

OBRAS DE TALLERES BELGAS DE DECORACIÓN DE INTERIORES EN  
ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XIX  
WORKS PRODUCED BY BELGIAN INTERIOR DECORATION WORKSHOPS IN  
SPAIN AT THE END OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

Maite Paliza Monduate\*  
Universidad de Salamanca

### Resumen

La presente investigación saca a la luz decoraciones interiores, principalmente solados, puertas y panelados de madera, realizados por la empresa belga Damman Washer en el palacio bilbaíno de Víctor Chávarri a finales del siglo XIX. En gran medida su estética se enmarca en el neorrenacimiento flamenco, estilo al que también corresponde el proyecto del edificio, rubricado por el arquitecto Paul Hankar. Por otro lado, se da la circunstancia de que este técnico también diseñó propuestas para la ornamentación interior del inmueble. En ese sentido, todas las conocidas hoy día fueron resueltas dentro de esa misma corriente. No obstante, con independencia de que en el recinto haya importantes decoraciones neobarrocas, el artículo también da buena cuenta de las composiciones japonistas existentes en un *bay window*, muy probablemente originarias igualmente de Bélgica, que constituyen un ejemplo temprano de esa tendencia en España.

**Palabras clave:** Bélgica, Víctor Chávarri, Damman Washer, eclecticismo, interiorismo, Paul Hankar, Georges Houtstont.

### Abstract

This research brings to light interior decorations, mainly floorings, doors, and wooden panelling, made by the Belgian company Damman Washer in the late 19th century palace of Víctor Chávarri in Bilbao. To a large extent, its aesthetics are in keeping with the Flemish neo-renaissance style, a style to which the building's design, signed by the architect Paul Hankar, also corresponds. In addition, it so happens that this technician also designed proposals for the interior decoration of the building. In this sense, all the windows known today were designed in the same style. However, regardless of the fact that there are important neo-baroque decorations in the enclosure, the article also gives a good account of the

*Japanisme* compositions in a bay window, most probably also originating in Belgium, which constitute an early example of this trend in Spain.

**Keywords:** Belgium, Victor Chávarri, Damman Washer, eclecticism, interior decoration, Paul Hankar, Georges Houtstont.

## 1. Introducción

El eclecticismo supuso el inicio de una edad de oro de la decoración aplicada a la arquitectura tanto en los interiores como en las fachadas, dando lugar a una integración entre las artes decorativas e industriales y la propia arquitectura, desconocida desde hacía siglos. El proceso potenció la participación de escultores, pintores, ceramistas, tallistas, marmolistas, vidrieros, etc. en la construcción y la ornamentación de los inmuebles. Con frecuencia se trató de artífices de diferente cualificación, ya que algunos entraban de lleno en el arte con mayúsculas, mientras que otros no alcanzaban ese nivel y desarrollaban labores de menor entidad. Por lo general, estas actividades constituyeron un campo menos relevante que las de los grandes programas propiamente artísticos, pero fueron una buena fuente de ingresos y trabajo para los escultores y, en buena medida, también para los pintores especialistas en pintura mural, toda vez que los encargos específicos de sus respectivos oficios escaseaban, salvo en el caso de figuras de renombre ya consagradas. Durante las primeras décadas del siglo XX la imbricación entre la arquitectura y las artes decorativas se perpetuó en nuevas corrientes artísticas hasta la irrupción del racionalismo. Simultáneamente se publicaron gran número de libros, revistas, álbumes, etc., aparte de catálogos comerciales de los propios talleres, con repertorios específicos para cada ramo. Estas publicaciones circularon por todo el mundo occidental y fueron manejadas con asiduidad por arquitectos, decoradores, promotores, etc. como fuente de modelos e inspiración. Asimismo, las exposiciones nacionales y universales se convirtieron en una excelente vía de promoción para gremios y empresas, en muchos casos laureados en esos eventos, a la par que incentivaron el intercambio comercial y la difusión de nuevas técnicas y diseños.

Sin embargo, durante buena parte de la segunda mitad del siglo XIX en muchos puntos de España, salvo excepciones como Madrid o Barcelona, no había firmas suficientemente cualificadas y capaces de competir con las existentes en Inglaterra, Francia, Bélgica o Alemania, auténticos líderes en el mercado europeo. Esa carencia y el afán de algunos promotores por incorporar en sus viviendas decoraciones modernas y de calidad favorecieron el encargo de trabajos a firmas extranjeras. Se trata de un fenómeno bastante habitual, sobre todo entre personas pudientes que estaban al día de las novedades o que contaban con el asesoramiento de determinados arquitectos. No obstante, la mayoría de los artífices de estos trabajos han quedado en el anonimato, toda vez que por lo general las obras no están firmadas, cosa que agrava la dificultad de identificarlos. Por lo demás, en lo tocante a las promociones particulares rara vez se conserva la documentación del proceso constructivo, a diferencia de lo que ocurre en las públicas, en las que normalmente mediaba un concurso o una subasta para

su adjudicación, proceso que en la mayoría de las ocasiones ha quedado registrado en los archivos de las instituciones implicadas.

Las obras del bilbaíno Palacio Chávarri que sacamos a la luz en la presente investigación constituyen un raro ejemplo, ya que han llegado hasta nosotros los libros de contabilidad del promotor, que incluyen abundante información sobre los gastos derivados de la construcción del edificio erigido a finales de la centuria decimonónica. Esta documentación, a la que hemos tenido acceso recientemente, no solo corrobora la intervención de talleres belgas, sino también franceses e ingleses.

## **2. La fascinación de Víctor Chávarri por Bélgica: la contratación del arquitecto Paul Hankar y el encargo de proyectos de decoración interior a la empresa Damman Washer.**

El industrial Víctor Chávarri Salazar (1854-1900)<sup>1</sup> encargó el proyecto del palacio en 1888 con la intención inicial de que acogiera su residencia y la de su hermano Benigno (1856-1933). Sin embargo, la edificación también formaba parte de una maniobra urbanística, puesto que escogió para el caso un solar de un paraje alejado del ensanche bilbaíno, por entonces sin urbanizar y sin construcciones. Hay que tener en cuenta que allí la familia poseía importantes parcelas de terreno, de modo que probablemente trataron de incentivar la actividad constructiva en la zona, que, por otra parte, hoy es un punto neurálgico de la ciudad, correspondiendo al centro de la Gran Vía.

La estancia de los dos hermanos Chávarri en la ciudad belga de Lieja, al objeto de cursar distintas especialidades de ingeniería, junto a la admiración del primero por aquel país y su cultura, están en la raíz de que el proyecto recayera en el arquitecto Paul Hankar (1859-1901)<sup>2</sup>. Se trata de una obra de su primera etapa, la comprendida entre 1879 y 1893, previa a su período modernista. Durante esos años estuvo enrolado en el estudio del arquitecto Henri Beyaert (1823-1894), figura emblemática de la arquitectura belga de la segunda mitad del siglo XIX, cuya producción refleja el impacto del estilo segundo imperio y la influencia de Eugène Viollet le Duc (1814-1879) en cuanto a los planteamientos racionalistas y los criterios de restauración. Beyaert fue uno de los impulsores de una suerte de estilo neorrenacentista flamenco, inspirado en la arquitectura de los siglos XV y XVI de su país, aunque también incorporaba motivos barrocos. Era en definitiva una tentativa de estilo nacional, con la que diversos técnicos flamencos intentaron dar respuesta a una de las cuestiones más candentes de la arquitectura decimonónica. En este sentido, el pabellón oficial belga de la exposición universal celebrada en París en 1878, rubricado por Émile Janlet (1839-1919), fue una obra decisiva<sup>3</sup>. Precisamente dentro de esta última corriente, Hankar resolvió el inmueble bilbaíno que nos ocupa, su única obra fuera de Bélgica, cuyo interior cuenta con abundante decoración neorrenacentista, aunque también hay salones neobarrocos y rincones japonistas.

Así las cosas, la composición del proyecto inicial se ajusta plenamente al neorrenacimiento flamenco, tal como ponen en evidencia el remate con

tres piñones, delimitados por volutas y coronados por pináculos; el rico y variado repertorio ornamental, realzado por bolas, discos, puntas de diamante, placados, frontones, etc.; la propia policromía de las fachadas, levantadas con piedra rosácea, gris y amarillenta; aparte de la diversidad de huecos -medio punto, lobulado, etc.-. A lo anterior se suma un cuidado acabado de la labra, fomentado rugosidades, ondulaciones, etc. en buena parte de los sillares, algo muy del gusto de Hankar. Por lo que atañe al trazado, ideó una casa doble que constaba de semisótano, destinado a dependencias de servicio, planta baja con tres habitaciones de recibo, primer y segundo piso con dormitorios y un desván bajo cubierta. Las dos viviendas estaban separadas por el zaguán de acceso, dispuesto en el eje longitudinal del inmueble, y eran simétricas en cuanto a trazado y distribución.

