

Los papeles pintados de la torre de los Varona en Villanañe (Álava)

The wallpaper of the Varona Tower House in Villanañe (Álava)

Varonatarren dorreko paper pintatuak, Villanañe (Araba)

Rocío de Pablo Alba*

RESUMEN LABURPENA ABSTRACT

El objetivo de este artículo es el estudio de los papeles pintados de la torre de los Varona. Tras unas consideraciones generales sobre el uso de esta técnica en los siglos XVIII y XIX se procede al análisis iconográfico de los papeles pintados en la torre alavesa, identificando las fuentes literarias y visuales que los inspiran. La aportación más importante de este trabajo es la identificación de los temas mitológicos, inadvertidos hasta ahora por los estudiosos del conjunto monumental. Cabe destacar también algunas precisiones iconográficas sobre el tema de la caza.

Artikulu honek Varonatarren dorreko paper pintatuak aztertzea du helburu. XVI-II. eta XIX. mendeetan teknika horren erabilerari buruzko ohar orokor batzuk egin ondoren, Arabako dorre horretan pintatutako paperen azterketa ikonografikoa egiten da, horiek inspiratzen dituzten iturri literario eta bisualak identifikatuz. Lan honen ekarpen garrantzitsuena gai mitologikoen identifikazioa da, monumentu-multzoaren azterlariak orain arte ez baitiete erreparatu gai horiei. Azpimarratzekoak dira, era berean, ehizaren gaiari buruz egiten diren hainbat zehaztapen ikonografiko.

The aim of this article is the study of the wallpaper in the Varona Tower House. Following some general points about the use of this technique in the 18th and 19th centuries, the iconography of the wallpaper in the tower house in Álava is analysed, identifying the literary and visual sources that inspire it. The most important contribution of this work is the identification of the mythological themes, undiscovered until now by studies of the building as a whole. It is worth highlighting some iconographic details regarding the theme of hunting.

PALABRAS CLAVE GAKO-HITZAK KEY WORDS

Papeles pintados, linaje Varona, *caza de Compiègne*, musas, temas mitológicos, Fábrica Santa Isabel de Vitoria.
paper pintatuak, Varona leinua, caza de Compiègne, musak, gai mitologikoak, Gasteizko Santa Isabel Fabrika.
Chasse de Compiègne, muses, mythological themes, Santa Isabel factory in Vitoria, Varona lineage, wallpaper.

* Historiadora del Arte
rdepalba@gmail.com

Fecha de recepción/Harrera data: 23/06/2019
Fecha de aceptación/Onartze data: 01/09/2019

**INTRODUCCIÓN:
PANORAMA
GENERAL DE LOS
PAPELES PINTADOS**

Aunque el estudio de los papeles pintados tiene gran importancia para la historiografía artística, se ha tenido que esperar hasta las primeras décadas del siglo XX para comprobar que las investigaciones sobre ellos se están equiparando con las de otras artes, pues habían sido considerados como un arte secundario y de calidad inferior.

El arte del papel pintado ha tenido a lo largo de la historia una incalculable trascendencia como elemento artístico y cultural. Su objetivo fue crear ambientes refinados para las principales estancias de los palacios de la oligarquía, convirtiéndose en un elemento de diferenciación social. Durante el siglo XIX se impuso el uso de este procedimiento decorativo como revestimiento mural en sustitución de la pintura o de los tapices. Su origen se localiza en oriente y está muy vinculado a la fabricación y uso del papel. Hoy en día aún se desconoce cómo se comercializaron en Europa: la autora Lesley Hoskins sugiere que pudiera tratarse de regalos que hicieran los vendedores orientales a sus clientes europeos tras cerrar un contrato, o por la venta de algún otro producto oriental¹. Enseguida fue asumido e imitado en Europa: ya hay constancia de papeles pintados desde finales del siglo XVI, aunque alcanzó sus mejores representaciones a finales del XVII. Francia e Inglaterra lideraron esta producción, creando importantes manufacturas y alcanzando una gran calidad técnica y artística. Otros países como España importaron estos productos hasta crear sus propias fábricas durante el siglo XVIII, con las que abastecer la creciente demanda de estos exquisitos productos.

Uno de los conjuntos de papeles pintados más importantes y singulares del País Vasco, y probablemente de España, es el que decora los muros de las salas nobles de la torre-palacio de los Varona que se encuentra en el municipio de Villanañe, en la provincia de Álava, realizados en el siglo XIX. Por su singularidad, esta torre fue declarada Bien Cultural Calificado como Conjunto Monumental en 2002 por el Gobierno Vasco. En opinión de la profesora Micaela Portilla, esta torre es “el conjunto fortificado mejor conservado de la provincia”². Su importancia no se encuentra solo en lo constructivo, ya que su interior alberga una gran riqueza decorativa, como son sus muros decorados con estos excelentes papeles pintados, su exclusivo suelo cerámico de dos estancias, el mobiliario y otros objetos que tienen un gran valor histórico-artístico. Esta particularidad motivó que la Diputación Foral de Álava decidiese restaurar estas salas, adjudicando esta tarea a la sección de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco (1993-1997). Dada su antigüedad y la escasez de ejemplares que han perdurado hasta nuestros días, resulta relevante que estos papeles pintados

1 Lesley Hoskins: *The Papered Wall*. London, Thames and Hudson, 1994, p. 42.

2 Micaela Portilla: *Torres y casas fuertes en Álava*, Tomo II. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1978, p. 1029.

históricos ocupen actualmente el espacio para el que fueron diseñados y no se hallen en las salas de los museos o guardados en sus depósitos.

En este artículo presentamos dos contribuciones importantes surgidas a raíz del análisis del estado de la cuestión. Por un lado, hemos podido identificar las fuentes literarias y gráficas de las que provienen las siete musas que adornan la sala del Quijote y las dos restantes que se ubican en el dormitorio infantil. Y, por otro lado, hemos aportado interpretaciones inéditas a la iconografía de la cenefa que acompaña a las grisallas ubicadas en el despacho o gabinete, situado junto a la estancia citada anteriormente. También se han realizado aportaciones iconográficas del tema de *La caza de Compiègne* que decoran las paredes de la sala del Quijote.

1. BREVE PRESENTACIÓN DEL LINAJE Y DE LA TORRE DE LOS VARONA

La torre es un típico ejemplo de las casas-torre de linaje que salpicaron el paisaje del norte peninsular durante la Edad Media. Fue declarado Monumento Nacional en 1949 y Conjunto Histórico Artístico Monumental en 1982. Este conjunto arquitectónico medieval, de marcado carácter militar, está habitado por descendientes directos de la familia desde el siglo XII. El actual señor de la torre, Rodrigo María Varona Beltrán de Salazar, es el descendiente XXVII de los Varonas y XL del fundador. Este linaje ha generado numerosas ramas genealógicas que han dado continuidad al apellido Varona en varios continentes. La torre-palacio es la plasmación plástica y simbólica de la permanencia de su linaje y su vinculación a ella.

Los genealogistas sitúan el origen del apellido Varona y de su escudo en la leyenda de María Pérez, “la Varona”³, según la cual este apellido le fue concedido por Alfonso VII (1126-1157) con motivo de la batalla de Alfonso de Castilla (1065-1109) y Doña Urraca (1109-1126) contra Alfonso I de Aragón “el Batallador” (1104-1134) en los campos de Soria. Doña María Pérez, haciéndose pasar por varón, acudió a la pelea e hizo prisionero a Alfonso I; el Rey, considerando su valentía, le dijo: “...habéis obrado no como débil mujer, sino como fuerte varón y deberéis llamaros Varona vos y vuestros descendientes”. María Pérez casó con el Infante Don Vela, conde y señor de Ayala, y tuvieron un solo hijo, Rodrigo Muñoz Varona, que fue el primer señor de Villanañe.

El mayorazgo será el que garantice la permanencia de la familia. La consolidación de éste obligó al resto de los hermanos y hermanas a optar por otras alternativas vitales: contraer matrimonio, ingresar en la vida religiosa, servir al Rey o formar parte del ejército. No se conservan documentos que recojan la cronología de la institucionalización del ma-

3 Lope de Vega, en los primeros años del siglo XVII, le dedicó una comedia titulada *La varona castellana*.

yorazgo familiar, aunque tenemos uno en el que aparece citado como ya existente en un testamento de 1455, por lo que al menos es muy probable que se hubiera fundado en la generación anterior⁴.

Uno de los principales impulsores de la prosperidad, a mediados del siglo XVIII, en los valles de Valdegovía y de Valderejo se concentró en torno al linaje de los Varona. Según el historiador Alberto Angulo, “la íntima conexión de esta familia durante los siglos XVI y XVII con los intereses de los Austrias produjo una simbiosis que llevó a muchos vástagos de esta familia a participar de las entonces llamadas ‘labores del gobierno’ en los diversos territorios de la Monarquía Hispánica. Algunos de estos individuos mantuvieron largas estancias en territorios bien diferentes a los que les habían visto nacer”⁵. Ciertamente ocuparon cargos de gobierno en el ámbito internacional, nacional y provincial⁶, lo que lleva a pensar que pudieron funcionar como cadena de transmisión de inquietudes culturales y artísticas.

