

HISTORIA DE LOS PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR DE SEGOVIA, ESPAÑA

The History of Palacio de Quintanar de Segovia's Wallpaper in Spain

Lucía Gómez-Robles ¹

RESUMEN

El palacio de los marqueses de Quintanar de Segovia (España) posee una sucesión de capas decorativas de distintas épocas, entre las que destacan los papeles pintados de principios del siglo XIX. A través de la investigación histórica para su restauración, que incluyó el análisis de los mismos, de sus paralelos temporales y geográficos, y el rastreo de distintas fuentes, se establecieron las particularidades de esta decoración de papel pintado. Entre ellas, su relación con aquellos pertenecientes a los palacios reales de Madrid, en específico con los de la Quinta de El Pardo, de procedencia francesa. Se determinó además, que estos constituyen uno de los ejemplos más tempranos de este tipo de decoración.

Palabras clave: papel pintado, artes decorativas, palacio de Quintanar, Quinta de El Pardo, palacio de Lozoya.

ABSTRACT

The Marquesses of Quintanar Palace in Segovia (Spain) presents several overlapped layers of decoration from different periods. One of these layers stands out among all of them: the wallpapers from the beginning of the nineteenth century. Its singularity was discovered through the historical research conducted for the restoration project, which included a close analysis of the papers, the comparison with contemporary and geographical parallels, and the study of documentary sources. This process allowed research to establish its relationship with similar decorations at royal palaces in Madrid, specifically the *Quinta de El Pardo*, imported from France. Furthermore they are one of the first examples of this early-type wallpaper.

Key words: wallpaper, fine arts, Quintanar Palace, Quinta de El Pardo, Lozoya Palace.

¹ The Bahrain Authority for Culture and Antiquities (BACA). Bahrain. luciagomezrobles@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El palacio de Quintanar, en la calle San Agustín de Segovia (España) es un edificio de finales del siglo XV y principios del siglo XVI que ha sufrido numerosas restructuraciones. A mediados del siglo XX dejó de pertenecer a la familia y pasó a convertirse en un edificio público (Figura 1). Desde 1950 ha sido utilizado, entre otras actividades, para la Beca de Pintura de Pensionados de Segovia, organizada por la Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. En 2007 la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León aprobó un presupuesto para rehabilitar el edificio, con el objetivo de albergar la sede del Centro de Artes

Audiovisuales y Tratamiento de Nuevas imágenes, y la Universidad de Verano.

En el transcurso del estudio histórico artístico sobre las decoraciones interiores del palacio, efectuado a comienzos de 2010, se realizaron varios descubrimientos de interés sobre los papeles pintados, entre ellos la identificación de la real fábrica de papeles pintados de Madrid, desconocida hasta el momento. El presente artículo describe las características y peculiaridades de este conjunto decorativo.



Figura 1. Interior del patio del palacio de Quintanar (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Palace of Quintanar's courtyard (Photograph: Abelleira, S. 2008).

ORIGEN DE LOS PAPELES PINTADOS EN EUROPA

Pese a su origen temprano y su uso dentro de la cultura china, los papeles pintados no fueron usados en Europa hasta la mitad del siglo XVII, importados por españoles y alemanes. De hecho, las frecuentes menciones a mediados del siglo XVIII, sobre papeles decorados de China y usados por la nobleza, hacían siempre referencia a importaciones (Russel 1905: 309-310). No obstante, desde la segunda mitad del siglo estos se produjeron en Inglaterra a una escala considerable, siendo el primer país europeo en fabricar este tipo de materiales. Con posterioridad Francia tomó su lugar en la producción papelería. A finales del siglo XVIII los papeles pintados fueron sustituyendo a los tapices, la seda y los damasquinados, dado su costo más reducido (Russel 1905: 309).

Las primeras producciones se limitaban a imitar modelos más caros en un material más barato. Es así como las telas bordadas y pintadas, los tapices de cuero labrado (guadameciles) y todo el resto de los acabados costosos fueron sustituidos por pasta de papel (Hild 1932: 252).

Este material podía ser pintado a mano o estampado con distintos sistemas, pero mientras que en China se combinaban ambos procesos, en Europa se optó desde el principio por estamparlos, lo que dio origen a la industria de los papeles pintados, inicialmente en trozos pequeños.

Esta industria adquirió gran importancia y se difundió con rapidez a principios del siglo XIX con el empleo del papel en rollos (Lynn 1981: 59). La invención de la máquina de hacer papel pintado continuo, a mediados del siglo, permitió que la fabricación de estos se convirtiese en una industria de mayor escala.

En España también se abrieron varias fábricas de papel pintado, algunas de las primeras en manos de empresarios extranjeros, como los franceses Pedro Jacquet y Pedro Giroud de Villette; este último, dueño de la fábrica de papel pintado y adornista de Casa y

Cámara de S.M.² (Mesonero Romanos 1833: 262). Sin embargo, en términos generales no tuvieron gran éxito entre las clases altas que preferían importar los papeles de fábricas extranjeras. Para las clases más modestas, las tiendas incorporaron gran cantidad de productos foráneos.

