

PEDRO DE IBASETA Y GÓMEZ DE BARREDA (1858/9 - 1927)

1. Datos personales y familiares

Pedro de Ibaseta y Gómez de Barreda¹ nace en Saro² (Cantabria), no teniendo conocimiento de la fecha exacta del nacimiento, si bien por la edad con que figura en la partida de defunción y la fecha del óbito tuvo que ser entre los años 1858 y 1859. Era hijo de Joaquín Fidel Ibaseta y Amírola (nacido en Astillero, Cantabria en 1827) y de Francisca Gómez de Barreda Arce-Isla (nacida en Saro, Cantabria). Los lugares de nacimiento de ambos padres se deducen de la partida de nacimiento de Gregorio Federico Ibaseta Rosillo, sobrino en primer grado del pintor. Francisca era hija de los propietarios del Palacio de los Gómez Barreda, situado en Saro de Carriedo y que, como analizaremos más adelante, aparece representado en una de las pinturas de Ibaseta. La familia de la madre de Pedro Ibaseta estaba vinculada al mundo marítimo, siendo su esposo Fidel (capitán de corbeta), el responsable de uno de los barcos de la compañía naviera propiedad de sus suegros.

Existe constancia, a través de las partidas bautismales de los nombres de sus hermanos menores que vinieron al mundo en El Astillero, lugar al que la familia siempre estuvo muy vinculada, todos bautizados en la parroquia de Guarnizo: Guillermo Sotero³, Pascual Gerardo⁴, Alberto Toribio⁵, Sofía Juana⁶, y M^a Francisca Fidela⁷. Pascual

¹ El nombre y apellidos completos del pintor son los que figuran en el único documento oficial que se ha podido obtener hasta el momento de él, como es el certificado de defunción del Registro Civil de Astillero.

² Lugar de nacimiento según Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, si bien su partida de defunción indica que era natural de El Astillero. Se ha intentado comprobar a través del Archivo Diocesano de Santander no pudiéndose localizar, y tras la advertencia verbal recibida de que se destruyó mucha información durante la guerra civil española de 1936.

³ Que vio la luz primera el 10 de enero de 1864 a la 1,30 de la madrugada (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.389, fol. 49 vto.)

⁴ Nacido el 17 de mayo de 1866 a las 4,30 del mediodía (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 2)

⁵ Llegado al mundo el 16 de abril de 1870, por la tarde (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 79 vto.)

⁶ Alumbrada el 6 de mayo de 1872 a las 4 del mediodía (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 125 vto.)

⁷ Que nació el 22 de marzo de 1875 por la tarde (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 182 vto.).

Gerardo, llegaría años adelante a ser secretario del Ayuntamiento de El Astillero⁸. También conocemos el nombre de sus hermanos mayores, Jesusa y Alejandro, teniendo conocimiento de que este último (Saro,1861 – Astillero,1935) trabajó como subdirector de Campsa⁹ en Astillero, lo que se tradujo en una situación económica acomodada que respondía en líneas generales al estatus de toda la familia.

Sin embargo, esta situación económica familiar se fue degradando, llegando al límite como consecuencia de la guerra civil española, dando lugar a que sus herederos tuvieran problemas económicos serios y perdiendo la familia su posición social anterior. Esta nueva situación, provocó que tuvieran que vender joyas y otras pertenencias de valor para poder mantenerse, incluso es posible que tuvieran que vender cuadros de Pedro Ibaseta para subsistir, contribuyendo a que se desperdigara parte de su obra pictórica¹⁰.

El pintor falleció el 11 de octubre de 1927 y fue enterrado en Guarnizo el día 13, según el diario El Cantábrico de los días 12 y 14 de octubre de dicho año. También tenemos constancia del deceso del pintor a través del acta de defunción del Registro Civil de El Astillero.

2. Formación

Gracias a los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1884 y 1897¹¹, a las que concurrió el artista, sabemos que su formación pictórica la inició con Manuel González, vecindado en Santander, activo entre 1847 y 1887. Este pintor, del que actualmente tampoco se conocen muchos datos ni obras, se dedicó sobre todo al retrato, pero también a la pintura religiosa, precisamente dos de los géneros que más cultivará Ibaseta¹².

Posteriormente, amplió y completó sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Además, el mencionado catálogo de 1884, sitúa

⁸ Información de los datos de nacimiento obtenidos a partir de la información facilitada por Francisco Gutiérrez Díaz, presidente del Centro de Estudios Montañeses, en su email de fecha 18 de octubre de 2020.

⁹ Acrónimo de la Compañía Arrendataria del Monopolio del Petróleo, Sociedad Anónima.

¹⁰ La información familiar relativa a la situación económica familiar procede de las sobrinas nietas del pintor, Rosa Rascón y Carmen Ibaseta a quienes agradezco su ayuda y he hablado directamente con ellas.

¹¹ Catálogo exposición nacional de Bellas Artes de 1884, 66-67, y Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897, 82-83.

¹² Gutiérrez Díaz 2018,485-488.

la dirección del artista en la calle Fuencarral nº150 bajo, de Madrid, por tanto, es lógico pensar que en dicho año se encontraba en formación en esa ciudad.

Existe constancia documental de que Ibaseta estuvo matriculado durante los cursos escolares 1879-1880 y 1882-1883, dos cursos no consecutivos en dicha escuela, presentándose a algunos de los exámenes en el primero de ellos y desconociendo en el momento actual las causas por las que no lo hizo en el segundo.

En la documentación revisada de la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, que actualmente se encuentra en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, se comprueba que las asignaturas que se impartían en los cursos que estuvo matriculado fueron las siguientes:

- Teoría e Historia de las Bellas Artes.
- Perspectiva.
- Anatomía Pictórica.
- Dibujo del Antiguo y Ropajes.
- Dibujo del Natural.
- Paisaje Elemental.
- Paisaje Superior.
- Colorido y Composición.
- Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropajes.
- Dibujo y modelado del natural.
- Grabado en Hueco.
- Grabado en Dulce.

Pedro Ibaseta se matricula durante el curso 1879-1880 de las siguientes asignaturas:

- Teoría e Historia de las Bellas Artes.
- Anatomía Pictórica.

- Dibujo y Modelado del Antiguo.
- Dibujo y modelado del Antiguo y Ropajes.

De las materias matriculadas no se presenta al examen de Teoría e Historia de las Bellas Artes, obteniendo las calificaciones de notable, aprobado y aprobado, correlativamente en las otras asignaturas.

Por otro lado, en el curso 1882-1883 solamente se matricula sin constar que se examinara de ninguna de ellas, como ya hemos mencionado, en Dibujo al Natural, Colorido y Composición.

De los datos conservados, podemos extraer, que Esteban Aparicio y Carlos Luis Rivera fueron profesores de Pedro Ibaseta¹³.

Carlos Luis de Rivera (1815-1891), que obtuvo el premio de primera clase de la Real Academia de San Fernando con tan solo quince años¹⁴, fue nombrado profesor numerario de "Dibujo del antiguo, maniquí y ropajes", con fecha 7 de octubre de 1857. Consta que con fecha 9 de agosto de 1873, fue ascendido por el gobierno republicano. Carlos Luis de Rivera y Federico de Madrazo (1815-1894), heredaron la rivalidad que ya mantenían sus respectivos, padres Juan Antonio de Rivera y José de Madrazo.