Llama la atención el reducido programa de la zona noble -tres dependencias que dibujan una L, precedidas por el *hall* con el arranque de la escalera de comunicación vertical. Obedece a patrones al uso en Bélgica, pero claramente insuficiente para lo que entonces era habitual en las residencias de la alta burguesía vizcaína que incluían un gran número de estancias de ese tipo tales como vestíbulo, despacho, varios salones, comedor, biblioteca, sala de billar, capilla, *fumoir*, etc. Con toda certeza esa limitación propició la modificación del diseño inicial, que acabó destinado en su totalidad a una única vivienda, la correspondiente a Víctor Chávarri. En ese sentido, en febrero de 1890 el industrial pidió permiso para ampliar la construcción con un bloque adosado al anterior, ocupado por dos nuevas viviendas<sup>4</sup>. Las últimas estaban pensadas para sus hermanos Benigno y Félix<sup>5</sup>. No sería esta la última reforma experimentada por el edificio que desde ese punto de vista ha tenido una trayectoria azarosa<sup>6</sup>, lo cual no ha impedido la conservación de buena parte de la decoración original, tal como exponemos en la presente investigación.

Se da la circunstancia de que los planos tanto de la promoción inicial como del añadido cotejados en el correspondiente expediente municipal llevan la firma del arquitecto vizcaíno Atanasio Anduiza (1823-1911), suegro de Víctor Chávarri<sup>7</sup>. En el primer caso se trató de un ardid para esquivar la prohibición que tenían los técnicos extranjeros de diseñar obras en España, según la normativa vigente en aquella época. En este sentido, el proyecto de Hankar conservado en el Archive des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles<sup>8</sup> y el existente en el fondo bilbaíno son prácticamente idénticos, de manera que no hay duda sobre la paternidad de la obra. Muy distinta es la situación de la ampliación, resuelta con el deseo de entroncar con el complejo primigenio, pero de forma sumamente simplificada hasta el extremo que resulta muy difícil admitir que fuera concebida por un facultativo ducho en el estilo neorrenacentista flamenco. Por otra parte, en relación con el posible artífice de este último proyecto desgraciadamente los libros de contabilidad de Chávarri no ofrecen información concluyente.

En cualquier caso, la participación de Hankar en la obra inicial y la admiración de Chávarri por Bélgica propiciaron la contratación del también arquitecto belga Alexandre De Neef<sup>9</sup> para estar al frente de los trabajos de construcción, así como de varios canteros de la misma nacionalidad, venidos exprofeso a la capital vizcaína<sup>10</sup>, y la realización de parte de la decoración

interior a cargo de talleres flamencos, en algún caso partiendo de diseños del propio Hankar. Esta estrategia aseguraba a las partes implicadas la correcta materialización de los detalles decorativos y constructivos del edificio, cuyo estilo era inédito en España, pese a que en la capital vizcaína había técnicos y mano de obra de calidad. En este sentido llamamos la atención sobre los aludidos canteros, designados con ese sustantivo en la documentación, que con toda certeza tenían una gran pericia en la labra de las decoraciones en piedra, acorde a los modelos al uso en su país, es decir que queda fuera de toda duda su cualificación artística. Desconocemos si solo estaban especializados en este tipo de labores o también eran capaces de trabajar otros materiales. Su presencia en Bilbao vendría a ratificar la labra in situ de al menos parte de las piezas ornamentales de las fachadas, siguiendo una táctica que se había implantado en Bélgica unos años antes de la mano de especialistas franceses<sup>11</sup>. Así las cosas, estamos ante un caso similar al de la construcción del complejo del Banco Nacional de Bélgica en Bruselas en los años sesenta y setenta. En esa obra los arquitectos Henri Beyaert y Winand<sup>12</sup> Jansens (1827-1913) impusieron la contratación del escultor y decorador francés Georges Houtstont (1832-1912) para afrontar la ornamentación<sup>13</sup>, ante el convencimiento de que por entonces allí no había obreros suficientemente capacitados. Creemos que un trasfondo similar se esconde detrás de la participación de estos canteros y el aludido De Neef en el inmueble bilbaíno. Finalmente, Houtstont acabó estableciéndose en Bélgica, donde desarrolló una destacable labor en un gran número de inmuebles tanto públicos como privados hasta su fallecimiento en 1912.

Por lo que atañe al palacio de la capital vizcaína, a lo largo de la primavera y el verano de 1889, Hankar ideó diversas soluciones para su decoración interior<sup>14</sup>. En ellas previó empanelados de madera en las paredes, chimeneas con frentes de cerámica y techos con adornos de escayola. Se trata de propuestas historicistas, en las que igualmente predomina el neorrenacimiento a base de finas decoraciones de *candelieri*, medallones, roleos, etc. Asimismo, reflejan coincidencias con los proyectos de Beyaert y sus colaboradores, especialmente con el propio Houtstont y su taller. Por otro lado, el edificio conserva decoraciones japonistas, que consideramos un prelude de los cambios que Hankar experimentaría a partir de 1893 y que es más que probable también procedan de Bélgica.

### **3. La firma Damman Washer y otros talleres belgas de ebanistería y carpintería del siglo XIX.**

En los años centrales de la centuria decimonónica Bélgica contaba con establecimientos de reconocido prestigio, especializados en trabajos de ebanistería y carpintería en general, sobre todo solados, empanelados, etc., aunque era habitual que también fabricaran mobiliario. Estas firmas consiguieron proyección internacional, recibiendo encargos desde el extranjero. Para ello no solo contaron con el acicate de la calidad sino también de precios mucho más ventajosos que los de las empresas inglesas y francesas. Por lo demás, tal como exponemos seguidamente, fue habitual que paulatinamente se fusionaran o que fueran reabsorbidas por otras

firmas del ramo, proceso que está en la raíz de la propia compañía Damman Washer que aquí nos atañe, al tiempo que a finales de la centuria su número se había multiplicado<sup>15</sup>.

En la primera exposición universal, celebrada en Londres en 1851, participaron talleres flamencos del sector como Couvert & Lucas o M. De Kein<sup>16</sup>, que fueron distinguidos con medallas por sus modelos de parquet. Por entonces estos talleres fabricaban revestimientos de suelos que combinaban diferentes tipos de madera, generando una especie de mosaico con vistosas composiciones geométricas e incluso con motivos florales, grutescos, coronas, letras, etc. Cuatro años más tarde en la muestra celebrada en París estuvieron presentes Dekeyn y el taller Godefroy, más tarde rebautizado como Godefroy Frères, que ya funcionaba en 1821, época en la que realizó obras en la Casa de la Moneda de Bruselas. Ambas firmas obtuvieron distinciones en ese certamen.

La referida Couvert & Lucas fue de las primeras en fabricar parquets de mosaico de diseño intrincado, de hecho, en 1828 realizó obras de ese tipo para la actual sede de la Academia de Bruselas. Esta empresa fue laureada con medalla en la Exposición Industrial Nacional, acogida por la capital belga en 1831. En esas fechas también sobresalía en la producción de muebles de alta gama como mesas de billar, acondicionamiento de vagones de ferrocarril de lujo, etc., habiendo recibido pedidos desde Francia, Inglaterra o la actual Alemania. Posteriormente, a principios de los años cincuenta, fue absorbida por la citada Godefroy Frères.

El taller Dekeyn Frères, fundado en 1831, elaboraba desde un principio todo tipo de piezas de carpintería para la edificación -puertas, ventanas, empanelados, marcos, contraventanas, etc.-. Unos años después ofrecía casas prefabricadas, que consta exportaron a California, y alardeaba de la maquinaria, tecnología e infraestructuras de su establecimiento. Todo ello despertó interés en el extranjero, así como la atención de los grandes arquitectos belgas de la época como el mentado Beyaert y la prensa especializada.

En la exposición de París de 1867 irrumpió por primera vez la firma Tasson & Washer, que había absorbido a Dekeyn Frères apenas un año antes, resultando premiada en aquel certamen, al igual que en los celebrados en Viena, Filadelfia y París en 1873, 1876 y 1878 respectivamente, repitiendo distinciones en posteriores exposiciones nacionales e internacionales. Era una empresa pujante, con amplias instalaciones y maquinaria puntera, que recibió pedidos de numerosos puntos de Europa y América. A su vez la fábrica Damman & Cassard participó por primera vez en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876.

Damman Washer nació en torno a 1880, fruto de la fusión entre Tasson & Washer y Damman & Cassard. En un principio estuvieron al frente de la nueva compañía Félix Tasson<sup>17</sup>, A. Damman y Charles Washer y contaron con una delegación en la capital francesa. No obstante, inicialmente la firma se denominaba La Construction Industrielle<sup>18</sup>, siendo rebautizada con el nombre arriba señalado a finales de aquella década. Se trata de una prestigiosa empresa especializada principalmente en tarimas para solados, aunque de sus instalaciones también salieron empanelados,

mobiliario, etc. Se sabe que en los últimos años del siglo XIX realizó encargos para París, Biarritz, Montecarlo, Londres, Buenos Aires, Méjico, Río de Janeiro, Montevideo, Valparaíso, Boston, etc., mientras que en España constan pedidos para el palacio de Víctor Chávarri en Bilbao, que aquí estudiamos, y el Teatro Calderón de Valladolid<sup>19</sup>. A finales del siglo XIX Damman Washer continuaba disfrutando de una próspera situación, si bien en Bélgica habían aparecido otros talleres del mismo sector como el encabezado por Jules y Louis De Waele, constituido en 1866, o la casa Smiley, fundada en 1889 por Auguste Lachappelle, inicialmente con sede en Amberes.

