

# «Extraviado en Bélgica». La trayectoria expositiva de Darío de Regoyos en el área franco-belga (1882-1914)

María del Mar Díaz González  
Universidad de Oviedo  
mdiazg@uniovi.es  
<https://orcid.org/0000-0003-0234-1493>

Recepción: 07/09/2024, Aceptación: 08/12/2024, Publicación: 24/12/2024

## RESUMEN

En el contexto de los numerosos estudios habidos sobre el artista riosellano, su trayectoria expositiva franco-belga depara de nuevo en estos momentos la atención de los investigadores y de los expertos en una vertiente monográfica. Desde este planteamiento inicial, surge la presente contribución con el deseo de esclarecer y despejar algunos aspectos menos conocidos de su periplo foráneo. Si bien este análisis no se ha planteado como un estudio comparativo al respecto de su suerte artística española o belga, tampoco es posible eludir esta cuestión imbricada en su devenir de forma inseparable. La correspondencia, los escritos personales del pintor a diversos amigos y polígrafos, la hemerografía histórica especializada, la historiografía, los catálogos y la bibliografía son los cimientos de diversas constataciones sobre Regoyos, entre las cuales encontramos el extensísimo número de exposiciones foráneas avaladas por la documentación.

### Palabras clave:

Darío de Regoyos; extraviado; Bélgica; Francia; exposiciones; impresionismo; neoimpresionismo; trayectoria artística

## ABSTRACT

### “Lost in Belgium”. The exhibitions of Darío de Regoyos in France and Belgium (1882-1914)

In the context of the numerous studies of the artist Darío de Regoyos from Ribadesella, his exhibitions in France and Belgium are once again attracting the attention of researchers and experts, in the form of monographic studies. As part of this current, our contribution stems from a desire to clarify certain lesser-known aspects of his wanderings abroad. Although this analysis is not a comparative study of his Spanish and Belgian artistic adventures, it is not possible to avoid a question that is so inseparably intertwined with his development. His correspondence, personal reflections to various friends and academics, specialist historical publications, his historiography, catalogues and bibliography are the source of various findings about the artist, including the extensive number of his foreign exhibitions that are documented.

### Keywords:

Darío de Regoyos; lost; Belgium; France; exhibitions; impressionism; neo-impressionism; artistic career



## Introducción

Vrai, comme lui était vrai<sup>1</sup>.

El sintagma del título retoma textualmente en castellano la indicación (*égaré en Belgique*), atribuida por el cronista de la revista *L'Art Moderne* a Darío de Regoyos (Ribadesella, Asturias, 1857 – Barcelona, 1913)<sup>2</sup>. El marco de aquel comentario se suscita al calor de la primera participación del riosellano en la colectiva (1882) y de la sexta convocatoria en cuanto al célebre grupo *L'Essor*, al cual se adhiere desde su llegada allí. A buen seguro, la presencia del joven artista en esta muestra llama la atención de los visitantes y, más aún, de la crítica especializada, que resalta su procedencia como una singularidad. Sin referirse propiamente a sus obras, el redactor se deshace en alusiones relativas al «ardor y a las excentricidades del clima abrasador que lo vio nacer». Sin embargo, no tiene justamente en cuenta el clima de la cordillera cantábrica, donde el autor vio la luz y permaneció durante sus primeros años, frente al calor sofocante de la meseta castellana de su adolescencia y juventud más adelante. Sin olvidar tampoco la calima constante del meridión que acogía a la familia durante el estío.

El interés de nuestra contribución pretende despejar la percepción despertada por Regoyos en Bélgica con respecto a la visión despreciativa mantenida en España hasta muy poco antes de su fallecimiento en la Ciudad Condal. Desde el cotejo de las fuentes y de la historiografía afloran dos puntos de vista equidistantes, no solo en lo que atañe a su trayectoria artística, sino también a la misma condición vital de Regoyos. Al margen de las descripciones literarias, este hombre inquieto, agradable y dicharachero es objeto de diversas efigies creadas, entre otros autores, por

Constantin Meunier y Theo van Rysselberghe, que corroboran su bonhomía y su alegría constante<sup>3</sup>. En el caso de la acuarela consagrada por Meunier en 1884, «le representa vestido de estudiante, a la antigua usanza de los de Salamanca»<sup>4</sup>. Además de los artistas señalados, Ramón Casas también captó «con cuatro trazos al andariego artista», probablemente en 1899<sup>5</sup>. A pesar de la «aversión que denotaban corrientemente por su obra público y crítica», no se puede eludir tampoco la aportación del pintor barcelonés Jaime Ossó, que lo refleja en una actitud de serenidad<sup>6</sup>. Como viajero empedernido, se mostró ávido de aprehender todos los conocimientos intelectuales, lingüísticos, culturales y las innovaciones plásticas ofrecidas entonces por otras naciones. Tampoco cesó de participar plenamente en los grupos y salones, gestados sin cesar en la cosmópolis modernista bruselense.

En nuestro país, Darío despertó el interés de polígrafos tan ilustres como Miguel de Unamuno, Pío Baroja, José Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Azorín, Ramiro de Maetzu, Juan de la Encina, Rafael Benet o Antonio García Miñor<sup>7</sup>, entre otros muchos. Exceptuando la primera aportación ya mencionada de su entrañable amigo y biógrafo, Rodrigo Soriano (1921), la mayor parte de los enunciados no elogian sus obras ni su incomprendida trayectoria, inserta en el movimiento impresionista, tampoco su personalidad artística tenida a poco<sup>8</sup>. En el discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el escultor Mariano Benlliure fustiga esta corriente considerada anárquica, destructiva, tétrica, irrespetuosa e incluso criminal, «porque a fuerza de querer nutrirse de ideas nuevas y originales, que a menudo sólo tienen la originalidad y novedad de lo extravagante, de lo neurótico, mata la verdad en el Arte»<sup>9</sup>. Las críticas de Antonio Cá-

novas del Castillo (Kâulac) apuntan directamente a las obras de Darío, quien compara sus composiciones con «los mamarrachos emborrionados» de un niño de seis años<sup>10</sup>. Obviamente, el ambiente artístico español no es propicio a la línea creativa del artista, que sobrelleva el rechazo con una entereza y un tesón dignos de elogios. Solo unos años antes de su muerte, acaecida en 1913, se reconoce su contribución al vanguardismo artístico en España, si bien gozaba de buena prensa entre los círculos modernos de nuestro país. Sus otrora repudiadas pinturas logran entonces la estima comercial, apenas alcanzada en vida del autor.

Además de estas y otras menciones, Darío de Regoyos ha sido pródigo en términos de correspondencia personal. Estas fuentes reunidas en varios volúmenes y artículos siempre resultan muy valiosas, por cuanto revelan fechas y datos personales primordiales. Sus más conocidas misivas, ya estudiadas y editadas, se dirigen a Miguel de Unamuno, Isaac Albéniz, Enrique Fernández Arbós, Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Juan Carlos Gortázar, Javier Arisqueta, Margarita Rondeau, Ricardo y Leopoldo Gutiérrez Abascal, Adolfo Guiard y Areilza<sup>11</sup>. Sin contar ahora el intercambio de las muy entrañables cartas entre Darío y Theo van Rysselberghe, Émile Verhaeren, Edmon Deman, Paul Signac y Octave Maus. Si bien se hallan custodiadas en diversos fondos públicos belgas<sup>12</sup>, han sido exhumadas casi todas ellas por Jean Warmoes, que las da a conocer<sup>13</sup>. Nos aportan numerosos detalles respecto de sus estancias en Bélgica, sus idas y venidas de un país al otro, sus leales e indestructibles vínculos de amistad y, sobre todo, su ideario plástico.

La crítica especializada belga tampoco ahorró comentarios negativos respecto al trabajo de un jovencísimo Regoyos, al que tildaron al inicio de perezoso y a quien aconsejaron perseverancia en su quehacer, además de mucha consagración al oficio de pintar<sup>14</sup>. No obstante, casi todas las crónicas apelan con frecuencia a su talento innato, que brota en unos personalísimos cuadros de sello incontrovertible, y además, al margen de esta cualidad artística, se destaca su jovialidad en el plano personal. Los enfoques hispano-belgas sobre el artista divergen completamente y pueden considerarse incluso contradictorios. Si en España su figura no hace ninguna gracia, en Bélgica es un artista no solo apreciado, sino también muy estimado. Esta querencia salta a la vista en la sinceridad de los homenajes y de los textos que ornán su memoria tras su fallecimiento. En estos comentarios, el factor emotivo sobresale por encima de todo lo demás, atestiguando asimismo un trato relacional profundo y sin fisuras. Los recuerdos se abren paso entre las anécdotas del pasado tan precisas y de tan intensísima calidez que se anclan vivas en las percepciones del lector<sup>15</sup>.

La hemerografía y la historiografía facilitan el abordaje de un análisis centrado en la naturaleza de estas relaciones y en su acomodo en una nación que le prodigaba libertad de acción y de pensamiento. En definitiva, la cosmópolis bruselense le compensaba de los rigores experimentados en su país. Todas las asperezas halladas en su trayectoria no dejan de configurar una suerte de maltrato artístico que Darío sobrellevó como mejor lo entendió durante mucho tiempo. La rigidez de la asfixiante atmósfera académica española, la dificultad de acceder a los mercados y a la fama, regidos por el éxito en las exposiciones nacionales de bellas artes desde 1856, junto con un clientelismo imposible de eludir, no permitían a Regoyos mantener un mínimo de dignidad en su devenir artístico. Si bien lo intentó reiteradamente, no pudo acomodar su carrera profesional en España hasta el final de su vida, siempre con muchas dificultades y grandísimos contratiempos.

A la vista de sus escritos personales y de otros testimonios diversos, se presupone entonces que sus largos periodos en Bélgica fueron a buen seguro una suerte de extravíos voluntarios, beneficiosos para su desarrollo artístico y personal. Una de las primeras amistades contemporáneas del artista y, probablemente, la más vehemente al respecto de Darío, es la relación fraternal que se suscita con el crítico Émile Verhaeren. Ejerció primero en *La Jeune Belgique*, más adelante también en *L'Art Moderne* y finalmente publicó igualmente en otra prensa gala: *Mercur de France* y *La Nouvelle Revue Française*. Al margen de los artículos anónimos en dichos periódicos y en diversos diarios, asimismo, se añaden otros autores tales como Jules Destrée, George Lecompte, Octave Maus, Maurice Serullaz, Emmanuel Bénézit, Jean Warmoes, Lucio Felici, Jean-Philippe Breuille y Jacques Marx. En el desarrollo de este artículo y en arreglo a su cohesión contextual, se volverán a designar líneas adelante al socaire de las reflexiones emitidas.

## Repercusiones vitales y artísticas de su estancia en Bélgica, 1879-1883

Ici, tout en étant en pays basque (sic), j'ai la nostalgie des basques espagnols, des églises barbares et même de la saleté de l'Espagne. Quelle chose curieuse que son pays à soi et la belle toquade des endroits où l'on juit et où l'on souffre<sup>16</sup>.

Ninguno de los estudiosos de su obra elude su viaje a Bélgica, como es obvio. Sin embargo, inicialmente no hay consenso en cuanto a las fechas de su llegada allí, ni tampoco al respecto de los mo-



Figura 1.  
ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS (1985), *Inventaire du Patrimoine Architectural*, disponible en <<https://monument.heritage.brussels/fr/buildings/31482>> [Consulta: 07/09/2024].

tivos que impulsaron ese traslado. Soriano se hace eco de ello con variados argumentos sin validar dataciones posibles<sup>17</sup>. En cambio, Benet apunta su marcha a París en 1880<sup>18</sup>, al igual que García Miñor<sup>19</sup>. Por el contrario, Maurice Serullaz también contribuye a aportar el dato cronológico de 1881, es decir, según esta teoría ya se hallaría en Bruselas un año antes de la citada exposición con el grupo L'Essor (1882). Su traslado acontecería tras un periodo indeterminado en París, tal y como sostiene igualmente Soriano en su relato biográfico<sup>20</sup>.

Si bien se han barajado estas y otras fechas, su primera estancia en Bruselas ya no ofrece discusión posible en estos momentos<sup>21</sup>. Juan San Nicolás, coleccionista y estudioso de Regoyos, también precisa su viaje en julio de 1879, realizado para asistir al concierto final de estudios de sus amigos Enrique Fernández Arbós (violín) e Isaac Albéniz (piano)<sup>22</sup>. Precisamente, ambos concluían su formación musical respectiva en el reputadísimo conservatorio de la capital belga el día 9 de dicho mes ante el público asistente<sup>23</sup>. El interés de Darío por la música se arraiga en su infancia, y de ahí surgen estos lazos de amistad tan firmes y profundos que lo animan a desplazarse para acompañar a dichos amigos en la culminación de sus estudios. En definitiva, si bien Regoyos se inclinó por la plástica, amenizaba siempre las veladas de los círculos artísticos bruxelenses con su guitarra, y nunca decayó su pasión melómana confesa<sup>24</sup>. En varias de las cartas enviadas por Meunier a su esposa durante su estancia en Sevilla de octubre de 1882 a abril de 1883, elogia la voz acompañada del pintor y su gracejo<sup>25</sup>. En este sentido, encontramos varias alusiones en la correspondencia del belga, que no solo reconoce las melodías entonadas por Darío, sino también

los trinos y los gorgoros que detecta en el canto jondo sin apreciarlos del mismo modo<sup>26</sup>.