Tipología constructiva de la torre

Se trata de una torre con recinto fortificado por medio de una muralla almenada que lo envuelve en su exterior⁷ y rodeado por un foso. La torre, de estilo castellano señorial, se remonta a finales del siglo XIV y conserva elementos de su origen defensivo militar: almenas, garitones, matacanes, aspilleras, saeteras⁸ y escasez de vanos. El carácter defensivo se irá perdiendo, transformándose en una vivienda familiar. Por este motivo, un siglo después se añadió el palacio gótico renacentista con un patio interior, que proporcionará a este linaje una particular distinción con respecto al resto de torres señoriales de los valles cercanos. “El fortalecimiento del mayorazgo y un crecimiento notable de sus rentas señoriales permitieron a la familia dar un salto cualitativo en su escala nobiliaria, que se manifestó en el prestigio social que el linaje iba adquiriendo tanto en la comarca como en la propia administración de Castilla y del Imperio”⁹.

4 Carlos J. Martínez: *La torre-palacio de los Varona: historia y patrimonio*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2009, p. 87.

5 Alberto Angulo: “La familia de los Varona y la ferrería de Villanueva de Valdegovía en el siglo XVIII” en Javier J. Vélez Chaurri (ed.), *Las tierras de Valdegovía (Geografía, Historia y Arte)*, Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2002, p. 45.

6 Rodrigo Pedro de Varona y Salazar (1834-1891) fue diputado a Cortes por Álava y Maestre de Campo, Comisario y Diputado General de Álava de 1855 a 1858. Rodrigo Ignacio de Varona fue Diputado General carlista (1872), hijo de Rodrigo Pedro.

7 Susana Aréchaga y Francisca Vives: *Arquitectura Fortificada en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 14.

8 *Ibid.*, p. 14.

9 Martínez: *Torre-palacio*, p. 133.

Este conjunto histórico se completa con la iglesia parroquial erigida en el siglo XVI y con un jardín del siglo XIX que une ambos edificios. En el jardín se conserva una fuente de piedra que data de 1848, rematada con la efigie del torso de “La Varona” vestida con armadura, celada y con espada alzada en una mano, debajo de la cual se puede ver el escudo de la familia.

Para la autora Micaela Portilla, en el bajo medioevo “las torres señoriales que en siglos anteriores habían servido de defensa de tierras y gentes, se orientan principalmente hacia el dominio de los caminos”¹⁰. Villanañe se encuentra en una destacada encrucijada histórica de rutas que, por Valdegovía se dirigían al mar y eran transitadas desde época romana. Durante la Edad Media estos caminos cobrarán gran importancia debido al comercio de la lana castellana entre Castilla y Flandes, del hierro vizcaíno hacia el interior de la Península y de la sal de Salinas hacia la alta Castilla y Navarra¹¹. Además, Villanañe está situada en una de las vías de peregrinación hacia Santiago.

2. ORIGEN, EVOLUCIÓN Y TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN DE LOS PAPELES PINTADOS

El origen de este modo de decorar se sitúa en China y Japón, y su conocimiento llegó a Europa a través, en gran parte, de los misioneros holandeses. Es uno de los productos exóticos que comienzan a llegar a occidente por medio de la Compañía de Indias, cuando se abre el comercio con oriente en el siglo XVII. Rápidamente se ponen de moda e influyen en las demás artes decorativas. Esta buena acogida se debió a su inferior coste comparado con el de los tapices y sedas.

Tanto en Inglaterra como en Francia se despertó un extraordinario interés por conocer las técnicas de fabricación y de esta manera no depender de las importaciones¹². Requirió mucho tiempo y esfuerzo para llegar a utilizarlo como revestimiento de muros, dada su fragilidad y dificultad que presenta al estar adherido a la pared (humedades, irregularidades, insectos, etc.). En un principio, su uso fue destinado a servir de revestimiento interior de armarios, arcones, cofres y guardas de libros. Más tarde, transformaron el papel dándole la apariencia de sedas, terciopelos, cuero repujado, mármol o madera lacada.

Las primeras noticias que se tienen de la fabricación de papeles impresos o pintados europeos datan de 1634 en Inglaterra, año en el que

¹⁰ Portilla: *Torres*, Tomo I, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Las diferencias técnicas relativas a la producción de papel pintado, marcó la rivalidad entre ambos países hacia finales del siglo XVII. Lesley Hoskins, (ed.): *The Papered Wall*. London, Thames and Hudson, 1994, p. 13.

Jeremías Lanyer descubre los procedimientos chino y japonés para la estampación del papel. Es un modo de decorar los muros cuyo soporte es el papel, al que se stampa un dibujo o diseño que se colorea. Los más antiguos son de elaboración artesanal manual y están realizados con papel de trapo (se trata de papel verjurado con filigranas, fabricado hoja a hoja), que más tarde fue sustituido por el papel vitela¹³ que inventa Canson (en Inglaterra), y comienza a fabricar de manera artesanal industrializada largas tiras de papel en 1826¹⁴. El papel realizado a mano es de una calidad excelente y es el motivo por el que se han conservado de manera tan óptima los papeles pintados objetos de este estudio. Hasta 1830 el papel destinado a papel pintado se presentaba bajo la forma de hojas, en papel verjurado o vitela¹⁵.

Al estallar la guerra de los Siete Años (1754-1763) entre Francia e Inglaterra, cesó la importación de papeles pintados ingleses, lo que originó que la fabricación francesa se desarrollara más. El fabricante francés de papel, Rêveillon, comenzó en 1782 a imitar el papel vitela, de origen inglés, en su molino de Courtalin-en-Brie (Isla de Francia)¹⁶. Surgió la necesidad de fabricar este papel en formato más grande para poder trasladarlos al muro¹⁷. Con este fin, encolaban hojas entre sí pegando una a otra mediante pequeñas pestañas componiendo un rollo, hasta que en 1798 otro industrial papelerero francés, Nicolás Louis Robert en el molino de Essonnes, (Isla de Francia), inventó la máquina de fabricar papel continuo¹⁸.

La fabricación de estos papeles tuvo su mayor desarrollo en Alsacia. Juan Zuber fundó la fábrica de Rixheim con el nombre de Hartmann Risler & Cie que a partir de 1803 pasó a llamarse Zuber & Cie y sigue funcionando en la actualidad. Esta manufactura continuó experimentando nuevos procedimientos en su papelería de Roppentzwiler hasta que en 1830 presentó su patente sobre el papel continuo; es decir, a partir de esta fecha ya no se fabricarán más papeles pintados en papel verjurado o vitela ni de manera tan artesanal¹⁹. En la región de Borgoña los hermanos

13 Se trata de papel satinado de origen vegetal, parecido al pergamino. Sustituyó al papel verjurado para conseguir un papel liso, que no tuviera estrias.

14 Como consecuencia de la Revolución Industrial tuvieron lugar enormes cambios técnicos en Inglaterra.

15 M^a Dolores Rodríguez: "El papel como soporte del papel pintado", *Actas del VI Congreso Nacional de la historia del Papel en España*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, p. 91.

16 Veronique de Bruignac: *Le papier peint*, París, Massin, 1995, p. 24.

17 El formato del papel vitela es pequeño dado que la matriz en que se elaboran no podría ser manejada manualmente si fuera grande.

18 De Bruignac: *Papier*, p. 24.

19 En 1843 F. G. Keller descubre la madera como materia prima para la fabricación de papel, la cual relegará al resto de los materiales utilizados hasta entonces.

Joseph y Pierre Dufour fundaron otra fábrica en 1797 llamada Dufour et Cie de Macon, que se dedicaría especialmente a los papeles pintados panorámicos, evocando escenas de jardines neoclásicos, y que cerraría en 1830. Estas dos manufacturas francesas realizarán los primeros papeles pintados panorámicos que se comercialicen en Francia y ambas firmas competirán en el mercado de papeles pintados con paisajes²⁰.

La estampación de papeles pintados parte de los mismos métodos de estampación que las telas llamadas Indianas²¹. Las técnicas de estampado avanzan mucho hacia 1780 cuando se consiguen dibujos más complejos y mayor tonalidad de colores. Posteriormente se desarrollaron otros inventos que abrieron el camino para la producción a gran escala, como la impresión por medio del cilindro en lugar de la plancha²² y la introducción de los productos químicos, que transformaron el colorido y la manera artesanal de trabajar²³. Los pigmentos eran de origen mineral (tierras) y/o vegetal (de procedencia maderera) o animal (como la cochinilla)²⁴. Para las autoras Encarna Cepedal y Lola Rodríguez, “el color en sus inicios constaba de tintas de impresión con las que se estampaba el dibujo en blanco y negro, y posteriormente se coloreaba con *pochoir*”²⁵ (un tipo de estarcido), a base de plantillas. También realizaban grisallas, es decir, estampaban papeles con gradaciones en un solo tono. Según la restauradora Lola Rodríguez, “estas técnicas eran aplicadas a mano con pincel en su totalidad; con procedimientos xilográficos de estampación para los contornos e iluminados a mano o mediante estampación de los diferentes colores con matrices xilográficas en unos casos o con talla dulce en otros, e incluso con la combinación de talla dulce y *pochoir*”²⁶.

