

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**EL PINTOR PEDRO DE IBASETA GÓMEZ DE BARREDA Y LA
PINTURA MONTAÑESA EN EL TRÁNSITO DE LOS SIGLOS XIX Y XX.**

Autor: JESÚS MARÍA SAN MIGUEL MONTORIO

Tutor: IRUNE ROSARIO FIZ FUERTES

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2022

ÍNDICE

0.- INTRODUCCIÓN	4
1.1.- <i>Consideraciones generales.....</i>	6
1.2.- <i>La importancia de la enseñanza oficial en España</i>	7
2.- CONTEXTO HISTÓRICO Y FILOSÓFICO. LA ESPAÑA DEL 98	9
2.1 <i>La "Generación del 98"</i>	9
2.2.- <i>Los mitos de "las dos Españas" y de la "España Negra"</i>	11
3.- EL REGIONALISMO	13
3.1.- <i>La pintura regionalista como exponente del pensamiento noventayochista.....</i>	13
3.2.- <i>Sobre la existencia de la pintura regionalista anterior al desastre del 98</i>	14
3.3.- <i>El sentimiento regionalista en Santander. Su consolidación a lo largo del siglo XIX.....</i>	15
3.4.- <i>Sobre la posibilidad de una escuela pictórica montañesa</i>	17
3.5.- <i>Acerca de los tópicos de la pintura de paisaje y su relación con Pereda</i>	18
4.- PEDRO DE IBASETA Y GÓMEZ DE BARREDA (1858/9 - 1927)	21
4.1 <i>Datos personales y familiares.....</i>	21
4.2 <i>Formación</i>	22
4.3 <i>Producción pictórica.</i>	25
4.4 <i>Pintura de paisaje y de costumbres.....</i>	26
4.5.- <i>Pinturas religiosas.....</i>	29
4.6.- <i>Pinturas de familiares y retratos</i>	35
5.- CONCLUSIONES.....	40
6.- BIBLIOGRAFÍA.....	42
7.- WEBGRAFÍA.....	47
8.-ÍNDICE DE IMÁGENES	48
9.-ANEXOS	66
ANEXO I.- <i>Partida de nacimiento de Gregorio Federico Ibaseta Rosillo.</i>	66
ANEXO II.- <i>Certificado de defunción de Pedro de Ibaseta Gómez de Barreda del Registro Civil de El Astillero.....</i>	66
ANEXO III.- <i>Resumen matriculación y resultados de exámenes del curso académico 1879-1880.</i>	67
ANEXO IV.- <i>Resumen matriculación y resultados de exámenes del curso académico 1882-1883.</i>	67
ANEXO V.- <i>Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura "Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropajes".</i>	68

<i>ANEXO VI.- Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura "Dibujo del Antiguo y Ropajes".</i>	68
<i>Anexo VII.- Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura "Anatomía pictórica".</i>	69
<i>Anexo VIII.- Acta de la Junta de Profesores de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados, celebrada con fecha 20 de septiembre de 1879.</i>	69
<i>Anexo IX.- Acta de la Junta de profesores de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados, celebrada con fecha 9 de abril de 1880.</i>	70
<i>Anexo X (página 1).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de</i>	70
<i>Anexo X (página 2).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de</i>	71
<i>Anexo X (página 3).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de</i>	71
<i>Anexo XI.- Registro de título del profesor Aparicio, D. Esteban</i>	72
<i>Anexo XII.- Fotografía del libro "La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo", donde aparece una fotografía del retrato de Pedro Melagüera y Menezo y su atribución a Pedro de Ibaseta.</i>	72
<i>Anexo XIII.- Fotografía del libro "La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo", donde aparece una fotografía del retrato de Luis de la Lastra y Cuesta y su atribución a Pedro de Ibaseta.</i>	73
<i>Anexo XIV.- Fotografía del libro "La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo", donde aparece una fotografía del retrato de Joaquín de la Peña y su atribución a Pedro de Ibaseta.</i>	73
<i>Anexo XV.- Fotografía del libro "La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo", donde aparece una fotografía del retrato de P. Pedro Díaz Gallo y su atribución a Pedro de Ibaseta.</i>	74
<i>Anexo XVI.- Fotografía de la pintura La apoteosis de San José de Calasanz, atribuido a Pedro de Ibaseta en del libro "La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo".</i>	74
<i>Anexo XVII.- Recordatorio del fallecimiento de Gerardo de Ibaseta Gómez de Barreda.</i>	75
<i>Anexo XVIII.- Exposiciones donde consta la presencia de obras de Pedro de Ibaseta Gómez de Barreda.</i>	75

0.- INTRODUCCIÓN

El presente trabajo pretende profundizar en el estudio de la pintura practicada en España en los años finales del siglo XIX y los inicios del XX y que no llegó a tener un reconocimiento de la crítica, pero que sin embargo ocupa un espacio en la historia de la pintura española en el que merece la pena detenerse.

El análisis se centrará en la pintura de Pedro de Ibaseta, incardinada en la enseñanza oficial que se realizaba durante la segunda mitad del siglo XIX en España.

Para la consecución de estos objetivos el trabajo se ha centrado en la lectura de la bibliografía que se cita a lo largo de este trabajo, por otra parte, se han llevado a cabo trabajos de investigación consistentes tanto en la realización de entrevistas como en la revisión de documentación, así como de indagación en registros públicos. Se debe subrayar que esta labor de campo ha procurado ser lo más exhaustiva posible.

Dentro de las entrevistas personales hay que destacar las llevadas a cabo a los familiares (sobrinos nietos) del pintor tanto en Valladolid como en Santander. En Cantabria, se ha establecido contacto el Ayuntamiento de El Astillero (Cantabria), que realizó en el año 1882 una exposición homenaje a Pedro Ibaseta, y donde se ha localizado un retrato hecho por él de Marcelino Menéndez Pelayo.

También hemos visitado el Colegio de Escolapios en Villacarriedo (Santander), donde Ibaseta estuvo viviendo y trabajando como profesor de dibujo durante cerca de veinticinco años, siendo el lugar donde se encuentra la parte más importante de su pintura religiosa.

Por otra parte, hemos acudido al Centro de Estudios Montañeses (Santander), visitas que han propiciado que se haya establecido un intercambio de información muy interesante con su presidente D. Francisco Gutiérrez Díaz.

Así mismo, se ha visitado la Biblioteca de la Casa de Cultura Municipal Sánchez Díaz, perteneciente al Ayuntamiento de Reinosa, que desde 1954 lleva a cabo funciones relacionadas con la historia del arte, y publica "Cuadernos de Campoo" donde se hace referencia a la pintura cántabra del periodo que nos ocupa.

En el apartado documental, se realizó una investigación relativa a los años de formación de Pedro de Ibaseta en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, así como de algunos de sus profesores¹.

Este trabajo se ha llevado a cabo en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, donde se encuentran actualmente los archivos de la mencionada Escuela.

También se han investigado en los archivos de los Registros Civiles de los municipios de El Astillero y Saro, con la finalidad de poder determinar con la mayor exactitud posible el arco cronológico en el que se desarrolla su vida.²

¹ Información correspondiente a anexos número III hasta el número XI, ambos inclusive.

² Ha quedado pendiente de realizar una mayor investigación documental en la Curia Provincial de Betania (calle Gaztambide nº 65 de Madrid) de los Padres Escolapios, lugar donde ha ido a parar la documentación de muchos de sus colegios y centros de enseñanza y en particular la del Colegio de Villacarriedo. El motivo de no haber podido llevar a cabo dicho trabajo es por haberse negado la comunidad religiosa citada por las prevenciones sanitarias en relación con el COVID-19.

1.- SITUACIÓN DE LA PINTURA EN LOS AÑOS FINALES DEL SIGLO XIX Y LOS INICIOS DEL SIGLO XX

1.1.- Consideraciones generales

Hacia 1870 la pintura en España está dominada por un eclecticismo³ a la vez que se perciben cambios en la jerarquía de los géneros pictóricos⁴. Hay un triunfo del naturalismo, que se refleja principalmente en dos géneros que nos van a interesar para este trabajo, el retrato y la pintura de paisaje, que van a vivir ahora uno de los momentos de mayor esplendor.

Otro cambio importante que se está generando en este periodo tiene que ver con el foco hegemónico del arte en Europa, que se traslada de Roma a París. En la primera de estas ciudades, la I República Española había fundado en 1873 la Academia Española de Bellas Artes, aunque la costumbre de becar a artistas españoles para que estudiaran bien en Roma, bien en París, provenía del siglo XVIII.

Más de un siglo después, la ciudad eterna seguía conservando el prestigio de ser considerada la cuna del arte, mientras que París se había transformado por esas mismas fechas en la indiscutible capital del mundo moderno, algo que se percibía de manera muy inmediata incluso en el terreno urbanístico. Mientras, Roma seguía respondiendo al trazado barroco⁵ y, por tanto, hasta en este aspecto reflejaba la tradición por encima de la modernidad.

Para aquellos que se quedaban en España por decisión propia o -las más de las veces- por carecer de una pensión de estudio para una de estas dos ciudades, la senda a seguir es la tradición y el academicismo, sobre todo a partir de las enseñanzas en Madrid de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Allí acudieron numerosos pintores que, sin llegar a configurar escuelas regionales propias, han experimentado una formación, más o menos larga o completa, en la capital de España, para posteriormente llevar a cabo su actividad artística en su provincia de origen.

³ Martínez Calzón 2016, 760.

⁴ Calvo Serraller 2016, 19.

⁵ Bonet Correa 1992, 26-37.

1.2.- La importancia de la enseñanza oficial en España

Hemos de arrancar del reinado de Isabel II, cuando la enseñanza académica del arte emanaba de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, la cual compartió el espacio físico con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el Palacio Goyeneche hasta 1967. La formación se basa en el dibujo y modelado académico, fundamentado en un orden rígido y canónico, alejado de los movimientos vanguardistas.

No obstante, tal y como señala Dewey (2008): “La enseñanza oficial se convierte en un hito significativo, y designa un periodo durante el cual una parte importante de las obras realizadas por sus discípulos lleva el gel [sic] de la época”. En definitiva, a través de la enseñanza oficial, se produce una homogeneidad en cuanto al estilo con los artistas de una determinada época, correspondiente a la estructura de la sociedad que se crea, de la que da testimonio y es un reflejo⁶.

