

LOS PAPELES PINTADOS DE LA TORRE DE LOS VARONA EN VILLANAÑE (ÁLAVA)

ROCÍO DE PABLO ALBA

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

CURSO 2017-2018

Tutor: Fernando R. Bartolomé García
Departamento de Historia del Arte y Música
Facultad de Letras, Vitoria-Gasteiz
UPV/EHU

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
I. USO DECORATIVO DEL PAPEL PINTADO.....	7
a) El desarrollo en Europa.....	8
b) La influencia en España.....	8
c) Tipos de papel y técnicas de producción	10
d) Motivos ornamentales y decorativos	12
II. OTROS CONJUNTOS DE PAPELES PINTADOS EN EL PAÍS VASCO.....	14
III. LA TORRE-PALACIO DE LOS VARONA: BREVE HISTORIA	17
IV. LOS PAPELES PINTADOS EN LA TORRE-PALACIO DE LOS VARONA.....	19
a) Papeles pintados procedentes de manufacturas parisinas	19
b) Papeles pintados procedentes de Alsacia.....	29
c) Papeles pintados procedentes de España	29
V. CONCLUSIONES	31
VI. BIBLIOGRAFÍA	33
VII. ANEXOS.....	36
a) Ilustraciones	36
b) Tabla sinóptica de los papeles pintados.....	47
c) Plano de la Sala del Quijote	48

RESUMEN

Durante el siglo XIX se impuso el uso del papel pintado como revestimiento mural en sustitución de la pintura o de los tapices. Esta técnica decorativa, de origen oriental y muy vinculada a la fabricación y uso del papel, se imitó en Europa a finales del siglo XVI, pero alcanzó sus mejores representaciones a finales del XVII. Dado su valor histórico y artístico, este arte ha sido incluido en el patrimonio cultural, ya que las iconografías que muestra ayudan a interpretar la evolución de las tendencias decorativas de las distintas épocas a lo largo de la historia.

En este trabajo hemos estudiado los papeles pintados del siglo XIX que decoran los muros de las salas nobles de la torre-palacio de los Varona en Álava, algunos de los cuales fueron importados de las mejores manufacturas europeas y otros son de producción nacional. Partiendo del conocimiento del contexto histórico, estos papeles pintados se han analizado desde el punto de vista iconográfico y estilístico, lo que nos ha permitido profundizar en los intercambios artísticos entre Francia e Inglaterra, así como en el mensaje que estas obras de arte han tratado de transmitir. Se trata de panorámicas de primeras ediciones de las cuales se conservan pocos ejemplares en el mundo, con el valor añadido de que aquí podemos contemplarlas *in situ*. Estos ejemplares constituyen uno de los conjuntos más completos y mejor conservados de Europa.

Queremos señalar dos contribuciones importantes. Por un lado, hemos podido identificar las fuentes literarias y gráficas de las que provienen las musas que adornan la Sala del Quijote. 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.

INTRODUCCIÓN

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. Aunque su origen hay que situarlo en oriente rápidamente fue asumido e imitado en occidente. Francia e Inglaterra tomaron la delantera 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 se localiza en la torre-palacio de los Varona que se encuentra en el municipio de Villanañe en la provincia de Álava. Por su singularidad fue declarado Bien Cultural Calificado como Conjunto Monumental en 2002 por el Gobierno Vasco. En opinión de la profesora Micaela Portilla, estamos ante el edificio fortificado mejor conservado de la provincia. Pero su importancia no se encuentra solo en lo constructivo ya que sus muros custodian magníficos papeles pintados, suelo cerámico, mobiliario y otros objetos que tienen un gran valor histórico-artístico. Esta singularidad fue lo que motivó que los interiores de la planta noble de esta torre-palacio hayan sido restaurados por la Diputación Foral de Álava en 1998, recuperando todo su esplendor.

Nuestro objetivo con este Trabajo Fin de Grado es por tanto dar a conocer el arte del papel pintado a través de este excepcional conjunto localizado en la torre-palacio de los Varona. Por otro lado, también hemos intentado prestar atención a los aspectos técnicos y de fabricación, así como a su evolución estilística, sujeta a los constantes cambios de gustos y modas.

Hemos empleado para la elaboración de este estudio el método histórico-artístico, basado en un trabajo bibliográfico, documental y de campo. Estas labores han sido realizadas en paralelo. Para el estudio bibliográfico hemos consultado un extenso número de libros, artículos y páginas webs dedicados al tema. El apartado documental

lo hemos cubierto con las visitas a distintos archivos del Territorio Histórico de Álava. También nos ha resultado de inestimable ayuda las entrevistas con la profesora de restauración Lola Rodríguez Laso, así como las conversaciones con el propietario de la torre. Hemos llevado a cabo una meticulosa labor de campo con varias visitas al interior de la torre acompañada por Rodrigo Varona, último descendiente de este ilustre linaje. Además se ha acudido a varias exposiciones en las que se trataba el tema de los papeles pintados, nos gustaría destacar la dedicada a William Morris en la Fundación Juan March de Madrid.

Respecto al estado de la cuestión nos gustaría resaltar que hemos consultado gran variedad de monografías y trabajos de investigación de los que quisiéramos mencionar algunos de los más importantes. En relación con la parte histórica-artística de la torre-palacio son reseñables las siguientes monografías. Por un lado la monumental obra de la profesora Micaela Portilla, *Torres y Casas Fuertes en Álava* (1978)¹. También resulta de interés *Monumentos Nacionales de Euskadi* (1985)², así como el ciclo de conferencias reunidas en la publicación titulada *Las tierras de Valdegovía* (2002), dirigida por José Javier Vélez Chaurri³. Aunque de carácter divulgativo, el libro *Arquitectura Fortificada en Álava*, (2009) de Susana Arechaga y Francisca Vives nos ha servido de orientación respecto a las tipologías de las Casas-torre⁴. Una de las obras más actuales y que más nos ha ayudado es la monografía de Carlos Javier Martínez Álava, *La torre-palacio de los Varona: historia y patrimonio*, (2009)⁵ que aborda el estudio histórico y patrimonial de la misma.

En lo que se refiere a trabajos internacionales sobre los papeles pintados, la bibliografía más puntera está escrita en francés y en inglés; nos ha resultado muy útil la monografía

¹ PORTILLA VITORIA, M.: *Torres y casas fuertes en Álava*, Tomo 1. Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1978.

² DE BEGOÑA AZCARRAGA, A.; ECHEBERRÍA GOÑI, P. L., y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Tomo 1. Álava. Bilbao, Elexpuru, 1985.

³ 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.

⁴ ARECHAGA ALEGRÍA, S. y VIVES CASAS, F.: *Arquitectura Fortificada en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.

⁵ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *La torre-palacio de los Varona: historia y patrimonio*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2009.

realizada por la investigadora Lesley Hoskins *The papered wall* (1994)⁶, la web de la casa Zuber (www.zuber.fr) y, particularmente, el libro *Le papier peint* (1995) de Véronique de Bruignac⁷, gracias al cual hemos podido entender los métodos de estampación y conocer ejemplares de muchas colecciones.

Entre los estudios generales más relevantes realizados en España sobre papeles pintados es obligado destacar los que a continuación se indican. Los de M.^a Teresa Canals Aromí en sus ponencias en el Congreso Nacional de Historia del Papel en España, en su tesis doctoral de 1999, *Los papeles pintados en España, 1815-1929*⁸, y en sus diversas comunicaciones en colaboración con otros expertos en la materia. El de la arquitecta e historiadora del arte Lucía Gómez Robles en su artículo *Historia de los papeles pintados del Palacio de Quintanar de Segovia* ha demostrado cómo la influencia francesa fue decisiva en nuestras manufacturas⁹. Igualmente, la panorámica general de M.^a Teresa Ruiz Alcón en el libro *Historia de las artes aplicadas e industriales en España* dirigido por Antonio Bonet Correa, en su capítulo titulado *Papeles Pintados*, donde explica en qué consiste esta decoración, sus técnicas y procedimientos¹⁰. Así mismo, ha resultado imprescindible la monografía de Isadora Rose-de Viejo, *La Real Fábrica de Papeles Pintados (1786-1836)*, pues constituye el estudio más completo y profundo hasta la fecha de esta Real Fábrica¹¹. En cuanto a la bibliografía específica sobre los papeles pintados de la torre de los Varona, las publicaciones más actuales son las de Lola Rodríguez Laso y su equipo de investigación. De todas ellas nos gustaría destacar dos: la *Restauración de papeles pintados panorámicas en el País Vasco, La caza de Compiègne* (2002)¹² y *El arte y la ciencia de la mano. La recuperación de papeles pintados históricos* (2004)¹³, en los que se realiza un pormenorizado estudio del

⁶ HOSKINS, L. (ed.): *The Papered Wall*. London, Thames and Hudson, 1994.