En Bruselas, se aloja en régimen de pensión completa en la casa de la familia Bogaerts, sita en el número 161 de la calle Royale, frente al célebre Jardín Botanique. Fue, de hecho, la dirección consignada en el envío de sus obras allí durante sus idas y venidas a nuestro país y en el intermedio de otros muchos viajes<sup>27</sup>. La ciudad le procuró tales estímulos que reencausa de inmediato su formación en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, para la que solicita la autorización de su madre por carta<sup>28</sup>. Su talante disperso le distrae pronto de la enseñanza oficial allí recibida, por cuanto tan solo se registra un curso (*Dessin d'après la Tête Antique*) en el año académico de 1879-1880<sup>29</sup>. No obstante, según la versión del centro belga, su paso por el mismo se suscita en efecto desde 1879, pero culmina en 1881<sup>30</sup>. Previamente, también se había matriculado en la institución académica madrileña de San Fernando y, del mismo modo, solo permaneció allí de 1877 a 1878, lo que corrobora su laxitud a este respecto. En aquella ocasión, la asignatura de referencia elegida por Regoyos fue la de Paisaje-Sección Elemental, impartida por Carlos de Haes (Bruselas, 1826 – Madrid, 1898)<sup>31</sup>. La leyenda de su influencia sobre el joven aspirante, uno de sus discípulos, se establece a partir de estas clases. Así, casi todos los estudiosos del artista entrevén crucial esta dominante en el desarrollo de su carrera ulterior fuera de España<sup>32</sup>.

En carta fechada el 25 de septiembre de 1910 y dirigida a Paul Lafond<sup>33</sup> con motivo de un artículo dedicado al renombrado paisajista<sup>34</sup>, Regoyos matiza varias cuestiones interesantes. El análisis de esta misiva facilita sus puntos de vista sobre Carlos de Haes, considerado un pintor reiterativo en términos compositivos y de paleta, pues «sus grises siempre son los mismos, monótonos, y la coloración no refleja la diferencia de los países»<sup>35</sup>. Dicho esto, en su escrito también le reconoce una gran dosis de valentía en España «donde la academia dominaba completamente». Sus afirmaciones son concluyentes al respecto de su único curso en la enseñanza reglada de San Fernando, lo que forzosamente no ayudó a forjar una asimilación estilística más profunda entre el docente y el estudiante. Sin embargo, el maestro le anima a viajar a Bruselas y a entrar en el taller de Joseph Quinaux (Namur, Bélgica, 1822 – Schaerbeek, Bélgica, 1895)<sup>36</sup>, al que había tratado mucho casi tres décadas antes (1850), cuando también le procuró apoyo procedimental en sus inicios. Haes asimila la pintura al aire libre o la corriente *plenairista* de su mano, dado que la línea paisajística propugnada por Quinaux fue muy relevante para su propia trayectoria posterior, implantada en nuestro país a contracorriente<sup>37</sup>. En cambio,

Regoyos aprecia con mayor entusiasmo su concepto didáctico, fundado en el aprendizaje de la naturaleza y en su rechazo acérrimo a la técnica de la copia. En cuanto a otros posibles maestros, citando a su vez a Juan San Nicolás, Manuel Valdés Fernández, apunta a Jean-François Portaels y a Joseph van Severdonck, artista este bastante desconocido en aquellos momentos y también en la actualidad<sup>38</sup>. La elección de estos pintores tardorrománticos como influyentes en su obra sorprende bastante, por cuanto el riosellano ya había renegado del magisterio de Carlos de Haes, mucho más innovador en comparación<sup>39</sup>.

Tres años antes de su fallecimiento, contando entonces cincuenta y tres años, el riosellano reconoce en Quinaux el «único profesor que ha durado», porque «me dejó en absoluta libertad y porque me gustaba mucho Bélgica, donde pasé varios años». Sin descuidar su respeto hacia Haes y sin omitir la crítica artística, sus confesiones esclarecen algunas afirmaciones mantenidas durante varias décadas. Sin embargo, los motivos que guían sus preferencias por Quinaux tampoco están fundados en la admiración, sino en el incontenible deseo personal de libertad de acción y ejecución plástica de un muchacho joven, ávido de nuevas experiencias. La enseñanza de taller permite sin duda unas licencias ajenas a la planificación programática y académica.

En esta carta, Darío confirma tres referencias ineludibles que lo unen a Carlos de Haes: un curso de paisaje, la recomendación de viajar a Bruselas y su perfeccionamiento con Joseph Quinaux<sup>40</sup>. No cabe hablar obviamente de una determinación estética entre ambos, pues no ha mediado como así lo considera Regoyos, pero el catedrático de paisaje de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sí ha ejercido una influencia importante en su rumbo artístico y también en el plano vital del asturiano. Como es bien sabido, se decanta por el paisaje como género predilecto, pero Darío de Regoyos aspira muy pronto a practicar un vanguardismo inédito en España, que rebasa bastante el concepto ya asentado del *plenairismo* y está impulsado por el maestro hispano-belga. Su línea no le ofrece alicientes para engarzar un discurso creativo estimulante en cuanto a los temas, la composición, el cromatismo y la carga de pigmentos. El impresionismo y el neoimpresionismo colman sus ambiciones, pero son repudiados aquí aún en 1901 y 1904, cuando se publican las consideraciones despreciativas de Beinllure y de Cánovas.

Madrid no resulta ser un centro de acogimiento para el pintor, puesto que en muchas ocasiones es relegado a la sala del crimen en las exposiciones nacionales de bellas artes a las que concurre<sup>41</sup>. Solo a finales de la década de 1960 la capital española se interesa por este estilo, lo que

se produce a raíz de una exposición organizada en la sala Biosca<sup>42</sup>. Por lo contrario, Barcelona, donde vive tres años al final de su existencia, sí sabe arroparle en el entorno de la cervecería de Pere Romeu, Els Quatre Gats, donde celebra su primera exposición individual en nuestro país (1898). Desde la dirección de su órgano de expresión, la revista *Luz*, también logra editar aquí al año siguiente su aportación común con Verhaeren, *España negra* (1898), publicada previamente en Bélgica y en 1890 por el poeta flamenco<sup>43</sup>. También resulta interesante el apoyo económico de Santiago Rusiñol, que dispone de dos obras de Regoyos en el Cau Ferrat de Sitges.

Su declarada admiración por el neoimpresionismo de Georges Seurat y Paul Signac, con quienes mantiene correspondencia frecuente y amistad, es determinante en su evolución con estilemas evidentes en 1890, 1892 y 1893, cuando expone en las convocatorias del Salon des Indépendants. Si sus obras se expresan desde una estética árida y rugosa, más explícitas resultan las palabras de Darío en la sección «Enquête sur les tendances actuelles des arts plastiques» que la publicación de periodicidad mensual *Le Mercure de France* ofrece a sus lectores. Varios artistas comparten la edición del 15 de agosto de 1905, donde cada uno de los intervinientes expone su consideración acerca del arte. En el texto, Regoyos declara rendirse ante las creaciones de James Whistler<sup>44</sup>, Paul Gauguin y Paul Cézanne. Eleva el tono emotivo por Camille Corot, Édouard Manet, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y por los *impressionnistes harmonistes*. En estos casos, se refiere explícitamente a ellos con una devoción rayana en la adoración, porque es el término que emplea. También se refiere a la escuela española, de la cual cita específicamente, por este orden, a Alonso Sánchez Coello, Francisco de Goya, Diego Velázquez y El Greco. En estos casos precisa no haber sucumbido a su influencia por decisión personal, justificada por el hecho de disfrutar del periodo en el que le ha tocado vivir y sin añoranza del pasado de los maestros antiguos. En retrospectiva, proyecta una mirada hacia atrás y expresa el deseo imposible, por supuesto, de reiniciar su trayectoria impresionista con absoluta claridad, sin tanteos, sin dubitaciones:

Si je recommençais ma vie, je reprendrais la palette claire, sans terres, sans noirs, et je ne ferais que du paysage, me donnant tout aux impressions que je recevrais de la nature. Oui, tout attendre de la nature, plutôt que de la consulter seulement pour exprimer une idée, — une idée qu'on n'est pas bien sûr d'avoir<sup>45</sup>.

Afortunadamente, este documento avala muchas cuestiones relativas a su pensamiento ar-



Figura 2.  
Manuel TORCIDA TORRE (1908), *Darío de Regoyos pintando en una calle de Durango*, Archivo de la Diputación Foral de Vizcaya, disponible en <<https://mugakultura.eus/2020/11/14/20-datos-la-compra-del-cuadro-mercado-durango-dario-regoyos-120-000-euros/>> [Consulta: 07/09/2024].

tístico. Solo al paso del tiempo los exegetas del artista lo insertan dentro del movimiento al que, en algunos momentos de su trayectoria, ha querido pertenecer. Sin omitir a Rodrigo Soriano ni tampoco a José María Salaverría, que lo trató en vida<sup>46</sup>, el libro de Rafael Benet es un buen ejemplo de clasificación relativamente temprana (1944), bien explicitada desde el título de esta obra, pero no es la única más o menos matizada. En efecto, más adelante siguen otras voces en dicho sentido, como la de Maurice Sérullaz, que lo cita en 1974, en su ya mencionada *Enciclopedia del Impresionismo*. También Lucio Felici, en un sentido plenamente excluyente para los demás autores españoles, lo considera abiertamente como «le seul peintre espagnol à participer directement au mouvement impressioniste»<sup>47</sup>. Estas glosas disuelven dudas en cuanto a su afiliación, al menos en Francia, porque en España las dificultades se mantienen durante mucho tiempo. En este sentido, Josep Francesc Ràfols elude su condición de impresionista, pero sí lo incorpora en cambio entre la nómina de artistas catalanes más reputados, situándolo a la altura de Ramon Casas, Santiago Rusiñol, Joan Llimona e Isidre Nonell<sup>48</sup>. Sus comentarios evidencian que su paso por Barcelona había sido bien asumido, tanto es así que este autor se apropia de un artista muy valorado ya en el ámbito internacional. Rafael Santos Torroella, hermano de la extraordinaria artista Ángeles Santos, lo categoriza igualmente como el único impresionista español, si bien su trabajo sufre errores respecto de su llegada a Bruselas, situada a partir de 1882, tras una supuesta estancia previa en París dos años antes<sup>49</sup>.

El análisis de Francisco Calvo Serraller esclarece bastantes cuestiones con respecto a la hibridación del estilo de Regoyos<sup>50</sup>. Las adscripciones unívocas no son tan simples como a primera vis-

ta se nos dan a entender durante mucho tiempo. Serraller aborda desde la duda la hipótesis del impresionismo español, que acoge dos figuras principalmente: Aureliano de Beruete y nuestro riosellano<sup>51</sup>. Si el primero puede insertarse más fácilmente en el contexto de la Generación del 98, que reivindica el paisaje castellano con simbología nacional y regeneracionista tras el desastre, el segundo no responde a este criterio. En términos paisajísticos, se decanta por la plasmación emotiva de las vistas norteñas, es decir, las proporcionadas por la periferia industrializada, ajena por tanto a los principios doctrinales de la generación finisecular. Por otra parte, Darío de Regoyos asume casi todos los procedimientos técnicos internacionales desde su juventud, sin comprometerse realmente con ningún movimiento canónico, y pasa por fases diversas desde su llegada a Bélgica. Cierto es que, inicialmente, se mantiene fiel al expresivismo, deudor por cierto de su admiración confesa por Goya. Más adelante, asume postulados impresionistas, postimpresionistas, puntillistas, sin eludir fases más propias del simbolismo. Sus estudios lumínicos destellan siempre en la trama compositiva de sus obras y, probablemente, esta cualidad singularice sus aportaciones frente a las de otros muchos artistas internacionales.

En definitiva, Darío se reconoce a sí mismo como un artista de su tiempo, lo asume con todas sus consecuencias y prosigue su senda personal a pesar del rechazo provocado aquí. Su deseo de viajar, sus constantes desplazamientos, su prolongada estancia en Bruselas, sus escapadas a París e incluso a Londres, sin eludir sus visitas italianas, refrendan un modo de entender el arte y la vida, ajenos ambos al reprobado encorsetamiento académico y a un deseo de libertad inalcanzable en España.

## Darío de Regoyos y Émile Verhaeren, amistad a primera vista

Dario est exquis et de plus en plus je me sens attiré par lui. Nous devenons de plus en plus amis sans nous le dire<sup>52</sup>.

Esta cuestión tan relevante ha sido bastante desatendida desde la óptica española, frente al punto de vista belga, mucho más prolijo al respecto. *España negra* concentra aquí muchos comentarios historiográficos como obra supuestamente compartida por ambos autores, pero casi ninguna apreciación aborda la estrechísima relación de amistad entre los dos intervinientes de la misma. A buen seguro, la ausencia de investigaciones se debe a la dificultad de acceder a las fuentes primarias, dado que no son fácilmente accesibles desde

nuestro país. La correspondencia inédita hasta 1985<sup>53</sup>; las crónicas artísticas en la prensa histórica franco-belga, comentadas más adelante en otro epígrafe de este texto, y la escasa bibliografía sobre este tema<sup>54</sup>, pero sumamente reveladora, conforman una trama documental, aunque sucinta, muy provechosa para el análisis conciso de este asunto, con algo más de detenimiento.

Los homenajes celebrados tras el fallecimiento de Regoyos ponen de relieve el afecto despertado en el conjunto de la escuela bruselense con respecto a su heterodoxa figura, acogida allí desde su llegada con una enorme simpatía. El poeta Émile Verhaeren (Sint-Amands, Bélgica, 1855 – Rouen, Francia, 1916) no es, en efecto, su único amigo, pero sí el más entrañable con suma probabilidad<sup>55</sup>. Además del citado, se añaden otros nombres especialmente relevantes en el ambiente creativo de aquellos momentos. Edmond Picard, Constantin Meunier, Maximilien Luce<sup>56</sup>, Georges Rodenbach, Théo van Rysselberghe, James Ensor y Willy Schlobach, entre otros, conforman una cuadrilla de primer nivel en un contexto de experimentación y vanguardismo.

