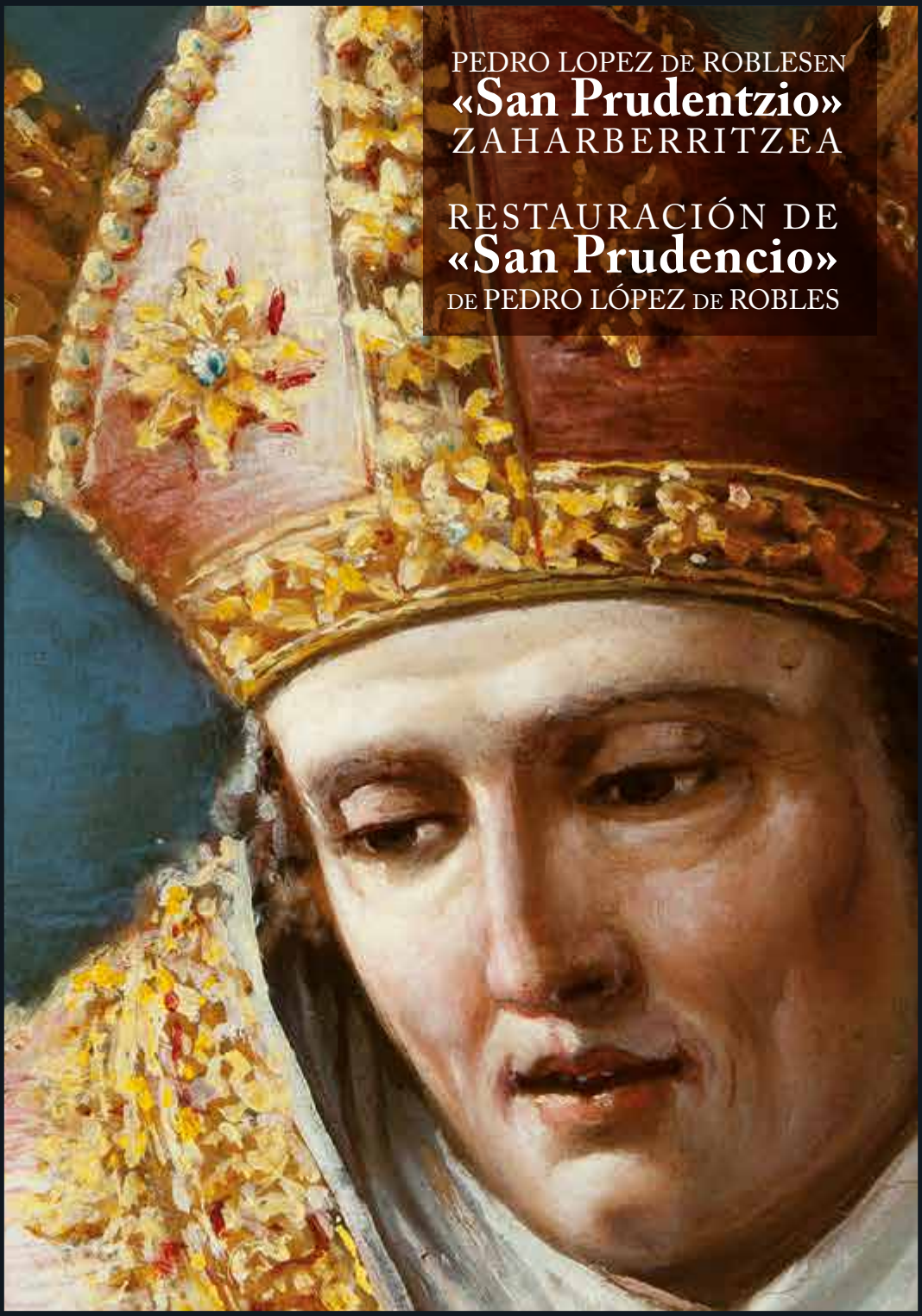


PEDRO LOPEZ DE ROBLESEN «San Prudentzio» ZAHARBERRITZEA

RESTAURACIÓN DE «San Prudencio» DE PEDRO LÓPEZ DE ROBLES

Arabako Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

Fray Francisco ibilbidea, 8 / Paseo de Fray Francisco, 8
01007 Vitoria-Gasteiz
Tel.: 945 15 52 26 - 945 18 19 18 • Fax: 945 18 19 19
e-mail: museobellasartes@alava.net

Ordutegia

Asteartetik ostiralera:
10:00 - 14:00 eta 16:00 - 18:30
Larunbatetan:
10:00 - 14:00 eta 17:00 - 20:00
Igande eta jaiegunetan:
11:00 - 14:00
Astelehenetan,
jaiegunak izan ezik, itxita

Horario

Martes a viernes:
10:00 - 14:00 y 16:00 - 18:30
Sábados:
10:00 - 14:00 y 17:00 - 20:00
Domingos y festivos:
11:00 - 14:00
Lunes, excepto festivos, cerrado

Restauración de
«San Prudencio»
de Pedro López de Robles

Pedro Lopez de Roblesen
«San Prudentzio»
zaharberritzea

Arabako Arte Eder Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

AURKIBIDEA ÍNDICE

Pedro Lopez de Robles margolari eta argazkilaria
El pintor y fotógrafo Pedro López de Robles
(1837-1901)

Fernando R. Bartolomé García
Euskalherriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco - UPV/EHU

I. Bizitza eta trebakuntza
Vida y formación 7

II. Ekoizpen artistikoa
Producción artística 23

a. Pintura apaingarria
Pintura decorativa 24

b. Astoko pintura
Pintura de caballete 32

c. Robles argazkilaria
Robles fotógrafo 47

III. San Prudentzioren koadroa
Pintura de San Prudencio 53

IV. Bibliografia
Bibliografía 61

Pedro Lopez de Roblesen «San Prudentzio» koadroa zaharberritzea
Restauración de la pintura «San Prudencio» de Pedro López de Robles

Cristina Aransay Saura
Zaharberrikuntza Zerbitzuaren burua - AFA / Jefa del Servicio de Restauración - D.F.A.

Obra zaharberritzea
Restauración de la obra 62

Pedro Lopez de Robles margolari eta argazkilaria
El pintor y fotógrafo **Pedro López de Robles**
(1837-1901)

Fernando R. Bartolomé García

Euskalherriko Unibertsitatea - Universidad del País Vasco - UPV/EHU

Pedro Lopez de Roblesek egindako San Prudentzioren koadroaren erakusketa aitzakia egokia izan dugu XIX. mendeko bigarren erdian Gasteizen aritu zen artista interesgarri honengana gerturatzeko. Duela oso gutxira arte ia ez genuen ezagutu ere egiten; Paquita Vives irakasleak Gasteizko Arte Ederren Akademiari buruz egindako azterketa bati esker, hogei urtez erakunde horretako irakaslea izan zela besterik ez genekien. Pixkanaka beste datu batzuk eskuratzen eta eskaintzen hasi ginen Urduñako Eliza Zaharreko Andre Mariaren elizan dauden pintura apaingarrien eta Gasteizko Done Mikel elizako Sortzez Garbiaren kaperakoen bidez[1]. Aurreko lan hauei

1 VIVES CASAS, F., *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Gasteiz, Vitoria-Gasteizko Udala, 2000. BARTOLOME GARCIA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro Lopez de Robles (1828-1901)», *Sancho el Sabio*, 18. zk., 2003, 141-148. or.

La exposición de la pintura de San Prudencio realizada por Pedro López de Robles nos ha servido de disculpa para realizar una breve aproximación a este interesante artista que trabajó en Vitoria durante la segunda mitad del siglo XIX. Hasta hace bien poco era una figura casi desconocida de la que tan solo sabíamos, gracias al estudio que la profesora Paquita Vives dedicó a la Academia de Bellas Artes de Vitoria, que había sido profesor en esta institución durante veintitrés años. Poco después fuimos aportando algunos datos más a través de sus pinturas decorativas en el santuario de la Antigua en Orduña y en la capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz[1]. Estos trabajos previos nos

1 VIVES CASAS, F., *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2000. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro López de Robles (1828-1901)», *Sancho el Sabio*, n.º 18, 2003, pp. 141-148.

esker, bere oinordekoak ezagutu genituen eta hainbat pintura ezezagun erakutsi zizkiguten; argazkilari profesional gisa egindako lana ere ezagutu genuen, eta horri guztiari esker, Pedro Lopez de Roblesen jarduera artistikoari buruzko ikuspegi zehatzagoa dugu. Bere lehenengo hormako irudiak gai erlijiosoei buruzkoak dira eta hauek aztertzean margolari oso akademikoa zela ikus daiteke, iraganeko artista handien konposizioak zituela oinarrian. Baina gaur egun ikuspegi aberatsagoa dugu, orain arte ezagutzen ez genituen beste lan batzuk ikusteko aukera izan baitugu; eta lan horiei esker, bere garaiko korronte artistiko nagusiak bere erara egokitzeko gai izan zen margolaria zela ikusi dugu. Gorabeherekiko artista ezagutu dugu, batzuetan lerro akademikoari jarraitzen ziona eta beste batzuetan, aldiz, kutsu erromantikoa zuena eta beste zenbait unetan modernitatearen ukitua ere bai.

BARTOLOME GARCIA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro Lopez de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, 4. zk., 2013, 40-43. or.

permitieron conocer a sus herederos y descubrir un buen número de pinturas inéditas, así como su actividad de fotógrafo profesional, lo que nos ha aportado una visión más precisa de la actividad artística de Pedro López de Robles. Al estudiar sus primeras obras murales de temática religiosa nos encontramos con un pintor muy académico y deudor de las composiciones de los grandes artistas del pasado. Esta visión se ha visto enriquecida al poder contemplar otros trabajos desconocidos hasta el momento, permitiéndonos comprobar que fue un pintor que supo asimilar, a su manera, las corrientes artísticas imperantes en su momento. Así, nos encontramos ante un artista bastante desigual que en ocasiones presenta una línea claramente académica, mientras que otras veces se manifiesta como un pintor romántico e incluso en otros momentos con cierta modernidad.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro López de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, n.º 4, 2013, pp. 40-43.

I. Bizitza eta trebakuntza

Pedro Lopez de Robles Garcia de Salazar Gebaran (Araba) jaio zen 1837an eta Pedro Pablo Lopez de Robles Ruiz de Uriondo eta Maria Juana Garcia de Salazar ziren bere gurasoak[2]. Gutxienez zazpi senide izan zituen (Rosa Ramona, Josefa Anselma, Luis Pedro, Maria Magdalena, Dionisio Julian, Lucia eta Candida Mariana) eta bi arrebaorde (Casilda Josefa eta Ana Fidela); bi arreba hauek bere aitaren lehenengo ezkontzakoak ziren, Lucia Malo Albonigarekin izan zituenak[3]. Urterik gehienak Gasteizen egin zituen,

2 Gasteizko Elizbarrutiaren Artxibo Historikoa (AHDV-GEHA), Gebara, Jasokundearen eliza, 99999/300-00, 20v. folioa, 1837-11-2 (Pedro Lopez de Roblesen bataioko agiria). AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, San Ildefonso eliza, 03126/001-00, 22v. f., 1831-11-19 (Pedro Pablo Lopez de Robles Ruiz de Uriondo eta Maria Juana Garcia de Salazarren ezkontza agiria)

3 Pedro de Roblesen senideak: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Santa Maria eliza, 08907/001-00, 1r. f., (1832-08-31) (Rosa Ramona); *Ibid.*, 19v. f., 1834-04-21 (Josefa Anselma); AHDV-GEHA, Zigoitia-Letona, San Andres eliza, 01630/002-01, 74v. f., (1835-08-26) (Luis Pedro); AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Santa Maria eliza, 08907/001-00, 68r. f., (1840-07-22) (Maria Magdalena Praxedes); *Ibid.*, 83v. f., (1842-04-08) (Dionisio Julian); *Ibid.*, 111v. f., (1845-03-3) (Lucia); *Ibid.*, 129v. f., (1846-12-02) (Candida Mariana). Pedro Pablo Lopez de Robles Ruiz de Uriondo eta Lucia Malo Albonigaren arteko ezkontza: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Santa Maria eliza, 08915/001-001, 160r. f., (1826-01-30). Senar-emazte hauen alabak: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Santa Maria eliza, 08905/002-00, 136r. f., (1827-04-10) (Casilda Josefa); *Ibid.*, 148v. f., (1828-07-27). Lucia Malo Albonigaren heriotza agiria: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Santa Maria eliza, 02975/001-01, 118v. f., (1828-08-01).

I. Vida y formación

Pedro López de Robles García de Salazar nació en Guevara (Álava) en 1837 del matrimonio entre Pedro Pablo López de Robles Ruiz de Uriondo y María Juana García de Salazar[2]. Tuvo al menos siete hermanos (Rosa Ramona, Josefa Anselma, Luis Pedro, María Magdalena, Dionisio Julián, Lucía y Cándida Mariana) y dos hermanastras (Casilda Josefa y Ana Fidela) nacidas del primer matrimonio de su padre con Lucía Malo Alboniga[3]. Vivió la mayor parte de su vida en Vitoria en el número veintiocho de la

2 Archivo Histórico Diocesano de Vitoria (AHDV-GEHA), Guevara, iglesia de la Asunción, 99999/300-00, f. 20v., 2-11-1837 (partida de bautismo de Pedro López de Robles). AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de San Ildefonso, 03126/001-00, f. 22v., 19-11-1831 (Partida de matrimonio entre Pedro Pablo López de Robles Ruiz de Uriondo y María Juana García de Salazar)

3 Hermanos de Pedro de Robles: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de Santa María, 08907/001-00, f. 1r., (31-08-1832) (Rosa Ramona); *Ibid.*, f. 19v., 21-04-1834 (Josefa Anselma); AHDV-GEHA, Zigoitia-Letona, iglesia de San Andrés, 01630/002-01, f. 74v., (26-08-1835) (Luis Pedro); AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de Santa María, 08907/001-00, f. 68r., (22-07-1840) (María Magdalena Praxedes); *Ibid.*, f. 83v., (08-04-1842) (Dionisio Julián); *Ibid.*, f. 111v., (3-03-1845) (Lucía); *Ibid.*, f. 129v., (02-12-1846) (Cándida Mariana). Primer matrimonio entre Pedro Pablo López de Robles Ruiz de Uriondo y Lucía Malo Alboniga: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de Santa María, 08915/001-001, f. 160r., (30-01-1826). Hijas de este matrimonio: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de Santa María, 08905/002-00, f. 136r., (10-04-1827) (Casilda Josefa); *Ibid.*, f. 148v., (27-07-1828). Partida de defunción de Lucía Malo Alboniga: AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de Santa María, 02975/001-01, f. 118v., (01-08-1828).

Hedegile kaleko hogeita zortzigarren zenbakian lehenengo eta San Antonio kalean gero. Ezkongabea zen, bere margolanei eta argazkiei emanda bizi zen.

Gasteizko zilargin familia ezagun batekoa zen arren, ez zion bere aitaren lanbideari jarraitu, baizik eta marrazten eta margotzen hasi zen[4]. Gasteizko Arte Ederren Eskolan hasi zuen bere trebakuntza, eta bost urte egin zituen han erakundeak eskaintzen zituen oinarrizko ezagutzak ikasten. Aldi honetan marrazki apaingarrien alorrean zilarrezko bi domina lortu zituen 1854eko abenduaren 31n eta apirilaren 8an izandako azterketa publikoetan. Domina hauez gain, 1855eko martxoaren 31n matematikako zorro bat irabazi zuen irudi klasean eta 1856ko martxoaren 15ean accesita igeltsuan egindako tailan. Urte horretan bertan Madrilera joan zen San Fernando Akademian trebakuntza artistiko handiagoa jaso zezan eta «Madrilgo museoan» (egungo Prado Museoan) ere ibili zen; bere esanetan «koadrorik onenak kopiatu zituen» eta espainiar eta europar pinturako handienen estiloak ikasi zituen[5]. 1857 eta 1859 artean Arabako Probintziako Diruzaintzari zenbait laguntza eskatu zizkion «pintura ikas-

4 MARTIN VAQUERO, R., Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullívarri, Gasteiz, 1992.

5 (Arte eta Lanbide Eskolako artxibategia, Vitoria-Gasteiz) ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko uztailaren 1eko eta 1881eko urriaren 26ko txostenak.

calle Correría y posteriormente en la calle San Antonio. Permaneció soltero, dedicado por entero a su profesión de pintor y fotógrafo.

Pertenecía a una conocida familia de plateros vitorianos, pero curiosamente no siguió con el oficio de su padre y tomó otro camino dirigido hacia el dibujo y la pintura[4]. Su formación inicial la recibió en la Escuela de Bellas Artes de Vitoria, donde permaneció durante cinco años adquiriendo los conocimientos básicos que esta institución ofrecía. En este periodo de instrucción obtuvo dos medallas de plata en la clase de dibujo de adorno en los exámenes públicos celebrados el 31 de diciembre de 1854 y 8 de abril del mismo año. A estas distinciones hay que añadir que el 31 de marzo de 1855 ganaba un estuche de matemáticas en la clase de figura y el 15 de marzo de 1856 el accésit en la de talla de yeso. Ese mismo año se trasladó a Madrid para consolidar su formación artística en la Academia de San Fernando y en el «museo de Madrid» (actual Museo del Prado) donde según sus propias palabras «copió los mejores cuadros» estudiando el estilo de las grandes personalidades de la pintura española y europea[5]. Entre los años 1857 y 1859 solicita varias ayudas a la Tesorería Provincial de Álava para sufragar los gastos «derivados de

4 MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullívarri*, Vitoria, 1992.

5 (Archivo de la Escuela de Artes y Oficios de Vitoria-Gasteiz) AEAOV-G, Expedientes profesores. Informe del 1 de julio de 1878 y 26 de octubre de 1881.

ketak egiteko atzerriko egonaldiaren gastuak» ordaintzeko. 1857ko eskaria onartu egin zuen Ogasun batzordeak, 1858an Kuadrillen batzordeari «atzerrian pintura ikasketak amaitzeko» egindako eskaria ere onartu zen, baina ez 1859an Pedro Lopez de Robles eta Ramon Imbertek egindakoa[6]. Jasotako laguntza eskertzeko, 1858an oihal bat oparitu zion Arabako Foru Aldundiari: *Isabel Katolikoak Arabako Foruak zin egin*.

Horregatik uste dugu Madrilgo egonaldiaren ondoren atzerrian egon zela trebatzen, nahiz eta Lopez de Roblesek egonaldi hori ez aipatu Gasteizko Arte Ederren Akademian bere merituak aurkeztu zituenean. Aipatu zuen bakarra izan zen bere ikasketak osatzeko pintura, perspektiba eta arkitektura alorreko prestakuntza aldi bat egin zuela Édouard Pingreten (1788-1875)[7] zuzendaritzapean. Pingret margolari frantziar ospetsua izan zen, Louis David eta

6 (Arabako Lurralde Historikoaren Agiritegia) ALHA, Batzar Nagusietako Aktak. 950 zenbakidun liburua, 31 r. or. (1857-11-14). Ibid., 39 r. or., (1857-11-16). *Ibid.*, 81. liburua, 23. or. (1857-11-20). *Ibid.*, 34. or. (1857-11-21). *Ibid.*, 82. liburua, 51. or. (1858-11-22). *Ibid.*, 58-59. or. (1858-11-23). *Ibid.*, 13-14. or. (1859-05-04).

7 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko uztailaren 1eko eta 1881eko urriaren 26ko txostenak. Pedro Lopez de Roblesek hau adierazi zuen hitzez hitz «pintura eta perspektiba eta arkitektura ikasi zituela Edonarel Peugretekin, Luis Feliperen ganbera margolariarekin». Geroago ere berriro aipatu zuen «pintura ikasketekin jarraitu zuela Pingreten zuzendaritzapean, Luis Feliperen historia margolaria». Edouard Pingretek harreman estua izan zuen Orleanseko Luis Felipe erregearekin eta honen familiarekin.

su estancia en el extranjero donde cursa estudios de pintura». La petición del año 1857 es aprobada por la comisión de Hacienda, la cursada en 1858 a la comisión de Cuadrillas para «finalizar sus estudios de pintura en el extranjero» también fue aprobada, pero no así la realizada en 1859 por Pedro López de Robles y Ramón Imbert[6]. En agradecimiento a la ayuda recibida regaló en 1858 a la Diputación Foral de Álava un lienzo con la *Jura de los Fueros de Álava por Isabel la católica*.