⁷ DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint*. París, Massin, 1995.

⁸ CANALS AROMÍ, M.^a T.: *Els papers pintats i les arts decoratives*. Barcelona, Gramagraf, 2003.

⁹ GÓMEZ ROBLES, L.: “Historia de los papeles pintados del palacio de Quintanar de Segovia, España”, *Conserva*, 21, 2016, pp. 93-109.

¹⁰ RUIZ ALCÓN M.^a T.: “Papeles pintados” en BONET CORREA, A., *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 423-425.

¹¹ ROSE-DE VIEJO, I.: *La Real Fábrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*. Madrid, Cátedra, 2015.

¹² RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Restauración de papeles pintados “panorámicas” en el País Vasco: la caza de Compiègne”, *Akobe*, 3, 2002, pp. 25-27.

¹³ 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.

objeto de este trabajo. Además, hemos consultado el blog de Xabier Martiarena, que recoge los ejemplares más destacados que se conservan en el País Vasco¹⁴.

Sobre la estructura del trabajo, hemos tratado de hacer un apartado introductorio en el que presentamos el uso decorativo del papel pintado y su desarrollo en Europa. Mostramos también cómo en España este tipo de arte decorativo fue utilizado por las élites para decorar sus palacios y mansiones. A su vez, nos acercamos brevemente a las técnicas y procedimientos para la obtención de este recurso decorativo de interiores. A continuación, estudiamos las series que se conservan *in situ* en el País Vasco, y finalizamos abordando el tema estrella de este trabajo que son los papeles que alberga la torre-palacio de los Varona. Por último, se adjunta un anexo para mostrar las imágenes de los papeles pintados, una tabla sinóptica que recoge sus caracteres definitorios y un plano de la sala del Quijote en el que se indica su disposición espacial.

¹⁴ MARTIARENA, X., “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe y Azkoitia”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 14/02/2018).

I. USO DECORATIVO DEL PAPEL PINTADO

El papel pintado o estampado para decorar paredes entremezcla lo industrial y lo artístico formando parte de lo que se denomina “artes industriales”. Su objetivo era embellecer los ambientes de gusto más refinado. Los grandiosos palacios de la monarquía europea sirvieron de modelo para las mansiones de la aristocracia y de la alta burguesía que emularon a la realeza¹⁵.

En origen hay que situarlo en China y Japón; cuando el comercio de Europa se abre a estos países en el siglo XVII y empiezan a llegar productos exóticos¹⁶, rápidamente se ponen de moda e influyen en las artes decorativas occidentales. Tuvo mucho éxito este elemento decorativo por ser más económico que el empleo de tapices y sedas, tras dejarse de usar los guadamecés¹⁷. Tanto en Inglaterra como en Francia se despertó un extraordinario interés por conocer las técnicas de fabricación y así no depender de las importaciones¹⁸. Se requirió tiempo y esfuerzo para llegar a utilizarlo como revestimiento de muros, dado que el papel es muy frágil y estos presentan irregularidades, humedad y otras patologías, como indica la profesora Lola Rodríguez Laso.¹⁹

En un primer momento, el papel pintado servía de revestimiento interior de armarios, arcones, cofres y libros (guardas), hasta llegar a ser colocado en los muros hacia finales del siglo XVII. Más tarde, los fabricantes transformaron el papel, dándole la apariencia de sedas, terciopelo, cuero repujado, mármol o madera lacada.

¹⁵ CANALS AROMI, 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, p. 51.

¹⁶ Traídos al continente Europeo gracias a la Compañía de Indias.

¹⁷ Durante la Edad Media la decoración de interiores se hacía a base de guadamecés cuyo momento de esplendor fue en el siglo XVI. Se utilizaban en las casas señoriales en verano, sustituyendo a los tapices y su empleo vino marcado por su baratura en relación con los brocados y damascos y su mayor resistencia a la humedad. Se sabe que a principios del siglo XVII la decoración se inclina hacia los modelos franceses con la introducción del moldeado procedente de Francia o de Flandes que industrializaron la técnica del guadamecés, pero que a mediados del XVIII van paulatinamente desapareciendo, sustituyéndose por otras extranjeras, como sedas francesas, telas ricas italianas, hasta la aparición en el XIX de los papeles pintados. AGUILÓ, M.^a P.: “Cordobanes y Guadamecés” en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 333-334.

¹⁸ Las diferencias técnicas relativas a la producción de papel pintado marcó la rivalidad entre ambos países hacia finales del siglo XVII. HOSKINS, L., (ed.): *The Papered Wall*. London, Thames and Hudson, 1994, p. 13.

¹⁹ 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, p. 3.

a) El desarrollo en Europa

Las primeras noticias que se tienen de la fabricación de papeles pintados europeos datan del año 1634 en Inglaterra, cuando Jeremías Lanyer descubre los procedimientos chino y japonés para la estampación del papel. Al estallar la guerra de los Siete Años (1754-1763) entre Francia e Inglaterra se cierra la importación de papeles pintados ingleses, lo que originó que la fabricación francesa se desarrollara más.

Las técnicas del estampado avanzan mucho hacia 1780, con lo que se consiguen dibujos más complejos y mayor tonalidad de colores. En Alsacia es donde más desarrollo tuvo la industria de estos papeles durante el siglo XIX. En 1790 Juan Zuber funda la fábrica de Rixheim (Alsacia, Francia) con el nombre de Hartmann Risler & Cie (a partir de 1803 se convertirá en Jean Zuber & Cie, y actualmente sigue existiendo). En la región de Borgoña serán los hermanos Joseph y Pierre Dufour quienes funden otra en 1797, llamada Dufour et Cie de Màcon (Borgoña, Francia), dedicados especialmente a las panorámicas, evocando escenas de jardines neoclásicos, que cerrarán en 1830. Serán las primeras panorámicas que se comercialicen en Francia y ambas firmas competirán en el mercado de papeles pintados con paisajes²⁰.

b) La influencia en España

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 naipes²¹. Hacia 1850 ya existían al menos cinco fábricas capaces de competir por su calidad con los

²⁰ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Los papeles pintados en Euskadi. Paper pintatuak euskadin”, *Blablart*, 10, 2009, sin paginar (Folleto).

²¹ 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, p. 396.

productos importados de Europa²². La mayoría de estos pequeños establecimientos sobrevivieron hasta que la nueva tecnología se impuso e hizo imposible la competencia a pequeña escala.

Durante el siglo XVIII se importaban a España gran cantidad de papeles pintados franceses, ya que había una elevada demanda debido a que en la Península no existían fábricas notables de este género equivalentes a las del país vecino²³. Son pocos los datos que se tienen acerca de la fabricación de papeles pintados en España. A pesar de esta poca información, sí contamos con abundantes restos de estos papeles en casas particulares, torres y villas, pero también los encontramos en palacios como los del Marqués de Lozoya, Quintanar en Segovia, Quinta en El Pardo o Aranjuez entre otros muchos.

Es necesario hacer una mención especial a La Real Fábrica de Papeles Pintados en Madrid. 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 productos²⁴. Esta institución se abrió a finales del reinado de Carlos III (1788) respondiendo así al contexto ilustrado europeo del siglo XVIII, en el que se empezaron a considerar los “bellos oficios” como sinónimo de educación²⁵, 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 así 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 extensa familia francesa dedicada a este oficio. Giraud tenía vínculos familiares y profesionales con París, lo que le permitía estar al día de todas las novedades artísticas y técnicas, y a su vez poder adquirir, para revender, papeles pintados como por ejemplo

²² 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, p. 78.

²³ ROSE-DE VIEJO, I.: *La Real Fábrica de papeles pintados de Madrid (1786-1836)*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 22.

²⁴ 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.

²⁵ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Real Fábrica de papeles...”, *op. cit.*, p. 395.

las panorámicas, los rosetones y decoraciones para los techos, que estamos encontrando en España.²⁶ Como dice M.^a Teresa Canals Aromí, “también se realizaron en esta factoría ejemplares dignos de competir en Exposiciones Nacionales, como la que se celebró en 1827 en Madrid y en la que obtuvo la medalla de oro”²⁷.

