

APPROCHE DE LA POLYCHROMIE BAROQUE EN GUIPÚZCOA (Pays basque)

Étude des retables de Hernani, Oiartzun,
Idiazabal, Alkiza, Tolosa y San Sebastián

*Maite BARRIO OLANO, Ion BERASAIN SALVARREDI,
Albayalde, Conservación y restauración de obras de arte S.L.
San Sebastián (Espagne)*

Introduction

Le développement des retables dans la péninsule ibérique a une importance capitale dans l'histoire de l'art de la sculpture polychrome. Au cours des deux siècles du baroque (XVII^e et XVIII^e), ces ouvrages atteignent une telle envergure qu'ils se situent à mi-chemin entre la sculpture et l'architecture. La polychromie trouvera dans ces retables un lieu privilégié où déployer une série inépuisable de motifs, de ressources et de techniques. Des études récentes ont mis en exergue la portée et la qualité des retables existants en Guipúzcoa (Pays basque) dans le panorama péninsulaire. Étant donné l'ampleur du sujet, au cours de cette communication nous ne prétendons que réfléchir, à travers quelques exemples guipuzcoans, sur certaines caractéristiques et traits communs, qui sont, à notre avis, essentiels, et que l'on constate dans l'évolution de la polychromie durant ces années.

Des spécialistes du sujet¹, considèrent que la polychromie baroque débute avec l'application des constitutions synodales² dérivées du concile de Trente. Le style polychrome baroque³ est

divisé en trois périodes ; nous nous intéresserons essentiellement au dernier, appelé rococo ou « à la chinoise » (1735-1775), et défini par l'utilisation de motifs ornementaux extraits de la mode de la cour de Madrid, et par la recherche de l'alternance entre l'or poli et l'or mat, avec des décorations gravées dans la préparation. Même si certains retables demeurent encore inscrits dans la période antérieure, dite « de lumières et ombres » (1675-1735), dont la principale caractéristique serait le contraste entre la dorure polie de l'architecture et les ombres des couleurs des éléments décoratifs, des reliefs et des sculptures.

Retables sélectionnés

Nous citons les principaux auteurs et la chronologie des retables sélectionnés pour pouvoir les situer sommairement :

Le retable principal de Oiartzun⁴ [fig. 1], consacré à Saint-Etienne, fut construit entre 1629 y 1645 par Juan de Huici e Iturain, dans un style romanisant, bien que des ajouts effectués par Sebastián de Lecuona et José de Zuaznabar en 1726 modifièrent profondément sa disposition générale. La polychromie, contemporaine des



Fig. 2. Dessin gravé dans la préparation.
Rocaille.
Retable principal de Santa Clara, Tolosa.
Photo Albayalde.

modifications, fut exécutée par Manuel de Alquizaleta. Dans la même paroisse, en 1736, José de Zuaznabar réalise les retables de Saint-Joseph et de la Vierge au chapelet, dont la polychromie fut commandée en 1775 à José de Quintana, Tomás Gil et Pedro José de Ruete, auteurs aussi d'autres retables collatéraux de la même église. Nous retrouverons les mêmes maîtres dans le retable principal de Alkiza, œuvre de Miguel de Irazusta (1763), et des peintres et doreurs Alquizaleta – auteur de la polychromie des sculptures – et José de Quintana – auteur de la dorure de l'architecture en 1776. Ce dernier participa aussi en 1767 au retable principal de Idiazabal⁵, construit en 1745 par José de Iparraguirre d'après le dessin de Miguel de Irazusta.

Le retable principal du couvent de Sainte-Claire à Tolosa, fut construit en 1744 par Ignacio de Aspiazu d'après le dessin de Ignacio de Ibero,

et la polychromie fut exécutée par Pedro José de Ruete en 1756. Le retable de Saint-Jean-Baptiste à Hernani est une œuvre du maître architecte de Madrid Bernabé Cordero, et l'auteur de la polychromie est Agustín Conde (1742). Et la basilique de Sainte-Marie de San Sebastián abrite les retables de Saint-Pierre de Tomás de Jáuregui, et ceux de Sainte Catherine et Saint-Antoine, réalisés par Francisco de Azurmendi, et dont la polychromie malheureusement n'est pas documentée, bien que l'on connaisse la participation de Manuel de Alquizaleta et Pedro José Ruete dans certains autels de la paroisse⁶. Leur expression polychrome est très semblable aux cas cités précédemment.

Avec l'examen de ces ouvrages, nous introduirons des références d'autres œuvres d'art de la même période, tels

que les niches des portes de la sacristie et la chapelle de la Solitude de l'église paroissiale de Azpeitia ou le retable de la Consolation du couvent de Saint-Augustin de la même ville.

La chronologie citée ci-dessus met en évidence le décalage temporel qui se produit occasionnellement entre la construction du retable et sa polychromie, ainsi que l'écart stylistique qui en découle logiquement. En effet, souvent, l'exécution d'une œuvre de si vastes proportions impliquait un effort financier considérable pour la paroisse, ce qui empêchait la parfaite continuité des travaux. Cette circonstance s'avère particulièrement évidente dans le cas du retable principal de Oiartzun ou de Hernani, où il s'est écoulé presque un siècle entre les deux phases.

Préparation

Au moment d'examiner les différentes phases de la mise en couleur des retables, nous essaierons de confronter les données apportées par l'étude organoleptique avec les renseignements qui découlent des contrats de dorure⁷, et les analyses chimiques réalisées.

Les procédés de polychromie de ces œuvres respectent les opérations traditionnelles : normalement, dans un premier moment, on procédait au nettoyage de la poussière, de la sciure et des différentes saletés de la surface du support, éliminant aussi les résines, nœuds et défauts jusqu'à obtenir un bois propre et sec. C'est ainsi que sur le retable d'Alkiza, on a le témoignage documentaire du paiement de 398 réaux au peintre Pablo Echeverría pour « le bain et le nettoyage des retables avant leur dorure »⁸ ; opération qui fut exigée à nouveau lors du contrat avec le maître polychromeur⁹. Après quoi, on appliquait un encollage¹⁰, à base de colle animale, qui prépare le support pour recevoir l'apprêt. Sur un échantillon¹¹, pris du retable majeur de Oiartzun, on décèle parfaitement la présence de cet encollage, ou imprégnation de colle animale, brun foncé et translucide.