De esto se desprende que su estancia en Madrid se completó con un periodo formativo en el extranjero que López de Robles no menciona cuando presentaba sus méritos en la Academia de Bellas Artes de Vitoria. Tan solo especifica que sus estudios se vieron complementados con un periodo formativo en pintura, perspectiva y arquitectura bajo la dirección de Édouard Pingret (1788-1875)[7], un afamado pintor francés formado junto a Louis David y a

6 (Archivo del Territorio Histórico de Álava) ATHA Actas de Juntas Generales. Libro n.º 950, p. 31 r. (14-11-1857). *Ibid.*, p. 39 r., (16-11-1857). *Ibid.*, Libro 81, p.23 (20-11-1857). *Ibid.*, p. 34 (21-11-1857). *Ibid.*, Libro 82, p. 51 (22-11-1858). *Ibid.*, pp. 58-59 (23-11-1858). *Ibid.*, pp. 13-14 (04-05-1859).

7 AEAOV-G, Expedientes profesores. Informe de 1 de julio de 1878 y 26 de octubre de 1881. Literalmente Pedro López de Robles se refiere a que «estudió pintura y perspectiva y arquitectura con Edonarel Peugret pintor de cámara de Luis Felipe». Posteriormente vuelve a referirse diciendo que «continuó estudios pictóricos bajo la dirección de Pingret pintor de historia de Luis Felipe». Efectivamente Edouard Pingret tuvo una estrecha relación con el rey Luis Felipe de Orleans y con su familia.

Jean-Baptiste Regnaultekin batera trebatu zen eta ondoren Géricault eta Delacroixen eragina izan zuen; hauen ondorioz zuen ikuskera erromantikoa eta exotikoarekiko erakargarritasuna. Pingretek asko bidaiatu zuen, Europa, ipar Afrika eta Amerikako hainbat hiritan egin zituen egonaldiak eta Mexikorekin harreman handia izan zuen; 1850etik 1855era herrialde horretan egon zen eta margotzen, bildumak egiten eta negozioetako agente lanetan aritu zen Europara behin betirako itzuli zen arte[8]. Ez dakigu Pedro Lopez de Roblesek Pingretekin izan zuen harreman hau Parisen izan zen, baina gure margolariarentzat oso emankorra izan zen, ikuspegi erromantikoagorako eta ez hain akademikorako aukera eman baitzion, Robles ikuspegi akademikoarekin ohituta zegoenez.

Prestakuntza aldi emankor honen ondoren, Gasteizera itzuli zen arte ederren munduan sartzeko asmoz. Hasieran margolari dekoratzaile bezala saiatu zen eta bere akademian klase partikularrak ere ematen zituen, baina Gasteiztik kanpo ongi prestatutako artistak helburu baka-

8 ORTIZ MACEDO, L., Édouard Pingret: un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX, Mexiko Hiria, Benamex, 1989. ORTIZ MACEDO, L., Édouard Pingret pintor romántico del siglo XIX, Círculo de Arte, Mexiko Hiria, 2004. FAUVET-BERTHELOT, M.-F.; LOPEZ LUJAN, L., «Edouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX». Arqueología Mexicana, 19. alea, 114. zk., 2012, 66-73. or.

Jean-Baptiste Regnault e influido posteriormente por Géricault y Delacroix a quienes debe su concepción romántica y el gusto por lo exótico. Pingret fue también un incansable viajero, como lo demuestran sus estancias en distintas ciudades de Europa, norte de África y América donde tuvo una intensa relación con México, lugar en el que permaneció entre 1850 y 1855 actuando como pintor, coleccionista y agente de negocios hasta su definitiva vuelta a Europa[8]. Esta relación de Pedro López de Robles con Pingret desconocemos si pudo ser en París, pero de lo que no hay duda es que debió de ser muy productiva para nuestro pintor, pues le abrió el camino hacía una visión más romántica y algo menos académica, con la que Robles estaba más familiarizado.

Tras este fructífero periodo formativo volvió a su ciudad natal para intentar abrirse camino en el mundo de las bellas artes. En un principió intentó ganarse la vida como pintor decorador y como profesor particular en una academia de su propiedad, pero el objetivo de un artista que había adquirido una sólida formación fuera de Vitoria no podía ser otro que el de terminar como profesor

8 ORTIZ MACEDO, L., *Édouard Pingret: un pintor romantico frances que retrato el México del mediar del siglo XIX*, México D. F., Benamex, 1989. ORTIZ MACEDO, L., *Édouard Pingret pintor romántico del siglo XIX*, Círculo de Arte, México D. F., 2004. FAUVET-BERTHELOT, M.-F.; LÓPEZ LUJAN, L., «Edouard Pingret, un coleccionista europeo de mediados del siglo XIX». *Arqueología Mexicana*, vol. 19, n.º 114, 2012, pp. 66-73.

rra izan zezakeen: bere hiriko Arte Ederren Akademiako irakasle izatea[9]. Funtsezko urratsa zen, diru sarrera finkoa eskaintzen baitzuen lanpostu horrek eta sarrera horrek gora egin zezakeen partikularren eta erakundeen enkarguei esker. Akademian sartzeko lehenengo saioa 1873an egin zuen, Juan Angel Saez marrazkiko irakaslea hil zenean. Pedro Lopez de Robles, Epifanio Diaz de Arcaute eta Ruperto Zalduaz gain Emiliano Soubrier artista ospetsua ere aurkeztu zen plaza honetara eta honek lortu zuen postua[10]. 1877ra arte egon behar izan zen Akademian sartzeko; Prudencio Villaozen irakasle laguntzaile bezala sartu zen neskatoen marrazkiko klasean eta 800 erreal irabazten zituen[11].

Ruperto Alegria 1878an hil zen eta irakaskuntza batzordeak apaindura klasea eta tailakoa bereiztea erabaki zuen; ondorioz, klase bakoitzerako irakasle bat jarri zuen. Akademiaren gastuak hazi egingo ziren, bai-

9 VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 216. or. Akademia partikular bat izan zuela dakigu, taila eta moldegintzako Casto Murgia irakasleak Pedro de Roblesen akademian aritu zela aipatu baitzuen bere merituetan artean.

10 VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 197-198. or.

11 Urte horretan bertan, 1877an, 500 dukateko eskaera egin zion Antonio Ortiz de Artaza y Gamizek sortutako benefizentziari bere amaren izenean, Juana Garcia de Salazarren izenean. Bere esanetan Gamiz abizen hori zela eta bederatzigarren zegoen odol bidezko bigarren mailako ahaidetasunarekin eta amaren aldeko amona ere, Maria Concepcion Eulalia de Egia, 1850ean hornitu omen zuten. Ama 1872ko azaroaren 7an hil zen (Arabako Artxibo Historiko Probintziala) AAHP, Sig. 34070 (1877-06-14) s. f.

en la Academia de Bellas Artes de su ciudad[9]. Este paso resultaba crucial, pues suponía disponer de unos ingresos fijos que podían aumentar con distintos encargos particulares e institucionales. Su primer intento frustrado se produjo en el año 1873 tras la muerte del profesor de dibujo Juan Ángel Sáez. A esta plaza se presentaba el prestigioso artista Emiliano Soubrier, lo que hizo imposible que Pedro López de Robles y los otros dos candidatos, Epifanio Díaz de Arcaute y Ruperto Zaldua, pudieran formar parte de esta escuela[10]. Tuvo que esperar hasta 1877 para poder entrar como profesor ayudante de Prudencio Villaoz en la clase de dibujo de las niñas, por lo que fue gratificado con 800 reales[11].

A la muerte de Ruperto Alegría, en 1878, la comisión de enseñanza decidía separar la clase de adorno de la de talla, poniendo un profesor para cada una de ellas. Esto suponía incrementar el gasto

9 VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, p. 216. Sabemos que disponía de una academia particular porque Casto Murguía, el que fuera profesor de talla y vaciado, presentaba como mérito el paso por la academia de Pedro de Robles durante cuatro años.

10 VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, pp. 197-198.

11 En este mismo año, 1877, hacía una solicitud a la obra pía fundada por Antonio Ortiz de Artaza y Gámiz de 500 ducados en nombre de su madre Juana García de Salazar, ya fallecida. Argumentaba que se hallaba en noveno con segundo grado de consanguinidad por dicho apellido Gámiz y que también su bisabuela materna María Concepción Eulalia de Eguia había sido dotada en el año 1850. La madre había muerto el 7 de noviembre de 1872. (Archivo Histórico Provincial de Álava) AHPA, Sig. 34070 (14-06-1877) s. f.

na gasteiztar gazteen heziketaren mesederako zela esanaz justifikatu zen. 1878ko uztailaren 1ean bi plaza horien deialdi publikoa egin zen. Apaindura klasekoari urtean 875 pta. emango zitzaizkion eta tailakoari 500 pezeta. Apaindura klaseko irakaslea mutikoei erakusteaz arduratuko zen neguan eta neskatoei erakusteaz udan. Plaza honetara aurkeztu nahi zuen orok merituen eta zerbitzuen zerrenda eman behar zuen eta bere gaitasuna ziurtatzeko marrazki batzuk ere bai. Arkatz naturalez, litografikoz edo ikatz ziriz egindako marrazkiak izan zitezkeen eta estiloei zegokienez, grekoerromatarra, bizantziarra, gotikoa eta errenazimendukoa landu behar zituzten; argi dago garai hartan nagusi zen historizismoa interesatzen zitzaiola erakundeari. Hautaketa prozesua amaitzeko, proba praktiko bat egingo zen akademian bertan.

Apaindura plazara Pedro Lopez de Robles, Ruperto Zaldua eta Mateo Olaetxea Errarte aurkeztu ziren, eta hirurek ekarri zituzten euren merituak eta marrazkiak. 1878ko abuztuaren 27an hamar marrazki entregatu zituen Lopez de Roblesek, epaimahaiak balora zitzan: «oin apaingarri bat estilo modernoko akanto hostoekin; bi apaingarri alegoriko hiru probintzien adierazgarri, Luis XVI estilokoak eta salembier generokoak; borromino generoko hiru apaingarri, hiru arte nobleak adierazten dituzten haur taldeekin; italiar estiloko apaingarri bat Bracante batekin eta hainbat satiro-

de la academia, pero se justificaba aduciendo que era en beneficio de la educación de los jóvenes vitorianos. El 1 de julio de 1878 se hacía pública la convocatoria de las dos plazas. La de adorno estaba dotada con 875 pts. anuales y la de talla con 500 pts. El profesor de adorno debía encargarse de la enseñanza de los jóvenes en el curso de invierno y de las niñas en el de verano. Todo aquel que quisiera presentarse a esta plaza debía entregar una relación de méritos y servicios y unos dibujos que acreditaran su actitud. Podían ser ejecutados a lápiz natural, litográfico o carboncillo y responder a los estilos grecorromano, bizantino, gótico y renacimiento, lo que pone de manifiesto el interés de esta institución por el historicismo imperante en ese momento. El proceso de selección terminaba con una prueba práctica en la misma academia.

A la plaza de adorno se presentaba Pedro López de Robles, Ruperto Zaldua y Mateo Olaechea y Errarte, los tres aportaban sus méritos y sus dibujos. El día 27 de agosto de 1878 López de Robles entregaba diez dibujos para que fueran valorados por el tribunal: «un pie de adorno con hojas de acanto al gusto moderno; dos adornos alegóricos representando las tres provincias hermanas de estilo Luis XVI y genero salembier; tres adornos de género borromino con grupos de niños representado las tres nobles artes; un adorno estilo italiano con una Bracante y varios sátiros; un adorno del Renacimiento tomado de la fachada de la Universidad de Salamanca; un estilo

rekin; Salamancako Unibertsitatearen aurrealdeko Errenazimenduko apaingarri bat; estilo gotiko bat XIV. eta XV. mendeko zati historiko talde batekin; bizantziar estilo bat Estibalizko Andra Mariaren portadatik hartuta eta estilo grekoerromatarreko arkua eta karela». Era berean, beste lehiakideek ere euren marrazkiak aurkeztu zituzten epaimahaiak balora zitzan[12].

Hirurek adierazitako merituen arabera, garai hartan 41 urte zituen Pedro Lopez de Roblesek besteek baino prestakuntza zabalagoa eta kontrastatuagoa zuen. Ruperto Zalduak ere antzeko adina zuen, eta aitortzen zuenez marrazkia besterik ez zuen egin haurra zenetik bere osaba Pablo Bausacekin, eta batzuetan osaba ordezkatzen zuen Geltoki kaleko (egungo Dato) 11. zenbakian zuen akademia partikularrean eta Bausacek klaseak ematen zituen arabar ikastetxean[13]. Aurkeztu

12 Ruperto Zalduak «estilo erromatarreko kapitel bat; estilo grekoko buztinezko kanaloi bat, egosita eta margotuta; estilo gotikoa 13 eta 14 estiloak arkibolta; errenazimenduko estiloko zurean tailatutako panel bat» eta Mateo Olaetxea Errartek «Estilo grekoan Micorkerell irakaslearen konposizio bat; bizantziar estiloan, San Benitoko abside elizako atariko kapitela; Errenazimendu italiarra, Veneziako Mirarietako Andra Mariaren elizako marmolezko apaingarria; estilo erromanikoa, XII. mendea, Aschffenburgeko (Bavaria) katedraleko portadako apaingarria; Noyongo katedraleko jatorrizko kapitel primitiboa, XII. mendea; genero estiloa». ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko uztailaren 1eko txostena.

13 Pablo Bausac Avilaren (1808-1880) biografia txiki bat hemen dago: ANGULO MORALES, A., AARE Servicios Culturales., *Personajes de Álava: Llaguno y Anda dos ilustrados del siglo XVIII*, Gasteiz, 2009, 16-17. or.

gótico con un grupo de fragmentos históricos de los siglos XIV y XV; un estilo bizantino con fragmento de la portada de Nuestra Señora de Estíbaliz tomado del natural y un estilo greco-romano arco y antepecho». De la misma forma, sus competidores presentaban una selección de dibujos para la primera valoración del tribunal[12].

A juzgar por los méritos mostrados por los tres opositores, Pedro López de Robles, que por esas fechas contaba con 41 años, disponía de una formación más amplia y contrastada que el resto. Ruperto Zaldua, de edad muy similar, confesaba tan solo que se había dedicado al dibujo desde la niñez con su tío Pablo Bausac, al que sustituía en ocasiones en la academia particular que este profesor disponía en Vitoria en la calle de la Estación (actual Dato) número 11 y en el colegio alavés donde Bausac también impartía clases[13]. Su último mérito

12 Ruperto Zaldua presentaba «Un capitel de estilo romano; estilo griego canalón de barro cocido y pintado; estilo gótico estilos 13 y 14 arquivolta; estilo renacimiento entrepaño tallado en madera» y Mateo Olaechea y Errarte «Estilo griego composición del profesor Micorkerell; estilo bizantino capitel del pórtico de la iglesia absidal de San Benito; Renacimiento italiano adorno en mármol de la iglesia de nuestra señora de los milagros en Venecia; estilo románico siglo 12 adorno de la portada de la catedral de Aschffenburg (Baviera); original primitivo capitel existente en la catedral de Noyon siglo 12; estilo de género». AEAOVG, Expedientes profesores. Informe del 1 de julio de 1878.

13 Una pequeña biografía de Pablo Bausac Ávila (1808-1880) se incluye en: ANGULO MORALES, A., AARE Servicios Culturales., *Personajes de Álava: Llaguno y Anda dos ilustrados del siglo XVIII*, Vitoria, 2009, pp. 16-17.

zuen azkeneko meritua Arte Ederren Akademiak emandako ohorezko aipamen bat izan zen; hiriko azken erakusketa probintzialean lortu zuen aipamen hori. Harrigarriagoa da Mateo Olaetxearen kasua, 19 urte besterik ez izan arren, marrazkirako gaitasun handia baitzuen. Meritu eta zerbitzu handirik ez zuela aitortu zuen bere adinean «nekeza baita obraren batean ospea lortzea eta are zailagoa berez hain zailak diren arteetan». Emilio Soubrierren ikaslea zela esan zuen eta Gasteizko Arte Ederren Akademiako ikaslea; apainduran eta figuran accesit bat zuela eta igeltsuan sari bat ere bai. Azpimarragarriak kromo litografikoan marrazteko zituen ezagutzak; Bartzelonan ikasi zuen, espezialitate hau ezin baitzen beste inon ikasi, eta oso garrantzitsua zen biluzi naturalak marrazten eta kopiatzen jakitea[14].

1878ko irailaren 2an bildu zen epaimahaia bakoitzaren merituak eta aurkeztutako obrak baloratzeko, eta honela sailkatu zituzten: lehenengo Mateo Olaetxea, bigarren Pedro Lopez de Robles eta hirugarren Ruperto Zaldua. Amaierako pro-

14 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko abuztuak 31. Bere esanetan sartzeko proba egin gabe onartu omen zuten Bartzelonako akademian, aurkeztu zituen marrazkiak eta akuarelak oso gustatu omen zitzaizkielako irakasleei «bizioan ez erortzeko behar zen sendotasunez eta norabide eta estilo onez egindakoak baitziren». Bartzelonako akademia honetan egin zuen lehenengo marrazkiarekin aipamen bat lortu zuen aho batez eta sei gehiago ere bai naturaleko eta arropekiko klaseetan jaso zuen trebakuntzan. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 200. or.

presentado era una mención honorifica que la Academia de Bellas Artes le había concedido en la última exposición provincial de esta ciudad. Más sorprendente es el caso de Mateo Olaechea, que tan solo contaba con 19 años pero con un gran talento para el dibujo. Confesaba que no disponía de muchos méritos y servicios pues a su edad «con dificultad puede adquirirse reputación en ninguna obra y mucho menos en la de las artes de sí tan difíciles». Dice ser discípulo de Emilio Soubrier y alumno de la Academia de Bellas Artes de Vitoria con un accésit en adorno y figura y premio en yeso. Destacan sus conocimientos de dibujante al cromo litográfico adquiridos en Barcelona, única ciudad en la que se podía aprender esta especialidad para la que era muy importante saber dibujar y copiar el desnudo del natural[14].

El día 2 de septiembre de 1878 se reunía el tribunal para valorar sus méritos y las obras presentadas, dictaminando que la calificación de los opositores quedaba de la siguiente manera: primero Mateo Olaechea, segundo Pedro López de Robles y tercero Ruperto

14 AEAOVG, Expedientes profesores. 31 de agosto de 1878. Dice que fue admitido en la academia de Barcelona sin hacer la prueba de acceso, pues los dibujos y acuarelas que presentó gustaron mucho a los profesores «por estar hechos con la solidez, buena dirección y estilo que se necesita para no viciarse». En esta academia de Barcelona había obtenido con el primer dibujo realizado una mención por unanimidad y seis más a lo largo de su formación en las clases de natural y ropajes. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, p. 200.

ba falta zen, hau da, Gasteizko Arte Ederren Akademian bertan egingo zen marrazki bat. Amaitu zen proba eta urte horretako irailaren 10ean bildu zen epaimahaia; epaimahai horren arabera, Lopez de Robles eta Olaetxea lehenengo geratu ziren puntuazio berdinarekin eta bigarren tokian zegoen Zaldua[15]. Handik lau egunera Mateo Olaetxeak erreklamazio gutun bat bidali zuen; azaltzen zuenez, lehiakideek ez zituzten irizpide berdinak jaso marrazkiak egiterakoan, beraz, ariketa errepikatzeko eskatu zuen[16]. Eskaera kontuan izan zen eta puntuazio berdina zuten bi hautagaiei berriro deitu zitzaien, bientzako arau berdinekin beste ariketa praktiko bat egin zezaten[17]. Proba errepikatzeko prest zeuden biak eta batzordeak ezarritako arauak onartu zituzten, nahiz eta Lopez de Roblesek lanean erabili beharreko arkatzari buruz ohar bat egin, marrazkiko akademia guztietan erabiltzen zena proposatu zuen. Era berean, ez zitzaion ongi iruditu klera

15 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 10. Emilio Soubrier irakasleak bere iritzia emateko lekapena eskatu zuen «hautagaiak bera bezain onak zirelako». Seguru asko larri zebilen, lehenengo geratu ziren biak ezagutzen baitzituen eta Mateo Olaetxea bere ikaslea zen.

16 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 14. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 201-202. or.