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, Aranjuez y San Ildefonso entre otros muchos.

c) Tipos de papel y técnicas de producción

Según Véronique de Bruignac, en un principio se utilizaba el papel verjurado con filigranas o el papel vitela²⁸. A partir de 1782, Réveillon comienza a imitar el papel vitela, diseñado originalmente en Inglaterra, en su molino de Courtalin-en-Brie (Isla de Francia)²⁹. Para poder llevar este papel al muro surge la necesidad de hacer formatos más grandes; para solucionarlo, encolan hojas entre sí pegando una a una mediante pequeñas pestañas para dar lugar a rollos que formaban los cuadros de panorámicas. En 1798, un industrial papelerero llamado Nicolás Louis Robert de la localidad de Essonnes (Isla de Francia) inventó la máquina de fabricar papel continuo³⁰. La manufactura Zuber&Cía, la cual experimenta nuevos procedimientos en su papelería de Roppentzwiler (Alsacia), deposita una patente en relación a estos procedimientos en 1830³¹. Este paso supuso la sustitución del papel verjurado por el papel vitela³². Hasta 1832 el papel utilizado en la fabricación de papeles pintados se elaboraba de manera artesanal, bajo la forma de hojas que se realizaban a partir de trapos, y son los de mayor

²⁶ *Ibid.*, p. 402.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ DE BRUIGNAC, V.: “Des papiers peints en arabesque de la manufacture Réveillon”, *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, 2/793, 1984, p. 119.

²⁹ DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint*. París, Massin, 1995, p. 24. RODRIGUEZ 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, p. 90.

³⁰ DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint... op. cit.*, p. 24.

³¹ Como consecuencia de la Revolución Industrial, tuvieron lugar enormes cambios técnicos en Inglaterra.

³² Su espesor es más regular y uniforme.

calidad. El uso de papel continuo apareció en la colección Zuber para la realización de papeles pintados a partir de 1832.³³ Hacia 1850 se sustituyó el papel de trapos por el de pasta de madera (se descubre en 1840), pero el proceso de estampación siguió siendo el tradicional³⁴. La impresión mecánica no tuvo la calidad de la manual, ya que los papeles pintados realizados mediante este procedimiento tenían escaso espesor de la capa pictórica³⁵.

Se desarrollaron también inventos que abrieron el camino para la producción a gran escala como la introducción del papel continuo, la impresión por medio del cilindro³⁶ en lugar de la plancha, y la incorporación de los productos químicos que transformaron el colorido y la manera artesanal de trabajar³⁷. La estampación de papeles pintados parte de los mismos métodos de estampación que las telas llamadas Indianas³⁸. Según la autora Rose de Viejo, muchas de las primeras fábricas de papeles pintados iniciaron su andadura produciendo indianas³⁹.

Los pigmentos eran de origen mineral (tierras) y/o vegetal (de procedencia maderera) o animal (como la cochinilla)⁴⁰. 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* (un tipo de estarcido) a base de plantillas⁴¹. También estampaban papeles con gradaciones en un solo tono, como es el caso de la excelente panorámica ubicada en la torre de los Varona denominada *vistas de España*, realizada en grisalla⁴². Estas técnicas eran aplicadas a mano con pincel en su totalidad; con procedimientos xilográficos de estampación para los contornos e iluminados a mano mediante estampación de los

³³ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “El papel como soporte...”, *op. cit.*, p. 91.

³⁴ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Principales centros de fabricación...”, *op. cit.*, p. 76.

³⁵ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ Leroy depositó la patente del invento en 1840. DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint...*, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, p. 52.

³⁸ 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.

³⁹ ROSE-DE VIEJO, I.: *op. cit.*, p. 22.

⁴⁰ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 7.

⁴¹ CEPEDAL, E. y RODRÍGUEZ, L.: “El papel pintado. De lo artesanal a lo industrial”. *Fabrikart*, 2, 2002, p. 66.

⁴² CANALS AROMÍ, M.^a T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, p. 53.

diferentes colores con matrices xilográficas en unos casos o con talla dulce en otros, e incluso con la combinación de talla dulce y *pochoir*⁴³.

d) Motivos ornamentales y decorativos

Hasta el descubrimiento de la fotografía, los pintores, dibujantes, ornamentistas y grabadores fueron quienes ejercieron su oficio aportando sus conocimientos técnicos y artísticos. Ellos se encargaron de transmitir la descripción de la realidad mediante el repertorio simbólico consensuado que cada comunidad cultural hacía de su entorno⁴⁴. De los papeles pintados que hoy en día podemos disfrutar, se traslucen las fantasías e ilusiones de aquella época estimulado por los relatos que aportaban los viajeros, libros de aventuras, misioneros, embajadores y marineros e incluso aventureros que llegaban de ultramar. Por ese motivo se les llamó “decoraciones ilusorias”⁴⁵.

El resultado era una composición narrativa continua en la que domina la apertura del espacio e invitan a trasladarse a otros sitios, a viajar y contactar con la naturaleza. De esta manera consiguieron que el papel pintado destinado a cubrir paredes haya sido algo más que un mero elemento decorativo. A través de sus diseños, texturas, cromatismos, luminosidad, juego de contrastes, y una larga lista de adjetivos que describirían su creatividad excepcional, este material pintado consigue del observador que transforme su percepción del espacio, añadiendo efectos ópticos como el trampantojo, y siendo un exponente de los gustos y la moda de la época. Estos papeles llamados “panorámicas”, tuvieron su cenit a mediados del siglo XIX aunque comenzaron a realizarse en 1798 y dejaron de producirse hacia 1865. Además de ser un elemento decorativo, tuvieron una función divulgadora de la historia y la cultura popular en la sociedad europea de mediados del XIX. Difieren notablemente de los papeles pintados que hoy en día decoran nuestras viviendas, pues en la actualidad se emplean diseños seriados.

Como expone la autora M.^a Teresa Canals Aromí, los fabricantes de papel pintado reflejaron en sus temas la curiosidad y el interés que reinaba en Europa gracias a los

⁴³ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “El papel como soporte...”, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁴ CANALS AROMI, M.^a T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 54.

nuevos hallazgos de todo tipo que se estaban produciendo en los últimos siglos⁴⁶. 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 Herculano esposte*⁴⁷ promovida por Carlos III rey de las Dos Sicilias, 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 trata. Estos motivos decorativos sirvieron de base a los diseños etruscos, pompeyanos y arabescos en forma de amorcillos, danzarinas, trípodes, animales fantásticos o dioses de la mitología griega y romana entre otros motivos⁴⁸. Además, como consecuencia del descubrimiento de nuevos continentes y la expansión colonial surgieron ansias de conocer mundos desconocidos, de aventurarse e ir en busca de paraísos perdidos. También reproducían vegetaciones exóticas, aves tropicales de intensos colores o paisajes nunca vistos anteriormente.

En la búsqueda y selección de temáticas adecuadas para reproducirlas a gran tamaño, los especialistas en este arte establecen que son cuatro las principales fuentes de inspiración: grabados antiguos y de ilustraciones, con temas mitológicos o históricos; obras de arte célebres en pintura, escultura y arquitectura, reflejados en “vistas panorámicas”; eventos históricos o militares y fiestas populares (corridas de toros, cacerías...); y por último, obras narrativas y teatrales u operísticas, basadas por ejemplo en *El Quijote*. Hay representaciones que forman parte de la cultura española en los temas escogidos para decorar ciertas estancias de palacios, torres, villas y casas señoriales en nuestro país. Son ciertas iconografías de inspiración española recogidas bajo el nombre de *vistas de España* o *paisajes de España*⁴⁹.

⁴⁶ CANALS AROMI, M.ª T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁷ Encargadas por Carlos III a los mejores grabadores para inventariar los hallazgos de las excavaciones.

⁴⁸ Por medio de los neoplatónicos del círculo Careggi, los mitos clásicos empiezan a representarse en las artes.

⁴⁹ CANALS AROMI, M.ª T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, p. 53.