Mención especial merece la figura de Esteban Aparicio, ya que fue profesor de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de Santander y corresponsal de la Academia de San Fernando en dicha ciudad. En 1870 fue trasladado a Madrid, donde trabajó en la Escuela Especial de Pintura y en el Conservatorio de Artes¹⁵. Por tanto, este hecho abre la puerta a la posibilidad de que Esteban Aparicio tuviera como alumno en Santander al entonces niño Pedro Ibaseta, lo que pudo provocar que se estableciera, por este motivo, un primer contacto entre ambos y Esteban Aparicio aconsejara a su alumno la posibilidad completar sus estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, en Madrid.

¹³ Actas de la Junta de Profesores de principio del curso y mediados del curso 1879-1880, en particular de las de fecha 20 de septiembre de 1879 y la de fecha 9 de abril de 1880. Signatura 176 del archivo de Escuela Especial de Escultura, Pintura y Grabado de Madrid, que hoy en día se conserva en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Puede observarse como en el margen izquierdo superior del comienzo de la redacción de ambas actas figuran Carlos Luis de Rivera como Director y Esteban Aparicio como Secretario.

¹⁴ Ossorio y Bernard 1883-1884, 575-577.

¹⁵ Ossorio y Bernard 1883-1884, 39-40.

De los datos recabados se puede extraer que la formación académica de Pedro Ibaseta como pintor fue bastante escasa. Sin embargo, la causa de que no se conserve el expediente completo de Ibaseta puede deberse a los múltiples traslados de los archivos a lo largo de los años¹⁶. Por otra parte, puede que sus circunstancias familiares y su exigua economía, sean las que expliquen por qué no llegó a cursar años completos en la Escuela de Bellas Artes, o por qué no participó en ningún tipo de oposición de las que se realizaban entre los alumnos para lograr una pensión para seguir sus estudios en el extranjero¹⁷.

Parece razonable suponer que copias suyas de obras de grandes maestros pertenecen a este periodo de formación. Muchas de estos originales son obras pertenecientes al Museo del Prado, como *La Dolorosa con las manos abiertas*, y *Santa Margarita*, de Tiziano, o *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño*, de Velázquez. Pero también se entrenó copiando a maestros extranjeros, como Leonardo, cuya copia de *La belle ferronière* (Louvre), también conservamos. Otra copia destacable es la que hizo de *Pasatiempo de los Hijodalgo*, de Mariano Fortuny, obra original que actualmente se encuentra en el museo Pushkin, de Moscú, fechada en 1870. Así pues, y como era habitual, la formación se fundamenta en grandes maestros, incluyendo a uno tan cercano en el tiempo como Mariano Fortuny, que tras su temprana muerte se había convertido también en un ejemplo a imitar.

3. Producción pictórica.

La producción pictórica de Pedro Ibaseta se puede enmarcar en un espacio temporal que se inicia en 1884, momento que envía su obra *Romeo y Julieta* a la Exposición de Bellas Artes, teniendo constancia como última obra fechada, en 1925, el *Retrato de su hermana Fidela*.

Del estudio y análisis de su obra se puede decir que muestra una especial pericia en la composición grupal, mientras que en los retratos se observa facilidad para representar los rasgos físicos de los retratados, pero menor para representar su estado anímico. Los temas, como veremos, están más ligados al costumbrismo que al regionalismo en su sentido de tradición renovada, por lo que no hay atisbo de

¹⁶ Procedimos a una revisión de la documentación conservada en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, - 10 de junio de 2021-, donde se custodian en la actualidad los expedientes de los alumnos de Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabados, -signatura 145-, comprobando que no se conserva el expediente de Pedro Ibaseta. Queremos agradecer a Amelia Valverde, responsable de la Biblioteca, las explicaciones proporcionadas sobre un posible extravío de parte de esta documentación en relación a la agitada historia de estos fondos.

¹⁷ Gutiérrez Burón 1987,148-150.

simbolismo o modernismo en su obra. Su paleta es tendente a las entonaciones duras, colores terrosos propios de la “escuela española”, sin presencia de luminismo ni, por supuesto, de impresionismo; la pincelada es empastada. El manejo de la profundidad es limitado, sobre todo en las escenas de interior.

Los géneros que practicó son variados, desde las copias mencionadas, y la primera obra de carácter literario, pero nos vamos a centrar en primer lugar en el análisis de su pintura de paisaje y de costumbres para luego hablar del retrato y la pintura religiosa.

4. Pintura de paisaje y de costumbres.

Como se ha detallado más arriba, la tradición pictórica cántabra desde finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX se sostiene aún sobre fundamentos como el pintoresquismo, tradicionalismo y regionalismo. Entre la temática elegida por Pedro Ibaseta, se observa la representación de escenas campestres y marítimas, que combinan la tendencia paisajística de España en la segunda mitad del siglo XIX y el medio ambiente de la región donde desarrolla su obra.

Tal como hemos mencionado anteriormente, esta pintura paisajística es desarrollada por Ibaseta a través de dos vertientes diferentes, la primera hace referencia a paisajes relacionados con el mar y la segunda responde a paisajes campestres, no olvidando en ningún momento aprovechar estas circunstancias, para describir a sus personajes como actores que representan las costumbres de la región cántabra.

Podemos comenzar citando *Velero que hacía travesías a Filipinas*. Según información de su sobrina nieta Carmen Ibaseta, posiblemente responda a la embarcación, que, siendo capitaneada por el padre del pintor, sufrió un naufragio en el mar del sur China conocido en Filipinas como “Mar de Filipinas Occidental”. Según su relato, redactó un testamento ológrafo que introdujo en una botella. Fidel Ibaseta fue rescatado por una embarcación que llevaba a jesuitas españoles. Esta narración es concordante con la obra *Escena a bordo de una corbeta*, que se encontraba en el cartel anunciador de la segunda semana naval celebrada en Santander el cuatro de julio de 1968.

Otra obra que plasma el ambiente marino donde se desarrolla su producción, es *Embarcación escorada*, que nos traslada del interior del mar a la ría de Astillero, mostrando cómo una embarcación se escora como consecuencia de un fuerte oleaje.

El pintor aprovecha esta representación el artista para desplegar un catálogo de tipos humanos en tierra firme.

En el análisis de las representaciones marinas y con temática más dulce, hallamos obras como *Velero de Roberto y Ángela en la ría de Astillero*, donde el artista representa a dos personas del círculo de amigos de su familia dentro del velero. La embarcación ocupa el primer plano de la composición, dedicando el resto de la superficie a representar ese cielo cubierto que es un cielo típico santanderino, lo que lleva a cabo mediante la combinación de tonalidades marrones con nubes entre blancas y grises.

En esta línea, se mantiene *Paseo por la escollera de Astillero*, donde se divisan fondeadas diferentes embarcaciones, lo que denota el poderío económico que tuvo esta ría. Al fondo y entre el cielo grisáceo, propio de los paisajes del mar Cantábrico se aprecia Peña Cabarga.