Como es bien sabido, Bélgica se independiza de Holanda en 1830 y, desde este hecho, las manifestaciones plásticas, sin eludir tampoco las aportaciones literarias, insisten hasta la última década del siglo XIX en potenciar los valores simbólicos de la unidad de la nueva patria, las singularidades históricas propiamente valonas y flamencas, y en consolidar políticamente el Estado. En 1880 ya se percibe un cambio de rumbo estético por parte de los más jóvenes valores. La libertad de concepción y la originalidad temática se erigen en los pilares creativos de la mayor parte de los artistas de todo el país, que se apartan de los criterios académicos. La capital del reino, es decir Bruselas, se convierte en el centro de acción más sobresaliente en cuanto a estas insólitas reivindicaciones y, además, se actúa bajo un lema inequívoco: «Seamos nosotros». Frente a la más conservadora revista *La Jeune Belgique* (1881-1897), Edmond Picard funda en 1881 el semanario *L'Art Moderne* para conceder apoyo a la pintura social, tan denostada entonces, y estimular asimismo a los movimientos disruptivos con un pasado reciente, entrevistado ya caduco<sup>57</sup>.

Un poco antes, en concreto el 4 de marzo de 1876, un puñado de estudiantes de la Academia de Bellas Artes de Bruselas funda el grupo *L'Essor*<sup>58</sup>, que acoge a Regoyos en sus exposiciones anuales desde 1882. Esta iniciativa se impone como un medio de propagación de las nuevas corrientes y se posiciona claramente contra el convencionalismo académico y el naturalismo más trivial. La reacción de Darío no puede sorprender a nadie, por cuanto llega a una ciudad de una actividad efervescente. En efecto, halla una

cosmópolis vibrante que le deslumbra hasta el extremo de asentarse allí largas temporadas, muy vivificantes en términos artísticos y personales. Los círculos culturales le reciben con entusiasmo y se integra rápidamente en ellos, al igual que la colonia española de músicos recién investidos. En ese contexto socioeconómico y político, su entusiasmo, alegría y jovialidad, sin menoscabo de su aspecto físico, fueron interpretados en clave de exotismo, cuando no de absoluta extravagancia. Las serenatas de Regoyos no se olvidaron fácilmente en el imaginario colectivo bruselense, puesto que fue inmortalizado guitarra en ristre en varias composiciones ya mencionadas líneas arriba. En efecto, también prodigaba sus conciertos de guitarra en las presentaciones de las exposiciones. Por si fuera poco, en 1914, Octave Maus lo describe según su recuerdo: de «baja estatura, rechoncho, de tez oscura, pelo negro y rizado»<sup>59</sup>. Su fisonomía y sus atuendos llamativos bajo la capa española forjaron su leyenda allí, inmortalizada *de facto* en un cuarteto cariñoso y satírico que lo parangonaba con un trovador de Andalucía<sup>60</sup>.

Los biógrafos de Verhaeren no determinan con precisión cuando se produce el encuentro entre el pintor riosellano y el poeta flamenco. Según la hipótesis de Jean Warmoes esa circunstancia habría sucedido en algún momento del año 1881 y, con bastante seguridad, durante una de las afamadas veladas organizadas por Edmond Picard en su opulenta casa, sita en el número 56 de la avenida Toison d'Or. La tropa de madrileños y catalanes también formaba parte de la alborotadora concurrencia que amenizaba estas *soirées* en la mansión señorial de los anfitriones. Los argumentos que sustentan la idea de Warmoes se centran en varias cuestiones relacionadas con Émile y no tanto con Darío. La finalización de su doctorado en Derecho el 5 de febrero de dicho año implicó el abandono de la ciudad de Lovaina, donde se había formado, y su traslado a Bruselas para entrar de becario en el bufete de Picard<sup>61</sup>. El renombrado jurista, escritor y mecenas lo recibe igualmente entre los asistentes de sus fiestas, de modo que dicho encuentro semanal se produce en este marco propicio a estrechar lazos de amistad y de confraternización.

Rodrigo Soriano, amigo íntimo de Darío, describe la impactante entrada de Verhaeren en el cenáculo. En medio de un debate capitaneado por Georges Rodenbach y amenizado por los acordes de la guitarra de Regoyos, aparece «un hidalgo à l'air grave et sec, à l'allure chevaleresque, à la moustache tombante et au nez busqué, tout esprit, duels et afflictions»<sup>62</sup>. Siguiendo las palabras de Soriano, esta visión aviva la imaginación de todos los presentes, que entrevén allí un inesperado reencuentro con el mismísimo Don

Quijote, y, por supuesto, el riosellano tampoco logra sustraerse a esta imagen fascinante y seductora. Las citas semanales en el hotel de los Picard contribuyen a consolidar sus mutuas simpatías, reforzadas si acaso por medio de las crónicas artísticas que Verhaeren publica en el *Journal des Beaux Arts et de la Littérature*<sup>63</sup>. Ciertamente, el crítico tampoco ahorra los comentarios negativos en cuanto a algunas obras presentadas por Regoyos a las grandes citas expositivas de L'Éssor y Les Vingt<sup>64</sup>. El pintor agradece siempre su apoyo y sus opiniones sinceras, toda vez que pretende enfrentarse a los juicios verdaderos sobre su trabajo.

En 1881, nuestro autor lleva dos años en Bélgica consagrado a su formación artística en la Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, nunca concluida, por cierto, pero sí completada a su antojo en el taller de Quinaux. Por lo contrario, Verhaeren acaba de finalizar sus estudios y concilia su profesión de Derecho con su pasión literaria y la crítica de arte, la cual le permite acercarse a los jóvenes pintores belgas allí congregados por Picard<sup>65</sup>. El ambiente es propicio a las fratrías masculinas que contribuyen a la cimentación de lazos de amistad entre sus miembros. Durante los estíos, los familiares y amigos cercanos de Edmond pasan la canícula en la Famelette, una mansión alquilada para recibir numerosos invitados y situada en la localidad de Huecorgne, en el municipio de Hesbaye, de la provincia de Lieja.

En este alojamiento veraniego aún se documenta una pintura mural al fresco debida a Darío. Reproduce dos palcos teatrales que acogen diversos personajes, entre los cuales el mecenas bruselense se encuentra junto a una dama tocada con mantilla. Warmoes considera esta obra como un decorado para la puesta en escena de los guñoles<sup>66</sup>. No obstante, el cuarteto formado por Théo van Rysselberghe, Émile Verhaeren, Darío de Regoyos y Willy Schlobach también disfruta de un periodo de libertad absoluta en el marítimo poblado de Knokke, no muy lejos de la extensa playa de Blankenberge. En aquellos momentos se trataba de un pueblo modesto sin infraestructura turística, pero al paso del tiempo esta localidad se convierte en el lugar de veraneo de la clase alta bruselense. Ahora mismo Knokke alberga tiendas de gran lujo, venta de oro y diamantes, galerías artísticas de altísimo nivel.

Los cuatro jóvenes se alojan en la única fonda existente, que, a su vez, funcionaba como sala de reunión del Concejo Municipal. El establecimiento custodiaba igualmente el archivo documental y registral en un armario a tal efecto. Las bromas, los alborotos, los festejos y las ocurrencias de los muchachos escandalizaban a una población tranquila y recia de labriegos y pescadores. A través del testimonio de Émile Ver-

haeren, uno de sus primeros biógrafos transcribe diversas anécdotas simpáticas al respecto de sus inocentes jolgorios<sup>67</sup>.

Al margen de estas correrías estivales, el final del verano impone a cada cual el regreso a sus labores en la capital del reino. También surgen los viajes de aprendizaje y de conocimiento por parte de unos y de otros. En concreto, Verhaeren reitera anualmente una estancia semanal en Londres desde el año 1882. Darío de Regoyos lo acompaña en el periplo de 1885 y al encuentro de James Whistler, artista respetado por el asturiano<sup>68</sup>. Al margen del fomento cultural y de las relaciones artísticas, estos desplazamientos contribuyen a unirlos más si cabe.

El 18 de marzo de 1888 fallece el padre del poeta, que resulta terriblemente afectado por su desaparición, sumada a la de su madre fenecida el 13 de septiembre del mismo año. De naturaleza depresiva y envuelto en una tristeza muy profunda, Émile se repliega sobre sí mismo. Regoyos lo invita a una estancia en España para animarlo<sup>69</sup>. La idea inicial es la de realizar un viaje en diligencia partiendo de Donosti (San Sebastián) y prosiguiendo su itinerario por la costa guipuzcoana<sup>70</sup>. Se considera este recorrido por las aldeas, villas y poblados costeros la base de *España negra*, por cuanto esa noción de oscuridad se evidencia durante aquellas visitas. Lo que no parece quedar tan claro es si la autoría de esta composición es unipersonal, es decir, tan solo de Darío de Regoyos, o colaborativa, por cuanto iban juntos y la obra suma imágenes y textos<sup>71</sup>. Por el momento, las opiniones al respecto de estas cuestiones no han sobrepasado la fase de las hipótesis posibles. En función de las fuentes hispano-franco-belgas manejadas y según el país de referencia, hay tendencia a adjudicarle los méritos tan solo a uno de ellos y viceversa<sup>72</sup>.

Sin duda, es un tema de debate sumamente interesante, por cuanto *España negra* surgió a dos manos desde el mismo viaje en cuestión. Ciertamente, el primero en publicar sus impresiones fue el poeta flamenco en 1888 (*L'Art Moderne*) y dentro de una estructura en cuatro artículos, bajo el título *Impressions d'artiste: A Darío de Regoyos*. Once años más adelante (1899) es Regoyos el que se involucra no solo en la edición de la misma, sino también en la (re)escritura y en las ilustraciones de los fascículos de la revista *Luz* y posteriormente del libro. El prólogo del riosellano quiso aclarar la autoría del texto inicial y se presenta como un mero traductor de los artículos de Émile:

Mon désir n'est pas d'écrire un livre ni encore moins de me lancer dans la littérature, mais uniquement de présenter Émile Verhaeren au grand public. [...] Alors que je l'accompagnais



Figura 3.  
Émile Verhaeren en su despacho, imagen de la *Larousse Encyclopédie*, disponible en <[https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/%C3%89mile\\_Verhaeren/1003863](https://www.larousse.fr/encyclopedie/images/%C3%89mile_Verhaeren/1003863)> [Consulta: 07/09/2024].

dans son voyage je suivis ses idées et dessinai quelques-unes des choses que nous vîmes ensemble. Voilà la traduction de ses impressions de voyage en Espagne, qui débute à Saint-Sébastien et suit la côte de Guipuzcoa<sup>73</sup>.

Tras esta experiencia y diversas exposiciones por parte de Darío como artista y de Émile como crítico, deciden visitar Italia partiendo de Aviñón, donde se habían citado. En noviembre de 1899 ya habían pasado por Milán, Pavía, Cremona, Mantua y Bolonia. Sin embargo, Verhaeren se hallaba cada día más impaciente e incómodo durante este viaje. En octubre de dicho año se celebran las fiestas de Bornhem y el poeta conoce allí a Marthe Massin, su futura esposa. El encuentro lo deslumbra por completo y cambia su perspectiva de la vida, por lo cual regresa a Bruselas y deja a Regoyos solo en Florencia para completar el circuito italiano.

Por supuesto, el viaje de estos dos camaradas de fatigas realizado en 1888 no es el primero ni el único. Regresan a España de nuevo en 1901 y, en esta ocasión, van acompañados de sus esposas, Marthe y Henriette. Las damas se quedan en San Sebastián mientras ellos recorren Vitoria, Valladolid, Burgos, Segovia, Toledo y Madrid<sup>74</sup>.

Como es sabido, Regoyos viaja incesantemente, al igual que Verhaeren, pero estos desplazamientos no han quedado bien dilucidados, por lo que se trata de un campo interesantísimo de investigar. A la luz de los circuitos emprendidos por ambos, o en solitario inclusive, se podrían entresacar datos al respecto de las localizaciones paisajísticas, vistas y arquitecturas urbanas o rurales de las obras del asturiano.

En definitiva, la personalidad de Darío es compleja y rica en conocimientos personales derivados de sus muchos periplos, y su pensamiento exigente y atento a todas las innovaciones

influye en su gran producción artística. Lejos de resultar fácil de asimilar, sus creaciones se tornan polisémicas, tanto en el plano formal como en el fondo de la representación.

### Circuito expositivo internacional: L'Éssor, Les Vingt, La Libre Esthétique. Otras participaciones en salones y galerías

Je suis sûr qu'il ne vendra rien en Espagne [Degouve], un pays fichu où l'on fait des discours à l'académie de San Fernando contre l'impressionnisme [...] Un sculpteur espagnol, qui vient d'entrer à l'académie nous fait une guerre terrible et après un discours idiot tout le monde a applaudi<sup>75</sup>.

A partir de la consulta historiográfica y de la exhumación de la crítica especializada de la prensa francófona decimonónica, se ha logrado recomponer en gran parte la trayectoria expositiva foránea de Darío de Regoyos. Ciertamente, sin menoscabo de posibles muestras previas en España, e irrelevantes a buen seguro por lo temprano, su punto de arranque está anclado en Bélgica, donde siempre fue muy bien acogido por los círculos artísticos bruseleses.

#### *L'Essor (1882-1883)*

En 1882, cumpliendo el compromiso de al menos una celebración anual, Regoyos fue invitado a participar en la sexta colectiva del grupo L'Essor. Para el riosellano se trataba de su primera muestra en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas y, sin duda, su gran puesta en escena<sup>76</sup>. Como sabemos, esta agrupación entró en crisis poco tiempo después (1883), pero su constitución se verifica el 31 de diciembre de 1876 con la intervención inicial de algunos estudiantes de la academia, entre los cuales encontramos Henri Permeke, Louis Cambier, Louis Pion y Franz Seghers, a los que se suman más adelante Julien Dillens, Léon Herbo, François Taelemans, Darío de Regoyos, Théo van Rysselberghe, Willy Schlobach, Guillaume Vogels y Léon Frédéric, entre otros<sup>77</sup>. A partir de su creación derivada, *de facto*, del Cercle d'élèves et d'anciens élèves de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, todos los miembros se distancian bastante de las instituciones oficiales para ir de por libre.