II. OTROS CONJUNTOS DE PAPELES PINTADOS EN EL PAÍS VASCO

Para la profesora Lola Rodríguez Laso es de gran relevancia que en el País Vasco los papeles pintados históricos se encuentren todavía empapelando las paredes de los palacios, torres o casas-torre, para los que fueron en su día diseñados, y no en las salas de los museos o guardados en los depósitos de los mismos⁵⁰. Hasta el momento, los modelos encontrados en nuestro territorio corresponden a los arquetipos elaborados en el primer tercio del siglo XIX, a base de hojas de papel artesanal (con verjura en pocos casos y vitela en la mayoría). En otros, los motivos están confeccionados sobre papel continuo⁵¹. Entre estas panorámicas destacan: *Vistas de España* (1818), *Caza de Compiègne* (1812), *Monumentos de París* (1812-14) y *Los Hugonotes* (1845)⁵² de los que se conservan muy pocos ejemplares de estas ediciones en el mundo. Basándome en el restaurador Xabier Martiarena⁵³, comentaré tres ejemplares de excelente calidad y belleza, pero se sabe de la existencia de más ubicados en viviendas privadas.

En el salón de la casona Churruca-etxea en Azkoitia (Gipuzkoa) se encuentran los “Los Hugonotes”, papeles pintados realizados entre 1840-1850 por la manufactura de Pignet et Piliard en Saint-Genis-Laval (Ródano-Alpes)⁵⁴. Se trata de papel continuo con fondo gris satinado e impresionado con planchas a cinco colores, realizado para ser una cenefa de borde superior. Es una representación de arquitectura neogótica en grisalla, en la que destaca una galería de columnillas tras la que se asoman figuras de reyes, reinas y soldados, de cuerpo entero e imitando a esculturas, y todo ello rematado con una crestería neogótica calada. En este caso, se imita a la piedra, resultando un conjunto arquitectónico y escultórico⁵⁵.

⁵⁰ Agradezco a la profesora L. Rodríguez Laso toda la información y datos que me proporcionó durante la conversación con ella, y su amable gesto de enviarme fotos de la restauración llevada a cabo entre 1993 y 1997.

⁵¹ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 7.

⁵² *Ibid.*, p. 3.

⁵³ MARTIARENA, X., “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe y Azkoitia”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 14/02/2018).

⁵⁴ Antoine Richoud adquirió la finca del siglo XVII *El Martinière* en 1791 para instalar en ella la fábrica de papeles pintados. www.saintgenislaval.fr/57-patrimoine.htm (consultado el 03/05/2018).

⁵⁵ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 5.

Los papeles pintados de Aretxabaleta (Gipuzkoa) se conservan en una sala del antiguo palacio Arratabe del siglo XVIII⁵⁶, una panorámica llamada “Vistas de Lyon”, de la manufactura de Felix Sauvinet, de París. La edición original es de 1821 y está compuesta de 32 piezas. Para la profesora M.^a Teresa Canals Aromí el ejemplar de este palacio es de 1825 ó 1826⁵⁷. Las vistas están tomadas desde la orilla izquierda del Ródano a la altura del puente de Lafayette. La serie fue presentada con motivo de la Exposición de Productos de la Industria de París de 1825. Esta panorámica cubre todas las paredes de la habitación. Hay más series localizadas en Lyon, Suecia y Roma. Se desconoce cómo y por qué llegó hasta aquí, lo que sin duda demuestra la excelente relación comercial que esta provincia mantenía con los centros punteros de entonces⁵⁸.

El antiguo palacio de los Gastañaduy en Eskoriatza (Gipuzkoa) que data del siglo XVII, actualmente palacio Ganuza⁵⁹, alberga cuatro salas con papeles pintados en sus paredes, de los cuales dos son panorámicos. La temática es variada pues se pueden encontrar escenas navales, marinas, monumentos arquitectónicos, cacerías y motivos florales. Cuenta además con cenefas y zócalos imitando mármoles. Las panorámicas históricas reproducen dos temas: “La caza de Compiègne” de 1812, que comentaré en el siguiente capítulo acerca de la misma serie que se encuentra en la Torre de los Varona, aunque se aprecian dos diferencias. La primera es que en Villanañe la podemos ver repartida en escenas separadas y aquí se pueden contemplar sin ser interrumpidas, formando un círculo en la visualización. La segunda, se refiere al doble zócalo, pues aquí se muestran parejas de amorcillos o *putti* afrontados que no veremos en Varona⁶⁰. La otra panorámica es “Monumentos de París”, que sitúa al río Sena como eje central en el que se disponen diferentes monumentos artísticos de París a lo largo de su orilla, de modo arbitrario y en una atmósfera campestre y romántica. Se realizaron en la manufactura Dufour&Leroy de Borgoña entre 1812-1814⁶¹, pertenecen a la primera versión y a partir de los diseños de Jean Brock; los personajes colocados en primer término son diseños de Vernet⁶². La tercera habitación presentaba un zócalo con escenas de batallas de gran

⁵⁶ Actualmente es la sede del Ayuntamiento.

⁵⁷ CANALS AROMÍ, M.^a T.: *Els papers pintats...*, *op. cit.*, p. 60 y p. 82.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁹ Propiedad de la ikastola Almen.

⁶⁰ RODRÍGUEZ LASO M.^a D.: “Restauración de papeles...”, *op. cit.*, p. 26.

⁶¹ CANALS AROMÍ, M.^a T.: *Els papers pintats...*, *op. cit.*, p. 82. MARTIARENA, X.: *op. cit.*

⁶² RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Los papeles pintados...”, *op. cit.*

antigüedad. Estaban representadas entre *putti* sentados delante de triunfos con emblemas de banderas y escudos. La parte superior estaba cubierta con papeles de papel continuo donde se dibujaban flores grises sobre fondo azul en bandas verticales, separadas por espacios entre unas y otras.

III. LA TORRE-PALACIO DE LOS VARONA: BREVE HISTORIA

Este monumento está integrado por torre, muralla y palacio, y otros elementos significativos de su distintivo militar como almenas, garitones, matacanes, aspilleras, saeteras⁶³ y escasez de vanos. Este carácter defensivo se irá perdiendo con el tiempo configurándose poco a poco en una vivienda familiar⁶⁴. Desde el punto de vista formal, se trata de una torre con recinto fortificado por medio de una muralla almenada que lo envuelve en su exterior⁶⁵ y rodeado por un foso. Para la investigadora Micaela Portilla, “la torre y palacio de Villanañe constituyen el conjunto fortificado mejor conservado de la provincia”⁶⁶.

La torre defensiva data de la segunda mitad del siglo XIV y hacia finales del siglo XV sufrió cambios que la transformaron en palacio, para lo que se le añadieron dos alas al prisma de la torre, con un patio central que, tras unas reformas realizadas desde finales del siglo XVII hasta las primeras décadas del XVIII, le dan el aspecto que vemos actualmente. Este palacio señorial 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, y en la imagen señorial que emanaba del linaje de la casa⁶⁷.

Uno de los principales motores de cambio a mediados del siglo XVIII en los valles de Valdegovía y de Valderejo se concentró alrededor del linaje de los Varona. Según el profesor 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

⁶³ ARECHAGA ALEGRÍA, S. y VIVES CASAS, F.: *Arquitectura Fortificada en Álava*, Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009, p. 14.

⁶⁴ Único caso en el mundo en el que la familia siga viviendo en ella desde hace 40 generaciones.

⁶⁵ ARECHAGA ALEGRÍA, S. y VIVES CASAS, F.: *op. cit.*, p. 14.

⁶⁶ PORTILLA VITORIA, M.: *Torres y casas fuertes en Álava*, Tomo 1, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de la Ciudad de Vitoria, 1978, p. 1029.

⁶⁷ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *La torre-palacio de los Varona: historia y patrimonio*. Vitoria-Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 2009, p. 133.

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”⁶⁸, lo que nos hace pensar que pudieron funcionar de cadena de transmisión de inquietudes culturales y artísticas. Ocuparon empleos de gobierno y responsabilidad en el ámbito internacional así como en el nacional y provincial.

⁶⁸ 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, p. 45.

IV. LOS PAPELES PINTADOS EN LA TORRE-PALACIO DE LOS VARONA

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)⁶⁹, pero en el archivo de la familia no se ha encontrado documentación que lo acredite⁷⁰. 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 francesas⁷¹. De esto se desprende, en nuestra opinión, sus inquietudes elitistas de cierto esnobismo que no buscaban otra cosa que la distinción social.