La pintura *Bañistas en la playa de Astillero*, desarrolla una escena en un entorno reservado al baño de mujeres, próximo a la Fuentuca, sin embargo, se advierte la presencia de dos hombres con rigurosa vestimenta negra que observan los hechos con absoluta normalidad. Estos desnudos no encajan con las líneas generales de su producción, y quizá se pueda relacionar con el auge de Santander como destino vacacional. Fue un el 16 de julio de 1847, cuando la Ciudad de Santander anunció por primera vez en la *Gaceta de Madrid*, la playa del Sardinero, publicitándola como zona apropiada para dar los 'baños de ola'. Más de sesenta años después, en los inicios del siglo XX, que es cuando se debe fechar esta obra, el turismo se había desarrollado lo suficiente para que se crearan hoteles y balnearios en toda la provincia que acogían a los visitantes.

Esta obra, se concibe mediante una pincelada abocetada, sin ninguna pretensión de detallar personajes ni paisajes, sino simplemente transmitir una escena de costumbres del lugar. Al fondo de la representación, se observa una gran casa de color rojizo que correspondía a la sede de los carabineros (controladores del puerto), donde accedían cargueros para transportar el mineral de hierro, extraído de las minas de Cabárceno y Solía, que se exportaba a Inglaterra y al norte de Europa. Hoy en día es la Casa Municipal de Cultura de El Astillero.

La segunda vertiente de pintura a caballo entre el costumbrismo y el regionalismo de nuestro pintor puede estar ejemplarizada, a través de *Palacio de los Gómez de Barreda en Saro de Carriedo*, *Mujeres del campo* y *Mujeres en el mercado*.

La primera de ellas, *Palacio de los Gómez de Barreda en Saro de Carriedo*, es en una casona con torre y capilla adosada, dedicada a la Virgen de Guadalupe. Tiene su origen en el siglo XVIII, y fue iniciada por Alejandro Antonio Gómez Barreda indiano en Méjico. Este cuadro que hemos titulado como *Palacio de los Gómez de Barreda*, propiedad de la sobrina nieta del pintor Carmen Ibaseta, pertenece a un tipo de representación tardorromántica con sus connotaciones pintorescas, que además de mostrarnos el mencionado palacio, que fue propiedad de sus abuelos y donde se ha criado su madre, introduce en primer plano una agradable escena de la vida campestre y como fondo un típico paisaje pasiego, dando lugar a poder situar esta obra dentro de unas características que se mueven entre el regionalismo y el costumbrismo.

Mujeres en el campo es una escena de ambiente campestre que puede desarrollarse alrededor de los años veinte del siglo pasado, siendo una pintura de género que presenta costumbres propias relacionadas con los trabajos agrícolas y ganaderos de la sociedad de su momento. Esta obra, significa un cambio respecto a la mayoría de la producción de Ibaseta, ya que utiliza una paleta mucho más clara de lo que es habitual en él.

Una pintura totalmente costumbrista es *Mujeres en el mercado*, mostrándonos un grupo de mujeres pasiegas en el mercado, si bien es preciso comentar que sus vestimentas no son las que utilizan a diario sino parecen más bien festivas, lo que nos hace volver a incidir en la representación de esa imagen idealizada derivada del romanticismo de Pereda. Respecto a los aspectos formales, el conjunto de mujeres aparece en primer plano con las tonalidades ocre y rojizas utilizadas habitualmente por Ibaseta, sobre un fondo neutro, que deja ver en la parte superior derecha de la obra el bosquejo de algunas edificaciones. En esta obra aparecen figuras cortadas en los límites laterales de la superficie pictórica, lo que supone una novedad en este pintor, y que contribuye a proporcionar movimiento a la representación.

5. Pintura religiosa

De la producción de obras conocidas hasta el momento se deduce que principalmente fueron realizadas en dos contextos próximos a él, el contexto religioso y el contexto familiar. El contexto religioso, entre otros factores, responde a que una parte importante de su vida estuvo, en el Colegio de los Escolapios de Villacarriedo (Santander) donde fue profesor de dibujo y realizó una prolífica producción, siendo posible que además de su dedicación a la enseñanza, viviera en él durante bastantes cursos escolares.

De la información obtenida hasta el momento actual, Pedro de Ibaseta, está documentado en el colegio desde el curso 1895 – 1896, constando también su presencia en el curso 1919-1920¹⁸, siendo esta información coincidente con la constancia de su estancia en el año 1897¹⁹. Sin embargo, no tenemos certeza de las fechas exactas ya que en los archivos del colegio no se ha podido localizar constancia escrita.

Durante la visita realizada al mencionado colegio con fecha 1 de febrero de 2020, se han localizado once obras, que pueden considerarse originales, de las cuales ocho se encuentran en dicho lugar. Las otras dos restantes se conocen mediante el libro “*La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*”²⁰. Todas ellas son de carácter religioso.

En La Atalaya, 3 de mayo de 1917 se hace referencia a los preparativos que se estaban haciendo en el Colegio de Villacarriedo para las fiestas del 11, 12 y 13 de mayo, organizadas en conmemoración del tercer centenario de la fundación de las Escuelas Pías. Diciendo textualmente: “*Para los arcos de la fachada principal del colegio está pintando unos soberbios lienzos, que representan varios episodios de la vida de San José de Calasanz, el distinguido artista y profesor de dibujo de este centro docente, don Pedro de Ibaseta*”²¹.

Sorprende encontrar en las dependencias de la comunidad de dicho colegio, una galería en el primer piso que rodea el patio central del edificio y hace la función de distribuidor de habitaciones, salones, etc. donde hay más de una treintena de pinturas sobre santos y personajes importantes de la orden religiosa de los Escolapios. En su mayoría son réplicas según información verbal del interlocutor²², responsable de la orden en Villacarriedo de una colección que existió en el Colegio de San Fernando en el barrio madrileño de Lavapiés, colegio que fue fundado en 1729 e incendiado el 19 de julio de 1936²³. La consecuencia del incendio, fue la destrucción del edificio y la pérdida de toda la colección de pinturas allí existentes. No se tiene conocimiento del momento

¹⁸ Información obtenida a través de Francisco Gutiérrez Díaz. Véase “*La Atalaya*”, 6 de junio de 1896 y las sucesivas “*Memorias*” del Instituto Provincial de Santander lo citan en aquel destino hasta el curso 1919-20.

¹⁹ Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897, 82-83.

²⁰ Esta edición se hizo con las autorizaciones de los censores Antonio Ballesteros de la M. del A.H., y Petrus Santiago Camporredondo (canónico y teólogo), de fechas 29 de julio de 1923 y 24 de octubre de 1923, respectivamente.

²¹ Información por escrito proporcionada por el Presidente del Centro de Estudios Montañeses, Francisco Gutiérrez Díaz.

²² Padre José Antonio Alvarez Gómez

²³ Véase [https://es.wikipedia.org/wiki/Escuelas_P%C3%ADas_de_San_Fernando_\(Junio_2022\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Escuelas_P%C3%ADas_de_San_Fernando_(Junio_2022)).

en que fueron copiadas estas pinturas, ni el motivo que condujo a su realización.