La producción de papel estaba muy relacionada con las artes gráficas. Es así como encontramos molinos o manufacturas de papel que se dedicaban también a la estampación de papel para diversos usos decorativos. M^a Teresa Canals ha realizado una profunda investigación de

20 M^a Dolores Rodríguez: “Los papeles pintados en Euskadi. Paper pintatuak Euskadin”, *Blablart*, 10, 2009.

21 Con este término de *Indianas* se definen durante el siglo XVIII textiles de algodón estampados con diseños de colores muy vivos. Al principio, estas telas estampadas de algodón o lino se importaban de la India.

22 Este invento para estampar se debe a Leroy que depositó su patente en 1840. De Bruignac: *Papier*, p. 11.

23 M^a Teresa Canals: “El papel como revestimiento mural: iconografías de inspiración española en los papeles pintados del siglo XIX”. *II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura 1997, p. 52.

24 M^a Dolores Rodríguez: *El arte y la ciencia de la mano. La recuperación de papeles pintados históricos*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, p. 7.

25 Encarna Cepedal y Lola Rodríguez: “El papel pintado. De lo artesanal a lo industrial”. *Fabrikart*, 2, 2002, p. 66.

26 Rodríguez: “Papel”, p. 90.

documentación archivística para conocer los principales centros de fabricación de papel pintado en España a mediados del siglo XIX²⁷. En su trabajo ha recogido las que participaron en exposiciones regionales, nacionales e internacionales, las cuales se citan a continuación: Sebastián Waiss en La Coruña, la Fábrica Santa Isabel en Vitoria, Diego Delicado y Cía de Torre del Mar en Málaga, Berlschinger y Codina en Barcelona, y por último la de la Viuda de Ribed e hijo en Villava (Pamplona). Como vemos, la fabricación de papel pintado en España hacia la mitad del siglo XIX estaba muy extendida por todo el país.

Papeles pintados históricos o “panorámicos”

El conjunto de escenas que forman una composición narrativa continua se denomina “panorámica”, constituyendo un género único en este arte decorativo. Destacan en ellas la apertura del espacio y la invitación a trasladarse a otros mundos con la imaginación, como pueden ser lugares exóticos, paraísos desconocidos, etc. De esta manera consiguieron que el papel pintado panorámico llegase a ser algo más que un mero elemento decorativo, dotándole de una función divulgadora de la historia y la cultura popular en la sociedad europea de mediados del XIX. Tuvieron su momento de esplendor a mediados del siglo XVIII y dejaron de producirse hacia 1865. Difieren notablemente de los papeles pintados que hoy en día decoran nuestras viviendas, pues en la actualidad se emplean diseños seriados. Hasta el descubrimiento de la fotografía en 1839, los pintores, dibujantes, ornamentistas y grabadores fueron quienes nos transmitieron la descripción de la realidad.

Como expone la autora M^a Teresa Canals, los fabricantes de papel pintado reflejaron en sus temas la curiosidad y el interés que reinaba en Europa gracias a los nuevos hallazgos de todo tipo que se estaban produciendo en los últimos siglos²⁸. De hecho, el descubrimiento de las ciudades enterradas de Herculano (1738) y Pompeya (1748) ayudaron a afianzar el inicio del neoclasicismo que se venía instaurando en Europa. También, la publicación de la *Antichità di Hercolano esposte* promovida por Carlos III rey de las Dos Sicilias²⁹, llenó las artes menores de imágenes del antiguo Imperio romano reproducidas en sus volúmenes: muebles, vajillas, porcelanas, bronce, textiles y por supuesto, el tema que aquí se trata³⁰.

27 M^a Teresa Canals: “Principales centros de fabricación de papel pintado en España a mediados de siglo XIX”, *IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Madrid, Asociación Hispánica de historiadores del papel, 2001,” pp. 77-78.

28 Canals: “El papel”, p. 52.

29 Encargó la ejecución de esta publicación a los mejores grabadores del momento para inventariar los hallazgos de las excavaciones.

30 Por medio de los neoplatónicos del círculo Careggi, los mitos clásicos empiezan a re-

Respecto a la selección de temas para reproducir a gran tamaño, los especialistas destacan como fuentes principales de inspiración los grabados antiguos y de ilustraciones con temas mitológicos o históricos, las obras de arte célebres en pintura, escultura y arquitectura, los eventos históricos o militares y las fiestas populares (corridos de toros, cacerías...) y, por último, las obras narrativas y teatrales³¹.

En el País Vasco tenemos el privilegio de contar con varios ejemplares de papeles panorámicos históricos pintados en diversas casas particulares (algunas han pasado a ser propiedad de Instituciones públicas), correspondientes a los prototipos del primer tercio del siglo XIX y realizados la mayor parte en papel vitela aunque queda algún resto confeccionado en papel verjurado. El restaurador Xabier Martiarena describe varios de ellos en su blog³².

3. USO DECORATIVO DEL PAPEL PINTADO EN ESPAÑA

Durante el siglo XVIII España importaba gran cantidad de papeles pintados de Francia debido a la elevada demanda existente en la Península y a la ausencia de fábricas nacionales que pudieran competir con la calidad de las francesas³³. Contamos con una gran variedad de restos de estos papeles en casas particulares, torres y villas. Se conservan *in situ* en palacios como los del Marqués de Lozoya (Segovia), Quintanar (Segovia), La Quinta de El Pardo (Madrid) o Aranjuez (Madrid).

Se tiene constancia documental de que a finales del siglo XVIII había tres fábricas de papel pintado en Madrid (1773), Zaragoza (1778) y Barcelona (1781), además de varios depósitos y almacenes para su venta al pormenor y los establecidos en Sevilla y Cádiz para exportar al centro y sur de América, como ocurriera con los naipes³⁴. La mayoría de estos pequeños establecimientos sobrevivieron hasta que la nueva tecnología se impuso e hizo imposible la competencia a pequeña escala.

La política mercantilista de recuperación de la industria nacional por parte de los primeros Borbones llevó a la promoción de iniciativas privadas. Estas empresas tuvieron la condición de manufacturas reales, en gran medida por ser la Casa Real el principal beneficiario de sus pro-

presentarse en las artes.

31 Canals: "El papel ", p. 52.

32 Xabier Martiarena: "Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanaña, Azkoitia y Oiartzun". www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 24/09/2018).

33 Isadora Rose-de Viejo: *La Real Fábrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 22.

34 M^a Teresa Canals: "Real Fábrica de papeles pintados, 1788-1834", en Susana Torreguitart Búa (coord.), *Jornadas sobre Reales Fábricas, La Granja de San Ildefonso*. Cuenca, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002, p. 396.

ductos³⁵. De esta manera, a finales del reinado de Carlos III (1788) se inauguró La Real Fábrica de Papeles Pintados en Madrid, respondiendo así al contexto ilustrado europeo del siglo XVIII en el que “se empezaron a considerar los ‘bellos oficios’ como sinónimo de educación”, en palabras de M^a Teresa Canals³⁶, y en el que las mayorías de monarquías europeas tenían las suyas propias. Una de las finalidades de las reales manufacturas era la de suministrar género nacional para evitar la importación. Su producción era la de mayor prestigio local para la época debido a su vinculación con la monarquía.

Se nombró director de esta Real Fábrica a Pedro Giraud de Villette, descendiente de una familia francesa dedicada a este oficio. Giraud tenía vínculos familiares y profesionales con París, lo que le permitía, por una parte, estar al día de todas las novedades artísticas y técnicas y, por otra, adquirir, para revender, papeles pintados como por ejemplo las panorámicas, los rosetones y decoraciones para los techos, de los que diversos ejemplares aún decoran los salones de viviendas españolas³⁷. Los privilegios a las manufacturas reales fueron desapareciendo, por lo que tras la muerte de Fernando VII en 1833 muchas de estas fábricas dejaron de producir. No obstante, durante el reinado de Isabel II se siguieron tapizando las estancias de diferentes residencias palaciegas con papeles pintados en Riofrío (Segovia), Aranjuez (Madrid) y San Ildefonso (Segovia) entre otros muchos.

M^a Teresa Canals recoge en su libro “que la actual marquesa de Lozoya le indicó que según la tradición oral familiar, los papeles de su palacio proceden de la real fábrica y fueron un obsequio de Fernando VII”³⁸. Como se sabe, este rey estuvo en Francia seis años como ‘prisionero’ de Napoleón. Para Lucía Gómez, “es posible que en ese momento el rey desarrollara el gusto por los papeles franceses que posteriormente se comerciaron en la real fábrica de papeles pintados de Madrid. El rey estuvo en el castillo de Valençay y volvió a España el 14 de marzo de 1814; solo dos años más tarde, en 1816, se realizan las redecoraciones de La Quinta de El Pardo³⁹ y del palacio de los marqueses de Lozoya. En esos años debió tener contacto con todas las modas francesas y si no trajo él directamente los papeles para los palacios reales de España, pudo encargarlos nada más llegar a Madrid. (...). Sin embargo, es más probable que estos papeles de Lozoya llegaran a Madrid por medio del

35 Carlos Sanz: “La revalorización del Arte del papel pintado en una de las últimas manufacturas regias del Antiguo Régimen español”, *Revista Historia Autónoma*, 10, 2017, p. 219.

36 Canals: “Real Fábrica”, p. 395.

37 *Ibid.*, p. 402.