17 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 19. Paper mota eta forma berdinean egin behar zituzten marrazkiak; arkatz mota berdina erabili behar zuten; klera saihestu behar zen; ez zen denbora mugatu behar, lasai aritu ahal izateko; erabilitako denbora kontuan hartuko zen; igeltsuzko modeloa ahalik eta zailena izango zen.

Zaldua. Todavía faltaba la prueba final, que consistía en un dibujo realizado en la propia Academia de Bellas Artes de Vitoria. Terminada la prueba, el tribunal se reunía el 10 de septiembre del mismo año y concluía que habían quedado primeros con la misma puntuación López de Robles y Olaechea y en segundo lugar, Zaldua[15]. Cuatro días después Mateo Olaechea envía una carta de reclamación exponiendo que los concursantes no habían recibido los mismos criterios a la hora de ejecutar los dibujos, por lo que solicitaba que se repitiera el ejercicio[16]. Una vez considerada la petición, la junta directiva convocaba a los dos candidatos que tenían la misma puntuación a un nuevo ejercicio práctico con las mismas normas para los dos[17]. Los dos se mostraban dispuestos a repetir la prueba y aceptaban las normas establecidas por la junta, aunque López de Robles hizo una observación respecto del lápiz con el que debían trabajar,

15 AEAOVG, Expedientes profesores. 10 de septiembre de 1878. El profesor Emilio Soubrier solicita dispensa en emitir su parecer aduciendo «que los candidatos eran tan competentes como él». Lo más probable es que se sintiera en un aprieto, pues conocía bien a todos los opositores, pero Mateo Olaechea era su discípulo.

16 AEAOVG., Expedientes profesores. 14 de septiembre de 1878. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, pp. 201-202.

17 AEAOVG, Expedientes profesores. 19 de septiembre de 1878. Habían de ejecutar sus dibujos en una misma clase y forma de papel; debían emplear la misma especie de lápiz; que se evitase el uso del clarión; que no se limitase el tiempo con el fin de que lo hiciesen con desahogo; que se tuviese en cuenta el tiempo empleado; que el modelo de yeso debía ser el más complicado.

ez erabiltzea. Olaetxeak onartu zituen Lopez de Roblesen zuzenketak, baina bere ustez arkatz litografikoa erabili beharko zen, behin marrazkia eginda ezabatzea zailagoa zelako[18].

Mateo Olaetxeak hogeita hemeretzi ordu eta hiru laurden erabili zituen proba egiteko, zazpi egunetan; Pedro Lopez de Roblesek hogeita bat ordu eta lau egunetan egin zuen[19]. Epaimahaiak aztertu zituen amaitutako lanak eta iritzi desberdinak egon ziren epaian. Epaimahaiko lau kideren iritziz (Heraclio Fournier, Jacinto Arregi, Pantaleon Iradier eta Emilio Soubier) Mateo Olaetxea zegoen lehenengo postuan. Beste hiruren iritziz (Lorenzo Garrido, Benigno Lakuntza eta Francisco Hueto) Lopez de Robles zen postu hori merezi zuena[20].

18 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 19.

19 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 19 eta 26. «Pedro Robles jaunak irailaren hogeita seiko arratsaldeko ordu bi eta laurdenetan hasi zuen lana eta bost eta laurdenetan utzi. Hurrengo egunean, etorri eta goizeko zortziak eta laurdenetan hasi zen eta bazkaltzera joateko utzi zuen, hamabietan itzuli zen eta arratsaldeko ordu bietan hasi eta bost eta laurdenetan utzi zuen. Hurrengo egunean goizeko zortzi eta erdietan hasi zuen lana, eguerdiko ordu batean utzi eta hiruak laurden gutxiagotan hasi zen eta bost eta erdietan utzi. Hurrengo egunean, goizeko bederatzietan hasi zen eta hamabiak laurden gutxian utzi eta ordu bi eta erdietan hasi eta arratsaldeko lauetan amaitu zuen».

20 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 19 eta 30. «Lorenzo Garridok adierazi zuenez, Robles jaunari lehenengo postua emateko ez zuen kontuan izan honek egindako lana, Olaetxearena baino apur bat maila baxuagokoa, baizik eta lan hori egiteko denbora gutxiago behar izan zuela».

proponiendo usar el que se empleaba en todas las academias de enseñanza de dibujo. Tampoco le parecía bien que no dejaran emplear clarión. Olaechea por su parte aceptaba las enmiendas de López de Robles pero consideraba que debería emplearse el lápiz litográfico, porque era más difícil de borrar una vez ejecutado el dibujo[18].

Mateo Olaechea comenzó la prueba empleando treinta y nueve horas y tres cuartos en siete días, mientras que Pedro López de Robles lo hizo en veintiún horas y cuatro días[19]. El tribunal examinó los trabajos acabados y emitió su veredicto con gran disparidad de opiniones. Cuatro miembros del jurado, Heraclio Fournier, Jacinto Arregui, Pantaleón Iradier y Emilio Soubier, consideraron en primer lugar a Mateo Olaechea. Los otros tres, Lorenzo Garrido, Benigno Lacunza y Francisco Hueto, dieron el primer lugar a López de Robles[20].

18 AEAOVG, Expedientes profesores. 19 de septiembre de 1878.

19 AEAOVG, Expedientes profesores. 19 y 26 de septiembre de 1878. «Don Pedro Robles dio principio a su trabajo el día veinte y seis de septiembre a las dos y cuarto de la tarde y lo dejó a las cinco y cuarto. Al día siguiente vino y dio principio continuado a las ocho y cuarto de la mañana y lo dejó para ir a comer, a las doce volvió y dio principio continuado a las dos de la tarde y lo dejo a las cinco y cuarto. Al día siguiente dio principio su trabajo a las ocho y media de la mañana y lo dejó a la una de la tarde y dio principio a las tres menos cuarto y lo dejó a las cinco y media. Al día siguiente dio principio a las nueve de la mañana y lo dejó a las doce menos cuarto y dio principio continuando a las dos y media y lo terminó a las cuatro de la tarde».

20 AEAOVG, Expedientes profesores. 19 y 30 de septiembre de 1878. «Lorenzo Garrido opinaba que para colocar en primer lugar al señor Robles

Azkenean, irailaren 30ean Benigno Lakuntza idazkariak jaso zuen epaimahaiaren erabakiaren akta; horren arabera, epaimahaiko kideek aho batez izendatu zuten Pedro Lopez de Robles apaindura plazako irakasle, aurkeztutako ariketa onak eta adina kontuan izanda, Olaetxeak 19 urte besterik ez baitzituen[21].

Pedro Lopez de Roblesek apaindurako plaza honetan jarraitu zuen 1881era arte; urte horretan irudi eta antzinakoen kopia plazarako deialdia egin baitzen, Emilio Soubrierrek dimititu ondoren hutsik zegoelako. Zuzendaritza batzordeak adierazi zuenez, plaza hori Lopez de Robles irakasleak hartzea nahi zuen, «irudigintzan oso berezia baitzen, bereziki pinturan». Inolako iruzurrik egon ez zedin, 1881eko urriaren 26an lehiaketa publikoa egin zen eta interesa zuten irakasle guztiei egin zitzaien deialdia[22]. Azaroan onartu ziren hautagaien merituak eta zerbitzuak, baita aurkeztutako artista horiek ebaluatu ahal izateko marrazkiak eta lanak ere. Baldintzen pleguan bazen aurreko oposizioetan ageri ez zen klausula berri bat: aurkeztu ahal izateko gutxieneko adina 25 urte zen. Horrela, aurreko urteetakoak bezalako egoera deserosoak saihestu nahi ziren, tre-

21 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1878ko irailak 30. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 202. or.

22 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1881eko urriak 26. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 204-205. or.

Finalmente el 30 de septiembre el secretario Benigno Lacunza levantaba acta con la decisión del jurado que nombraba por unanimidad a Pedro López de Robles profesor de la plaza de adorno, teniendo en cuenta los buenos ejercicios presentados y la mayor edad respecto a Olaechea, que tan solo contaba con 19 años[21].

Pedro López de Robles permaneció en esta plaza de adorno hasta el año 1881 en el que se convocaba la plaza de figura y copia del antiguo, tras quedar vacante por la dimisión de Emilio Soubrier. La junta directiva manifestaba su interés en que ocupara dicha plaza el profesor López de Robles, puesto que le consideraba «muy especial en figura y particularmente en pintura». Pero para no incurrir en ningún fraude se decidió sacar a concurso público el 26 de octubre de 1881, convocando a todo maestro que tuviera interés[22]. Durante el mes de noviembre se admitían los méritos y servicios de los aspirantes junto con los dibujos y trabajos que permitieran evaluar a los artistas presentados. En el pliego de condiciones se introducía una clausula novedosa respecto a oposiciones anteriores y es que la edad mínima para presentarse debía de ser 25 años. Con

había tenido en cuenta no el trabajo hecho por este que suponía algo inferior al de Olaechea sino el menor tiempo invertido para hacer el mismo».

21 AEAOVG, Expedientes profesores. 30 de septiembre de 1878. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, p. 202.

22 AEAOVG, Expedientes profesores. 26 de octubre de 1881. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, pp. 204-205.

bezia artistiko handiekiko gazteek ibilbide profesional luzeagokoei artisten eskolan sartzeko oztopo handiak jarri baitzizkieten.

1881eko azaroaren 29an aurkeztu zituen Pedro Lopez de Roblesek bere merituak eta honako lan hauek: «Herrixkako politikariak, lehiaketa honetarako berariaz margotutako koadroa, grabatu beltz batetik hartua. Paviako kartusiaren barrualdea, Madrilgo museoan zegoen koadro batetik hartua. Velazquezen Mozkorrak margolanetik hartutako hiru zirriborro, Rubensen Felipe V.aren erretratukoa eta Van Dycken Emakume baten erretratua, hirurak ere Madrilgo museokoak»[23]. Biharamunean beste hautagai bat aurkeztu zen, Gumersindo Victor de Sierra, azkeneko bost urteetan Gasteizen bizi zena Geltoki kaleko 28. zenbakian; honek ere bere merituak eta lanak aurkeztu zituen.

Hautagaiek aurkeztutako merituen eta obren lehenengo balorazio bat egin zuen epaimahaiak eta bi artistak maila berean zeudela erabaki zuen. Aurrez aurreko proba funtsezkoa izango zen, beraz, plaza nork lortuko zuen erabakitzeko. Ariketak zati praktikoa eta teorikoa zituen. Zati praktikoari dagokionez, Pedro Lopez de Roblesek olio pintura bat egin behar izan zuen

23 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1881eko azaroak 29. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 205-206. or.

ello se evitaban situaciones incómodas como las que se habían vivido años antes en los que jóvenes con buenas habilidades artísticas podían poner en peligro la entrada en la escuela de artistas con una trayectoria profesional más larga.

El 29 de noviembre de 1881 Pedro López de Robles presentaba sus méritos y una selección de trabajos compuesta por: «Los políticos de aldea, cuadro pintado exclusivamente para este concurso tomado de una grabado en negro. Interior de la cartuja de Pavía tomado de un cuadro existente en el museo de Madrid. Tres bocetillos tomados del cuadro los borrachos (Velázquez), del retrato de Felipe V (Rubens) y un retrato de una señora (Van-Dyck), existentes todos en el museo de Madrid»[23]. Un día más tarde se presentaba otro candidato, Gumersindo Víctor de Sierra, residente en Vitoria desde hacía cinco años y domiciliado en el número 28 de la calle Estación, quien también aportaba sus méritos y trabajos.

El jurado hizo la primera valoración de los méritos y las obras que los candidatos habían presentado situando a los dos artistas al mismo nivel. La prueba presencial era por tanto fundamental para decidir quién se haría poseedor de esta plaza. El ejercicio constaba de una parte práctica y una teórica. Para la práctica a Pedro López de Robles le

23 AEAOVG, Expedientes profesores. 29 de noviembre de 1881. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, pp. 205-206.

eta Gumersindo de Sierrak antzinako marrazki bat. Zati teorikoari dagokionez, irudi baten azalpena eman behar zen, marrazkian erabiltzen ziren gorputzaren proportzioak eta anatomiako zatiak azaldu behar ziren[24]. Proba honetara Pedro Lopez de Robles besterik ez zen aurkeztu, Gumersindo de Sierrak oposizioa utzi egin baitzuen formalki, ondorioz, errazagoa izan zen irudi eta antzinako kopien irakasle Robles izendatzea 1881eko abenduaren 13an[25].

Plaza honetan, eta ondorioz Gasteizko Arte Ederren Akademian, egon zen 1901eko apirilaren 7an bihotzeko gaixotasun baten ondorioz hil zen arte[26]. Iritzi publikoak gertatu zenaren berri izan zuen eta zenbait egunkaritan doluminezko hitzak ere agertu ziren. Hunkigarrienak *La libertad* astekarian irakur ditzakegu:

24 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1881eko abenduak 12.

25 ALEA-G, Irakasleen espedienteak. 1881eko abenduak 13. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, 206 eta 216. or. 1889eko otsailaren 26an Angel Iturralde hil ondoren, Lopez de Roblesek ordezkatu zuen behin behinean taila eta moldegintzako klaseetan, Casto Murgiak plaza hartu zuen arte. BARTOLOME GARCÍA, F. R., «Aproximación al pintor Epifanio Diaz de Arcaute (1845-1910)», *Sancho el Sabio*, 33. zk., 2010, 119-113. or. Pedro Lopez de Roblesek zuen apaindura plazan Epifanio Diaz de Arcaute sartu zen.

26 Gasteizko Done Mikel parrokiako artxiboa: 1901, 44. or. Pedro Lopez de Robles y Salazarren heriotza agiria. Raimundo Gonzalez de Otazu, Pablo eta Manuel de Antoñana dira lekukoak.

correspondió la ejecución de una pintura al óleo y a Gumersindo de Sierra un dibujo de antiguo. La parte teórica consistía en hacer una explicación con una figura de las proporciones del cuerpo y sus partes anatómicas aplicadas al dibujo[24]. A esta prueba solo se presentó Pedro López de Robles, pues Gumersindo de Sierra se había retirado formalmente de la oposición, lo que facilitó que Robles fuera nombrado profesor de figura y copia del antiguo el 13 de diciembre de 1881[25].

En esta plaza y por tanto vinculado a la Academia de Bellas Artes de Vitoria permaneció hasta el final de su vida, que se producía la tarde del 7 de abril de 1901 por una insuficiencia cardíaca[26]. La opinión pública se hacía eco de la noticia y en varios periódicos se le dedicaron elogiosas palabras de pésame. Las más emotivas las podemos leer en el semanario *La libertad* en el que se decía:

24 AEAOVG, Expedientes profesores. 12 de diciembre de 1881.

25 AEAOVG, Expedientes profesores. 13 de diciembre de 1881. VIVES CASAS, F., *Op. cit.*, pp. 206 y 216. Tras la muerte de Ángel Iturralde, el 26 de febrero de 1889, López de Robles fue el encargado de sustituirlo temporalmente en la clase de talla y vaciado hasta que la plaza fue cubierta por Casto Murguía. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Aproximación al pintor Epifanio Díaz de Arcaute (1845-1910)», *Sancho el Sabio*, n.º 33, 2010, pp. 119-113. La plaza de Adorno que ocupaba Pedro López de Robles pasaba a manos de Epifanio Díaz de Arcaute.

26 Archivo Parroquial de San Miguel de Vitoria: 1901, p. 44. Partida de defunción de Pedro López de Robles y Salazar. Son testigos Raimundo González de Otazu, Pablo y Manuel de Antoñana.

«Atzo, Gasteiz osoa bere inspirazioaren ondorio ezin txukunagoa goraipatzen ari zela, Done Bikendin ostegunean estreinatu zen Monumentuan pertsona zintzo baten isla zein dotore ageri zen aipatzen zen bitartean, heriotzak eraman zuen maisu eta margolari handia, Arte eta Lanbideen Eskolako irakasle bikaina eta hainbat artista eta zaleturen irakaslea; gaur, horiek guztiek, arte ederren agerraldi hori gurtzen dute. Umila adiskide eta ikasleekin, langile nekaezina eta gustu oneko pertsonen hainbat eskari egina bere gaitasunagatik eta bezeroekin oso atsegina zelako, Robles jaunak oso oroitzapen onak utzi dizkie berarekin ibilitakoei eta bere obrei esker, bere izenak iraungo du, ez soilik hirian, baizik eta bere pintzelaren artelanak eta irudimenaren emaitzak dauden toki guztietan, xehetasunez betetako lanak izaten ziren eta oihaletan bizia eta kolorea izaten zuten bere dotorezia guztiek. Bai sexu bateko bai besteko gazte askoren irakasle eta aita izan zen Robles eta gaur gu adina negar egiten ariko dira ustekabeko heriotzaren ondorioz, bere jarduera nekaezinak eta zituen dohainek oraindik ere asko zezaketenean. Har beza bakea bere gorputzak eta kontsolamenduzko hitzak familiak!»[27].

Akademiak nahigabe handia izan zuen bere irakaslerik ezagunenetakoa

27 «Noticias», *Heraldo Alavés,* 1901-IV-06. «Don Pedro Robles», *La libertad,* 1901-IV-06. Datu hauengatik eskerrak eman nahi dizkiot Ana Arregiri.

«Ayer cuando todo Vitoria comentaba con elogio la labor pulquérrima de su inspiración, gallardamente reflejada en el Monumento que el jueves se estrenó en San Vicente debido a la munificencia de una persona piadosa, pagó su tributo a la muerte el genial maestro pictórico, profesor distinguidísimo de la Escuela de Artes y Oficios y de muchos artistas y aficionados que hoy rinden culto, con fruto, a esa manifestación de las artes bellas. Modesto con sus amigos y con sus discípulos, trabajador incansable y solicitado por las personas de buen gusto por su talante refinado y su amabilidad para los clientes, el señor Robles dejó recuerdos muy gratos entre cuantos tuvieron la satisfacción de tratarle y obras que harán perdurar su nombre, no sólo en esta ciudad, sino en otras varias que se disputaban los primores de su pincel y los derroches de su imaginación, siempre rica en detalles nuevos y en galanuras que en los lienzos hallaban vida y colorido. Los muchos jóvenes, de uno y otro sexo, que tuvieron en Robles un maestro y un padre, llorarán hoy con nosotros su inesperada muerte, cuando aún podrían prometerse mucho de su incansable actividad y de las dotes que le adornaban. ¡Paz a sus restos y una frase de consuelo para su familia!»[27].

La Academia quedaba apenada por la muerte de uno de sus más conocidos profesores, pero también la familia

27 «Noticias» en *Heraldo Alavés* 06-IV-1901. «Don Pedro Robles» en *La libertad* 06-IV-1901. Agradezco estos datos a Ana Arregui.

hil zelako, Lopez de Robles familia ere nahigabetuta zegoen eta Dionisio Lopez de Roblesek sinatutako eskutitz baten bidez eskerrak eman zizkion erakunde honi, euren senideak bertan egin zituen hogeita hiru urteengatik. Roblesen postua hutsik geratu zenean, Epifanio Diaz de Arkaute irakasleak bere seme Moises proposatu zuen apaindura plazarako eta 1901eko apirilaren 9an onartu zuten[28].

28 ALEAG, Irakasleen karpeta. 1901eko apirilak 9.

López de Robles, mediante una carta firmada por Dionisio López de Robles, quiso agradecer a esta institución los veintitrés años que había estado trabajando bajo su protección. Al quedar vacante el puesto de Robles, el profesor Epifanio Díaz de Arcaute proponía a su hijo Moisés para ocupar la plaza de adorno, en la que quedaba admitido el día 9 de abril de 1901[28].

28 A.E.A.O.V.G., Carpeta de profesores. 9 de abril de 1901.

II. Ekoizpen artistikoa

Pedro Lopez de Roblesen ekoizpen artistikoa asko hazi da 2003an lehenengo lana eskaini genionetik gaur egunera. Margolari honen ondorengoen eta oinordekoen adar bat agertu izanari esker, pintura multzo interesgarria ezagutu ahal izan dugu, bestela horien berri izatea ia ezinezkoa izango baitzen[29]. Beraz, Pedro Lopez de Robles artista polifazetikoa eta gorabeherekikoa izan zen, pinturako espezialitate guztiak ezagutzen zituen eta argazkilari profesionala ere izan zen, geroago aipa-

29 Pedro Lopez de Roblesen familiari eskerrak eman nahi dizkiot, batez ere Federico Rodriguezi eta honen emazte Mary Cruz Garairi, lana erraztu baitidate, oso atseginak izan baitira eta edozertarako prest baitzeuden. Hauek guztiak Pedroren anaia Dionisio Julian Lopez de Roblesen oinordekoak dira. Legatu honek jarraitu duen familiako lerroa hau izan da: Romualda Ricarda Moronatirekin ezkondu zen Dionisio Zeanurin (1872). Senar-emazte hauek bost seme-alaba izan zituzten (Jesusa, 1874; Jose Antonio, 1874; Jose, 1875; Francisco Candido, 1877 eta Rafael, 1877). Concepcion Gonzalez Prietorekin ezkondu zen Jose eta bost alaba izan zituzten (Pilar, Jesusa, Virginia, Mari Cruz eta Consuelo). Jose Garairekin ezkondu zen Mari Cruz eta gaur egun Pedro Lopez de Roblesen oinordeko direnak izan zituzten.