Aquellas obras que posiblemente sean copias del incendiado convento, son las que indicamos a continuación²⁴:

- *Ilmo. Y Rmo. Señor José Antonio Baitai*, escritor de la Historia secreta de Hungría y fallecido el 15 de enero de 1775.
- *Rmo. Pedro Díaz de Santa Teresa*, que llegó a ser General de la orden en España y falleció el 24 de febrero de 1912.
- *V.P. Luis Manioforetti de San Bartolomé*, admitido por el santo fundador en 1623.
- *V.P. Nicolás Ausent de la Concepción*, fallecido en julio de 1863.
- *R.P. Paulino Chelucci de San José*, fallecido en Roma el 17 de enero de 1754.
- *Ilmo. Sr. Juan Francisco de Nobili, obispo de Larino*. Fallecido a los 63 años de edad y 45 de religión.
- *V.P. Bernardino Panicola*, obispo en Ravelo y Escala, fallecido en Roma a los 87 años de edad.
- *Ilmo. y Rmo. Sr. Adolfo Groll*, electo en 1724 como General de la orden.
- *Ilmo. y Rmo. Sr. D. Basilio Sancho de Santa Justa*, arzobispo de Manila donde murió en 1787.
- *V.P. Juan de Jesús María Racionero*, fallecido en 1659 siendo General de la orden de los Escolapios.
- *V. Domingo Pizardi de la Misericordia*, que recibió el hábito de manos del santo fundador.
- *V. Jorge Maza*, compañero del fundador y fallecido en Roma.
- *V.P. Onofre Conti del Ssmo. Sacramento*. Se introdujo su causa de beatificación por decisión del Capítulo General del año 1700.

²⁴ La información vertida sobre cada personaje de las obras referenciadas es parte de las leyendas que aparecen en la parte inferior de cada cuadro.

- *V.P. Gelio Gelini*, fallecido en 1616 e introducida la causa de su beatificación.
- *R. Tomás Vitoria de la Visitación*, que ejercito el Ministerio Apostólico de la fe.
- *Ilmo. Sr. Lorenzo de S. Blas*, que llevo a ser obispo de Huesca.
- *V. Juan Macari de la Pasión*, esclavo de los turcos durante veintidós años.
- *Ilmo. y Rmo. Sr. Francisco Andrés Correa*, obispo de Bipatransona, fallecido en 1738.
- *V.P. Glicerio Landriani de Cristo*, fallecido a los cincuenta años y a los dos años posteriores a su fallecimiento fue introducida su causa de beatificación.
- *V.Y Extático P. Juan Crisóstomo Salistri de S. Pablo*, que fue General de las Escuelas Pías en 1706.
- *Ilmo. Sr. Agustín Pasante*, procurador general en Roma.
- *Doctor D. Antonio Brendano*, que cede su casa al fundador de la orden para principiar la gran obra de las Escuelas Pías.
- *V.P. Francisco Lamberti de la M. de Dios*, murió en Roma a los treinta años de edad.
- *V.H. Joaquín de Santa Ana*, murió en Getafe a los veintinueve años de edad.
- *V.P. Arcangel Galleti*, llamado el “padre de la peste” por llevar a enterrar a los fallecidos por esa enfermedad.
- *P. Andrés Merino de J.C.*, que llevo a ser obispo de Calahorra y autor del Gran diccionario arábigo.
- *P. José Fidele de la Visitación*, Ministro de Novicios en Roma, 1635.
- *V.R. Antonio Cittadini*, que tenía sus delicias al enseñar.
- *H. Gabriel Escribano*, levanto el templo de las Escuelas Pías de Lavapiés (Madrid).
- *P. Ramón del Valle del Corazón de Jesús*, llevo a alcanzar el cargo de Vicario General de España, falleciendo en 1891.

- *R.P. Alejandro Politi de San Segismundo*, declarado por el Papa Benedicto XIV como Exgeneral de las Escuelas Pías, fallecido en julio de 1752.
- *Ilmo. y Rmo. P.D. Felipe Scio y Riaza*, que fue entre otros cargos obispo de Valencia.
- *V.P. Pedro Casano de la Virgen*, miembros de los catorce compañeros que colaboraron con San José de Calasanz en la fundación y primer maestro de novicios.
- *R.P. Cayetano Ramo de San Juan Bautista*, electo en Roma como XXI General de la orden y nombrado por Pío VI examinador de obispos.
- *Ilmo. Sr. D. Francisco Gómez Salazar*, fallecido en 1905 y que fue obispo de León.

El estado de conservación de estas obras es bastante deficiente tanto por la falta de trabajos y cuidados de las mismas, como por la preparación técnica que tenían los cuadros²⁵, siendo este uno de los problemas característicos de la pintura del siglo XIX, que está dando al traste con muchas obras.

También existen obras en la sacristía de la capilla, salas independientes y en las escaleras de subida a la planta superior. El estado general de las pinturas no es óptimo y algunas de ellas están muy deterioradas incluso con el soporte pictórico agujereado, siendo sin lugar a dudas la más deteriorada la existente en la subida de la escalera hasta tal punto que no merece la pena, debido a su estado físico, incorporar a este trabajo.

En algunas salas de la segunda planta, nos encontramos con obras como *La resurrección de un niño*, datada y firmada por su autor en 1907. Hace referencia al milagro atribuido a San José de Calasanz, en el que logra resucitar a un niño (Blasi) ahogado por su madre mientras dormía. El milagro fue posible a través del rezo de una *Salve* a la imagen de la Virgen de Frascati, devoción característica de la Orden, pues la imagen fue trasladada por el propio San José de Calasanz en 1617 a dicha ciudad del Lacio (Italia).

²⁵ Greer 1979, 132.

La escena, que se desarrolla junto a niños de las Escuelas Pías y ante la madre del niño, tiene una composición muy estudiada, dividida en dos niveles que ocupan superficies pictóricas equivalentes, definidas por la mediana que traza el altar, asignado la superior a lo celestial, mientras que en la inferior está lo humano donde destaca por su dramatismo la mujer que se seca las lágrimas. Indudablemente, este cuadro nos expone una figura de San José Calasanz totalmente inspirado en el famoso cuadro *La última comunión de San José de Calasanz*, de Francisco de Goya. Su influencia se puede observar tanto en la definición del rostro del santo como en su actitud arrodillada.

En el mismo lugar, se encuentra representado otro milagro de San José de Calasanz, titulado *La Sanación de Paquito*, obra que no está fechada, cuya temática gira en torno al milagro realizado, por el cual, con tan solo tocar al niño y rezar unas oraciones ante la Virgen, logró sanar los pies torcidos de Paquito (hijo de Victoria Gracchi). La forma de representación de la Virgen envuelta en nubes y rodeada de pequeños ángeles, así como la representación de San José rodeado de niños de las Escuelas Pías, es repetitiva en la iconografía de San José de Calasanz.

También es original de Ibaseta, la obra *Aparición de la Virgen a San José de Calasanz*, firmado y datado en 1907, donde el modelo iconográfico citado en el párrafo anterior se repite tanto en la Virgen como en el santo.