38 M^a Teresa Canals: *Els papers pintats i les arts decoratives*. Barcelona, Gramagraf, 2003, p. 61.

39 En La Quinta había unos inestimables cuadros que Fernando VII cedió al Museo del Prado cuando decidió decorar con papeles pintados los muros de este palacio.

4. LOS PAPELES PINTADOS DE LA TORRE DE LOS VARONA

ya citado *Giraud de la Villette* quien adquiriría en París papeles pintados de alta gama para revenderlos en España, o bien los fabricaba en la real fábrica ya mencionada partiendo de modelos franceses⁴⁰.

Según el historiador Carlos J. Martínez, Rodrigo Ramón Miguel Varona (1753-1830) fue el artífice de la renovación decorativa de su interior, sobre todo de la planta noble, durante los años que ostentó su mayorazgo (1816-1830)⁴¹, pero en el archivo de la familia no se ha encontrado documentación que lo acredite⁴². Fue un hombre influido por el pensamiento ilustrado que tuvo importantes contactos con artistas e intelectuales de su tiempo. Buscó para la decoración de las habitaciones nobles de la torre-palacio motivos de gusto burgués y romántico, propio del eclecticismo del siglo XIX. Actualizó la decoración siguiendo la última moda francesa, al mismo tiempo que lo hacía el monarca en sus propiedades. Resulta significativo que para esta torre-palacio no se emplearan papeles nacionales confeccionados en la Real Fábrica, sino importados de las manufacturas francesas⁴³.

A continuación, procederemos a describir estos papeles pintados realizados en el siglo XIX y procedentes de París, Alsacia y Vitoria.

4.1. Papeles procedentes de manufacturas parisinas

Las dos salas principales, la sala del Quijote⁴⁴ y el gabinete, se decoraron con sendos conjuntos panorámicos que se encuentran entre las primeras series realizadas en Europa. Para la sala del Quijote se eligió como tema decorativo principal *La caza de Compiègne*, que corresponde a la manufactura Jacquemart & Bénard⁴⁵ y consta de 25 paños realizados en su primera tirada en 1812. Representan la gran caza del ciervo en escenas seriadas que se distribuyen en seis piezas siguiendo este orden: en la primera aparece la salida a la cacería desde el castillo de

40 Lucía Gómez: "Historia de los papeles pintados del palacio de Quintanar de Segovia, España", *Conserva*, 21, 2016, pp. 106-107.

41 Martínez: *Torre-palacio*, p. 148.

42 *Ibid.*, p. 149. Hemos podido comprobar la inexistencia de estos documentos en el Fondo Varona, depositado actualmente en el Archivo del Territorio Histórico de Alava.

43 Para afrontar estos cuantiosos gastos suponemos que contó con los ingresos que le aportaba su ferrería.

44 Llamada así debido a la decoración de las baldosas del suelo con escenas de El Quijote. Era la estancia principal y en ella tenían lugar los actos sociales y administrativos.

45 Esta firma compró a Réveillon su manufactura de París cuando tras los sucesos trágicos de la Revolución Francesa decidió exiliarse a Inglaterra. Cerró inexplicablemente en 1840.

Compiègne, donde se aprecia la calesa de la reina de Nápoles con un escudo de color rojo en la portezuela; la segunda relata la persecución del ciervo; la tercera y cuarta representan, respectivamente, el paseo por la ribera del río Ralea y el ciervo cruzando el río; la quinta corresponde a la caza de la presa, y la sexta muestra la comida sobre la hierba dejando ver al fondo las ruinas del Castillo de Pierrefonds. Componen un relato narrativo completo, siguiendo al pie de la letra lo que la investigadora Isabel Mateo indica acerca de estas escenas cinegéticas: “la verdadera y completa escena de caza implica la persecución de la pieza, su acorralamiento y su muerte por el cazador”⁴⁶. En origen, estos papeles pintados se diseñaron como un paisaje panorámico y continuo⁴⁷, pero en la torre de los Varona se optó por fragmentar la serie para que se asemejaran a tapices o lienzos, enmarcando las escenas con cenefas estrechas de flores estilizadas que imitan estuco o escayola. Se ha comprobado durante su restauración que se trata de papeles artesanales, realizados en papel de trapo de pequeño formato, y que “las técnicas utilizadas en un principio eran óleo y temple, aplicadas mediante procedimientos de estampación como la xilografía y el *pochoir*”⁴⁸. Exhiben numerosas gamas de azules, verdes, amarillos, ocre y rojos; muestran gran movimiento y se pueden enmarcar estilísticamente como románticas, en las que podemos apreciar el agrado por el ruínismo, el paisaje y los nuevos gustos burgueses.

El dibujo inicial es obra de Charles Vernet (1758-1836), especializado en pinturas de paisajes y escenas de caza, y fue ejecutada por grabadores e impresores formados en la escuela de Réveillon⁴⁹. Fue un encargo para la inauguración del Museo de caza de Senlis⁵⁰, en la región de Picardía (Francia). Posteriormente, la reedición se realiza aproximadamente hacia 1815. Entre las dos ediciones se observa un cambio de color en las casacas militares de los cazadores, pintadas de color rojo en 1812 (napoleónicas) y en color azul en 1815⁵¹ (debido al nuevo régimen borbónico de la restauración). Evidentemente, el color rojo de las casacas en estos papeles aquí descritos, indica la fecha aproximada de la reforma de la torre que se debió de realizar entre 1812 y 1815. Se conocen otros seis lugares donde aparece esta serie con casacas rojas: en París, Essonnes, Londres, Viena, Bérgamo y Eskoriatza.

46 Isabel Mateo: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las Sillerías de Coro*. Madrid, Ed. C.S.I.C., Instituto Diego de Velázquez, 1979, p. 307.

47 En el antiguo palacio de los Gastañaduy en Eskoriatza (Gipuzkoa) se puede contemplar esta misma panorámica tal como era en origen.

48 M^a Dolores Rodríguez: “Restauración de papeles pintados “panorámicas” en el País Vasco: la caza de Compiègne”, *Akobe*, 3, 2002, p. 26.

49 Rodríguez: “Los papeles”.

50 Canals: *Papers*, p. 59.

51 Rodríguez: “Restauración”, p. 26.

El artista de estos dibujos ambientó sus paisajes en el bosque de Compiègne⁵² (Picardía), puesto que fue lugar de veraneo y de caza de los reyes de Francia Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, así como de los emperadores Napoleón I y Napoleón III. La orografía del bosque, con mesetas cortadas por valles y desfiladeros, pequeñas colinas, arroyos y estanques, era un espacio idóneo para cazar. Por ello, es comprensible que el autor represente el Palacio de Compiègne como residencia real e imperial. Luis XV llevó a cabo una remodelación y decoró el interior con motivos de caza. Posteriormente, en 1807, Napoleón I ordenó enriquecerlo y quiso contar con una salida directa al bosque, sustituyendo un trozo de muro por una verja que el artista recoge en sus dibujos.

Como ya hemos comentado, en estos papeles aparece también las ruinas del Castillo de Pierrefonds⁵³, muy cercano al palacio de Compiègne, lo que nos hace pensar que fue representado de manera real. Sin embargo, el añadido de las montañas es inventado porque este bosque tiene suaves colinas y carece de montes. Los cazadores portan avanzargas y aparecen acompañados de perros de caza, identificados como sabuesos franceses. Para la autora Isabel Mateo, la escena en la que se representa al ciervo cruzando el río, tiene una interpretación moralizante que bebe de fuentes bíblicas desde la temprana Edad Media: “el ciervo cuando es perseguido huye de los caminos fáciles y va por los abruptos para que los perros no puedan alcanzarle, e incluso se mete en el agua para que no puedan encontrar sus huellas. Así, el hombre debe huir de las tentaciones del demonio (...)”⁵⁴.

También se observan figuras humanas, unas vestidas de manera popular, que suponemos representan a personas del pueblo que habitan esa zona del bosque y que se dedican a sus labores cotidianas; otras pasean elegantemente vestidas y, finalmente, otro grupo viste de amazonas. Era costumbre de la sociedad ilustrada salir a pasear, puesto que el paseo era un lugar de ostentación en el que poder mostrar una carroza lujosa, el peinado de moda, la indumentaria elegante y el cortejo. La panorámica termina con la escena del almuerzo sobre la hierba, dado que en aquella época las clases altas sentían un gran atractivo por la vida campestre. La presencia de la fuente da frescura al ambiente y lo envuelve en una atmósfera bucólica de gusto por la naturaleza, como expresaba Jean-Jacques Rousseau en su obra *La Nueva Eloísa*, en la que exhorta a un retorno a la naturaleza.

52 Este bosque ha sido muy tratado en el arte desde la Edad Media, puesto que ya aparece en manuscritos miniados del siglo XV.

53 Este castillo medieval estuvo en ruinas hasta que Napoleón I lo compró en 1810.

54 Mateo: *Temas*, p. 312.



Figura 1.

En la parte inferior de estas escenas se aprecian tres motivos de escenas navales en grisallas separadas entre sí por una decoración de ánforas de estilo imperio⁵⁵ cuyo zócalo imita mármoles. El restaurador Xabier Martiarena identifica las grisallas navales como representaciones de “Puertos del Mediterráneo” atribuidas a Horacio Vernet⁵⁶. La parte superior de las ventanas se decora con unas parejas de amorcillos o *putti*, que aluden a Rafael, quien los representaba en parejas como alegoría del amor, llevando siempre algún objeto en las manos (en este caso la tela) y portando los atributos de Cupido como es el carcaj con las flechas.

