por su resistencia a la humedad (Bordeaux, 1852: 228) —véase en particular la iglesia de Saint-Aignan, pintada bajo las órdenes de Boeswillwald en Chartres (Chetrit, 2013: 77) —y, por lo tanto, relativamente defendida (Mérimée, 1851: 261). Consiste en embeber los muros hasta que estén saturados con una capa de cera calentada con cauterio¹⁸. Esta capa, derretida por el calor y luego solidificada por el enfriamiento, demuestra ser un excelente medio para consolidar la piedra mediante el relleno de las irregularidades. Su otra ventaja es que favorece el alisado de la superficie para producir una apariencia brillante o, por el contrario, si se pasa la segunda capa con una almohadilla, se crea un grano que acentúa la matidez (Buisson, 1983: 26-31). Esta técnica, que aún debe ser identificada en Pierrefonds, en particular para los frisos apicales, es llamada “pintura a la cera mixta procedimiento Beau”¹⁹ Las moléculas lineales de cera se insertan como plastificante en la capa de aceite, facilitando así el trabajo. Sin embargo, parecería, de acuerdo con el estado actual de los análisis y observaciones sobre el tema, que el temple fue privilegiado por los técnicos y por el arquitecto (Aspart, 2006).

¹⁵ Cita original: “Veuillez dire à M. Nicolle de ne point pousser les tons des cottes d’armes des 9 chevaliers de la cheminée de la chambre de l’Impératrice. Je me déciderai à leur mettre des cottes armoriées. Cela ne change point le dessin mais nous fera ajouter des parties de blasons. Je vais m’en occuper pour lui donner cela à mon prochain voyage qui sera bientôt” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 254).

¹⁶ Cita original: “Dites à Nicolle de faire passer dans cette tour (Artus) un ton de bois à la colle sous les plafonds et un ton gris vert-clair *idem* à la colle sur les murs des chambres de la dite tour avec plinthe à l’huile [...], ton plus foncé” (Timbert, 2016: Annexe I, pièce 304).

¹⁷ Cita original: “Le brun rouge ocre rouge pure. Les blancs sont faits avec du blanc une pointe d’ocre jaune et une très légère pointe de cynabre. Le noir est noir avec un peu de brun Van Dyck”.

¹⁸ El cauterio es una especie de [...] de jaula de metal unida a un mango y llena de brasas, que a menudo se pasa delante del soporte, sobre toda su superficie” (Somer 2000: 13).

¹⁹ Mixta significa que se le adiciona aceite secante a la cera.

Esta constatación es el resultado del interés puesto por Viollet-le-Duc en la calidad de los productos y de los procedimientos Borromée (Poncelet, 2008: 26).

Si el temple pudiera tener la misma solidez que la pintura al óleo, no hay duda de que sería preferible; pues en efecto no habría que temer ni a la ranciedad de los aceites ni al repujado, la frescura de los tintes se conserva resplandeciente. Pero la pintura no puede resistir la humedad y, con mayor razón, no se puede lavar. No obstante, desde hace algún tiempo, se han hecho grandes mejoras en este sentido, y las bellas pinturas del castillo de Pierrefonds demuestran los nuevos resultados obtenidos de esta manera²⁰ (Borromée, 1867: 113).

La pintura se realiza de este modo sobre piedra estriada, a continuación el paramento se encola con dos capas de una "loción de aceite de linaza con esencia de trementina líquida de Venecia". Sobre este "fondo único" revestido de una capa "vidriada con plancheta" se aplica la pintura el temple.

De esta forma para la cola:

Conocemos la poca solidez que proporciona a las pinturas el uso de la cola de pieles; si se trata sobre todo de colores al temple, se necesita muy poco tiempo para que las condiciones de sequedad y humedad venzan a estas pinturas y las destruyan completamente. El señor Borromée ha sabido remediar este grave inconveniente de manera muy simple y económica: en un litro de agua se disuelven 50 o 55 gramos de cola-fuerte; esta solución no se vuelve gelatinosa y puede, por tanto, aplicarse en frío. Si la zona de aplicación estuviera muy húmeda, la cantidad de cola se incrementaría a 100 gramos por litro y la aplicación, en ese caso, se haría en caliente. Se aplican una o dos capas de este nuevo encolado, según haya necesidad, y ya que penetra completamente la piedra o cualquier otro material, la pintura que se coloque enseguida se halla sobre una base sólida y no está expuesta a resquebrajarse ni desprenderse²¹ (Anon, 1867: 25).