La agrupación adoptó el rompedor lema «Un art unique, une vie unique» y vituperaron con gran entusiasmo al *art pompier*. Profirieron condenas al realismo y a la pintura de historia y preconizaron asimismo la libertad de admisión absoluta,



Figura 4.  
Darío de REGOYOS (1881), *Alrededores de Bruselas*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo, 101 cm × 70 cm, Poo8296, disponible en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alrededores-de-bruselas/eb7dc6dc-2487-41f5-989a-9f1380164a20>> [Consulta: 07/09/2024].

al igual que la amplia tolerancia en la selección de las obras de las muestras. Estos dos pilares del asociacionismo artístico redundaron en las consabidas desavenencias más adelante entre unos y otros, debido a criterios formales y estilísticos diametralmente opuestos. La mayor parte de los miembros fundadores se mantenían en la vía creativa conservadora y tradicional, aspirando al premio de Roma y al triunfo en los salones franco-belgas. Tan solo a modo de ejemplo y no siendo los únicos, se citan los casos de Herbo, instalado en la pintura de historia y de género, y Taelmans, consagrado al paisaje en todas sus modalidades, incluyendo las marinas<sup>78</sup>.

La inauguración de la exposición acontece el 7 de enero de 1882 y la primera crítica es dada a la imprenta por el cronista de *L'Art Moderne* el 15 de dicho mes. Como siempre había sucedido antes, el VI Salon L'Essor fue muy bien recibido por la prensa especializada, incluyendo la re-

flexión de Émile Verhaeren en *La jeune Belgique* realizada en noviembre de 1882<sup>79</sup>. Según la hemerografía histórica, Regoyos se estrena con cuatro obras: *Cimetière*, *Environs de Bruxelles*, *Église de Laeken* y *La Plage d'Almeria*. Salvo esta última pintura, referida a una vista almeriense como bien aclara el título, las demás creaciones reflejan áreas belgas. El comentario del articulista de *L'Europe* se centra en destacar el cuadro dedicado a la *Église de Laeken*. Si bien emite un repaso general previo bastante irónico sobre el artista, el bolero y las castañuelas, se detiene en lo que considera el absoluto acierto de esa composición más en concreto<sup>80</sup>.

Además, Darío también acredita su presencia en las dos exposiciones tituladas «Blanc et Noir de l'Essor», programadas siempre durante el estío. El primer evento acontece al socaire del VI Salon y el segundo, en el marco de la ya citada séptima edición del mismo. Estas muestras reunían esencialmente obra sobre papel, es decir grafitos, sanguinas, calcografías, litografías, aguadas, etc. Para su primera concurrencia en «Blanc et Noir de l'Essor», Darío reúne cuatro dibujos a pluma donde reitera el asunto hispano. Las callejuelas, las plazas singulares y las viejas casas de Toledo componen su aportación, bien valorada en la crónica artística<sup>81</sup>. En cambio, su siguiente concurrencia pasa desapercibida, por lo que no es posible conocer sus creaciones de aquella ocasión. El articulista de *L'Art Moderne* alaba sobre todo el retrato de Darío con su guitarra, aportado por Théo van Rysselberghe, destacando la libertad formal de la composición y de su resolución: «une fantaisie amusante, griffée de coups de canif, labourée de coups de pouce, exprimant avec fidélité la bonne figure souriante de l'ami Regoyos»<sup>82</sup>.

### *Les Vingt (1883-1893)*

En la quinta plana no paginada del parisino *Journal des Artistes* se anuncia anticipadamente la fundación de un nuevo grupo de artistas belgas, entre los cuales se suma a Darío de Regoyos<sup>83</sup>. La presentación oficial sucede el 28 de octubre con el compromiso de una exposición anual de un mes de duración (de febrero a marzo)<sup>84</sup>. Octave Maus es el responsable del proyecto que, por escisión de algunos miembros de L'Essor, adquiere carta de naturaleza bajo la denominación *Les Vingt*, en razón de los veinte participantes fijos más los artistas invitados<sup>85</sup>. Según el citado diario, se crea «un comité especial» renovable mediante sorteo todos los años para ocuparse de la organización, las invitaciones y los trámites administrativos. Al parecer, el crítico de arte Lucien Solvay asumió la secretaría de la primera edición. No obstante, en las notas de Maus y en otras fuentes hemero-

gráficas (*L'Art Moderne*) acerca de la trayectoria de este círculo artístico hasta su desaparición, es Octave Maus quien asume siempre todas las labores citadas y se encarga asimismo de la toma de contacto con los autores invitados a participar.

Los miembros titulares de la agrupación son designados coloquialmente *vingtistes* y disponen de un panel individual en la sala para acomodar personalmente un máximo de seis obras suyas, como ya sucedía en *L'Essor*. Por el contrario, la aportación de los invitados se ciñe tan solo a un trabajo. El grupo mantiene su actividad durante diez años consecutivos (1883-1893), sustituido a su vez por una nueva propuesta concebida una vez más por Octave Maus: *La Libre Esthétique*<sup>86</sup>.

Desde la primera celebración hasta la disolución del grupo, siguiendo los artículos de prensa, Darío participa en todas las muestras anuales<sup>87</sup>. En muchos casos, las críticas esbozan elogios, pero también hay reproches duros alusivos a la pereza del autor. Su adhesión resulta del mayor interés, dado que puede confrontar su producción periódicamente y situarse junto a los mejores artistas belgas y franceses, muchos de los cuales son muy admirados por Regoyos. Claude Monet, Georges Seurat, Pierre Signac, Vincent van Gogh, Auguste Rodin, entre otros autores, han colgado sus creaciones en el *Salon des XX*. Además, en el caso de Darío se añaden las ventajas de dar a conocer su obra entre las corrientes más vanguardistas, ampliando así su nómina expositiva foránea.

Si bien no es posible conocer con precisión todas las creaciones mostradas a lo largo de una década consecutiva (1884-1893), a partir de la crítica especializada y la correspondencia se pueden identificar muchas de las pinturas exhibidas allí<sup>88</sup>. En la primera edición se confirman al menos dos composiciones: *Récolte de maïs*; *Scène de cabaret/Un café à Saragosse*. En este caso lo menciona de este modo en una misiva enviada a Octave Maus<sup>89</sup>. En el segundo evento muestra dos copias de sendas obras de El Greco, realizadas ambas durante su estancia en Toledo, lo cual queda confirmado de nuevo en el intercambio epistolar entre el riosellano y Maus<sup>90</sup>.

En el tercer *Salon Les Vingt*, inaugurado el 6 de febrero de 1886, los datos reseñan doce obras, si bien resulta difícil de admitir, por cuanto el reglamento impone un límite de seis. En todo caso, dos de ellas surgieron durante su estancia del año anterior en Londres, influenciadas ciertamente por Whistler: *La dama ante el espejo*<sup>91</sup>, y *Cheapside*, elogiada por Verhaeren y titulada más adelante por el propio artista *San Pablo de Londres*. Se añaden asimismo *La nuit des morts* y *Por los muertos*, realizadas ambas en 1886. También queda constancia de otra creación titulada *Le Golfe de Gascogne*, la cual, según el cronis-



Figura 5.

Théo van RYSELBERGHE (1885), *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, Museo del Prado, óleo sobre lienzo sobre tabla, 52 cm × 34,5 cm, P004633, disponible en <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-dario-de-regoyos-tocando-la-guitarra/5b5fb7f8-519e-4dda-86de-06d467c03764?searchMeta=dario%20de%20regoyos>> [Consulta: 07/09/2024].

ta del periódico, «à du caractère en dépit de ses imperfections»<sup>92</sup>.

Si bien precisión alguna en cuanto al número total de pinturas enviadas a la siguiente celebración de 1887, cabe confirmar desde la crítica artística dos lienzos, al menos, por parte del riosellano<sup>93</sup>: *Sirocco*<sup>94</sup> y *Clair de lune*. El quinto evento (1888) recibe varias aportaciones: *Cabo Higuier* (marina), *Procession à Ségovie*, *Fête-Dieu à Fontarabie*, *Corrida de novillos* y *Un marché en Navarre*<sup>95</sup>, junto con varios aguafuertes no pormenorizados, si bien confeccionados, eso sí, en España y en Marruecos<sup>96</sup>.

La siguiente celebración cuenta con cinco obras significativas y varios croquis. Las pinturas *Rivière à sec (Méditerranée)*, *La confession*, *Soir*

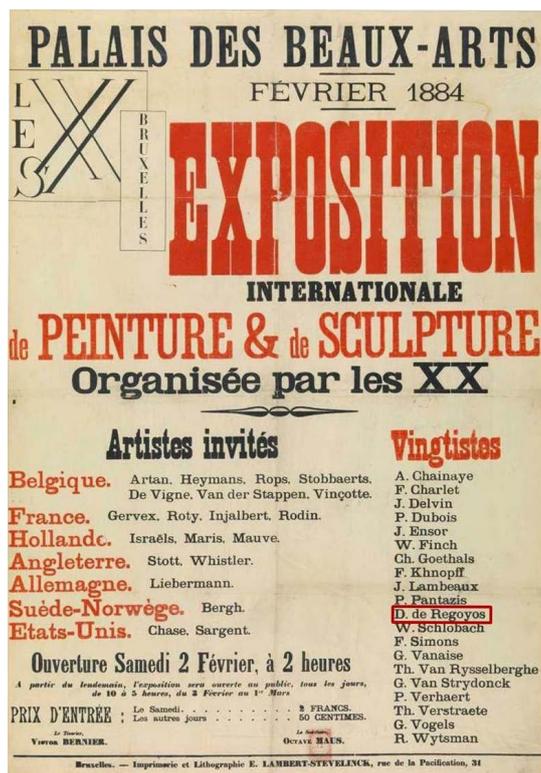


Figura 6.  
ANÓNIMO (1884), cartel anunciador de la segunda exposición de Les Vingt, disponible en <<https://elcuadernodegautier.blogspot.com/2014/06/dario-de-regoyos-y-el-negocio-de-la.html>> [Consulta: 07/09/2024]<sup>105</sup>.

*meurtrier*, *Soir électrique* y *Pleine lune à la plage* encabezan el lote de 1889<sup>97</sup>. Es una exposición importante para Darío, porque discurre en clave puntillista dentro de un cientifismo muy en boga en aquellos momentos, pues el artista invitado de la sexta edición fue Georges Seurat<sup>98</sup>, quien mostró en el Salon Les Vingt su deslumbrante *Grande Jatte*, una inolvidable contribución según Darío<sup>99</sup>. Con respecto al Salon del siguiente año (1890), aporta obras al pastel sin referencia alguna a las imágenes ni a los asuntos enviados. El mismo vacío hallamos en cuanto a la octava muestra de los *vingtistes* (1891), acompañados por Georges Minne y Paul Signac como invitados distinguidos.

Incorre nuevamente en la técnica del pastel en otras diez creaciones, completadas para la muestra de 1892 con varios dibujos realizados durante su primer viaje con Verhaeren a nuestro país en 1888. En una respuesta manuscrita del pintor a Maus y datada de 10 de febrero de 1892, confirma el precio de algunas aportaciones al pastel (300 francos). Alude de forma precisa a dos representaciones de danzas, una creyente, un sacerdote y *Le porteur d'étandard*<sup>100</sup>. Además, en el comentario, el articulista de *La Nation* resalta *Baiser*, porque sobrepasa la literalidad de la representación insinuando un tema más escabroso de prostitución<sup>101</sup>.

Sin embargo, en el catálogo de la colectiva también se reproduce la enumeración consecutiva de las once obras: *Curé*, *Mendiant*, *Porteur d'étandard*, *Soleil des Vêpres*, *Croyante*, *Baiser*, *Cercueil en gare*, *Servantes de Marie*, *Danse lourde (Asturies)*, *Mouvements d'un air de flûte (Biscaye)* y *Cadre de dessins*<sup>102</sup>. Finalmente, la última edición de Les Vingt, o décimo Salon de 1893, recibe del riocellano diez pinturas, un pastel y un dibujo titulado *Bois à brûler*, cuya inspiración queda precisada en una carta a Octave Maus<sup>103</sup>.

Como bien es sabido, el aniversario se salda con la disolución de la agrupación, que funcionaba muy bien y no planteaba problemas. Durante este extenso periodo, las conferencias y los conciertos aparejaban las exposiciones, lo que procuraba un gran complemento a las celebraciones y también notables conocimientos a los participantes y a los visitantes. Maus, el instigador del proyecto Les Vingt inquiriere la opinión de los *vingtistes* y envía incluso una circular a los artistas que no se hallaban en Bruselas, entre los cuales encontramos a Darío de Regoyos. El pintor asturiano confiesa, no obstante, la tristeza de una disolución, asimismo aprobada por él, al igual que los demás. El argumento esgrimido por todos ellos se refiere a la génesis de una «société d'art intransigeant», por lo cual no convenía situarse en una posición acomodaticia que quebraría finalmente el talante reivindicativo inicial<sup>104</sup>.