El archivo familiar también queda forrado por estos papeles puesto que se trata de un armario de doble puerta empotrado en el muro orientado al este. En los cuatro ángulos del recinto (fig. 1), a continuación de los paneles, se pueden ver siete musas⁵⁷ de gusto neoclásico en espacios azules pálidos con fondos de nubes blancas y apoyadas sobre pedestales

55 Xabier Martiarena: “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe, Azkoitia y Oiartzun”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 24/09/2018).

56 *Ibid.*

57 Como señala el profesor Jesús M^a González de Zárate, la mitología griega cuenta que “Zeus (Júpiter) se unió a Mnemosyne (Memoria) durante nueve noches y al cabo de un año dio a luz a las nueve Musas, encarnación del saber. Mnemosyne es hija de Urano y Gea, pertenece al grupo de los Titanes. Su figura es una personificación de la Memoria”. Jesús M^a González de Zárate: *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997, p. 75.

que imitan piedra, las cuales llevan inscrito sus respectivos nombres griegos, transcritos en alfabeto latino. Están distribuidas en el orden en el que se citan: Callíope, Uranie, Melpomene, Euterpe, Terpsícore, Thalie y Polimnia. A las que hay que añadir las dos últimas, Clío y Erato, que se hallan en la habitación infantil.

Un aspecto que no ha sido tratado hasta ahora en la bibliografía existente acerca de estas musas es la fuente gráfica de la que provienen, que ha sido identificada por el profesor Jesús M^a González de Zárate, según el cual, los dibujos originales que inspiraron al autor de estos modelos se deben a Pedro Angelotti⁵⁸. Las cuatro musas que presentamos en las ilustraciones (fig. 2-5) muestran gran similitud con los diseños de este dibujante (las cinco musas restantes presentan variaciones respecto a los dibujos de Angelotti). La serie escultórica de estas musas se encuentra actualmente en la sala de las Musas del Museo Pío-Clementino (Museos Vaticanos). Estas esculturas, copias romanas de originales griegos de autor anónimo, están datadas en el siglo II d. C. (Periodo Imperial, Dinastía Antonina), son de mármol y las siete fueron encontradas en la Villa Cassio próxima a Tivoli en 1774, durante el pontificado de Pío IV⁵⁹. Angelotti realizó sus dibujos en Roma hacia 1780; posteriormente Napoleón se apropió de los mármoles y los trasladó a París en 1797 hasta que regresaron al Vaticano tras el acuerdo alcanzado en el Congreso de Viena de 1815⁶⁰.

Las musas se representan jóvenes⁶¹ y se muestran de cuerpo entero, en posición erguida y frontal, con ropas sencillas y ligeras y de abundantes plegados, a modo de delicados mantos. Para el historiador Carlos J. Martínez estas musas tienen aspecto marmóreo⁶²; en cambio, para los restauradores Lola Rodríguez y Xabier Martiarena, imitan a figuras de bronce⁶³. Llevan el pelo recogido, algunas calzan sandalias y otras presentan los pies descalzos.

58 Información proporcionada por Jesús M^a González de Zárate a quien agradezco su colaboración.

59 SALA DE LAS MUSAS, MUSEOS VATICANOS, <http://www.museivaticani.va> (Consultado el 23/09/2018).

60 A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a las piezas halladas en las excavaciones llevadas a cabo en el territorio de Roma y del Lacio, las colecciones pontificias se amplían considerablemente. Sin embargo, en 1797, tras el Tratado de Tolentino en 1797, el Estado Pontificio se ve obligado a ceder a Napoleón Bonaparte las principales obras maestras del Museo Pío Clementino. <http://www.museivaticani.va> (Consultado el 23/09/2018).

61 Hubert Gravelot y Charles Cochin: *Iconología*. México, D.F., Universidad Iberoamericana, 1994, p. 109.

62 Martínez: "Torre-palacio", p. 149 y p. 151.

63 Rodríguez: "El arte" p. 5. MARTIARENA, X.: "Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe, Azkoitia y Oiartzun". www.xabimartia.blogspot.com/es/ (Consultado el 24/09/2018).

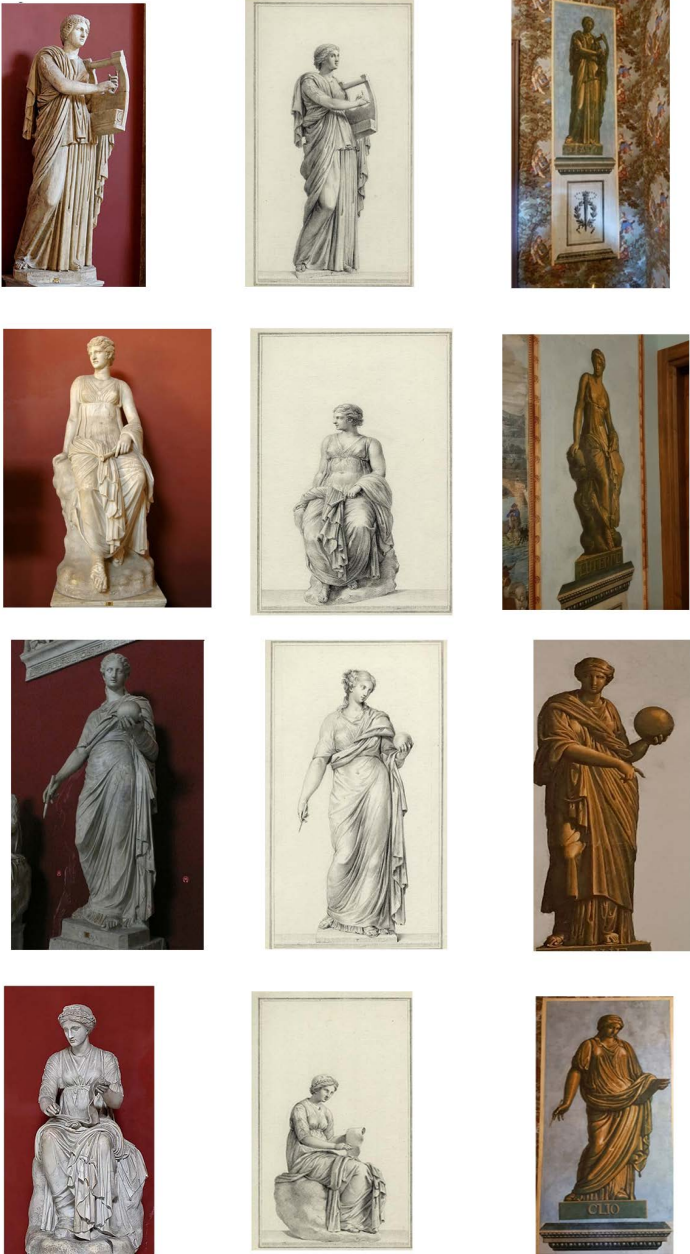


Figura 2-5.

Quisiéramos destacar que es la primera vez que se describen los atributos que distinguen a cada una de ellas, ajustándonos a las descripciones que Cesare Ripa realizó en su obra *Iconología* (1593), considerada como el primer diccionario de imágenes alegóricas⁶⁴. Calíope (fig. 6) es la primera en dignidad, por lo que lleva una corona de laurel en sus sienas significando que gobierna a los poetas; esta musa remite a la poesía épica: en su mano derecha se aprecian los libros épicos más célebres y en la izquierda una antorcha. Urania, musa de la astronomía, suele ser presentada con una corona sobre la cabeza, el compás y la esfera terrestre; en nuestro caso solo lleva el globo que representa la esfera terrestre, apoyado sobre la mano izquierda y con el dedo índice de la derecha indica hacia abajo señalando la Tierra. Melpómene (fig. 7), representa la tragedia, es de expresión triste⁶⁵, se acompaña de una corona en la mano derecha y un puñal desenvainado en la izquierda como atributos, viste el traje de los actores del género de la tragedia pero no muestra los coturnos⁶⁶ que tanto la distinguen, y junto con Polimnia son las únicas que llevan la cabeza cubierta con un ligero manto o velo. Euterpe, inventora de la flauta, porta un instrumento de viento, que aquí parece tratarse de una trompeta o trompa. Está sentada sobre una roca y en la cabeza lleva una diadema, el manto lo tiene caído a la altura de las caderas y deja ver un delicado vestido que cubre su torso. Terpsícore (fig. 8), la danzarina, que descansa sobre una peana, porta como atributo un instrumento musical, el pandero, y exhibe una corona en la cabeza (no se distingue si es de plumas como indica Ripa)⁶⁷. Talía (fig. 9) remite a la comedia y se burla de las cosas por lo que aparece con una máscara en la mano izquierda, un tocado en la cabeza y los pies calzados a modo de zuecos o coturnos; también se apoya sobre una peana. Por último, encontramos a Polimnia (fig. 10) que, siguiendo a Ripa, aparece impartiendo un discurso con la cabeza cubierta por un ligero velo⁶⁸; Cochín resalta que tiene “la mano derecha levantada en actitud de arengar”⁶⁹. Se puede decir, sin lugar a dudas, que el diseñador ha seguido los modelos iconográficos descritos por Cesare Ripa en su obra citada anteriormente.