II. Producción artística

La producción artística de Pedro López de Robles ha crecido de forma importante desde que le dedicamos su primer trabajo en el año 2003 hasta la actualidad. La aparición de una de las ramas de los descendientes y herederos del legado de este pintor nos ha permitido conocer un interesante conjunto de pinturas que de otra manera hubiera sido casi imposible descubrir[29]. Por tanto Pedro López de Robles se nos presenta como un artista polifacético y desigual que conocía todas las especialidades de la pintura y que incluso se aventuró a practicar de forma profesio-

29 Quiero dar las gracias a la familia de Pedro López de Robles y en espacial a Federico Rodríguez y su esposa Mary Cruz Garay por facilitarme el trabajo y por su gran amabilidad y disponibilidad. Todos ellos son los herederos de Dionisio Julián López de Robles hermano de Pedro. La línea familiar que ha seguido este legado es la siguiente: Dionisio casó con Romualda Ricarda Moronati en Zeanuri (1872). De este matrimonio nacieron cinco hijos (Jesusa, 1874; José Antonio, 1874; José, 1875; Francisco Cándido, 1877 y Rafael, 1877). José casó con Concepción González Prieto y tuvieron cinco hijas (Pilar, Jesusa, Virginia, Mari Cruz y Consuelo). Mari Cruz casó con José Garay y tuvieron a las actuales herederas del legado de Pedro López de Robles.

1. irudia. Bizkaiko Urduñako Eliza Zaharreko Andre Mariaren elizako ganga eta petxinak.
Fig. 1. Bóveda y pechinas del santuario de la Antigua en Orduña (Bizkaia).

tuko dugun legez. Pintura apaingarrirako eskua zuen, horma irudi multzo garrantzitsuak egin zituen eta Aste Santurako monumentu aintzatetsiak ere bai, hiriko eliza eta komentuetarako. Marrazkia eta astoko pintura ere egin zituen, genero ugari landu zuen eta irudi polikromatuei ukituak ematen ere ibili zen, adibidez, Uribarri Ganboako (Araba) elizako prozesioko tailei eman zizkien ukituak[30].

a. Pintura apaingarria

Egindako horma irudi multzoetatik Urduñako (Bizkaia) Eliza Zaharreko Andre Mariaren elizako petxinetako eta erdiko kupulako pinturak nabarmentzen dira[31]. 1894-95 aldera egin izango zituen, elizako gainerako apaingarriekin batera; apaingarri hauek Juan Albak, Simon Perezek eta gasteiztar beste margolari batzuek egin zituzten (1. irudia). Tenpluko gangarako

30 PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, VIII. liburukia, Vitoria-Gasteiz, 2001, 662, 663. or. Arrosarioko Ama Birjinaren eta Jesus Haurraren prozesioko irudiei ukituak eman zizkien 1876an.

31 PORTILLA VITORIA, M. J., Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Vertientes cantábricas del noroeste alavés, la ciudad de Orduña y sus aldeas, VI. liburukia, Vitoria-Gasteiz, 1988, 170. or. BARTOLOME GARCIA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro Lopez de Robles (1828-1901)», Sancho el Sabio, 18. zk., 2003, 141-148. or.

nal la fotografía, como más adelante comentaremos. Tuvo destreza en la pintura decorativa, con importantes conjuntos murales y elogiados monumentos de Semana Santa para iglesias y conventos de la ciudad. También practicó el dibujo y la pintura de caballete con una gran amplitud de géneros e incluso llegó a retocar imágenes policromadas, como las tallas procesionales de la iglesia de Ullibarri Gamboa (Álava)[30].

a. Pintura decorativa

De entre los conjuntos murales que realizó destacan las pinturas de las pechinas y la cúpula central del santuario de la Antigua en Orduña (Bizkaia)[31]. Debió de realizarlas hacia 1894-95 junto con la decoración del resto de la iglesia llevada a cabo por Juan Alba, Simón Pérez y otros pintores vitorianos (Fig. 1). El programa iconográfico elegido para la bóveda del templo es mariano

30 PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, tomo VIII, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 662, 663. Retocaba las tallas procesionales de la Virgen del Rosario y el Niño Jesús en 1876.

31 PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Vertientes cantábricas del noroeste alavés, la ciudad de Orduña y sus aldeas*, tomo VI, Vitoria-Gasteiz, 1988, p. 170. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro López de Robles (1828-1901)», *Sancho el Sabio*, n.º 18, 2003, pp. 141-148.

aukeratutako programa ikonografikoa Maria eta Kristoren ingurukoa da; Kristoren eta Ama Birjinaren bizitzako zatiak nabarmentzen dira, hala nola, Ezkontza, Deikundea, Artzainen gurtza, Epifania, Egiptorako ihesa, Jasokundea, Ama Birjinaren jaiotza eta Tenpluko aurkezpena. Ganga honen pisu ideologikoa eta edukia lau ebanjelarien gain dago; petxinetan daude ebanjelariak eta Eliza katolikoaren zutabeak dira, adierazitako egiaren euskarriak.

Duela gutxi jakin dugu Pedro Lopez de Roblesena izan daitekeela beste multzo garrantzitsu bat ere: Gasteizko Done Mikel elizako Sortzez Garbiaren kaperako gangan dauden pinturak (2. irudia). Agirietan gauza bakarra agertzen da, 1893 aldean egin zirela, baina alderdi estilistikoei eta formalei begiratuz gero, Pedro Lopez de Robles eta bere ohiko lankide Juan Daniel Alba ibili zirela pentsa dezakegu[32]. Sortze Garbiari eskainitako kapera hau, Sortzez Garbiaren dogmaren definizioari lotuta dago; definizio hau Pio IX.a aita santuaren 1854ko abenduaren 8ko *Ineffabilis Deus* bulan dago eta kaperan data hori behin baino gehiagotan ageri da, oroi-

32 ENCISO VIANA, E., «Parroquia de San Miguel Arcángel», Hainbat egile, *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, III. liburukia, Gasteiz, 1968, 205. or. Egin zen data esaten digu. BARTOLOME GARCIA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro Lopez de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, 4. zk., 2013, 40-43. or.

y cristológico, con destacados episodios de la vida de Cristo y de la Virgen como los Desposorios, Anunciación, Adoración de los pastores, Epifanía, Huida a Egipto, Asunción, Nacimiento de la Virgen y Presentación en el templo. El peso ideológico y el contenido de esta bóveda recae de forma simbólica sobre los cuatro evangelistas colocados en las pechinas que actúan de pilares de la Iglesia católica y soportes de la verdad revelada.

Otro importante conjunto que recientemente le hemos atribuido es el de las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz (Fig. 2). Tan solo sabemos por la documentación que fueron realizadas hacia 1893, pero aspectos estilísticos y formales nos hacen pensar en Pedro López de Robles y su habitual colaborador, el decorador Juan Daniel Alba[32]. La fundación de esta capilla dedicada a la Purísima está en relación con la definición del dogma de la Inmaculada Concepción, contenido en la bula del papa Pío IX, *Ineffabilis Deus*, del 8 de diciembre de 1854, fecha que se repite en varias ocasiones en la capilla en alusión a este hecho conmemorativo. Como es lógico, el programa

32 ENCISO VIANA, E., «Parroquia de San Miguel Arcángel» en VV. AA., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, tomo III, Vitoria, 1968, p. 205. Nos aporta la fecha de ejecución. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro López de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, n.º 4, 2013, pp. 40-43.

2. irudia. Gasteizko Done Mikel elizako Sortzez Garbiaren kaperako ganga.
Fig. 2. Bóveda de la capilla de la Inmaculada en la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz.

garrizko gertaera hau dela eta. Multzo honetako programa ikonografikoa Mariaren adbokazioaren ingurukoa da. Gangako lehenengo zatian gurutzearen gorapena dago, hainbat aingeru talderekin. Bigarren zatian, Ama Birjinaren bizitzako lau une garrantzitsu ageri dira: Deikundea, Sortzez Garbia, Mendekoste eta Jasokundea. Azkenik, horma pikoan Ama Birjina Jainko Aitari agertu zitzaioneko margolan bat dago Epifanio Diaz de Arkautek sinatuta, 1880. urtekoa da.

Gasteizko Done Mikel elizako Sortzez Garbiaren kaperako pintura

iconográfico del conjunto gira en torno a la advocación mariana. En el primer tramo de la bóveda se presenta una exaltación de la cruz con varios conjuntos de ángeles. En el segundo tramo se narran cuatro importantes episodios de la vida de la Virgen: Anunciación, Inmaculada Concepción, Pentecostés y Asunción. Por último, el muro del hastial lo preside un cuadro con la aparición de la Virgen a Dios Padre firmado por Epifanio Díaz de Arcaute y fechado en 1880.

Estas pinturas de la capilla de la Purísima de la iglesia de San Miguel

hauek eta Pedro Lopez de Roblesek Urduñako Eliza Zaharreko Andre Mariaren elizan egindakoak ia berdinak dira. Adibidez, kapera honetako Jasokundea eta Deikundea, Urduñako santutegikoak bezalakoak dira. Hauek denak egiteko Errenazimenduko eta Barrokoko maisuak hartu zituen inspirazio iturri; maisu hauek guztiak ongi ezagutu izango zituen Madrilen egin zuen egonaldian, «Madrilgo Museoko» obrak, San Fernando Akademiakoak eta seguru asko beste erakunde batzuetakoak kopiatu eta miretsi zituen hartan. Ez da harritzekoa, beraz, kapera honetako Sortzez Garbiak eta Deikundeak Murilloren modeloen antza izatea, edo Jasokunderako zehatz-mehatz kopiatu izana Guido Reniren pintura bat; pintura hau Municheko (Alemania) Alte Pinakotheken dago eta seguru asko kopia edo grabaturen bat ikusi izango zuen Madrilen.

Gaur egun aurkez ditzakegun baino lan gehiago egin izango zituen margolari dekoratzaile legez. Dena dela, badakigu Gasteizko Café Universal hotela (gaur egun ez dago) dekoratu zuela eta Zuhatzuko bainuetxeko festa aretoa ere bai; antzinako postaletan ikus daitekeenez, areto handi honetako dekorazioa handiosa zen eta trapezio itxurako gangan margolan multzo handia zuen [33] (3. irudia).

33 «Noticias», *Heraldo Alavés* 1901-IV-6. Gasteizko Café Universal hotela Dato kalearen sarreran zegoen, Posta kalearen ertzean.

de Vitoria son casi idénticas a las que Pedro López de Robles realizaba en la bóveda del santuario de la Antigua de Orduña. Por ejemplo, los temas de la Asunción y la Anunciación de esta capilla son iguales a los que se representan en el santuario orduñés. Para todos ellos se inspiró en los grandes maestros del Renacimiento y el Barroco que pudo conocer a fondo en su estancia madrileña, copiando y admirando las obras del «Museo de Madrid», de la propia Academia de San Fernando y de otras instituciones que seguramente pudo visitar. No es por ello extraño que la Inmaculada y la Anunciación de esta capilla sean deudoras de modelos de Murillo, o que para la Asunción copiara con total exactitud una pintura de Guido Reni conservada en el Alte Pinakothek de Munich (Alemania) y de la que seguramente vería alguna copia o grabado en Madrid.

Su labor como pintor decorador debió de ser mucho más amplia de la que por el momento podemos presentar. No obstante, sabemos que decoraba el hotel Café Universal de Vitoria, hoy desaparecido, y el salón de fiestas del balneario de Zuazo, del que en postales antiguas se puede ver la suntuosidad decorativa de esta enorme estancia con un gran conjunto pictórico en su bóveda trapezoidal[33] (Fig. 3). También diseñó los

33 «Noticias» en *Heraldo Alavés* 6-IV-1901. El Hotel Café Universal de Vitoria se encontraba a la entrada de la calle Dato, esquina con la calle Postas.

3. irudia. Arabako Zuhatzuko bainuetxeko festa aretoa.
Fig. 3. Salón de fiestas del balneario de Zuazo (Álava).
(ALHA / ATHA-OAR-2-30)

Gasteizko Done Mikel elizako Ama Birjina Zuriaren kaperako ilargixketako horma irudien zirriborroak ere diseinatu zituen eta bere ohiko lankideak, Juan Daniel Albak, egin zituen[34].

Dekoratzeko estilo honetakoak dira Gasteizko eliza eta komentuetarako arrakasta handiz diseinatu zituen Aste Santuko monumentuak ere. Obra hauek iragankorrak ziren eta sagaratutako hostia Ostegun Santutik Ostiral

34 URDIAIN, C., «Las pinturas de Juan Daniel Alba en la capilla de la Virgen Blanca», *Hornacina*, 2. zk., 2011, 14-16. or.

bocetos de las pinturas murales de los lunetos de la capilla de la Virgen Blanca en la iglesia de San Miguel de Vitoria-Gasteiz, llevados a cabo por su habitual colaborador Juan Daniel Alba[34].

En esta misma línea decorativa están los monumentos de Semana Santa que, con gran éxito, diseñó para iglesias y conventos de Vitoria. Estas obras tenían un carácter efímero y se construían para reservar la hostia consagrada desde al Jueves al Viernes Santo. Sabemos

34 URDIAIN, C., «Las pinturas de Juan Daniel Alba en la capilla de la Virgen Blanca», *Hornacina*, n.º 2, 2011, pp. 14-16.

Santura gordetzeko eraikitzen ziren. Dakigunez Gasteizko ospitaleko monumentua (1887), behartsuen haurridetxoen etxekoa, Gurutze Santuaren eta Birgitarren komentuetakoak eta Done Bikendi elizakoa (1901) egin zituen gutxienez. Horietatik guztietatik, identifikatu gabeko zirriborro bat besterik ez dugu Gasteizko Udal Artxiboan; zirriborroan ikus daitekeenez, gangadun nabe handi baten azpian, eta estilo neogotikoari jarraituaz, aingeruen bi abesbatzek gorapen eukaristiko moduko batera garamatzate eta Kalbarioa da denen buru[35] (4. irudia).

Done Bikendi elizarako 1901ean egindakoaren deskripzio zehatza ere badugu: «Aste Santu honetako berrikuntza artistikoa Done Bikendi Martiriaren parrokiako monumentuaren inaugurazioa izan da. Portadak lau zutabe binakatu ditu, puntu erdiko arku batek eutsita. Barnealdeak luxu handiko tenplu bat dirudi, eta arrimatutako hainbat eta hainbat zutabez egindako hormek kanoi erdiko kasetoidun gangari eusten diote. Nabearen erdi aldeak gurutzaduraren antza du, plataforma garai baten gainean tabernakulua dago, harmailadi bikoitza du igotzeko eta Ama Birjinareni urre koloreko irudi bat du puntan. Eta hondoan, hodeien artetik irtenaz, Gurutzea dago hainbat aingerurekin apainduta. Obra osoa Errenazimenduko estiloan inspiratu-

35 GARCIA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Gasteiz, 1990, 56. or. VIVES CASAS, F.: *Op. cit.*, 203. or.

que al menos realizó los monumentos del hospital de Vitoria (1887), el asilo de las hermanitas de los pobres, el de los conventos de Santa Cruz y de las Reverendas Madres Brígidas y el de la iglesia de San Vicente (1901). De todos ellos tan solo conservamos un boceto sin identificar, guardado en el Archivo Municipal de Vitoria, donde bajo una gran nave abovedada, siguiendo el más puro estilo neogótico, dos coros de ángeles nos introducen hacia una especie de exaltación eucarística rematada por un Calvario[35] (Fig.4).

También disponemos de una detallada descripción del realizado en 1901 para la iglesia de San Vicente: «La novedad artística de esta Semana Santa ha sido la inauguración del monumento en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir. La portada está formada por cuatro columnas pareadas sostenidas por un arco de medio punto. El interior representa un lujoso templo, cuyas paredes están formadas por un infinito número de columnas arrimadas, sirviendo de apoyo a una bóveda artesonada de medio cañón. A la mitad de la nave semeja un crucero, estando situado en el tabernáculo sobre alta plataforma, accesible por doble escalinata y coronada por una imagen dorada de la Virgen. Y, en el fondo, sobre un rompimiento de nubes, aparece la Cruz adornada por diversos ángeles. Toda la obra está inspirada en el estilo del Renacimiento y fue su autor

35 GARCÍA DÍEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990, p. 56. VIVES CASAS, F.: *Op. cit.*, p. 203.

Fig. 4. Boceto de un monumento de Semana Santa.
4. irudia. Aste Santuko monumentu baten zirriborroa.
(AMVG / VGUA B-067).

ta dago eta Pedro Roblesek egin zuen, Gasteizko Arte eta Lanbide Eskola honetako irakasle ospetsuak»[36]. Monumentu hau zenbait urtez erabili zuten, 1903an ukitu batzuk eman baitzitzaizkion eta zaharberritu ere egin ziren zehaztasun batzuk[37].

36 «Mosaico», *Heraldo Alavés,* 1901-04-06. «De ayer a hoy», *La Libertad,* 1901-03-31. «Done Bikendin monumentu berri bat jartzera doaz, eta Robles margolariak egin du. Seguru asko pinturaz ulertzen dutenek oso preziatuko dute. Egun hauetan ari dira muntatzen eta datozen egunetan Gasteiz osoa igaroko da bertatik». Eskerrak eman nahi dizkiot Ana Arregiri datu hauengatik.

37 «Noticias», Heraldo Alavés, 1903-01-15. «Gaur goizean muntatu da Robles jaunak margotu

don Pedro Robles, profesor reputado de esta Escuela de Artes y Oficios de Vitoria»[36]. Este monumento se siguió utilizando durante algunos años, pues sabemos que en 1903 se retocaba y reformaba corrigiendo algunos detalles[37].

36 «Mosaico» en *Heraldo Alavés* 06-04-1901. «De ayer a hoy» en *La Libertad,* 31-03-1901. «En San Vicente va a colocarse un nuevo monumento, obra del pintor señor Robles. Seguramente que será apreciado ventajosamente por los que de arte pictórico entienden. Trabajase estos días en montarlo y no hay que en los que vienen, todo Vitoria pasará ante él». Agradezco estos datos a Ana Arregui.

37 «Noticias» en Heraldo Alavés, 15-01-1903. «Esta mañana se ha armado por completo en la iglesia de San Vicente el monumento de Semana

5. irudia. Autoerretratua.
Fig. 5. Autorretrato.

b. Astoko pintura

Oihalean egindako margolanen berri lehen aipatu dugun familiako legatuari esker ezagutu eta baloratu dugu. Orain arte bere dekoratzaile lana ezagutzen genuen, gai erlijiosoekiko horma irudiak edo Aste Santuko monumentuak. Horma irudi horietan argi geratzen zen bere prestakuntza akademikoa eta monumentuek sustrai historizistak zituzten. Jarraian aipatuko ditugun margolanetan, ordea, orain arte ikusi eta aztertu dugun margolariaren aztarnarik ez dugu ikusiko; beste margolari bat ezagutuko dugu, una hartan nagusi ziren gustuak erabili zituen margolaria eta gai asko landu zituena, gorabeherak izan arren.