Tal como hemos indicado anteriormente, del conjunto de pinturas religiosas que existen en la mencionada galería del Colegio de Escolapios, probablemente no todos los cuadros sean copias de los existentes en el incendiado Colegio de San Fernando (Madrid), sino que alguno de ellos puede ser originales de Pedro Ibaseta. Entre los que considero que pueden calificarse como originales menciono los siguientes:

- *Padre Pedro Gómez del D.N. de María*, que fue vicario general de las Escuelas Pías de España. Se considera original por la fecha de fallecimiento del retratado, que es muy posterior a la de la mayoría de personajes retratados, así como la utilización de una paleta más clara, que coincide con algunos de los retratos que se citan a continuación, y son atribuidos como originales de Ibaseta en el libro mencionado "*La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*".
- *Pedro Melagüera y Menezo*, que estudio "humanidades y latinidad" en 1817 en el Colegio de Villacarriedo²⁶.

²⁶ Aparece su atribución a Ibaseta en "*La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*".

- *Luis de la Lastra y Cuesta*, cardenal y arzobispo además de alumno del Colegio en el año 1818²⁷.
- *Antonio García Fernández*, que murió siendo arzobispo de Segovia y estudio en el Colegio entre 1840 y 1849²⁸.
- *Joaquín de la Peña*, alumno del Colegio y que entró a forma parte de la comunidad religiosa escolapia en 1767²⁹.

Podría incluirse en este elenco *Pedro Díaz Gallo*. Si bien no se atribuye a nadie su autoría, es posible que corresponda a Ibaseta, teniendo en cuenta que fue rector del colegio entre 1896 y 1900, fechas que con certeza estaba Pedro Ibaseta como profesor del mismo. A pesar de aparecer en el citado libro, no está el cuadro en la galería de retratos, sin embargo, existe otro retrato de la misma persona, no coincidente con la imagen del libro. Lo que conduce a pensar que el retrato de la galería responda a una copia de las que existieron en el Colegio de Lavapiés, mientras que este otro que aparece en "*La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*" pueda atribuirse a Ibaseta.

Otra obra original de Ibaseta es la *Apoteosis de San José de Calasanz*, y que se le atribuye en el mencionado libro, y que no ha sido localizada, ni en la galería ni en ninguna otra parte del colegio. Representa al santo siendo ascendiendo al cielo entre un mar de nubes junto un ángel, el cual sostiene el busto de una persona no identificada.

Además de los mencionados cuadros situados en el Colegio de Escolapios de Villacarriedo, existen algunas otras obras de carácter religioso que son propiedad de sus descendientes. En particular vamos a hacer referencia a *Virgen Pasiega*, nombre dado por su propietaria, donde Ibaseta nos muestra una iconografía de Virgen con Niño.

6. Pintura de familiares y retratos

Otro contexto significativo en la obra de Pedro Ibaseta, es el que corresponde a su vida familiar, donde se deben incorporar tanto a familiares directos como a amigos

²⁷ La atribución de este cuadro a Pedro Ibaseta figura escrita en la página 420 de la mencionada "*Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*".

²⁸ Atribución a Pedro de Ibaseta.

²⁹ La autoría de esta obra viene determinada por su asignación a Pedro de Ibaseta en la *Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*", página 428.

próximos a la propia familia. Dentro de este ámbito se deben citar y comentar algunas de sus obras que pertenecen a sus descendientes³⁰.

En primer lugar, vamos a citar una obra cuyo título según su propietaria es *El testamento*, no está datado ni firmado. El tema tratado responde al momento en que una joven enferma firma sus últimas voluntades en el lecho de muerte. La habitación que ocupa, está subordinada al conjunto de la escena, es una habitación sobria con muy pocos elementos, pero suficiente para mostrar los hechos más significativos: la firma del testamento y la religiosidad plasmada en la pequeña mesa coronada por un Crucifijo. La composición está muy estudiada, donde a pesar de que de las dos mujeres se encuentran ligeramente desplazadas hacia la derecha, el espectador dirige su primera mirada hacia las cabezas de ellas, entre otros motivos por el claroscuro que se produce como consecuencia de la fusión del camisón de la enferma, las blancas sábanas y el vestido negro de la acompañante.

En ningún momento pretende definir los rasgos de los personajes, por tanto, renuncia a cualquier tipo de tratamiento anatómico, llevándolo hasta tal extremo que enfoca a las mujeres desde un ángulo que no permite ver el rostro de la acompañante. A pesar de ello, define en la mujer enferma unos rasgos en su rostro como la boca pequeña y nariz prominente y afilada, que nos hace pensar por la similitud con otros cuadros familiares, que posiblemente se trate de una persona de la familia que murió en plena juventud, pudiendo ser su hermana Sofía Juana.

Desde un punto de vista formal, el color es el principal componente de este cuadro, que ayuda a modelar las figuras. Existe además una armonía de tonalidades que es coherente con la escena. En especial la utilización del rojo burdeos, que es aplicado con exquisitez en las franjas de la colcha y el paño que cubre la mesa. La luz es otro componente esencial de la obra, materializada en un haz externo que partiendo de detrás de la mesa que soporta el Crucifijo, atraviesa en diagonal la escena iluminando con especial interés el rostro de la enferma, lo que le permite detenerse en la palidez enfermiza que presagia la muerte.

La mayor parte de sus representaciones familiares son retratos, quizá porque, al contrario que otros muchos, no hubo de someterse a la práctica de este género como una fuente importante de sus ingresos³¹, al discurrir su vida profesional como profesor

³⁰ Mostramos nuestro agradecimiento a D^a Carmen Ibaseta y D^a Rosa Rascón, sobrinas nietas de Pedro de Ibaseta, que me han facilitado las imágenes para incorporarlas a este trabajo.

³¹ Díez 2004, 312.

de dibujo dentro del propio Colegio de Escolapios en Villacarriedo. Quizá el impulso del retrato nace en su caso de una voluntad de trascender la muerte y eternizar al ser querido³².

En el cuadro *Autorretrato*, renuncia a la representación espacial, provocando la sensación de cercanía. Es una forma de trasladar su personalidad al espectador. La chaqueta negra, que solo deja ver el cuello blanco de la camisa mediante un claroscuro, pero persiguiendo todo ello, el fin de que la iluminación se fije en lo que se pretende resaltar, que es su rostro. Vestimenta correcta de una persona de clase media de su época, sin que exista ninguna intención de mostrar lujo. Se enmarca dentro de la línea de la pintura europea, donde los artistas renuncian a su autorrepresentación mayestática³³. Representa su figura en primer plano sobre un fondo neutro logrado a través de la aplicación de un ocre algo oscuro, de manera que, los colores más claros sean los utilizados para su rostro, que funciona como foco de atracción del espectador.

Merece mención especial, el tratamiento de los diversos matices de color que utiliza en la descripción del cabello y de la barba, todo ello, bañado por una iluminación uniforme, con origen exterior frontal y con una pincelada alargada en el contexto general del cuadro, siendo más cortas las que definen el rostro.

Retrato de su padre. Podemos inferir que se trata de su progenitor por la similitud con la figura representada en el mencionado *Escena a bordo de la Corbeta*. A diferencia del *Autorretrato*, aquí el pintor enmarca la figura de su padre ambientada en el mundo del mar, el personaje aparece en un primer plano muy próximo al espectador, mientras que en la lontananza, se refleja una embarcación navegando, y que posiblemente, responda a alguna de las que estuvieron a cargo de su padre.