Creemos que se podría tratar, además, de un programa iconográfico que quiere reflejar las inquietudes intelectuales y culturales de

64 Cesare Ripa: *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 2007, pp. 109-118.

65 Gravelot y Cochín: *Iconología*, p. 106.

66 Calzado alto que utilizaban los actores de teatro trágico en la antigua Grecia.

67 Ripa: *Iconología*, p. 114.

68 *Ibid.*, p. 112. “Aparece esta Musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo (...) sosteniendo con la siniestra un libro sobre el cual estará escrita esta palabra: *suadere* (...) que indica el fin de la Retórica que es persuadir a quien escucha”.

69 Gravelot y Cochín: *Iconología*, p. 127.

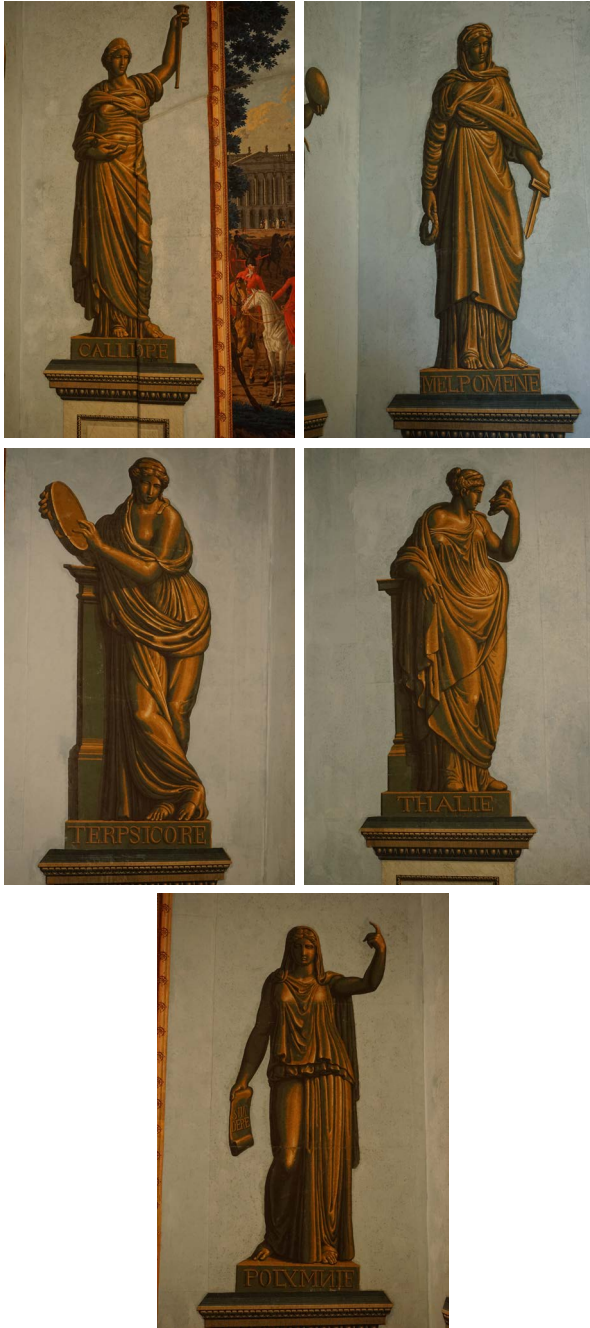


Figura 6-10.

la familia que habita la torre. Era común en la sociedad ilustrada que la aristocracia y la alta nobleza trataran de emular a la realeza, y las actividades aquí representadas así lo demuestran, como son la cacería y el cultivo de las humanidades y las artes. Asimismo, dada la rica historia del linaje de los Varona, no es trivial que el archivo familiar se conserve en la sala Quijote y que la magnífica biblioteca se encuentre en la sala contigua de las *vistas de España*⁷⁰. También pudiera ser una alusión a la unidad de la cultura, cuyos distintos saberes representan estas diosas. Las musas resurgen en el Renacimiento para recuperar su personalidad clásica que el cristianismo arrinconó: Dante y Boccaccio las invocan como sus inspiradoras, y el Quattrocento intenta reconstruir sus imágenes. Finalizamos la descripción de estas diosas de las artes citando de nuevo a Jesús M^a González de Zárate que escribe “los propios nombres de las Musas remiten a una significación concreta: Clío es la que ensalza, Euterpe la que alegra, Talía la que florece, Melpómene la que canta, Terpsícore la que danza, Erato la adorable, Polimnia la de los himnos excelsos, Urania la celeste y Calíope la de dulce voz. Generalmente se las recrea en grupo formando el tradicional coro de las nueve mujeres”⁷¹. Lo último que podemos añadir como otro posible motivo de su presencia aquí, lo aporta el investigador Xabier Martiarena para quien “durante la primera mitad del siglo XIX se pusieron en el mercado una serie de esculturas alrededor de temas como las Musas, las Estaciones y las Cuatro Edades”⁷².

El despacho o gabinete está decorado con otro papel pintado de “panorámicas” llamado *vistas de España*, fechado en 1818⁷³. Se trata de xilografías realizadas en París que conforman un verdadero paisaje panorámico, y muestran diferentes paisajes de España en grisalla. A fecha de hoy, aún se desconoce la manufactura. Es un mural decorativo elaborado a base de hojas de papel de trapo ensartadas o pegadas entre sí formando, a su vez, un “rollo”⁷⁴. El diseño del dibujo comienza en el muro opuesto al de la ventana, donde están localizadas la alcoba y la biblioteca, y de ahí arranca en los dos sentidos el recorrido por los diferentes paisajes o vistas, hasta que se llega a los árboles que enmarcan la ventana por ambos lados. Las puertas principales de la sala están forradas por el papel pintado, por lo que se integran y quedan ocultas por estas panorámicas.

70 Martínez: *Torre-palacio*, p. 123. Los describe muy acertadamente como el *sancta sanctorum* del orgullo de permanencia.

71 González de Zárate: *Mitología*, p. 186.

72 Xabier Martiarena.: “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villañañe, Azkoitia y Oiartzun”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 24/09/2018).

73 Rodríguez: *El arte*, p. 3.

74 Canals: “El papel”, p. 53.

Estas *vistas -o paisajes- de España* son una alegoría acerca del dominio y el poder, están salpicados de un toque de idealización y recurren al uso de paisajes imaginarios. Se recorre desde el Peñón de Gibraltar, siguiendo por el Faro de Aragón⁷⁵, continúa con paisajes de castillos simbolizando a Castilla, se representan islas, montañas que aluden a Asturias y Navarra y se aprecia un patio para hacer referencia a los patios granadinos. Aparecen tres buques, uno de ellos con pabellón inglés en alusión a sucesos marinos de la época que deducimos pueda representar la batalla naval de Trafalgar de 1805 en la que triunfó el vicealmirante Nelson, para simbolizar que los ingleses tenían el dominio de los mares. Destaca un paisaje urbano compuesto por edificios monumentales que se asemejan a grabados del siglo XVIII. En ellos, se identifica la Catedral de Burgos con sus pináculos y los arcos ojivales, abriendo espacio a una plaza burgalesa en la que unos titiriteros se hallan en plena actuación al aire libre en su teatrillo y otras mujeres están cogiendo agua de la fuente de varios caños. También se distingue el Castillo de Coca. Relata a su vez los modos de ganarse la vida y actividades comerciales: pescar, sembrar, comerciar y cuidar al ganado. Además, presenta las diversas razas humanas y las formas de diversión de la época tales como bailes populares, el teatro, la pintura, la escritura y la música. Por último, muestra diversos medios de locomoción: el barco, el caballo y la carreta. Es una sucesión de paisajes marítimos, urbanos y montañosos. En el paño de pared opuesto a la ventana, aparecen Aragón, Cataluña, Burgos, Italia, Segovia (se puede ver la representación del acueducto sólo de un piso), Ávila, provincias africanas y Filipinas. El hecho de que aparezca Filipinas y el norte de África también remite a que eran colonias de dominio español cuando fueron artísticamente dibujadas en estos paneles. Según la restauradora Lola Rodríguez, hay algunas series similares en color sepia o cualquier otro monocolor, pero dos de los paños aquí estudiados están considerados como únicos en el mundo⁷⁶.

Contienen mucha mezcla de estilos arquitectónicos y para la figura humana utilizan un canon alargado. Estos paños apoyan sobre una cenefa corrida, imitando escayola o estuco, a base de hojas de acanto que en la banda central representa grifos entrelazados⁷⁷ por guirnaldas de estilo neoclásico, las cuales se unen al paramento por un estrecho zócalo que imita mármol negro (fig. 11). Una vez más se puede comprobar que coincide con la descripción que sobre estos seres hace Ripa en su tratado ya citado: “su cabeza, sus alas y sus garras han

75 No hemos podido averiguar el origen de este término. Quizá se refiera a la extensión de la Corona de Aragón por el Mediterráneo.

76 Rodríguez.: *El arte*, p. 7.

77 El Antiguo Convento de la Mercé en Barcelona (actualmente Capitanía General) conserva este mismo motivo. Canals: *Papers*, p. 67.