La empresa que nos ocupa fue galardonada, entre otras, en la Exposición Universal de Amsterdam en 1883, mientras que en París en 1889 obtuvo medalla de oro<sup>20</sup>. Su *stand* en el certamen celebrado en la capital holandesa incorporaba el montaje de un salón neorrenacentista, tildado por la prensa de la época como de "estilo Enrique II", ideado por el aludido Winand Jansens<sup>21</sup>. De todos modos, la propia compañía lo había presentado tres años antes en la muestra que tuvo lugar en la capital belga en 1880 para conmemorar el cincuentenario del nacimiento del país<sup>22</sup> (fig. 1). Jansens, formado primero en la Academia de Bruselas y seguidamente en Inglaterra, colaboró con Beyaert en su juventud. Como adelantamos ambos fueron los artífices de la sede del Banco Nacional de Bélgica, cuya construcción se alargó desde 1862 hasta 1874, donde el primero se ocupó principalmente de la decoración interior, campo en el que alcanzaría relevancia y proyección<sup>23</sup>. A lo largo de su carrera hizo incursiones en el neorrenacimiento de diverso cuño, incluida la variante flamenca, así como en otras corrientes de la época.



Fig. 1. Winand Jansens. Salón "estilo Enrique II" del *stand* de Damman Washer en la Exposición del Cincuentenario, celebrada en Bruselas en 1880. Imagen reproducida en Theophile Fumière, *Les arts decoratifs à l'exposition du cinquantenaire belge*, Typographie et Litographie E. Guyot, Bruselas, 1880.

En 1892 Damman Washer materializó un empanelado muy similar al que acabamos de aludir para una de las estancias del palacio de Víctor Chávarri. El parecido es tan grande que no solo nos ha permitido identificar la obra concreta, sino que podemos afirmar que se trata de variaciones sobre el mismo tema. Sin embargo, desconocemos si el ejemplar de la capital vizcaína es un diseño del propio Jansens o fue concebido por personal cualificado de la plantilla del taller o por otro artista contratado para la ocasión<sup>24</sup>. De todos modos, dada la implicación de los aludidos Hankar y De Neef en el inmueble bilbaíno, nos inclinamos por la segunda posibilidad. Las coincidencias con la obra presentada en la aludida exposición conmemorativa del cincuentenario del nacimiento de Bélgica son suficientemente contundentes como para afirmar la relación entre los dos diseños. Puede llamar la atención la repetición de modelos y patrones durante un lapso de más de diez años, toda vez que la decoración del palacio bilbaíno se materializó entre 1891 y 1894, pero fue una táctica muy extendida entre los talleres europeos vinculados a las artes decorativas, caso de los de fundición, cerámica, ebanistería, etc.

### **3. 1. Obras de Damman Washer en el palacio de Víctor Chávarri en Bilbao.**

En la planta noble del edificio que nos ocupa hay cuatro dependencias que conservan a grandes rasgos su ornamentación original. Dos están resueltas con planteamientos neobarrocos, mientras que, en las otras dos, que son las que aquí nos atañen, domina el neorrenacimiento. Opinamos que la ornamentación de las primeras probablemente se deba a soluciones francesas, toda vez que constan pagos a L. Graive en agosto de 1890 en concepto de "planos de decoración"<sup>25</sup>, aparte de que buena parte de los materiales del edificio fueron suministrados por casas galas. Independientemente de lo dicho, en otras habitaciones del palacio subsisten detalles aislados del acabado original.

Las cuatro estancias que mantienen en gran medida su aspecto inicial corresponden a la que fuera vivienda de Víctor Chávarri. Cuando Hankar dibujó los planos, sopesó que tres fueran el salón, el comedor y la sala de billar, pero a lo largo del proceso constructivo, como hemos anunciado, hubo cambios, de manera que la segunda acabó siendo una sala de conversación, mientras que la última se subdividió en dos rincones comunicados entre sí, el comedor y una salita con un *bay window* de hierro, orientado hacia la fachada zaguera. Tras la disposición de un comedor mucho más amplio en la planta baja de una ampliación lateral, levantada en la primera década del siglo pasado, el inicial pasó a usarse como sala de música<sup>26</sup>. Estas últimas dependencias, alineadas a lo largo de uno de los extremos del edificio original, son las resueltas en clave neorrenacentista, si bien la zona del aludido *bay window* fue decorada con detalles japonistas y arabistas.

En líneas generales esas cuatro estancias cuentan con una ornamentación ostentosa, marcada por un profundo eclecticismo, de manera que incorporan motivos de diferentes corrientes. Llama la atención la calidad del diseño y la exquisitez de la talla de algunas puertas y



empanelados, pues están muy por encima de lo que era habitual en Bilbao. Igualmente sorprende la existencia de detalles deudores del japonismo y la incorporación de una copiosa iconografía masónica, repertorio este último que habría que imputar al promotor, pues es impensable que fuera propuesto por el arquitecto sin petición expresa del comitente. De todos modos, está contrastada la condición de masón de Hankar, ya que en 1897 fue admitido en la logia belga Vras Amis de L'Union et du Progres Reunis a l'Orient<sup>27</sup>.

Parte de la decoración y los materiales proceden, tal como hemos adelantado, de Bélgica. En concreto, los libros de contabilidad de Chávarri corroboran que Damman Washer materializó el solado de parquet de las principales estancias, cuya instalación corrió a cargo de operarios de esta empresa trasladados exprofeso a la capital vizcaína<sup>28</sup>, mientras que el ebanista bilbaíno Tomás Echave<sup>29</sup>, artífice de la estructura de buena parte de los revestimientos de madera de las paredes, subcontrató las labores de talla fina de al menos una parte de los mismos a establecimientos belgas. En este sentido, en uno de los libros quedó registrado que envió tableros a aquel país en enero de 1892<sup>30</sup>. Igualmente está anotado que en septiembre de ese año Damman Washer facturó un empanelado por una cantidad ciertamente importante, concretamente 9.201'19 pesetas de la época, importe que, calculado en euros actuales, ascendería a unos 200.000€. <sup>31</sup>. Damos por hecho que se trata del correspondiente al antiguo comedor, dado su innegable parecido con las aludidas decoraciones tildadas "de estilo Enrique II" presentadas por esa empresa en 1880 en la muestra conmemorativa del cincuentenario del nacimiento de Bélgica y tres años después en la exposición universal celebrada en Amsterdam. Por nuestra parte, según argumentamos más adelante, consideramos que los trabajos de ebanistería de la llamada sala de música también proceden de Bélgica, muy probablemente del círculo de los colaboradores de Beyaert, entre otros del taller de Houtstont e incluso cabe la posibilidad de que corrieran a cargo de Damman Washer.

Las paredes del antiguo comedor están cubiertas por un panelado de caoba. Un tipo de madera que facilita el trabajo con la gubia y el formón y la consecución por parte de artesanos experimentados de una talla de exquisita delicadeza como ocurre aquí (fig. 2). El revestimiento, que alcanza 2'25 m de altura, se conserva en gran medida, aunque una parte se ha perdido o está alterada como consecuencia de las aludidas reformas sufridas por el edificio a lo largo del tiempo, lo cual no impide calibrar la indudable categoría de la decoración de esta dependencia. Hoy en día, aparte de haber sido barnizados a brocha con poco esmero, los plafones incluyen listones de color oscuro con piezas con forma de punta de diamante. En esta ocasión es la propia caoba pintada de negro con la intención de simular incrustaciones de madera de ébano, técnica muy extendida en el siglo XIX para imitar materiales caros y técnicas complejas con procedimientos simples y económicos. Se trata de una primera coincidencia formal con el aludido conjunto diseñado por Jansens. En este sentido, en la crónica del certamen de 1880, escrita por el arquitecto Tèophile Fumière (1828-1910), este técnico afirma que en ese caso la estructura era de madera de nogal, mientras que los motivos en cuestión

estaban realizados con ébano<sup>32</sup>, algo imposible de contrastar hoy día. El ejemplar bilbaíno consta de un zócalo de 40 cm de altura, tallado con diversas facetas, el cuerpo propiamente dicho, donde se concentra la decoración, y un remate de 46 cm de altura, compartimentado en plafones poligonales, que en distintas partes enmarcan pequeñas cabezas tanto masculinas como femeninas de gran expresividad. Se trata de una composición muy similar a la ilustrada en la monografía sobre la aludida exposición de 1880, que aquí reproducimos. Asimismo, las concomitancias son absolutamente contundentes en el caso de las labores de *candelieri* de ciertos paneles y cuatro figuras de acusado altorrelieve, al igual que en el acabado del remate y las testas que lo adornan.



Fig. 2. Damman Washer. Empanelado del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri (1892).  
Fotografía de la autora.

Por un lado, los subientes son de un fino bajorrelieve, lo que no impide que tengan numerosos planos, algo que de por sí evidencia el virtuosismo del artífice. Están conformados mediante una sucesión de detalles avolutados de diverso cuño y tamaño que se encadenan ascendiendo en direcciones contrarias. Van acompañados de flores, hojas, espigas, animales, etc. y a media altura están presididas por cabezas de *putti* enmarcadas por pergaminos. Las facciones de los últimos son redondeadas, si bien sus rasgos fisonómicos no son del todo clasicistas (fig. 3).



Fig. 3. Damman Washer. Detalle del empanelado del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri (1892). Fotografía de la autora.