### *La Libre Esthétique (1894-1914)*

Tras la enriquecedora experiencia acumulada por todos los participantes durante una década en Les Vingt, Octave Maus vislumbra la puesta en marcha de un proyecto de patronazgo en apoyo al arte innovador, sin limitar el campo temático ni las técnicas de realización. En primer lugar, el abogado bruselense sondea las opiniones de los creadores que le aportan sus pareceres en la correspondencia e incluso desde la prensa. Según expresan todos ellos con vehemencia, Maus debe afrontar su iniciativa y, en palabras de Paul Signac: «Et vogue la galère de *La Libre Esthétique*, puisqu'elle a même [un] bon capitaine»<sup>106</sup>. En efecto, la iniciativa se cohesiona y su extensísima duración de dos décadas (1894-1914) acredita el interés despertado por la misma en el área francobelga. Ciertamente, la gran guerra cortocircuita la continuidad de *La Libre Esthétique*, varada por los acontecimientos bélicos, tras los cuales los cambios sociales y artísticos anuncian otras derivas más vanguardistas.

No obstante, desde 1904, el responsable de los eventos anuales promovía incluso muestras de carácter monográfico, centradas en el paisaje, el retrato, el bodegón, etc., sin obviar las charlas, las conferencias y los conciertos planteados

durante el periodo expositivo. En verdad, ya no se trataba de una agrupación de artistas fijos al uso, como la de los *vingtistes*, sino de actos concretos pensados para reunir invitados específicos, seleccionados por Maus. El letrado asumía toda la gerencia de los eventos y, por supuesto, también se hacía cargo de los criterios programáticos de su proyecto. Desde estos planteamientos, la nueva propuesta se evidenciaba muy compleja, y mucho más cara de sostener. Sin embargo, también gozaba del apoyo de la crítica especializada y de las bases sociales interesadas en la ruptura de moldes estéticos<sup>107</sup>.

Exceptuando el sentido homenaje tributado a Regoyos en 1914, tras su muerte, Darío participó en cuatro eventos concretos. Si la fundación y primera exposición acontece en 1894, el pintor español fue concitado a la celebración de la segunda en 1895, al igual que Jules Cheret, James Ensor, Constantin Meunier, William Morris, Camille Pissarro, Paul Signac, Henri de Toulouse-Lautrec o Félix Vallotton, entre otros muchos artistas<sup>108</sup>. Émile Verhaeren comenta en *L'Art Moderne* una única obra del artista, *Victime d'une fête*, y al referirse a ella compara esta creación con la de otro artista poco creíble, señalando lo siguiente «Et peut-être une tête de cheval mort dessinée par Darío de Regoyos donne-t-elle, malgré sa gaucherie, une émotion plus dramatique, que la fricassée de membres nus, de torsos et de têtes fendues cuisinée par M. Frédéric»<sup>109</sup>. El catálogo de esta muestra ratifica, en efecto, un pastel así titulado al cual asignaron el número 147. Ciertamente, el autor presentó igualmente otra pintura titulada *Calle de Hernani, San Sebastian*<sup>110</sup>. Las creaciones ocuparon varias salas del Musée Moderne de Bruselas, desde el 22 de febrero hasta el 1 de abril, y la crítica del poeta flamenco se repartió en forma de cinco artículos editados por el periódico, ya citado, desde el 3 de marzo en adelante<sup>111</sup>.

Hay que esperar a 1901 para volver a comprobar su nombre entre la nutrida nómina de expositores de ese año<sup>112</sup>. En aquella ocasión también se invita a las Cristalleries du Val-Saint-Lambert a mostrar sus exquisitos trabajos dentro del apartado de artes decorativas<sup>113</sup>. No es posible identificar ninguna de las aportaciones de Regoyos, por cuanto Verhaeren incorpora su crítica en el *Mercur de France* de junio de 1901, pero en referencia a las creaciones presentadas por el riosellano al Salon des Indépendents de París<sup>114</sup>. Lamentablemente, el catálogo de esta edición no es accesible, lo que impide concretar su producción y las demás fuentes consultadas las eluden asimismo.

Cuatro años más adelante comprobamos de nuevo su designación entre los participantes. En esta ocasión aparece como representante de Es-



Figura 7. Diseño de la cubierta del *Catálogo de la Segunda Exposición de La Libre Esthétique*, 1895, disponible en <[https://archive.org/details/gri\\_33125011102478/mode/2up](https://archive.org/details/gri_33125011102478/mode/2up)> [Consulta: 07/09/2024].

paña junto con Francisco Iturrino, Joaquín Mir y Santiago Rusiñol. Su correspondencia personal con Maus, desde Donosti (calle Trueba, 8), esclarece inicialmente sus envíos para la edición de 1905: *Tour Andalouse* (pintada en la región de Ronda), *Dégel à Hendaye*, *Premières feuilles* y *Village en Estremadure*. En todas ellas Darío explica su interés por los estudios de luz, tanto diurnos como nocturnos. En términos personales, recuerda a su amigo belga su paternidad de cuatro niños reclamantes de lápices y de materiales de dibujo, por lo cual insiste bastante en vender sus obras. Por entonces, casi agotada su fortuna, su economía es bastante precaria, como se puede leer en varios escritos del artista<sup>115</sup>.

En 1908 también fue invitado a participar en la muestra del decimoquinto aniversario del proyecto de Gustave Maus. En aquel momento, el catálogo recuerda el evento en un prólogo del abogado bruselense y se listan dos trabajos de Darío: *Olmedal. Durango (Espagne)*, designado con el número 46, y una pintura titulada *Nuages qui passent*, referenciada con el 156<sup>116</sup>.

Como bien sabemos, el artista fallece en 1913, y en 1914 se le dedica la última exposición de *La Libre Esthétique*<sup>117</sup>. Además, su querido amigo Émile Verhaeren también le consagra un extenso comentario en la publicación editada por la Galerie Choiseul (París) con motivo de una retrospectiva del asturiano. El texto fue reproducido asimismo en *L'Art Moderne*, del cual merece



Figura 8.  
Gibert COMBAZ (1898), *Cartel de la exposición La Libre Esthétique*, litografía, disponible en <[https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Libre\\_Esth%C3%A9tique#/media/Fichier:La\\_Libre\\_Esth%C3%A9tique\\_salon\\_annuel,\\_exhibition\\_poster,\\_1898.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Libre_Esth%C3%A9tique#/media/Fichier:La_Libre_Esth%C3%A9tique_salon_annuel,_exhibition_poster,_1898.jpg)> [Consulta: 07/09/2024].

la pena señalar lo siguiente: «Dario de Regoyos s'est évertué à nous peindre l'Espagne provinciale, silencieuse et sombre. Il aimait à la nommer Espagne negra, c'est-à-dire l'Espagne noire. Toute sa vie, il fut comme hanté par elle»<sup>118</sup>.

En una carta datada desde Granada por Théo van Rysselberghe (jueves, 10 de abril de 1913), el pintor le confiesa a Maus que se había detenido previamente en Barcelona para visitar a Darío y a sus hijos. Describe la penosa situación del artista, tanto en el plano físico como en términos psicológicos. Aquejado de un cáncer de lengua, sus padecimientos son terriblemente duros y, tras unos meses de deterioro y lenta agonía, fallece en octubre.

#### *Otras participaciones expositivas*

Si volvemos unos años atrás, aún cabe citar en retrospectiva un buen elenco de muestras celebra-

das en Bélgica y también en Francia. En este caso concreto, solo se menciona ahora la concurrencia a las muestras galas acreditadas por la crítica belga, dado que el resto de las exposiciones compondrían por sí mismas un nutrido artículo independiente relacionado con los salones franceses, que rebasaría la extensión de este texto.

El pintor presenta, asimismo, al Salon de Gand, que celebra su trigésima segunda trienal (1883), las pinturas *La plage d'Almería*<sup>119</sup>, *Cathédrale de Burgos* y *Un matin de printemps à Algorta*, aportadas previamente al VII Salon L'Essor. La colectiva se mantiene en el casino de la villa del 24 de agosto al 4 de noviembre de 1883<sup>120</sup>. El fomento y la organización de este acontecimiento de extensa tradición corría a cargo de la Société pour l'encouragement des Beaux-Arts à Gand. Émile Verhaeren emite las glosas de la muestra en *La jeune Belgique*, insistiendo de nuevo en el acierto de una de las composiciones de Regoyos. La acogida de este certamen es abrumadora, por cuanto concurren 991 participantes de diversas localidades del país e incluso artistas franceses, con el fin de revalidar éxitos anteriores. Sin menoscabo de las numerosas adquisiciones de obras por particulares, las compras para el museo de Gante y las treinta y seis pinturas destinadas a la lotería del certamen, el cómputo presupuestario final de la muestra se cifra en «170,950 francos»<sup>121</sup>.

De octubre de 1882 a inicios de 1883, Théo van Rysselberghe, Darío de Regoyos y Franz Charlet viajan a España. Constantin Meunier los acompaña y, en su caso, el destino de su estancia de varios meses es Sevilla para reproducir el *Descendimiento* de Pedro de Campaña<sup>122</sup>. Becado por la ciudad de Gante, Rysselberghe se desplazó incluso a Tánger (Marruecos) y Darío de Regoyos recorrió varias ciudades españolas, si bien se demoró cierto tiempo en Almería. A su regreso, Van Rysselberghe expone el resultado de su perfeccionamiento artístico en el Cercle Artistique et Littéraire de Gante, mientras prepara asimismo una exposición colectiva con sus amigos Regoyos, Charlet, Meunier, Cluysenaer, etc., cuya inauguración en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas acontece el primero de abril de 1883<sup>123</sup>.

La muestra, designada «Notes de voyage», atiende a los diversos puntos de vista recopilados por todos ellos durante el viaje y sus respectivas estancias. Georges Rodenbach firma la crítica de una iniciativa muy aplaudida por los visitantes, dado que podían contemplar escenas de un país categorizado aún de muy exótico por aquel entonces<sup>124</sup>. Si bien el riosellano es citado en el artículo como participante, lo cierto es que no se dilucidan sus creaciones. No obstante, Rodenbach destaca su carácter visionario y su talento innato: «Darío interpretant la réalité en y ajoutant quelque chose de bizarre, d'extravagant et même de

fantastique qui, tout en singularisant ses tableaux, leur donne une saveur artistique»<sup>125</sup>.

A través de una noticia en la prensa periódica, se podría establecer la participación de Regoyos en el Salon de Bruxelles, celebrado en 1900. Esta iniciativa surgió en 1831 como reivindicación independentista, por lo cual su organización y financiación corría a cargo del nuevo Estado belga. Las obras ocupaban los espacios del Palacio del Cincuentenario y el rey oficiaba la inauguración de un evento sumamente popular. El crítico y responsable de la nómina de este certamen es Lucien Solvay y el catálogo recoge asimismo los concurrentes por orden alfabético<sup>126</sup>. La publicación omite a Regoyos, por lo cual debemos confiar en la crítica firmada por Champal que lo menciona sin más<sup>127</sup>. Entra dentro de una hipótesis posible, si bien no resulta verosímil avalarla con más datos por el momento.

En 1892 participa en la tercera edición de la muestra convocada por la Société des Artistes Indépendants en el Pavillon de la Ville de Paris. Dos comentarios generales confirman sin ninguna duda su participación, sin definir sus creaciones en ninguno de los dos casos. En el primero, el articulista de la sección *Courrier des Expositions* se refiere a «des curieuses impressions d'Espagne de M. Regoyos»<sup>128</sup>. En el segundo, se reitera la misma opinión por parte del redactor Auguste Meulemans<sup>129</sup>.

En verdad, el tema de las exposiciones en Francia requiere sin duda una exploración mucho más profunda, por cuanto Regoyos disponía de un galerista en París. A través de la *Librerie de la Revue Indépendante* expone y comercializa sus obras allí entre 1886 y 1889, al menos. En enero de 1888 participa en la colectiva del establecimiento que lo menciona junto con «Anquetin, Henri Cros, Helleu, Manet, Berthe Morisot, Camille Pissarro, Raffaelli, Rodin, Seurat, Signac»<sup>130</sup>.

Concorre, asimismo, en España, en octubre de 1892, a la convocatoria de la Exposición Nacional de Bellas Artes, al parecer con muy poca fortuna, dado que no fue seleccionado, lo cual no puede sorprendernos<sup>131</sup>. Las obras presentadas en aquella ocasión habrían sido *Calle de Alcalá* y *Café concierto*<sup>132</sup>. En cambio, uno de sus cuadros fue admitido a la de 1904. *La hora pálida* brindó la ocasión a Antonio Cánovas de consagrarle en la primera plana del periódico *La Época*, casi una columna. El tono de la crítica es francamente sarcástico, rayano en la mala educación<sup>133</sup>.

En abril de 1895 incurre de nuevo en el Salon des Indépendants, ubicado en los Champs-de-Mars, en París. Marcel Fouquier emite la crítica y le valora un dibujo titulado *Poitrinaire*, al estilo de Holbein<sup>134</sup>. También se suma a la Exposition des Impressionnistes-Symbolistes, convocada por la Galerie Le Barc de Boutteville. Al citarlo entre

varios autores, el crítico Marc Stéphane confirma su asistencia, sin mayores datos<sup>135</sup>. En 1901, reitera su participación en el Salon Annuel des Artistes Indépendants, celebrado en las Serres de la Ville de Paris (Auteuil).

Émile Verhaeren se expresa en el *Mercure de France* de junio de dicho año y reconoce abiertamente que Regoyos no es el artista preferido de los museos madrileños, calificándolo asimismo en tono admirativo de «peintre abrupt et rugeux, dont l'instinct traduit avec vie et caractère les sites aux montagnes rouses et roses, et les ports et les petites villes de l'Espagne provinciale». Su glosa no resuelve el tema de las obras presentadas, si bien se deduce que envía paisajes rurales y urbanos<sup>136</sup>. En 1904 y 1911 también participa en el Salon Annuel des Artistes Indépendants, pero tampoco disponemos de datos respecto a las creaciones de las dos muestras.