Aipatu nahi dugun lehenengo margolana tondo bat da: *Pedro Lopez de Roblesen autoerretratua.* 43 x 33 cm neurtzen du eta seguru asko beste marko baterako moztu eta egokitu izango da (5. irudia). Ezin dugu era-

zuen Aste Santuko monumentua; Ciriano eta Perez jaunek ukitu batzuk eman dizkiote, lan artistikoaren zehaztasun garrantzitsu batzuk zuzentzeko. Perspektiba zuzendu da, albo berriak egin eta zutabe talde batzuetako idulkiak jaso dira. Zaharberritzaileek erabat errespetatu dute monumentuaren estiloa, bere izaera primitiboari eutsi diote. Probintziako arkitekto ospetsuak, Betolaza jaunak, aztertu du obra gaur goizean, dirudienez Fabrikako Batzarraren aginduz; monumentua zaharberritzeko eta osatzeko kargua izan duten artista burutsu eta argien lanarekin ados geratu da eta zorionak eman nahi dizkiegu».

b. Pintura de caballete

Su labor como pintor de lienzos la hemos podido descubrir y valorar gracias al legado familiar al que ya nos hemos referido. Hasta el momento tan solo conocíamos su faceta más decorativa, con pinturas murales de temática religiosa en las que quedaba patente su formación académica o monumentos de Semana Santa de raigambre historicista. Con las pinturas que a continuación vamos a presentar se nos descubre un pintor diferente al que estábamos acostumbrados a ver y estudiar, abierto a los gustos imperantes en ese momento y de gran amplitud temática, aunque también bastante desigual.

La primera pintura a la que nos vamos a referir es un tondo con el *Autorretrato de Pedro López de Robles*. Mide 43 x 33 cm y lo más probable es que haya sido recortado y adaptado a otro marco (Fig. 5). No tenemos la absoluta certeza de

Santa que fue pintado por el señor Robles y se ha retocado y reformado por los señores Ciriano y Pérez para corregir algunos detalles importantes de la artística obra. Se ha reformado la perspectiva, se han hecho nuevos laterales y se han levantado los pedestales de algunos grupos de columnas. Los restauradores han respetado en absoluto el estilo del monumento, conservando como es natural su carácter primitivo. El reputado arquitecto provincial, señor Betolaza, ha estado examinando la obra esta mañana, según parece por encargo de la Junta de Fábrica, quedando satisfecho de la labor de los concienzudos y aventajados artistas que han tenido a su cargo la restauración y complemento del monumento, a los que felicitamos».

bat ziur jakin gure margolaria denik, baina familian «tío Perico» dela esan izan dute beti, horrela deitzen baitzioten Pedrori etxekoek[38]. Hiru laurdeneko erretratua da, hogeita hamar edo berrogei urte arteko gizon gazte bat ageri da, dotore jantzita, jaka beltza eta zapi zuriarekin. Aurpegi biribila du eta begirada sarkorra, bibotea eta ilaje beltz handia. Teknika trebez eginda dago, pintzelkada argi eta indartsuak ageri dira; ez du zerikusirik bere gai erlijiosoetan ageri den estilo apainarekin, marrazkitik gertu dagoen estilo harekin.

Aurkitu ditugun oihal hauetako hainbat bere gazte garaikoak direla uste dugu eta Madrilen egin zuen egonaldi emankorrean egin zituela. Horietan lehenengoa Velazquezen *Bakoren garaipena* edo *Mozkorrak* obra ospetsuaren formatu txikiko kopia da (6. irudia). Margolariak berak esaten zuen Madrilen egon zenean hiriko museoetako margolan asko kopiatu zituela eta Gasteizko Arte Ederren Akademian irudi eta antzinako klaseko irakasle izateko aurkeztu zenean adierazitako merituen artean «Velazquezen Mozkorrak margolanaren hiru zirriborro» zeuden, beraz, litekeena da oihal txiki hau izatea aurkeztu zuen haietako bat. Garai berekoa da Van Dycken *Gizona ar-*

38 Bada Pedro Lopez de Roblesen igeltsuzko busto bat ere, eta guk ikusterik izan ez dugun arren, familiaren iritziz bi obretan ageri denak antz handia du.

que se trate de nuestro pintor pero en la familia siempre le han considerado como «tío Perico», apelativo con el que se conocida a Pedro en su entorno más cercano[38]. Es un retrato de tres cuartos en el que se nos presenta a un joven de entre treinta o cuarenta años vestido de forma elegante con chaqueta negra y pañuelo blanco. Es de cara redonda y mirada penetrante con bigote y amplia melena negra. La técnica con la que está ejecutado es desenvuelta, de pinceladas bien visibles y enérgicas, muy diferente del estilo relamido y dibujístico al que nos tenía acostumbrados en sus temas religiosos.

Vinculados a su etapa juvenil y a su fructífera estancia madrileña creemos que deben de situarse varios de los lienzos descubiertos. El primero de ellos es una copia de pequeño formato del *Triunfo de Baco* de Velázquez, conocida popularmente como *Los borrachos* (Fig. 6). El mismo pintor confesaba que en su estancia en Madrid había copiado muchos cuadros del museo de la ciudad y cuando se presenta a la plaza de profesor de figura y del antiguo en la Academia de Bellas Artes de Vitoria incluye como merito «tres bocetillos, tomados del cuadro los borrachos de Velázquez…», por lo que es probable que este pequeño lienzo fuera uno de bocetos presentados. De la misma época es una copia del cua-

38 También existe un busto de yeso de Pedro López de Robles, al que no he podido tener acceso, y con el que según la familia existe un enorme parecido.

6. irudia. Bakoren garaipena.
Fig. 6. Triunfo de Baco.

txilautearekin margolanaren kopia ere; lan hau Prado Museoan dago ikusgai (7. irudia). Kopia ona da, dotore jantzitako gizon gazte bat ageri da ezpatarekin eta bi eskuekin artxilaute bati helduta. Nahiko iluna da, jatorrizkoan baino marroi ilunagoa erabili baitzuen hondoan. Antzeko egikera du *San Jeronimok* (51 x 43 cm) ere, izaera tenebristakoa da eta Ribera edo Zurbaran ditu inspirazio-iturri. Moztuta dago eta aszeta ageri da erdi biluzik, meditatzen ari da, liburu bat du irekita bere aurrean eta garezur bat ere ageri da.

Ikustaldia oihala oso handia da (187 x 127 cm) eta eskuineko beheko ertdro titulado *Hombre con archilaúd* de Van Dyck expuesto en el Museo del Prado (Fig. 7). Se trata de una buena copia en la que se presenta a un joven elegantemente vestido con espada y archilaúd sostenido con sus dos manos. Resulta algo oscuro al emplear un fondo marrón más opaco que el del original. De factura muy similar es un *San Jerónimo* (51 x 43 cm) de carácter tenebrista inspirado en Ribera o Zurbarán. Está cortado y representa al asceta, medio desnudo, meditando ante un libro abierto y una calavera.

El lienzo de la *Visitación* es de grandes dimensiones (187 x 127 cm) y está firmado en la parte inferior derecha como

7. irudia. Gizona artxilautearekin.
Fig. 7. Hombre con archilaúd.

zean «P. Robles» sinadura gorria ikus daiteke, egin ohi zuen bezala (8. irudia). Kasu honetan Rafaelek diseinatu eta Gulio Romano eta Giovan Francesco Penni laguntzaileek margotutako irudi ezagun bat kopiatu du. Madrilen egin zuen egonaldian ikusi izango zuen Prado Museoan, margolan hau 1837an sartu baitzen erakunde horretan; El Escorial monasteriotik zetorren, Felipe IV.ak han utzi baitzuen. Deikundearen ondorengo unea ageri da, Maria Birjina bere lehengusina Isabel ikustera joan zenekoa; Isabel haurdun zegoen, gerora Joan Bataiatzailea izango zena zeraman sabelean. Bozkariozko unea

«P. Robles» en color rojo, como lo hace habitualmente (Fig. 8). En este caso ha copiado una conocida representación diseñada por Rafael pero pintada por sus ayudantes Gulio Romano y Giovan Francesco Penni. La pudo ver en el Museo del Prado durante su estancia madrileña, pues esta pintura ingresó en esta institución en 1837 procedente del monasterio de El Escorial, donde había sido depositada por Felipe IV. Presenta el momento inmediato a la Anunciación en el que la Virgen María visita a su prima Isabel encinta del futuro San Juan Bautista. Momento gozoso para las dos mujeres, que estrechan sus manos con alegría frente a un extenso paisaje con

8. irudia. Ikustaldia (xehetasuna).
Fig. 8. Visitación (detalle).

bi emakumeentzat, eskutik helduta daude paisaia handi baten aurrean, hondoan Jordan ibaia ageri da. Oso margolan zuzena da, naturalismo barrokoa baino hizkuntza akademikoa hobeto menderatzen duela ikusten da; argi geratzen da hori aipatu ditugun Urduñako edo Gasteizko horma irudietan.

1858an *Isabel Katolikoak Arabako Foruak zin egin* margolana oparitu zion Arabako Foru Aldundiari, atzerrian trebatzeko eman zion laguntza eskertzeko (9. irudia). 126,5 x 186 cm da eta eskuineko beheko ertzean dago sinatuta pintura horiz. Oihal honekin gai historikoetan sartu zen, garai hartan ospea handia zuen gaiak eta gai horretako margolanak eskatzen ziren, baina ikusten denez, gehiegizkoa zen berarentzat eta emaitza nahiko kaskarra da, dena dela, obrak ukitu batzuk izan dituela ere esan beharra dago.

Lerro erromantiko horretakoa da *Estherren otoitza* (58 x 69 cm) margolana ere. Estherrek, erregina zela, juduen alde erregutu zion Jainkoari eta une hori ageri da margolanean. Horretarako, bere luxuzko arropa guztiak alde batera utzi, lutoz jantzi eta bere gorputza eta ilea errautsez egin zituen. Kasu honetan Esther belauniko ageri da, gora begira, erreguka, eta zerutik datorren argi izpi batek argitzen du. Luxozko arropa exotikoak ditu, baina bere mantua eta bitxiak, besoetakoak eta diademak alde batera utzi ditu, lurrean botata daude lehe-

el río Jordán de fondo. Es una pintura de gran corrección en la que se advierte cómo este pintor se desenvuelve mejor en el lenguaje más académico que en el naturalismo barroco, como lo demuestra en los conjuntos murales de Orduña o Vitoria que ya hemos comentado.

En 1858 regalaba a la Diputación Foral de Álava una pintura titulada la *Jura de los Fueros de Álava por Isabel la católica*, como agradecimiento a la ayuda recibida para poder formarse en el extranjero (Fig. 9). Mide 126,5 x 186 cm y está firmado en el ángulo inferior derecho con pintura amarilla. Con este lienzo se adentró en la temática histórica, uno de los géneros más prestigiosos y demandados en el momento pero, como se puede advertir este tipo de temas le quedan muy grandes y el resultado es bastante deficiente, no obstante, también hay que señalar que la obra se encuentra algo retocada.

En esta misma línea romántica debemos situar la pintura de la *Oración de Esther* (58 x 69 cm). Narra el momento en el que Esther siendo reina, intercede por los judíos suplicando a Dios. Para ello se despojó de sus ropas lujosas, se vistió de luto y cubrió su cuerpo y sus cabellos con ceniza. En este caso se ha optado por representar a Esther de rodillas mirando hacia lo alto en posición declamatoria, mientras que un halo de luz que procede del cielo la ilumina. Aún viste con ropas lujosas y exóticas pero ha renunciado a su manto y a sus joyas, brazaletes y diadema, abandonadas en el suelo, en pri-

9. irudia. Isabel Katolikoak Arabako Foruak zin egin, 1858. Arabako Foru Aldundia
Fig. 9. Jura de los Fueros de Álava por Isabel la Católica, 1858. Diputación Foral de Álava.

nengo planoan. Hondoan su ontzi bat ageri da; Jainkoaren laguntzaz fio da eta bere herriaren alde errautsez estaliko du gorputza, seguru asko horregatik ageri da su ontzia.

Oso interesgarria da taberna baten barruko eszena kostunbrista. Gorriz sinatuta dago beheko eskuin ertzean eta 107 x 151 cm neurtzen du. (10. irudia). Uste dugunez, Gasteizko Arte Ederren Akademian figura eta antzinako kopia irakasle izateko 1881ean meritu bezala aurkeztutako margolana da. *Herrixkako politikariak* izena eman zion hari eta lehiaketa horretarako

mer plano. Al fondo se ve lo que parece un brasero, probablemente relacionado con la ceniza con la que cubrirá su cuerpo a favor de su pueblo, confiada en la ayuda de Dios.

Muy interesante resulta la escena costumbrista que se desarrolla en el interior de una taberna. Está firmado en rojo en su parte inferior derecha y mide 107 x 151 cm. (Fig. 10). Creemos que se trata del cuadro que Pedro López de Robes presentaba como mérito en 1881 a la plaza de profesor de figura y copia del antiguo en la Academia de Bellas Artes de Vitoria. Lo titulaba *Los políticos de*

10. irudia. Herrixkako politikariak, 1881.
Fig. 10. Los políticos de aldea, 1881.

berariaz margotu zuela aitortu zuen; beltzean egindako grabatu batean inspiratu omen zen. Taberna baten barrua dirudi eta hainbat talde daude bertan. Lehenengo planoan bost gizon daude, herrixkako politikariak, mahai baten inguruan eseri eta eztabaidan ari dira; beste batzuk hondoan daude, beheko suaren inguruan. Zenbait txakur, haur eta tresna ere ageri dira, batzuk sabaitik zintzilika eta besteak lurrean. Pintura flamenkoaren eta Herbehereetakoaren eragina du, Teniers eta bere inguruko margolarien antzera eginda dago, baina XIX. mendeko Erromantizismoan hainbes-

aldea y confesaba que lo había pintado exclusivamente para ese concurso y se había inspirado en un grabado en negro. La escena parece desarrollarse en el interior de una taberna en la que se reúnen varios grupos de personas. En primer plano cinco hombres, los políticos de la aldea, discuten sentados alrededor de una mesa, mientras que otros al fondo se agrupan en torno al fuego de la chimenea. El conjunto se acompaña con varios perros, niños y todo tipo de utensilios colgados y por el suelo. El tema está influido por la pintura flamenca y holandesa en la línea de Teniers y otros muchos pintores de su entorno, pero

te garatu zen genero kostunbristaren eragina ere badu. Gogoan izan behar da Pedro de Robles Édouard Pingret margolariarekin ikasten jardun zela eta gai hauetan aditua zela; are gehiago, Mexikon egin zuen egonaldian sukalde eta ostatu barruetako eszenak modan jarri zituen eta eszena horietan «hainbat traste egoten ziren sakabanatuta»; zehaztasun eta egiantzekotasun handiz margotuta guztiak ere[39]. Genero hau ez zen ohikoa garai hartan Gasteizen. Euskal Herrian Francisco de Paula Bringas (1827-1855) eta Antonio Maria Lekuona (1831-1907) margolariak baino ezin dira aipatu, euskal kostunbrismoko eszena bakan batzuk egin baitzituzten, adibidez, Arabako Arte Ederren Museoan dagoen *Mahaia bedeinkatzen Bizkaiko baserri batean* lana.

Helduaroko lana da, eta seguru asko XIX. mendeko azken urteetakoa, *Basoko bidea* izena jarri diogun oihala. 115 x 68,5 cm neurtzen du eta beheko eskuin aldean du sinadura gorria[40] (11. irudia). Harrigarria da batez ere prestakuntza akademikoa zuen margolariak zenbateko modernitatea erakusten digun margolan honetan. Ez dakigu inpresionisten lanak ezagutzen zituen, ezta Barbizónen eskolakoak ezagutzen zituen ere, baina obra honetan mugimendu horie-

39 ORTIZ MACEDO, L., *Op. cit.*, 1989, 16. or. ORTIZ MACEDO, L., *Op. cit.*, 2004, 133. or.

40 Croma S. Coop. enpresak zaharberritu du obra 2013an.

también por el género costumbrista que tanto desarrollo alcanzó durante el Romanticismo decimonónico. Hay que recordar que el pintor Édouard Pingret con el que Pedro de Robles estuvo aprendiendo pintura, fue un gran especialista en estos temas y que en su estancia en México puso de moda las escenas de interiores de cocina y de mesón en las que «se desparraman multitud de cacharros» representados con gran detalle y verismo[39]. Este género no eran muy habitual por esas fechas en Vitoria. Tan solo destacan en el País Vasco los pintores Francisco de Paula Bringas (1827-1855) y Antonio María Lecuona (1831-1907) con alguna escena de costumbrismo vasco como *La bendición de la mesa en un caserío de Vizcaya,* conservado en el Museo de Bellas Artes de Álava.

Obra de madurez y probablemente de los últimos años del siglo XIX es el lienzo que hemos titulado *Camino en el bosque*. Mide 115 x 68,5 cm y está firmado en rojo en la parte inferior derecha[40] (Fig. 11). Resulta sorprendente cómo un pintor de formación eminentemente académica se nos presenta en esta pintura con una enorme modernidad. Desconocemos si llegó a conocer los trabajos de los impresionistas o de la escuela de Barbizón, pero lo cierto es que en esta obra asume técnicas y concepcio-

39 ORTIZ MACEDO, L., *Op. cit.*, 1989, p. 16. ORTIZ MACEDO, L., *Op. cit.*, 2004, p.133.

40 La obra ha sido restaurada por Croma S. Coop. en 2013.

11. irudia. Basoko bidea.
Fig. 11. Camino en el bosque.

tatik oso gertu dauden teknikak eta ikusmolde estetikoak erabili zituen. Litekeena da modernitate aire hauek beste euskal artista batzuen bidez iritsi izana ere; beharbada Adolfo Guiarden bidez jaso zituen, europar korronte berriekin harremanetan egon baitzen hau. Baso honen adierazpenean argiaren efektuekiko interes berezia dago, pintzelkada oso adierazkorra darabil eta Alfred Sisley edo Camille Pissarroren «bide gizakoituen» tankera du. Are gehiago, bada Parisko Orsay Museoan Pissarroren 1887ko margolan bat, *Basoko bidea udan* du izena eta Roblesen lan honen antzeko konposizioa eta teknikak nabari dira.

Margolari honen gainerako paisaiak ez dira hain ausartak. Beharbada guztietan interesgarriena *Arabar paisaia* izango da, 62 x 74 cm-koa, herrixka bat ageri da muino baten gainean. Konposizio zuzena da eta trebeziaz eginda dago. Ez dira maila horretara iristen 1990ean sinatu eta datatutako *Baserria* (73 x 56 cm) eta *Paisaia eta emakumea* (65 x 48), hau ere sinatua.

Gure ustez azkeneko ekoizpen aldi honetakoa izango da margolariaren familian *Datoren alabak* (85,5 x 105 cm) esan izan zaion margolana. Lorategi bateko eszena da, hondoan zuhaitzak ageri dira eta hiru emakume daude, bi gazteenak lehenengo planoan daude elkarren ondoan (12.

nes estéticas muy cercanas a estos movimientos. Es probable también que estos aires de modernidad le llegaran tímidamente a través de otros artistas vascos que como Adolfo Guiard, habían estado en contacto con las nuevas corrientes europeas. En la representación de este bosque hay un manifiesto interés por los efectos lumínicos, acompañado de una pincelada desecha y muy expresiva que nos recuerda mucho a los «caminos humanizados» de Alfred Sisley o Camille Pissarro. De hecho existe una pintura de Pissarro en el Museo de Orsay (París) titulada *Camino en el bosque en verano* de 1877 en la que se advierten grandes similitudes en composición y técnica con la obra de Robles.

Mucho menos atrevidos son el resto de los paisajes que conocemos de este pintor. El más interesante quizás sea un *Paisaje alavés* de 62 x 74 cm en el que se representa un pueblito sobre una pequeña loma. La composición es correcta y la ejecución desenvuelta. Menos conseguidos están *El caserío,* firmado y fechado en 1900 (73 x 56 cm) y el *Paisaje con señora* de 65 x 48 cm, también firmado.