Figura 11.

de ser semejantes a los que tienen las águilas, pintándose en cambio el resto de su cuerpo, así como la cola y las patas traseras, en todo similares a los leones⁷⁸. Al igual que se ha señalado anteriormente en lo referente a las musas, es la primera vez que se interpreta el programa iconográfico de estos seres mitológicos como alusión al poder y exaltación del dominio que los caracteriza, pues “su grandiosidad simbólica está basada en el poder que componen su físico: el rey de los mamíferos y el rey de las aves⁷⁹. Otra interpretación novedosa, sugerida por el profesor Jesús M^a González de Zárate, es que se podría tratar de la esfinge que habitaba en la entrada de la ciudad de Tebas⁸⁰, relatada en la tragedia griega de Sófocles (siglo I a.C.) titulada *Edipo Rey*, como ejemplo del triunfo del saber sobre este ser fabuloso, ya que Edipo adivinó sus acertijos; la entrada a la ciudad solo estaba permitida si se le vencía, es decir, si se demostraba el conocimiento. Según nuestro modo de ver, se concluye que este conjunto de la sala de la grisalla es un programa iconográfico que busca destacar el estatus de esta familia.

78 Ripa: *Iconología*, p. 95.

79 Miguel A. Elvira: *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Sílex, Madrid, 2008, p. 444.

80 Ripa: *Iconología*, p. 95: “tiene el rostro y los pechos de una joven, siendo el resto de su cuerpo semejante al del león, con dos grandes alas a la espalda”.

El resto de las estancias nobles también están empapeladas pero se realizaron con otro procedimiento. Corresponden a papel continuo seriado, de uso más frecuente y similar a los papeles que se utilizan hoy en día. Destacan las coloreadas decoraciones infantiles del dormitorio de juegos, que junto con dos musas cubren las paredes del dormitorio infantil. Desde el punto de vista iconográfico y cronológico se relaciona por tanto con la sala del Quijote, pues ambas debieron realizarse simultáneamente⁸¹. En opinión de Rodrigo Varona, están realizados en París en 1820 a base de tiras de papel continuo pegadas unas a otras. Por este motivo presenta diferentes tonos del mismo color; es en el azul de las faldas de las niñas donde más se aprecian estas diferencias⁸². Se trata de escenas repetidas de una pareja de niños y otra de niñas jugando y subidos a un tronco, vestidos de manera popular, en un paisaje frondoso y bucólico. Enmarcando la escena a modo de tonos, se ven coronas formadas por ramas de árboles. Al admirarlas, su contemplación transmite *horror vacui* y no dejan duda de su similitud con dibujos goyescos.

El dormitorio contiene una alcoba también empapelada. La puerta de acceso a dicha alcoba tiene en su parte superior el dibujo de dos pájaros sobre unas ramas y enmarcadas por una grisalla clásica en forma de corona; a su vez, está flanqueada por las musas Clío y Erato. Es extraño que ambas no apoyen directamente sobre el pedestal, dan una sensación de estar levitando o flotando. Clío representa a la musa de la Historia, que según Ripa debe llevar un libro⁸³ y el profesor González de Zárate señala que en un grabado del holandés Hendrick Goltzius porta en su mano la pluma y el tintero, así como la tabla⁸⁴, como podemos apreciar aquí, aunque se trata más bien de un estilete o cálamo y una tabla. Según Ripa, las obras de la Historia viven perpetuamente las cosas del pasado⁸⁵: quizás quieran señalar con su ubicación en el dormitorio infantil, que la historia de la familia abarca todos los tiempos. Erato, musa de la lírica coral, lleva como indica Ripa, una lira en la mano izquierda y un plectro en la diestra⁸⁶. No hemos conseguido relacionar la presencia de Erato en este dormitorio infantil, quizás esté en relación con la escena de los pájaros; o quizás haya que caer en el manido dicho de que “cada artista tiene su musa” y en este caso no se le pueda buscar más explicación. Lo más probable es que no cupieran todas en la sala Quijote y que dos de ellas quedaran desplazadas a este dormitorio.

81 Martínez: *Torre-palacio.*, p. 166.

82 Agradezco a Rodrigo Varona estas precisiones.

83 Ripa: *Iconología*, p. 110.

84 González de Zárate: *Mitología*, p. 182.

85 Ripa: *Iconología*, p. 110.

86 *Ibid.*, p. 113.

Las nueve musas apoyan sobre un pedestal en cuyo frente se representa una corona de laurel y una tea encendida rodeada de una corona de estrellas; el laurel puede corresponder al mito de Apolo y Dafne o bien a la corona que las musas imponían a todos los poetas; el sol es una estrella y podría estar simbolizado en la corona de estrellas; por último, la tea encendida alude al fuego de Apolo o quizás también al de las Sibilas en el santuario de Delfos⁸⁷.

4.2. Papeles procedentes de Alsacia

Los trozos del papel pintado procedentes de Alsacia (Rixheim) se encuentran localizados en el Comedor, en la sala que actualmente se llama Museo y en la Capilla. Solo se han conservado tres tiras con la misma decoración de damascos⁸⁸, imitando tejido, pero varían en los tonos de color; también podría tratarse de una imitación de “cueros de Córdoba” al modo de falsos cordobanes, muy acorde con la época, ya que tienen muchas semejanzas con los que muestra la actual fábrica Zuber en su web⁸⁹. En opinión de la autora Lola Rodríguez, proceden de la manufactura Zuber, la fábrica de papel pintado más antigua que se conserva en Europa, a la que se ha aludido anteriormente⁹⁰.

4.3. Papeles procedentes de España

La siguiente sala es la única ubicada en la propia torre. Se trata del dormitorio principal, amueblado con una cama con dosel de estilo Imperio. El suelo es de roble y las paredes se encuentran forradas de papeles pintados seriados con decoración floral y entrelazos; están realizados con el procedimiento de estampación xilográfica de rodillo en la Fábrica de Santa Isabel de Vitoria hacia 1850⁹¹. Este dato se constata porque al proceder al arrancado durante su restauración en 1997 comprobaron que en la parte posterior conservan el sello de dicha fábrica, lo que demuestra que no son importados. Se trata de uno de los poquísimos papeles pintados elaborados en España de me-

87 Agradezco al profesor Jesús M^a González de Zárate sus aportaciones en estos temas. González de Zárate: *Mitología*, p. 188.

88 CASA ZUBER., www.zuber.fr/en/wallpapers/damas-i_modelo_nº_7774 (consultado el 25/09/2018).

89 CASA ZUBER., www.zuber.fr/en/wallpapers/cuir-de-cordoue-1 (consultado el 25/09/2018).

90 No hemos encontrado más documentación donde se cite estos ejemplares de Alsacia en la torre-palacio de los Varona.

91 Rodríguez: *El arte*, p. 15.

diados del siglo XIX y que permanecen *in situ*⁹². Conservan el brillo y son muy coloridos, con ciertas reminiscencias rococós. El zócalo de la habitación también es corrido y realizado en papel pintado que imita mármol oscuro. El remate superior y la continuidad entre la decoración floral y el zócalo marmóreo está interrumpido por una cenefa de motivos florales que simula escayola o estuco. Aportan un estilo afrancesado a la estancia.

Se conserva muy poca documentación acerca de esta fábrica instalada en Vitoria. Según la autora M^a Teresa Canals, “fue creada en el año 1846, por D. Saturnino Ormilugue, impresor de naipes, grabador en madera, librero y encuadernador, y cuatro socios más”⁹³. Su inauguración causó gran expectación en la ciudad debido a la posibilidad de generar puestos de trabajo⁹⁴. La fábrica de Santa Isabel, cuya producción máxima abarcó de 1845 a 1870, tuvo mucha producción y distribuyó sus papeles por toda España⁹⁵. Aparece mencionada en la Exposición Nacional de 1850, llamada *Exposición Pública de los Productos de la Industria Española celebrada en Madrid del 1 de Octubre al 31 de Diciembre de 1850*⁹⁶. Según M^a Teresa Canals, “los participantes a estas exposiciones, eran sin duda, los fabricantes más audaces y capaces de competir que consideraban sus géneros merecedores de obtener los premios que otorgaba la junta calificadora”⁹⁷. Como recoge esta misma autora, la mala situación financiera a que se vio abocada fue causada por las continuas reformas arancelarias que desprotegían a la industria del país y favorecían la importación de género extranjero. Continuó funcionando hasta 1860, año a partir del cual dejan de aparecer noticias sobre ella⁹⁸. Posteriormente, Heraclio Fournier compró estos talleres ubicados en la actual Plaza Nueva o Plaza de España de Vitoria⁹⁹.

4.4. Papeles de procedencia desconocida

En una esquina de la Sala Inglesa¹⁰⁰ quedan dos tiras de papel continuo no artesanal, con dibujo floral en tonos verdosos. La estampación

92 Canals: “Principales”, p. 77.

93 *Ibid.*, p. 77.

94 *Ibid.*, p. 77.

95 *El lirio*, 22-VIII-1846.

96 Canals: “Principales”, p. 76.

97 *Ibid.*, p. 76.

98 *Ibid.*, p. 77.

99 Testimonio de Rodrigo Varona (12-III-2018).

100 Llamada así porque aloja un reloj de pie y un piano de cola vertical, ambos de origen inglés.

que presentan es xilografía realizada en cilindro. También el techo conserva un resto de papel pintado que imita a *moiré*, al igual que ocurre en el techo de la Capilla.