A continuación, procederé a describir estos papeles pintados realizados en el siglo XIX y que se conservan en las salas de la planta noble, los cuales proceden de París, Alsacia y Vitoria. Son representativos de una temática variada con dibujos infantiles, escenas de cacerías, motivos florales, cenefas para enmarcar, grecas también con motivos florales y de inspiración mitológica, y zócalos imitando ricos mármoles.

a) Papeles pintados procedentes de manufacturas parisinas

Para la decoración de las dos salas principales, la sala del Quijote⁷² y el gabinete, se eligió a la estrella de los papeles pintados históricos: los conjuntos panorámicos⁷³ que, es preciso subrayar, se encuentran entre las primeras series realizadas en Europa. Para

⁶⁹ Retiró los tapices que decoraban las estancias y optó por papeles pintados en lugar de pinturas murales.

⁷⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 149. Hemos podido comprobar la inexistencia de estos documentos en el Fondo Varona, depositado en el Archivo del Territorio Histórico de Álava.

⁷¹ Para afrontar estos cuantiosos gastos suponemos que contó con los ingresos que le aportaba su ferrería.

⁷² 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.

⁷³ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 155.

decorar las cuatro paredes de la sala del Quijote (fig. 1) se eligió como tema decorativo principal “La caza de Compiègne” (fig. 2), localizado en la Picardía (al norte de París), que corresponde a la manufactura Jacquemart & Bénard⁷⁴ y consta de 25 paños realizados en su primera tirada en 1812 que representan la gran caza del ciervo. En opinión de Lola Rodríguez, estas escenas son seriadas y las clasifica en cinco grupos: los paños 1-5 muestran la zona para la caza, delante del castillo de Compiègne y la salida de la calesa de la reina de Nápoles. Los paños 6-11 pertenecen a la persecución del ciervo. Del 12-16 vemos el paso del río Ralea y el paseo por su ribera. Los paños 17-20 corresponden a la caza, y por último, los paños 21-25 muestran la comida sobre la hierba dejando ver al fondo las ruinas del Castillo de Pierrefonds⁷⁵. Según Carlos J. Martínez Álava, originariamente se diseñaron como un paisaje panorámico y continuo⁷⁶ (fig. 3 y 4).

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 Réveillon⁷⁷. Fue un encargo para la inauguración del Museo de caza de Senlis⁷⁸, en la región de Picardía (Francia). La reedición se realiza aproximadamente hacia 1815. Entre una y otra edición se aprecia un cambio en el color de las casacas militares de los cazadores, pintadas de color rojo en 1812 (napoleónicas) y en color azul en 1815⁷⁹ (debido al nuevo régimen borbónico de la restauración). Se puede distinguir el escudo de Napoleón en las puertas de la calesa; evidentemente, el color rojo de las casacas indica la fecha aproximada de la reforma de la torre que se debió de realizar entre 1812 y 1815⁸⁰. Se conocen otros cinco lugares donde aparece esta serie con casacas rojas (París, Essonnes -Isla de Francia-, Londres, Viena y Bérgamo)⁸¹ a los que hay que añadir, además de la obra que se analiza en este apartado, otra más localizada en Eskoriatza (ya comentada), ambas correspondientes a la primera edición y conservadas *in situ*.

⁷⁴ 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.

⁷⁵ RODRÍGUEZ LASO M.^a D.: “Restauración de papeles...”, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 149.

⁷⁷ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: “Los papeles pintados...”, *op. cit.*

⁷⁸ CANALS AROMÍ, M.^a T.: *Els papers pintats...*, *op. cit.*, p. 59.

⁷⁹ RODRÍGUEZ LASO M.^a D.: “Restauración de papeles...”, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁰ Las observaciones acerca del color de las casacas me las hizo Rodrigo Varona.

⁸¹ RODRÍGUEZ LASO M.^a D.: “Restauración de papeles...”, *op. cit.*, p. 26.

El artista de estos dibujos ambientó sus paisajes en el bosque de Compiègne porque a numerosos soberanos de Francia les gustaba ir a este bosque a cazar. Era un lugar de veraneo y de caza de los reyes de Francia Luis XIV, Luis XV y Luis XVI, y de los emperadores Napoleón I y Napoleón III. Su orografía se prestaba para ser un lugar idóneo de caza, como son las mesetas cortadas por valles y desfiladeros, pequeñas colinas, arroyos y estanques. Por otro lado, es comprensible que nos presentara el Palacio de Compiègne para estas vistas panorámicas, como residencia real e imperial, pues Napoleón mandó en 1807 llevar a cabo los arreglos necesarios para hospedarse en él cuando quisiera disfrutar de una montería. A la par que se hacían remodelaciones en este palacio, se elaboraban los papeles pintados que llevan su nombre, así que el artista también reflejó la nueva apertura practicada en el muro de los jardines del palacio para salir directamente al bosque; de este modo reemplazaron la muralla por una verja.

La decoración interior de los aposentos del rey estaba dedicada a la caza. Como ya hemos comentado en estos papeles aparece también las ruinas del Castillo de Pierrefonds⁸² (fig. 5), muy cercano al palacio 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. Mezclados con los cazadores aparecen figuras humanas vestidas de manera popular y más sencilla, que suponemos se trata de personas del pueblo que habitan esa zona del bosque y que se dedican a sus labores cotidianas, otras pasean vestidas de manera elegante, y otro grupo viste de amazonas. Era costumbre de la sociedad ilustrada salir a pasear, pues 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, ya que en aquella época las clases altas tenían un gran atractivo en hacer vida campestre. La presencia de la fuente (fig. 5) da frescura al ambiente y lo envuelve todo de gusto por la naturaleza, como afirmaba Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) de dar primacía al sentimiento natural.

Los paneles de las cacerías están enmarcados con cenefas estrechas de flores estilizadas que imitan estuco o escayola, para parecer cuadros o tapices. En la parte inferior de estas escenas, se aprecian tres motivos de escenas navales en grisallas separadas entre sí

⁸² Este castillo medieval estuvo en ruinas hasta que Napoleón I lo compró en 1810.

por una decoración de ánforas de estilo imperio⁸³ cuyo zócalo imita mármoles. El restaurador Xabier Martiarena identifica las grisallas navales como representaciones de “Puertos del Mediterráneo” (fig. 6) atribuidas a Horacio Vernet⁸⁴. Para la autora Rodríguez Laso, “una greca de hojas de acanto estilizadas corona los muros, y en los dinteles de las puertas se repite la decoración en grisalla; en cuanto a la parte superior de las ventanas, nos muestran unas parejas de amorcillos”⁸⁵ (fig. 7). El profesor Jesús González de Zárate sugiere que aluden a Rafael, quien los representaba en parejas como alegoría del amor, llevando siempre algo en las manos (en este caso la tela) y portando los atributos de Cupido como es el carcaj. Se ha comprobado durante la restauración que se trata de papeles artesanales, realizados en papel de trapo y que la técnica empleada para el color es temple de cola aplicado con xilografía y *pochoir*⁸⁶. Tienen muchas gamas de azules, verdes, amarillos, ocre y rojos; gran movimiento y se pueden enmarcar estilísticamente como románticas, en las que podemos apreciar el agrado por el ruïnismo, el paisaje y los nuevos gustos burgueses.

El archivo familiar también queda forrado por estos papeles pues se trata de un armario empotrado de doble puerta en el muro orientado al este (fig. 8). Para dar sensación de movimiento al contemplarlos, utilizan el mismo recurso que el cine: encadenan las escenas de manera que el final de una de ellas es el comienzo de la siguiente⁸⁷. En los cuatro ángulos del recinto (fig. 9), a continuación de los paneles, se pueden ver siete musas⁸⁸ en espacios azules pálidos con fondos de nubes blancas y apoyadas sobre pedestales que imitan piedra, que llevan inscrito sus respectivos nombres griegos, transcritos en alfabeto latino, en un estilo claramente neoclásico. Están distribuidas en el orden que las cito: Callíope, Uranie, Melpomene, Euterpe, Terpsícore, Thalie y Polimnia. Las dos que faltan, Clío y Erato están situadas 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 González de Zárate, según el cual, los dibujos originales que inspiraron al autor de

⁸³ MARTIARENA, X.: *op. cit.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ RODRÍGUEZ LASO M.ª D.: “Restauración de papeles...”, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Así me explicó R. Varona durante mi visita a la torre-palacio.

⁸⁸ MARTIARENA, X.: *op. cit.*

estos modelos se deben a Pedro Angelotti⁸⁹. Las cuatro musas que presentamos en el anexo de ilustraciones (fig. 10 - 20) 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 Tívoli en 1774, durante el pontificado de Pío IV⁹⁰. 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 1815⁹¹.