Respecto a los avances de la técnica de producción, antes de 1835³ prácticamente todos los papeles pintados se hacían a mano, con plantillas, en grabado (con escasa frecuencia), o con bloques de madera, uniendo las hojas de papel entre sí (Lynn 1981: 59). Sin embargo, a partir de la década de 1830 se comienzan a usar en Europa las máquinas de producción de papel continuo. En España, no obstante, hasta la década de 1860 seguirán usándose los papeles pintados compuestos por módulos de cenefas y rosetones que se adaptaban a la forma y tamaño de las habitaciones. No es hasta finales del siglo XIX, cuando se ponen de moda los papeles continuos con motivos decorativos repetitivos, confeccionados en largos rollos que son producidos de modo industrial (Rosselló i Nicolau 2007).

ORIGEN TRADICIONAL DE LOS PAPELES PINTADOS EN ESPAÑA

Al inicio de este estudio, el origen de los papeles pintados del palacio de Quintanar, muy similares a los que se hallan en el vecino palacio de Lozoya –familia con la que se encontraban emparentados–,

² Abreviatura de Su Majestad.

³ Fecha aproximada que se puede establecer como frontera para el proceso de industrialización de la producción de papeles pintados (Lynn 1981: 59).

carecían de una referencia temporal y su procedencia era desconocida hasta el momento.

En la bibliografía especializada, estos papeles pintados se han relacionado con los de la Quinta de El Pardo y los del Palacio Real de Madrid (cfr. Canals 2003). El marqués de Lozoya (1974: 31) ha señalado por su parte, que el mejor conjunto de papeles se encontraba en el palacio de la Zarzuela que, situado en las afueras de Madrid, fue destruido por completo durante la Guerra Civil española.

En cuanto a los papeles del palacio de Lozoya, Teresa Canals (2003: 61) en su estudio sobre estos elementos decorativos, reconoció la presencia de tres modelos españoles, un modelo francés de 1840 y unos rosetones de techo con forma de sombrilla china, que se habrían colocado en una redecoración del palacio de principios del siglo XIX. De hecho el marqués de Lozoya en sus memorias refiere a esta intervención:

Quando yo nací, la casa, en su aspecto exterior y en el interior no tenía la belleza que tiene ahora, después de la restauración efectuada por mi madre. La fachada, pintada imitando una arquitectura neoclásica a comienzos del siglo XIX estaba en muy mal estado, y lo mismo sucedía con el patio y la gran escalera imperial. Al interior eran tan bellos como son ahora los cuatro salones que ocupan toda la fachada principal, tres de ellos (la antesala, la sala, el gabinete de columnas) decorados hacia 1816 con papeles pintados extraordinarios (Lozoya 1992: 33).

Canals (2003: 61) indica también la similitud entre dos de los modelos del palacio de Lozoya y otros conservados en la Quinta de El Pardo⁴, cuya única diferencia radica en el color. Dada la ausencia de estos

modelos en los catálogos europeos consultados por la autora, ella propone una procedencia de la real fábrica de papeles pintados de S.M., ya que la actual marquesa de Lozoya recuerda, según tradición oral familiar, que estos fueron un regalo de Fernando VII, cuando se redecora el palacio entre 1814 y 1815 aun cuando el marqués de Lozoya (cfr. 1992: 33) señala en sus memorias que esta intervención se realizó en 1816.

De los papeles del palacio de la Quinta de El Pardo, Canals (2003: 57-58) señala que provienen en parte de Francia y que otros fueron fabricados en España, a principios del siglo XIX. A su vez la autora presenta algunos ejemplares que se asimilan a la decoración de la primera planta del Palacio Real de Madrid, también del siglo XIX.

El marqués de Lozoya (1974: 29) también afirmaba que el origen de los papeles de la Quinta era un misterio, aunque sugería un posible origen francés al igual que las carrozas y lámparas de araña de época fernandina de los que se habían encontrado las facturas. Sin embargo, la existencia de una real fábrica de papeles pintados de S.M., queda probada por el programa de visitas preparado en 1819 para el Príncipe Elector de Sajonia, que incluía la fábrica como una de las actividades a realizar.

En realidad esta fábrica no era otra que la de Pedro Giroud de Villette, empresario francés que en 1786 instaló en Madrid una industria de papeles pintados que abastecía a la aristocracia de la capital y de las provincias (Mesonero Romanos 1833). La confusión con la real fábrica se produjo porque en la época esta empresa privada fue conocida como la “Real fábrica de papeles pintados, adornista de la casa y cámara de S.M.”. Así se refleja en un anuncio del *Diario de Madrid* de 12 de septiembre de 1809; en un documento administrativo de 1814 “Sobre papel pintado en el Coliseo de la Cruz y el Coliseo de los Caños del Peral” (Thomason 2005: 157); y en el libro *Mercurio de España*, publicado por la Imprenta Real de Madrid en 1798. En este último caso, aparece como “Real fábrica de papeles pintados”. Tanto en el *Mercurio de España* como en el *Diario de Madrid*, se localiza la fábrica, “(...) inmediata al Convento de las Señoras Comendadoras de Santiago (...)” (Imprenta

⁴ La Quinta de El Pardo, en la actualidad bajo la responsabilidad de Patrimonio Nacional (organismo público a cargo de los bienes de la Corona española), es una de las casas de campo que los aristócratas españoles de los siglos XVII y XVIII construyeron en las afueras de Madrid, en la región conocida como Monte de El Pardo. Incluye un palacete, jardines y una casa de labor.

Real de Madrid 1798: 383), “(...) en las inmediaciones del cuartel [sic] de guardias de Corps (...)” (Noticias particulares, *Diario de Madrid* 1809: 295).