Retrato de su madre en el interior de su domicilio, esta obra se encuentra firmada por el autor y fechada en 1922. Representa a su madre sentada sobre un sillón de mimbre como una anciana abatida, pensativa y nada idealizada, inserta en un ambiente de una habitación, que bien pudiera ser un cuarto de estar, de una casa sencilla. Tanto por la sencillez del habitáculo, como por la vestimenta, se puede deducir que la suerte económica de la familia había cambiado, y no quedaba ningún rescoldo de la hija de unos ricos navieros con un pequeño palacete en Saro.

³² Garín Llombart 2004, 9.

³³ Argullol 2004, 47.

En la habitación de la casa se observan dos retratos en la pared del fondo, indudablemente uno de ellos es un autorretrato del pintor, mientras que la otra persona retratada es más difícil de identificar, debido al uso de una pincelada bastante más abocetada, si bien muestra unos rasgos similares a la mujer enferma de *El testamento*. Es razonable pensar, que en una sala de una casa se encuentren retratos de familiares allegados lo que abre la posibilidad ya citada de que se trate de la Sofía Juana, hermana del pintor y que murió en su juventud.

No le preocupa en ningún momento la profundidad de la escena, tan solo marca la distancia entre su madre y los retratos de la pared mediante unas pinceladas difuminadas, de tal forma que casi presenta en el mismo nivel de importancia la figura de su madre y el autorretrato.

Junto a este retrato de su madre se puede observar otra obra *Retrato de su madre en el exterior de su casa*, al igual que en el caso anterior se representa a una persona mayor con una vestimenta sencilla, leyendo un libro a la puerta de su casa que no muestra ningún tipo de lujo.

El *Retrato de su hermana Fidela*, firmado y datado en 1925 nos muestra un ambiente económico diferente al que se ha podido observar en los retratos de su madre, por lo que hay que pensar, que, al representar la figura de su hermana tan jovial, fue realizada evocando tiempos de bonanza económica familiar. Hay que tener en cuenta que Fidela nació en 1875, el retrato no parece representar la edad de 50 años que realmente tuviera en la fecha de datación del cuadro.

Por otra parte, según la información verbal de sus sobrinas nietas, la casa que aparece al fondo del retrato, era la casa familiar en El Astillero. Por el mismo medio, se conoce que Fidela murió soltera aproximadamente hacia el año 1950, y que a falta de otros ingresos, utilizó como uno de sus principales medios de vida la venta de cuadros de su hermano Pedro Ibaseta³⁴.

En otras obras representa a personas próximas a su familia tanto dentro del ambiente urbano como del mundo placentero del mar. Tenemos como primer ejemplo la obra *Salida de misa en la Catedral de Santander*, datado en 1920. Esta pintura se acerca, por su planteamiento, a pintura de género, como se evidencia en la mujer que con dos lecheras en sus manos va ofreciendo su producto, que contrasta con las figuras

³⁴ Esta información es razonable con la constancia de que Fidela vivía a fecha 21 de agosto de 1943 ya que figura como única hermana superviviente en el recordatorio de muerte de su hermano Gerardo de Ibaseta.

“endomingadas” de la mayoría de los representados. Los rasgos físicos del hombre con sombrero que sale por la puerta nos lleva a especular que quizá se trate del propio pintor.

Desde el punto de vista compositivo, la mirada se dirige hacia el grupo de personas que hablan en las escaleras de salida debido al foco de luz. Esta zona contrasta cromáticamente con la del marco arquitectónico donde recurre al juego de las niñas para lograr la profundidad deseada de la escena.

Dentro de este tipo de representaciones de personas próximas en actos religiosos está *Oración en el interior de la catedral*, donde de nuevo aparecen dos personajes que bien podían ser familiares, si, comparamos a las mujeres con las que aparecen en *Testamento*. Quizá sea su madre la mujer arrodillada en el banco y con la cabeza girada buscando con su mirada a su hija que está orando en un altar lateral.

Para finalizar se debe hacer referencia a un retrato que es de lo mejor de su producción donde el efigiado no es un familiar, sino un personaje clave de la cultura cántabra. Se trata del *Retrato de Marcelino Menéndez Pelayo*, que se encuentra en la actualidad en el Ayuntamiento de El Astillero. Este retrato es un fiel reflejo de una fotografía de dicha época³⁵, donde el artista además de reproducir la imagen, crea un despacho imaginario donde situar el retrato. Esta fotografía fue publicada con fecha 22 de mayo de 1912, con motivo del fallecimiento de Menéndez Pelayo³⁶.

³⁵ Fotografía realizada por Antonio Cánovas del Castillo, conocido como Dalton Kaulak.

³⁶ [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo: MarcelinoMenendezPelayo.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:MarcelinoMenendezPelayo.png)

Es significativa la importancia que a lo largo del siglo XIX sigue teniendo la enseñanza oficial y en especial la que se realiza en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Esta enseñanza se encuentra alejada de los movimientos vanguardistas del momento.

Por otra parte, en lo que se refiere a la pintura del mismo periodo en Cantabria, es coincidente la opinión de todos los autores consultados respecto a la inexistencia de una uniformidad entre los pintores cántabros y mucho menos respecto a la posibilidad de poder hablar de una escuela regional, debido a la falta de centros de formación específica de arte y la derivación de los artistas cántabros hacia el ambiente académico de Madrid.

Pese a ello, el apogeo de la pintura de paisaje ya desde el tercer cuarto del siglo XIX, contribuyó a que numerosos artistas, pusieran sus ojos en el paisaje del norte, de manera que se pueden reconocer unos *topoi*, pero no un estilo específico.

Mientras que las dos grandes escuelas de pintura costumbrista que nacen en el romanticismo, la andaluza y la madrileña, se van extinguiendo a en las últimas décadas del siglo XIX, en Cantabria se va a ir incrementando en ese mismo periodo un gusto por enfatizar a través de la literatura y la pintura un gusto por la representación de lo autóctono que enlaza más con este costumbrismo que con la pintura regionalista que supuso una cierta renovación y que tiene un carácter esencialista más que anecdótico.

Tal y como se ha ido explicando a lo largo del trabajo, en la pintura cántabra del periodo que nos ocupa es significativa la influencia de Pereda, que aporta matices tardorrománticos del paisaje y las gentes del lugar, siendo un sendero que es seguido por muchos pintores de la región. Para llegar a esta conclusión ha sido de imprescindible consulta los estudios de carácter literario relativos al mismo periodo, cuyos teóricos quizá se han ocupado de manera menos generalista que los historiadores del arte de definir este complejo periodo lleno de contradicciones que viene a cuestionar una vez más una historia lineal.

Así pues, en nuestra opinión, cuando aplicamos los habituales parámetros conceptuales del regionalismo noventayochista de carácter regeneracionista a un

ámbito más concreto como el de la pintura cántabra, nos encontramos con unas características específicas que no siempre es fácil casar con este planteamiento general.

Dicho de otro modo, la pintura de Pedro de Ibaseta y la de otros coetáneos viene a explicitar que hay en Cantabria una pervivencia de un “tardo costumbrismo” en la representación del paisaje y el paisanaje más, que de una pintura regionalista que suponga una verdadera renovación formal, como sí ocurre en otras partes de España en las fechas aquí tratadas. Es más, el costumbrismo pictórico cántabro se prolonga durante los primeros años del siglo XX. La verdadera renovación llegará a Cantabria en la siguiente generación, con ejemplos como el de Blanchard. No solo es una renovación formal, sino también temática, pues se dejan de lado los temas identitarios.