Las musas se representan jóvenes⁹² 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. Llevan el pelo recogido y algunas calzan sandalias y otras presentan los pies descalzos. Como señala el profesor Jesús 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”⁹³. Quisiéramos destacar que ésta es la primera vez que se describen los atributos que distinguen a cada una de ellas, ajustándonos a las descripciones de Ripa⁹⁴. Calíope (fig. 21) es la primera en dignidad, por eso lleva una corona de laurel en sus sienes significando que gobierna a los poetas, remite a la poesía épica, en su mano derecha se aprecian los libros épicos más célebres y en la izquierda una antorcha. Urania (fig. 18), 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

⁸⁹ Información proporcionada por J. González de Zárate a quien agradezco su colaboración.

⁹⁰ SALA DE LAS MUSAS, MUSEOS VATICANOS, <http://www.museivaticani.va> (Consultado el 27/05/2018).

⁹¹ 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 27/05/2018).

⁹² GRAVELOT, H. y COCHIN, C.: *Iconología*. México, D.F., Universidad Iberoamericana, 1994, p. 109.

⁹³ Mnemosyne es hija de Urano y Gea, pertenece al grupo de los Titanes. Su figura es una personificación de la Memoria. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.ª: *Mitología e Historia del Arte*. Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephiale, 1997, p. 75.

⁹⁴ RIPA, C.: *Iconología*. Tomo II. Madrid, Akal, 2007, pp. 109-118.

izquierda y con el dedo índice de la derecha señala hacia abajo, hacia la Tierra. Melpómene (fig. 22), representa la Tragedia, es de expresión triste,⁹⁵ 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 puedo ver en ella los coturnos que tanto la distinguen, y junto con Polimnia son las únicas que llevan la cabeza cubierta con un ligero manto o velo. Euterpe (fig. 15), 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. 23), la danzarina, porta como atributo un instrumento musical, el pandero, y una corona en la cabeza que no se distingue si es de plumas como indica Ripa⁹⁶, descansa apoyada en una peana. Talía (fig. 24) 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 Polimnia (fig. 25), que siguiendo a Ripa, aparece impartiendo un discurso con la cabeza cubierta con un ligero velo⁹⁷. Cochín añade “la mano derecha levantada en actitud de arengar”⁹⁸. Por lo tanto, podemos decir que el diseñador ha seguido los modelos iconográficos descritos por Cesare Ripa en su obra llamada *Iconología* de 1593.

Para Carlos J. Martínez Álava, “en los cuatro ángulos las musas sobre pedestales vinculan el naturalismo costumbrista de las escenas con el gusto clasicista predominante en la época de decoración de la sala”⁹⁹. Este autor identifica estos personajes como musas o “cariátides de aspecto marmóreo que soportan una breve cenefa superior y nacen de un basamento decorado a su vez con escenas navales”¹⁰⁰. El restaurador Xabier Martiarena comenta que imitan a bronce dorado¹⁰¹ y para Lola Rodríguez se trata también de musas, inspiradas en relieves antiguos imitando al bronce¹⁰².

⁹⁵ GRAVELOT, H. y COCHIN, C.: *op. cit.*, p. 106.

⁹⁶ RIPA, C.: *op. cit.*, p. 114.

⁹⁷ *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”

⁹⁸ GRAVELOT, H. y COCHIN, C.: *op. cit.*, p. 127.

⁹⁹ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁰ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 149 y p. 151.

¹⁰¹ MARTIARENA, X.: *op. cit.*

¹⁰² RODRÍGUEZ LASO, M.ª D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 5.

Creemos que se podría tratar además, de un programa iconográfico que quiere reflejar las inquietudes intelectuales y culturales de 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, como son la cacería y el cultivo de las humanidades y las artes. Además, 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*¹⁰³. 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 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”¹⁰⁴. 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”¹⁰⁵.

El despacho o gabinete, está decorado con otro papel pintado de “panorámicas” llamado *vistas de España*, fechados en 1818¹⁰⁶ (fig. 26). Se tratan de xilografías realizadas en París que conforman un verdadero paisaje panorámico, y muestra 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 ensartadas y pegadas entre sí (formando, a su vez, un “rollo”)¹⁰⁷. El diseño del dibujo se empieza en el muro opuesto al de la ventana, donde están localizadas la alcoba y la biblioteca, y de ahí arrancan en los dos sentidos el recorrido por los diferentes paisajes o vistas, hasta que se llega a los árboles

¹⁰³ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 123. Los describe muy acertadamente como el *sancta sanctorum* del orgullo de permanencia.

¹⁰⁴ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁵ MARTIARENA, X.: *op. cit.*

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰⁷ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “El papel como revestimiento...”, *op. cit.*, p. 53.

que enmarcan la ventana por ambos lados, para dar amplitud. Las puertas principales de la sala están forradas por el papel pintado, por lo que se integran y quedan simuladas por estas panorámicas.

Los también llamados *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 Aragón, 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 ser la batalla naval de Trafalgar de 1805 en la que triunfó el vicealmirante Nelson, para indicar que los ingleses tenían el dominio de los mares (fig. 26). Destaca un paisaje urbano compuesto por edificios monumentales que se asemejan a grabados del siglo XVIII¹⁰⁸. 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 (fig. 27). 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, las diversas razas humanas y las formas de diversión de la época, 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, 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 Laso, hay algunas series similares en color sepia o cualquier otro monocolor, pero dos de los paños aquí estudiados están considerados como únicos en el mundo¹⁰⁹.

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

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, op. cit., p. 7.

estuco, a base de hojas de acanto que en la banda central representa grifos entrelazados por guirnaldas de estilo neoclásico, las cuales se unen al paramento por un estrecho zócalo que imita mármol negro (fig. 28). 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 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 leones”¹¹⁰. Al igual que se ha señalado anteriormente en lo referente a las musas, ésta 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 aves”¹¹¹. Otra interpretación novedosa, sugerida por el profesor Jesús González de Zárate, es que se trata del monstruo de la esfinge que habitaba junto a Tebas¹¹², relatada en la tragedia griega compuesta por Sófocles (siglo I a. C.) llamada *Edipo Rey*, como ejemplo del triunfo del saber sobre este ser fabuloso, ya que Edipo le adivinó los acertijos; la entrada a la ciudad solo estaba permitida si se le vencía, es decir, si se demostraba el conocimiento¹¹³. Según nuestro modo de ver, se concluye que este conjunto de la sala de la grisalla, es un programa iconográfico que busca destacar el dominio y el poder del *status* de esta familia.

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 y animadas 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 a la vez¹¹⁴. En opinión de Rodrigo Varona, están realizados en París en 1820, son tiras de papel continuo pegadas unas a otras y la plantilla empleada en blanco y negro se coloreaba a mano. Por este motivo presenta diferentes tonos del mismo color, que donde más se aprecian estas

¹¹⁰ RIPA, C.: *op. cit.*, p. 95.

¹¹¹ ELVIRA, M. A.: *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Sílex, Madrid, 2008, p. 444.

¹¹² RIPA, C.: *op. cit.*, 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.

¹¹³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *op. cit.*, p. 392.

¹¹⁴ MARTÍNEZ ÁLAVA, C. J.: *op. cit.*, p. 166.

diferencias es en el azul de las faldas de las niñas¹¹⁵. Se trata de escenas 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 (fig. 29). Enmarcando la escena a modo de tondos, 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 (fig. 30); 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 (fig. 20) representa a la musa de la Historia, que según Ripa debe llevar un libro¹¹⁶ y el profesor González de Zárate, señala que en un grabado de Hendrick Goltzius porta en su mano la pluma y el tintero así como la tabla¹¹⁷. En nuestro caso entiendo que se trata más bien de un estilete o cálamo y una tabla. Según Ripa las obras de la Historia viven perpetuamente las cosas del pasado¹¹⁸, quizás quieran señalar con su ubicación en el dormitorio infantil, que la historia de la familia abarca todos los tiempos. Erato (fig. 12), musa de la lírica coral, lleva como indica Ripa, una lira en la mano izquierda y un plectro en la diestra¹¹⁹. 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 quedaran desplazadas a este dormitorio.

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 (fig. 31); 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

¹¹⁵ Agradezco a R. Varona estas precisiones.

¹¹⁶ RIPA, C.: *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *op. cit.*, p. 182.

¹¹⁸ RIPA, C.: *op. cit.*, p. 110.