Teresa Canals (2004) profundizó su estudio, durante las Jornadas sobre reales fábricas celebradas en noviembre de 2002, en La Granja de San Ildefonso, España, mediante la presentación de documentos testimoniales procedentes del Archivo General de Palacio (Patrimonio Nacional, España).

LAS SALAS CON PAPELES PINTADOS DEL PALACIO DE QUINTANAR

Los papeles pintados de Quintanar, corresponden a un conjunto de cuatro habitaciones (salas II, III, IV y V; Figura 2) que, con distintas composiciones, usan módulos de papel de diversos tipos que varían en sus motivos decorativos.

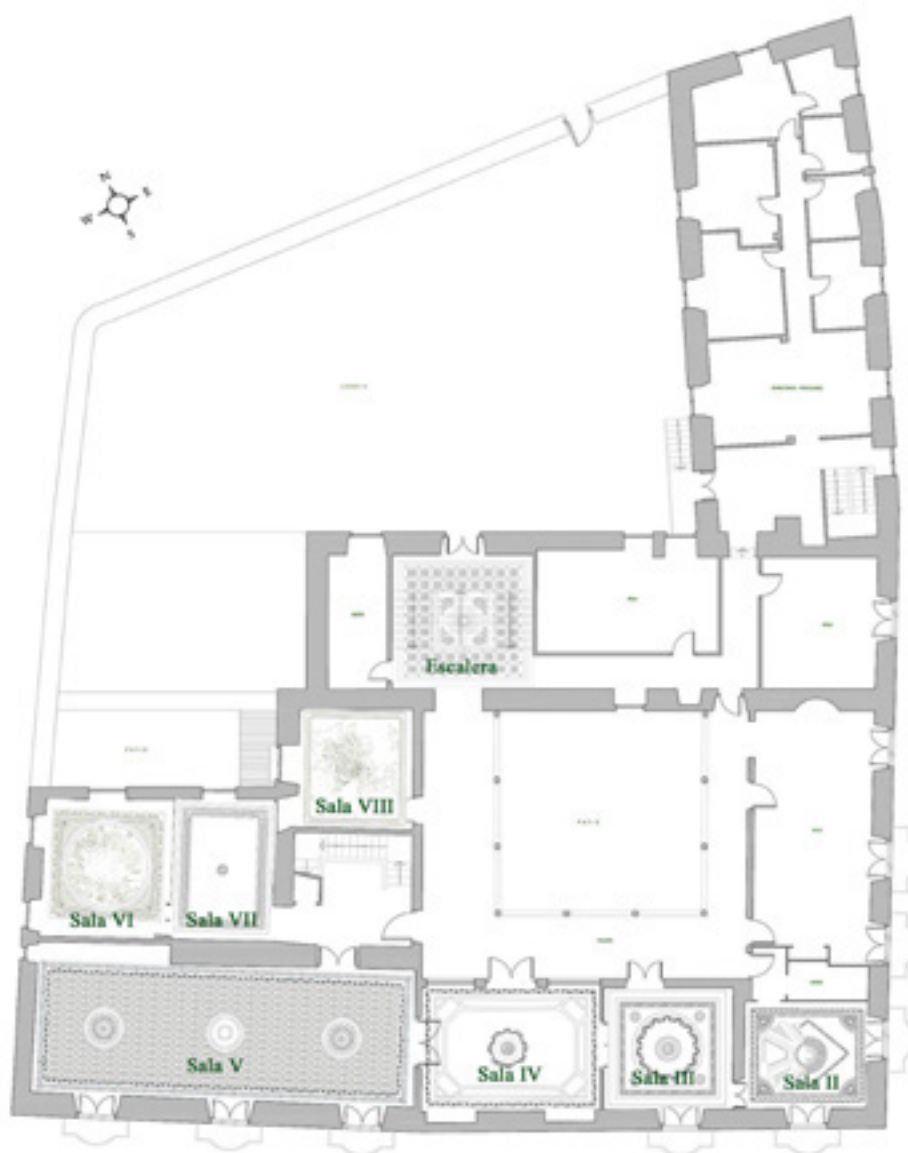


Figura 2. Plano del edificio en el que se identifican las salas II, III, IV y V que aún conservan papeles pintados (Elaboración: Suárez-Inclán, M. 2009).

Building plan distribution identifying the rooms II, III, IV and V, which still conserve wallpapers (Prepared by: Suárez-Inclán, M. 2009).

La sala II, de planta rectangular, contiene un rosetón central en el cielo en forma de sombrilla china que se inscribe en un rectángulo formado por módulos de motivos vegetales, a base de hojas verdes y flores en tonos rojizos (Figura 3). Rodeando todo el borde del cielo se sitúa un friso de hojas de acanto, simulando una decoración en bajo relieve de color ocre, en cuyos ángulos se repiten los mismos motivos. En la escocia de transición entre el cielo y el muro aparece un último motivo de piñas y hojas. Esta decoración se colocó sobre una pintura mural anterior que se ha conservado en las paredes de la misma sala (Gómez-Robles, 2011).

En la sala III, también de planta rectangular, vuelve a aparecer un rosetón central en forma de sombrilla china, pero esta vez inscrito en un círculo de guirnaldas con hojas y flores, que a su vez se asocia a un círculo externo que simula una moldura escultórica. El borde de la composición se completa con un friso de fondo negro y motivos clásicos, como jarrones y tondos, acompañados con elementos vegetales y animales. En los ángulos internos del friso existen rosetones de pequeño tamaño con forma de sombrilla china, y rodeados por un círculo de rosas rojas (Figura 4).



