

Zeitschrift:	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
Herausgeber:	Schweizerisches Nationalmuseum
Band:	68 (2011)
Heft:	2-3
Artikel:	La découverte et la restauration d'un ensemble décoratif de papier imprimé polychrome datant de la fin du XVIe siècle au palais Aguilar de Barcelone, siège du Musée Picasso
Autor:	Jiménez de Garnica, Reyes
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-389682

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La découverte et la restauration d'un ensemble décoratif de papier imprimé polychrome datant de la fin du XVI^e siècle au palais Aguilar de Barcelone, siège du Musée Picasso

par REYES JIMÉNEZ DE GARNICA

Les bâtiments du Musée Picasso

Le Musée Picasso est situé dans le quartier médiéval du centre historique de Barcelone. Inauguré en 1963 dans l'enceinte du Palais Aguilar, il occupe actuellement cinq bâtiments représentatifs du gothique civil catalan reliés entre eux, le long de la rue Montcada (fig.1).¹

Le Palais Aguilar est un édifice complexe, fruit de l'agréation de bâtiments en pierres et en briques datant des XIII^e et XIV^e siècles. Il est structuré autour d'une cour centrale. Un escalier extérieur du XV^e siècle mène au premier étage, dont les salles principales étaient richement décorées, sur les murs comme sur les plafonds plats faits de poutres et de caissons. Du XVIII^e au XIX^e siècle, le palais a rempli des fonctions diverses, ce qui a entraîné de nombreuses modifications structurelles de la façade, de la cour et de l'intérieur.

Les changements les plus importants eurent néanmoins lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle, dans le but d'adapter cet espace à la nouvelle collection du futur Musée Picasso. En effet, en 1953, la ville de Barcelone acheta le palais,² premier bâtiment de l'ensemble actuel, pour accueillir la collection de dessins et de peintures dont l'artiste avait fait don à la ville. Quelques années plus tard, les travaux d'aménagement furent entrepris. Il s'agissait d'un vaste projet architectural, doublé d'un modeste projet muséographique.

L'une des interventions majeures à l'intérieur du palais fut la dépose des peintures murales de la Campagne de Majorque, datant du XIII^e siècle,³ qui décoraient les murs de la grande salle du premier étage, et qui permettent d'imaginer le niveau socioculturel du propriétaire et la qualité de la décoration de sa demeure. Dans cette même salle, on conserve aujourd'hui encore un magnifique plafond aux poutres gothiques polychromes, restaurées pendant les travaux de 1960, et une galerie de fenêtres à arcs brisés, qui fait visuellement écho à la cour principale.

Après l'achèvement des travaux de transformation, le musée ouvrit ses portes en 1963. Étant donné les limites spatiales dues à la structure clairement médiévale du palais, la collection permanente fut d'abord exposée de façon verticale, sur plusieurs niveaux. Le visiteur devait se déplacer à travers les différents étages, y compris le rez-de-chaussée, pour visiter la collection. Tout indique que la plupart des travaux de maçonnerie se focalisèrent sur les

toitures et les étages supérieurs, et moins sur le rez-de-chaussée, qui donne accès à l'intérieur par la rue.

L'une des salles du rez-de-chaussée devint un espace d'exposition et fut donc adaptée, bien que sommairement, à la présentation de la collection graphique.⁴ Dans ce cas, les travaux d'aménagement muséographiques furent très limités : il n'y avait pas de climatisation, et des photographies de l'époque nous montrent un éclairage élémentaire constitué de lampes à incandescence (fig.2).

Contrairement aux autres plafonds polychromes conservés dans l'édifice, celui de cette salle ne semble avoir été l'objet d'aucune intervention. Il n'y a pas trace de restauration ou de tentative de sauvegarde de son ornementation, et, au début de l'année 2009, on y trouvait encore les couches de chaux accumulées au fil du temps. On a en revanche pu observer des changements importants dans la structure en bois, notamment le remplacement d'éléments de soutien ou d'éléments structuraux (destinés en premier lieu à renforcer le plancher de l'étage supérieur).

Quelques années après l'inauguration, en 1970, l'acquisition du bâtiment adjacent permit d'améliorer la présentation de la collection permanente, qui n'allait plus occuper que les étages supérieurs, beaucoup plus adaptés aux exigences de fonctionnalité et de conservation préventive. Dès lors, le rez-de-chaussée du musée n'allait plus être qu'un espace de circulation et de services. L'ancienne salle des gravures fut transformée en vestiaire et fermée au public. Un mobilier important destiné aux consignes cache le plafond et limite le passage. Cette situation resta ensuite inchangée pendant plusieurs années.