Pissarro y Regoyos se desplazan, en abril de 1895, a Rouen, en Normandía. Allí son muy bien acogidos por el empresario y coleccionista François Depeaux, que adquiere una obra a Darío para su nutridísima selección de 600 pinturas, en la base de la colección del Musée de Rouen<sup>137</sup>. No obstante, a la muerte del industrial, acaecida en 1920, sus herederos prepararon tres ventas de la misma. Fruto de esta amistad con Pissarro, se fragua la exposición en la parisina Galerie Durand-Ruel, donde comparte sala con Albert Bussy, Eugène Martel y Siffait de Moncourt. La intermediación de Pissarro<sup>138</sup> le permitió mostrar, desde el 18 de marzo hasta el 3 de abril de 1897, una selección de 16 pinturas muy bien valoradas por la crítica, acompañadas de diversos dibujos asimismo elogiados. El cronista del *Journal des artistes*, Cortès-Gaillard (Argus), le dedica un párrafo completo y destaca sus siguientes creaciones: *La nuit des morts en Espagne*, *L'orage dans les Pyrénées*, *Dernier Rayon* y *Une rue à Londres*<sup>139</sup>. Al parecer, volvió a exponer en la galería del marchante Durand-Ruel en 1901, 1902, 1903, 1905 y 1911. Solo un comentario de José Peña González se refiere a la creación *Torre de Córdoba*, pintada allí en 1904 para la exposición de 1905.

Entre las diversas muestras de 1906, sobresale la iniciativa de Louis Piérard, jefe de redacción del periódico *L'Avenir du Borinage* y colaborador en la revista literaria *Antée*, quien organiza una muy nutrida exposición artística en Frameries, entre cuyos participantes también se designa al riosellano. Por una parte, destaca la importancia de introducir la cultura en el área minera del Borinage y, por otra parte, se cuenta siempre con Regoyos entre los participantes, con lo que resulta ser uno más en la relación belga<sup>140</sup>.

Dentro del circuito de las salas privadas también se cita su incursión en la parisina Galerie Sil-



Figura 9.  
Paul Durand-Ruel en su galería fotografiado por Dornac, ca. 1910, disponible en <<https://alfayomega.es/durand-ruel-el-gran-mecenas-de-los-impresionistas/>> [Consulta: 07/09/2024].

berberg en 1901 y, finalmente, su última muestra en la Galería Dalmau de Barcelona pocos meses antes de su fallecimiento, es decir entre marzo y abril de 1913.

### Balace de críticas y de exposiciones foráneas de Darío de Regoyos (1882-1914)

J'ai travaillé beaucoup. Le travail réglé c'est ma seule consolation et il ne me fait pas mal du moment que je n'en abuse pas. Cette année j'aurais plusieurs pastels très noirs mais que tu aimeras peut-être, parce qu'ils sont mal foutus, ils sont bien sentis et ils appartiennent à l'Espagne macabre que tu aimais jadis<sup>141</sup>.

No se trataría aquí de retomar pormenorizadamente ni las críticas habidas ni las exposiciones realizadas por el pintor, enunciadas en el epígrafe anterior en su mayor parte. Para completar el contenido de este artículo, es relevante rematar varios pensamientos esbozados a la luz de estos dos aspectos relevantísimos, pero menos conocidos y surgidos a partir de las fuentes examinadas. Si incluimos los homenajes finales, Regoyos avala un extenso número de muestras internacionales de la mayor importancia, a tenor de la evolución estética del arte desde su involucración en 1882. Su estrecha vinculación con los tres grupos referenciales belgas y también los salones franceses, L'Essor, Les Vingt, La Libre Esthétique o el Salon Annuel des Artistes Indépendants, se revela como uno de los pilares fundamentales de su trayectoria. Desde estas agrupaciones pudo tratar a los pintores más vanguardistas del área franco-belga, admirarlos, convivir y viajar en su compañía en diversas ocasiones. Según con-

fiesa a sus amigos, admira a Pissarro, Paul Signac, Georges Seurat y James McNeill Whistler, entre otros. Respecto de los grandes artistas del pasado, Goya y El Greco son sus preferidos sin seguirlos verdaderamente, toda vez que solo anhelaba el presente y el futuro, delineado para el artista sobre el simbolismo, el impresionismo y el postimpresionismo.

Si estableciéramos una comparación de su extenso circuito franco-belga con el devenir padecido en España por el artista, resalta el poco interés despertado por sus creaciones aquí. Desgraciadamente, esa desidia no cesa con su fallecimiento, sino que se prolonga incluso muchas décadas más, aunque sus amigos más queridos le defienden sin cesar y le brindan homenajes siempre que les es posible. Hasta la revalorización del movimiento impresionista en las décadas de 1960 (recordemos la retrospectiva de la Sala Biosca en Madrid, 1968) y 1970, Regoyos pasa casi inadvertido, es tildado de pintor mediocre, se podría incluso decir «anodino» en su género. El estilo vanguardista perseguido muy pronto por Darío le incapacita para integrarse en el marco de un academicismo prosaico y poco dado a los excesos. Su posición en términos artísticos lastra casi por entero su carrera española, cuyo trazado discurre desde 1856 en el triunfo de las exposiciones nacionales de bellas artes. Afortunadamente, en su recuperación actual se vislumbra mejor su acercamiento a una modernidad surgida desde una mirada ingenua del artista y muy poco apreciada antes de la eclosión de las vanguardias.

El asturiano lo intentó, primero en el País Vasco y luego en Cataluña, donde obtuvo mejor acogida en Barcelona, como es sabido. En cambio, Madrid nunca le dio opciones de sobresalir mientras estuvo vivo. Su amigo Verhaeren lo sabía muy bien y lo comenta en una de sus críticas, evocada líneas arriba de este texto. Ahora mismo, y por fin, el riosellano conforma una rúbrica muy reputada y de alta cotización, pero ese éxito actual no alivió su vida. La correspondencia con los críticos de arte y los pintores de las agrupaciones belgas delata su tristeza por la exclusión de los circuitos artísticos de su país de origen<sup>142</sup>. A pesar de la faceta alegre de su carácter habitual, un sentimiento de sombría negrura, parangonado en su célebre *España negra* y en coautoría con Émile Verhaeren, se fue apoderando de su personalidad, entristeciéndola a lo largo de su experiencia vital. A su llegada a Bruselas en 1879, Darío se sintió belga muy pronto y sus correligionarios también lo percibieron de ese modo, por lo cual fue invitado a unirse a las exposiciones junto a todos ellos. Para las múltiples celebraciones y eventos de su trayectoria preparó, pensó y eligió creaciones que refractaban paisajes, monumentos y arquitecturas de ambos países, si bien al final

de su vida permaneció más tiempo en España sin olvidarse nunca de su país de adopción.

Como así se ha mencionado, los comentarios críticos publicados en la prensa especializada no le ahorran varapalos. Ni tan siquiera su amigo Verhaeren silencia las muchas torpezas de diversas composiciones primigenias, no obstante, casi todos los articulistas destacan siempre su talento innato, producto según muchos del exotismo de su país de origen y nacimiento. Al leer todas las glosas de seguido y por orden cronológico, entrevemos su sacrificada búsqueda constante por medio del dibujo, la litografía, el grabado y la pintura. En sus cartas y opiniones en prensa corrobora su pensamiento estético, sus anhelos, siempre por delante de lo ya hecho y resuelto, sin ceder nunca a lo más fácil.

No podemos concluir este artículo sin mencionar las últimas reflexiones que le dedicó su entrañable Émile en el prólogo póstumo del catálogo de la Galerie Choiseul. Tras más de treinta años de estrecha amistad, Verhaeren vuelve a confirmar su trayectoria áspera y difícil, lo mismo que «un grand nombre de ses toiles, il est parvenu à donner cette sensation de rugosité qu'il recherchait. Elle lui constitue une originalité réelle et de bon aloi. Jamais il ne s'est permis d'en augmenter la puissance par des moyens excessifs. Il s'est laissé penser comme la nature l'y poussait et l'expression restait fidèle à l'émotion<sup>143</sup>».

Por ello, las obras de Regoyos revelan fielmente sus emociones, huyendo de la artificiosidad. El conjunto de sus aportaciones conforma su recorrido artístico, mucho más llevadero en el país elegido por el pintor, Bélgica, y muy escarpado y árido en el trayecto español.

En cualquier caso, Darío de Regoyos se labró un lugar en la nómina de artistas españoles más representativos e internacionales, por lo cual:

[...] la place qu'il s'est faite en art lui revient-elle à juste titre. Il l'a marquée à son chiffre. Nul autre que lui ne pourrait l'occuper, sans usurpation évidente. Dans l'immense assemblée des peintres d'Espagne, elle est là, non pas au premier rang, mais bien en vue quand même, et longtemps encore ceux qui viendront se la désigneront comme une place enviable, puisqu'elle est unique<sup>144</sup>.

De este comentario se deduce que el poeta flamenco conoce en profundidad su vida y sus tormentos estéticos, programáticos y de recepción por parte de los medios de comunicación escritos y del público. También sabe que si su artísticidad es bien reconocida allí, no lo era aún en España, pero lo sería, de modo que ocuparía un sitio visible, importante y merecido, como así ha sucedido.

## Conclusiones

El andariego pintor riosellano, Darío de Regoyos es el representante más conspicuo del impresionismo y de las derivaciones que este movimiento vanguardista asume paulatinamente en su evolución estilística. Si bien no concluyó nunca sus estudios académicos ni en España ni en Bélgica, donde también lo intentó, demostró ser un viajero incansable. Su aprendizaje en el taller de Joseph Quinaux, al libre albedrío del discípulo estudiante, se centró en el paisaje ejecutado en plena voluntad artística propia, sin ataduras, sin reticencias. Los citados viajes reforzaron ampliamente sus conocimientos culturales y también plásticos, y las vistas urbanas o rurales de otros lugares enriquecieron asimismo sus temáticas<sup>145</sup>.

El discurso formal elegido por el pintor asturiano no encaja en el ambiente académico español, por lo cual no logra penetrar en los circuitos expositivos y comerciales hasta poco antes de su fallecimiento, y más bien años adelante. Con mucha probabilidad, este desafortunado ambiente le motiva a intentarlo en Bélgica, donde es favorablemente acogido y puede disfrutar de una gran consideración personal, sobre todo, y también artística, tras mucha insistencia y numerosas muestras.

Además de la crítica especializada en la prensa franco-belga, hay que sumar a todas las fuentes su nutridísima correspondencia con sus amigos belgas más queridos y sus mecenas. A partir de las emotivas percepciones personales de sus escritos, se puede colegir su vida allí, pero también resalta la admiración prodigada a algunos artistas, referentes estéticos suyos predilectos.

Los debates al respecto del desplazamiento de Regoyos a Bruselas han sido muchos, si bien zanjados actualmente con fecha exacta e incluso motivaciones. A inicios de julio de 1879, el artista viaja allí para asistir a los conciertos finales de estudios del violinista, y amigo, Enrique Fernández Arbós y su apreciado Isaac Albéniz, pianista. Deslumbrado por la actividad cultural y el ambiente de los cenáculos, ya se plantea proseguir su formación académica en aquel país.

Desde el rastreo de la documentación, se deduce su tardanza en el afianzamiento de su propio estilo y tan solo en algunas obras específicas, a lo cual se añade igualmente su consagración al paisaje, un género denostado en España durante bastante tiempo. En verdad, nos hallamos ante un pintor de tanteos diversos, que justifican su indefinición creativa durante largo tiempo. El riesgo aparejado a su constante experimentación tampoco ha favorecido el desarrollo de su carrera. Así lo confiesa en una encuesta sobre las tendencias artísticas de diversos autores en 1905, creada de hecho por el periódico *Mercur*

*de France*. No obstante, es su extensa trayectoria expositiva en Bélgica y su activa membresía en las tres relevantes agrupaciones (L'Essor, Les Vingt y La Libre Esthétique) las que avalan más adelante la importancia de su firma en España. Sin este circuito previo y encabalgado sobre los vanos intentos de sobresalir en su país de origen, difícilmente habría subsistido como pintor reputado a posteriori.

La amistad prodigada a sus amigos belgas es sin duda otro punto de anclaje muy relevante para Darío. Su vitalidad, alegría y buena disposición le abren muchas puertas, pero, a buen seguro, muchísimos más son los abrazos recibidos de sus numerosos amigos. Siendo muchas las amistades citadas más arriba, Théo van Rysselberghe, Constantín Meunier y Willy Schlobach se distinguen sobre los demás. Prueba sin duda de esas entrañables relaciones se corrobora desde la dedicatoria que Émile les brinda en el poemario *Les Débauches*, editado en 1888.

Sin embargo, la relación de afecto más estrecha, duradera y vehemente, en cuanto ambos se conocen, se concita entre Regoyos y Verhaeren. Sus mutuas personalidades se imbrican a la perfección, al igual que sus puntos de vista artísticos, propicios a la colaboración en una obra magna extraordinaria: *España negra*. Separados por la muerte del riosellano en 1913, el poeta le consagra un homenaje de una pureza cristalina, por cuanto su dolor se afianza en el escrito a él dedicado.

Si larga es su trayectoria foránea (1882-1913/1914), entreverada de varios intentos para sobresalir en las exposiciones nacionales de bellas artes organizadas en Madrid, muchas son también las obras exhibidas en las muestras de las agrupaciones belgas y francesas. La estética de nuestro autor tampoco conquistó allí a todos los críticos artísticos, pero su talento personal siempre le fue reconocido, al igual que sus muchos aciertos compositivos.