A continuación

[...] la pintura se aplica en frío, lo cual proporciona a los contratistas un interés real. Nadie ignora la poca solidez de los colores al temple. La fricción, la humedad, las variaciones de temperatura son causas de destrucción o al menos de alteraciones rápidas [...], se obtiene una pintura que resiste al

²⁰ Cita original: "Si la détrempe pouvait avoir la même solidité que la peinture à l'huile, il n'est pas douteux qu'elle aurait la préférence ; on n'a en effet à redouter ni le rancissement des huiles ni le repoussage ; la fraîcheur des teintes se conserve éclatante. Mais la peinture ne peut guère résister à l'humidité et, à plus forte raison, ne peut être lavée. On a toutefois depuis quelque temps, réalisé de grandes améliorations à cet égard, et les belles peintures du château de Pierrefonds donnent la mesure des nouveaux résultats obtenus dans cette voie" (Borromée, 1867: 113).

²¹ Cita original: "On sait le peu de solidité que donne aux peintures l'emploi de la colle de peau ; s'il s'agit surtout de couleurs à la détrempe, il faut bien peu de temps pour que les alternatives de sècheresse et d'humidité aient raison de ces peintures et les détruisent complètement. M. Borromée a su parer à ce grave inconvénient par un moyen très-simple et très-économique : dans un litre d'eau on fait dissoudre 50 ou 55 grammes de bonne colle-forte ; cette dissolution ne prend pas en gelée et peut, par conséquent, s'appliquer à froid. Si le lieu d'application était très humide, la quantité de colle serait portée à 100 grammes par litre d'eau, et la pose, en ce cas, aurait lieu à chaud. Ce nouvel encollage s'applique à une ou deux couches, suivant le besoin, et comme il pénètre entièrement la pierre ou toute autre matière, la peinture qu'on applique ensuite trouve une base solide et n'est exposée ni à la gerce ni à la chute" (Anon, 1867: 25).

frotado e incluso a una limpieza suave con agua y que puede exponerse a la intemperie durante un tiempo bastante largo sin sufrir ningún deterioro. Existe una garantía de duración y, por lo tanto, un ahorro, que no puede más que ser apreciado (Anon, 1867: 26).²²

Los pintores de Pierrefonds comienzan lógicamente la decoración por los plafones, después continúan por los elementos esculpidos, antes de realizar el friso superior de las paredes. A continuación, realizan las bandas periféricas de los vanos y por último decoran los muros. Ejecutan su trabajo en varios pasos. Se aplica una primera capa de color sobre el yeso de las bóvedas o de las bovedillas, y después en un segundo tiempo, se pintan los motivos ornamentales. Es difícil definir el grado de libertad técnica de los pintores, pero la existencia de una gran diversidad de métodos en las obras de Reims, París y Amiens deja ver que, si bien la técnica es elegida por el arquitecto, en los detalles, la forma de emplearla se deja a juicio de los pintores (Durox, 2009: 64-65; Aspart, 2006: 29). En el plano estético, estos últimos trabajan sobre la base de dibujos y estarcidos elaborados por el arquitecto, mientras que los colores se definen con muestrarios elaborados sobre los mismos muros. Es probable que Viollet-le-Duc participara en la ejecución de algunos ornamentos tales como el friso de "La educación de un joven señor", en la habitación del Emperador (Loyer, 1980: 327), del cual parece haber trazado directamente algunas escenas (Timbert, 2016: Annexe III, pièce 11). La relativa pobreza de la documentación figurada de la cual disponemos sin duda proviene de esta estrecha colaboración entre el arquitecto y los adornistas. En el segundo piso de la residencia, la presencia de bosquejos en gran tamaño de motivos ornamentales muestra indicios, al igual que los muestrarios, de una decoración con trazos y colores elaborados progresivamente, en acuerdo y diálogo con los pintores.



FIGURA 5. PIERREFONDS
Muestrario ejecutado sobre un muro interior del castillo.
Imagen: © A. Timbert.

²² Cita original: "[...] la peinture se fait à froid, ce qui procure aux entrepreneurs un intérêt réel. Personne n'ignore le peu de solidité des couleurs en détrempe. Le frottement, l'humidité, les variations de température sont pour elles des causes de destruction ou au moins d'altération très rapides [...], on obtient une peinture qui résiste au frottement et même à un léger lavage à l'eau, et qui peut être exposée aux intempéries de l'air pendant un temps assez long sans subir aucune détérioration. Il y a une garantie de durée et par conséquent une économie qui ne peut manquer d'être appréciée" (Anon, 1867: 25).