Figura 3. Papeles pintados de la sala II, cuyo motivo principal es un rosetón en forma de sombrilla china. Se observa la superposición de elementos decorativos correspondientes a épocas y gustos distintos (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number II, with a central rosace in a chinese sunshade style as the main decorative element. An overlapping of decorations from different periods and trends is visible (Photograph: Abelleira, S. 2008).



Figura 4. Papeles pintados de la sala III, donde el rosetón central del cielo aparece inscrito en un círculo de guirnaldas que se asocia a otro externo que simula una moldura (Fotografía: Abelleira, S. 2008).
Wallpapers in room number III, where the central rosace on the ceiling is inscribed within a garlands circle attached to another circle simulating a molding (Photograph: Abelleira, S. 2008).



Figura 5. Papeles pintados de la sala IV, con rosetón que simula molduras escultóricas, rodeado por guirnalda de las mismas características que la sala III. Sus muros presentan fragmentos de una panorámica (Fotografía: Abelleira, S. 2008).

Wallpapers in room number IV, with central rosace simulating carved molding surrounded by garlands, similar to room III. The walls present fragments of a landscape (Photograph: Abelleira, S. 2008).

La sala IV presenta otro rosetón central en el cielo, en este caso muy diferente a los anteriores, ya que simula molduras escultóricas. Éste se encuentra rodeado también por una corona de guirnalda, la misma de la sala III. El friso externo posee motivos geométricos en naranja y negro, muy sencillos, que al llegar a los ángulos se transforma en un motivo rectangular ocre, del tipo moldura, muy similar al de la sala III. En su interior se sitúan cuatro escenas mitológicas con personajes ataviados al modo romano. En la escocia de encuentro del muro con el cielo aparece de nuevo una cenefa de motivos vegetales esquemáticos. Las paredes de la habitación presentan asimismo cinco panorámicas situadas entre las puertas, en las que se observan escenas de jardín con esculturas y arquitecturas neoclásicas (Figura 5).



Figura 6. Papeles pintados de la sala V. A diferencia de las otras habitaciones, el rosetón se dispone sobre fondo de papel pintado con motivo geométrico y elemento floral en el centro (Fotografía: Abelleira, S. 2008).

Wallpapers in room number V. On the contrary to the others rooms, the central rosace is located over a wallpaper background with geometrical design and a central flower inside each form (Photograph: Abelleira, S. 2008).

La sala V se diferencia de las anteriores en que, mientras las otras sitúan los motivos sobre un fondo blanco, en este caso las decoraciones se superponen a una base de papel pintado con motivos geométricos, de forma almendrada, con un elemento floral en el centro (Figura 6). Se localizan además tres rosetones compuestos, cuyos atributos son los mismos que presenta el pequeño rosetón de la sala III. Se disponen a su alrededor varias coronas vegetales, florales y en forma de sombrilla china. El friso de esta habitación es el mismo que se observa en la escocia de la sala IV, en tanto que la escocia de este cuarto se cubre con un nuevo motivo decorativo, a base de elementos geométricos con dibujos vegetales ocre.

IDENTIFICACIÓN Y DATACIÓN RELATIVA DE LOS PAPELES PINTADOS DE QUINTANAR

Pese a la variedad de paralelos que parece existir entre los papeles pintados del palacio de Lozoya, la Quinta de El Pardo y el Palacio Real de Madrid, y que los estudios revisados sitúan a comienzos del siglo XIX, lo cierto es que no existía hasta el momento una datación relativa que ofreciera indicios acerca de su situación temporal, y mucho menos aún, una localización de la fábrica de producción de los mismos.

Sin embargo, la realización del estudio histórico-artístico del palacio de Quintanar ha localizado el origen de los papeles y una datación relativa bastante

precisa. Aun cuando el eclecticismo decorativo del siglo XIX no permite una analogía segura, se determinó que el único modo más fiable para ello sería la vinculación con la fábrica de origen.

Se ha señalado que durante el siglo XVIII los papeles pintados se importaban de China y sólo en la segunda mitad de ese siglo se comienzan a producir en Inglaterra y Francia.

Los papeles presentes en Quintanar, de distintas piezas, en vez de papeles continuos, dejan de realizarse a partir de la década de 1860, lo que daba



Figura 7. Detalle decorativo del rosetón central de la sala II del palacio de Quintanar, procedente de la fábrica Zuber et Cie de Rixheim, Francia (Fotografía: Gómez-Robles, L. 2009).
Decorative detail of the central rosette in room number II of the Quintanar Palace, from the Zuber et Cie factory in Rixheim, France (Photograph: Gómez-Robles, L. 2009).

un margen de un siglo entre mediados del XVIII y mediados del XIX, aunque el siglo XVIII parecía algo temprano para los papeles segovianos.

Realizando un barrido de las distintas fábricas de papel activas en ese momento, tanto en Inglaterra como en Francia, ya que la producción española era en general posterior y de menos importancia, se hallaron las factorías de origen de varios de los motivos decorativos de Quintanar.