Ensuite, dans un deuxième temps, on appliquait l'apprêt, ou préparation, composé de gesso et colle, en plusieurs couches : d'après les contrats, les premières couches étaient à base de *yesso grueso*, ordinaire, appelé aussi brun, noir ou commun, tandis que les derniers étaient de *yesso fino*, mat, fin, passé au tamis, et permettant des surfaces lisses et homogènes¹². Parfois on ne parvient pas à apercevoir ces deux strates, mais c'est particulièrement évident sur le retable d'Hernani, où l'on décèle deux couches de préparation différenciées, la première de couleur brun gris, à base de sulfate de calcium et des terres (100-200 µm), et la seconde blanche, de sulfate pur (100-250 µm)¹³.

Les fragments de toile, sur le revers de reliefs et de sculptures, sont employés soit pour renforcer les jonctions des pièces et ainsi éviter des fissures, soit dans le but de corriger des défauts du bois. Mais aussi, dans le baroque, on repère des toiles imprégnées de gesso et polychromées, qui complètent des sculptures en bois. Et cela est dû à l'adaptation de pièces plus antiques, de formes plus austères, au goût du baroque (Oiartzun¹⁴), ou encore à l'adaptation des sculptures à l'architecture du retable (Hernani).

Sur la préparation, avant d'appliquer les sous-couches pour la dorure et la couleur, on pouvait graver ou inciser des motifs décoratifs à l'aide d'un fer de doreur (ou outil similaire). Ces ornements sont un élément essentiel de la décoration des retables rococo, qui sont de taille plus réduite que les retables « churrigueresques », et qui laissent des parements lisses pour pouvoir les déployer (panneaux, niches, arrière-plans, etc.). Dans les contrats de dorure, ces décors pouvaient recevoir des dénominations très variées selon le motif représenté¹⁵, mais dans les cas qui nous occupent, on les nomme « dessins », « ornements », ou « gravures »¹⁶. Les motifs sont variés et l'on trouve de splendides rocaïlles [fig. 2] et des répertoires plus géométriques ou ordonnés : des réseaux de losanges, cercles, fleurs, etc. Sur le retable d'Hernani et les retables collatéraux d'Idiazabal on remarque l'importance du guillochage des fonds mats, qui crée une grande vibration. Le choix des dessins à faire pouvait être laissé au goût du maître polychromeur¹⁷, bien que, parfois, on avertissait qu'ils devaient être à « la mode de la cour de Madrid »¹⁸.

Les dessins gravés décorent tous les retables sélectionnés. Parmi eux, nous pouvons signaler les spectaculaires paysages en miniature du retable de Saint-Pierre de San Sebastián, avec des maisons, des montagnes et des arbres. Ici le doreur n'a pas uniquement gravé dans la préparation, mais il a vraiment taillé dans l'épaisseur même [fig. 3].

Ce même genre de motifs gravés dans la préparation se développe aussi sur les orfrois des vêtements¹⁹, et atteignent une grande beauté sur les sculptures d'Alkiza ou Idiazabal, accompagnant dans le premier cas, des manteaux et des tuniques richement colorés sur l'or, et dans le second des habits de *paños lisos* (draps lisses).

Sur l'apprêt, dans les parties destinées à recevoir la dorure ou l'argenture, intervient une autre sous-couche appelée bol (par ex. : le bol d'Arménie, à base d'argile ferrugineuse). Sur

nos retables on constate la présence de deux genres de bols : le rouge et le jaune. Le bol rouge est le plus fréquent et confère une tonalité chaude à la feuille métallique. Nous le trouvons comme sous-couche indispensable sous les *estofados* des vêtements et sous la dorure polie de l'architecture.

Mais sur les retables baroques apparaît pour la première fois sur l'architecture, d'une façon généralisée, le bol jaune²⁰, plus rugueux et granuleux, employé comme base pour la dorure mate, et comme substitutif de la feuille d'or dans les endroits peu visibles, afin d'économiser sur le matériel. Sur les contrats il peut être cité comme « bol de Arnedillo » ou « de Tortosa », bol « pajizo » ou « jaunâtre », même si parfois, étant donné qu'il n'est pas considéré comme ayant une grande qualité, il n'est même pas nommé, ou simplement on le mentionne comme « ocre claire »²¹ ou « donner du jaune »²².

A travers l'examen visuel des pièces et jusqu'à ce que les études techniques de ces phases préparatoires s'étendent sur d'autres œuvres de manière systématique, on pourrait établir l'hypothèse de l'application du bol jaune sur la totalité ou au moins sur une grande partie de la surface préparée de l'architecture de ce genre de retable, où le jeu de la dorure polie et mate joue un rôle capital dans la polychromie. De manière que, après, on n'appliquerait le bol rouge que sur les parties destinées à l'or poli. Quoi qu'il en soit, le bol jaune recouvre de vastes zones des retables de Saint-Joseph à Oiartzun, Idiazabal, Alkiza, Tolosa ou San Sebastián [fig. 4]. Sur le retable principal d'Hernani on observe la présence d'une couche de peinture ocre, appliquée sur le bol rouge, dans le but de cacher celui-ci sur les parties non dorées.

Dorure

Après les couches de préparation, on appliquait des feuilles métalliques, dont la qualité était bien signalée sur les contrats²³. La dorure recouvre la plupart de la surface polychrome des retables baroques et à la période rococo elle est le protagoniste absolu de l'architecture, sans ajouts de couleur. L'alternance entre l'or poli et l'or mat

sera une constante de la polychromie des retables rocaille. Les maîtres doreurs imitaient les œuvres d'or massif, en octroyant un caractère métallique au travail de polychromie, avec des dessins gravés et du poinçonnage. Les avertissements des commanditaires sur l'économie abusive de dorure deviennent répétitifs²⁴.