En cuanto al profesorado, para hacerse, aunque sea una somera idea, se puede revisar, por ejemplo, el “Registro de Títulos de Señores Profesores. Dá principio en 7 de octubre de 1857”⁷, donde figuran los nombramientos, emolumentos, cargos ocupados, etc..., de los profesores de la mencionada escuela. En él aparecen los nombres de algunos de los más destacados artistas del momento, como, José de Madrazo, Federico de Madrazo, Carlos de Haes, etc...

Uno de los motores de la pintura en España, va a ser la aparición de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se regularán legalmente mediante Real Decreto, firmado en 1853 por la reina Isabel II, siguiendo la ruta marcada por los salones franceses⁸. La primera exposición se celebró en 1856 y se prolongaron hasta 1968.

Una de las características más importantes de estas exposiciones, es que de alguna manera, se determinaban los criterios artísticos de la época⁹. La pintura fue el nervio articulador de estas exposiciones, que contenían cinco secciones diferentes (pintura, escultura, grabado, arquitectura y artes decorativas), convirtiéndose en un medio para darse a conocer los pintores y sus obras de una manera rápida¹⁰.

⁶ Azcárate 1973,17-22.

⁷ Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

⁸ Gutiérrez Burón 1987, 148-222.

⁹ Reina y Palazón 1979, 128.

¹⁰ Para una visión de conjunto véase Información Navarrete Martínez, 1999.

Para nuestro trabajo, es importante determinar, que entre las aportaciones que realizan los pintores de diferentes lugares de la geografía española, figuran las realizadas por los pintores cántabros, con algunas obras que se pueden incluir dentro de un tipo de pintura a caballo entre el costumbrismo y el regionalismo, fundamentada en el paisaje y las costumbres del lugar¹¹.

Además de las exposiciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, no se pueden obviar, otros lugares significativos, donde diferentes artistas tenían sus puntos de encuentro, como el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que, si bien fue fundado en 1890, tuvo su origen en la tertulia del Café Suizo de 1879¹².

¹¹ Alonso Laza 1995, 437.

¹² Martínez Martín 2005, 21.

2.- CONTEXTO HISTÓRICO Y FILOSÓFICO. LA ESPAÑA DEL 98

2.1 La “Generación del 98”

No se puede estudiar la pintura del último tercio del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX, sin contextualizarla en la situación socio-histórica que la envuelve. En la mayor parte del periodo al que se hace referencia en este estudio, la situación política española, corresponde con el periodo conocido como “Restauración Borbónica”¹³.

En 1898 los destinos de España están bajo la regencia de la reina María Cristina de Habsburgo, regencia que es deudora del “*Pacto del Pardo*” (1885) entre liberales y conservadores, de tal modo que este acuerdo garantiza la continuidad del sistema monárquico. El pacto condujo a la alternancia política, para algunos fundamento de la descomposición interna de los miembros de ambas tendencias. A esta situación crítica se sumó en 1898 la pérdida de los últimos territorios coloniales en América (Cuba y Puerto Rico), así como en Oceanía y Asia (Islas Marianas, Islas Carolinas e Islas Filipinas).

Esta pérdida, supuso el aldabonazo final que ilustraba una realidad que era anterior al desastre: la decadencia del papel de España en el contexto mundial. No supuso un fracaso más, sino que se trasladó esta sensación de ocaso a la conciencia colectiva, y por tanto, dejó su huella en toda una generación, conocida como Generación del 98¹⁴.

Sobre esta generación y su pensamiento, merece la pena detenerse en dos aspectos. En primer lugar, en las interpretaciones actuales del desastre del 98 se desecha la idea de verlo como un hecho aislado que solo afectó a España, sino que se debe asimilar como “uno más de los fracasos de los países más vulnerables en la lucha imperialista”¹⁵ tal y como sucede en las mismas fechas con la pugna entre Portugal y Gran Bretaña o la humillación de Italia en Etiopía, por poner dos ejemplos cercanos. En segundo lugar, en cuanto al pesimismo que domina el periodo, hoy en día no se concibe

¹³ Para una visión de conjunto de este periodo véase Menéndez Pidal, 1998.

¹⁴ La bibliografía sobre la misma es prácticamente inabarcable, No obstante, como punto de partida, son obligada referencia los estudios clásicos Laín Entralgo (1967) y Díaz Plaja (1966), quien niega su existencia y los divide en modernistas y noventayochistas. No obstante, para una comprensión global del fenómeno, nosotros hemos seguido la visión más actual de Álvarez Junco y Adrián (2018).

¹⁵ Álvarez Junco, José y Adrián Shubert 2018, 116.

como una excepción, sino como la versión hispánica de la sensación crepuscular del fin de siglo.

Uno de los rasgos más destacados en España es un cierto ensimismamiento, entendido como el deseo de volcarse en lo propio, lo autóctono, ignorando, incluso despreciando, lo externo. Cuando se alude al término Generación del 98, nos estamos refiriendo, sobre todo a intelectuales y literatos, que, pese a su heterogeneidad¹⁶, coinciden en su interés en la búsqueda del “alma nacional”, uno de los conceptos clave de la época y que aparece en el título de numerosos escritos¹⁷, hasta el punto de ser el título de una revista de la época, en la que participaron literatos como Azorín o Baroja¹⁸.

Pero, lo cierto es que no solo la literatura, todas las artes, van a verse afectadas por esta búsqueda de la esencia nacional, como se puede comprobar en la música de Falla, Albéniz o Granados¹⁹, o, en el campo de las artes visuales, en la arquitectura y la pintura, disciplinas en las que más que la esencia nacional, trataba de capturar el carácter de alguna determinada región española.

Esa heterogeneidad no impedía los vasos comunicantes entre intelectuales y artistas, como se pone de manifiesto en el interés de algunos de estos escritores por la obra de los pintores coetáneos.

Como es bien sabido, va a ser José Martínez Ruiz “Azorín” quien en 1913 acuñe el término de “Generación literaria del 98” de la cual él era miembro. En el campo artístico, Azorín defendía siempre a Darío Regoyos a través de la valoración de su obra pictórica, siendo muy probable, que además de agradarle por motivos estéticos, pudiera ver la confluencia de sus propias ideas. Azorín comparaba a Pío Baroja con Darío Regoyos y decía: “De Regoyos a Baroja, de unos a otros paisajes, del pictórico al literario, no hay más que un paso”²⁰.

El propio Pío Baroja publica en 1902 la novela “Camino de perfección”, en la que desde el primer momento, se explicitan a través del protagonista de la obra, algunas de las ideas estéticas del escritor. Así, se sitúa la pintura de El Greco por encima de la de

¹⁶ Álvarez Junco, José y Adrián Shubert 2018, 167.

¹⁷ Glosados en Mainer 1993, 32.

¹⁸ Mainer 1993, 32.

¹⁹ Álvarez Junco, José y Adrián Shubert 2018, 367.

²⁰ Azorín 1961.

Velázquez²¹, o se critica en una visita a la Exposición Nacional de Bellas Artes, que los críticos “No han comprendido a Rusiñol, ni a Zuloaga ni a Regoyos”²².

2.2.- Los mitos de “las dos Españas” y de la “España Negra”

Dos de las ideas que se relacionan con la Generación del 98 son “las dos Españas” y la “España Negra”.

Según manifiesta López García (1998), se vive un momento en que las diferentes artes sienten la necesidad de apoyarse entre sí. Cada miembro de la “Generación del 98”, en su parcela, revela su pensamiento sobre “las dos Españas”, la oficial y la real, siendo su forma de comunicación mostrar el mundo rural abandonado, el paisaje, las escenas cotidianas de cada región y sus tradiciones, mientras que simultáneamente rememoran los mitos españoles²³.

La doble visión de España, con la fuerza que adquiere otro de los temas recurrentes del momento, la “España Negra”, influye en todos los ámbitos y en especial la pintura del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Este concepto de “España Negra” tiene su origen en el escritor Emile Verhaeren y el pintor Darío de Regoyos, que se conocen en Bruselas cuando este último estaba inmerso en la gestación del grupo “Les XX”, que se llevó a cabo a finales de 1883, y obtuvo su formalización el 4 de enero de 1884²⁴. Este grupo no se limitaba solamente a la pintura, sino que se realizaban otras actividades culturales tales como conciertos musicales, conferencias, literatura, etc...

Regoyos y Émile Verhaeren, en 1888, viajan juntos por España. Como consecuencia de este viaje, Verhaeren publica en la revista L'Art Moderne, diversos artículos relativos a sus experiencias en España, que son el germen del libro “La España Negra”, ilustrado con grabados de Regoyos y publicado por ambos autores en 1899. Esta obra es una visión muy crítica de España, donde se muestra lo marginal, el retraso, las costumbres más tétricas, la suciedad, la incultura de las gentes, y en especial, el peso de una tradición y religiosidad devota y mal entendida, donde la religión no es presentada como luminosidad espiritual, sino anclada en los ritos y el inmovilismo. Una

²¹ Baroja 2008, 789.

²² Baroja 2008, 793.

²³ López García 1998, 356.

²⁴ Para este grupo es de indispensable consulta el catálogo Los XX: el nacimiento de la pintura moderna en Bélgica. 2001.

España donde primaba lo cutre, la brutalidad, la ignorancia y miseria, una nación conectada a tradiciones antiguas que no le permiten avanzar, y que no deja de olvidar sus glorias del pasado y ahora está muerta.

Como apunta Mainer (1993), “el texto de Regoyos no inventó la España Negra, pero si fue un síntoma de que existía”, y ciertamente existe a menudo en este mito una parte de denuncia y otra de “complacencia estética”²⁵.

²⁵ Mainer 1993, 32.

3.- EL REGIONALISMO

3.1.- La pintura regionalista como exponente del pensamiento noventayochista.

Como decíamos más arriba, aunque la mayoría de las veces se han abordado las ideas de la generación del 98 tomando como referencia el pensamiento de literatos e intelectuales de la época, lo cierto, es que se pueden hallar análogas características en la obra pictórica de algunos coetáneos, y en su interés por definir a través del paisaje y del paisanaje, los caracteres inherentes a una determinada región.