A este último periodo productivo creemos que también pertenece una interesante pintura que en la familia del pintor siempre se ha conocido como *Las hijas de Dato* (85,5 x 105 cm). La escena se sitúa en un espacio ajardinado con un fondo arbolado en el que se presenta a tres mujeres, las dos más jóvenes en

12. irudia. Datoren alabak.
Fig. 12. Las hijas de Dato.

irudia). Soineko luzeak dituzte, mauka harrokoak eta gerrirainoko ile luze eta ugaria dute. Hirugarren emakumea urrunagoko plano batean dago, adin handiagokoa da eta antzera jantzita dago. Ilea bilduta dauka, eguzkitako bat du eskuineko eskuan eta itxitako abaniko bat ezkerrekoan. Pedro de Roblesen familiak *Datoren alabak* esan izan dio beti margolan honi, baina hala direla baieztatzea nahiko zaila da. Eduardo Dato eta Maria del Carmen Barrenetxea 1876an ezkondu ziren eta hiru alaba izan zituzten: Maria Isabel (¿?-1937), Maria del Carmen (1885-

primer plano, una junto a la otra (Fig. 12). Llevan vestidos de cuerpo largo de mangas abullonadas y van peinadas con una larga y abundante melena que llega hasta la cintura. La tercera mujer ocupa un plano más alejado, es de mayor edad y viste de forma similar. Lleva el pelo recogido y porta sombrilla en su mano derecha y abanico cerrado en la izquierda. La familia de Pedro de Robles siempre se ha referido a este cuadro como *Las hijas de Dato*, lo que resulta complicado de confirmar. Eduardo Dato y su esposa María del Carmen Barrenechea se casaban en el año 1876 y tuvieron tres

1938) eta Maria de la Concepcion (1890). Badakigu Gasteizen askotan izaten zirela, Eduardo Datok lotura estuak izan baitzituen txikitatik lur honekin, bere ama, Lorenza de Iradier Artze, arabarra baitzen eta bere emaztea gipuzkoarra. Oso maitea zuen Gasteiz eta proiektu garrantzitsuak egin zituen hiriaren mesederako; Datok berak parte hartze zuzena izan zuen proiektu horietan[41]. Litekeena da, beraz, udan egiten zituzten egonaldi haietakoren batean Datoren familiako kide batzuk erretratatu izana hirian hainbesteko ospea zuen margolariak. Arazorik handiena hiru emakumeen adina da; obra XIX. mendearen amaiera aldera egin zela erabakiz gero, hiru neskak nerabeak izango ziren, beraz, hondoan ageri den emakumea ez zen alaba izango. Dena dela, litekeena da Maria del Carmen Barrenetxea eta bere bi alabarik zaharrenak izatea, hau da, Maria Isabel eta Maria del Carmen Dato Barrenetxea. Maila formalari dagokionez, margolan interesgarria da. Argiaren tratamenduari dagokionez, kontraste handiak daude eta litekeena da bere azkeneko etapan

41 Eduardo Datori buruzko argitalpen ugariren artean, hauek azpimarratu nahi ditut: EGILETA ARANBARRI, A., *Dato y Vitoria: El libro de la gratitud*, Gasteiz, 1918. MORENO CALDERÓN, A., *Significación social y jurídica de Eduardo Dato*, Gasteiz, 1922. GARCIA VENERO, M., *Eduardo Dato, vida y sacrificio de un gobernante conservador*, Gasteiz, 1969. MARTIN NOGALES, V., *Eduardo Dato*, Gasteiz, 1993. RIVERA BLANCO, A., Dato y Vitoria. Una relación clientelar, MELENA, J. L., *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, 2. alea, Gasteiz, 1985, 1303-1308. or.

hijas: María Isabel (¿?-1937), María del Carmen (1885-1938) y María de la Concepción (1890). Sabemos también que frecuentaron Vitoria asiduamente, debido a la estrecha relación que Eduardo Dato tuvo desde su niñez con esta tierra, puesto que su madre, Lorenza de Iradier Arce, era alavesa y su esposa guipuzcoana. Tuvo siempre una gran estima a esta ciudad a la que intentó beneficiar con importantes proyectos en los que se involucró personalmente[41]. No es por tanto despreciable la idea de que en alguna de sus estancias veraniegas parte de su familia fuera retratada por un pintor bien reconocido de la ciudad. El mayor problema que nos encontramos son las edades, puesto que si partimos de que la obra pudo realizarse hacia finales del siglo XIX, estas tres niñas serían adolescentes, por lo que la señora que aparece en el fondo no podría ser una de ellas. En todo caso, y aceptando esta conjetura, quizás represente a María del Carmen Barrenechea y sus dos hijas mayores, María Isabel y María del Carmen Dato Barrenechea. A nivel formal la pintura resulta interesante. El tratamiento de la luz, con intensos con-

41 De entre la larga lista de publicación sobre Eduardo Dato quisiera destacar: EGUILETA ARAMBARRI, A., *Dato y Vitoria: El libro de la gratitud*, Vitoria, 1918. MORENO CALDERÓN, A., *Significación social y jurídica de Eduardo Dato*, Vitoria, 1922. GARCÍA VENERO, M., *Eduardo Dato, vida y sacrificio de un gobernante conservador*, Vitoria, 1969. MARTÍN NOGALES, V., *Eduardo Dato*, Vitoria, 1993. RIVERA BLANCO, A., Dato y Vitoria. Una relación clientelar, en MELENA, J. L., *Symbolae Ludovico Mitxelena Septuagenario Oblatae*, vol. 2 Vitoria, 1985, pp. 1303-1308.

egindako lana izatea ere, alderdi hauez interes handiagoa izan baitzuen etapa honetan. Baliteke korronte piktoriko modernoenek beregan izan zuten eraginagatik tratatzea horrela argia edo bere bizitzan zehar garatu zuen argazkigintzako ikuspegiaren ondorioa izatea eta ikuspegi hori oihalera eraman nahi izana. Konposizioa zuzena da eta pertsonaiak psikologikoki ere oso ondo islatuta daude. Zuriz jantzitako gaztearen jarrera da naturaletik gutxi duen bakarra.

Duela gutxira arte Pedro Lopez de Roblesen lan erlijiosoak baino ez genituen ezagutzen, estilo akademikoko margolaria baino ez genuen ezagutzen, oso jarrera zuzenak ageri ziren lan horietan, xumeak eta estatismo maila batekoak, Errenazimenduko eta Barrokoko margolari handien jarraitzailea zen orain arte ezagutzen genuena; Rafael, Reni, Ribera, Murillo, Velázquez, Rubens edo Van Dycken jarraitzailea. Iraganeko maisuekiko mendekotasun hori nabari da astoko margolanetan ere, zehatz esateko, Madrilgo museoetan egin zituen kopietan. Madrilen egindako egonaldi hura erabakigarria izan zen bere karrera osorako. Gai erlijiosoei lotutako bide akademiko honi bide erromantikoa gehitu behar diogu, Aste Santuko monumentuen historizismo apaingarrian oso presente baitzegoen bide hori, baita bere gai kostunbristetan eta erretratuetan ere; kasu honetan Edouard Pingret margolari erromantikoaren eragina nabari da, bere esanetan margolari honetrastes lumínicos, nos hace pensar que se trata de un trabajo realizado en su última etapa, cuando se empieza advertir un mayor interés por estos aspectos expresivos. Es probable, que esta concepción de la luz se deba a la influencia que ejercieron en él las corrientes pictóricas más modernas, o a la visión fotográfica que fue desarrollando a lo largo de su vida y que intentó trasladar a algunos de sus lienzos. La composición también es correcta e incluso la captación psicológica de los personajes es muy aceptable. Tan solo resulta poco natural la postura de la joven de blanco.

Hasta hace bien poco, solo conocíamos de Pedro López de Robles su producción religiosa, en la que se nos mostraba como un pintor de estilo académico, caracterizado por formas rotundas de gran corrección, simplicidad y cierto grado de estatismo, deudoras de los grandes pintores del Renacimiento y el Barroco como Rafael, Reni, Ribera, Murillo, Velázquez, Rubens o Van Dyck. Esta dependencia de los maestros del pasado la advertimos también en su pintura de caballete y en concreto en las copias que realizó en los museos madrileños durante su estancia de formación que será decisiva a lo largo de toda su carrera como pintor. A esta vía académica vinculada a la temática religiosa debemos sumar una vertiente romántica muy presente en el historicismo decorativo con el que diseña sus monumentos de Semana Santa o en sus temas costumbristas y retratos en los que se advierte la influencia del pintor romántico Edouard Pingret con el

kin pintura, ikuspegia eta arkitektura ikasi baitzituen. Bitxia da bere azken lanetako batzuetan argiak paisaian izan ditzakeen eragin desberdinak islatzeaz nola kezkatu zen ere; Euskal Herrira iristen ari ziren ikuspegi artistiko berriekin lotu dezakegu nolabait kezka hau, Adolfo Guiard bezalako artisten bidez ari baitziren ikuspegi horiek iristen, europar korronte berriekin harremanetan zeudelako; Modernitateari ateak ireki zizkioten lur honetan.

c. Robles argazkilaria

Margolaria eta dekoratzailea izateaz gain, argazki artistikoak egiteko estudio bat izan zuen Gasteizen, garai bateko Geltoki kaleko 15. zenbakian, egungo Dato kalean. Oraingoz argazkigintzari lotutako alderdi honi buruzko datu gutxi dugun arren, Gasteizko argazkilari aitzindarietako bat izan zen Pablo Bausac eta honen iloba Ruperto Zaldua Bengoarekin batera; hauen estudioa, «Bausac y Sobrino», San Antonio kaleko 21. zenbakian zegoen. Osabailobak argazkilariak izateaz gain, margolari ezagunak ere baziren Gasteizen, Robles bezala. Pablo Bausacek pintura eta marrazki akademia bat zuen eta han egiten zuen lana bere ilobak; Madrilen trebatu zen, San Fernando akademian, Bizente Lopez edo Jose de Madrazo bezalako margolari ospetsuekin[42]. Denek elkar ongi ezagutzen zuten; are gehiago,

42 ANGULO MORALES, A., AARE Servicios Culturales., *Op. cit.*, 16-17. or.

que según sus palabras aprendió pintura, perspectiva y arquitectura. Resulta también curioso cómo en algunas de sus últimas obras hay una preocupación por la captación de distintos efectos lumínicos aplicados al paisaje que lo vinculan muy tímidamente a las nuevas concepciones estéticas que llegan al País Vasco a través de artistas como Adolfo Guiard, en contacto con las nuevas corrientes europeas y que abren la puerta de la modernidad en estas tierras.

c. Robles fotógrafo

Además de pintor y decorador sabemos tuvo un estudio de fotografía artística en Vitoria, en la antigua calle Estación número 15, actual Dato. Aunque por el momento son muy pocos los datos que conocemos sobre esta faceta artística, esto lo sitúa como uno de los fotógrafos pioneros en la ciudad de Vitoria junto a Pablo Bausac y su sobrino Ruperto Zaldúa Bengoa, quienes tuvieron su estudio «Bausac y Sobrino» en la calle San Antonio número 21. Los dos, al igual que Robles, fueron pintores muy conocidos en la ciudad. Pablo Bausac disponía de una academia de pintura y dibujo en la que su sobrino solía trabajar, se había formado en Madrid, en la Academia de San Fernando con prestigiosos pintores como Vicente López o José de Madrazo[42]. Todos ellos se conocían bien, incluso Zaldua había

42 ANGULO MORALES, A., AARE Servicios Culturales., *Op. cit.*, pp. 16-17.

Zaldua Roblesekin lehiatu zen 1873an eta 1878an Gasteizko Arte Ederren Akademiako apaindura eta irudi plazarako; eta ikusi dugun legez, Pedro Lopez de Roblesek lortu zuen azkenean plaza hori. Ruperto Zaldua 1880an hil zen eta bere alarguna, Basilisa Tarrioz Uriondo, egin zen estudioaren kargu eta izena aldatu zion: *Viuda de Zaldua*[43]. Margolari hauez gain, beste argazkilari batzuk ere aipa ditzakegu, hala nola, Eduardo Lucas Moreno eta bere bazkide Eugenio de Onis, Pedro Mur y Yuste edo Antonio Salinas Pastrana ezaguna, besteak beste[44].

Pedro Lopez de Roblesen argazkilaritzaz datu gutxi dugu eta oso argazki gutxi ezagutzen ditugu, beraz, zaila da bere lana baloratzea, baita diziplina honi egin zion ekarpena baloratzea ere. Dakigunez, 1879an argazkilaritzako estudio bat zuen, jendeari irekita zegoen estudio hori eta argindarrarekin egiten zituen saioak establezimenduan bertan zeuzkan tresnekin eta osagarriekin[45]. Beraz,

43 AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Done Mikel eliza, 03168/001-00, 313r.-313v. f., (1880-12-30) Ruperto Zaldua Bengoaren heriotza agiria. AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, Done Bikendi eliza, 03135/001-00, 16r. f. (1863-05-6). Ruperto Zaldua eta Basilisa Tarrioz Uriondoren ezkontza agiria.

44 VIDAL ABARKA, J., «Fotografía y fotógrafos», *Álava ayer, fotografías de la sociedad alavesa. Siglo XIX*, Gasteiz, 1982, 12-21. or. AROSTEGUI SANTIAGO, Mª. P., «Historia de la fotografía en Álava», *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, 1986, 17-38. or.

45 AROSTEGI SANTIAGO, Mª. *P, Op. cit.*, 19. or.

competido con Robles en 1873 y en 1878 por la plaza de adorno y figura de la Academia de Bellas Artes de Vitoria, que como hemos visto quedó finalmente en manos de Pedro López de Robles. A la muerte de Ruperto Zaldua en 1880 fue su esposa Basilisa Tarrioz Uriondo la que tomó las riendas del estudio con el nombre de *Viuda de Zaldua*[43]. Junto a estos pintores también debemos citar a otros fotógrafos como Eduardo Lucas Moreno y su asociado Eugenio de Onís, Pedro Mur y Yuste o el más conocido Antonio Salinas Pastrana, entre otros[44].

De la actividad de Pedro López de Robles como fotógrafo tenemos por el momento muy pocos datos y escasas fotografías conservadas, por lo que resulta difícil hacer una valoración global de su labor y aportación a esta disciplina artística. Sabemos que ya en 1879 disponía de un estudio fotográfico abierto al público, pues realizaba un ensayo de luz eléctrica con aparatos y accesorios instalados en el mismo establecimiento[45]. De esto se desprende que el local em-

43 AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de San Miguel, 03168/001-00, f. 313r.-313v. (30-12-1880) Partida de defunción de Ruperto Zaldua Bengoa. AHDV-GEHA, Vitoria-Gasteiz, iglesia de San Vicente, 03135/001-00, f. 16r. (6-05-1863). Partida de matrimonio entre Ruperto Zaldua y Basilisa Tarrioz Uriondo.

44 VIDAL ABARCA, J., «Fotografía y fotógrafos» en *Álava ayer, fotografías de la sociedad alavesa. Siglo XIX*, Vitoria, 1982, pp. 12-21. ARÓSTEGUI SANTIAGO, Mª. P., «Historia de la fotografía en Álava», en *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, 1986, pp. 17-38.

45 ARÓSTEGUI SANTIAGO, Mª. P., *Op cit.*, p. 19.

Lopez de Roblesek Geltoki kaleko 15. zenbakian zuen lokala beheko solairu bat izango zen eta argi gutxiegi izango zuen bere lana behar bezala egiteko. Egia esan, argazkigintzako lehenengo estudioak argi askoko atikoetan jarri ziren, ahalik eta argirik gehien izateko eta esposizioak zuzenak izan zitezen.

Gasteizko Udal Artxiboan dauden lau argazki txiki eta familiak dituen bi handi besterik ez ditugu. Estudioko erretratuak dira guztiak eta euren xedea une hartako arabar gizarteko jendea erretratatzea da. Artxiboan daudenak Manuel Saenz de Quejana funtsekoak dira, argazkiak euskarrietan sartuta daude eta argazkilaritza artistikoko bere estudioko publizitate diseinu desberdinak ikus daitezke (13. irudia). Laurak erretratuak dira, hiru gorputz osokoak eta laugarrena hiru laurdenekoa. Gorputz osoko erretratuetan ageri direnak zein diren ez dakigu, baina bestea Manuel Saenz de Quejanaren semea da. Hiru barruan egindako erretratuak dira, XIX. mendeko argazki estudio askotan erabiltzen ziren fikziozko eszenografiarik gabeak; eszenografia horiek oihal apaingarriak izaten ziren eta hainbat gai izaten zituzten hondoan. Erretratatuek ere ez daramate ezer edo ez dira eszenarik antzezten ari. Hondo hutsak dira, erretratatua nabarmentzen dute zoru estanpatuaren gainean. Apur bat desberdina da hiru gazte ageri diren erretratua; bat eserita dago eta beste biak zutik. Hauekin hondo eszenografikoa erabili zuen,

pleado por López de Robles, situado en la calle Estación número 15, era un bajo y debía de tener problemas de luz para poder ejercer su trabajo correctamente. Lo cierto es que los primeros estudios fotográficos se instalaron en áticos bien iluminados para poder captar el máximo de luz y que las exposiciones fueran correctas.

Tan solo disponemos de cuatro fotografías de pequeño tamaño conservadas en el Archivo Municipal de Vitoria y dos de gran formato en manos de la familia. Todas ellas son retratos de estudio comerciales que tan solo buscan retratar a personas de la sociedad alavesa del momento. Las del archivo pertenecen al fondo Manuel Sáenz de Quejana, están insertas en portafotos en los que podemos ver los distintos diseños publicitarios de su estudio de fotografía artística (Fig. 13). Las cuatro son retratos, tres de ellas de cuerpo entero con personajes desconocidos y la cuarta es de tres cuartos y representa al hijo de Manuel Sáenz de Quejana. Tres de ellas son retratos de interior, sin las habituales escenografías ficticias empleadas en muchos estudios fotográficos decimonónicos que buscaban emular mediante telones decorativos fondos con diversos motivos. Tampoco emplea escenificaciones por parte de los retratados portando objetos o simulando escenas. Utiliza fondos anulados que realzan al retratado sobre un suelo estampado. Algo diferente es la fotografía en la que se retrata a tres jóvenes, uno sentado y dos de pié, en la que se les sitúa en un fondo escenográfico

13.1 irudia. Emakume eseriaren eta neskatilaren erretratua bisita txartelean.

Fig. 13.1. Retrato de mujer sentada y niña en tarjeta de visita.

(AMVG / VGUA. Pedro López de Robles. QUE-212).

13.2 irudia. Ambrosio Diezen eta haren emaztearen erretratua bisita txartelean.

Fig. 13-2. Retrato de Ambrosio Díez y señora en tarjeta de visita.

(AMVG / VGUA. Pedro López de Robles. QUE-213).

13.3 irudia. Hiru gazteren erretratua bisita txartelean.

Fig. 13.3. Retrato de tres jóvenes en tarjeta de visita.

(AMVG / VGUA. Pedro López de Robles. QUE-244).

13.4 irudia. Manuel Saenz de Quejanaren erretratua bisita txartelean.

Fig. 13.4. Retrato de Manuel Sáenz de Quejana en tarjeta de visita.

(AMVG / VGUA. Pedro López de Robles. QUE-369).

leihodun gela batean daudela ematen baitu. Familiak dituen bi argazkietan Dionisio Lopez de Robles anaia eta Romualda Ricarda Moronati Maiz koinata ageri dira[46]. Dionisiorena hiru laurdeneko erretratua da eta kolorea emanda dago, garai hartan argazki batzuk eskuz margotzeko ohitura baitzegoen. Ez zen argazkigintzako prozesua, baizik eta artistikoa zen; pinturako zenbait teknika erabiltzen ziren kolorea emateko. Romualdarena hiru laurdeneko irudi bat da eta zuribeltzean dago.

46 Dionisio Lopez de Robles 1842ko apirilaren 8an jaio zen, Romualda Ricarda Moronatirekin ezkondu zen 1872ko urtarrilaren 27an Zeanurin eta bost seme-alaba izan zituzten (Jesusa, Jose Antonio, Jose, Francisco Candido eta Rafael).

de habitación con ventana. Las dos fotografías que conserva la familia representan a su hermano Dionisio López de Robles y a su cuñada Romualda Ricarda Moronati Maiz[46]. La de Dionisio es un retrato de busto de tres cuartos, coloreado, siguiendo la costumbre que en el momento se tenía de pintar manualmente algunas fotografías. No era realmente un proceso fotográfico sino más bien artístico, con el cual se daba color mediante distintas técnicas pictóricas. La de Romualda es una imagen de tres cuartos en blanco y negro.

46 Dionisio López de Robles nació el 8 de abril de 1842 y se casó con Romualda Ricarda Moronati el 27 de enero de 1872 en Zeanuri tuvieron cinco hijos (Jesusa, José Antonio, José, Francisco Cándido, y Rafael).

III. San Prudentzioren koadroa

Koadroan San Prudentzio ageri da zutik konposizioaren erdian, hodei batzuen gainean, inguruan kerubinak dituela, koadro osoan nagusi den naturaz gaindiko inguruan (14. irudia). Gotzain jantziak ditu; gerrian lotutako alba zuri bat, barrenean enkaje batekin; luxuzko kapa gorri bat erliebean brodatutako mendelekin, eta kolore bereko estola hiru gurutzerekin, agintaritzaren eta duintasunaren ikur; bere boterea eta zerbitzu espirituala adierazten dituen mitra eta ezkerreko eskuan makulua gotzainen eta erkidegoko artzainaren ikur legez. Bularreko gurutze bat ere badu, latindarra da, metalezkoa eta bolizko inkrustazioak ditu; buruaren inguruan urrezko plaka bat du, halo edo ninbo biribil bat, bere santutasuna adierazteko. Lurreko munduari begira dago, eskuin eskuaz apostoluen bedeinkazioa emanaz, Jainkoak bere fededunei dien babes aktiboa eskatuaz. Garaiko marko ona du, isabeldarra, urre kolorekoa, molduraren barruko aldean loredun kiribilak dauzka eta kanpokoa mailakatua da, perla sortekin.