Des feuilles dorées analysées dans ces retables, il en ressort la bonne qualité de l'or employé: dans la plupart des cas il s'agit d'or sans impuretés, ayant détecté uniquement des alliages or-argent (95-5) et or-cuivre (97-3). Dans tous les cas, les feuilles ont une épaisseur inférieure à 10 µm et leur dimension varie de 5,5 x 5,5 à 8 x 8, à part des petites découpes nécessaires dépendant de leur localisation²⁵.

L'or poli est appliqué à l'eau sur bol rouge, et ensuite poli avec des pierres, ce qui conférerait cet aspect miroitant caractéristique. Les zones de dorure mate sont presque toujours réalisées avec la même technique, sans polissage. Il existe de rares exemples de dorure à mixtion, c'est-à-dire, sur une base grasse²⁶. Ils sont spécialement intéressants par le jeu entre or poli et mat comme sur les têtes de séraphins des retables d'Hernani, Alkiza et Idiazabal, entièrement dorées, avec des visages mats où on n'a poli que les lèvres, les joues, les cils, et les yeux et où, dans certains cas, on a marqué avec des incisions, et même avec un trait de couleur foncée, les pupilles et les cils²⁷.

La dorure mate reçoit quelquefois une couche de protection, d'uniformisation ou de matage nommée *bronceado*. Sur les contrats de dorure et polychromie, on spécifiait minutieusement les zones à dorer et les effets que l'artiste devait obtenir. L'insistance sur ce point ne doit pas nous étonner, étant donné l'énorme surface dorée des retables et l'importance de son impact visuel sur l'ensemble de l'œuvre. C'est ainsi que l'on mentionne « or poli » et « bronceado » (équivalant de « vermillonner » chez Watin) ou « avec des variétés de bronceado et poli au bon goût » (Hernani). Dans le contrat d'Alkiza on spécifiait le besoin d'appliquer de la dorure mate sur la plupart des volumes, donnant un *bronceado* bien fort, et en polissant uniquement



Fig. 4. Bol jaune généralisé et bol rouge sous la dorure polie. Retable principal d'Idiazabal. Photo Albayalde.

Le désir d'obtenir une diversité d'effets polychromes favorisa aussi l'emploi de feuilles d'argent, matériel qui n'était pas très apprécié jusqu'ici pour sa moindre valeur et sa texture oxydable. C'est ainsi qu'à Alkiza on le cite comme condition pour le recouvrement polychrome

certains reliefs. Et à Tolosa, on exigeait l'application d'un bronceado « à la hollandaise ». Sur la plupart des retables choisis (Idiazabal, Tolosa, Alkiza, Oiartzun, etc.) on remarque cette strate spécifique sur l'or mat ; on peut même, parfois, observer les traces d'application du pinceau. Le coloris et l'intensité de cette couche peuvent être très variés, depuis une délicate tonalité grisâtre jusqu'à un glacis de couleur orangée.

Dans le retable de Saint-Joseph à Oiartzun, sur l'or mat, on observe facilement la présence d'une couche translucide de couleur rougeâtre [fig. 5]. Elle se révèle à l'analyse être composée par des terres et une petite portion de blanc de plomb et de vermillon, liés à l'huile. Dans d'autres cas, il peut s'agir simplement de colle, de gommes et même d'œuf [fig. 6]. Il est quand même surprenant que les traités techniques espagnols de l'époque ne recueillent pas ce terme si utilisé sur les contrats de dorure (ils parlent des *corlas* ou *corladuras* (glacis) ; on trouve néanmoins son équivalent sur le traité de Watin, qui décrit une composition liquide, qu'on utilise pour baigner les parties dorées mates, pour qu'elles paraissent vermillonnées²⁹.

des nuages de la gloire et pour les trophées taillés sur les colonnes³⁰ ; stipulation que le maître Quintana ne respecta pas, puisqu'il substitua dans le dernier cas l'argent pour la dorure. De même, le polychromeur a triché sur les clauses



Fig. 3. Dessin gravé dans la préparation. Paysage. Retable de Saint-Pierre. San Sebastián. Photo Albayalde

du contrat d'Idiazabal, où la gloire signalée en argent et les séraphins en chair et couleur ont été, par contre, totalement dorés, comme l'a bien fait noter Juan Antonio Ballenilla, maître doreur et examinateur du retable, à la fin des travaux [fig. 7]. L'argent peut apparaître aussi recouvert de glacis colorés : vert (chlorure de cuivre) sur les palmes des martyrs et rouge sur la grille de Saint-Laurent, dans le retable d'Hernani.

Couleur

Tandis que sur l'architecture des retables, l'or prédomine, sans conteste, sur d'autres techniques polychromes, sur les reliefs et les sculptures le protagoniste de cette époque est encore l'*estofado*, ou décor peint sur les feuilles métalliques (même si sur le retable de Idiazabal nous rencontrons déjà des habits en couleurs plats, dans une claire introduction de la polychromie néoclassique). La couleur se combinera et s'associera alors avec de l'or pour reproduire les luxueux textiles rococos [fig. 8], revêtir des fonds, décorer des symboles, créer des trompe-l'œil architecturaux, peindre de petites scènes de genre, des miniatures, identifier des saints, réinventer des fleurs, des fruits, de petits animaux [fig. 9], etc., recréant un univers d'une richesse extraordinaire où le polychromeur déployait tout son savoir.