En cuanto a Pedro Ibaseta, se ha intentado a través del estudio de su vida y obra. Para ello era necesario profundizar en el estudio de esa pintura finisecular del siglo XIX que no tuvo un especial reconocimiento social ni de la crítica. De este modo, hemos podido constatar la impronta de los estudios en la Escuela de Bellas Artes en Madrid, la formación a través de copias de artistas consagrados, con un abanico tan amplio que abarca desde Velázquez y Tiziano hasta Fortuny.

En cuanto a la preferencia de Ibaseta por el paisaje y el retrato, se debe poner en relación con la mayor predilección de la clientela, en este caso una burguesía autocomplaciente, por estos géneros, que llegan a adquirir una especial relevancia en estos momentos. Otro aspecto fundamental de su obra, es la producción de pintura religiosa, existiendo una evidente correlación entre esta y el puesto que ocupó en los Escolapios de Villacarriedo durante gran parte de su vida profesional.

Es evidente que no se trata de un pintor de primera línea, pero a veces son estos personajes secundarios los que nos permiten acercarnos de una manera más precisa al ambiente artístico de un lugar y por ello esperamos haber contribuido al mayor conocimiento de la pintura cántabra del periodo a través de las aportaciones sobre esta desconocida figura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Laza, Manuela. 1995. *Cantabria en la pintura española de fin de siglo. Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander: Ayuntamiento de Santander.
- Álvarez Careaga, Mónica. 1988. "Cien Años de Pintura en Cantabria (1815 - 1915)". Santander: Diputación Regional de Cantabria, Instituto del Patrimonio Histórico y Monumental de Cantabria.
- Álvarez Junco, José, y Adrián Shubert. 2018. *Nueva historia de la España Contemporánea (1808-2018)*. Barcelona: Galaxia Guttenberg.
- Argullol, Rafael. 2004. "Autorretrato:" Refléjate a ti mismo", en *El retrato*, 43-54. Barcelona: Galaxia Guttenberg.
- Arias Anglés, Enrique. 1986. *El paisajista romántico. Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Arias Anglés, Enrique. 1991. *Pintura española del siglo XIX. Cuadernos de arte español*. Madrid: Historia 16.
- Azcárate, José María de. 1973. *Consideraciones sobre el estilo artístico*. Madrid.
- Azorín. 1961. *La generación del 98*. Salamanca: Anaya.
- Baroja, Pío. 2008. *Camino de perfección*. Madrid: Fundación José Antonio Castro.
- Bonet Correa, Antonio. 1992. "El viaje artístico en el siglo XIX". En *Roma y el ideal clásico. La pintura en la Academia Española de Roma (1873-1903)*, 26-37. Madrid: Consejería de Educación y Cultura, Dirección General del Patrimonio Cultural.
- Bozal, Valeriano. 2013. *Historia de la pintura y escultura en España en el siglo XX. Volumen 1900-1939*. Madrid: Cofás.
- Calvo Seraller, Francisco. 1998. *Paisajes de luz y muerte. La pintura del 98*. Madrid: Tusquets Editores S.A.
- Calvo Serraller, Francisco, y Priscila E. Muller. 1998. *Sorolla, Zuloaga: Dos visiones para un cambio de siglo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre.
- Calvo Seraller, Francisco. 2013. *La invención del arte español. De El Greco a Picasso*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- Castán Chocarro, Alberto. 2015. "Nacionalismo español imaginario regional en la pintura del primer tercio del siglo XX", *Arte político*. Madrid: Asociación española de críticos del arte.
- Cierva, Ricardo de la. 1998. *Historia total de España. Del hombre de Altamira al rey Juan Carlos*, 665-786. Toledo: Fénix.

- Comas y Blanco, Augusto. 1890. *La Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid 1890*. Madrid.
- Comas y Blanco, Augusto. 1893. *La Exposición Internacional de Bellas Artes 1892*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Fortanet.
- Dewey, John. 2008. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, Isidoro. 1924. *La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*. Reinosa: A. Andrey y Cía.
- Díaz Plaja, Guillermo. 1966. *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.
- Díez, José Luis. 2004. "El retrato español del siglo XIX", en *El retrato*, 311-340. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Madrid (1884), *Catálogo exposición nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
- Madrid (1897), *Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897*. Madrid, Celestino Apaolaza.
- Galicia Gandulla, Tomás. 2021. "El cambio de gusto en la temática pictórica en el tránsito del siglo XIX al XX a través de la prensa". *Boletín de Arte*, 22, 265-281.
- García López, Pedro Ignacio. 1998. *Azorín y las Vanguardias (su recepción de lo nuevo: 1923-1936)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Pérez, Miguel Ángel, (coord.) 1988. *Anselmo Miguel Nieto- pintor vallisoletano*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- Garín Llombart, Felipe Vicente. 2004. "Historia, concepto y prototipo del retrato como género artístico", en *El retrato*, 9-20. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gómez Llorente, Luis. 1976. *Aproximación a la historia del socialismo español*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- González de Canales y López Obrero, Fernando. 2013. *Uniformes de la Armada. Tres siglos de historia (1700-2000)*. Vol.1. Madrid: Ministerio de Defensa.
- González Herrán, José Manuel. 1999. "Pereda, entre el costumbrismo y la novela regional". *En actas del primer Encuentro de Historia de Cantabria*, 949-962. Santander: Universidad de Cantabria.
- Greer, Germaine. 1979. *The obstacle Race: The fortunes of women painters and their work*. Londres: Martin Esker.
- Guerrero Acosta, José Manuel. 2018. ¿Por qué recordar la guerra de la Independencia? *Revista del Ejército de Tierra Español* 926: 4-12.
- Gutiérrez Burón, Jesús. 1987. *Exposiciones nacionales de pintura en España en el siglo XIX*. Madrid: Universidad Complutense.

- Gutiérrez Burón, Jesús. 1992. *Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid: Historia e información S.L.
- Gutiérrez Díaz, Francisco. 2018. Nuevos datos acerca del pintor Manuel González Cuevas. *Altamira* 89. 485 – 488.
- Gutiérrez Díaz, Francisco. 2013. *Paul Ratier, un artista con leyenda*, 27-32. Santander: Centro de Estudios Montañeses.
- Gutiérrez Sebastián, Raquel. 2008. “Pereda novelista ilustrado”, *Moenia* 14, 197-224.
- Hauser, Arnold. 1978. *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama / Punto Omega.
- Hoyo Aparicio, Andrés. 2000. “Economía, empresas y empresarios en el Santander de 1900”. En *Santander hace un siglo*, 30-63. Santander: Universidad de Cantabria.
- Juberías Gracia, Guillermo. 2018. “Frailes, majos y manolas: nuestra pintura de casacón y su éxito en el París decimonónico”. En *II Jornadas de Investigaciones predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, 131-140. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Kandinsky, Vasili. 1996. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Laín Entralgo, Pedro. 1970. *La generación del noventa y ocho*. Madrid: Espasa Calpe.
- Laín Entralgo, Pedro. 2004. “Antropología del retrato”, en *El retrato*. 35-42. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Libro de actas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado: desde 1982 hasta el 1 de agosto de 1902.
- López García, Pedro Ignacio. Madrid, 1998. << Azorín y las Vanguardias (su recepción de lo nueva: 1923-1936) >>. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- López Sobrado, Esther, <<Pintura Cántabra en París (1900-1936). Entre la tradición y la vanguardia.>>. Valladolid, 2012. Tesis doctoral, Universidad de Valladolid.
- Madariaga de la Campa, Benito. 2003. *José María Pereda y su tiempo*. Polanco (Santander): Ayuntamiento de Polanco.
- Madrid (1884), *Catálogo exposición nacional de Bellas Artes de 1884*. Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello.
- Madrid (1897), *Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897*. Madrid, Celestino Apaolaza.