¹¹⁹ RIPA, C.: *op. cit.*, p. 113.

estrellas; y por último, la tea encendida alude al fuego de Apolo o quizás también al de las Sibilas en el santuario de Delfos¹²⁰.

b) Papeles pintados procedentes de Alsacia

Los trozos del papel pintado procedentes de Alsacia (Rixheim) se encuentran localizados en el Comedor (fig. 35), en la sala que actualmente se llama Museo (fig. 32) y en la Capilla (fig. 33). Solo se han conservado tres tiras con la misma decoración de damascos¹²¹, 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 web¹²². En opinión de la autora Lola Rodríguez Laso, proceden de la manufactura Zuber, la fábrica de papel pintado más antigua que se conserva en Europa, aún en funcionamiento, y que ya ha sido comentada anteriormente. No hemos encontrado más documentación que citen a estos ejemplares de Alsacia en la torre-palacio de los Varona. La restauración de estos papeles se muestra en el anexo (fig. 34).

c) Papeles pintados procedentes de España

La siguiente sala es la única ubicada en la propia torre. Se trata del dormitorio principal, con una cama de dosel estilo Imperio (fig. 37). El suelo es de roble, y las paredes se encuentran forradas de papel pintado seriado con decoración floral y entrelazos (fig. 36). Están realizados con técnica de rodillo en la Fábrica de Santa Isabel de Vitoria hacia 1850¹²³. 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 mediados del siglo XIX y que permanecen *in*

¹²⁰ Agradezco al profesor J. González de Zárate sus aportaciones en estos temas. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.^a: *op. cit.*, p. 188.

¹²¹ CASA ZUBER., [www.zuber.fr/en/wallpapers/damas-i_modelo nº 7774](http://www.zuber.fr/en/wallpapers/damas-i_modelo_nº_7774) (consultado el 30/04/2018).

¹²² CASA ZUBER., www.zuber.fr/en/wallpapers/cuir-de-cordoue-1 (consultado el 30/04/2018).

¹²³ RODRÍGUEZ LASO, M.^a D.: *El arte y la ciencia...*, *op. cit.*, p. 15.

*situ*¹²⁴. 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 es salvado 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 Aromí, “fue creada en el año 1846, por D. Saturnino Ormilugue, impresor de naipes, grabador en madera, librero y encuadernador, y cuatro socios más”¹²⁵. La fábrica de Santa Isabel, cuya producción máxima abarcó de 1845 a 1870, tuvo mucha producción¹²⁶ y distribuyó sus papeles por toda España. 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*¹²⁷.

¹²⁴ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Principales centros de fabricación...”, *op. cit.*, p. 77.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ www.elpais.com/papelesdeparedmuyartisticos, (Consultado el 30/04/2018).

¹²⁷ CANALS AROMÍ, M.^a T.: “Principales centros de fabricación...”, *op. cit.*, p. 76.

V. CONCLUSIONES

El estudio de los papeles pintados es de gran importancia para la historiografía artística, no obstante, hemos tenido que esperar hasta las primeras décadas del siglo XX para comprobar que su estudio se está equiparando con los de otras artes, pues habían sido considerados como un arte secundario y de calidad inferior. 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. Aún 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.

A pesar de los diversos estudios realizados sobre este tema, todavía no se conocen con certeza los motivos por los que el anonimato fue la tónica general de las manufacturas de papel. 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.

La existencia de estos papeles demuestra que hubo una fuerte 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. 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 es considerada más que como una torre defensiva, como una vivienda nobiliaria de carácter rural, pues contiene en su

interior una decoración tan burguesa y cosmopolita que 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 este trabajo, 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 trabajo.

VI. BIBLIOGRAFÍA

AGUILÓ, M.^a P.: “Cordobanes y Guadamecíes” en BONET CORREA, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 324-336.

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 Fortificada en Álava*. Vitoria-Gasteiz, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2009.

ARETXAGA ALEGRÍA, S.: “El patrimonio arquitectónico alavés. Aproximación a su protección, catalogación y difusión”, *Ondare*, 16, 1997, pp. 107-142.

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, pp. 395-406.

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

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

- DE BEGOÑA AZCARRAGA, A.; ECHEBERRÍA GOÑI, P. L., y MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F., (Dir.): *Monumentos Nacionales de Euskadi*. Tomo 1. Álava. Bilbao, Elexpuru, 1985.
- DE BRUIGNAC, V.: “Des papiers peints en arabesque de la manufacture Réveillon”, *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, 2/793, 1984, pp. 117-128.
- DE BRUIGNAC, V.: *Le papier peint*. París, Massin, 1995.
- ELVIRA BARBA, M. A.: *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*. Madrid, Sílex, 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.
- PORTILLA VITORIA, M.: *Torres y casas fuertes en Álava*, Tomo 1. 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. (Folleto sin paginar).

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

RUIZ ALCÓN M.^a T.: “Papeles pintados” en BONET CORREA, A., *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1987, pp. 423-425.

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.

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.

WEBGRAFÍA

JACQUEMARD ET BÉNARD, FÁBRICA DE PAPELES PINTADOS, www.gallica.bnf.fr/ (Consultado el 30/04/2018).

MARTIARENA, X., “Papeles pintados, 1835. Eskoriatza, Aretxabaleta, Donostia, Villanañe y Azkoitia”. www.xabimartia.blogspot.com.es/ (Consultado el 14/02/2018).

SAENZ DE VARONA, E., [www.saenzotogrande.blogspot.com.es/breve noticia de la casa solariega](http://www.saenzotogrande.blogspot.com.es/breve-noticia-de-la-casa-solariega) (Consultado el 06/05/2018).

www.elpais.com/papelesdeparedmuyartisticos (Consultado el 30/04/2018).

www.museivaticani.va (Consultado el 27/05/2018).

ZUBER, FÁBRICA DE PAPELES PINTADOS, www.zuber.fr/ (Consultado el 30/04/2018).

VII. ANEXOS

a) Ilustraciones



Figura 1. Sala del Quijote. (Cedida por M^a Dolores Rodríguez Laso)



Figura 2. Caza de Compiègne. (Cedida por M^a Dolores Rodríguez Laso)



Figura 3. Panorámica de la caza de Compiègne. Paños 1 al 11
(www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)



Figura 4. Panorámica de la caza de Compiègne. Paños del 12 al 25
(www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)



Figura 5. Panorámica de la caza de Compiègne. Ruinas del castillo de Pierrefonds
(www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)



Figura 6. Sala del Quijote, Grisallas navales



Figura 7. Sala del Quijote, Putti



Figura 8. Archivo familiar. (www.saenzotogrande.blogspot.com.es)



Figura 9. Sala del Quijote, disposición de las musas. (www.saenzotogrande.blogspot.com.es)



Figura 10. Erato.
(www.museivaticani.va)

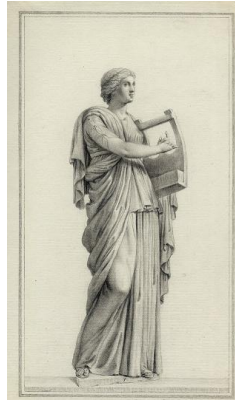


Figura 11. Erato,
dibujos de Angelotti.
(Cedido por J.
González de Zárate)



Figura 12. Torre de los Varona,
Erato



Figura 13. Euterpe.
(www.museivaticani.va)



Figura 14. Euterpe, dibujos
de Angelotti. (Cedido por J.
González de Zárate)



Figura 15. Torre de los Varona,
Euterpe



Figura 16. Urania.
(www.museivaticani.va)



Figura 17. Urania , dibujos
de Angelotti. (Cedido por J.
González de Zárate)



Figura 18. Torre de los Varona,
Urania

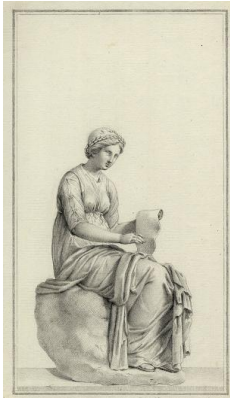


Figura 19. Clío, dibujos de Angelotti. (Cedido por J. González de Zárate)