Les contrats de dorure de ces retables-ci ne sont pas trop détaillés sur ce point : nous trouvons des phrases indiquant le besoin d'utiliser des couleurs « fines », ou l'obligation de respecter les couleurs canoniques, « ce qui correspond à

chacun » (Tolosa), ou encore « imiter des tissus au goût » (Hernani). Ainsi, par exemple, la Vierge sera toujours habillée avec la tunique blanche ou carmin et le manteau bleu. Dans le cas d'Idiazabal, on précise le devoir d'habiller les images avec des draperies lisses aux orfrois dorés.



Fig.5 (en haut). *Bronceado* orangé sur la dorure mate.

Retable de saint Joseph. Oiartzun.

Photo Albayalde.

Fig.6. Stratigraphie du " bronceado " :

1. préparation; 2. bol jaune; 3. bol rouge; 4. dorure à l'eau; 5. *bronceado*, composé de terres et d'une petite portion de blanc de plomb et de vermillon, liés à l'huile.

Retable de saint Joseph. Oiartzun.

Photos Artelab.

A l'heure de décorer ces surfaces, les maîtres vont se servir de différentes techniques ; d'une part le sgraffito, consistant à appliquer une couche picturale sur une surface d'or ou d'argent poli et, après séchage partiel, à graver la strate colorée afin de faire réapparaître la feuille métallique du dessous. Comme technique isolée, elle occupe uniquement de petites surfaces des images sculptées : des objets et des symboles, des revers de manteaux, des bordures ou des frises, etc. Normalement, pendant les siècles du baroque, le sgraffito est combiné avec l'*estofado*, ou décor réalisé en peignant différents motifs colorés, souvent très élaborés, sur la surface dorée. L'*estofado* est presque toujours accompagné du sgraffito, principalement pour l'imitation des fils d'or des vêtements, et parfois du poinçonnage.

Avec le désir d'imiter au mieux les riches étoffes de l'époque, les polychromeurs rapporteront sur les images sculptées les diverses qualités et les motifs des tissus, en établissant la différence entre la tunique et le manteau, le revers et la face, etc. Les artistes reproduiront les étoffes à la mode, des brocarts, des broderies, des velours, des moirés, et surtout des toiles à base de fleurs. D'après Bartolomé³¹, on devrait chercher l'origine de ces imitations de tissus rococo dans la production des soyeux de Lyon, point de référence pour toute l'Europe. Les feuilles et les fleurs occupent presque la totalité des manteaux et des tuniques des personnages et elles présentent une variété et une diversité d'une richesse exceptionnelle. Ces feuilles et ces fleurs vont devenir de plus en plus grandes et grosses, et elles peuvent répondre quelquefois à des modèles réels ou à des créations fantastiques. Elles seront combinées avec des paniers et des vases, des urnes et des rocailles.

Les motifs géométriques sont abondants dans la décoration. Au sein du répertoire du sgraffito, nous trouvons des lignes, continues ou non, des petits cercles, des écailles, des zig-zag, des triangles, des losanges, des chaînes, des ondulations, des spirales, des carrés, etc. Parmi les modèles végétaux, des rinceaux de feuilles d'acanthé, des fleurs, souvent combinées avec

des lignes, des formes en « C », des rocailles ou d'autres figures géométriques.

Le polychromeur récréera au moyen de ces techniques des atmosphères et des lieux, des espaces intérieurs et extérieurs, qui parfois vont souligner les symboles des images taillées dans le bois. Ainsi, la fontaine dans la représentation de la Tempérance, les châteaux et les armes dans le relief de la Force ou la marine avec des galions sur l'arrière-plan de l'Espoir du retable d'Hernani.

Les représentations anthropomorphiques dans la polychromie de ces retables ne sont pas très abondantes ; elles ont en général un caractère sacré, avec essentiellement des anges et des chérubins. Parmi tous, nous voudrions signaler, pour leur richesse décorative, six anges qui ornent la bordure du manteau de la Vierge du retable d'Hernani, portant chacun les différents attributs repris des litanies du Cantique des cantiques : un arbre (arbre de Gessé ou cèdre du Liban), une fontaine (fontaine de mes jardins, source d'eau vive), un phylactère avec les paroles « Rose mystique », etc.

Les maîtres polychromeurs, au moment de rapporter sur la surface colorée à traiter les modèles ornementaux qu'ils possédaient sur des dessins ou des cartons, avaient recours à plusieurs méthodes. Bien que souvent nous ayons l'impression de dessins effectués à main levée, parfois nous avons pu déceler des contours entièrement incisés, des petites marques réalisées au pinceau (des petites croix) ou même au compas, ainsi que l'utilisation du poncif (papier calque avec des perforations qui laissent passer de la poudre noire) (Alkiza).

Le poinçonnage complète et finit les travaux de polychromie. Exécuté à l'aide d'un outil métallique, dont la pointe adopte une forme déterminée, sa trace crée sur la surface dorée des effets de relief et des vibrations dynamiques, des contrastes entre surfaces lisses et irrégulières. Le poinçonnage est abondant dans le décor des reliefs et des sculptures de la paroisse d'Oiartzun. Mais il présente une richesse formidable sur les retables d'Hernani et Alkiza, comme point final de leur décoration à la chinoise,

avec des poinçons géométriques, en forme de fleurs, d'étoiles, et l'utilisation de roues continues. Les zones travaillées se localisent sur les étoffes précieuses des personnages, mais aussi sur des livres et des attributs, et sur l'architecture, contribuant ainsi à cette impression, recherchée, d'œuvre accomplie en or massif.