Por otro, las figuras de altorrelieve -dos masculinas y dos femeninas- tienen un aire fantástico y un tanto diabólico. Están representadas de más de medio cuerpo, sin brazos y alineadas con estípites en la parte inferior. Las primeras son idénticas a unas que decoraban el *stand* de Damman Washer en la citada muestra. Son muy expresivas y proyectan fuerza y vigor, corresponden a personajes barbados, con un casco en la cabeza y una faldilla que nace a la altura de la cintura, mientras que sobre el torso, en parte desnudo, portan una prenda adornada con un mascarón (fig. 4). Las femeninas tienen facciones proporcionadas y un tanto clásicas, un tocado con penachos, entre los que se perciben las trencillas del peinado, llevan pendientes de arete, un cinturón atado a la cintura del que pende la falda y cubren su pecho con una especie de coraza (fig. 5). Armonizan en diseño y tratamiento con las anteriores, pero no coinciden con las del revestimiento presentado en su día por el taller bruselense en 1880 y 1883, dado que aquel ejemplar combinaba dos tipos de figuras con cierta afinidad, pero todas masculinas. Estaban alineadas con estípites, al igual que ocurre en las de Bilbao, si bien los motivos de talla que resaltaban estos soportes eran distintos a los localizados por nuestra parte.



Fig. 4. Damman Washer. Detalle del empanelado del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri (1892). Fotografía de la autora.

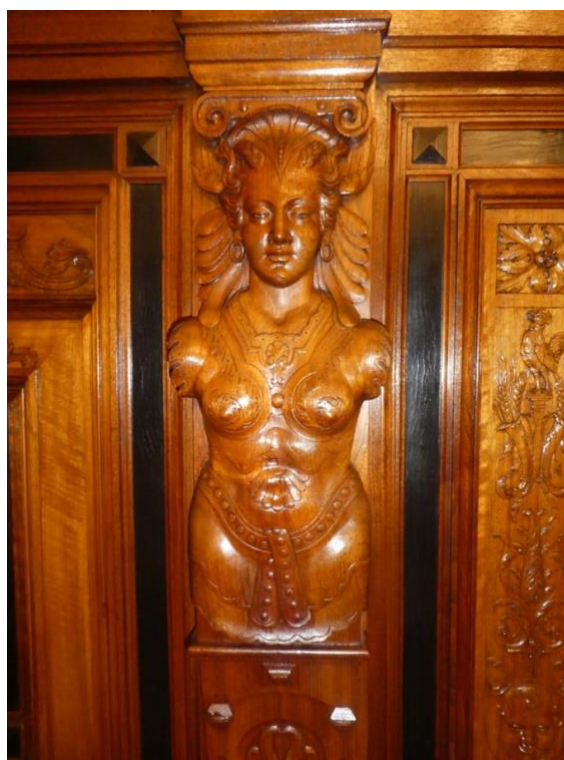


Fig. 5. Damman Washer. Detalle del empanelado del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri (1892). Fotografía de la autora.

La similitud también resulta palmaria en los dos plafones del empanelado original del palacio que actualmente revisten las puertas que comunican con la habitación contigua, configuradas fruto de las ampliaciones sufridas por el inmueble a principios del siglo XX. La coincidencia es prácticamente absoluta en la articulación de sus partes y la composición general, difiriendo únicamente en el tipo de testas que las presiden, que en el caso del espécimen bilbaíno pertenecen a figuras masculinas más jóvenes representadas con la boca abierta.

Mención especial merecen la lechuza y el gallo que en el antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri coronan los subientes de los plafones limítrofes con las mentadas cuatro figuras de altorrelieve. De una parte, gozan de una ubicación preeminente en el programa, dentro del cual resultan un tanto descontextualizados, aunque no sean los únicos animales. De otra, ahondan claramente en la componente masónica<sup>33</sup>, factor que no estaba presente en la iconografía del mentado salón belga, ya que dentro de estas sociedades son principios opuestos y a la par complementarios, relacionados con la vigilancia. La lechuza, asimilada al búho, aparte de la virtud de la prudencia, ejemplifica las tinieblas y el trabajo que el masón realiza por la noche, mientras que el gallo alude a la luz, la antítesis de la noche, e implícitamente al despertar interior del individuo.

Advertimos el mismo tipo de bajorrelieve rico en planos en los marcos de las puertas que comunican este antiguo comedor y la habitación contigua, usada como sala de conversación, con el vestíbulo del palacio. Decorados con subientes, aunque en este caso las composiciones avolutadas enmarcan rostros femeninos maduros, cubiertos por una toca que oculta el cabello, las orejas y el cuello, tienen concomitancias formales con los marcos que enmarcaban el portón del aludido salón presentado en la capital belga. Hay que precisar que del análisis de los aludidos proyectos de decoración firmados por Hankar se desprende que el arquitecto también barajó este tipo de listones. Las decoraciones de la puerta que comunica con la sala de conversación obedecen también a la estética neorrenacentista, mostrando coincidencias con lo dicho hasta ahora. Sobresalen los *candelieri* que adornan el paño central, ya que los del inferior y superior, pese a tener la misma impronta, tienen un acabado menos delicado.

Como hemos adelantado Damman Washer corrió a cargo de la realización de buena parte de la tarima de madera de los suelos del inmueble bilbaíno. Se trata de solados de distintas maderas con toda probabilidad tropicales. En sí misma esa variedad genera efectos polícromos. Además, combinan diferente disposición o ensamblado -cubo, espiga, regular, etc.-. Se trata de un trabajo de marquetería muy preciso y delicado que no deja lugar a dudas sobre la calidad y especialización de este taller belga. En el caso del llamado salón de los espejos del palacio de Víctor Chávarri, cuya decoración general es neobarroca, la composición del suelo incluye tres partes, un encintado liso a lo largo del perímetro de la estancia, una greca y el paño central. El último está resuelto a base de una red de rombos, enmarcada por una franja con detalles de lacería, florecillas y motivos estrellados. Por el contrario, en el antiguo comedor y la sala de conversación solo hay dos partes, destacando la greca del primero,

conformada con bandas dispuestas en diagonal, que enmarcan esquemáticas composiciones florales de tres pétalos (fig. 6). Se trata de diseños que guardan gran similitud con muchos de los realizados por el taller flamenco en la década de los ochenta<sup>34</sup>.



Fig. 6. Damman Washer. Detalle de la tarima del solado del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri (1892). Fotografía de la autora.

### 3.2. Otras posibles decoraciones belgas en el palacio de Víctor Chávarri

Consideramos que gran parte de la decoración de la antigua sala de conversación del palacio bilbaíno también procede de Bélgica. Nos referimos a buena parte del empanelado, una puerta de cuatro hojas que da paso al mentado salón de los espejos y los marcos de las cancelas que comunican con el otrora comedor y el hall, a los que ya nos hemos referido. En esta dependencia, la impronta dominante también es la neorrenacentista, aunque aquí se entremezcla con detalles arabistas. La estancia está dividida en dos zonas mediante un pretil sobre el que apoyan dos columnas de mármol verdoso, proveniente de Francia, ya que corresponde a la variedad conocida con el nombre de Campan Green, propia de la localidad de Espiadet<sup>35</sup>. Un ventanal tripartito, acogido por un hueco rebajado, ilumina la habitación, que también cuenta con una imponente chimenea, alineada con un espejo en la parte superior y rematada en frontón partido<sup>36</sup>. Las paredes están revestidas con un empanelado de madera de caoba rubia que alcanza 2 m de altura. Consta de cuatro partes, un zócalo con diversas molduras, el cuerpo principal con plafones separados por columnillas y el

remate, compuesto por paneles con arquillos de medio punto, que cobijan alternativamente cabezas masculinas y femeninas, y una sencilla cornisa. Hay que destacar la taracea del cuerpo central por su calidad y minuciosidad, con diversas maderas de tamaño diminuto. Lo último es perceptible sobre todo en las cabezas de perfil enmarcadas en medallones, si bien en algunas también se advierten pequeños toques de pintura. Constituyen el motivo principal de unos *candelieri*, en los que hay aves, cintas, plantas, etc. Las testas resultan un tanto exóticas y, sobre todo las femeninas, en función de la tez oscura y los tocados, evocan lo oriental (fig. 7).