III. Pintura de San Prudencio

La pintura representa a San Prudencio de pie, en el centro de la composición y sobre un trono de nubes en el que revolotean querubines en un ambiente sobrenatural que invade todo el cuadro (Fig. 14). Viste como obispo con alba blanca ceñida a la cintura decorada con encaje en su tercio inferior, una lujosa capa pluvial encarnada con las cenefas bordadas en relieve, estola a juego con tres cruces símbolo de autoridad y dignidad, mitra que alude a su poder y servicio espiritual y báculo en su mano izquierda como insignia propia de los obispos y pastor de la comunidad. Lleva también pectoral colgado al cuello, que no es más que una cruz latina, en este caso de metal con incrustaciones de marfil y un halo o nimbo circular, símbolo de santidad, representado como una placa de oro calada que circunda su cabeza. Dirige su mirada hacia el mundo terrenal, dando con su mano derecha la bendición apostólica que invoca el apoyo activo de Dios hacia sus fieles. Lleva un buen marco de época de corte isabelino, dorado, con perfil de baquetón guarnecido por aplicación de zarcillos de flores y contrafilo escalonado con sarta de perlas.

14. irudia.
Pedro LOPEZ DE ROBLES (Gebara, Araba, 1837 – Gasteiz, 1901).
«San Prudentzio»
Mihiseari itsatsitako paper emultsionatuan egindako olio pintura. 83,5 x 56 cm.
Arabako Arte Ederren Museoa. Inbentario zk.: 228.
Sinadura eta data, beheko eskuineko izkinan: P. Robles / Vitoria 1900

Fig. 14.
Pedro LÓPEZ DE ROBLES (Guevara, Álava, 1837 – Vitoria-Gasteiz, 1901)
«San Prudencio»
Óleo sobre papel emulsionado pegado a lienzo. 83,5 x 56 cm
Museo de Bellas Artes de Álava. Nº inventario 228.
Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: P. Robles / Vitoria 1900

Arabako Foru Aldundiak utzi zuen lan hau Arte Ederren Museoan, beraz, litekeena da erakunde honek enkargatu izana margolana Pedro de Roblesi. Are gehiago, margolanaren goiko eskuin aldean Aldundiaren armarria dago. Baina ez dugu enkargu honi buruzko agirien berririk. Dakigun bakarra da 1764ean Antonio Gonzalez Ruiz margolariari *San Prudentzio eta Arabaren alegoria* lana kontratatu zitzaiola, eta handik urtebetera Probintziako Batzar Aretoan jarri zela; areto hori jada desagertutako San Frantzisko komentuan zegoen[47].

Esta obra fue depositada en el Museo de Bellas Artes por la Diputación Foral de Álava, lo que nos hace pensar que fuera esta institución la que encargara la pintura a Pedro de Robles. A esto hay que añadir que en la parte superior derecha del cuadro se incluye el escudo de este organismo. De este encargo no tenemos ninguna constancia documental. Tan solo sabemos que, muchos años antes, en 1764, se contrataba en Madrid una *Alegoría de San Prudencio y Álava* al pintor Antonio González Ruiz que se colocaba un año después en la Sala de Juntas de la Provincia, situada en el desaparecido convento de San Francisco[47].

47 Arabako Foru Aldundiaren Artxiboa. Akten liburua, 38, zk, 215v. – 217v. f. (1764-11-19). Pedro Ortiz de Zarate, Santiago de Velasco eta Alamedako markesaren eskutitza. Eskutitz horretan hainbat kudeaketen berri ematen zuten hiru ordezkariek: San Prudentzioren meza eta otoitzak baimentzeko Bartolome de Olaran Erroman egiten ari zen kudeaketen berri; apirilaren 28a jaieguna izateko planeatutako kudeaketen berri; era berean, Armentian basilika bat eraikitzeko kudeaketak aipatzen ziren eta Madrilen probintziarako San Prudentzioren erretratu bat pintatzeko agindu zela ere adierazten zen. ALHA, DH 1458-14, Juan Angel Saezek 1845ean koadroa «forratu, garbitu, iztukatu, bernizatu eta zaharberritu»

47 Archivo de la Diputación Foral de Álava. Libro de Actas n.º 38, ff. 215v. – 217v. (19-11-1764). Carta de los comisionados Pedro Ortiz de Zárate, Santiago de Velasco y el marqués de la Alameda informando de las gestiones que está realizando el agente en Roma Bartolomé de Olarán para conseguir la aprobación de misa y rezo propios de San Prudencio y dando cuenta de las gestiones que se han planeado para que se declare festivo el día 28 de abril, así como de las gestiones que se están realizando para construir una basílica en Armentia y las que ya se han realizado mandando que se pinte un retrato de San Prudencio en Madrid para la provincia. ATHA, DH 1458-14 el pintor Juan Ángel Sáez en 1845 «forró, limpió, estucó, barnizó y restauró», el cuadro por 270

15. irudia. San Prudentzioren eskultura. XVIII. mendea. VGUA. Enrique Ginea.
Fig. 15. Escultura de San Prudencio. Siglo XVIII. AMVG. Enrique Guinea.

Pedro Lopez de Roblesen San Prudentzioren koadroa helduaroko obra da, 1900ean egin zuen, hil baino urtebete lehenago. Teknikoki berritzailea da, zaharberrikuntza txostenean zehatzago azalduko denez olio pintura erabili baitzuen tafetazko oihal batean itsatsitako argazki paperean. Dakigunez, erabilitako paperak zilar kloruroak zituen, beraz, errebelatuta zegoen; horrek esan nahi du, seguru asko olio pinturaz margotutako argazki bat dela. Zailagoa da zer argazki den jakitea, baina zorionez Arabako Foru Aldundiko kaperan zegoen eskultura baten argazki zahar bat aurkitu dugu (15. irudia). Ez dakigu eskultura norena izango zen, baina litekeena da 1844ean otoiztegian egon eta Alejandro Valdivielsok zaharberritu zuena izatea[48]. Badakigu, ordea, gaur egun eskultura hori Armentian dagoela, Santuaren etxean, eta Lur Jareetan Batzar Nagusiak egin aurretik egiten ziren elizkizunetako prozesioetan erabiltzen zela; horren le-

La pintura de San Prudencio de Pedro López de Robles es una obra de madurez realizada en 1900, un año antes de la muerte del pintor. Resulta innovadora a nivel técnico pues, como más adelante se explicará con detalle en el informe de restauración, fue pintada al óleo sobre un papel fotográfico pegado a un lienzo de tafetán. También sabemos que el papel empleado tenía cloruros de plata, y por lo tanto estaba revelado, lo que nos indica que probablemente estemos ante una fotografía pintada al óleo. Más difícil resulta saber qué es lo que se había fotografiado, pero por suerte hemos localizado una antigua fotografía de una escultura que debió de presidir la capilla de la Diputación Foral de Álava que es idéntica a la pintura de Robles (Fig. 15). Desconocemos su autoría, aunque pudo ser la que en 1844 se hallaba en el oratorio y fue restaurada por Alejandro de Valdivielso[48]. Lo que sí sabemos es que en la actualidad esta escultura se conserva en la casa del Santo de Armentia y se llevaba en procesión en las ceremonias religiosas que se organizaban de forma

egin zuen 270 errealen truke. Camino Urdiaini eskertu nahi dizkiot datu hauek. BARTOLOME GARCIA, F. R., *José Lopez de Torre (1755-1829) y la pintura neoclásica en Álava*, Gasteiz, 2007, 43. or.

48 ALHA. Funts historikoa, DH 5440-1. Alejandro de Valdivielsok San Prudentzioren taila bat zaharberritu zuen, oso egoera txarrean baitzegoen arabar udalerrietan maiatzean egiten ziren prozesioetan behin eta berriro ateratzen zutelako. Irudiari behatz berriak jarri zizkion, ezkutuak edo kartelak estatuaren azpiko taulan eta taula horretan zeuden lau txarroak konpondu eta floroi berri bat jarri zen.

reales. Datos que agradezco a Camino Urdiain. BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., *José López de Torre (1755-1829) y la pintura neoclásica en Álava*, Vitoria, 2007, p. 43.

48 ATHA. Fondo Histórico DH 5440-1. Alejandro de Valdivielso intervino en una talla de San Prudencio que se hallaba en lamentable estado de conservación debido a su continua presencia en las procesiones que se celebraban en las sesiones tradicionales de mayo en diferentes localidades alavesas. Le colocó dos dedos nuevos a la imagen, escudos o cartelas en las andas y se recompusieron los cuatro jarrones que adornaban las andas y colocó un florón nuevo.

kukotza grafiko eta agiri ugari dago[49]. Bi irudiak oso antzekoak dira, nahiz eta aldeak ere izan, jakina; izan ere, hiru dimentsioko taila bat euskarri lau batean egin da eta bere inguruan naturaz gaindiko espazioa jartzeaz gain pintura arloko balioak ere eman zaizkio santuaren jaiera eta moralaren handitasuna areagotzeko.

Formalki oso obra zuzena da; marrazkia oso zehatza da, eta ez da harritzekoa, seguru asko ez baitzen prestakuntzako marrazkirik egingo, baizik eta eskulturaren argazkia erabili izango zen. Askoz pertsonalagoa da argazkia erabat estaltzeko pintzela nolako trebeziaz erabili zuen ikustea. Pintzelkada laua eta laburraz gain, solteagoa eta urduriagoa ere erabili zuen, batez ere iruditik aldendu ahala gorputza hartzen duten apaingarrietan. Enpastatutako pintzelkada hau Pedro de Roblesen helduaroko lan batzuetan ageri da eta kasu honetan kaparen urre koloreko mendeletan, mitran, Aldundiaren armarrian eta oinarriko buru hegodunetan erabili da. Gainerako konposizioan pintzelkada zehatz eta laburragoa erabili da eta tonu lauak. Arropen tolesturak kartoituta daudela antzematen da, eta horrek eskultura ukitua ematen dio konposizioari; aukera hori ulergarriagoa da orain, konposizioaren oinarria taila baten irudia dela dakigunean.

49 Lurralde Historikoaren Artxiboan hainbat argazki zahar dago. Camino Urdiainek esan didanez, 1958tik 1979ra bitarteko saio guztietan ageri da eskultura hau.

previa a la sesiones de Juntas Generales en Tierras Esparsas, lo que se puede corroborar mediante un buen número testimonios gráficos y documentales[49]. El parecido de las dos imágenes es extraordinario, aunque lógicamente existen diferencias, pues estamos ante la transposición de una talla de tres dimensiones sobre un soporte plano al que se le ha creado un espacio sobrenatural y se le ha dotado de valores pictóricos que buscan ahondar en la actitud devota del santo y en su grandeza moral.

A nivel formal la obra es de gran corrección; a simple vista se puede advertir una extraordinaria precisión en el dibujo, algo que no extraña sabiendo que, lo más probable es que no exista un dibujo subyacente o preparatorio, pues fue sustituido por la fotografía de una escultura que ya existía. Mucho más personal en este caso es la destreza con la que empleó el pincel para ocultar completamente la imagen fotográfica. Combina una pincelada lisa, apretada y de trazo corto con otra más suelta y nerviosa, destinada principalmente a los detalles decorativos que toman cuerpo según nos alejamos de la representación. Esta pincelada empastada, presente en algunas obras de madurez de Pedro de Robles, se emplea en las cenefas doradas de la capa pluvial, la mitra, el escudo de la Diputación y en las cabezas aladas de la base. En el resto

49 Existen diferentes fotografías antiguas en el Archivo del Territorio Histórico que así lo atestiguan. Según me informa Camino Urdiain en todas las sesiones desde 1958 hasta 1979 aparece esta escultura.

Kolore gutxi erabili zituen, naturaz gaindiko argi efektuak interesatzen zitzaizkion eta efektu horiek hondoak desagerrarazteaz gain, sakontasun edo perspektiba oro ere kentzen dio. XIX. mende amaierako eta XX. hasierako ohiko pigmentuak erabili zituen, hala nola, kobalto urdina, zuri zinka edo laka morea. Konposizioa animatzeko kerubinak edo hegodun buruak ditu santuak inguruan, barrokoko tradizioari jarraituaz eta berdin-berdinak egin zituen Urduñako Eliza Zaharrean.

San Prudentzio probintziako zaindaria izanik, Araban askotan erabili den gaia da Erdi Arotik gaur egunera arte. Azpimarragarrienen artean Armentiako santutegiko taila barrokoa dago, litekeena da 1649ko maiatzaren 17ko batzar nagusian Aldundiak enkargatutakoa izatea[50]. Gasteizko Santa Maria katedralean ere bada XVII. mende hasierako irudi txiki bat, seguru asko San Prudentzioren kaperan zegoena, eta Gasteizko garai bateko hospizioan ere bada beste bat, 1852an Inocencio eta Alejandro de Valdivielsok egindako irudi interesgarria[51]. Beste

50 Batzar Nagusietako akta, 13. l., 206v or. Ondoren Bautista Amigo margolariari kontratatu zitzaion tailaren polikromia. Batzar Nagusietako akta, 20. l., 23v or. (1689-11-21). 1767ko maiatzaren 18ko batzarrean adierazten denez, garai batean prozesioetan erabiltzen zen San Prudentzioren irudia Armentiako elizan jarriko da. Batzar Nagusietako akta, 53. l., 42-43. or. Camino Urdiaini eskertu nahi diot datu hau.

51 BARTOLOME GARCIA, F. R., «Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las

de la composición se hace uso de una pincelada más precisa de trazo corto y de tonos planos. En los pliegues de las ropas se advierte un cierto acartonamiento que imprime un claro carácter escultórico a la composición y que ahora se entiende con más claridad al saber que la base de la composición es una imagen de talla. La paleta empleada sigue siendo reducida, con un interés por los efectos lumínicos de carácter sobrenatural que anulan los fondos así como cualquier atisbo de profundidad o perspectiva. Utiliza pigmentos habituales a finales del XIX y principios del XX como son el azul de cobalto, el blanco de zinc o la laca morada. La composición se ve animada por un cortejo de querubines o cabezas aladas que rodean al santo siguiendo la más pura tradición barroca y que repite con exactitud en las pinturas murales del santuario de la Antigua en Orduña.

El tema de San Prudencio, patrón de la provincia, ha sido muy representado en estas tierras desde el medievo hasta la actualidad. Entre algunas de las más destacadas está la talla barroca del santuario de Armentia, que es probable que sea la que encargaba la Diputación en la junta general del 7 de mayo de 1649[50]. También en la catedral de Santa María de Vitoria se conserva una pequeña ima-

50 Acta de JJGG L. 13, p. 206v. Posteriormente se contrata su policromía con el pintor Bautista Amigo. Acta de JJGG L. 20 p. 23v (21-11-1689). En la junta del 18 de mayo de 1797 se indica que la antigua imagen procesional de San Prudencio se colocara en la iglesia de Armentia. Acta de JJGG L. 53 pp. 42-43. Dato que agradezco a Camino Urdiain

irudi nabarmen batzuk Egilatz eta Araiako erretaula nagusietan daude, hemen Mauricio de Valdiviesorena omen den irudi neoklasiko dotore bat dago. Adibide gehiago ere baditugu Gaunako Sortzez Garbiaren kaperako alde bateko pinturan edo Ziraoko oihalean, arrokaien barruan bere bizitzako atalak baitaude. Aipagarriagoa da Armentian San Prudentzioren etxean dagoen bustoa, Alfonso Giraldo Vergazek egina, eta Aldundiak Antonio Gonzalez Ruiz ganbera margolaria eta San Fernandoko Akademiako zuzendariari enkargatutako San Prudentzioren alegoria[52]. Gasteizko katedral berriko Arabaren kaperan ere bada erliebe bat eta santua bakearen aingeru legez ageri da bertan; beirate batean ere hala dago. Arabako probintzian santu honek izan duen tradizio handiaren erakusgai dira.

gen de principios del siglo XVII que debió de presidir la capilla San Prudencio y otra interesante en el antiguo hospicio de Vitoria realizada en 1852 por Inocencio y Alejandro de Valdivielso[51]. Otras efigies a destacar las encontramos insertas en los retablos mayores de Eguílaz y Araya, donde se conserva una elegante imagen neoclásica atribuida a Mauricio de Valdivieso. Más ejemplos tenemos en las pinturas del colateral de la capilla de la Inmaculada de Gauna o el lienzo de Ciriano, con los episodios de su vida narrados en el interior de rocallas. Aún más destacado es el busto de la casa de San Prudencio en Armentia realizado por Alfonso Giraldo Vergáz y la magnífica alegoría de San Prudencio encargada por la Diputación a Antonio González Ruiz, pintor de cámara y director de la Academia de San Fernando[52]. También en la capilla de Álava de la catedral nueva de Vitoria se conserva un relieve en el que el santo se presenta como ángel de la paz, lo mismo que en una de sus vidrieras. Sirva de muestra de la gran tradición que este santo ha tenido a lo largo del territorio de la provincia de Álava.

capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Ars bilduma*, 0. zk., 2010, 17-18. or. ENCISO VIANA, E. (koor.), *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria,* Gasteiz, 1968, 256. or.

52 PORTILLA VITORIA, M. J.: «La vida de San Prudencio en un retablo alavés», San Prudentzio jaiak, apirila, 1974. Ibid.: «San Prudencio y San Saturio en la capilla de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Gauna», San Prudentzio jaiak, 1975. Ibid.: «El Busto de San Prudencio de la llamada Casa del Santo en Armentia», San Prudentzio jaiak, apirila, 1980.

51 BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Fundación y patronato de los Alday y Galarreta. Las capillas de San Prudencio y Santo Cristo en la catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz», *Ars bilduma*, n.º 0, 2010, pp. 17-18. ENCISO VIANA, E. (coor.), *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Ciudad de Vitoria,* Vitoria, 1968, p. 256.

52 PORTILA VITORIA, M. J.: «*La vida de San Prudencio en un retablo alavés*», En Fiestas de San Prudencio, Abril, 1974. *Ibid.*: «*San Prudencio y San Saturio en la capilla de la Inmaculada de la iglesia parroquial de Gauna*», en *Fiestas de San Prudencio*, 1975. *Ibid.*: «*El Busto de San Prudencio de la llamada Casa del Santo en Armentia*», *Fiestas de San Prudencio*, Abril, 1980.

IV. Bibliografia

AROSTEGI SANTIAGO, Mª. P., «Historia de la fotografía en Álava», *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, 1986,

BARTOLOME GARCIA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro Lopez de Robles (1828-1901)», *Sancho el Sabio*, 18. zk., 2003, 141-148. or.

BARTOLOME GARCIA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro Lopez de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, 4. zk., 2013, 40-43. or.

GARCIA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Gasteiz, 1990.

MARTIN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullívarri*, Gasteiz, 1992.

PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, VIII. liburukia, Vitoria-Gasteiz, 2001.

VIDAL ABARKA, J., «Fotografía y fotógrafos», *Álava ayer, fotografías de la sociedad alavesa. Siglo XIX*, Gasteiz, 1982, 12-21. or.

VIVES CASAS, F., *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Gasteiz, Vitoria-Gasteizko Udala, 2000.

IV. Bibliografía

ARÓSTEGUI SANTIAGO, Mª. P., «Historia de la fotografía en Álava», en *Historia de la fotografía española 1839-1986*, Sevilla, 1986, p. 19.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Obras del profesor de pintura Pedro López de Robles (1828-1901)», *Sancho el Sabio*, nº. 18, 2003, pp. 141-148.

BARTOLOMÉ GARCÍA, F. R., «Las pinturas de la bóveda de la capilla de la Inmaculada, en la parroquia de San Miguel, atribuibles a Pedro López de Robles (1837-1901)», *La Hornacina*, nº. 4, 2013, pp. 40-43.

GARCÍA DIEZ, J.A.: *La pintura en Álava*, Vitoria, 1990.