1. «Auténtico, como él era auténtico», traducción de la autora del artículo, en D. C. LICHTBUER (1985), «Avant-propos», en AA. VV., *Darío de Regoyos: Un espagnol en Belgique*, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert, p. 7.
2. *L'Art Moderne: Revue Critique des Arts et de la Littérature* (15 de enero de 1882), p. 18-20.
3. Van Rysselberghe lo inmortaliza en un óleo sobre tabla titulado *El pintor Darío de Regoyos tocando la guitarra*, fechado en 1885 (P004633) y disponible en la página del Museo del Prado: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pintor-dario-de-regoyos-tocando-la-guitarra/5b5fb7f8-519e-4dda-86de-06d467c03764>> [Consulta: 27/04/2023]. Al mismo autor se debe un carboncillo sobre papel de 1889 depositado en el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza y perteneciente al coleccionista Juan San Nicolás. Información disponible en <<https://www.facebook.com/museothyssen/photos/a.165571822832/10152042175332833/?type=3>> [Consulta: 27/04/2023]. Véase el interesante estudio de M. VALDÉS FERNÁNDEZ (2015), «Darío de Regoyos (1857-1913): Varios retratos y algún autorretrato» en L. LAHOZ y M. PÉREZ HERNÁNDEZ (eds.), *Lienzos del recuerdo: Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 637-645.
4. R. SORIANO (1921), *Darío de Regoyos (historia de una rebeldía)*, Madrid, Imprenta de F. Peña Cruz, p. 10, destaca sus valores y también el desaliño de su melena. La obra está depositada en el Museo Carmen Thyssen Málaga y disponible en <[https://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario\\_Regoyos/ficha\\_obra2.html](https://www.carmenthyssenmalaga.org/exposiciones/2014/Dario_Regoyos/ficha_obra2.html)> [Consulta: 27/04/2023].
5. R. BENET (1944), *Regoyos: El impresionismo y más allá del impresionismo*, Barcelona, Iberia – Joaquín Gil Editores, p. 18.
6. R. BENET (1944), *Regoyos: El impresionismo y más allá...*, op. cit., p. 18.
7. A. GARCÍA MIÑOR (1958), *El pintor Darío de Regoyos y su época*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
8. «Darío de Regoyos, a pesar de su humildad, tuvo, sin embargo, motivos de amarga queja contra la sociedad de su tiempo». Véase R. SORIANO (1921), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 10.
9. M. BEINLLURE, «El anarquismo en el arte», en *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid (6 de octubre de 1901), p. 10.
10. A. CÁNOVAS DEL CASTILLO, «Exposición Nacional de Bellas Artes», *La Época*, 19412 (lunes, 6 de junio de 1904).
11. M. J. QUESADA MARTÍN (1984), «Cartas enviadas por Darío de Regoyos a Daniel Zuloaga (1904-1913)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 111, p. 245-273; J. I. TELLECHEA IDIGORAS (1994), *Darío de Regoyos: Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno*, San Sebastián, Fundación Social y Cultural Kutxa; M. PRADO VADILLO (1994), *Darío de Regoyos (sus cartas inéditas)*, Bilbao, autoedición, y J. PEÑA GONZÁLEZ (1995), «Darío de Regoyos: Cartas a Manuel Losada, Ignacio y Daniel Zuloaga, Adolfo Guiard y Miguel de Unamuno. Introducción, edición, notas e índices por J. Ignacio Tellechea Idígoras», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes* (julio-diciembre), p. 401-403.
12. Es interesante consultar el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <[http://www.opac-archibald.be/fr/F\\_database.htm](http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm)> [Consulta: 07/12/2024].
13. J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren, el flamenco español*, Bruselas, Europalia.
14. Cabe mencionar, a título de ejemplo, la crítica de É. VERHAEREN (1884), «Exposition des XX», *La Jeune Belgique*, III(3), p. 198-199.
15. M. OCTAVE MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art: Les XX. La Libre Esthétique 1884-1914*, Bruselas, Éditions Lebeer Hossmann, p. 466-471, y É. VERHAEREN (1997), *Émile, Écrits sur l'Art (1893-1916)*, Bruselas, Éditions Labor et Archives du Musée de la Littérature, p. 1000-1004.
16. Carta de Darío a Émile sin datación precisa, en J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 24.
17. R. SORIANO (1921), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 59-61.
18. R. BENET (1944), *Regoyos: El impresionismo y más allá...*, op. cit., p. 30-31, matiza incluso que de 1882 a 1888 Regoyos «parece ser indispensable allí en los corros de artistas independientes». En cuanto al año de llegada, Serullaz y Benet son coincidentes.
19. A. GARCÍA MIÑOR (1958), *El pintor Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 81.
20. M. SERULLAZ (1974), *Encyclopédie de l'impressionisme*, París, Somogy, p. 154-155.
21. J. MARX (1996), *Verhaeren: Biographie d'une oeuvre*, Bruselas, Académie Royale de la Langue et de la Littérature Françaises, p. 247, emplaza su llegada en 1879. Por lo contrario, Bernardino de Pantorba la sitúa en 1880. Véase B. PANTORBA (1943), *El paisaje y los paisajistas españoles: Ensayo de historia y de crítica*, Madrid, Antonio Carmona Editor, p. 53.
22. J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (1990), *Darío de Regoyos*, Barcelona, Ediciones Catalanas, p. 22-27.
23. El éxito de Isaac Álbéniz es notorio. A sus 19 años obtiene el primer premio con distinción, siendo su profesor Louis Brassin. Asimismo, Fernando Arbós concluye sus estudios acreditados mediante un diploma de capacitación en las clases de Henry Vieuxtemps. Véase J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 34.
24. M. VALDÉS FERNÁNDEZ (2015), «Darío de Regoyos (1857-1913)...», op. cit., p. 639, se refiere a la letra de la melodía que aparece escrita en el retrato del riosellano de Theo van Rysselberghe. El catedrático Valdés concluye que son «diversas estrofas de coplas populares españolas, algunas inspiradas en el cante jondo como la seguirilla playera».
25. Su primera experiencia con el cante hondo le decepciona, por

- cuanto si a Darío le agradaba en extremo, los sevillanos le aburrían intensamente. Carta fechada por Meunier el 18 de octubre de 1882 en *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 43 (11 de noviembre de 1905), p. 1-3.
26. El 22 de octubre de 1882 también asiste a una velada en un tablado, pero en esta ocasión el ambiente le gusta y le recuerda de nuevo al riossellano en el mejor de los sentidos. Véase *Le Samedi Littéraire et Artistique*, 45 (25 de noviembre de 1905), p. 1-4.
27. F. VERBEKE (1998-2001), «Las creaciones artísticas de Regoyos y Verhaeren durante su viaje londinense», *KOBIE (Serie Bellas Artes)*, XII, p. 47-58.
28. J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (1990), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 22.
29. *Ibidem*, p. 24-25.
30. MUSÉES ROYAUX DES BEAUX ARTS DE BELGIQUE (1987), *Académie Royale de Beaux-Arts de Bruxelles: 275 ans d'enseignement*, Bruselas, Crédit Communal, p. 245-246.
31. J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (1990), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 19.
32. J. MARX (1996), *Verhaeren...*, op. cit., p. 246-254.
33. J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (1990), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 20.
34. P. LAFOND (1910), «Charles de Haes», en *L'Art Flamand & Hollandais*, 14, p. 66-77.
35. J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (1990), *Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 20.
36. A su vez, Joseph Quinaux se considera heredero de Ferdinand Marinus, en la Escuela de Bellas Artes de Namur, y muy influenciado por Nicolas Poussin. Véase L. A. GONZÁLEZ PRIETO y M. M. DÍAZ GONZÁLEZ (2022), «La trayectoria artística de Carlos de Haes en España y su recepción crítica en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1856-1884)», *Norba: Revista de Arte*, XLII, p. 259-294.
37. El término alude a la pintura al aire libre y deriva de la expresión francesa *plein air*. Este procedimiento preconiza el impresionismo y su estudio de las condiciones lumínicas del paisaje para captar su estado cambiante en las pinturas. Joseph Quinaux le recomendó levantar bocetos y obras de pequeño formato en plena naturaleza que, en su estudio, desembocaron en composiciones de mayor ambición. Véase N. HOSTYN (2008), «Les artistes belges ayant séjourné en Espagne dans les années 1800-1900», en AA. VV., *Constantin Meunier à Séville: L'ouverture andalouse*, Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, p. 113-127.
38. Se trataría del artista Joseph Severdonck y no Van Sevedonck como se puede leer en M. VALDÉS FERNÁNDEZ (2004), «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De Arte*, 3, p. 165-186, siguiendo asimismo a Juan San Nicolás, quien publicó la carta enviada a Paul Lafond mencionada más arriba.
39. El punto de inflexión entre estos pintores pudo darse desde la enseñanza oficial de Joseph van Severdonck en la Academia de Bruselas, profesor allí de 1865 a 1890. Véase *Dictionnaire des peintres belges*, disponible en <[https://peintres.kikirpa.be/Detail\\_notice.php?id=5886](https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=5886)> [Consulta: 06/12/2024].
40. N. BROUDE (1994) (ed.), *World Impressionism: The International Movement, 1860-1920*, Nueva York, MW Books, p. 228.
41. M. VALDIVIESO (1990), «El paisatge com a evasió en els escriptors de la Generació del 98 i en la pintura de Darío de Regoyos», *Revista de Catalunya*, 45, p. 87-103.
42. O. NERINCX (1999), *Le peintre espagnol Darío de Regoyos (1857-1913)* [Memoria de licenciatura en Arqueología e Historia del Arte], Universidad Católica de Lovaina-la-Nueva, inédita, p. 70-71.
43. Comenzó la edición en la primera semana de diciembre, tras publicarlo en la prensa previamente. Al respecto, véase M. L. LUXAN RODRÍGUEZ y M. VALDÉS FERNÁNDEZ (1974), «Darío de Regoyos, entre la crítica y la literatura de su tiempo», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 81 (XXVIII) (enero-abril), p. 17-31.
44. J. GUTIÉRREZ BURÓN (1989), «Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX», *Fragmentos*, 15 y 16, p. 37-57, citado a su vez por M. VALDÉS FERNÁNDEZ (2004), «Darío de Regoyos y la pintura...», op. cit., p. 167, quien alude a un posible convencimiento por parte de Regoyos a Whistler para participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890. En efecto, ambos concurren a ella. El asturiano presentó cinco obras no documentadas y el americano, dos: *Retrato de Sarasate y Armonía en gris y negro n.º 1. Retrato de la madre del artista*. Como cabía suponer, ninguna de las aportaciones llamó la atención del jurado ni de la crítica.
45. Véase *Mercure de France* del 15 de agosto de 1905, p. 72-73, disponible en Gallica BnF, en <<https://www.retronews.fr/journal/mercure-de-france/15-aug-1905/118/2617613/73>> [Consulta: 25/05/2023].
46. J. M. SALAVERRÍA (1926), *Retratos*, Madrid, Editorial Enciclopedia, p. 27-46.
47. L. FELICI (1991), *Encyclopédie de l'art*, París, Livre de Poche, p. 853.
48. J. F. RÀFOLS (1942), «La sinceridad en la pintura de Darío de Regoyos», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I(2), p. 23-25.
49. R. SANTOS TORROELLA (1952), «Darío de Regoyos 1857-1913», en *Maestros de la pintura española contemporánea. Beruete. Gimeno. Echevarría. Iturrino. Regoyos. Nonell. Pidelaserra. Solana*, Madrid, Editorial Afrodisio Aguado, p. 23-31.
50. F. CALVO SERRALLER (1990), *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990)*, Madrid, Alianza Editorial, p. 69-74.
51. Véase el capítulo «Darío de Regoyos y el problema del impresionismo español», en F. CALVO SERRALLER (1990), *Pintores españoles...*, op. cit.