Les carnations sont les parties du corps qui restaient non couvertes sur les sculptures polychromes: des visages, des pieds, des mains, des épaules, etc. Leur élaboration compte parmi les taches les plus délicates du peintre-doreur. Leur apprêt est souvent plus fin, pour ne pas fausser les volumes taillés dans le bois, et leur conclusion marque la fin du procédé polychrome. Dans l'évolution de la peinture des reliefs et des sculptures, nous assistons à plusieurs reprises à l'alternance entre les carnations brillantes et les carnations mates. Les premières possèdent un reflet spécial, et elles sont plus résistantes habituellement au passage du temps. Les dernières sont plus réalistes et permettent de mieux nuancer dans la copie de la nature. Malheureusement, aussi bien les unes que les autres sont souvent arrivées jusqu'à nos jours très altérées par des surpeints, des nettoyages agressifs et des vernissages inadéquats, ce qui rend parfois leur caractérisation difficile. Néanmoins, nous croyons pouvoir affirmer que, dans le retable d'Hernani, les carnations sont brillantes. Elles correspondent au goût rococo en vogue à l'époque, et elles étaient exigées ainsi sur le contrat³². En revanche, à Alkiza, elles présentent un aspect final mat³³ [fig. 10].

Quant à l'utilisation de postiches à la recherche d'un rendu encore plus fidèle du naturel, ils se sont popularisés pendant le baroque et cela malgré les constitutions synodales. Nous repérons un exemple dans les yeux en verre des sculptures du retable d'Hernani³⁴. Ici, Conde a été obligé de creuser dans le bois du visage pour introduire les globes en verre. Une fois ceux-ci à leur place, le polychromeur a fixé des paupières en stuc et a peint le tout, ce qui à la longue a provoqué des fissures et la perte de certains fragments. Les yeux en verre sont aussi

fréquents sur les retables collatéraux de Oiartzun, Tolosa et collatéraux d'Idiazabal.

Les couleurs vont diversifier leurs tonalités, au fur et à mesure que nous avançons dans le XVIII^e siècle. C'est ainsi que, sur le retable principal d'Oartzun, dont la polychromie est plus antique, le coloris est plus sobre, avec des nuances plus franches, en contraste avec les tons pastel et doux du rococo, que nous pouvons contempler à Hernani ou à Alkiza ; là, les maîtres ont appliqué des gammes de verts, d'élégants bleus, des saumons, des roses, des orangés très clairs, des gris et des violets, etc., comme dans la peinture galante. D'après les analyses effectuées, les principaux pigments employés sont le blanc de plomb, le minium, le vermillon, le pigment de chlorure de cuivre, l'indigo, le smalt, les terres, le noir de charbon végétal, les laques organiques et l'azurite. Quant aux médiums, on détecte de l'huile siccative dans toutes les couches de peinture et de la colle animale dans la préparation et le bol.

Technique et restauration

La connaissance et la compréhension de la technique de polychromie des retables sont indispensables pour pouvoir mener à bien des restaurations respectueuses de l'œuvre d'art. En plus des considérations habituelles que les conservateurs-restaurateurs doivent avoir toujours présentes à l'esprit, au moment d'envisager une intervention sur une œuvre d'art, nous aimerions indiquer, en guise de conclusion, certains aspects qui nous semblent fondamentaux quand cette œuvre appartient à la période baroque :

1. La tradition de démonter les retables pour procéder à leur polychromie semble disparaître, petit à petit, pendant le baroque. En effet, la complexité croissante des structures et des formes architecturales, les grandes dimensions des œuvres (le retable d'Hernani atteint 21 m de hauteur), et les caractéristiques des éléments qui les composent ont pu influencer cette évolution.



Fig. 8. *Estofado* : Toile de fleurs.
Retable principal d'Alkiza.
Photo Albayalde.

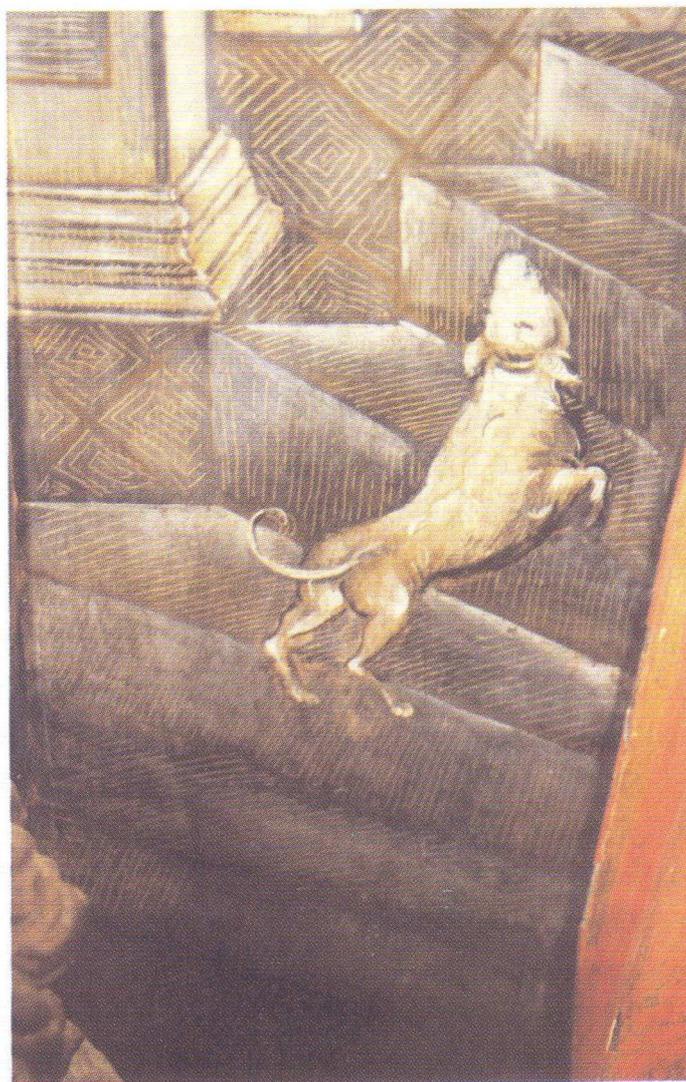
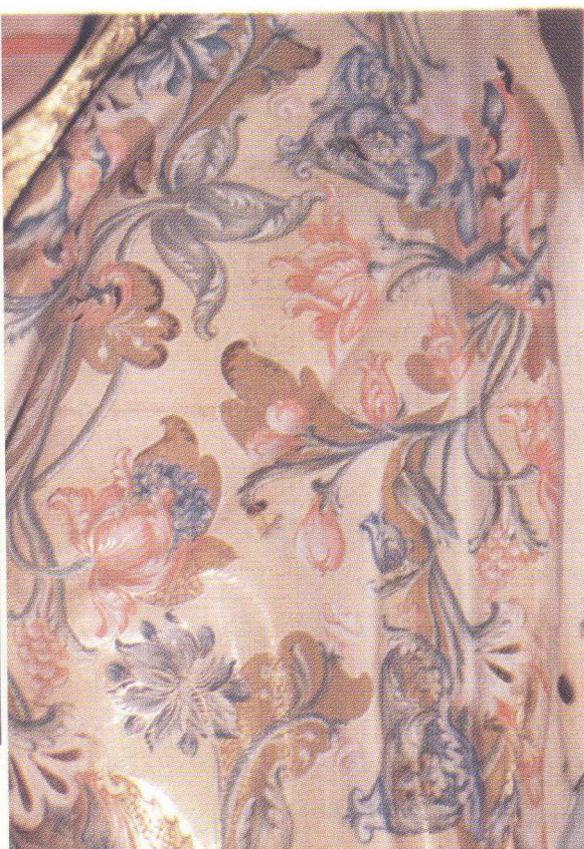