MARTÍN VAQUERO, R., *Platería vitoriana del siglo XIX: el taller de los Ullívarri*, Vitoria, 1992.

PORTILLA VITORIA, M. J., *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria. Los valles de Aramaiona y Gamboa. Por Ubarrundia, a la Llanada de Álava*, tomo VIII, Vitoria-Gasteiz, 2001.

VIDAL ABARCA, J., «Fotografía y fotógrafos» en *Álava ayer, fotografías de la sociedad alavesa. Siglo XIX*, Vitoria, 1982, pp. 12-21.

VIVES CASAS, F., *La academia de Bellas Artes de Vitoria (1818-1889)*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2000.

Pedro Lopez de Roblesen «San Prudentzio» **koadroa zaharberritzea**
Restauración de la pintura «San Prudencio» de Pedro López de Robles

Cristina Aransay Saura

Zaharberrikuntza Zerbitzuaren burua - AFA / Jefa del Servicio de Restauración - D.F.A.

SARRERA

Pedro Lopez de Roblesek XX. mendearen hasieran egin zuen San Prudentzioren koadro hau bi alditan zaharberritu da.

Batetik, Arabako Arte Ederren Museoak bere funtsak aztertu zituen batean obrak kontserbazio arazoak zituela ohartu zen eta tratamendua egiteko eskatu zuen. Zaharberrikuntza Zerbitzura eraman zen obra, esku hartze puntual bat egiteko; hau da, pintura geruzan zegoen pitzatu bat eta deformazio batzuk konpontzeko. Jarduerak hauek CROMA enpresak egin zituen 2012an.

Bestalde, Foru Zerbitzuan obra hori zehatzago aztertu zenean datu esanguratsu batzuez ohartu ginen. Teknika piktorikoari buruzko datuak ziren, ordura arte oihal-paper gainean egin-

INTRODUCCIÓN

La restauración de esta pintura que representa a San Prudencio realizada por el artista alavés, Pedro López de Robles en el inicio del siglo XX, se ha llevado a cabo en dos momentos.

Por un lado, el Museo de Bellas Artes de Álava, en una revisión de sus fondos, detectó que la obra presentaba problemas de conservación y solicitó su tratamiento. La obra se trasladó al Servicio de Restauración para llevar a cabo una intervención puntual que consistió en solucionar una grieta que afectaba a la capa pictórica y algunas deformaciones. Esta actuación fue realizada por la empresa CROMA en 2012.

Por otro lado, al revisar y estudiar más detenidamente la obra en el Servicio Foral, pudimos comprobar algunos datos significativos que nos llamaron la atención con relación a su técnica

dako olio pintura zela uste baitzen. Teknika horren azterketa sakonagoa egitea erabaki genuen; hasteko, koadro osoa estaltzen zuen herdoildutako berniza kentzea proposatu genuen, egiazko kromatismoa ezkutatzen baitzuen, artistak koadro honetan lortu nahi izan zituen argiaren efektu batzuez gain; kolore gutxi erabili zituen koadro hau pintzelkada labur eta eraginkorrez egindakoa da.

Pitzadura bat eta euskarriaren deformazio txiki batzuk konpontzeko aldi bateko esku hartzea izan behar zen hura, erabateko ezustekoa izan zen, izaera akademikoko margolan hauetan erabiltzen ez ziren bezalako teknikak eta eusteko materialak aurkitu baikenituen obra honetan.

pictórica, catalogada hasta el momento como óleo sobre tela-papel. Decidimos plantear un estudio más en profundidad de su técnica de ejecución, y proponer la eliminación del barniz oxidado que cubría la pintura y que ocultaba el verdadero cromatismo y los efectos lumínicos que el artista había buscado en esta pintura, de paleta reducida y pincelada corta y efectista.

Lo que en un principio se planteó como una intervención puntual para solucionar una grieta y pequeñas deformaciones del soporte, se convirtió en una verdadera sorpresa al descubrir en esta obra, una técnica y materiales de soporte distintos a los tradicionales usados en este tipo de pinturas de carácter muy académico.

Koadroaren ikuspegi orokorra, berniza kendu aurretik.

Vista general de la pintura antes de eliminar el barniz.

KOADROAREN AZALPEN TEKNIKOA

Obra hau Zaharberrikuntza Zerbitzuan sartu zenean, paper/oihal gainean egindako olio pintura zela esaten zen.

Pedro Lopez de Robles Gasteizko Arte Ederren Akademiako irakaslea izan zen eta margotzeko zuen estiloa batez ere akademizista zen arren, obra honetan beste euskarri bat erabili nahi izan zuen, berria, ohikoak ez bezalakoa, bere bigarren zaletasunari oso lotutako euskarria; argazkigintzari oso lotutakoa.

Azalpen teknikoa:

Z itxurako tortsioarekin tafetaz egindako kolore erreko oihal industrial baten gainean kolaz itsatsitako paper bat dago, eta seguru asko animalia jatorrikoa izango da kola. Euskarri hau guztia tatxetekin josita dago pinu

DESCRIPCIÓN TÈCNICA DE LA PINTURA

Esta obra ingresó en el Servicio de Restauración como una pintura al óleo sobre tela/papel.

Pedro López de Robles fue profesor de la Academia de Bellas Artes de Vitoria y aunque su estilo de pintar es eminentemente academicista, en esta obra quiso apostar y usar un nuevo tipo de soporte novedoso y distinto a los tradicionales, un soporte muy relacionado con su segunda vocación de fotógrafo.

Descripción técnica:

Sobre una tela en tono tostado de manufactura industrial y tejido en tafetán con torsión en Z, hay pegado un papel adherido con cola, posiblemente de origen animal. Todo este soporte está claveteado mediante tachuelas, a

egurrezko bastidore mugikor bati eta tinkotzeko lau ziri ditu. [1]

Lopez de Roblesek margotzeko erabilitako teknika olio pintura da eta pintzela erabili zuen. Kolore hotzak dira nagusi, batez ere hondoan. Olio pinturazko pintzelkadak trazu txiki eta soltekoak dira, eta beheko zatiko aingeruen xehetasun batzuk, San Prudentziok daraman dalmatikako dekorazioak eta Aldundiko armarria baino ez daude enpastatuta; armarri hau konposizioaren goiko eskuin ertzean dago.

Azal osoan erretxinadun berniza zegoen emanda, konifero tankerakoa.

Prestakuntzari dagokionez, tonu grisak eta itxura leun eta matea zuela ikusi genuen. Horregatik pentsatu genuen ez zela ohiko prestakuntza bat izango, ez zela horrelako margolanetan ikusten ditugunak bezalako.

Pintura geruza guztiak zituen paperaren mikrolagin bat jaso genuen, laborategi espezializatu batean azter zezaten eta emaitza hau eman zigun:

1 CROMA S. Coop. zaharberrikuntza enpresako txostenetik ateratako datuak.

un bastidor móvil de madera de pino y tiene cuatro cuñas de tensado.[1]

La técnica pictórica usada por López de Robles es el óleo aplicado a pincel. Predominan los colores fríos, sobre todo en el fondo. Las pinceladas al óleo son de trazo pequeño y suelto, empastando solo algunos detalles de los ángeles de la parte inferior, las decoraciones de la dalmática que lleva la figura de San Prudencio y el escudo de la Diputación, que aparece en el extremo superior derecho de la composición.

La superficie pictórica tenia aplicado un barniz resinoso de tipo conífera.

Con respecto a la preparación, comprobamos que era de tonalidad grisácea y de aspecto pulido y mate. Esto nos hizo sospechar que no se trataba de una preparación tradicional, como la que estamos acostumbrados a ver en este tipo de cuadros.

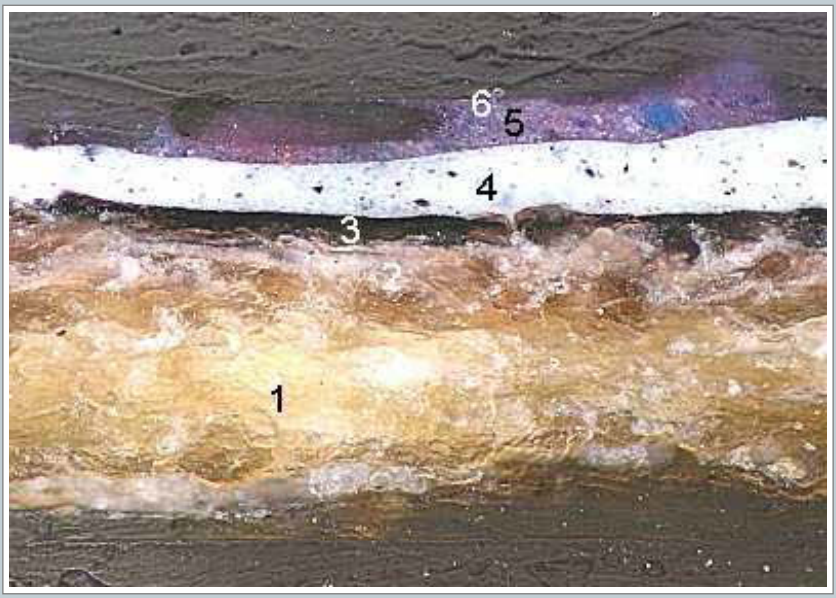
Recogimos una micromuestra de soporte de papel con todos los estratos pictóricos para enviar a un laboratorio especializado a analizar y el resultado que nos dio es el siguiente:

1 Datos extraídos del informe de la empresa de restauración CROMA S. Coop.

PRU-1:
Margolanaren ertza, beheko ezker ertzeko hodei gris-moreak
Borde de la pintura, nubes grises-moradas del borde inferior izquierdo

GERUZA ZK. CAPA Nº	KOLOREA COLOR	LODIERA ESPESOR (µ)	PIGMENTUAK PIGMENTOS	AGLUTINATZAILEAK AGLUTINANTES
1	arrea (papera) pardo (papel)	240-300	kaolina (azt.), errutiloa (azt.) caolín (tr.), rutilo (tr.)	animalia jatorriko kola cola animal
2	arre gorrixka pardo rojizo	60	kaolina, errutiloa (azt.) caolín, rutilo (tr.)	animalia jatorriko kola cola animal
3	beltza negro	10-15	zilar oxidoa, zilar sulfuroa, zilar kloruroa (azt.), kaltzita (azt.), berun gatzak (azt.) óxido de plata, sulfuro de plata, cloruro de plata (tr.), calcita (tr.), sales de plomo (tr.)	nitrozelulosa? nitrocelulosa?
4	grisa gris	60-80	berun zuria, kuartzoa, kaltzita, hezur ikatz beltza, kobalto urdina albayalde (blanco de plomo), cuarzo, calcita, negro carbón de hueso, azul de cobalto	linazi olioa, koniferoen erretxina aceite de linaza, resina de conífera
5	morea morado	30-90	laka sintetiko morea, zuri zinka, kobre urdin artifiziala, kaltzita (azt.), berun minioa (azt.), igeltsua (azt.) laca sintética morada, blanco de zinc, azul de cobre artificial, calcita (tr.), minio de plomo (tr.), yeso (tr.)	linazi olioa, koniferoen erretxina aceite de linaza, resina de conífera
6	translúcido zeharrargia	<5	-	koniferoen erretxina resina de conífera

azt.: aztarnak / tr.: trazas



PRU-1: Margolanaren ertza, beheko ezker ertzeko hodei gris-moreak.

PRU-1:Borde de la pintura, nubes grises-moradas del borde inferior izquierdo

1. geruza paperezko euskarria da, animalia jatorriko kolarekin itsatsi zaio oihalari eta kaolin eta titanio dioxido natural karga du.

2. geruza euskarri bera da, 3. geruzak apur bat inpregnatutako papera.

3. geruza olio pinturaren prestakuntzari legokioke, **argazki emultsio bat da (edo hobeto esan suspentsio bat) eta substantzia fotosentikorrak** ditu, jatorrian zilar kloruroak izan ziren, baina errebelatzeko prozesuan zilar metaliko bihurtu ziren eta denborarekin narriatu eta zilar sulfuro eta oxido beltz bihurtu dira.

La capa 1 es el **soporte de papel** que esta encolado con cola animal a la tela y presenta carga de caolín y dióxido de titanio natural.

La capa 2 es el mismo soporte, de papel ligeramente impregnado por la capa 3.

La capa 3 que correspondería a la preparación del óleo**, es una emulsión, (o mejor suspensión) fotográfica con sustancias fotosensibles** que originalmente fueron cloruros de plata y durante el revelado se transformaron en plata metálica y que con el tiempo se han degradado a sulfuros y óxidos de plata negros.

Ezin izan da laginaren barnealdea aztertu, ezin delako sartu. Uretan disolbagarritasunik ez duenez, kolodioi bidezko emultsio bat izan daiteke (nitrozelulosa). [2]

Kolodioi bidezko emultsioak XIX. mendeko 50eko hamarkadan asmatu ziren eta XIX. amaieran eta XX. hasieran asko erabili zen.

Beraz, argazki emultsio honen gainean margotu zuen Pedro Lopez de Roblesek San Prudentzioren konposizioa XIX. mende amaierako eta XX. hasierako ohiko pigmentuak erabilia, hala nola, kobalto urdina, zuri zinka eta laka sintetiko morea eta aglutinatzaile olio-erretxindun bat.

Hau da, oso zuzen egindako margolan akademikoa da konposizioari dagokionez, baina materialak oso berritzaileak dira eta XX. mende hasieran aurkitzeko zailak.

EGINDAKO TRATAMENDUA

1. Obraren agiri grafikoak eta argazkiak kontserbazio-zaharberritze prozesu osoan.

2. Oihalaren atzeko aldeko zikinak kendu eta bastidorearen eta oihalaren artean dauden gorputz arro-

2 Larco-quimica, Madrilgo laborategia.

No se ha podido analizar el interior de la muestra por no tener acceso a ella. Podría tratarse, por su solubilidad nula en agua, de una emulsión al colodión (nitrocelulosa). [2]

Las emulsiones de colodion se inventaron en la década de los años 50 del siglo XIX y su empleo se generalizó a finales del XIX y principios del XX.

Por lo tanto, sobre esta emulsión fotográfica, Pedro López de Robles pintó la composición de San Prudencio usando pigmentos habituales de finales del XIX y principios del XX como son, el azul de cobalto, el blanco de zinc y la laca sintética morada y un aglutinante óleo-resinoso.

En definitiva, estamos ante una pintura muy correcta y académica en cuanto a la composición pero no en cuanto a sus materiales, novedosos y difícil de encontrar en los inicios del siglo XX.

TRATAMIENTO REALIZADO

1. Documentación gráfica y fotográfica de la obra durante todo el proceso de conservación-restauración

2. Limpieza de los depósitos de suciedad adheridos al reverso de la tela y de los cuerpos extraños que aparecen

2 Laboratorio de Madrid Larco-quimica

tzak ere bai. Lan hau egiteko brotxa motzak, *Wishab* belakiak eta xurgagailua erabili dira, oihalaren bilbean sartutako zikina kentzeko.[3]

entre bastidor y tejido. Se ha realizado, esta operación con la ayuda de brochas cortas, esponjas *Wishab* y aspiración, eliminando la suciedad introducida en la trama de la tela.[3]

Papera altxatuta zegoen tokian, xurgatze mahai txikiaz baliatuz, egindako finkatze prozesuaren xehetasuna.

Detalle del proceso de fijación realizada a la zona con levantamientos mediante la mini-mesa de succión.

3. Goiko ertz osoan askatutako papera finkatu animalia jatorriko kola sartuta apur bat esfoliatutako euskarriaren eta ehunaren eta paperaren artean. Ondoren, pisuak jarri zaizkio, erabat itsatsi arte.

4. Euskarriko deformazioak kendu eta papera altxatuta zegoen tokietan, berdindu. Harrotutako guneak eta deformazioak finkatzeko eta

3 Tratamenduko 2, 3, 4, 8 eta 9 faseak CROMA S. Coop. zaharberrikuntza enpresak egin ditu.

3. Fijación del papel desprendido en todo el borde superior, inyectando el adhesivo cola animal entre el soporte levemente exfoliado y entre el tejido y el papel. Posteriormente, se han colocado pesos hasta secado total del adhesivo.

4. Eliminación de las deformaciones del soporte y sentado de los levantamientos del papel. El sistema de mini-mesa de succión es la meto-

3 Las fases del tratamiento 2,3,4,8 y 9 han sido llevadas a cabo por la empresa de restauración CROMA S. Coop.

kentzeko erabili d en metodologia xurgatze mahai txikia izan da.

dología que se ha empleado para la fijación y eliminación de los encrestamientos y deformaciones.

5. Masschelein Kleiner eta Cremonesi disolbagarritasun testak egin, lupa binokularrarekin.

5. Realización del test de solubilidad de Masschelein Kleiner y de Cremonesi, bajo lupa binocular.

Margolanaren xehetasuna, herdoildutako bernizaren geruza kentzean.

Detalle de la eliminación del estrato de barniz oxidado.

6. Herdoildutako berniza eta margolanaren azaleran zeuden orbanak kendu Cremonesi AE1 eta IE7 formulazioaren bidez. Garbiketa prozesu hau kontrolatzeko, margolana argi ultra moreekin ikusi da, margolanaren azaleko berniza behar bezala eta modu homogeneoan kendu dela ziurtatzeko.

6. Eliminación del barniz oxidado y de las manchas puntuales repartidas por la superficie pictórica mediante la formulación de Cremonesi AE1 y IE7. Este proceso de limpieza ha sido controlado observando la pintura baja luz ultra violeta, para comprobar la correcta y homogénea eliminación del barniz sobre la superficie pictórica

7. Margolana bernizatu *dammar* bernizaren geruza bat emanda *White Spiriten* (1:10) brotxarekin.

7. Barnizado de la pintura mediante la aplicación de una capa de barniz *dammar* en *White Spirit* (1:10) con brocha.

8. Markoa jarri mihiseari. Markoaren bahoa margolana baino handiagoa denez, markoaren kaxako artekari zerrenda bat jarri behar izan zaio perimetro osoan.

9. *Archivart* kartoi ondulatua jarri, *pH neutroduna* eta gris-urdinxka, muntatzeko zumitzen bidez, honek margolana marokoari itsatsita uzten du.

8. Montaje del marco sobre el lienzo. Debido a que el vano del marco es mayor que el propio cuadro, ha sido preciso la colocación de un listón perimetral adherido al galce de la caja del marco.

9. Colocación del cartón ondulado *Archivart de pH neutro* y color azul grisáceo, mediante el sistema de flejes de montaje que sujeta también el cuadro al marco.

Atzealdearen ikuspegi orokorra, kartoi korrugatuaz babesturik.

Vista general del reverso protegido con el cartón corrugado.

Esku hartze honi esker, beste obra bat gehiago aztertu eta ezagutu ahal izan dugu ikuspegi teknikotik eta ikuspegi formaletik, aldiz, ilundutako eta narriatutako konposizioa berreskuratu dugu. Obraren txosten osoa Zaharberrikuntzako Foru Zerbitzuan kontsultatu daiteke.

Esta intervención ha servido para estudiar y conocer una nueva obra desde el punto de vista técnico y recuperar una composición oscurecida y deteriorada desde el punto de vista formal. El informe completo de la obra se puede consultar en el Servicio Foral de Restauración.

Margolanaren eta markoaren ikuspegi orokorra, tratamendua bukatu ondoren.
Vista general de la pintura y el marco finalizado el tratamiento.

Koordinatzailea / Coordina
Arabako Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

Textuak / Textos
Fernando R. Bartolomé García
Cristina Aransay Saura

Argazkiak / Fotografías
AFA - Zaharberritze Zerbitzua
Servicio de Restauración - DFA
VGUA/ AMVG.
Vitoria-Gasteizko Udal Artxiboa
Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz.
Arabako Arte Ederren Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

Diseinu eta fotokonposizioa
Diseño y fotocomposición
Mikel Fidalgo

Argitaratzailea / Edita
Arabako Foru Aldundia
Euskara, Kultura eta Kirol Saila
Diputación Foral de Álava
Departamento de Euskera, Cultura y Deporte

Inprimatzailea / Impresión
Arabako Foru Aldundiaren Moldiztegia
Imprenta de la Diputación Foral de Álava

Arabako Arte Eder Museoa
Museo de Bellas Artes de Álava

Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava

Kudeaketa eta banaketa:
Euskara, Kultura eta Kirol Saila

Gestión y distribución:
Departamento de Euskera, Cultura y Deporte

J.P. / P.V.P.: 2,00 €
(B.E.Z. barne / I.V.A. incluido)