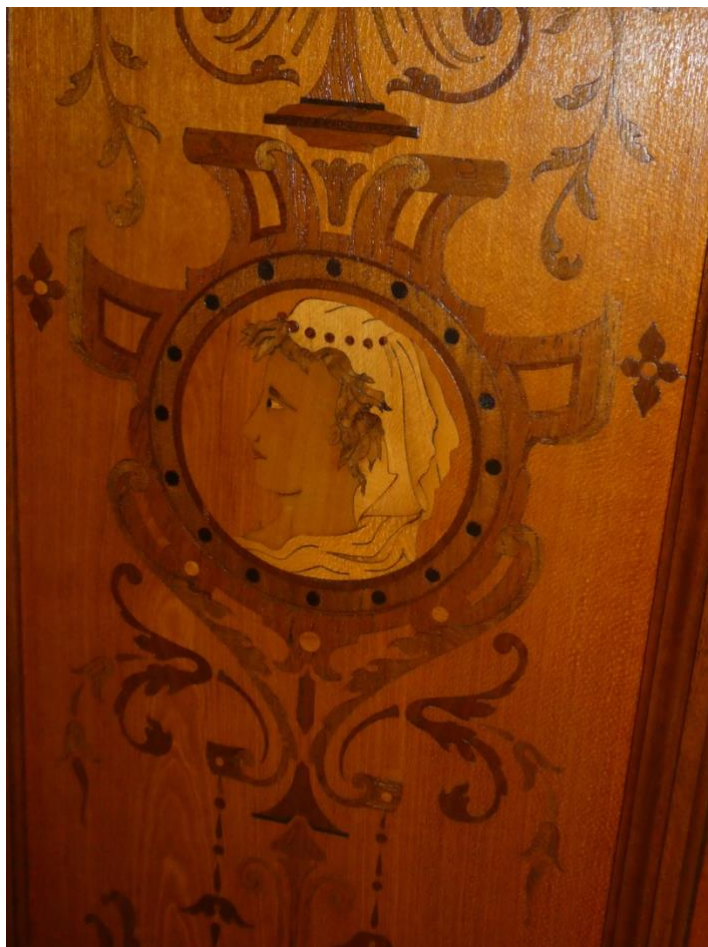


Fig. 7. Detalle del empanelado de la sala de conversación del palacio de Víctor Chávarri. Fotografía de la autora.

Los paños centrales de la puerta, de cuatro hojas y plegable, que comunica con el salón de los espejos también tienen taracea y subientes, solo que en este caso el asunto principal es una mujer, alada y semidesnuda, que cubre su cabeza con un velo blanco. Ahonda en el orientalismo e incluso podía ser una recreación de Lilith, en la que habitual serpiente ha sido sustituida por un paño alargado enroscado en las piernas de la protagonista. No obstante, nos inclinamos por una componente meramente decorativa y exótica (figs. 8 y 9). Tanto la iconografía como la composición remiten

claramente a principios muy extendidos en el mobiliario francés de la etapa del Imperio y la Restauración, especialmente con la producción de los Jacob-Desmalter, reputada saga de ebanistas galos activa desde finales del siglo XVIII hasta 1847<sup>37</sup>. Por entonces François Honoré y su hijo Georges Alphonse diseñaron armarios, librerías, etc. con puertas realizadas por motivos clasicistas y renacentes enmarcando figuras femeninas. Estas últimas eran representaciones de las estaciones, ninfas, deidades mitológicas o simplemente mujeres con indumentaria antigua. Se trata de modelos muy difundidos en gran parte de Europa, cuya ascendencia también se rastrea en esta dependencia concreta del palacio Chávarri.



Fig. 8. Puerta de la sala de conversación del palacio de Víctor Chávarri. Fotografía de la autora.





Fig. 9. Detalle de la puerta de la sala de conversación del palacio de Víctor Chávarri. Fotografía de la autora.

Las cabezas de faunos que adornan los paños inferiores de esa puerta enlazan con modelos flamencos, advirtiéndolo por nuestra parte cierto parecido con los rostros que decoran algunas puertas del salón de banquetes del mentado Banco Nacional de Bélgica, talladas por el citado Houtstont<sup>38</sup>.

Creemos que tanto la puerta de cuatro hojas como las labores de talla fina del empanelado proceden de Bélgica, aunque en este caso concreto los libros de contabilidad no aportan información exacta. Consideramos que la estructura general del revestimiento fue ejecutada en el taller bilbaíno de Tomás Echave, quien cobró honorarios por este concepto en varias ocasiones<sup>39</sup>. Por el contrario, creemos que la talla y la marquetería fueron materializadas en Bélgica, donde, como hemos anunciado, ese ebanista subcontrató trabajos.

A la hora de barajar la identidad del posible autor, hay que pensar en los colaboradores de Beyaert, en cuyo estudio trabajaba Hankar cuando se edificó el palacio, con los que por tanto estaba en contacto el arquitecto. Esto nos llevaría a sopesar nombres como los de Houtstont o su taller, bien es cierto que este decorador francés tendía a realizar los trabajos in situ en las propias edificaciones y no hay noticias de un posible traslado a Bilbao, al tiempo que en los libros de contabilidad del promotor no aparece mencionado su nombre. Otra posibilidad es Félix Coosemans, considerado el mejor discípulo de Houtstont, quien además trabajó con Hankar en varias edificaciones en la década de los noventa<sup>40</sup>, pero tampoco hay indicios al respecto en la documentación. Igualmente, no habría que descartar del todo

que saliera del establecimiento de Damman Washer, aunque en los citados documentos solo constan referencias a los solados y un único panelado a cargo de esta compañía<sup>41</sup>.

De todos modos, el tipo de rostros de facciones afiladas en el caso de los masculinos y clasicistas en los femeninos y la expresividad de las figuras que adornan el remate del revestimiento, la preponderancia del neorrenacimiento, su composición a base de *candelieri*, la finura de la talla, etc. apuntan a cierta relación con el comedor analizado en el anterior epígrafe. Por su parte, los detalles de los faunos de los paños inferiores de la aludida puerta de cuatro hojas también remiten, tal como hemos adelantado, a modelos flamencos, en concreto del círculo de Houtstont. Por lo demás, se trata de una composición y detalles inusuales en la decoración de interiores de la capital vizcaína de la época. Finalmente, la posible autoría belga de la decoración de este revestimiento estaría reforzada por la estrecha relación existente entre uno de los proyectos firmados por Hankar en 1889 y el acabado de esta estancia.

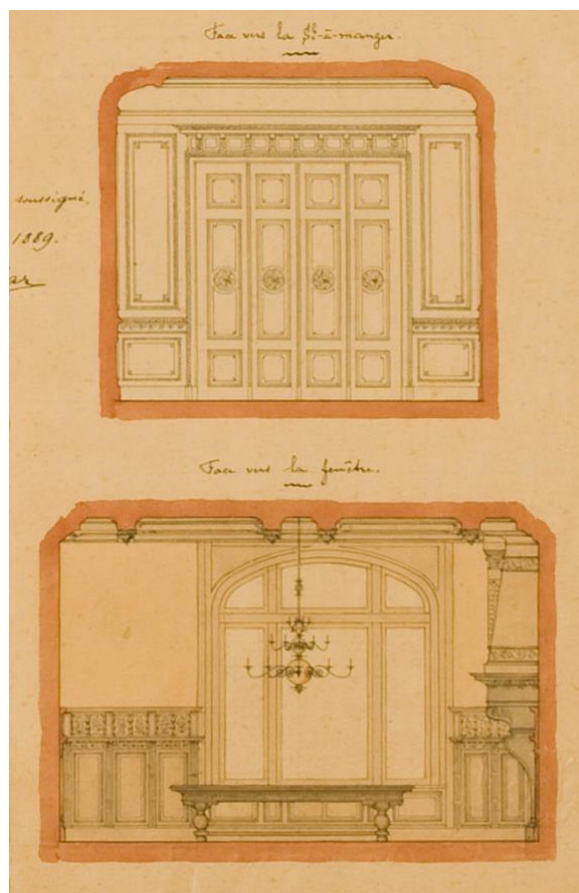


Fig. 10. Paul Hankar. Proyectos de decoración para el palacio de Víctor Chávarri (1889). Archive des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles\_FH.001.89-4.01\_0426

Efectivamente advertimos coincidencias notables entre este recinto y parte de los proyectos de decoración realizados para el palacio por Paul Hankar en agosto de 1889, hasta el extremo de poder afirmar que entre las habitaciones conservadas es la más fiel a lo ideado por el arquitecto artífice

del inmueble. De hecho, previó que una de las habitaciones tuviera un ventanal tripartito y una puerta de cuatro hojas, similares a los existentes en la sala, aunque la decoración de la última no esté pormenorizada en su boceto. Las similitudes se extienden, aunque en menor medida, a la propia chimenea, dibujada con espejo en el cuerpo superior y pilastrillas coronadas por aletones delimitando el inferior (fig. 10). Contempló otra puerta entre esta sala y el antiguo comedor, que sorprendentemente hoy en día carece de talla en la cara orientada hacia esta sala de conversación<sup>42</sup>. Creemos que se contaba con que tuviera la misma delicadeza que la que da paso al salón de los espejos, pero a última hora tuvieron que desistir. Consideramos que este cambio condicionó que el revestimiento de madera de las paredes que delimitan ese hueco, que consta del mismo tipo de columnillas abalaustradas, así como semicircunferencias en el remate, sin embargo, carezca de los plafones de taracea y las cabecillas en altorrelieve<sup>43</sup>. Su ausencia nos lleva a concluir que no fueron encargadas inicialmente, puesto que en ese frente iba a haber una gran puerta y no eran necesarios. Sin embargo, se introdujeron variaciones que obligaron a arbitrar una solución diferente, optando entonces por extender el mismo tipo de forro por todo el perímetro de la dependencia, pero prescindiendo de los motivos de talla fina en esta pared concreta.

Tal como acabamos de argumentar, pensamos que la estructura general de este revestimiento de madera se realizó en Bilbao en el taller de Tomás Echave, mientras que las placas de taracea y las testas proceden de Bélgica. No obstante, hoy en día es muy problemático adscribir este tipo de labores a un artista o taller concreto, pues no hay prueba documental y la bibliografía existente tampoco ofrece modelos e información concluyentes.