PAPELES PINTADOS DE LA TORRE DE LOS VARONA							
ESTANCIA NOBLE	TÍTULO	AÑO DE FABRICACIÓN	LUGAR DE EDICIÓN	MANUFACTURA	TIPO DE PAPEL	TÉCNICA	PIGMENTOS
SALA QUIJOTE	<i>Caza de Compiègne</i> Musas	1812	París	Jacquemart&Bernard Jacquemart&Bernard	De trapo	Xilografía	Inorgánicos
SALA BIBLIOTECA	<i>Vistas de España</i>	1818	París	Desconocida	De trapo	Xilografía Grisalla	Inorgánicos
DORMITORIO PRINCIPAL	No tiene	Aprox 1850	Vitoria	Fábrica Santa Isabel	Continuo	Xilografía en rodillo	Inorgánicos
DORMITORIO INFANTIL	No tiene	1820	París	Desconocida	Continuo	Xilografía en rodillo	Inorgánicos
CAPILLA	No tiene	Aprox 1830	Alsacia	Zuber	Continuo	Xilografía en rodillo	Inorgánicos
COMEDOR	No tiene	Aprox 1830	Alsacia	Zuber	Continuo	Xilografía en rodillo	Inorgánicos
MUSEO	No tiene	Aprox 1830	Alsacia	Zuber	Continuo	Xilografía en rodillo	Inorgánicos
SALA INGLESA	No tiene		Desconocido	Desconocida	Continuo	Xilografía en cilindro	Inorgánicos

Tabla sinóptica que recoge los caracteres definitorios de los papeles pintados de la torre de los Varona, en base a la bibliografía consultada para la elaboración de este trabajo.

5. CONCLUSIONES

A pesar de la importancia que el estudio de los papeles pintados tiene para la historiografía artística, sólo a principios del siglo XX se equiparó su valor artístico y patrimonial al de otras artes. Gracias al trabajo de historiadores y restauradores se está recuperando su valor patrimonial.

Este arte de carácter internacional también llegó a España y alcanzó cotas de calidad tan altas como las de cualquier otra fábrica extranjera, pese a lo cual siempre estuvieron condicionadas por las producciones francesas e inglesas, pues éstas fueron importadas a España de forma masiva. La situación mejoró con el establecimiento en Madrid de la Real Fábrica de Papeles Pintados en 1788. En este centro de producción se formaron excelentes técnicos y especialistas en la elaboración de papeles pintados. Aun así, seguimos siendo deudores de las creaciones extranjeras, ya que los técnicos más destacados acudieron a formarse en los talleres franceses. Por tanto, el estudio de los papeles pintados antiguos en Europa, sitúa a España en un lugar destacado en el marco de su producción.

El anonimato fue la tónica general de las manufacturas de papel, posiblemente debido a que era un trabajo realizado por diversos especialistas para cada una de las fases de elaboración. Resulta sorprendente que contando en España con fábricas que producían papel pintado de alta calidad, como se demuestra en el hecho de que nuestros artistas acudieran a las Exposiciones Universales e incluso obtuvieran medallas, las élites prefirieron importar estas manufacturas del extranjero, al igual que sucede en otros campos socio-culturales.

A nuestro modo de ver, de este estudio se desprende que existió una estrecha vinculación entre la monarquía española y la nobleza, sugiriendo que hubo emulación por parte de las clases altas hacia las costumbres y modos de la realeza, más allá de las tradicionales actividades de la caza o la política; en definitiva, ponen de manifiesto la afición de las oligarquías por imitar el lujo de la corte. La familia Varona destacó por sus múltiples contactos en el extranjero y por ser una extensa familia que ha aportado inventores, estudiosos, militares, políticos, etc. Su torre-palacio se podría equiparar con una vivienda nobiliaria de carácter rural, dada la decoración burguesa y cosmopolita que contiene en su interior, la cual es más propia de un palacio francés que de una torre solariega rural.

Como hemos podido demostrar en este trabajo, los papeles pintados panorámicos de la torre de los Varona son de los primeros que se hacen en Europa y constituyen uno de los ejemplos más destacados en el País Vasco e incluso de España. En concreto, *La caza de Compiègne* está considerada como una obra maestra de papel pintado a escala nacional e internacional. Tras la extensa revisión bibliográfica efectuada para realizar este artículo, hemos comprobado que la descripción iconográfica de las musas no está descrita por ningún autor, así como tampoco sus fuentes gráficas de inspiración. Igualmente sucede con la cenefa que

decora la sala de las grisallas, cuyo motivo principal es una repetición en serie, o bien de grifos o bien de la esfinge de *Edipo Rey*. Hemos intentado identificar y clasificar estas imágenes para llegar a su significación interna, ayudándonos de sus atributos y representaciones, los cuales convierten la imagen visual en un claro programa iconográfico, que en este caso es excepcional, basados en importantes fuentes literarias como son el mito y el tratado de Ripa para las composiciones paganas.

Una vez más, se demuestra que el arte es una forma de lenguaje y que la objetividad se encuentra en las fuentes literarias de la Antigüedad, de las que Ripa se sirvió para elaborar su tratado, que han sido la fuente literaria indiscutible de inspiración para los artistas de distintas épocas como hemos podido demostrar en este artículo.

Convendría completar este trabajo con un estudio comparativo de otros ejemplos hispanos y europeos datados en la misma época, teniendo en cuenta que se conservan pocos ejemplares.

BIBLIOGRAFÍA

ANGULO MORALES, A.: “La familia de los Varona y la ferrería de Villanueva de Valdegovía en el siglo XVIII” en VÉLEZ CHAURRI, J. J., (ed.), *Las tierras de Valdegovía (Geografía, Historia y Arte)*, Actas de las Jornadas de Estudios sobre Geografía, Historia y Arte en Valdegovía, Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2002, pp. 37-49.

ARECHAGA ALEGRÍA, S. y VIVES CASAS, F.: *Arquitectura Forficada en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.

CANALS AROMÍ, M.^a T.: “El papel como revestimiento mural: iconografías de inspiración española en los papeles pintados del siglo XIX”. *II Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Cuenca, Diputación de Cuenca, Área de Cultura 1997, pp. 51-58.

CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Principales centros de fabricación de papel pintado en España a mediados de siglo XIX”, *IV Congreso Nacional de Historia del Papel en España*. Madrid, Asociación Hispánica de historiadores del papel, 2001, pp. 73-80.

CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Real Fábrica de papeles pintados, 1788-1834”, en TORREGUITART BÚA, S. (coord.), *Jornadas sobre Reales Fábricas, La Granja de San Ildefonso*. Cuenca, Fundación Centro Nacional del Vidrio, 2002.

CANALS AROMÍ, M.^a T.: *Els papers pintats i les arts decoratives*. Barcelona, Gramagraf, 2003.

CEPEDAL, E. y RODRÍGUEZ, L.: “El papel pintado. De lo artesanal a lo industrial”. *Fabrikart*, 2, 2002, pp. 65-69.

DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint*. París, Massin, 1995.

ELVIRA, M. A.: *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Sílex, Madrid, 2008.

GÓMEZ ROBLES, L.: “Historia de los papeles pintados del palacio de Quintanar de Segovia, España”, *Conserva*, 21, 2016, pp. 93-109.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997.

GRAVELOT, H. y COCHIN, C.: *Iconología*. México, D.F., Universidad Iberoamericana, 1994.

HOSKINS, L., (ed.): *The Papered Wall*. London, Thames and Hudson, 1994.

MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *La torre-palacio de los Varona: historia y patrimonio*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2009.

MATEO GÓMEZ, I.: *Temas profanos en la escultura gótica española. Las Sillerías de Coro*. Madrid, Ed. C.S.I.C., Instituto Diego de Velázquez, 1979.

PORTILLA VITORIA, M., *Torres y casas fuertes en Álava*, 2 Tomos. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1978.

RIPA, C.: *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 2007.

RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Restauración de papeles pintados “panorámicas” en el País Vasco: la caza de Compiègne”, *Akobe*, 3, 2002, pp. 25-27.

RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia de la mano. La recuperación de papeles pintados históricos*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004.

RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “El papel como soporte del papel pintado”. *Actas del VI Congreso Nacional de la historia del Papel en España*. Valencia, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, pp. 89-91.

RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Los papeles pintados en Euskadi. Paper pintatuak Euskadin”, *Blablart*, 10, 2009.

ROSE-DE VIEJO, I.: *La Real Fábrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*, Madrid, Cátedra, 2015.

ROUSSEAU, J. J.: *La Nueva Eloísa*. Madrid, Cátedra, 2013.

SANZ DE MIGUEL, C.: “La revalorización del Arte del papel pintado en una de las últimas manufacturas regias del Antiguo Régimen español”, *Revista Historia Autónoma*, 10, 2017, pp. 219-222.

MARTIARENA, X., “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe, Azkoitia y Oiartzun”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 24/09/2018).

SAENZ DE VARONA, E., www.saenzotogrande.blogspot.com.es/ breve noticia de la casa solariega (Consultado el 27/09/2018).

www.museivaticani.va (Consultado el 23/09/2018).

ZUBER, FÁBRICA DE PAPELES PINTADOS, www.zuber.fr/ (Consultado el 25/09/2018).

WEBGRAFÍA