Fig. 9. *Estofado* :
Chien sur un arrière-plan
Retable principal d'Her
Photo Albayalde



Fig. 10. Carnation. Retable principal d'Alkiza.
Photo Albayalde.

Le fait est qu'une grande partie des retables baroques ont été dorés et peints *in situ*, sans démontage. Bien que, habituellement, le démontage d'un retable pour sa restauration ne s'effectue que pour des raisons de besoin extrême, dans le cas des retables baroques cela prend encore plus de sens en raison des toiles qu'il faudrait couper.

2. Il devient absolument nécessaire de connaître et reconnaître les différentes dorures que les maîtres doreurs utilisent à l'époque, car chacune d'entre elles répond d'une manière différente aux solvants et adhésifs qui peuvent être employés lors de la restauration. Il faut tenir compte du fait que les retables sont souvent couverts par d'épaisses couches de poussière, de noir de fumée, de vernis oxydés, de cire de bougie, de produits de nettoyage industriels et de surpeints de purpurine, qui empêchent en grande partie la perception de la polychromie. Si le technicien chargé de la

restauration ne connaît pas, *a priori*, ce qu'il peut trouver, il peut commettre une erreur fatale. La dorure mate est considérablement plus sensible que la dorure polie, fragilité accentuée dans les « peleteados » (traits réalisés sur les cheveux et carnations), effectués avec de l'or ou de l'argent à la coquille, qui peuvent être cachés par des strates différentes et donc éliminés par des nettoyages excessifs.

3. La même considération peut être faite par rapport aux bronceados sur l'or mat, dont certaines tonalités peuvent être aisément confondues avec de la saleté et dont la fragilité est souvent plus grande que celle des couches supérieures. Son élimination altère profondément le jeu de contrastes recherché par les artistes et les commanditaires.

4. La couche jaune ou ocre, avec laquelle, parfois, le maître doreur dissimule le bolus rouge dans des zones non dorées, peut être identifiée, à tort, par des yeux profanes, comme un surpeint postérieur, puisque souvent il s'agit de peintures assez grossières. Son élimination arbitraire modifie extrêmement la tonalité de l'espace concerné.
5. Les feuilles dorées, appliquées séparément sous les décors peints, créent avec le passage du temps, des effets chromatiques non souhaités qui peuvent mener à des interprétations erronées de la part des restaurateurs. C'est ainsi, par exemple, que, sur des surfaces blanches sur or, la dorure sous-jacente apporte une tonalité plus jaune et chaude, tandis que le bol rouge procure un aspect plus gris et froid. Si le restaurateur n'a pas compris cet effet optique, il peut provoquer une abrasion inévitable de la couche picturale.
6. La complexité des carnations est un autre sujet qui ne peut pas être oublié. En premier lieu, sa nature mate ou brillante doit être absolument respectée au moment d'appliquer une couche de protection. Malheureusement, nous rencontrons trop souvent des carnations mates qui ont été vernies de façon très brillantes et vice-versa, c'est-à-dire fortement altérées dans leur individualité. D'autre part, la structure technique des chairs est normalement très complexe, et elles ont pu être exécutées en une, deux ou trois couches de couleur. Ceci doit être pris en compte dans la réalisation d'études ou de comparaisons des polychromies, en vue de possibles éliminations de surpeints. Des erreurs d'interprétation peuvent provoquer l'élimination de couches de polychromie originales ou mettre au jour des sous-couches, ce qui est d'une grande gravité.

Les observations précédentes nous prouvent l'importance de l'étude de la polychromie des retables, qui décorent et caractérisent nos églises. Il s'agit d'œuvres complexes, dans la construction desquelles sont intervenus de nombreux métiers : les architectes, les dessinateurs, les charpentiers, les menuisiers, les sculpteurs, les peintres, les doreurs, etc. Œuvres qui doivent être contemplées et comprises dans leur intégrité, dans leur originalité et dans leur spécificité, et traitées en accord avec toutes ces particularités.