Fig. 1 Les édifices du Musée Picasso de Barcelone.

Lors d'un nouveau projet architectural, en 2009, les vestiaires furent démontés et l'accès au plafond de la salle fut dégagé. Ceci permit au département de conservation et de restauration du musée de mener une campagne d'étude et de documentation du plafond à caissons, le seul parmi les édifices formant l'actuel Musée Picasso de Barcelone à ne pas encore être documenté.



Fig. 2 La salle des gravures en 1960.

Découverte et intervention

Au début de notre intervention, en 2009, la surface du plafond était recouverte d'une couche épaisse de badigeon. Son état de conservation était incertain (fig.3). Les premiers tests nous permirent de découvrir une belle décoration en papier imprimé et peint, cachée sous les couches d'enduit. Cette décoration recouvrirait les poutres et une grande partie de la structure des caissons (fig.4). Au cours de l'étude préliminaire, nous avons observé la haute qualité de réalisation du décor, et décidé qu'une intervention en profondeur s'imposait pour la restauration complète de l'ensemble. La typologie ornementale, la facture, les caractéristiques techniques et les matériaux employés évoquent une production entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle.

Paradoxalement, nous n'en avons trouvé aucune référence dans les archives du musée. Personne ne connaissait l'existence de cet ensemble décoratif, non seulement à cause des enduits qui l'avaient recouvert pendant des siècles, mais aussi des difficultés à y accéder physiquement et visuellement au cours de ces cinquante dernières années.

En l'absence de rapports documentaires, les archives photographiques du musée ont été une source d'information fondamentale pour connaître l'état de l'édifice au début des travaux. Elles comportent des vues des années



Fig. 3 Détail de l'état de conservation du plafond avant l'intervention.

1960 montrant la salle dans un état délabré, avec des murs de pierre apparente, sans leur badigeon original, mais avec des vestiges de revêtements médiévaux. Une image montre la structure du plafond partiellement couverte par un faux plafond de plaques en plâtre qui cachent les poutres d'origine (fig.5). En regardant attentivement la photographie, on peut distinguer un dessin qui apparaît à travers le badigeon des poutres apparentes (fig.6-7).⁵

Le plafond est composé de 18 poutres maîtresses mais, malheureusement, seule une partie est ornée du papier imprimé, objet de notre enquête. Le reste est recouvert d'une décoration polychrome médiévale à motifs héraldiques (fig.8).

L'intervention de 2009 s'est déroulée en différentes phases: étude préliminaire de l'état de conservation, identification de la manufacture, nettoyage et élimination des couches de badigeon et, finalement, aménagement de la salle (éclairage, contrôle de l'humidité et de la température). Pour mettre en œuvre le projet, une équipe de restaurateurs formés dans différentes spécialités (papier et peinture) a travaillé au cours de l'été 2009.

L'étude préliminaire nous a permis de déterminer les différentes couches de badigeon qui recouvraient complètement le papier, ainsi que l'état de conservation et les principales dégradations de ce dernier: d'une part des endommagements causés par des rongeurs, des insectes et des xylophages, d'autre part des altérations structurelles du bois qui ont provoqué la perte du papier, sa décohésion avec le bois, sa déformation, la formation de poches...

Le processus d'intervention a consisté en l'élimination des différents badigeons pour atteindre le papier et récupérer l'intégrité de l'ensemble, la fixation du support soulevé et le nettoyage de la polychromie.

L'identification de la manufacture consistait en l'étude de la matière du support autant que des pigments et matériaux picturaux employés. Dans la composition du support, formé par des morceaux de papier de petit format sans vergeure ni filigrane, on a trouvé exclusivement de la fibre de lin (sans présence de laine, de coton ou de lignine).⁶ La décoration a été réalisée par le collage de fragments successifs et la répétition de l'image.

Pour ce qui est de l'impression de l'image et de l'application de la couleur, nous avons observé que le dessin de base a été réalisé par impression xylographique en noir sur le papier de support qui conserve sa couleur naturelle (avec une encre à base de charbon et de térebenthine). Les différentes couleurs ont ensuite été appliquées successivement au pochoir pour compléter la décoration en deux ou trois phases. Enfin, un rehaut de lignes blanches a été tracé au pinceau. D'après nos observations, nous avons pu constater que les couleurs avaient été appliquées avant l'installation du papier au plafond. Chaque feuille de papier a ensuite été fixée une par une sur le bois de la poutre.