El primer motivo identificado corresponde al rosetón tipo sombrilla de la sala II (Figuras 7). Éste pertenece

a la colección de la fábrica Zuber et Cie de Rixheim (Francia, región de Alsacia), creada en 1797 con el nombre de Hartmann Risler & Cie y que se convirtió, a partir de 1803, en Jean Zuber & Cie. El elemento decorativo fue creado a finales del siglo XVIII con el número 346 por Malaine, uno de los diseñadores de la compañía. Este motivo aparece aún entre los precios de ornamentos producidos en 1830, para luego dejar de fabricarse. En los últimos años Zuber ha reimpreso este motivo, copia del antiguo para su comercialización en la actualidad (Figura 8).

Los motivos vegetales que rodean los rosetones centrales también se han identificado como pertenecientes a la fábrica de Rixheim. Estos fueron creados hacia 1800 y dejaron de comercializarse entre 1815 y 1820, ya que habían pasado de moda en París.

Otros elementos reconocidos son las panorámicas con escenas de jardines neoclásicos que se sitúan en la sala IV. Éstas pertenecen a la fábrica Dufour et Cie de Mâcon (Francia, región de Borgoña), fundada también en 1797 por Joseph y Pierre Dufour. La pieza que representa un jardín inglés con una columna de piedra al centro de la escena y sobre la que se sitúa una escultura de Mercurio, ha sido identificada con claridad como uno de los diseños de la factoría francesa que recibía el nombre de *Jardin Anglais*, pese a que es más conocida como *Jardins de Bagatelle*, nombre que recibió a comienzos del siglo XX (Figura 9). El origen de este diseño está en 1804 y se trata de una de las primeras panorámicas que se comercializan en Francia.

Jean et Cie y Dufour et Cie fueron las primeras compañías en producir grandes panorámicas para disponer en paramentos completos de las habitaciones, al modo en que lo hacían las escenas chinas. La primera exhibición pública de estas grandes perspectivas se realizó en 1806 en París. Sin embargo, las panorámicas de pequeño formato existían desde algún tiempo y fueron realizadas por



Figura 8. Motivo decorativo de la fábrica Zuber et Cie que en la actualidad se encuentra disponible para su comercialización, colección *Plafond Chauve Souris* (Fotografía: Zuber et Cie 2009, http://www.zuber.fr/ancien_site/english/plafonds.html).
Decorative element by the Zuber et Cie Factory which is currently available for commercialization, collection Chauve-Souris Plafond (Photograph : Zuber et Cie 2009, http://www.zuber.fr/ancien_site/english/plafonds.html).



Figura 9. Panorámica conocida como *Jardins de Bagatelle* (Fotografía: Thibaut-Pomerantz, C. [s.f.], <http://antique-wallpaper.com/jardins-anglais-2/>).

primera vez por Arthur & Robert en París en la década de 1790 (Claval 2008: 65-87).

El *Jardin Anglais* ha sido estudiado en diversas ocasiones y por diferentes especialistas (Teynac et al. 1981: 108, Nouvel-Kammerer 1998: 14), siendo la última atribución realizada por Bernard Jacqué et al. (2002: 176), conservador del *Musée du Papier Peint* de Rixheim, que sitúa el origen del diseño en 1804 para la fábrica Dufour y proponiendo a Pierre-Antoine Mongin como diseñador. El investigador francés basa su atribución en una carta de diciembre de 1804 en la que se menciona el envío de doce rollos de *Jardin Anglais*.

Se trata de una composición de doce paneles de papel verjurado empalmados entre sí, ya que su producción es anterior a la invención del papel continuo, de siete colores sobre un fondo azul cielo. La imagen es la composición de un jardín anglo-chino, con abundante vegetación y varios elementos arquitectónicos, en el que se distribuyen 35 personajes, adultos y niños vestidos a la moda del

momento en color sepia (Jacqué et al. 2002).

De los doce paneles del diseño original en Quintanar se han conservado cinco fragmentos dispuestos de forma individual con una cenefa alrededor, a modo de cuadro, en vez de la composición continua del original:

- El primero de los fragmentos se corresponde con el panel 6 original, constituido por una columna de piedra coronada por Mercurio.
- El segundo fragmento, el de mayor tamaño, incluye los paneles originales 3, 4, 5 y 6, que representan un pabellón con decoración egipcia, un pórtico detrás de un estanque, una fuente con la figura de la diosa Isis y de nuevo la columna con la estatua de Mercurio. De los cuatro, los centrales 4 y 5, tienen un repinte de vegetación que oculta los dibujos originales.
- El tercer fragmento, une el panel original 8 con parte del 4, que incluye una pagoda sobre un puente y el pórtico detrás del estanque.



Landscape known as Jardins de Bagatelle (Photograph: Thibaut-Pomerantz, C. [s.f.], <http://antique-wallpaper.com/jardins-anglais-2/>).

- El cuarto fragmento corresponde a los paneles originales 1 y 2, que presentan una escena de un joven besando la mano de una mujer sentada en un banco, en el caso del primero; y unos paseantes y un par de jardineros en el segundo. La escena del joven y la mujer se ha perdido y aparece repintada con vegetación.
- El quinto fragmento fue retirado de la sala IV y en la actualidad se desconoce su localización. Es probable que se vincule con los paneles finales 9 y 10 o bien 11 y 12 del diseño original que son los fragmentos faltantes.