La señalada heterogeneidad del pensamiento noventayochista también se encuentra en la pintura regionalista. Esta afirmación se traduce, en primer lugar, en que no existen unos rasgos formales comunes, pero también hay diferencias en cuanto a la aproximación a las características de una región, ya que habrá pintores que incidirán más en el atraso de ese lugar a través del prisma de la España Negra, mientras que otros tienen un acercamiento menos exacerbado, aunque siempre doliente.

Simultáneamente, en el ámbito oficial, el auge de los temas sociales en la pintura comienza por esas mismas fechas, cuando los temas de marcado acento social van sustituyendo en los certámenes a la pintura de historia. El punto de partida puede estar en la pintura de 1889 de Luis Jiménez Aranda, *Una sala de hospital durante la visita del médico jefe* (fig.1), de factura excelente. Todas las obras que triunfan en los salones oficiales, en la última década del siglo XIX y la primera del siguiente, suelen presentar la crítica de una manera un tanto encubierta o suavizada, pero en todo caso, el acercamiento -aunque sea sentimentaloides en algunos casos- a temas más cotidianos, es un gran cambio respecto a la etapa anterior.

Pero la pintura de los artistas de pensamiento afín al de la generación del 98 no solo se queda en denunciar el atraso de España, especialmente la rural. Trascendiendo esta visión negativa sobre el campo, hay un afán de proyectar la identidad del hombre a partir del paisaje, especialmente el castellano, que encarna por su sobriedad y por su glorioso pasado un perfecto escenario que se mira con melancolía²⁶.

Más allá de esta mirada melancólica sobre Castilla, la pintura del periodo, y muy especialmente la de paisaje, se abre a la plasmación de corte naturalista de otros paisajes de la Península. No solo esto: a algunos pintores les interesa también el estudio

²⁶ Pena López 1982, 71.

del folklore o de las tradiciones autóctonas, el paisanaje en definitiva, pero no con una mirada anecdótica y costumbrista, sino para tratar de reflejar también a través de estos aspectos la identidad de un determinado lugar. En los diversos estudios dedicados a esta época, se acude al término “regionalista” para definir las manifestaciones culturales, entre ellas la pintura, en relación con este pensamiento y esta época. Es un vocablo de la historiografía española, pero lo cierto, es que parecidas manifestaciones artísticas se encuentran en otros países europeos²⁷.

3.2.- Sobre la existencia de la pintura regionalista anterior al desastre del 98

Aunque la visión que hemos tratado de dar hasta aquí es la que predomina en la historiografía, este “replanteamiento de la propia identidad colectiva”²⁸ había empezado antes del desastre del 98, pues desde mediados del siglo XIX las élites regionales van a impulsar de manera muy directa una nueva concepción de la región para organizar la nación. Es decir, se participa en la construcción nacional a la vez que hay una clara conciencia sobre las singularidades de la propia región, de manera que en este contexto ser regionalista no significaba ir en detrimento de la creación de una identidad colectiva nacional²⁹.

De hecho, desde la identidad nacional de los estados centralizados se fomentaron las identidades locales y regionales, porque ello sirvió como instrumento de control. De este modo, en el campo artístico los artistas crean imágenes elogiando las maravillas de su “patria chica” para los pabellones nacionales de las Exposiciones Internacionales.

Este proceso va a incrementarse a finales de siglo, no solo porque las élites locales se van a implicar más en la creación de esta identidad, sino porque además va a haber una voluntad de involucrar en dicho proceso a un público más amplio³⁰ y para ello la cultura va a jugar un papel sustancial. En el caso de la pintura, pero también de la literatura, a la que está tan íntimamente unida, este proceso puede ayudar a explicar el apego al costumbrismo de carácter tardorromántico a finales del siglo XIX.

Así pues, desde nuestro punto de vista, estimar la pintura que busca la representación de paisajes, hombres y costumbres de una determinada región es una

²⁷ Storm, 2012, 168.

²⁸ Storm 2012, 164.

²⁹ Sobre este asunto véase, Storm, 2012.

³⁰ Storm 2012,162-166.

respuesta al desastre del 98, no siempre es una posición defendible, aunque ciertamente con ese acontecimiento sí que se acentúa el carácter esencialista y grave de la representación de lo local, atravesada a menudo con los tópicos de la España Negra o de las dos Españas.

En definitiva, la dinámica regionalista pasa a formar parte del “problema de España” con fuerte protagonismo en el último tercio del siglo XIX.³¹ Desde el punto de vista formal, esta pintura finisecular, sin llegar a ser vanguardista, se presenta con un cierto espíritu renovador entre 1906 y 1917, con planteamientos plásticos e iconográficos diferentes a los del costumbrismo y eclecticismo del siglo XIX³².

Si bien esto es innegable, e idóneo para etiquetar la pintura de autores como Julio Romero de Torres o Ignacio Zuloaga, hay que incidir en que no significa que desaparezca la pintura que refleja paisajes y costumbres locales desde un punto de vista costumbrista, como sucede en el ámbito montañés, donde encontramos con unas características específicas que no siempre es fácil casar con este planteamiento general.

3.3.- El sentimiento regionalista en Santander. Su consolidación a lo largo del siglo XIX.

Se empezará por esbozar unos breves rasgos de la situación histórica de Cantabria en este periodo, para luego tratar de definir el ambiente artístico montañés, inseparable del ambiente literario coetáneo. Dado que uno de los aspectos a tratar de este trabajo es la conformación de una pintura regionalista cántabra, al acercarnos a la historia es necesario centrarse en aquellos sucesos del pasado que van a ir contribuyendo a crear un sentimiento regional.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII se van a ir dando pequeños pasos que conducirán a la conformación de un sentimiento de identidad frente a los territorios limítrofes. En 1754 el papa Benedicto XIV erige esta diócesis a partir de territorios pertenecientes hasta entonces a las sedes de Oviedo y Burgos; un año después Santander obtiene el título de ciudad y en 1785 se crea el Real Consulado de Santander, independizándose después de casi tres siglos del de Burgos. En 1778 se había creado además la provincia de Cantabria, aunque tuvo una breve duración. Esta etapa, que podríamos considerar la primera de un largo proceso, culmina en cierto modo con la

³¹ Pena 1997, 29.

³² Pérez Rojas y García Castellón 1994,78-80. De la misma opinión es Storm 2019, 72.

creación de la provincia de Santander³³ en la división territorial de 1833, englobada en Castilla, pero sin dependencia administrativa alguna. Por último, en 1839 se crea un instituto de enseñanza secundaria: el Instituto Cántabro, en el que estudió, entre otros, el escritor Pereda y que fue el único existente hasta 1962.

En lo estrictamente económico, a lo largo del siglo XIX, el puerto de Santander no va a dejar de crecer. La riqueza proviene de la economía mercantil, pues es un centro exportador de la harina castellana e importador de los productos que llegan de Ultramar. A lo largo de la costa se conforma por tanto la zona más pujante y más poblada de la región³⁴. Aunque la pérdida de las colonias debilita este comercio, los empresarios mercantiles dirigen sus negocios hacia otros centros de producción, en este caso la propia provincia, convirtiéndose esta en una de las pocas zonas industrializadas del país³⁵. Es el momento del apogeo de la minería -hierro y zinc principalmente- y la ganadera, sobre todo destinada a la producción láctea. Hay un aumento de vías de comunicación hacia el interior, pero no entre las comarcas, sino para potenciar ese eje económico a lo largo de Reinosa y Torrelavega.

Es importante detenerse en estos aspectos para concluir que, a lo largo del siglo XIX, en Cantabria se van a ir subrayando cada vez más las diferencias entre el campo -atrasado- y la ciudad, pujante y en transformación. Por otra parte, y, sobre todo, como fruto de ese desarrollo minero, la necesidad de prados donde paste el ganado, pero también por la implantación masiva del eucalipto en detrimento de otras especies autóctonas de más lento crecimiento, el paisaje se va a ir deteriorando y transformando en otro diferente, cada vez más parecido al actual.

En cuanto al ambiente cultural, en palabras de Suárez Cortina (2000, 14) “lo que marcaba el ritmo cultural de la ciudad eran las tertulias conservadoras donde la palabra, el gusto y la pluma de Pereda y su entorno eran dominantes”. Pereda, en cuyo pensamiento y su relación con la pintura profundizaremos más adelante, pertenece a una generación de intelectuales cántabros, entre los que se puede destacar también a Menéndez Pelayo, de acentuado carácter conservador, y con una producción literaria que “ha marcado de modo profundo el imaginario colectivo de la ciudad”³⁶. Este

³³ En el siglo XIX se impondrá para todo el territorio este topónimo y no el de Cantabria, aunque el territorio que englobaban era el mismo, que no incluía la zona de Campoo. Para este tema véase Antecedentes históricos y culturales de la provincia de Santander como región. Centro de Estudios Montañeses, 1978.

³⁴ Sánchez Gómez 1987, 216.

³⁵ Hoyo Aparicio 2000, 50.

³⁶ Suárez Cortina 2000, 14.

ambiente cultural se entiende que era el de la pujante burguesía mercantil que detentaba el poder económico, que, por una parte estaba contribuyendo a la transformación de su región, pero por otra, disfruta de la evocación de una tradición mitificada.

En el campo artístico, esto significa que el mismo público que ensalzaba y escuchaba a este grupo de intelectuales es el que demandaba en lo artístico obras similares que reflejen el mismo pensamiento conservador y localista. Además, la burguesía tenía entre sus géneros favoritos el retrato y el paisaje. Este último va a ser considerado el género más adecuado para decorar sus casas,³⁷. Aprovechando su consideración como tema intrascendente, gozó de una mayor libertad expresiva y experimental que el resto de los géneros³⁸.

3.4.- Sobre la posibilidad de una escuela pictórica montañesa

Aunque en Cantabria nacieron pintores tan relevantes como el neoclásico José Madrazo o Pedro González Bolívar, la adscripción de estos y otros artistas cántabros al ambiente académico madrileño, provocaron la inexistencia de una “escuela montañesa”³⁹. Como en la mayoría de las provincias españolas, faltaban en Cantabria instituciones que proporcionaran una formación artística específica, situación que se remedia con la creación en 1878 de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos por la Diputación Provincial de Santander⁴⁰. Hubo un precedente con la fundación en 1790 de unos cursos de formación relacionada con las Bellas Artes. Se llevaban a cabo en la Escuela Náutica creada por el Real Consulado de Santander, que instaurará una política de concesión de becas para completar los estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid⁴¹.