### 3.3. La decoración japonista del palacio de Víctor Chávarri.

La decoración interior del aludido *bay window*, conectado con el antiguo comedor, ofrece detalles japonistas (fig. 11). Así se desprende tanto de su repertorio ornamental como del acabado de la madera, con una talla especialmente plana, lineal y sintética, en su cara interior. En esta dirección, los antepechos están realizados por una maceta con un bonsái de jade, arbusto de hojas ovales, gruesas y carnosas, plasmadas con precisión por el artífice de la obra. Estos especímenes enanos se recortan sobre una fina celosía, a modo de retícula geométrica, muy representativa de la arquitectura japonesa (fig. 12). Están separados por piezas con forma tendente a una T, adornadas con detalles reticulados, curvilíneos y acorazonados, que sirven de apoyo a las basas de las pilastras que enmarcan las ventanas. Dentro de las licencias propias de la época, ese motivo no es nipón en sentido estricto, aunque evidencia una ascendencia oriental. Los citados fustes están adornados con un subiente, en el que con ritmo zigzagueante se encadenan hojas de bambú, especie muy extendida en el país asiático, mariposas, libélulas y flores. Se trata de un muestrario propio del estilo que nos ocupa que después asimiló el modernismo y que ahonda en la abundancia de referencias a la naturaleza. Finalmente, el detalle

curvilíneo, tallado en uno de los travesaños y alineado con los bonsáis, es igualmente orientalizante.

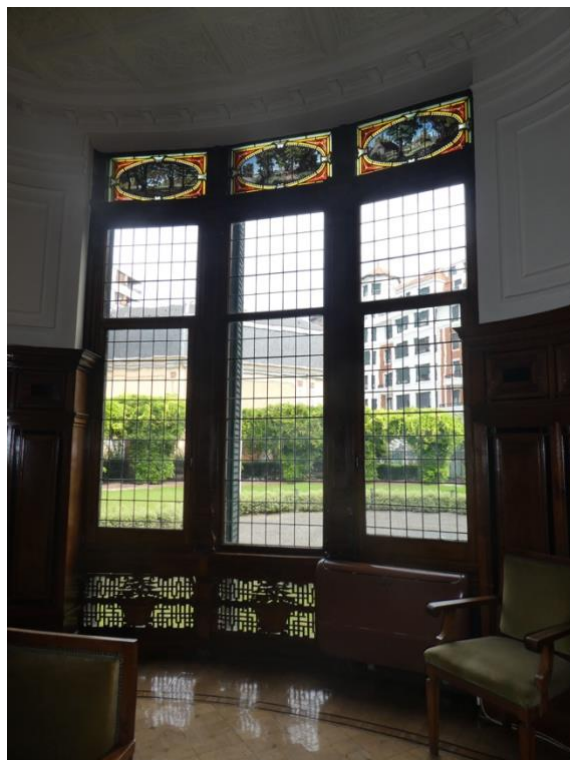


Fig. 11. *Bay window* del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri. Fotografía de la autora.



Fig. 12. Detalle del *bay window* del antiguo comedor del palacio de Víctor Chávarri. Fotografía de la autora.

Es un ejemplo temprano tanto para el caso de la arquitectura belga como sobre todo para la española. Además, hay que tener en cuenta que en ambos países el japonismo influyó principalmente en la pintura, el grabado o el cartelismo. En concreto en Bélgica, la irrupción de esa corriente, que inequívocamente se asocia con el abrazo a la modernidad y el abandono del academicismo, data de finales de los años ochenta. La primera muestra de arte japonés celebrada en Bruselas tuvo lugar en el Cercle Artistique et Littéraire en 1891. Su organización corrió a cargo del compositor Edmond Michotte (1831-1914), reconocido actualmente como el impulsor de esa tendencia en el país<sup>44</sup>, quien reunió obras traídas a Francia por Sigfried Bing (1838-1905), marchante de arte y responsable de una empresa especializada en la importación de objetos asiáticos a la par que en la venta de productos franceses. Bing también fue el editor de la revista *Le Japon Artistique*, publicada en París entre 1888 y 1890 y decisiva en la implantación de esa moda en Europa. A ese momento corresponde la adquisición de estampas japonesas por parte del gobierno belga para engrosar los fondos de Musées Royaux d'Art et d'Histoire<sup>45</sup>. Por otro lado, el interés por el mundo nipón desató cierto afán coleccionista en aquel país, del que no se libraron arquitectos como el propio Hankar, quien consta poseía máscaras, tsubas y otros objetos nipones<sup>46</sup>.

De hecho, el japonismo también influyó en la obra de Hankar. Se rastrea en el proverbial ascetismo y gusto por las formas sobrias y escuetas, el esquematismo de muchos detalles ornamentales configurados a partir de composiciones lineales, cierta inclinación por las soluciones reticuladas, que, como hemos visto, aparecen en este *bay window*, etc. Este repertorio irrumpió en su obra a partir de 1893. Sin embargo, a diferencia de lo señalado en relación con otros aspectos del palacio, en los bocetos que dibujó en 1889 para este inmueble no hay indicios de esta corriente, aunque hay que tener presente que el acabado del rincón que nos ocupa se materializó entre 1891 y 1892. En cualquier caso, los libros de contabilidad de Víctor Chávarri no arrojan luz al respecto y no tenemos argumentos concluyentes para atribuir a este arquitecto el diseño de este ventanal japonista, aunque consideramos que el artífice fue belga.

Fundamentamos esa procedencia y autoría en la tardía recepción de esa moda en España, donde apenas hay indicios en materia de decoración de interiores a principios de los años noventa de la centuria decimonónica, más allá de la existencia de muebles y objetos decorativos llegados desde Japón. Las únicas referencias conocidas hasta ahora eran las de algunos palacetes madrileños como los del duque de Santoña o el marqués de Elduayen y la casa Simón de Barcelona<sup>47</sup> o la casona de la finca Sotuélamos en El Bonillo (Albacete), donde a finales del siglo XIX, el entonces propietario, Alberto Bosch (1848-1900), un ingeniero de caminos, acondicionó un salón de ese estilo<sup>48</sup>. Así las cosas, esta rotonda del palacio Chávarri es relevante y se sitúa entre los pocos edificios residenciales de nuestro país que introdujeron este tipo de decoración en los últimos veinte años del siglo XIX. En el caso concreto de Bilbao, a día de hoy, es el ejemplo más antiguo conocido.

Por lo que respecta al coleccionismo, aparte del Museo de Arte Oriental, fundado por los monjes agustinos en el Real Colegio Seminario de Valladolid en 1874, las primeras colecciones particulares de arte japonés se conformaron en torno a esos años por parte de diplomáticos como Richard Lindau (1831-1900), cónsul de Alemania en Barcelona, o Tiburcio Rodríguez (1829-1906), encargado de negocios de España en Japón<sup>49</sup>. En lo tocante a la capital vizcaína, el paso por París de algunos artistas como Eduardo Zamacois (1841-1871), Adolfo Guiard (1860-1916) o Francisco Durrio (1868-1940) los puso en contacto con esa corriente que influyó en su producción de finales del siglo XIX<sup>50</sup>. Sin embargo, en lo relativo a posibles colectáneas japonistas en la ciudad no hay constancia antes del segundo cuarto del siglo XX.

Por lo general, el gusto por lo nipón tuvo más impacto en el mobiliario y los objetos decorativos, cosa que también afectó al edificio que nos ocupa. Una fotografía de Manuel Torcida, publicada en 1913 en la revista *Novedades*, confirma que en el propio rincón de estar del *bay window* había una pequeña mesa rectangular con detalles de marquetería calada en los travesaños inferiores, decoración de gusto oriental que también se adivina en el respaldo de algunas sillas. Asimismo, en la imagen se perciben plantas y un gran jarrón oriental<sup>51</sup>. Con respecto al último, aclaramos que no coincide con ninguno de los dos ejemplares de porcelana estilo Satsuma conservados actualmente en el inmueble. Lo dicho hasta aquí permite afirmar cierto gusto e interés de Víctor Chávarri y su familia por el fenómeno del japonismo.

De todos modos, la zona del *bay window*, al igual que el antiguo comedor, también se vio afectada por las obras de la ampliación lateral sufrida por el palacio a comienzos del siglo XX, de manera que ha llegado muy alterada hasta nosotros. De la mencionada foto de *Novedades* se desprende que las paredes de los tramos curvos que delimitan el mirador en origen estaban cubiertas por un alicatado. Los azulejos conformaban una composición en la que una moldura con forma de herradura enmarcaba un paraje con arbustos y plantas. El arco ultrasemicircular refuerza la componente arabista y la conformación de un rincón exótico con referencias a Oriente y la naturaleza. Los libros de contabilidad de Víctor Chávarri confirman que la cerámica fue fabricada por la casa francesa Utzschneider en el primer semestre de 1892<sup>52</sup>. Corresponden al período en el que este establecimiento, fundado en Sarreguemines a finales del siglo XVIII, realizó paneles murales de esas características, que alcanzaron gran difusión y aceptación en las grandes mansiones de Occidente<sup>53</sup>. Al igual que ocurrió con los suelos de Damman Washer, esta manufactura gala también mandó a uno de sus operarios a Bilbao para instalar el revestimiento en el palacio<sup>54</sup>. Por lo demás, otras imágenes antiguas<sup>55</sup> ratifican que en el exterior de esta parte del edificio también había decoración cerámica, azulejos que hoy día, al igual que los del interior, no se conservan. No podemos precisar con exactitud en qué momento se retiraron, aunque coincidió con una de las intervenciones llevadas a cabo para levantar el aludido anexo a principios del siglo XX.