Esta panorámica, además de ser una de las más antiguas conocidas, parece haber copiado elementos de arquitectura real contemporánea. El puente chino fue reconocido entre las arquitecturas del jardín del *Chateau de Bagatelle*, del conde de Artois, hermano de Luis XVI. En tanto que la columna central parece pertenecer al parque de Cassan en *l'Isle-Adam* y la fuente de la diosa Isis se correspondería con la fuente de la Regeneración edificada en sobre las ruinas de la

Bastilla en 1793. Otros dos motivos pertenecientes a los paneles 11 y 12 han sido asociados a elementos arquitectónicos de la época: el templete circular se vincularía con el realizado por Richard Mique en el *Petit Trianon* del palacio de Versalles y la escultura de Diana tiene paralelos en Versalles y en las Tullerías (Jacqué et al. 2002).

Por último se ha de señalar que se trata de una panorámica excepcional en cuanto a la cantidad de ejemplares conservados. Se han documentado sólo cinco ejemplares conocidos: uno en manos privadas en *Puy de Dôme*; otro en el museo de Boston; un tercero en la casa Carlhian, de altura reducida; y cuatro paneles, del 5 al 8, en el *Musée du Papier Peint* de Rixheim (Jacqué et al. 2002). Esto significa que la copia fragmentada de Quintanar corresponde a la quinta copia conocida de esta panorámica.

El resto de los papeles pintados de alta gama que aparecen en el palacio debieron pertenecer también a la producción de la fábrica Zuber, dada la coherencia del conjunto, instalándose probablemente entre

1804 y 1815 según Philippe de Fabry (comunicación personal 2010), director del *Musée du Papier Peint* de Rixheim en el momento de realizar esta investigación, donde fue trasladado el archivo histórico de la fábrica en 1983.

Según Fabry las colecciones de este momento tienen muchas lagunas, por lo que no se pueden afirmar con certeza absoluta que los elementos de Quintanar pertenezcan a Zuber. Sin embargo, es coherente pensar que todos los elementos empleados en las composiciones que siguen la misma línea decorativa corresponden al mismo momento y comparten el mismo origen. De hecho, el mismo Fabry (comunicación personal 2010) ha identificado los papeles pintados del vecino palacio de Lozoya como contemporáneos a los de Quintanar; papeles que el propio marqués de Lozoya sitúa en sus memorias como una redecoración realizada hacia 1816 (Lozoya 1992:33).

En cuanto a los papeles no identificados como franceses, estos bien pudieron proceder de una fábrica local, como la de Giroud de Villette, dado que su producción era la de mayor prestigio para la época en virtud de su vinculación con la monarquía. En cualquier caso, es difícil de probar dada la ausencia de documentación acerca de dicha fábrica.

Se determina por tanto que el conjunto de los papeles pintados del palacio de Quintanar debió instalarse entre 1810 y 1815-16, y muy probablemente hacia el final de ese período, es decir 1815-16, ya que incluso viniendo algunos de ellos de otro lugar, debieron de disponerse en el mismo tiempo. Lo más probable es que fueran instalados por un pintor-decorador local que utilizaría para el fondo papeles de la zona.

Sin embargo existe aún la incógnita de cómo estos papeles pudieron llegar a Segovia. Al respecto es necesario señalar que tanto las investigaciones efectuadas en el palacio de Lozoya como en la Quinta de El Pardo, han dejado en evidencia numerosas

similitudes con los papeles pintados de Quintanar. Es así como en el palacio de Lozoya se identifican hasta ocho motivos iguales a los de Quintanar (Tabla 1), situación que no resulta tan evidente con la Quinta de El Pardo, pues la conexión se establece a través del palacio de Lozoya, único de los dos palacios segovianos que conserva papeles pintados en sus muros. Todos ellos pertenecen al mismo conjunto procedente de la misma época, con distintos diseños.

La Quinta de El Pardo conserva en una de sus habitaciones la misma decoración que el palacio de Lozoya con la sola diferencia de los colores. Mientras el papel pintado de Lozoya (Figuras 10) es de tonos marrones y ocre, el de la Quinta de El Pardo presenta tonos verdes⁵. El dibujo es el mismo, pero cambia la composición, usándose en la Quinta un zócalo distinto al del palacio de Lozoya, que sin embargo coincide con el zócalo de otra de las habitaciones del palacio segoviano (Figura 11). Es decir, en la Quinta se combinan dos de los papeles de Lozoya en una misma habitación.

Existe también un pequeño rosetón central en una de las habitaciones de El Pardo que posee una cierta similitud con el de una de las salas del palacio de Quintanar, con la misma composición y estilo decorativo que representa un plafón de motivos vegetales.

El resto de los papeles de la Quinta no registra paralelos en los palacios segovianos. Sin embargo, es necesario destacar su panorámica de *Les incas* que fue fechada entre 1810 y 1830 por el *Musée du Papier Peint* de Rixheim, así como la de *Les draperies* de la sala de audiencias, pues ambas proceden de la fábrica Dufour; fábrica de la que ya se ha comentado es originaria también la panorámica del palacio segoviano de Quintanar.

Por último, es importante subrayar que en el palacio de Quintanar solo quedan ejemplos de papeles pintados en los cielos, salvo en el caso de la sala de las panorámicas, aunque se han documentado también restos de papel en otras dos salas (II y V), lo que invita a pensar que pudo haber en ellas papeles del tipo de los de Lozoya y la Quinta, donde destacan las decoraciones de los muros, que son, por otra parte, las que los emparentan.