Nous avons trouvé quatre types d'ornementation différents et tous correspondent à une iconographie de la fin



Fig. 4 Les premiers échantillons dégagés nous font découvrir le papier et sa riche polychromie.

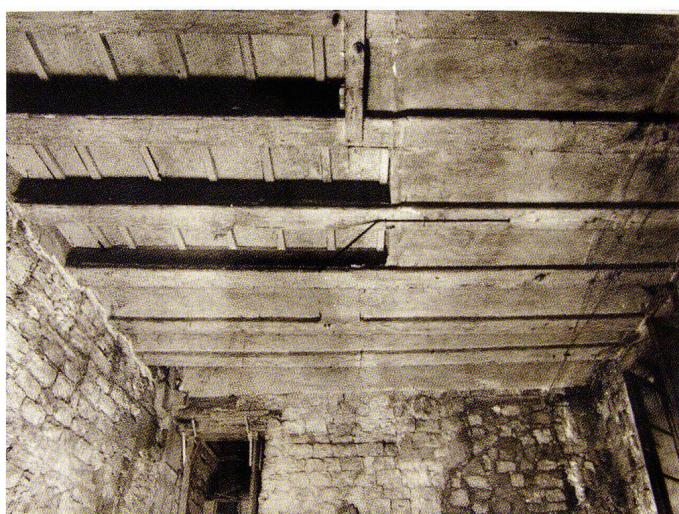


Fig. 5 Vue du plafond avant le début des travaux en 1960.

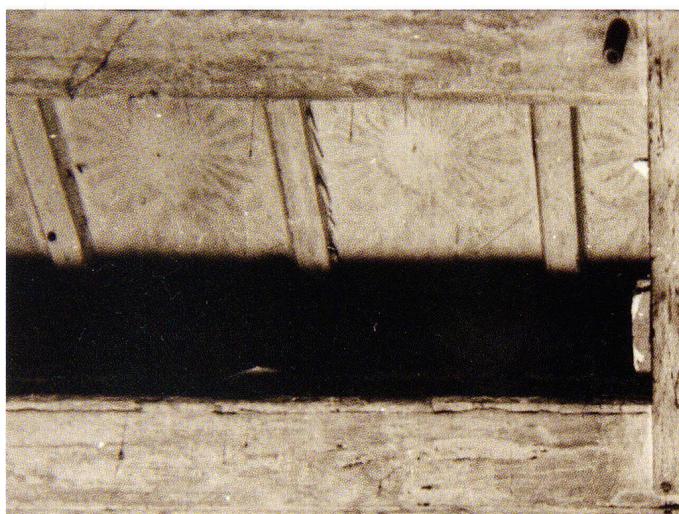


Fig. 6 Détail en 1960.



Fig. 7 Détail avant l'intervention de 2009.