Aunque los géneros que se practican son variados, destaca la pintura de paisaje, que en toda España se había transformado gracias a la labor de Carlos de Haes⁴², responsable de la introducción del paisajismo realista en España, con el que se formaron varios artistas cántabros que contribuyeron poderosamente a definir los caracteres del paisaje montañés⁴³. Quizá el más conocido de estos discípulos cántabros

³⁷ Pena 1998, 3.

³⁸ Pena 1977, 21.

³⁹ Martínez Cerezo 1975, 25.

⁴⁰ Alonso Laza 1995, 432.

⁴¹ Alonso Laza, 1995, 432.

⁴² Véase Santander, 2002.

⁴³ Véase Santander 2002. Una especial atención a estos artistas cántabros discípulos de Haes, pp.163-164 y 178-179.

de Haes es Agustín de Riancho, (1841-1929) gran paisajista, que completó sus estudios en Bélgica y dio a conocer en España el estilo de la Escuela de Barbizon y sus paisajes realistas. También es digno de reseñar el trabajo de otros discípulos de Haes, como Casimiro Sainz Saiz (1853-1898), Fernando Pérez del Camino (1859-1901), del que se hablará más adelante, o Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934), director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas, que obtuvo terceras medallas en las Exposiciones Nacionales de 1884 y 1890. Sirva de referencia sus obras *El Tajo en Lisboa* (fig.2) y *Marina* (fig.3), correspondientes a sendas exposiciones.

Estos y otros artistas cántabros implicados en la conformación de lo que se ha venido en llamar “paisaje realista” que se forma en Santander, grupo en el que también hay que mencionar a Manuel Salces, o José Salís Camino⁴⁴.

3.5.- Acerca de los tópicos de la pintura de paisaje y su relación con Pereda

Toca ahora preguntarse si, más allá de esta adscripción al paisaje realista, hay algunos tópicos que ayudan a definir y diferenciar el paisaje pictórico cántabro. Se aprovecha la pintura de paisaje para introducir en ella la representación del paisanaje como fiel reflejo de las gentes del lugar, si bien existe una tendencia a la presentación del campesino feliz, sin atisbo de crítica social que mostrara la dura realidad que se soportaba en los trabajos agrícolas y de atención del ganado. Otro de los tópicos de la pintura cántabra está en la representación del mar, normalmente en su versión más indomable, o bien a través de temas marineros de marcado sabor costumbrista.

En definitiva, aunque el paisajismo se actualiza con las directrices de Carlos de Haes, la visión realista del paisaje no se desprende de una cierta idealización a lo largo de toda la centuria y, además de idealizarse, se utiliza para simbolizar el alma de esa zona.

En esta visión idealizada del paisaje, es decisivo el papel de José María de Pereda (1833-1906), pues dentro del ambiente santanderino, su influencia no se limitaba a lo literario, sino que su visión impregnaba todo el ambiente cultural, de tal manera que sus obras se pasaban de mano en mano, incluso se leían en voz alta sus cuadros costumbristas extraídos de sus *Escenas Montañesas*⁴⁵. Aunque se trata de un escritor nacido en el primer tercio de siglo, sus obras más relevantes y más ligadas al paisaje cántabro, se van a publicar en 1885, en el caso de *Sotileza*, y 1895, si hablamos de

⁴⁴ Martínez Cerezo 1975, 29.

⁴⁵ Madariaga de la Campa 2003, 45.

Peñas Arriba. Su dimensión pública y su pensamiento trascendían lo estrictamente literario gracias a sus artículos periodísticos, de marcado carácter costumbrista, y al hecho de haber sido diputado a Cortes por Cabuérniga durante el Sexenio Revolucionario. Aunque el éxito de su literatura se dejaba notar sobre todo en su tierra natal, su defensa de la idiosincrasia de cada región dota a su literatura de una ideología que trasciende ese ámbito, de tal manera que su apoyo a la literatura catalana condujo a que en 1892 fuera invitado a presidir los Juegos Florales de 1892 en Barcelona⁴⁶.

Así pues, su obra y su pensamiento tenía plena vigencia en los años finales del siglo, como demuestra el hecho de que en 1897 es nombrado miembro de la Real Academia Española, con un discurso de ingreso que versaba, como no, sobre la novela regional.

En lo que respecta al campo artístico, la literatura de Pereda, con su marcada idealización tardorromántica en la descripción del paisaje cántabro⁴⁷ tanto costero como de interior, va a colaborar en la creación de un clima que incide en la pintura montañesa finisecular. La visión estereotipada de la montaña y de la costa cántabra de la literatura perediana impregna la imagen que se da en la pintura del paisaje cántabro, y se transmite al resto del país a través de las Exposiciones Nacionales, donde presentan sus obras pintores tales como Fernando Pérez del Camino, Pío Ardáñez o Donato Avendaño. No solo se trata de una determinada manera de mirar al paisaje, a veces las pinturas presentadas hacen explícita referencia a la obra de Pereda, como ocurre en 1885, 1890, 1906 y 1907⁴⁸.

Otro aspecto en el que desatacaba la literatura de Pereda, y que de hecho es el que le dio su fama inicial, tiene que ver con sus escenas costumbristas, que nos conducen también a un pensamiento tardorromántico, cargado de pintoresquismo intrascendente, pero no exento de crítica, ya que uno de los temas que vertebraba su obra es el menosprecio de la capital y el elogio de lo local⁴⁹, pensamiento íntimamente relacionado también en su obra con el del desprecio de lo moderno en favor de las tradiciones.

⁴⁶ Madariaga de la Campa 2003, 81.

⁴⁷ Alonso Laza 1995, 431.

⁴⁸ Alonso Laza 1995, 438.

⁴⁹ González Herrán 1999, 956-957.

El costumbrismo pictórico cántabro, vigente aún en los años finales del siglo XIX, es deudor del este costumbrismo literario⁵⁰, como se puede ver en autores como Victoriano Polanco y Crespo o Fernando Pérez del Camino, amigo este último de Pereda. La producción de estos artistas pertenece al último tercio del siglo XIX, y de hecho su obra cumbre es la publicación conjunta de una colección de dibujos titulada *La montaña, paisajes, costumbres y marinas de la provincia de Santander*, publicada en 1889, prologada por Pereda⁵¹. Su marcado sabor costumbrista trasciende el límite de la primera mitad de siglo en la que se suele enmarcar esta tendencia en el campo artístico.

Por tanto, en el tránsito entre los siglos XIX y XX sigue habiendo un público, “aferrado al tradicionalismo, que buscaba en el arte la plasmación de unas raíces que, arrancando de las ideas de Menéndez Pelayo y de la literatura perediana, valora, ante todo, “la tierra”⁵².

⁵⁰ Alonso Laza 1995, 440.

⁵¹ Gutiérrez Sebastián 2008, 198.

⁵² Véase López Sobrado, 2012.

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

4.1 Datos personales y familiares

Pedro de Ibaseta y Gómez de Barreda⁵³ nace en Saro⁵⁴ (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 (ver anexo I), 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 Sotero⁵⁵, Pascual Gerardo⁵⁶, Alberto Toribio⁵⁷, Sofía Juana⁵⁸, y M^a Francisca Fidela⁵⁹. Pascual Gerardo, llegaría años adelante a ser secretario del Ayuntamiento de El

⁵³ 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 (anexo II.)

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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.)

⁵⁶ Nacido el 17 de mayo de 1866 a las 4,30 del mediodía (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 2)

⁵⁷ Llegado al mundo el 16 de abril de 1870, por la tarde (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 79 vto.)

⁵⁸ Alumbrada el 6 de mayo de 1872 a las 4 del mediodía (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 125 vto.)

⁵⁹ Que nació el 22 de marzo de 1875 por la tarde (Archivo Diocesano de Santander, libro 3.390, fol. 182 vto.).

Astillero⁶⁰. 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 Campsa⁶¹ 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 pictórica⁶².

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 que figura en el anexo II.

4.2 Formación

Gracias a los catálogos de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1884 y 1897⁶³, 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 Ibaseta⁶⁴.

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

⁶⁰ 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.

⁶¹ Acrónimo de la Compañía Arrendataria del Monopolio del Petróleo, Sociedad Anónima.

⁶² 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.

⁶³ Catálogo exposición nacional de Bellas Artes de 1884, 66-67, y Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897, 82-83.

⁶⁴ Gutiérrez Díaz 2018, 485-488.

Existe constancia documental de que Ibaseta estuvo matriculado durante los cursos escolares 1879-1880 y 1882-1883, dos cursos no consecutivos⁶⁵ 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 Madrid⁶⁶, 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.

⁶⁵ Se adjunta como anexo III y anexo IV copias obtenidas de las matrículas, asignaturas cursadas y sus correspondientes calificaciones en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, en los cursos académicos 1879/1880 y 1882/1883.

⁶⁶ El archivo histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes existe documentación del periodo comprendido entre 1857 y 1978 de la antigua Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado, denominada Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1940 y Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1967. A partir de 1978 se integró en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

Pedro Ibaseta se matricula durante el curso 1879-1880⁶⁷ 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 asignaturas⁶⁸.

Por otro lado, en el curso 1882-1883 solamente se matricula sin constar que se examinara de ninguna de ellas⁶⁹, 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 Ibaseta⁷⁰.

Carlos Luis de Rivera (1815-1891), que obtuvo el premio de primera clase de la Real Academia de San Fernando con tan solo quince años⁷¹, 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

⁶⁷ Véase anexo III.

⁶⁸ Se adjuntan como anexos V, VI y VII, las actas correspondientes a las materias superadas en este curso por Pedro de Ibaseta.

⁶⁹ Véase anexo IV.

⁷⁰ 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 (anexo VIII) y la de fecha 9 de abril de 1880 (anexo IX) 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.

⁷¹ Ossorio y Bernard 1883-1884, 575-577.

trabajó en la Escuela Especial de Pintura y en el Conservatorio de Artes⁷². 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.

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 años⁷³. 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 extranjero⁷⁴.

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* (fig.4), 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.

4.3 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

⁷² Ossorio y Bernard 1883-1884, 39-40.

⁷³ 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.

⁷⁴ Gutiérrez Burón 1987, 148-150.

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 retratados⁷⁵, 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 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.