La experiencia en obras de restauración, la realidad arqueológica de la arquitectura medieval pintada y la decoración cromática de edificios contemporáneos, colocan a Viollet-le-Duc en una encrucijada de tiempo y caminos.

En el ejercicio de su profesión de restaurador, si bien puede a veces considerársele equivocado, el arquitecto guarda un respeto evidente a los textos de 1843 (Informe de Notre-Dame), de 1849 (Instrucción) y a los preceptos publicados en el diccionario (artículos "Aplanado" y "Restauración"). En su profesión de constructor y creador, Viollet-le-Duc produce arquitecturas totalmente policromas (Pupetières) o que hacen uso de matices sutiles (Pierrefonds). En su obra el análisis arqueológico nutre la producción artística; el conocimiento del pasado se convierte en garantía para construir el futuro. En tanto que restaurador y constructor, materializa así "la visión" de Vitet y reconstituye, tanto como termina, una Edad Media con monumentos recargados de adornos. En la Francia del tercer cuarto del siglo XIX, hecha de monumentos blanqueados por el neoclasicismo o lavados por el rigor del tiempo, eso que hoy es evidencia, constituyó una revolución arqueológica y plástica.

Referencias

- Anon (1867) « Peinture industrielle, procédé Borromée », *Gazette des architectes et du bâtiment* (2): 25.
- Aspart, Vanessa (2006) *Panorama des techniques de la peinture murale au XIX^e siècle : supports, pigments, liants*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Bercé, Françoise (2013) *Viollet-le-Duc*, Editions du Patrimoine - Centre des Monuments nationaux, Paris.
- Bordeaux, Raymond (1852) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et l'ameublement artistique des églises, à l'usage des curés, des conseils de fabrique et des architectes et ouvriers appelés à réparer les églises rurales*, A. Hardel, Caen.
- Bordeaux, Raymond (1862) *Principes d'archéologie pratique appliqués à l'entretien, la décoration et la réparation des églises*, Caen.
- Borromée (1867) « Les divers procédés de peinture », *Gazette des architectes et du bâtiment, Etudes de l'exposition universelle de 1867 à Paris* (Número spécial): 116-117.
- Buisson, Claire (1983) *La peinture murale à la cire à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle*, Mémoire de fin d'année, Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, Paris.
- Capelly (1859) « Moyen de débadigeonner les murs », *Bulletin monumental* 5(25): 749-750.

Chabanne, Laure (2014) « La décoration de Notre-Dame de Paris pour le baptême du Prince impérial », In : Laurence de Finance et Jean-Michel Leniaud (dir.), *Viollet-le-Duc. Les visions d'un architecte*, Norma, Paris, pp. 110-115.

Chetrit, Sarah (2013) « La mise en couleur de l'église Saint-Aignan de Chartres au XIX^e siècle. Une œuvre d'Emile Boeswillwald », *Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir*, Numéro 2, tome XXXVI, pp. 49-96.

Chomer, Gilles (2000) « Victor Orsel ou le rêve mural : la chapelle des Litanies à la Vierge à Notre-Dame-de Lorette, Paris (1835-1850) », In : *Les peintures murales du XIX^e siècle en France, 1er volet : 1800-1860, Actes du 7^e séminaire international d'art mural*, Saint-Savin-sur-Gartempe, 8-10 novembre 1995, *Cahier du Centre International d'Art Mural*, Numéro 4, pp. 3-18.

Costa, Georges (1982) « Viollet-le-Duc et le décor intérieur des chapelles du chevet de l'église Saint-Sernin de Toulouse », In : Pierre-Marie Auzas (ed.), *Viollet-le-Duc, Actes du colloque international de Paris, 1980*, Nouvelles éditions Latines, Paris, pp. 207-215.

Daussy, Stéphanie Diane (2012) « L'élaboration des doctrines de restauration des sculptures à Amiens au XIX^e siècle », In : Bruno Phalip et Jean-François Luneau (dir.), *Restaurer au XIX^e siècle, Actes de la Journée d'études, 16 février 2010, Clermont-Ferrand*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, pp. 35-46.

Daussy, Stéphanie Diane (2015) *Les éléments métalliques de couverture du château d'Azay-le-Rideau (ca 1520). Rapport intermédiaire*, Bureau d'études patrimoniales Arthémis, Centre des Monuments nationaux, 2 mai 2015.