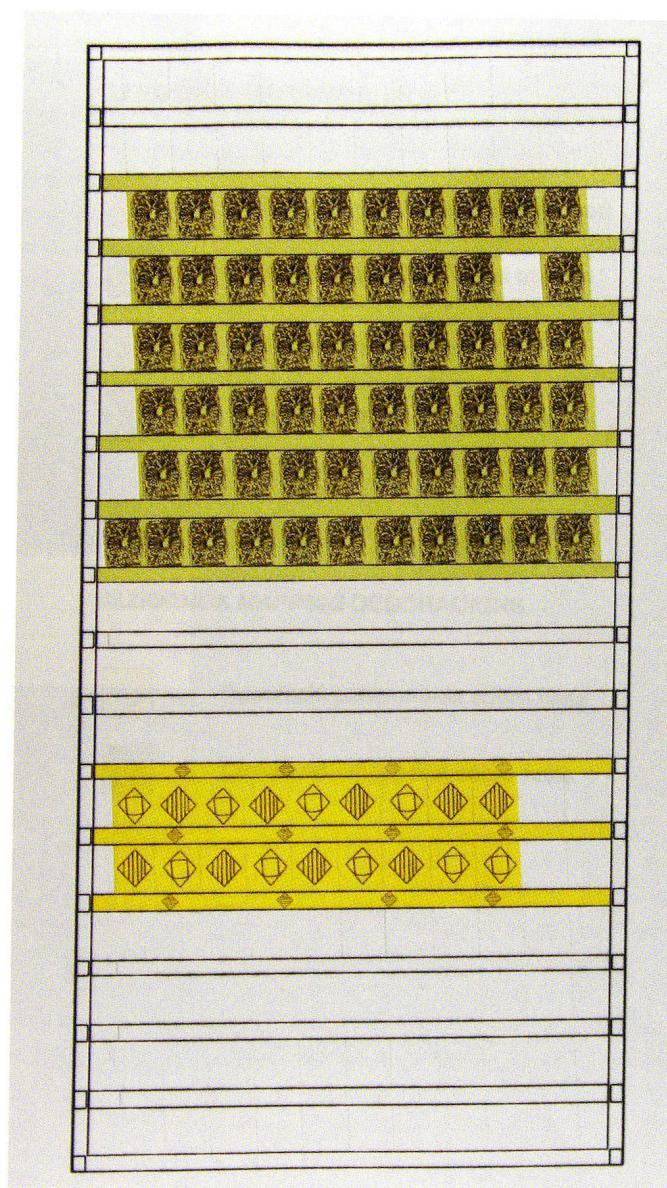


Fig. 8 Localisation des différentes périodes ornementales.

du XVI^e siècle. Ces quatre typologies sont : un fragment pour couvrir la hauteur de la poutre de 20×23 cm (fig. 9), un fragment pour couvrir la largeur de la poutre de 30×17 cm. (fig. 15), un fragment unique pour la table des caissons (fig. 10) et une bordure de perles (fig. 11).

Les trois premiers ont été réalisés de façon similaire à partir du dessin imprimé directement sur le papier. Par exemple, la séquence d'impression du motif qui orne la hauteur de la poutre a été la suivante : sur le support sans couche de préparation, le dessin en noir a d'abord été appliqué, puis les couleurs gris clair, gris foncé, rouge, rouge clair et finalement les rehauts en blanc au pinceau ont été rajoutés successivement (fig. 16). En revanche, une méthode différente a été utilisée pour l'impression de la bordure : le support a été recouvert d'une couche de préparation jaune, puis d'une seule application noire pour le dessin.

Le seul élément d'identification de la manufacture que nous ayons trouvé est un monogramme, qui pourrait correspondre à l'auteur de la planche xylographique. Les fragments qui recouvrent la largeur de la poutre portent les initiales NCF, qui se répètent successivement (fig. 15). Aucune autre indication n'a été trouvée.

A l'exception de la bordure, il s'agit de motifs végétaux d'inspiration italianisante sans recours à la figure humaine ou animale. L'un des motifs *a candelieri* renvoie directement à certaines gravures réalisées durant le XVI^e siècle pour illustrer des livres comme *Los quatro libros del Cortesano*, de 1539, mais dans ce cas sans couleur ajoutée.

Outre le papier imprimé, d'autres éléments complétaient l'ornementation du plafond, notamment la dorure sur bois. Nous avons ainsi récupéré quelques fragments de bois doré à la feuille en très bon état de conservation, qui couvraient les lattes.

Au centre de chaque caisson, on peut distinguer un trou avec une réserve circulaire. L'ensemble devait être complété par un élément en relief, probablement des petites rosettes en bois doré, qui donnaient une richesse visuelle à l'ensemble et créaient un effet tridimensionnel. Malheureusement, elles sont toutes perdues aujourd'hui, mais les planches conservées permettent d'imaginer ce magnifique ensemble.

Tout le processus d'intervention pour le dégagement et l'élimination des différents badigeons pour retrouver le papier s'est fait à la main, sans intervention mécanique (fig. 12–14).

Un procédé expérimental

Afin de connaître la nature des pigments et des liants employés et de pouvoir déterminer la technique picturale, nous avons disposé de la collaboration des laboratoires de Patrimoni UB de l'Université de Barcelone. Les observations et analyses ont été menées suivant un procédé expérimental comprenant des images stratigraphiques



Fig. 9 Détail de la décoration.



Fig. 10 Détail de la décoration des caissons.



Fig. 11 Détail du ruban.

obtenues avec microscope optique (MO), un microscope électronique à balayage (SEM) et un micro-spectroscopie à infrarouge (FTIR).

D'après les analyses effectuées, la palette de pigments suivante a pu être déterminée : bleu d'azurite $2\text{Cu CO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$, rouges de minium $\text{Pb}_3 \text{O}_4$ et laque alizari, noir de charbon, blanc de plomb $2\text{ Pb CO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ et jaune d'oxyde de fer hydraté Fe OOH .