4.4 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* (fig.5). 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

⁷⁵ Según información verbal recibida de su familia, en muchas de sus obras aparecen representaciones conocidas por ella.

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* (fig.6), 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* (fig.7), 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* (fig.8), 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* (fig.9), 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* (fig.10), 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* (fig.11), *Mujeres del campo* (fig.12) y *Mujeres en el mercado* (fig.13).

La primera de ellas, *Palacio de los Gómez de Barreda en Saro de Carriedo* (fig.11), 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* (fig.14), 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 (fig.12), 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* (fig.13), 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.

4.5.- Pinturas religiosas

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 1919-1920⁷⁶, siendo esta información coincidente con la constancia de su estancia en el año 1897⁷⁷. Sin embargo, no tenemos certeza de las fechas exactas ya que los archivos del colegio han sido trasladados por la orden religiosa de Los Escolapios a la central de su provincia religiosa, sita en la calle Gaztambide nº 65 de Madrid, no habiendo obtenido hasta ahora permiso para poder analizar los archivos mencionados.

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”*⁷⁸. 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*

⁷⁶ 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.

⁷⁷ Catálogo exposición general de Bellas Artes de 1897, 82-83.

⁷⁸ 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.

*José de Calasanz, el distinguido artista y profesor de dibujo de este centro docente, don Pedro de Ibaseta*⁷⁹.

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 interlocutor⁸⁰, 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 1936⁸¹. 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 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 continuación⁸²:

- *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.

⁷⁹ Información por escrito proporcionada por el Presidente del Centro de Estudios Montañeses, Francisco Gutiérrez Díaz.

⁸⁰ Padre José Antonio Alvarez Gómez

⁸¹ 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)).

⁸² La información sobre cada personaje de las obras referenciadas es parte de las leyendas que aparecen en la parte inferior de cada cuadro.

- *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.
- *V.P. Gelio Gelini*, fallecido en 1616 e introducida la causa de su beatificación.
- *R. Tomás Vitoria de la Visitación*, que ejerció el Ministerio Apostólico de la fe.
- *Ilmo. Sr. Lorenzo de S. Blas*, que llegó 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 llegó a ser obispo de Calahorra y autor del Gran diccionario árabe.*
- *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, llegó 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 cuadros⁸³, siendo este uno de los problemas característicos de la pintura del siglo XIX, que está dando al traste con muchas obras.

⁸³ Greer 1979, 132.

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* (fig.15), 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).

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* (fig.16), 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* (fig.17), 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* (fig.18), 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 (fig.19)*, 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 (fig.20)*, que estudio "humanidades y latinidad" en 1817 en el Colegio de Villacarriedo⁸⁴.
- *Luis de la Lastra y Cuesta (fig.21)*, cardenal y arzobispo además de alumno del Colegio en el año 1818⁸⁵.
- *Antonio García Fernández (fig.22)*, que murió siendo arzobispo de Segovia y estudio en el Colegio entre 1840 y 1849⁸⁶.
- *Joaquín de la Peña (fig.23)*, alumno del Colegio y que entró a forma parte de la comunidad religiosa escolapia en 1767⁸⁷.

Podría incluirse en este elenco *Pedro Díaz Gallo*⁸⁸. 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 (fig.24), 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

⁸⁴ Aparece su atribución a Ibaseta en "*La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*". Anexo XII.

⁸⁵ La atribución de este cuadro a Pedro Ibaseta figura escrita en la página 420 (anexo XIII) de la mencionada "*Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo*".

⁸⁶ Atribución a Pedro de Ibaseta en el anexo XII.

⁸⁷ 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 (anexo XIV).

⁸⁸ Anexo XV.

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*⁸⁹, 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* (fig.25), nombre dado por su propietaria, donde Ibaseta nos muestra una iconografía de Virgen con Niño.

4.6.- Pinturas 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 próximos a la propia familia. Dentro de este ámbito se deben citar y comentar algunas de sus obras que pertenecen a sus descendientes⁹⁰.

En primer lugar, vamos a citar una obra cuyo título según su propietaria es *El testamento* (fig.26), 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.

⁸⁹ Anexo XVI.

⁹⁰ 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.

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 familiares⁹¹, 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 ingresos⁹², al discurrir su vida profesional como profesor 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 querido⁹³.

En el cuadro *Autorretrato* (fig.27), 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 mayestática⁹⁴. 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.

⁹¹ Véase Retrato de su madre en el interior de su domicilio (fig.25).

⁹² Díez 2004, 312.

⁹³ Garín Llombart 2004, 9.

⁹⁴ Argullol 2004, 47.

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 (fig.28). Podemos inferir que se trata de su progenitor por la similitud con la figura representada en el mencionado *Escena a bordo de la Corbeta* (fig.6). A diferencia del *Autorretrato* (fig.27), 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 (fig.29), 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.

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* (fig. 26). 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* (fig.30), 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* (fig.31), 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 Ibaseta⁹⁵.

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*, (fig.32), 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 “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* (fig.33), donde de nuevo aparecen dos personajes que bien podían ser familiares, si, comparamos a las mujeres con las que aparecen en *Testamento* (fig.26). 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

⁹⁵ 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. Véase anexo XVII.

cántabra. Se trata del *Retrato de Marcelino Menéndez Pelayo* (fig.34), que se encuentra en la actualidad en el Ayuntamiento de El Astillero. Este retrato es un fiel reflejo de una fotografía de dicha época⁹⁶ (fig.35), 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 Pelayo⁹⁷.

Otras obras -aproximadamente treinta- de contexto familiar y religioso, son propiedad de uno de los herederos⁹⁸.

⁹⁶ Fotografía realizada por Antonio Cánovas del Castillo, conocido como Dalton Kaulak.

⁹⁷ [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo: MarcelinoMenendezPelayo.png](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:MarcelinoMenendezPelayo.png)

⁹⁸ De estas obras no se ha podido obtener imágenes de una calidad mínima, motivo por el cual no se puede dar una opinión razonable, no considerando oportuno incorporarlas a este trabajo.

5.- CONCLUSIONES

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.

6.- 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.

7.- 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).

8.-ÍNDICE DE IMÁGENES



Fig. 1 *Una sala de hospital durante la visita del médico jefe*, Luis Jiménez Aranda, 1889.



Fig.2 *El Tajo en Lisboa*, Tomás Aguirre y Campuzano, 1884.



Fig. 3 *Marina*. Tomás Campuzano, 1890.



Fig. 4 *Pasatiempos de hijosdalgos*. Mariano Fortuny, 1870.



Fig. 5 *Velero que hacia travesías a Filipinas.* Pedro de Ibaseta.



Fig.6 *Escena a bordo de la corbeta.* Folleto anunciador de la II semana naval celebrada en Santander el 4 de julio de 1968.



Fig. 7 *Embarcación escorada*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 8 *Velero de Roberto y Angela en la ría de Astillero*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 9 *Paseo por la escollera de Astillero.* Pedro de Ibaseta.



Fig. 10 *Bañistas en la playuca de Astillero.* Pedro de Ibaseta.



Fig. 11 *Palacio de los Gómez de Barreda en Saro de Carriedo*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 12 *Mujeres del Campo*. Pedro de Ibaseta



Fig. 13 *Mujeres en el mercado*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 14 *Palacio de los Gómez de Barreda*. Pedro de Ibaseta.

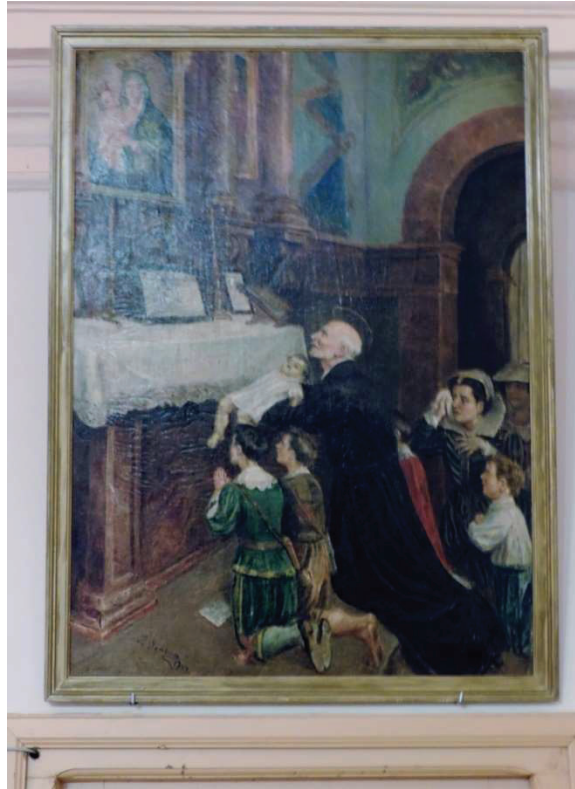


Fig. 15 La resurrección de un niño. Pedro de Ibaseta, 1907.

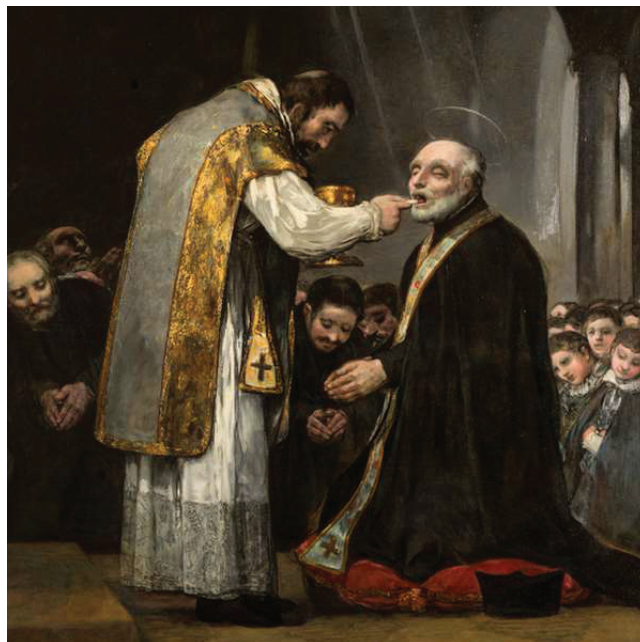


Fig. 16 La última comunión de San José de Calasanz. Francisco Goya, 1819.