Delpach, Viviane (2014) *Abbadia. Le monument idéal d'Atoine d'Abbadie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Delpach, Viviane (2015) *Les plafonds peints et la polychromie dans l'œuvre de Viollet-le-Duc. Mission d'assistance à maîtrise pour la restitution des décors de la salle synodale du château de Roquetaillade (33)*, DRAC Aquitaine, décembre 2015.

Demailly, Sylvie (1990) *Château de Pierrefonds, peintures murales (XIX^e siècle)*, Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, Champs-sur-Marne, rapport numéro 797A, mars 1990.

Desrosiers, Abbé (1859) « De l'usage du badigeon », *Bulletin monumental* 5(25) : 219-229.

Durox, Cyrielle (2009) *Le décor polychrome des chapelles absidiales de la cathédrale Notre-Dame d'Amiens, œuvre d'E.E. Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

Durox, Cyrielle (2013) « Viollet-le-Duc et les chapelles du déambulatoire », In : Aurélie André et Xavier Boniface (dir.), *Amiens. La grâce d'une cathédrale*, Editions La Nuée-Bleue, Strasbourg, pp. 93-99.

Hugo, Victor (1842) *Le Rhin. Lettre à un ami*, Tome II, Paris.

Lasserre, Jean Claude (1980) « Château de Roquetaillade : une collaboration de Viollet-le-Duc et de Ed. Duthoit », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 318-320.

Lassus, Jean-Baptiste et Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1843) *Notre-Dame de Paris. Projet de restauration. Rapport*, Paris.

Leniaud, Jean-Michel (1996) « Félix Duban, architecte de la Sainte-Chapelle », In : *Duban. Les couleurs de l'architecte*, Gallimard, Paris, pp. 71-78.

Loyer, François (1979) « Pierrefonds ou le dépassement du conflit », In : *Viollet-le-Duc. Centenaire de la mort à Lausanne, Musée historique de l'Ancien-Evêché, Lausanne, 22 juin - 30 septembre 1979*, Editions du Musée de l'Ancien-Evêché, Lausanne, pp. 37-47.

Loyer, François (1980a) « Viollet-le-Duc et le décor peint », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 322-324.

Loyer, François (1980b) « Pierrefonds : le décor mural », In : *Viollet-le-Duc, Grand-Palais, 19 février - 5 mai 1980*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 327-329.

Mérimée, Prosper (1851) « De la peinture murale et de son emploi dans l'architecture moderne », *Revue générale de l'architecture et des travaux publics* (9) : 258-275.

Paillex, Alessandro (2016) *La polychromie d'architecture chez Viollet-le-Duc, entre histoire de l'art et restauration : le cas de la chapelle de la Vierge de la cathédrale de Reims*, Université polytechnique de Turin.

Paumier, Cathie (2007) *La polychromie au château de Pierrefonds : analyse formelle et interprétation matérielle*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.