⁵ Las imágenes de los papeles de la Quinta del Pardo no se han reproducido en este artículo por solicitud expresa de Patrimonio Nacional.

Tabla 1. Motivos decorativos de atributos similares registrados en el palacio de Lozoya y el palacio de Quintanar (Fotografías: Gómez-Robles, L. 2009).

Comparative Table of Decorative Elements Registered at Lozoya Palace and Quintanar Palace (Photographs: Gómez-Robles, L. 2009).

Motivo	Palacio de Lozoya	Palacio de Quintanar
Sombrilla central.		
Guirnalda de rosas.		
Cenefa de acantos.		
Figura almendrada. Difieren en el color de la flor central.		
Sombrilla de esquina. Difieren en los colores de los anillos centrales, invirtiendo el uso del verde y el azul.		
Cenefa de hojas y piñas.		
Cenefa de flores.		
Sombrilla de centro.		



Figura 10. Decoración de pared de una de las habitaciones del palacio de Lozoya (a) y detalle de la misma (b), que también se presenta en la Quinta de El Pardo, pero en tonos verdes (Fotografías: Gómez-Robles, L. 2009).

Wallpapers in one of the rooms of the Lozoya Palace (a) and detail (b), also found in the Quinta de El Pardo in green tones (Photographs: Gómez-Robles, L. 2009).

Como ya se ha mencionado algunos de los motivos de los dos palacios segovianos han sido identificados como diseños de Zuber et Cie, en tanto aquellos otros cuya vinculación es incierta, al menos guardan una coherencia estilística que permitiría pensar que comparten el mismo origen. Tanto en la Quinta como en Quintanar aparecen diseños de Dufour et Cie. Por tanto queda por determinar cómo llegaron a Segovia los papeles y qué posible origen pudieron tener aquellos que no guardan una relación evidente con Zuber et Cie y Dufour et Cie.

Se ha señalado que Teresa Canals (2003) recoge en su obra *Els papers pintats i les arts decoratives* que la actual marquesa de Lozoya la había informado que, según la tradición oral familiar, los papeles del palacio fueron un obsequio de Fernando VII (información confirmada en comunicación personal 2010), quien pasó en Francia seis años como “prisionero” de Napoleón en condiciones “no muy severas”. Es posible que en ese momento el rey

desarrollara el gusto por los papeles franceses que posteriormente se comerciaron en la denominada 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; sólo dos años más tarde, en 1816, se realizan las redecoraciones de la Quinta de El Pardo 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 al llegar a Madrid. De esos papeles franceses, una parte pudieron ser regalados al marqués de Lozoya y al de Quintanar, o bien el primero, regalar los sobrantes al segundo. Se debe recordar que se trata de papeles modulares que se unen entre sí para decorar la habitación, por tanto pudo traerse una importante cantidad, de sobra para varias estancias y palacios. De hecho, la actual marquesa de Lozoya, Dominica Contreras López de Ayala, recuerda haber conservado algunas piezas



Figura 11. Zócalo de una de las habitaciones del palacio de Lozoya que también se presenta en la Quinta de El Pardo (Fotografía: Gómez-Robles, L. 2009).

Bottom wall decoration in one of the rooms of the Lozoya Palace, also found in the Quinta de El Pardo (Photograph: Gómez-Robles, L. 2009).

hasta tiempos recientes, que se fueron regalando a diferentes parientes a lo largo del tiempo para decorar sus propias casas (comunicación personal 2010).

Sin embargo es más probable que estos papeles llegaran a Madrid a través del ya citado Giroud de la Villette, quién, según Teresa Canals (2004: 402), adquiría en París papeles pintados de alta gama para revenderlos en España. No obstante esta fábrica —como ya se ha indicado— tenía la consideración de real fábrica de papeles pintados de S.M., y también producía sus propios productos. Por tanto es posible también que los papeles no identificados de Quintanar, Lozoya y la Quinta provengan de la producción madrileña de Villette, pero con modelos franceses. La fábrica estuvo activa entre 1788 y 1834 (Canals 2004).

Si los papeles fueron un regalo de Fernando VII traído o encargado desde Francia, o bien adquiridos por los marqueses en Madrid, seguirá siendo una incógnita

mientras no se encuentren documentos de archivo que lo certifiquen.

Por el momento, lo único que se puede afirmar es su datación relativa, donde la fecha de 1814-1816 es coherente al conjunto ya que, si se acepta que todos los papeles corresponden al mismo momento, 1810 es la fecha más temprana posible, puesto que ese es el año de origen conocido para el diseño de la panorámica de *Les incas*, mientras que 1815 es el tope de producción de las guirnaldas en Francia. No obstante, si se toma en cuenta que el marqués de Lozoya sitúa la redecoración en 1816 y la actual marquesa entre 1814 y 1815, es posible acotar la datación relativa de los papeles pintados segovianos a 1814-1816.

CONCLUSIONES

Al comienzo del estudio las decoraciones del palacio de los marqueses de Quintanar se desconocían, no sólo su referencia temporal sino que también el valor de las mismas, pues pasaban desapercibidas, confundidas en la multitud de capas decorativas de distinta tipología y temporalidad.