Fig. 17 *La sanación de Paquito.* Pedro de Ibaseta.



Fig. 18 *La aparición de la Virgen a San José de Calasanz.* Pedro Ibaseta, 1907.



Fig. 19 *Pedro Gómez del Dulce Nombre de María*. Pedro Ibaseta.



Fig. 20 *Pedro Melagüera y Menezo*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 21 *Luis de Lastra y Cuesta*. Pedro de Ibaseta.

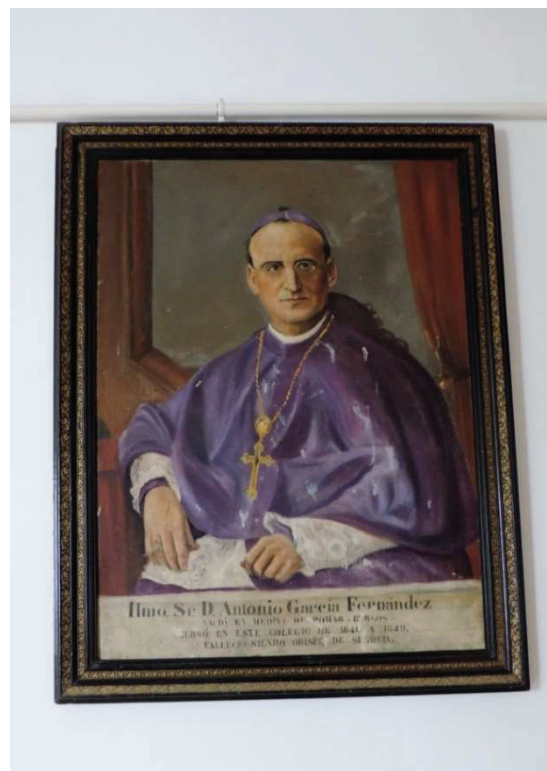


Fig. 22 *Antonio García Fernández*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 23 Joaquín de la Peña. Pedro de Ibaseta.



Fig. 24 Pedro Díaz Gallo. Localizado en la galería de retratos del Colegio de los Escolapios de Villacarriedo, pero sin existir fundamentos suficientes para su atribución a Pedro de Ibaseta.



Fig. 25 *Virgen Pasiega*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 26 *El testamento*. Pedro de Ibaseta.



Fig. 27 *Autorretrato.* Pedro de Ibaseta.



Fig. 28 *Retrato de su padre.* Pedro de Ibaseta.



Fig. 29 *Retrato de su madre en el interior de su domicilio.* Pedro de Ibaseta, 1922.



Fig. 30 *Retrato de su madre en exterior de su casa.* Pedro de Ibaseta.



Fig.31 Retrato de su hermana Fidela. Pedro de Ibaseta, 1925.



Fig. 32 Salida de misa en la catedral de Santander. Pedro de Ibaseta, 1920.



Fig.33 *Oración en el interior de la catedral.* Pedro de Ibaseta.

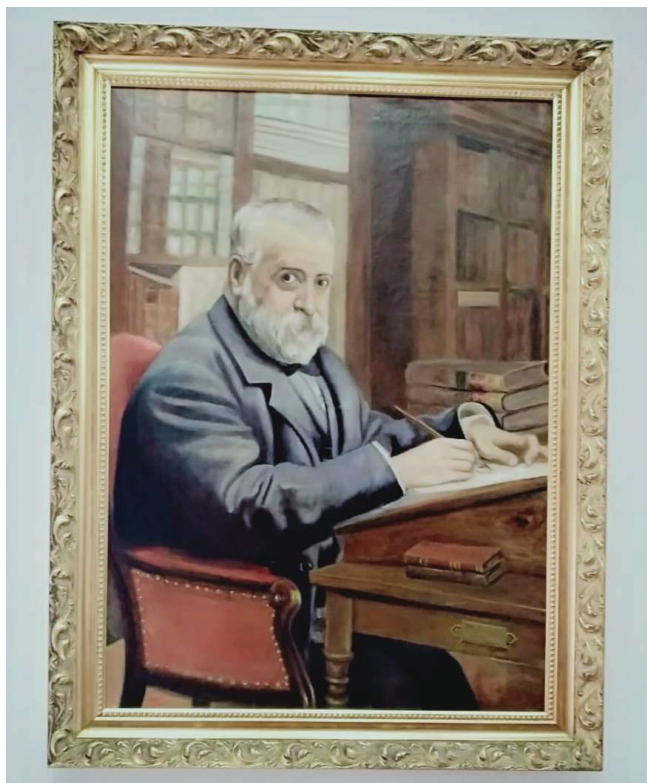


Fig. 34 *Retrato de Menéndez Pelayo.* Pedro de Ibaseta.

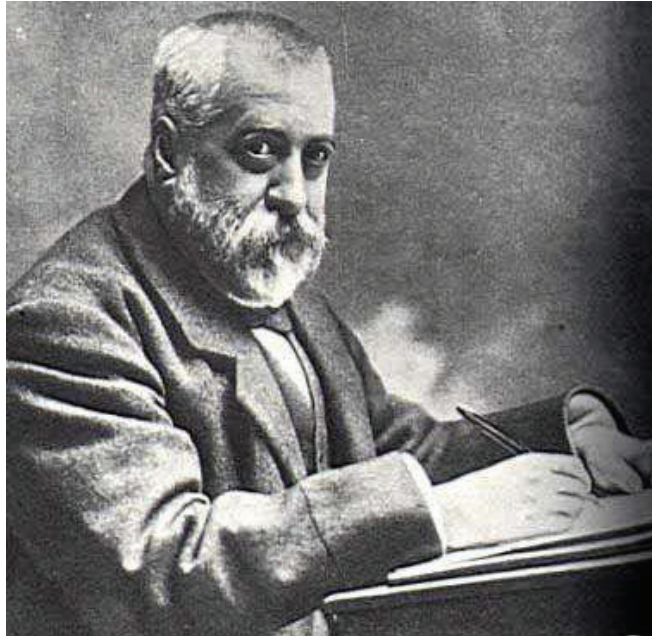


Fig. 35 Fotografía de Marcelino Menéndez Pelayo donde posiblemente se haya inspirado para su retrato Pedro de Ibaseta.

9.-ANEXOS

ANEXO I.- Partida de nacimiento de Gregorio Federico Ibaseta Rosillo.

The image shows two documents related to the birth of Gregorio Federico Ibaseta Rosillo. On the left is the 'Acta de nacimiento' (birth act) from the 'REGISTROS CIVILES' (Civil Registry) of the 'MINISTERIO DE JUSTICIA' (Ministry of Justice) in Spain. It is numbered 21 and dated 0414573/16. The document is filled with handwritten text in Spanish, detailing the birth of the child to his parents, the location (El Astillero), and the date. On the right is a certificate of birth, also handwritten, with several official stamps and signatures, including one from 'El Sr. Jefe de Registro Civil' and another from 'El Sr. Jefe de Sanidad'. The certificate is dated 1890 and mentions the birth of Gregorio Federico Ibaseta Rosillo.

ANEXO II.- Certificado de defunción de Pedro de Ibaseta Gómez de Barreda del Registro Civil de El Astillero.

The image shows a 'ACTA DE DEFUNCION' (Certificate of death) from the 'REGISTRO CIVIL DE' (Civil Registry) of the 'MINISTERIO DE JUSTICIA' (Ministry of Justice) in Spain. It is numbered 30 and dated 0014580/20. The document is filled with handwritten text in Spanish, detailing the death of Pedro de Ibaseta Gómez de Barreda. It includes information about the deceased, the date and place of death (El Astillero), and the location of the burial. The document is signed by the 'Procurador Fiscal' (Fiscal Prosecutor) and the 'Procurador de la Real Audiencia' (Fiscal Prosecutor of the Royal Audiencia). There are several official stamps and seals on the document, including one from the 'REGISTRO CIVIL' and another from the 'PROCURADURIA FISCAL'.

ANEXO V.- Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura “Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropajes”.

ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA ESCULTURA Y GRABADO
 Acta de la sesión de la clase de la asignatura de *Dibujo y Modelado del Antiguo y Ropajes*
 Señores Examinadores: *D. Juan de los Rios, D. Juan de los Rios, D. Juan de los Rios*

Nº	APELLIDOS	NOMBRES	CRISOLAS OBTENIDAS
1	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
2	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
3	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
4	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
5	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
6	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
7	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
8	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
9	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
10	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
11	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
12	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
13	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
14	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
15	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
16	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
17	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
18	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
19	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
20	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
21	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
22	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
23	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>

ANEXO VI.- Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura “Dibujo del Antiguo y Ropajes”.

ESCUELA ESPECIAL DE PINTURA ESCULTURA Y GRABADO
 Acta de la sesión de la clase de la asignatura de *Dibujo del Antiguo y Ropajes*
 Señores Examinadores: *D. Juan de los Rios, D. Juan de los Rios, D. Juan de los Rios*

Nº	APELLIDOS	NOMBRES	CRISOLAS OBTENIDAS
1	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
2	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
3	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
4	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
5	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
6	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
7	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
8	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
9	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
10	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
11	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
12	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
13	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
14	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
15	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
16	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
17	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
18	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
19	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
20	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
21	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
22	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>
23	<i>Alvarez y de la Torre</i>	<i>D. Manuel</i>	<i>Aprobada</i>

Anexo VII.- Acta del curso académico 1879/1880 de la asignatura "Anatomía pictórica"

ESUELA ESPECIAL DE PINTURA, ESCULTURA Y GRABADO

Acta de la Junta de profesores de la asignatura de Anatomía pictórica

SEÑORES EXAMINADORES: D. Juan María Saura, Director de la Escuela, y D. Juan José Martínez de Pinillos

NUMEROS	APELLIDOS	NOMBRES	CENSURAS OBTENIDAS
1	Alfonso y Sureda	D. Felipe	Aprobado
2	Antonio y Sureda	D. Manuel	Aprobado
3	Antonio y Sureda	D. Miguel	Notable
4	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
5	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
6	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
7	Antonio y Sureda	D. Antonio	Accesit
8	Antonio y Sureda	D. Antonio	Sobresaliente
9	Antonio y Sureda	D. Antonio	Sobresaliente
10	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
11	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
12	Antonio y Sureda	D. Antonio	Accesit
13	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
14	Antonio y Sureda	D. Antonio	Medalla
15	Antonio y Sureda	D. Antonio	Sobresaliente
16	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
17	Antonio y Sureda	D. Antonio	Notable
18	Antonio y Sureda	D. Antonio	Aprobado
		D. Antonio	Aprobado

Madrid, 10 de Junio de 1880

Juan María Saura, Director
Juan José Martínez de Pinillos

Anexo VIII.- Acta de la Junta de Profesores de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados, celebrada con fecha 20 de septiembre de 1879.