- Madrid (2001), *Catálogo Los XX: el nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Mainer, José Carlos. 1993. "La invención estética de las periferias", en *Centro y periferia en la modernización de la pintura española. 1880-1918*, 26-33. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Martínez Calzón, Julio. 2016. *La pintura del siglo XIX, una visión estético-conceptual*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Martínez Cerezo, Antonio. 1975. *La pintura montañesa*. Madrid: Ibérico Europeas.
- Martínez Martín, Jesús., (coord.) 2005. *El Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ciento veinticinco años de historia (1880-2005)*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Mena Marqués, Manuela B. 2004. "El arte y la fisonomía", en *El retrato*, 341-368. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Menéndez Pidal, Ramón, (dir.) 1998. *Historia de España. La edad de Plata de la cultura española (1898-1936)*, Tomo 39. Madrid: Espasa Calpe.
- Navascués Palacio, Pedro, Carlos Pérez Reyes, y Ana Arias de Cossío. 1987. *Historia del arte Hispánico*, Vol. 5 "Del neoclasicismo al modernismo". Madrid: Alhambra.
- Navarrete Martínez, Esperanza. 1999. *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación universitaria española.
- Ossorio y Bernard, Manuel. 1883-1884. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas.
- Peillex, Guillaume. 1967. *La pintura del siglo XIX*. Barcelona: Vicens Vives.
- Pena López, María del Carmen. 1982. *Pintura de Paisaje e ideología: la generación del 98*. Madrid: Taurus.
- Pena, Carmen. 1997. "Paisaje y modernidad en la pintura española", en *En torno al paisaje de Goya a Barceló*. 21-33. Madrid: Fundación Argentaria.
- Pérez Rojas, Javier, y Manuel García Castellón. 1994. *El Siglo XX, persistencias y rupturas*. Madrid: Silex.
- Portilla Arroyo, Isabel. 2000. "Los pintores campurrianos" en *el último cuarto del siglo XIX*", *Cuadernos de Campoo* 21, 12-20.
- Reina y Palazón, Antonio. 1979. *La pintura costumbrista en Sevilla (1830-1870)*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Rosemblum, Robert. 1997. "Apuntes sobre la pintura paisajística española", en *Entorno al paisaje de Goya a Barceló*. 15-20. Madrid: Fundación Argentaria.

- Sánchez Gómez, Miguel Ángel, (dir.) 1987. *Historia general de Cantabria. 6, Siglos XVIII y XIX*. Santander: Tantín.
- San Nicolás, Juan, Javier Barón, y Mercé Doñate. 2014. *Darío de Regoyos, 1857-1913, La Aventura impresionista*. Madrid y Málaga: Museo Thyssen Bornemisza y Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Santander (2002), *Carlos de Haes (1826-1898)*. Santander, Fundación Marcelino Botín.
- Simón Cabarga, José. 1955. *Pintores Montañeses, 1856-1956*. Santander: Catálogo de la exposición Casa de Cultura.
- Simón Cabarga, José. 1959. "Agustín Riancho" en *Antología de escritores y artistas montañeses*. Santander: Imprenta de la librería moderna.
- Storm, Eric. 2012. "*La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: Una perspectiva comparada (1890-1937)*". Madrid: Ediciones Complutense.
- Storm, Eric. 2019. *La construcción de identidades regionales en España, Francia y Alemania, (1890-1939)*. Madrid: Ediciones Complutense.
- Suárez Cortina, Manuel. 1994. *Casonas hidalgos y linajes: la invención de la tradición cántabra*. Santander: Universidad Cántabra.
- Suárez Cortina, Manuel. 2000. *Santander hace un siglo*, Santander: Universidad de Cantabria.
- Tielve García, Natalia. 2000. "Una nueva mirada hacia el regionalismo pictórico. La particularidad asturiana", en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, tomo 13. 471-483. Madrid: Universidad Nacional a Distancia.
- Tuñón de Lara, Manuel. 1974. *La España del siglo XIX*. Barcelona: Laia.
- Unamuno, Miguel. 1976. *En torno a las artes*. Madrid: Espasa libros.
- Unamuno, Miguel. 2017. *Zuloaga y la pintura*. Madrid: Casimiro.
- Verhaeren, Émile, y Darío de Regoyos. 1963. *España negra*. Madrid: Taurus ediciones.

WEBGRAFÍA

- Castañeda, Manuel Ángel. 2011. "Los pintores Cántabros, en el rincón". El Diario Montañés. <https://www.eldiariomontanes.es/v/20110807/opinion/articulos/pintores-cantabros-rincon-20110807.html> (Mayo, 2022).
- Gutiérrez Sebastián, Raquel. "Pereda, novelista ilustrado". *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/pereda-novelista-ilustrado/html/d5bd011c-36fd-43fb-a58f-cfebf6d3b236_2.html
- Moreno, Lourdes. 2014. "Regoyos y la Generación del 98". *Málaga Hoy*. https://m.malagahoy.es/opinion/articulos/RegoyosGeneracion_0_843815993.html (Marzo, 2022).
- Portilla Arroyo, Isabel. 2003. "Los pintores campurrianos". *Cuadernos de Campoo*. http://www.vacarizu.es/Cuadernos/Cuaderno_21/Pintores_campurrianos.htm (Marzo, 2022).
- Redondo Álamo, M^a Angeles. "La figura del hidalgo en la sociedad española". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-figura-del-hidalgo-en-la-sociedad-espanola/html/> (Abril de 2022).
- 2008. "Fernando Álvarez de Sotomayor y la pintura 'costumbrista' gallega". *Crónicas de la Emigración*. <http://www.cronicasde laemigracion.com/opinion/author/fernando-alvarez-sotomayor-pintura-costumbrista-gallega/20080616142952026007.html> (Enero, 2022).
- 2011. "Los pintores de la 'generación del 98' contraponen en París 'las dos Españas'". *La región*. <https://www.laregion.es/articulo/cultura/pintores-generacion-98-contraponen-paris-espanas/20111007160132168651.html> (Abril, 2022).
- 2016. "El arte español en el siglo XX". *Historia del arte*. <http://haarte.blogspot.com/2016/05/el-arte-espanol-en-el-siglo-xx.html>. (Marzo, 2022).
- *Regoyos, Darío. Real Academia de Historia de España. Diccionario biográfico*. <http://dbe.rah.es/biografias>. (Abril 2022).
- <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:MarcelinoMenendezPelayo.png> (junio de 2022).