La coexistencia de detalles japonistas y arabistas ejemplifica muy bien el eclecticismo de la época y de la propia decoración interior del palacio, cosa que se incrementa aún más si consideramos las características de las tres vidrieras que cierran el remate del *bay window*. Realizadas mediante pintura sobre vidrio, incorporan paisajes de ascendencia belga, enmarcados dentro de una moldura ovalada apaisada, aderezada en los extremos por cartelas avolutadas. Ahondan en las referencias al mundo de la naturaleza y evidencian lazos con la pintura de paisaje flamenco. Se trata de composiciones boscosas y llanas, que buscan la consecución de profundidad mediante líneas en zig zag, aparte de un evidente gusto por la anécdota, perceptible en las construcciones y en las figuras y animales que las animan. En ninguna aparece el sello de la casa matriz, pero sin duda alguna son extranjeras y en modo alguno producto local, toda vez que en esa época en la capital vizcaína no había talleres vidrieros capaces de producir piezas tan refinadas. En los libros de contabilidad del promotor no hay noticias respecto a estos vitrales, por lo que pensamos que su adquisición pudo ser consecuencia de una contratación directa por parte de J. Muguruza, quien fabricó los bastidores del ventanal en julio de 1891<sup>56</sup>. En otro orden de cosas, varias fotografías antiguas ratifican que los paños intermedios acristalados contaban a lo largo de su perímetro con motivos de lacería, conformados a base de vidrios de colores<sup>57</sup>. Estos últimos no han llegado hasta nosotros y desconocemos de qué momento datan los actuales cierres de cristal transparente.

El hecho de que la decoración interior analizada se haya conservado en buena medida se debe al criterio del arquitecto Eugenio Aguinaga y Azqueta (1910-2002), responsable de las obras ejecutadas en los años cuarenta para la instalación del Gobierno Civil de Vizcaya en este inmueble. La pertinente memoria deja constancia de la grata impresión que le causaron muchas de las habitaciones y su deseo de mantenerlas en la medida de lo posible<sup>58</sup>.

#### 4. Conclusiones

El Palacio de Víctor Chávarri fue una especie de capricho arquitectónico del promotor, una de las grandes fortunas de España a finales del siglo XIX, quien, tras su estancia formativa en Bélgica, quedó fascinado por la cultura y las modas vigentes en aquel país. Fruto de ello es el estilo neorrenacentista flamenco del edificio, corriente muy extendida en esas fechas en aquel reino, así como el encargo de los planos al arquitecto Paul Hankar y la contratación de De Neef para la dirección de los trabajos de construcción y varios canteros belgas.

Tal como era frecuente por entonces, Hankar elaboró diseños específicos para la decoración interior en los que también domina el neorrenacimiento, optando así por la concinnitas entre la estética de las fachadas y el interior. Cuando menos uno de sus proyectos prevaleció a la hora de decorar la antigua sala de conversación del palacio.

Queda por otra parte contrastada la intervención y autoría de la firma flamenca Damman Washer en la realización de los parquets y al menos el

empanelado del comedor original, materializado con pequeñas variaciones a partir de un diseño previo del arquitecto Winand Jansens, también de estilo neorrenacimiento. Estas obras no dejan duda de la maestría y calidad de los trabajos elaborados por esta empresa que alcanzó prestigio mundial, llegando a recibir pedidos como el presente desde España.

Otras decoraciones del inmueble, en concreto las de la aludida sala de conversación, así como el japonismo dominante en el *bay window* contiguo al antiguo comedor, fueron materializados con toda certeza en el extranjero, pues son excepcionales en el Bilbao de la época. Pensamos que probablemente procedan también de Bélgica, aunque de momento no contamos con prueba documental.

Estas y otras decoraciones existentes en el edificio ratifican la calidad y la relevancia de las artes decorativas e industriales del período, así como el esfuerzo y el desembolso económico del promotor a la hora de acondicionar el interior de su residencia.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Como bibliografía de referencia de este edificio véase Álvaro Chapa y Susana Chávarri, *El Palacio de los Chávarri*, (Madrid: Ministerio de Hacienda y Administraciones Públicas, 2014). Maite Paliza Monduate, "El Palacio de Víctor Chávarri. Una obra de Paul Hankar en Bilbao," *Goya*, 294, 2003, 167-184.

<sup>2</sup> Con relación a este arquitecto véase François Loyer, *La Naissance de l'Art Nouveau*, (Bruselas: AAM, 1986). François Loyer, *Dix ans d'Art Nouveau*, (Bruselas: AAM, 1991). François Loyer et al., *Art nouveau belge: Vers l'idéal, tome 2. P. Hankar, L. Sneyers, A. Crespin, H. Jacobs et P. Hamesse*, (Bruselas: Editions du Musée Horta / Songe Sprl, 2022).

<sup>3</sup> Linda Van Santvoort, "Georges Houtstont et la fièvre ornementiste de la Belle Époque," *Bruxelles Patrimoniales* 35 (2021) : 36.

<sup>4</sup> Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao 4-75-45.

<sup>5</sup> Álvaro Chapa y Susana Chávarri, op. cit., *El Palacio de...*, 58.

<sup>6</sup> Las más relevantes para la cuestión que nos ocupa tuvieron lugar en las dos primeras décadas del siglo XX, cuando se añadió un pabellón lateral que, entre otras cosas, permitió disponer de un nuevo y amplio comedor, y en los años cuarenta de esa centuria de cara a la conversión del inmueble en sede del Gobierno Civil de Vizcaya. Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao 5-222-5 y 1-279-5. Archivo Municipal de Bilbao, 1948-XIV-733-500.

<sup>7</sup> Archivo Histórico Foral de Bizkaia, Municipal, Bilbao, 4-58-8 y 4-75-45.

<sup>8</sup> Archive des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, DSC\_FH.001.89-1.01\_0406, DSC\_FH.001.89-1.012\_0408, DSC\_FH.001.89-1.03\_0409, DSC\_FH.001.89-1.04\_0405, DSC\_FH.001.89-1.015\_04064, DSC\_FH.001.89-1.06\_0403 y DSC\_FH.001.89-1.07\_0402.

<sup>9</sup> Este arquitecto también colaboró en el estudio de Beyaert, en su caso entre 1875 y 1877. A día de hoy, apenas hay datos sobre su biografía y trayectoria, más allá de su nacimiento en Amberes, su estancia en la capital vizcaína entre octubre de 1888 y junio de 1891, y su establecimiento en París poco después de su marcha de Bilbao. En la capital francesa expuso en reiteradas ocasiones en el Salón de arquitectura, organizado anualmente por la *Société Centrale des Architectes Français* durante la última década del siglo XIX, donde presentó diversos proyectos neorrenacentistas en clave flamenca. Los últimos revelan su dominio de ese estilo, algo que desde nuestro punto de vista impide imputarle la autoría de la ampliación. Anónimo, "Petits hôtels à Bilbao", *La Construction Moderne*, 42, 22 de julio de 1893, 498, ilustración 86. Lucien Etienne, "L'Architecture au Salon", *L'Architecture. Journal Hebdomadaire de la Société Centrale des Architectes Français*, 26, 25 de junio de 1892, 306. E. Rivoalen, "L'Architecture au Salon des Champs-Élysées", *La Construction Moderne*, 10 de junio de 1893, 423.

<sup>10</sup> Desconocemos su identidad, pero consta que permanecieron en Bilbao entre octubre de 1888 y junio de 1890. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1888-1889, 37 y Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 37.

<sup>11</sup> Linda Van Santvoort, op. cit., "Georges Houtstont et..." », 42.

<sup>12</sup> El nombre de pila de este técnico aparece recogido indistintamente con i o y.



<sup>13</sup> Linda Van Santvoort, "A clear case of favouritism? The French ornamentist George Houtstont at work in Brussels (c. 1862-1912)," in *Sculpting abroad. Nationality and mobility of sculptors in the Nineteenth Century. XIX Studies in Nineteenth-century art and Visual Culture*, eds. J. D. Baetens, M. Sterckx y H. Toods (Turnhout: Brepols Pubs, 2020), 61.

<sup>14</sup> Archive des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, DSC\_FH.001.89-4.01\_0426.

<sup>15</sup> Véase un análisis de la evolución y características de estas empresas en Ingrid Van Cauwenbergh, "De Belgische parketindustrie in the 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw: Historiek en materiële sporen", *M & L*, 3, mayo-junio 1998, 6-55.

<sup>16</sup> Esta firma aparece recogida indistintamente como De Kein y Dekeyn.

<sup>17</sup> La ulterior desaparición del apellido Tasson en la nomenclatura se ha relacionado con la posible muerte de Felix Tasson. Ingrid Van Cauwenbergh, op. cit., "De Belgische parketindustrie...", 25.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 22-23.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 24.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 25

<sup>21</sup> Theophile Fumière, *Les arts decoratifs à l'exposition du cinquantenaire belge* (Bruselas: Typographie et Litographie E. Guyot, 1880), 30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, 30 y láminas 9 y 19. Ingrid Van Cauwenbergh, op. cit., "De Belgische parketindustrie...", 22.