NOTES ET BIBLIOGRAPHIE

1. Echeverría Goñi, P.L.: Evolución de la policromía entre los siglos XIV y XIX en Erretaulak/Retablos. Euskadi I. Catálogos del Centro de Patrimonio Cultural Vasco. Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 339-351. Echeverría Goñi, P.L.: Policromía del Renacimiento en Navarra. Pamplona 1990. Echeverría Goñi, P.L.: Policromía renacentista y barroca. Cuadernos de Arte Español, 48. Historia 16. Madrid 1992. Vélez Chaurri, J.J y Bartolomé García, F.R.: La policromía de la primera mitad del siglo XVIII en Álava. Pedro Ruiz de Barrón y Diego Pérez de Cisneros (1602-1648) Miranda de Ebro, 1998. Bartolomé García, F.R.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. Revisión del Arte Barroco. En Ondare 19. San Sebastián 2000, pp 455-470. Bartolomé García, F. R.: La policromía barroca en Álava. Vitoria 2002.
2. Les constitutions synodales sont une série de dispositions sur des affaires ecclésiastiques émises par les abbés. Avec elles, et dans le terrain de l'art, le clergé prétendit rompre avec le répertoire fantastique des motifs représentés pendant la Renaissance et créer le besoin de copier le monde réel. Le territoire de Guipúzcoa dépendait des deux diocèses : Calahorra-La Calzada et Pamplona.
3. - 1. Polychromie du naturel, 2. Polychromie des lumières et des ombres, 3. Polychromie rococo.
4. Barrio Olano, M. y Berasain Salvarredi, I.: Los retables de la Parroquia de San Esteban de Oiartzun. Oiartzun 2001.

5. Astiazarain Achabal, M.I: Gipiuzkoako Erretablistika. Il Miguel de Irazusta. Donostia-San Sebastián 1997.

6. Par rapport à ce sujet, Olivier Ribeton signale comme possible la présence dans ces travaux du doreur, originaire de Sare, Esteben Hirigoity. Ce maître français réalisera plusieurs ouvrages à Saint-Pée-sur-Nivelle, Macaye et Ahetze, dans le Pays basque français. Ref: Ribeton, Olivier: Maestros artesanos en los retablos de las iglesias de Bayona y del País Vasco en los siglos XVII y XVIII. En Ibaiek eta Haranak tomo 10. San Sebastián 1991.

7. En Espagne nous disposons de contrats de polychromie très détaillés qui apportent une documentation précieuse sur les pratiques polychromes de l'époque. Ici, nous ferons référence aux documents suivants:

- Contrato de doración de la Iglesia del Convento de Santa Clara de Tolosa, **año 1758 Garmendia Larrañaga, J. en BRSBAP nº XLVI, 3-4, 1990, pp. 425-429.**
- Asiento de la obra del dorado de la Iglesia Parroquial de este valle por José Quintana, Tomás Gil y Pedro José Ruete, doradores. **20 de marzo de 1775. AHPG.SS. P. 2306, fol. 15-16v. Oiartzun**
- Asiento de las obras de oro que se han de hacer en la Parroquia de este valle por José Quintana, Tomás Gil y Pedro José Ruete, doradores. **20 de marzo de 1775. AHPG.SS. P. 2306, fol. 132-133v. Oiartzun**
- Escritura de concierto con Agustín de Conde sobre la doradura del retablo maior de la parroquia de esta villa y obligación para su ejecución. **1743. A.P.O. leg 1355 (años 1743 y 1744)**
- Escritura otorgada a favor de José Quintana, encomendando la doradura del retablo mayor de la parroquia de Alkiza. **AHDSS, 1776-17761111/003-00.**
- Escritura de obras del dorado del Retablo Mayor de Legorreta. **AHDSS, 1863. 2556/009**
- Condiciones dadas por Ignacio de Ibero y Luis Foncueba para el dorado de los nichos de las puertas de la sacristía y capilla de la Soledad, en la Iglesia parroquial de Azpeitia. **Azpeitia 3 de Noviembre de 1760. AHPG.A., P. 619, 604-606v.**
- **Condiciones para la doradura del retablo de la Consolación del Convento de San Agustín de Azpeitia.** AHPG.A., P. 679, 259-259V.

8. ADSS. Libro de Cuentas de Fábrica de Alkiza, A.2-2, s.f. Cuentas del 10 de enero de 1763.

9. "Que dicho Quintana como tal maestro haya de quitar a dicho retablo por sí mismo y valiéndose de sus oficiales todo el polvo que tuviese, limpiando una, dos y tres veces". Alkiza

10. "Lo primero que el referido Agustín después de quitado el polvo una y muchas veces al retablo se aia de dar una mano de aguacola bien caliente". Hernani. Les exigences sur la qualité de la colle pouvaient être très précises: Les exigences sobre la calidad de la cola podían ser bien precisas: "...sin que pueda usar otro género de cola que la referida de retazos de guantes, que es la mejor, y demás subsistencia para el dorado". Alkiza

11. Sánchez Ledesma, A. y Gómez García M^a J.: Estudio de los materiales presentes en diversas micromuestras procedentes del retablo mayor de Oiartzun (1997-1998) y Estudio analítico realizado en una micromuestra tomada de la policromía de una talla del montante de la arquitectura del primer piso del retablo de San José de la Iglesia Parroquial de San Esteban de Oiartzun (1999). Arte-lab, S.L. Análisis y Documentación de Obras de Arte. Apoyo científico a la restauración. Toutes les analyses chimiques mentionnées dans ce texte ont été exécutés par cette entreprise.

12. "... dar dos manos de yeso pardo cernido por cedazo cerrado, y secas dichas dos manos se ha de recorrer y plastecer todos los parajes que necesiten añadir. Que se han de dar otras dos manos del yeso pardo cernido con toda prolijidad.... deberá el maestro darle dos o tres manos de yeso mate...." Tolosa

13. Normalement il existe une nette différence d'épaisseur de préparation selon la zone : plus épaisse pour l'architecture du retable et les vêtements dorés, plus subtile et parfois uniquement à base de sulfate et de colle pour les carnations et les cheveux.

14. L'emploi de toile dans le vêtement d'Eve dans le retable principal de Oiartzun est particulièrement intéressant. Tandis que Adam a été sculpté portant une tunique courte, Eve a été taillé dans le bois nue, avec une feuille couvrant son pubis. La préparation fut appliquée sur la sculpture, mais au moment de la polychromie, pour des raisons de pudeur, de religion ou de goût, ils ont décidé de changer l'image et ils ont adapté sur son corps un drap imprégné de gesso. La peinture a été ensuite exécutée directement sur la toile, de manière que le corps d'Eve reste caché en dessous, simplement couvert par l'apprêt.