Exemples de papiers antérieurs au XVIII^e siècle conservés in situ en Espagne

En Espagne, on ne connaît qu'un seul autre exemple de papier imprimé datant de cette période conservé sur les murs. Il a également été trouvé en Catalogne, au château de La Floresta (Lleida) et, comme ici, il recouvre un plafond lambrissé. Il présente une facture similaire à celle du Palais Aguilar, mais les caissons ont été réalisés avec des reliefs en plâtre polychrome et doré, ce qui renforce l'impression de la tridimensionnalité (fig. 17).⁷

Conclusion

Après le premier volet de notre intervention, qui consistait à nettoyer et conserver le papier, nous avons procédé à la détermination et à l'identification de ses matériaux constitutifs. Nous travaillons actuellement à l'identification de la manufacture.

En l'absence d'autres exemples comparatifs sur notre territoire,⁸ nous avons axé notre étude sur les imprimeurs

catalans du XVI^e siècle, qui sont une source d'influence possible pour les papiers du palais. A cette époque, Barcelone était un centre dynamique de production d'estampes, et la côte méditerranéenne possédait d'importantes plantations de lin pour la fabrication du papier. Les initiales retrouvées sur certains fragments nous donnent une première indication qui pourrait concerter le nom du propriétaire ou celui de l'imprimeur : NCF pourrait signifier *Narciso Casas fecit*, qui fut un imprimeur de Barcelone.

Nous savons que les matrices xylographiques étaient utilisées pour l'impression de motifs très variés, principalement pour l'illustration des livres, des documents et des jeux de cartes, ainsi que pour recouvrir de petits objets et des instruments de musique. Mais y avait-il à l'époque une production spécifique pour décorer les murs ? Combien de personnes sont intervenues dans le processus de production ? On sait que beaucoup de productions de la Renaissance sont le fruit d'une structure d'atelier où chaque artisan avait un rôle précis. Devons-nous attribuer cette œuvre au maître imprimeur ou à l'artiste qui a exécuté l'application de la couleur ?

La réponse à ces questions se trouve sans doute dans une étude comparative, qui reste à faire, avec les différents exemples de papiers d'ornement retrouvés en Europe, comme par exemple les papiers du Christ College de Cambridge (vers 1509) et de Bestford Court (1550–1575) en Angleterre, les *Fladerpapiere* ainsi que le plafond de la maison dite de Winkelried conservés au Musée national suisse,⁹ sans oublier les productions d'Allemagne, de l'Italie¹⁰ ou de Pologne.¹¹

ADRESSE DE L'AUTEUR

Reyes Jiménez de Garnica, Museu Picasso de Barcelona, Dep. Conservació preventiva i restauració, Montcada 15–23, 08003 E-Barcelona, rjimenezga@bcn.cat



Fig. 12 Détail après la restauration.



Fig. 13 L'ensemble après la restauration.



Fig. 14 L'ensemble après la restauration.



Fig.15 Détail de l'inscription NCF.

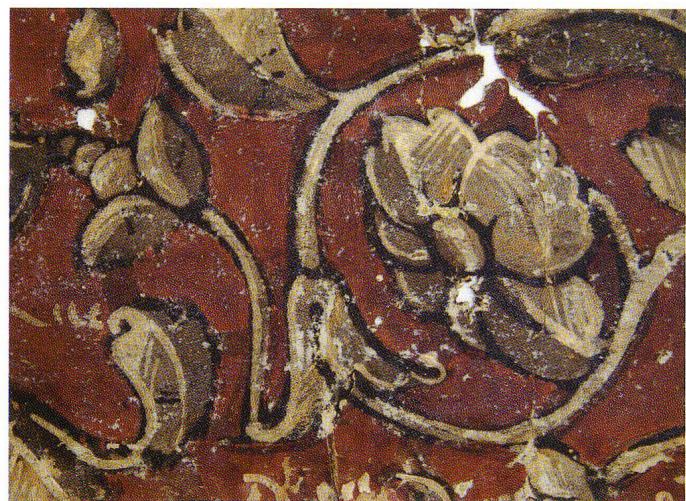


Fig. 16 Détail du rehaut en blanc fait au pinceau.



Fig. 17 Détail de la décoration du château de la Floresta.