- Piel, Caroline (1990) « Pierrefonds : peintures décoratives », In : *Architecture et décors peints. Entretien du patrimoine, Amiens, octobre 1989*, Collection « Actes et colloques de la Direction du Patrimoine », Tome 9, Direction du Patrimoine, Paris, pp. 197-200.
- Poncelet, Etienne (2008) « Un château reconstruit dans les années 1860. La leçon d'architecture », In : Jean-Paul Midant (dir.), *Viollet-le-Duc à Pierrefonds et dans l'Oise - Viollet-le-Duc at Pierrefonds and in the Oise region, Actes du I^{er} colloque international de Pierrefonds, 6-7 juin 2007*, Centre des monuments nationaux, Paris, p. 26.
- Raynaud, Clémence (2014) « Fortune de la polychromie médiévale aux XIX^e et XX^e siècles : une approche historiographique », *Technè* (39) : 7-12.
- Reille-Taillefert, Geneviève (2010) *Conservation restauration des peintures murales. De l'Antiquité à nos jours*, Eyrolles, Paris.
- Ribadeneira, María Laura (2010) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes de la cathédrale Notre-Dame de Paris : œuvre de Viollet-le-Duc*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Sallé, Marie Elisabeth (2011) *La mise en couleur des chapelles rayonnantes et autres interventions de Viollet-le-Duc à Notre-Dame de Reims*, Mémoire Master, Ecole du Louvre, Paris.
- Schmit, Jean-Philippe (1859) *Nouveau manuel complet de l'architecte des monuments religieux ou Traité d'application pratique de l'archéologie chrétienne à l'entretien, à la restauration et à la décoration des églises*, Paris.
- Texier, Annick et Jannie Mayer (2009) « La polychromie des plombs de couverture du XIII^e au XVI^e siècle », In : Arnaud Timbert (dir.), *L'homme et la matière. L'emploi du plomb et du fer dans l'architecture gothique, Actes du colloque de Noyon, 16-17 novembre 2006*, Picard, Paris, pp. 207-214.
- Timbert, Arnaud (2009) *Le chevet de La Madeleine de Vézelay et le premier gothique bourguignon*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.
- Timbert, Arnaud (2012) « Formes, matériaux et techniques de construction à l'église Saint-Denis-de-L'Estrée de E. Viollet-le-Duc », In : Uta E. Hassler und Christoph Rauhut (dir.), *Bautechnik des Historismus. Von den Theorien über gotische Konstruktionen bis zu den Baustellen des 19. Jahrhunderts, Actes du colloque international de Zurich, 17-18 février 2011*, coll. Santiago Huerta, Hirmer, München, pp. 249-261.
- Timbert, Arnaud (2013) *Restaurer et bâtir : Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.
- Timbert, Arnaud (2014a) « Des artisans, matériaux et techniques du XIX^e siècle », In : Mgr. J. Doré (dir.), *Cathédrale de Clermont-Ferrand*, Strasbourg, Editions La Nuée Bleue, Strasbourg, pp. 125-130.
- Timbert, Arnaud (dir.) (2014b) *Matériaux et techniques de construction chez Viollet-le-Duc. Materials and techniques of construction at Viollet-le-Duc, Actes du I^{er} colloque international de Pierrefonds, 24-25 septembre 2010*, Centre des monuments nationaux - Editions du Patrimoine, Paris.
- Timbert, Arnaud (2016) « Matières, matériaux et couleurs au château de Pupetières », In : Viviane Delpéch (dir.), *Actes du colloque Viollet-le-Duc, villégiature et architecture domestique, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 9-10 octobre 2014*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, pp. 75-92.
- Timbert, Arnaud (à paraître en 2017) *Viollet-le-Duc et Pierrefonds : Histoire d'un chantier*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq.
- Timbert, Arnaud et Stéphanie Diane Daussy (2013) *Le château de Pupetières. Viollet-le-Duc en Dauphiné*, Centre des monuments nationaux, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Prosper Mérimée (1849) *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains et particulièrement les cathédrales*, Paris.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1854) « Ardoise », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome I, Bance, Paris, p. 454.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (s.d. [ap. 1854]) « Badigeon », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome II, Bance, Paris, p. 59.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1864) « Peinture », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VII, Bance, Paris, p. 56-109.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1866) « Restauration », In : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome VIII, Bance, Paris.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel et Maurice Ouradou (1870) *Peintures murales des chapelles de Notre-Dame de Paris*, Paris, Morel, rééd. présentée par J.-M. Leniaud (2008), Bibliothèque des Introuvables, Paris.

Vitet, Ludovic (1831) *Rapport à M. le ministre de l'Intérieur sur les monuments, les bibliothèques, les archives et les musées des départements de l'Oise, de l'Aisne, de la Marne, du Nord et du Pas-de-Calais*, Paris, 1831, rééd. dans le t. II des *Etudes sur les Beaux-Arts. Essais d'archéologie et fragments littéraires*, Paris, 1846, p. 65.

Textos de archivos:

Arch. dép. Oise, 4 Tp/1/13, Beauvais, Projet de carrelage pour la tour Charlemagne. Reproduction de l'ancien labyrinthe de la cathédrale d'Amiens. Dessin de L. Wyagnowski, s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 9, Beauvais, Marché général des travaux pour la peinture, s. d. [1865].

Arch. dép. Oise, 4 Tp 11/2/44, Beauvais, Plantations du vallon d'Autreval, 6 novembre 1867, Viollet-le-Duc.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 77/1/1, Beauvais, Décor peint des appartements de l'Impératrice, Pierrefonds, juin 1863.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 82-87, Beauvais, Poncifs de décorations murales, 1865-1867 et s. d.

Arch. dép. Oise, 4 Tp 88-91, Beauvais, Poncifs de décorations murales non localisées, s. d.

Arch. Dio. Reims, 7 J 119, *Devis et travaux de décoration*.

Méd. Arch. Pat., nos inv. 476 à 480 ; 2365 et 2453, Charenton-le-Pont.