Acta de la Junta de Profesores celebrada el día 20 de Septiembre de 1879

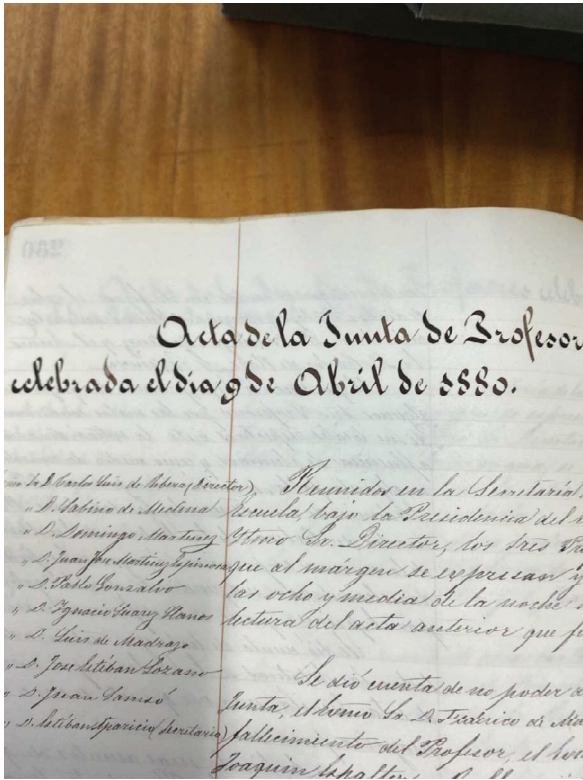
Reunidos a las diez de la mañana en la Secretaría de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados los señores que se expresan al margen con la presidencia del Sr. D. Juan María Saura, Director de la Escuela, se procedió a lo siguiente:

Se puso en conocimiento de la Junta el haberse presentado para el examen de ingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados los señores que se expresan al margen con la presidencia del Sr. D. Juan María Saura, Director de la Escuela, se procedió a lo siguiente:

Se dio cuenta de un oficio del Sr. Director de Pintura en el que el Sr. Director de Pintura se dice que se ha presentado para el examen de ingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados los señores que se expresan al margen con la presidencia del Sr. D. Juan María Saura, Director de la Escuela, se procedió a lo siguiente:

Se dio cuenta de un oficio del Sr. Director de Pintura en el que el Sr. Director de Pintura se dice que se ha presentado para el examen de ingreso en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados los señores que se expresan al margen con la presidencia del Sr. D. Juan María Saura, Director de la Escuela, se procedió a lo siguiente:

Anexo IX.- Acta de la Junta de profesores de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabados, celebrada con fecha 9 de abril de 1880.



Anexo X (página 1).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de

EMPLEO.	SUELDO anual.	FECHA del nombramiento.			LUGAR DE LA ESCUELA.	FECHA de la toma de posesión.			TIEMPO de servicio.			OBSERVACIONES.
		DÍAS.	MES.	AÑO.		DÍAS.	MES.	AÑO.	AÑOS.	MESES.	DÍAS.	
Profesor auxiliar de Dibujo del arte y de los manuales y repáralos de la Escuela Superior de Artes y Oficios de esta ciudad, en el colegio.	16.000	7.	Octubre	1857.	Ministerio de Fomento.	8.	Octubre	1857.				
	20.000	19.	Noviembre	1863.	Ministerio de Fomento.	19.	Noviembre	1863.				
Encargado de la enseñanza de la Escuelas de Artes y Oficios.	20.000	21.	Enero	1868.	Ministerio de Fomento.	11.	Febrero	1867.				
Encargado de la enseñanza de la Escuelas de Artes y Oficios.	11.000	16.	Mayo	1872.	Ministerio de Fomento.	16.	Mayo	1872.				
En el primer de la Escuela Superior de Artes y Oficios de esta ciudad, en el colegio.	5500	1.	Abril	1877.	Ministerio de Fomento.	6.	Marzo	1875.				

Basa al folio 229 de este libro

Anexo X (página 2).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de

EMPLEO.	SUELDO anual. Cént.	FECHA del nombramiento.			AUTORIDAD (O LA EPOCA).	FECHA de la toma de posesión.			FECHA de la cesantía.			TIEMPO de servicio.			OBSERVACIONES.
		DI.	ME.	AÑO.		DI.	ME.	AÑO.	DI.	ME.	AÑO.	AÑO.	MESES.	DÍAS.	
<p>Se le nombra por Real Orden de 14 de Mayo de 1877 Secretario de la Escuela Normal de Maestros de Instrucción Primaria con la retribucion de 2000.</p> <p>Por Real Orden de 12 de Febrero de 1878 se le renuncia el 1.º sueldo por que precisa de su poder para atender que por el Real Decreto de 14 de Mayo de 1877 se le nombra con 2000 y se le da el 5.º de punto.</p>	2000	15	Mayo	1877	Real Orden de 14 Mayo 1877	21	Mayo	1877							<p>Se retribuyeron de 100 y más como Secretario guardado en poder de por R.O. de 30 de Mayo de 1900</p> <p>Admisión en España, por Real Orden de 25 de Julio de 1902</p>
	5500	12	Febrero	1901	Ministerio de F. P. D.	6	Febrero	1901	25	Julio	1902	18	6	17	

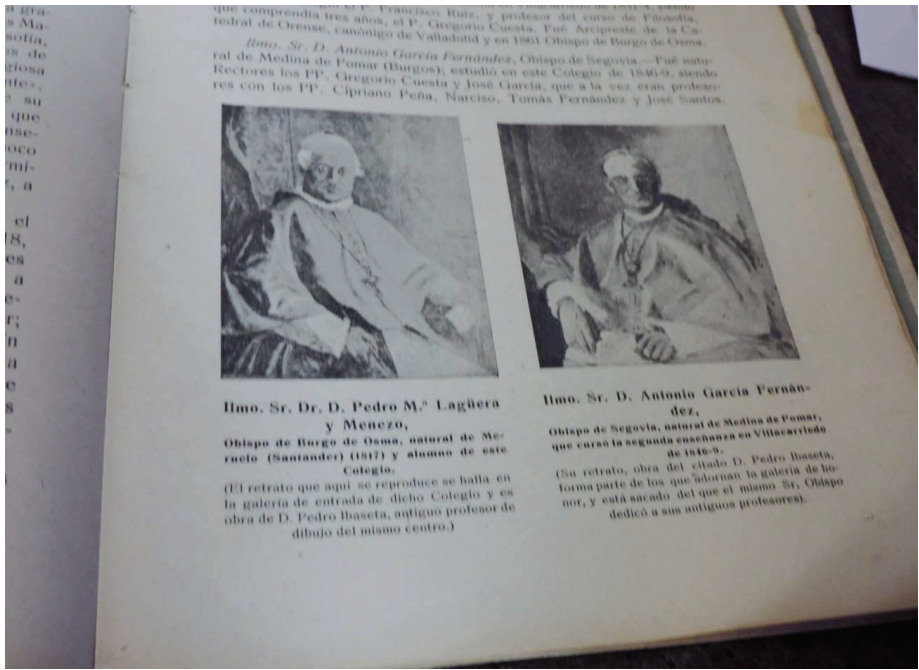
Anexo X (página 3).- Registro de título del profesor Rivera, D. Carlos Luis de

EMPLEO.	SUELDO anual. Cént.	FECHA del nombramiento.			AUTORIDAD (O LA EPOCA).	FECHA de la toma de posesión.			FECHA de la cesantía.			TIEMPO de servicio.			OBSERVACIONES.
		DI.	ME.	AÑO.		DI.	ME.	AÑO.	DI.	ME.	AÑO.	AÑO.	MESES.	DÍAS.	
<p>Con fecha 11 de Mayo de 1877 se le nombra por la Real Orden de 14 de Mayo de 1877 Secretario de la Escuela Normal de Maestros de Instrucción Primaria con la retribucion de 2000.</p>	2000	15	Mayo	1877	Real Orden de 14 Mayo 1877	21	Mayo	1877							<p>Se le nombra a tomar la plaza de profesor de Propaganda desde el día 1.º de Mayo de 1877 y que comunicacion de 18 del susmen por el R.º Real de Instrucción publica.</p> <p>Que por orden del Sr. D. Duro de la Escuela en 14 de Mayo de 1877 por haberse permitido la salida.</p> <p>Nota Por Real Orden de 27 de Mayo de 1879 se ha sido admitida la dimision del cargo de Secretario de la Escuela especial de Instrucción, Escal. Libre y Grabado, que hacia pertenecer al Sr. D. Juan Bautista de Fontenla en 15 del pasado abril, usando en el día de la fecha - Madrid 11 de Mayo de 1879</p>

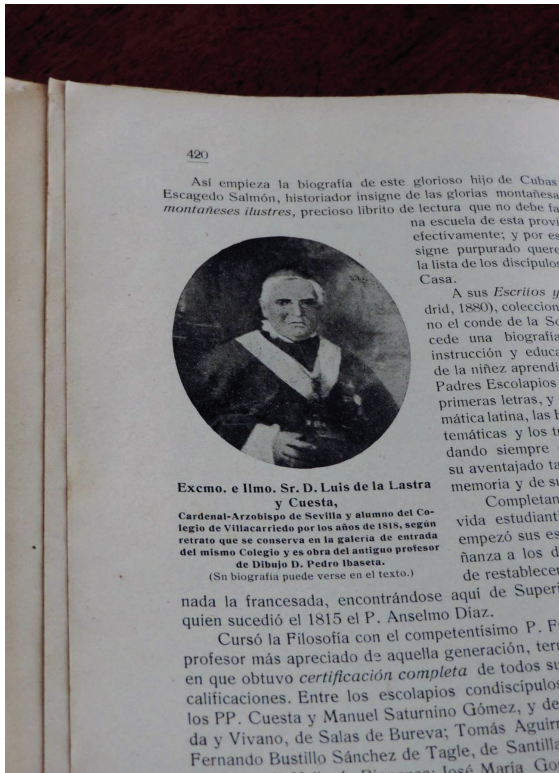
Anexo XI.- Registro de título del profesor Aparicio, D. Esteban