Este grupo decorativo de papeles pintados se realizó hacia 1814-1816, constituyendo la última gran reforma decorativa del palacio. Para ello se utilizó la moda francesa del papel pintado estampado por pequeños módulos, que permitía la libre composición por parte del usuario. Éste podía crear sus propias composiciones a partir de elementos individuales, lo que puede distinguirse en los tres casos analizados: Quintanar, Lozoya y El Pardo que presentan diferentes disposiciones en cada caso, usando piezas separadas iguales o similares.

El estudio dejó en evidencia además que dichos papeles son un conjunto de gran interés, ya que comparten su origen con los de la Quinta de El Pardo, de propiedad de la monarquía española al momento de incorporarse este tipo de decoraciones. Quintanar se actualizó siguiendo la última moda francesa, a la par que así lo hacía el propio monarca en sus propiedades.

La investigación ha contribuido también a determinar la localización de la denominada real fábrica de papeles pintados de S.M., desconocida hasta el momento, de propiedad del empresario francés Pedro Giroud de la Villette.

Se debe destacar además la presencia de la panorámica del “Jardín inglés”, una de las únicas cinco copias conocidas de este temprano diseño francés, lo que convierten a los papeles de Quintanar en un elemento valioso y singular del palacio, dada la escasez de testimonios originales que en la actualidad se preservan en España, debido a la fragilidad del material y a la poca atención que este tipo de decoraciones han recibido frente a otros tipos de patrimonio.

La presencia de estos papeles demuestra además una vinculación entre la nobleza española y la monarquía de especial relevancia, sugiriendo actividades comunes e intercambios que van más allá de las tradicionales prácticas de la caza o la política.

Así pues, y mientras no aparezcan nuevos ejemplos de papeles pintados, Quintanar constituirá un

ejemplo insustituible y por tanto de inestimable interés para la historiografía de principios del siglo XIX, así como del desarrollo de las artes decorativas en España, cuyo estudio no ha sido tan profundo e intenso como en el caso de las “grandes artes”.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece a María Suárez-Inclán y a Sagrario Abelleira Méndez la oportunidad de realizar esta investigación, así como la información de su propia investigación previa. A Monsieur Philippe de Fabry, director del *Musée du Papier Peint* de Rixheim, por su inestimable ayuda en la identificación y datación relativa de los motivos. A Juan Hernández Ferrero, jefe del Departamento de Arquitectura de Patrimonio Nacional, por su colaboración en el estudio de los papeles de la Quinta de El Pardo; y a la Dra. Victoria Quirosa García por sus sugerencias y apoyo.

REFERENCIAS CITADAS

CANALS, T. 2003. *Els papers pintats i les arts decoratives*. Barcelona, España: M.T. Canals.

CANALS, T. 2004. Real fábrica de papeles pintados, 1788-1834. En: S. Torreguitart Búa (coord.), *Jornadas sobre las reales fábricas*, pp. 395-405. Cuenca, España: Fundación Centro Nacional del Vidrio, D.L. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=510469>

CLAVAL, P. 2008. Le papier peint panoramique français, ou l'exotisme à domicile. *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, 148(1): 65-87. Disponible en: http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1540

GÓMEZ-ROBLES, L. 2011. Las pinturas murales del palacio de los marqueses de Quintanar en Segovia. *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de*

Historia da Arte, 10: 171-177. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342009>

HILD, K.W. 1932. *Manual del pintor decorador*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

IMPRENTA REAL DE MADRID. 1798. *Mercurio de España*. Madrid, España: Imprenta Real de Madrid.

JACQUE, B., JACQUE, J. y ROLAND, D. 2002. *Comme un jardin, le végétal dans les étoffes imprimées et le papier peint*. Catalogue de l'exposition, 16 mar 2002 – 07 avril 2003. Mulhouse, Francia: Musée de l'Impression sur Étoffes, Musée du Papier Peint.

LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE. 1974. Palacete de la Quinta de El Pardo. El museo de papeles pintados. *Reales Sitios*, 11(40): 25-32.

LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE. 1992. *Memorias (1893-1923)*. Segovia, España: Torreón de la Marquesa.

LYNN, C. 1981. Colors and Other Materials of Historic Wallpaper. *Journal of the American Institute for Conservation*, 20(2): 58-65.

MESONERO ROMANOS, R. DE. 1833. *Manual de Madrid. Descripción de la corte y de la villa*. Madrid, España: Imprenta de D.M. de Burgos.

Noticias particulares de Madrid. Ventas. 1809, 12 de septiembre. *Diario de Madrid*, pp. 295-296. Disponible en: http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=7458&num_id=&num_total=1

NOUVEL-KAMMERER, O. 1998. *Papiers peints panoramiques*. Paris, Francia: Musée des Arts Décoratifs, Flammarion.

ROSSELLÓ I NICOLAU, M. 2007. Revestiments per als interiors de l'arquitectura: algunes aportacions de la indústria. *X Congrés d'Història de Barcelona "Dilemes de la fi de segle, 1874-1901"*, 13 p. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, España. Disponible en: <http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/12424/rossellotext.pdf>

RUSSELL, A.G. 1905. A Seventeenth-Century Wall-Paper at Wotton-Under-Edge. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 7(28): 309-313.

TEYNAC, F., NOLOT, P. y VIVIEN, J.P. 1981. *Le monde du papier-peint*. Paris, Francia: Berger-Levrault.

THOMASON, P.B. 2005. *El coliseo de la cruz, 1736-1860: estudio y documentos*. Woodbridge, Gran Bretaña: Tamesis.