NOTES

- ¹ Surface totale actuelle de 11500 m² dans des édifices médiévaux et 84 m de façade.
- ² A l'origine, la collection permanente n'occupait que ce palais.
- ³ Actuellement à Barcelone, dans la collection permanente du Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).
- ⁴ Elle prendra le nom de salle des gravures.
- ⁵ Par la suite, les analyses de matériaux confirmèrent la présence d'oxalate de calcium. L'oxalate de calcium est formé par la précipitation de l'ion de calcium présent dans la polychromie avec l'acide oxalique (qui peut venir de la matière organique présente dans le liant, le vernis ou la colle...) et aussi par les ions de cuivre de l'azurite.
- ⁶ Contrairement à d'autres études réalisées sur des papiers similaires, où la composition du papier était plus complexe. Voir EWA PORTRZEBNIKA / JÓSEF CHARYTONIUK, *Die Restaurierung einer Papier tapete in einem Krakauer Bürgerhaus*, in: Restauro, Vol. 96, n° 3, 1990, p.213–217.

- ⁷ Voir ANTONI GONZÀLEZ MORENO-NAVARRO (dir.), *Quaderns científics i tècnics de restauració monumental: assaig i recerca: monogràfics: Avinyonet del Penedès, Barcelona, Cardona, Muntanyola, Sant Cugat del Vallès, Sant Llorenç Savall, Síria*, Barcelone 2008, p.145–197.
- ⁸ On ne dispose pas d'analyse de matériaux du château de La Floresta.
- ⁹ Voir CHRISTIAN RENFER, *Fladerpapiere et papiers de décor imprimés au XVI^e siècle – Aperçu des fonds suisses*, in : HELEN BIERI THOMSON (dir.), *Papiers peints, poésie des murs. Les collections du Musée national suisse (=catalogue d'exposition)*, Prangins 2010, p.125–138.
- ¹⁰ Voir KATHARINA MAYER HAUNTON, *An Alleged Fifteenth-century Woodcut Ceiling in Ferrara*, in: Print Quartely, n° XV/4, 1998, p.385–388.
- ¹¹ Voir HORST APPUHN / CHRISTIAN VON HEUSINGER, *Riesenholzschnitte und Papier tapeten der Renaissance*, Unterschneidheim 1976.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1–17 : Copyright Musée Picasso, Barcelone.

RÉSUMÉ

La découverte d'un ensemble de papiers imprimés polychromes, qui recouvaient la structure en bois d'un plafond du Palais Aguilar, siège du Musée Picasso, a permis d'initier une recherche sur l'utilisation des planches xylographiques en Espagne, et plus précisément en Catalogne, en dehors des limites de l'impression des estampes et de l'illustration de livres. Réalisées dans un style d'inspiration italienisante, nous pensons qu'il s'agit d'une production de la Renaissance, fruit de la collaboration entre des artisans, des maîtres graveurs, des créateurs d'images et des enlumineurs pour l'application de la couleur.

RIASSUNTO

La scoperta della carta da parati policroma stampata, che copriva la struttura lignea di un soffitto del Palazzo Aguilar, sede del Museo Picasso, ha permesso di dare vita a una ricerca sull'utilizzazione delle tavolette xilografiche in Spagna, e per la precisione in Catalogna, che superasse i limiti imposti dalla tecnica di stampa e di illustrazione dei libri. Realizzata in uno stile d'ispirazione italianazzante, riteniamo che la carta da parati sia una produzione del periodo rinascimentale e che la sua colorazione avvenne nell'ambito di una collaborazione tra artigiani, mastri incisori, ideatori di immagini e miniatori.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Entdeckung eines farbigen Drucktapetenensembles, das die Holzstruktur der Decke im Palais Aguilar – dem heutigen Picasso-Museum – zierte, stand am Anfang eines Forschungsprojekts zur Verwendung von Holzschnitten in Spanien und Katalonien, die über die Stichproduktion und die Buchillustration hinausgeht. Das Ensemble im italienisierenden Stil kann der Renaissance zugeordnet werden und ist wohl das Ergebnis einer Zusammenarbeit von verschiedenen Handwerkern – von Holzschniedern sowie Bildner- und Buchmalern, die dem Ensemble die Farbe gaben.

SUMMARY

The discovery of an ensemble of polychrome wallpapers that once decorated the wood structure of the ceiling in Palais Aguilar – now housing the Picasso Museum – initiated a research project into the use of woodcuts in Spain and especially Catalonia in the production of etchings and illustrations for books. The ensemble in the Italianate style may be ascribed to the Renaissance and was probably the outcome of collaborative work among craftsmen, woodcutters, illuminators and illustrators of books, who also applied the colours.