<sup>23</sup> Linda Van Santvoort, op. cit., "Georges Houtstont et ...", 39.

<sup>24</sup> Entre la información cotejada en la bibliografía consta que otros artistas trabajaron y colaboraron con esta compañía. Fue el caso del arquitecto francés Alban Chambon (1847-1928), quien, tras instalarse en Bélgica, destacó en el campo de la ornamentación al frente de un taller de escultura y decoración interior. En este sentido se ha relacionado su nombre con la realización del llamado salón gótico del Ayuntamiento de Bruselas realizado por la firma Tasson Washer. Linda Van Santvoort, op. cit., "Georges Houtstont et...", 114.

<sup>25</sup> En la bibliografía existente hoy en día no hay noticias sobre este autor, que, a juzgar por la documentación, parece que cuando menos residía en Francia. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 57.

<sup>26</sup> Una imagen incluida en un artículo publicado en la revista *Novedades* corrobora el ulterior uso del comedor primigenio como sala de música. José María de Terán, "El palacio de la viuda de Chávarri," *Novedades* 194 (9 de marzo de 1913): sin paginar.

<sup>27</sup> François Loyer, op. cit., *Dix ans d'Art...*, 37.

<sup>28</sup> El primer pago a la empresa data de enero de 1892 y el último de 1896. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 165 y 500.

<sup>29</sup> Nacido en la localidad vizcaína de Arrancudiaga en 1842, se afincó en Bilbao a finales de la década de los setenta. En los años ochenta estaba al frente de una fábrica de muebles, sita en la calle Iturrubide y contaba con un almacén en la Gran Vía de Bilbao. En 1882 fundó el referido establecimiento, dedicado a "Muebles, Tapicería, Decoración". Participó en varias exposiciones, siendo premiado en la Provincial de Vizcaya, celebrada ese mismo año, las universales de París y Buenos Aires de 1900 y 1911 respectivamente, así como en la Exposición FERIA de Muestras de San Sebastián, acaecida en 1924. Datos extraídos de un anuncio publicado en el número de octubre de 1927 de la revista *Propiedad y Construcción*, sin paginar.

<sup>30</sup> Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 166.

<sup>31</sup> El cálculo está realizado partiendo de la comparación entre el sueldo medio de un operario de la industria siderometalúrgica en Bizkaia en 1890 y el de hoy día. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 213.

<sup>32</sup> Theophile Fumière, op. cit., *Les arts decoratifs...*, 30.

<sup>33</sup> En el caso de este antiguo comedor, la iconografía masónica se completa con la decoración de la chimenea que cuenta con un frontal cerámico, presidido por una pentalfa, una estrella de cinco puntas que representa al maestro masón. Sus cinco vértices aluden al microcosmos del hombre, aparte de la simbología implícita en la cifra que resume los conocimientos adquiridos por el individuo. Consideramos que esta chimenea también procede del extranjero, pero no podemos precisar el establecimiento y lugar concreto en el que se fabricó.

<sup>34</sup> Ingrid Van Cauwenbergh, op. cit., "De Belgische parketindustrie...", 19.

<sup>35</sup> Arantza Aramburu et alt., *Ruta geomonomental por Bilbao. Estudio de los materiales constructivos de tres edificios históricos: El Teatro Arriaga, el Ayuntamiento y el Palacio de Víctor Chávarri*, (Bilbao: Universidad del País Vasco, 2009), 51.

<sup>36</sup> La chimenea tiene un frontal de latón, plagado de símbolos masónicos. En este sentido, presenta un sol, alusión a la energía y su poder regenerador, delimitado a cada lado por una cornucopia, símbolo de la abundancia y riqueza de bienes materiales y espirituales. En lo alto un águila con las alas desplegadas

ejemplifica el ascenso del masón hacia la espiritualidad para conseguir la sabiduría. La decoración curvilínea de las caras laterales acaba en la cabeza de un animal fantástico con las fauces abiertas, recreación de un dragón, símbolo de purificación y autodominio. Por último, los rayos que emergen del astro solar y la rapaz representan la luz que ilumina hacia el camino correcto. En otro orden de cosas, las facciones afiladas de los mascarones que enfatizan los ángulos del remate tienen un aire diabólico y ofrecen puntos en común con los rostros de algunas testas de madera del empanelado de la sala. Consideramos que se trata de una pieza foránea, pero no podemos precisar dónde fue fabricada.

<sup>37</sup> Sobre este clan de ebanistas, cuyos repertorios ornamentales claramente se rastrean en la decoración de esta puerta, véase Denise Ledoux-Lebar, *Les ébénistes du XIX siècle 1795-1889: leurs oeuvres et leurs marques* (París: Les éditions de l'amateur, 1984), 267-295.

<sup>38</sup> Linda Van Santvoort, "De ornamentele beeldhouwkunst van Georges Etienne Houtstont (Parijs, 1832-Sint Gillis, 1912). De synergie van kunst (Ambach) en architectuur," *Gentse Bijdragen tot de Interieurgeschiedenis* 36 (2007-2009, publicado en 2011): 4.

<sup>39</sup> Echave cobró por empanelados a partir de octubre de 1891. No obstante, en varias ocasiones los apuntes de pagos a esta empresa aparecen recogidos en los libros de cuentas del promotor como trabajos de ebanistería, cosa que dificulta establecer precisiones. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896 143, 179, 186, 248, 263 y 282

<sup>40</sup> Linda Van Santvoort, op. cit., "Georges Houtstont et... », 120-121.

<sup>41</sup> Los libros de contabilidad de Víctor Chávarri registran pagos a Damman Washer por los solados de madera, algunos trabajos de "ebanistería" sin especificar y un empanelado. Como hemos explicado, el último corresponde con toda certeza al del antiguo comedor. No obstante, los asientos recogidos genéricamente como de ebanistería plantean ciertas dudas. Por último, también hay que hacer la salvedad de que desconocemos el nombre de las empresas subcontratadas por el citado Echave, quien, tal como hemos adelantado, en varias ocasiones cobró honorarios en concepto de empanelados entre 1892 y 1893. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896 143, 179, 186, 213, 243, 248 y 282.

<sup>42</sup> Archive des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, DSC\_FH.001.89-4.01\_0426.

<sup>43</sup> Esta pared, junto al referido intercolumnio, conforma un pequeño corredor que hoy día conduce a la parte de la ampliación sufrida por el inmueble a principios del siglo XX.

<sup>44</sup> Julie Bawin, "Verzamlaars van Japanese kunst in België tussen exotisme en erudite," in *Oriental Fascination 1889-1915. Het Japonisme en België*, ed. Julie Bawin, Catherine De Croes y Beata Romanowicz (Bruselas: Brussel Musea Tentoonstellingen, 2008), 83.

<sup>45</sup> Julie Bawin, "Le Japonisme, naissance et pronlogements", *Culture, le magazine culturel en ligne de l'Université de Liège*, 2013, 1-6.

<sup>46</sup> François Loyer, op. cit., *Dix ans d'Art...*, 130-131.

<sup>47</sup> Ricard Bru i Turull, "La irrupción del japonismo en España 1868-1888," in *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*, ed. Fernando García Gutiérrez. (Madrid: Caixaforum, 2013), 66.

<sup>48</sup> Lorenzo Fernández García, "La heredad de Sotuélamos. Su ermita y la cofradía de Nuestra Señora de Sotuélamos", *Al-Bassit. Revista de Estudios Albacetenses*, 62, 2017, 166-167.

<sup>49</sup> Con respecto a este tipo de coleccionismo véase Ricard Bru Turull, "Richard Lindau y el Museo de Arte Japonés de Barcelona," *Archivo Español de Arte*, 337 (2012): 55-74.

<sup>50</sup> Arantxa Pereda, "José Palacio, coleccionista de arte oriental", en *Arte japonés y japonismo*, ed. Fernando García Gutiérrez, (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014), 30.

<sup>51</sup> José María de Terán, op. cit., "El palacio de...", sin paginar. Cuatro años después las fotografías fueron reproducidas en *Hermes*. Anónimo, "Las mansiones señoriales de Vizcaya," *Hermes*, 4, 1917, sin paginar.

<sup>52</sup> Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 149, 167 y 193.

<sup>53</sup> Sobre esta firma véase Emile Decker, "Sarreguemines au XIXème siècle: la faïencerie Utzschneider 1790-1914 contribution à une histoire des goûts et des styles au XIXème siècle" (Tesis doctoral, Université Nancy 2, 2001). Emile Decker y Christian Thevenin, "Faïence de Sarreguemines et architecture industrielle," *Les Cahiers Lorrains*, 4 (1995): 255-264.

<sup>54</sup> Se le pagó en mayo de 1892. Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, p. 185.

<sup>55</sup> Así se desprende de una fotografía familiar incluida en Álvaro Chapa y Susana Chávarri, op. cit., *El Palacio de...*, 83.

<sup>56</sup> Archivo particular, Libro de diario de caja de Víctor Chávarri 1890-1896, 130.

<sup>57</sup> Álvaro Chapa y Susana Chávarri, op. cit., *El Palacio de...*, 83.

<sup>58</sup> Archivo Municipal de Bilbao, 1948-XIV-733-500.

Fecha de recepción: 8 de abril de 2022

Fecha de revisión: 27 de septiembre de 2022

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2022