EMPLEO.	SUELDO anual.	FECHA del encargo.			RETRIBUCION por la época.	FECHA de la toma de posesión.			FECHA de la cesantia.			TIEMPO de servicio.	OBSERVACIONES.
		Días.	Mes.	Año.		Días.	Mes.	Año.	Días.	Mes.	Año.		
De Jefe de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	1200	1 ^o	Julio	1853	Comis. de. Alagoa 1 ^o de agosto 1853	1 ^o	Julio	1853				1	Separado de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa por Real Decreto de 1. de Mayo de 1854 para este Profesor el Instituto Industrial de Alagoa, con un sueldo de 10 reales al mes, más 20 en esta Sección el 51 de dicho mes.
En habida cuenta de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	300	1 ^o	Febrero	1854	Recom. de Alagoa 23 de Febrero 1854	23	Febrero	1854					
Comis. de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	300	23	Julio	1854	Recom. de Alagoa 1 ^o de Agosto 1854	1 ^o	Agosto	1854					
Comis. de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	300	27	Agosto	1854	Recom. de Alagoa 27 de Agosto 1854	27	Agosto	1854					
Comis. de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	300	27	Agosto	1854	Recom. de Alagoa 27 de Agosto 1854	27	Agosto	1854					
Comis. de la Sección de Estudios de la Universidad de Alagoa.	300	27	Agosto	1854	Recom. de Alagoa 27 de Agosto 1854	27	Agosto	1854					

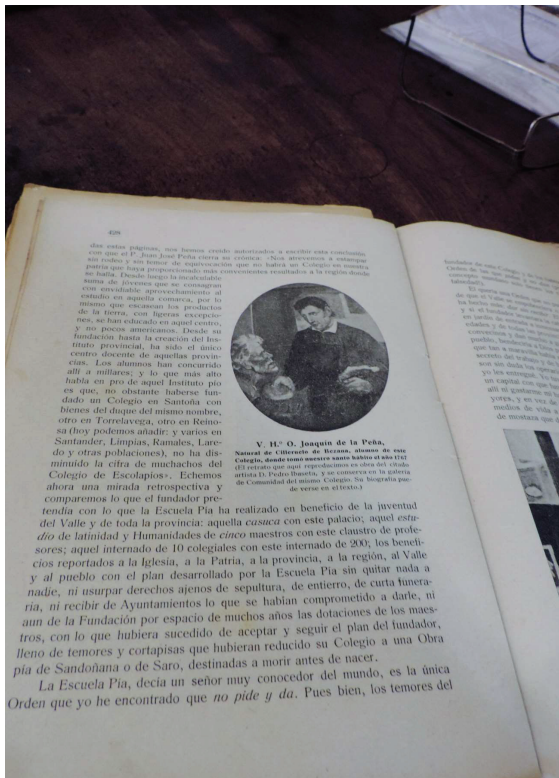
Anexo XII.- Fotografía del libro “La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo”, donde aparece una fotografía del retrato de Pedro Melagüera y Menezo y su atribución a Pedro de Ibaseta.



Anexo XIII.- Fotografía del libro “La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo”, donde aparece una fotografía del retrato de Luis de la Lastra y Cuesta y su atribución a Pedro de Ibaseta.



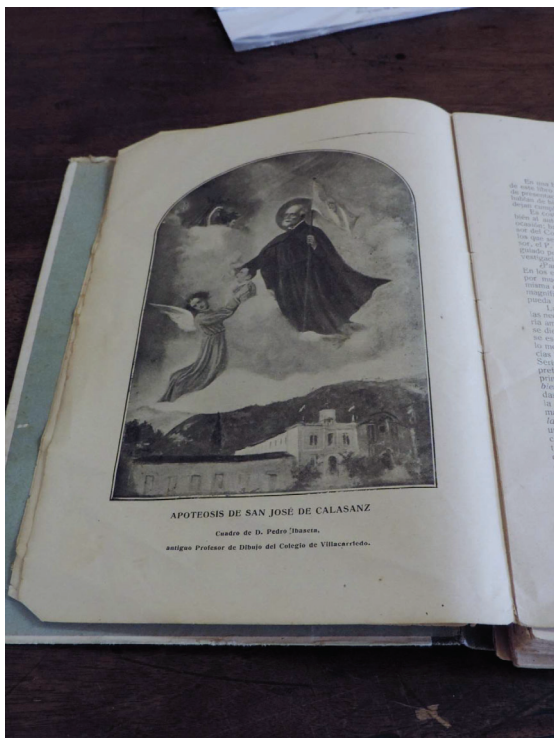
Anexo XIV.- Fotografía del libro “La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo”, donde aparece una fotografía del retrato de Joaquín de la Peña y su atribución a Pedro de Ibaseta.



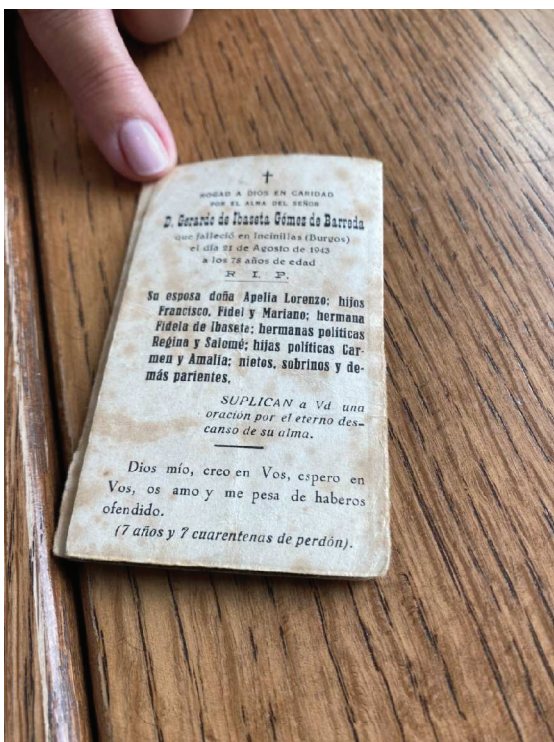
Anexo XV.- Fotografía del libro “La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo”, donde aparece una fotografía del retrato de P. Pedro Díaz Gallo y su atribución a Pedro de Ibaseta.



Anexo XVI.- Fotografía de la pintura La apoteosis de San José de Calasanz, atribuido a Pedro de Ibaseta en del libro “La Historia del Colegio de Padres Escolapios de Villacarriedo”.



Anexo XVII.- Recordatorio del fallecimiento de Gerardo de Ibaseta Gómez de Barreda.



Anexo XVIII.- Exposiciones donde consta la presencia de obras de Pedro de Ibaseta Gómez de Barreda.

- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884⁹⁹. En esta exposición era vicepresidente del Jurado intor Federico de Madrazo.

La transcripción literal de dicho catálogo es:

IBASETA Y BARREDA (D. Pedro), natural de Santander, discípulo de D. Manuel González y de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado. Fuencarral, 150 bajo.

316.- Romeo y Julieta.

Según la tragedia de Shakespeare, traducción de Maeli Pberon, dice Julieta:

“... mas ¿qué miro?

Mi dueño idolatrado

Una copa en su mano tiene asida;

Veneno fue su muerte prematura.-

⁹⁹ Catálogo Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, 1884, 66-67.

*¡Cruel! ¡Beberlo todo! No dejarme
Ni una gota a mí para seguirle!*

.....
.....

*Rumor escucho.
Breve, pues, he de ser! ¡Oh dulce daga!
Entra y descansa aquí mientras yo muero*

(Cae sobre el cuerpo de Romeo.)”

“Alto 2,37 metros -Ancho 3,13 metros”

- Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897¹⁰⁰.

En primer lugar, hay que dejar constancia de que en el catálogo oficial de la Exposición Nacional de 1897 aparece el apellido del artista de manera errónea, diciendo literalmente “*HASETA (D. PEDRO), natural de Saro (Santander), discípulo de D. Manuel González y de la Escuela Especial de Pintura. Reside en Villacarriedo*”.

Consta la participación con una obra denominada *Entrada a misa*. Esta obra según el catálogo de la exposición tiene unas medidas de 0,60 m. de alto por 1 metro de anchura.

- Exposición en el Ayuntamiento de Astillero, 1982, que fue una exposición homenaje a Pedro Ibaseta¹⁰¹.

De las obras citadas en dicha exposición solo hemos logrado localizar hasta el momento actual las dos primeras, el *Retrato de Menéndez Pelayo* (fig.34) y el *Autorretrato* (fig.23), las cuales figuran incorporadas en este estudio.

Según nuestra opinión el *Retrato de Menéndez Pelayo* de esta exposición puede ser el existente actualmente en el Ayuntamiento de El Astillero, pero sin embargo respecto al *Autorretrato* existen dudas, puesto que los actuales propietarios del cuadro insertado en este trabajo no tienen constancia que haya sido expuesto en ningún momento.

- Exposición de Pintores Montañeses 1856-1956.

¹⁰⁰ *Catálogo Exposición General de Bellas Artes de 1897, 1897,82-83.*

¹⁰¹ Véase anexo XVIII.

Esta exposición realizada en 1956 fue promulgada por el Ateneo de Santander gracias al esfuerzo de José Simón Cabarga, periodista y crítico de arte¹⁰².

Estaba representado Pedro Ibaseta con los cuadros *Don Quijote* (0,52 x 0,80 m., nº 58 del catálogo), *Carlos V y el Tiziano* (0,52 x 0,80 m., nº 59) y *Romería* (0,20 x 0,28 m., nº 60), siendo los tres propiedad del doctor Sierra Cano¹⁰³.

¹⁰² Email recibido con fecha 18 de octubre de 2020 de Francisco Gutiérrez (Presidente del Centro de Estudios Montañeses).

¹⁰³ Hoy en día existe en Santander una consulta médica denominada "Sierra Cano". Nos hemos puesto en contacto con ella, negándonos por su parte que tuvieran dichas obras pictóricas.