15. Ref. Bartolomé García, F. R.: La policromía barroca en Álava. Vitoria 2002.

16. "...aia de granar todos los lizos de cada cuerpo con variedad de dibujos los mas primorosos que pueda y especialmente en los respaldos de los santos". Hernani; "...cuidando de sacar en las partes lisas que en ellas se advierten gravados proporcionados y alegóricos a sus dos dimensiones de longitud y latitud". Legorreta.

17. "Que el referido maestro...haya de abrir algunos dibujos del buen gusto a su idea propia". Alkiza. Idée signalée aussi à Idiazabal.

18. "los dichos adornos subidos de Madrid por ser más agradable a la vista y practicarse en todas las cortes extranjeras y en la de Madrid en gabinetes y otras obras". Azpeitia.

19. "...dándoles a los orillos de las ropas su galón o punta de oro correspondiente..." Tolosa,

"se doren, y estofen por dicho maestro con primor abriéndoles sus orillos de oro..." Alkiza.

20. Ce bolus jaune a été décelé par première fois sur des éléments isolés du retable principal de San Mateo de Lucena, dont la polychromie date de 1607. En AAVV: Las técnicas de dorado en los siglos XVII y XVIII en España, en Policromia. Programa Rafael. Lisboa, 2004.

21. Idiazabal

22. Legorreta

23. Pendant les siècles du baroque, on économisait sur l'or, laissant des parties peu visibles des retables sans dorure ou en écartant les feuilles métalliques sous les estofados. Dans de nombreux contrats, pour garantir la qualité de la dorure, on spécifiait le lieu où on devait acheter l'or, même le nom du "batilhojas": "...Que el oro con que se ha de dorar todo el nicho colateral ha de ser del batido por Miguel de Lacunza vecino de Vitoria" (Azpeitia); Parfois on mentionnait simplement l'origine : Madrid dans le cas de Hernani; Ou encore c'étaient les commanditaires qui se chargeaient de l'achat de l'or, ou bien ils menaient un contrôle rigoureux sur sa dépense et son emploi (Legorreta)

24. "sin que del piso de la iglesia se perciba cosa alguna sin dorar, bruñendo los lisos tersos e iguales y bronceando sus fondos a imitación de oro de chapa y martillo". Azpeitia.

25. A partir des sources d'archive, il ressort que, dans le retable d'Hernani on a employé 210.000 feuilles d'or "apportées de la ville et cour de Madrid". Pour effectuer la dorure du retable principal d'Alkiza, on apporta trois caisses de feuilles d'or de Madrid d'une valeur de 24.690 réaux et 4000 feuilles d'argent pour 160 réaux.

26. Les études dans ce domaine ne sont pas encore très développées. Sur le retable principal de Legorreta, doré en 1864 mais à la façon du baroque, la dorure des feuilles sur les colonnes torsadées est à la mixtion. Cela est aussi spécifié sur le contrat: "dorar a la sisa".

27. "Que las cabezas de los serafines que se hallan en el pedestal, y algunas otras que existen en los arbotantes de los dos costados del retablo, sean dorados y a mate". Alkiza.

28. Résultat de la couche de protection sur la dorure mate du retable majeur de Legorreta.

29. Arte de Dorar según el que escribió en francés Mr. Watin. Madrid 1793. p. 130.

30. "las nubes que existen también en el mismo trono todas de plata a mate para que mejor se distinga el expresado tono" y "Que los trofeos que se hallan ceñidos a las columnas sean también de plata a mate para que se distingan mejor" Alkiza.

31. Bartolomé García, F. R.: Evolución de la policromía barroca en el País Vasco. Revisión del Arte Barroco. En Ondare 19. San Sebastián 2000 p 465.

32. "encarnar con mucho gusto apulimento con azeite de nuezes" Hernani.

33. "Que todos los chicotes sean encarnados a pincel como así bien todas las demás figuras al uso de Madrid" Alkiza.

34. "dicho Agustin a reponer ojos de cristal para que aparezcan a lo natural". Hernani.

ABSTRACT

The polychrome process of large baroque retable in Gipuzkoa have been studied. The information is provided by three main sources: the historic documentation found (very rich), the scientific analyses carried out, and in situ studies. From studies of polychromic contracts, it has been shown the lag between retable building and its polychromy, as well as stylistic lag between architecture, sculpture, and polychromy.

For the polychromy process, it has been studied:

- retables that have been polychromed in situ, and dismantled retables ;
- various steps: preparation, physical and chemical characteristics, prepared and unprepared areas.

For the gilding:

- gild work quality ;
- priming coats, "bronceados", or bronzed colour on gold;
- ornaments on gold, carved drawings, "estofados", decorative motifs, textile imitations, stylistic differences.

RESUMEN

El proceso policromo en (algunos) retablos barrocos de Guipúzcoa

Las informaciones aportadas proceden principalmente de tres fuentes:

- *los documentos históricos encontrados (muy provechosos), los análisis científicos realizados y los estudios in situ)*
- *los contrastes de policromía en los grandes retablos barrocos.*

El desfase cronológico entre la construcción del retablo y la policromía.

El desfase estilístico entre arquitectura y escultura y policromía (consecuencia)

El proceso policromo:

- Los retablos policromados in situ y los retablos desmontados

- Las fases:

. Preparación. Características físicas y químicas.

Las áreas preparadas y las áreas no preparadas

. Imprimaciones. Los bolos (tipos, colores, características e influencia sobre los dorados).

. El dorado. Su calidad.

Las capas de acabado en los dorados. Los "bronceados" o color bronce sobre oro.

. Los adornos sobre oro. Los dibujos grabados.

Estofados. Motivos decorativos. imitación textil, diferencias estilísticas.