Figura 20. Torre de los Varona, Clío



Figura 21. Torre de los Varona, Calíope



Figura 22. Torre de los Varona, Melpómene

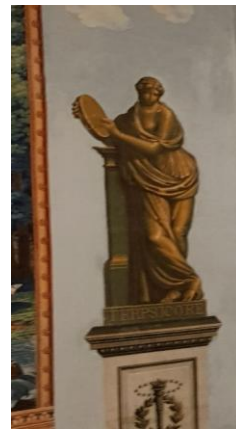


Figura 23. Torre de los Varona, Terpsícore

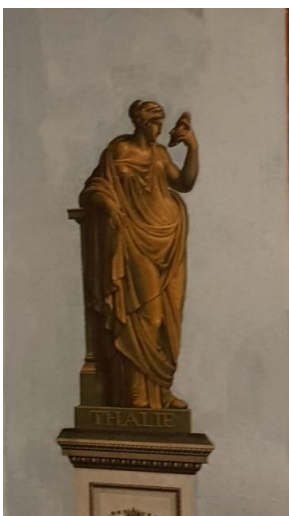


Figura 24. Torre de los Varona, Talía

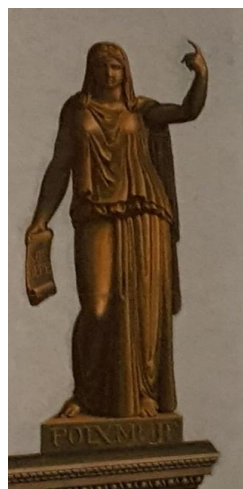


Figura 25. Torre de los Varona, Polimnia



Figura 26. Torre de los Varona. Gabinete, vistas de España. (Cedida por M^a Dolores Rodríguez Laso)



Figura 27. Torre de los Varona. Gabinete, vistas de España. Plaza burgalesa. (Cedida por M^a Dolores Rodríguez Laso)



Figura 28. Torre de los Varona. Gabinete, vistas de España. Cenefa de grifos

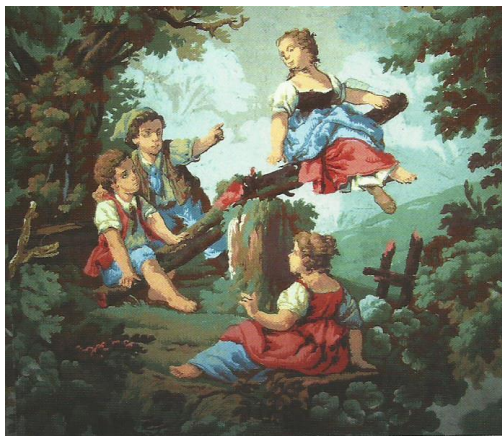


Figura 29. Torre de los Varona.
Dormitorio infantil
(www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)

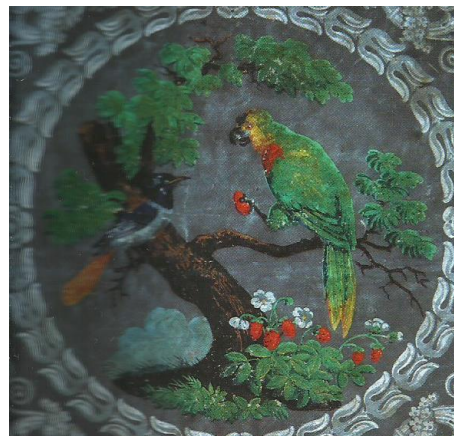


Figura 30. Torre de los Varona. Dormitorio infantil.
Detalle
(www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)

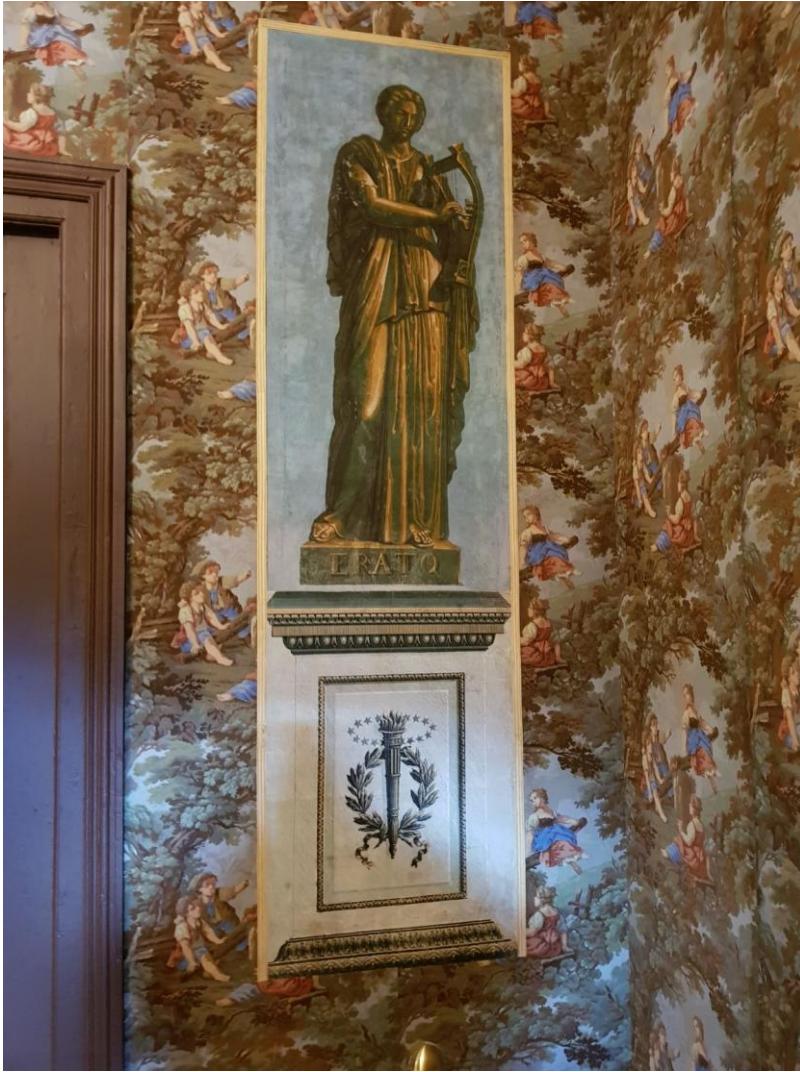


Figura 31. Torre de los Varona, pedestal de las musas



Figura 32. Torre de los Varona, Museo. Papeles pintados de Alsacia



Figura 33. Torre de los Varona, Capilla. Papeles pintados de Alsacia

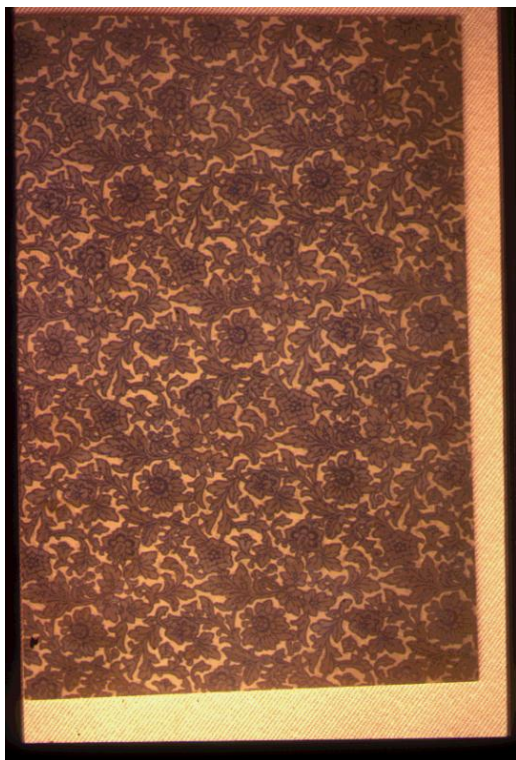


Figura 34. Torre de los Varona, Papeles pintados de Alsacia. Muestra restaurada (Cedida por M^a Dolores Rodríguez Laso)



Figura 35. Torre de los Varona, Museo. Papeles pintados de Alsacia. (www.saenzsotogrande.blogspot.com.es)



Figura 36. Torre de los Varona, Dormitorio principal
(www.saenzotogrande.blogspot.com.es)



Figura 37. Torre de los Varona, Dormitorio principal
(www.saenzotogrande.blogspot.com.es)

b) Tabla sinóptica de los papeles pintados

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	Caza de Compiègne Musas	1812	París	Jacquemart&Bénard Jacquemart&Bénard	De trapo	Xilografía	Inorgánicos
SALA BIBLIOTECA	Vistas de España	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. Pintado a mano sobre plantilla b/n	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

c) Plano de la Sala del Quijote