52. Correspondencia de Émile Verhaeren a su esposa Marthe desde Segovia y probablemente de junio de 1901. Véase J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 31.
53. Véase J. WARMOES (1985), «Darío de Regoyos et Émile Verhaeren (lettres inédites)» y «Lettres inédites», en *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 11-35 y p. 87-95.
54. AA. VV. (1985), *Dario de Regoyos: Un espagnol en Belgique*, Europalia 85 España, Bruselas, Banque Bruxelles Lambert.
55. H. LIEBAERS (1985), «Darío y Émile, une amitié hispano-belga», en AA. VV., *Dario de Regoyos...*, op. cit., p. 9. Así lo expresa este autor en el título del segundo prólogo del catálogo, editado durante las celebraciones de Europalia 85 España. En definitiva, es en clave de confraternización como nos propone entender esta relación inquebrantable. Véase igualmente J. MARX (1996), *Verhaeren...*, p. 246-254. La gran exposición «Le regard de Verhaeren: L'écrivain-critique et l'art de son temps», Gante, Museum voor Schone Kunsten, 15 de octubre de 2016 a 15 de enero de 2017 completa la delineación de esta figura importantísima en términos literarios como de crítica artística.
56. El pintor francés Maximilien Luce se adscribe muy pronto al Neoimpresionismo de raigambre puntillista y traba cierta amistad con Regoyos, lo cual señala A. GARCÍA MIÑOR (1958), *El pintor Darío de Regoyos...*, op. cit., p. 88.
57. Es una aventura que emprende acompañado de Octave Maus y de Victor Arnould.
58. Entre los miembros fundadores, se destacan Julien Dillens, Léon Herbo y François Taelmans. Véase J. WARMOES (1985), «Verhaeren critique d'art», en AA. VV., *Dario de Regoyos...*, op. cit., p. 32.
59. O. MAUS (1914), «Darío de Regoyos», *L'Art Moderne* (1 de marzo), p. 65.
60. «Troubadour de l'Andalousie, / Avec sa guitare, tra los / Montes, il sème l'harmonie, / Darío de Regoyos», en J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 12.
61. La faceta ideológica del mecenas Edmond Picard (Bruselas, 1836 – Namur, 1924) se inscribe dentro del denominado *socialismo compasivo*. En el contexto de la historia social de estos prohombres del siglo XIX, al igual que Paul Pasteur en Charleroi, Picard ocupó un rango en el Partido Socialista Belga, lo cual no fue óbice para declararse antisemita y profesar un odio infinito al militar Alfred Dreyfus. Se negó incluso a apoyar la defensa emprendida por Zola. Véase la reseña de Alain DELANOIS (2014), «Edmond Picard: Un bourgeois socialiste belge à la fin du dix-neuvième siècle», *Le carnet et les instants*, 181. Se puede consultar igualmente una versión en *Le blog des lettres belges et francophones*, disponible en <<https://le-carnet-et-les-instants.net/aron-vanderpelen-diagre-edmond-picard/>> [Consulta: 28/07/2024].
62. «[...] un hidalgo de aire serio y seco, porte caballeresco, bigote caído y nariz aguileña, todo ingenio, duelos y aflicciones», en R. SORIANO (1916), «El flamenco Español», *España* (diciembre), 98, p. 7, citado por J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 13.
63. La primera crónica artística de Verhaeren se consagra a la colectiva anual de *L'Éssor*. Véase *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* (15 de enero de 1882), p. 3.
64. Si bien se completa su referencia líneas adelante de este texto, la creación del célebre grupo Les Vingt fue auspiciada por Octave Maus a raíz de las discordias surgidas en la agrupación *L'Éssor*.
65. Véase igualmente a N. GOLDMAN (2017), «Verhaeren en el Salón des XX», *Textyles: Revue de lettres belges de langue française*, 50-51, p. 37-45, disponible en <<https://journals.openedition.org/textyles/2757>> [Consulta: 08/12/2024].
66. J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 14 y p. 34.
67. L. BAZALGETTE (1907), *Émile Verhaeren*, París, Editorial Sansot, p. 23, citado por J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 14.
68. F. VERBEKE (1998-2001), «Las creaciones artísticas de Regoyos...», op. cit., p. 48.
69. J. WARMOES (1985), «Darío de Regoyos et Émile Verhaeren (lettres inédites)», en *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 14.
70. M. VALDÉS FERNÁNDEZ (1994), «Un dibujo “negro” de Darío de Regoyos», *Anales de la Historia del Arte*, 4. Homenaje al profesor Dr. D. José M.ª de Azcárate, Madrid, Editorial Complutense, p. 685-689.
71. F. VERBEKE (2002), «La Rioja “negra” de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: Encrucijada de lecturas», «Interdependencias estéticas durante los viajes de Regoyos y Verhaeren», en VV. AA. *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco*, Bilbao, Universidad de Deusto, p. 169-182.
72. Para la profundización de este asunto, es importante consultar a M. VALDÉS FERNÁNDEZ (2004), «Darío de Regoyos y la pintura europea...», op. cit., p. 174-178.
73. Véase «Note biographique sur *España Negra*», en J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 127-131.
74. J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 30.
75. Carta datada por Darío desde Irún, Buenavista, el 17 de febrero de 1902. En J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 33.
76. En R. FELTKAMP (2003), *Théo Van Rysselberghe 1862-1926*, Bruselas, Éditions Racine Lannoo, p. 228.
77. La disolución oficial no se produce hasta el 31 de diciembre de 1891. Hasta entonces *L'Éssor* había sumado quince exposiciones anuales en total. No obstante, en 1883 se produce una escisión a consecuencia de las divergencias estéticas de los miembros, parte de los cuales impulsan la creación del grupo Les Vingt. Véase la página de Art-Info disponible en <<https://art-info.be/bd/groupes-artistes/cercle-lessor>> [Consulta: 08/05/2024].
78. C. LEMONNIER (1906), *L'École Belge de Peinture 1830-1905*, Bruselas, Librairie Nationale d'Art et d'Histoire G. Van Oest et Cie, p. 110-111.

79. El escritor regionalista Georges Eekhoud (Amberes, 1854 – Bruselas, 1827) pertenece, al igual que Verhaeren y Maeterlinck, a la primera generación de jóvenes belgas enmarcados en la independencia de su país de nacimiento. Está vinculado asimismo a la fundación de la revista *La Jeune Belgique*, puesta en marcha en 1881. Véase M. LUCIEN (1999), 1881-1895: *Un homme jeune dans un pays jeune*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, OpenEdition Books, disponible en <<https://books.openedition.org/septentrion/95708>> [Consulta: 28/07/2024].
80. *L'Europe politique, économique, financière*, 781 (jueves, 26 de enero de 1882).
81. *L'Art Moderne* (domingo, 23 de julio de 1882), p. 238.
82. *L'Art Moderne* (domingo, 15 de julio de 1883), p. 224. Véase igualmente R. FELTKAMP (2003), *Théo van Rysselberghe: Catalogue raisonné*, Bruselas, Éditions Racine, p. 254.
83. *Journal des Artistes*, 41 (viernes, 12 de octubre de 1883). La agrupación *vingtiste* interesó mucho a la prensa generalista, que reitera casi siempre la misma información. Véase *Le Bien Public* (9 de octubre de 1883), segunda plana, disponible en <[https://www.belgicapress.be/pageview.php?adv=0&all\\_q=Regoyos&any\\_q&exact\\_q&none\\_q&from\\_d&to\\_d&per\\_lang&per&sig=JB432A&lang=FR&per\\_type=0](https://www.belgicapress.be/pageview.php?adv=0&all_q=Regoyos&any_q&exact_q&none_q&from_d&to_d&per_lang&per&sig=JB432A&lang=FR&per_type=0)> [Consulta: 03/08/2024].
84. Para cotejar algunas afirmaciones en prensa o en la crítica especializada, es posible extraer más información sobre esta agrupación en el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <[http://www.opac-archibald.be/fr/F\\_database.htm](http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm)> [Consulta: 06/12/2024].
85. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 16-158.
86. Véase el comentario sobre Les Vingt en AA. VV. (1991), *European Painting and Sculpture, ca. 1770-1937, in the Museum of Art, Rhode Island*, Rhode Island School of Design, Library of Congress, p. 176.
87. J. BLOCK (2009), *Les XX and Belgian avant-gardism, 1868-1894*, Michigan, UMI Research Press, Universidad de Michigan, p. 14, 18 y 157.
88. En una carta dirigida a Maus y fechada el día 12 de noviembre de 1884, Regoyos declara no saber aún las obras que enviará a la exposición colectiva. Comenta una pintura de gran formato (*Douanniers sur la côte d'Espagne, Vieux a Heyst*) y una recopilación de apuntes realizados en nuestro país y expuestos en Marruecos. Véase *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <[http://www.opac-archibald.be/fr/F\\_database.htm](http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm)> [Consulta: 06/12/2024]. Véase asimismo J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (2014), *Dario de Regoyos: catálogo razonado. Catalogue raisonné*, Oviedo / Madrid, Museo de Bellas Artes de Asturias, Fundación de Azcona, p. 105, que reproduce la pintura *Douanniers sur la côte d'Espagne*.
89. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 29-30.
90. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 37. «Ici, j'ai fait deux copies de ce peintre si personnel, El Greco, au Prado.»
91. En J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (2014), *Dario de Regoyos: catálogo...*, op. cit., p. 109 y 114 para *Le Golfe de Gascogne*.
92. En la crítica de *L'Émancipation: politique, économique, religieuse et littéraire*, de 21 de febrero de 1886, se resalta esta obra y se indica que «Regoyos nous montre chaque année un nouvel effort».
93. *Chronique des Arts et de la Curiosité*, p. 76-77, y *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*, p. 51, de Madeleine Octave Maus.
94. En J. SAN NICOLÁS SANTAMARÍA (2014), *Dario de Regoyos: catálogo...*, op. cit., p. 115.
95. J. WARMOES (1985), «Verhaeren critique d'art...», op. cit., p. 39. Véase asimismo el *Catalogue de la V<sup>e</sup> Exposition des XX, avec un préambule par M. Octave Maus*, Bruselas, 1888, p. 33, donde se reproduce un dibujo de Regoyos seguido de las indicaciones de sus obras para la muestra. Es interesante resaltar que, justo por debajo de su nombre y apellidos, incorpora una dirección: 12, Chaussée de Vleurgat, Bruxelles, disponible en <<https://archive.org/details/cataloguedelavee00unse/page/n2/mode/1up>> [Consulta: 07/12/2024].
96. Si bien dispersas, las referencias a las creaciones de Regoyos se pueden rastrear en la prensa *Le cri du peuple: Journal politique quotidien*, 9 de febrero de 1888 y en la edición de 23 de enero de 1888. *Journal des débats politiques et littéraires*, 19 de enero de 1888, p. 3. Véase igualmente M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 61, y comentario de la experiencia de Regoyos al respecto de la *peinture prismatique*, p. 67-68.
97. Véase el extenso comentario de E. VERHAEREN (1889), *L'Art Moderne*, 7 (domingo, 17 de febrero de 1889), p. 49 y 50, en el que pormenoriza diversas indicaciones respecto de las obras *La confession* y *Rivière à sec*. En *Trente années de lutte pour l'art 1884-1914*, de Madeleine Octave Maus, p. 81.
98. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 29-30 y p. 81. En la línea de los comentarios aportados por Madeleine Octave Maus, se añade igualmente la reflexión de J. SAN NICOLÁS (2008), *Dario de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 9. Muy interesante resulta la consulta de esta obra sobre Georges Seurat, reedición de un original del siglo XIX. Véase H. PERRUCHOT (1966), *La vie de Seurat*, París, Librerie Hachette, p. 145-147.
99. En C. MENGOTTI (2021), *Anécdotas del impresionismo*, Almería, Editorial Círculo Rojo, s/p.
100. Se recomienda consultar el *Catalogue des Archives de l'Art Contemporain en Belgique*, disponible en <[http://www.opac-archibald.be/fr/F\\_database.htm](http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm)> [Consulta: 06/12/2024].

101. E. VERHAEREN (1892), «Les XX (Deuxième article)», *La Nation, Journal Quotidien* (15 de febrero), primera plana.
102. *Les XX, 1892, Bruxelles. Catalogue de la neuvième exposition annuelle* (febrero), p. 27, disponible en <<https://archive.org/details/frick-31072000712267/page/n26/mode/1up>> [Consulta: 07/12/2024].
103. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 158. Darío explica a Maus que ese dibujo surge a partir de su visión de una figura antigua de Cristo apilada entre la madera para el fuego, dado que el sacerdote del pueblo lo había retirado de su iglesia para colocar un crucifijo moderno.
104. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 145.
105. Se utilizó el mismo diseño de cartel para la muestra de 1886, *Affiche pour l'Exposition Internationale de peinture, de sculpture, de gravure et de dessin: Organisée par Les XX*, Bruselas, Palais des Beaux-Arts, 1886. Disponible en *Catalogue des Archives d'Art Contemporain en Belgique*, <[http://www.opac-archibald.be/fr/F\\_database.htm](http://www.opac-archibald.be/fr/F_database.htm)> [Consulta: 06/12/2024].
106. Extracto de una carta enviada por Signac. Véase M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 162.
107. Véase M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 161-172.
108. *Journal de Bruxelles*, 75.º année, 89 (sábado, 30 de marzo de 1895), primera plana.
109. *L'Art Moderne* (domingo, 7 de abril de 1895), p. 108.
110. *La Libre Esthétique, catalogue de la deuxième Exposition à Bruxelles. Du 23 Février au 1er Avril 1895*, Bruselas, Imprimerie Veuve Monnon, 1895, p. 18.
111. *L'Indépendance Belge*, 41 (domingo, 10 de febrero de 1895), primera plana, también menciona la presencia del asturiano como representante de España. En efecto, la muestra reunía un elenco de artistas de diversos lugares: franceses, ingleses, holandeses, alemanes, noruegos, etc.
112. En el diario *Le petit bleu du matin* (1 de marzo de 1901) y en la sección «À travers la ville», se incorpora una crítica de la muestra. Se cita entre los participantes a Regoyos y se reproduce gráficamente una de sus pinturas calificadas de «quelques étranges et captivants paysages de Darío assidu».
113. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 255-266.
114. La crónica inserta en *Durandal: Revue catholique d'art et de littérature*, Bruselas (1901), p. 247, menciona a varios artistas, entre los cuales encontramos a Regoyos sin referirse a sus obras, lamentablemente.
115. No debemos olvidar que, en 1895, Regoyos contrae nupcias en la basílica de Begoña de Bilbao con Henriette de Montguyon. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 335-347.
116. *La Libre Esthétique. Salon jubilaire 1er Mars-5 Avril 1908*, Bruselas, Imprimerie Veuve Monnon (1908), p. 39.
117. M. Octave MAUS (1980), *Trente années de lutte pour l'art...*, op. cit., p. 463-471. Véase asimismo el artículo de A. RUDDER (1914), «Salón de la Libre Esthétique», *Le Soir*, 67 (domingo, 8 de marzo). Su comentario nos aporta la información al respecto de las 60 pinturas y acuarelas de Darío. Ignacio Zuloaga, Ramón de Zubiaurre, Ricardo Canals, Francisco Iturrino y otros muchos españoles le brindan homenaje con sus obras.
118. Véase É. VERHAEREN en *L'Art Moderne*, 17 de mayo de 1914, p. 153-154. Sumamos a este texto el extenso comentario relativo a los expositores que se puede leer en *L'Art flamand & hollandais: Revue mensuelle illustrée* (1 de enero de 1914), p. 144-145.
119. Consignada en el catálogo con el número 282.
120. *Salon de 1883: XXXIIe exposition triennale de Gand*
- Notice sur les tableaux & objets d'art exposés au Casino*, Gante, Société pour l'encouragement des Beaux-Arts de Gand, 1883, p. 81, disponible en <[https://www.google.be/books/edition/XXXIIe\\_exposition\\_triennale\\_de\\_Gand\\_Salo/r73g95JzMkEC?hl=fr&gbpv=1&dq=Salon+de+Gand+d+e+1883,+Gand,+Eug.+Vanderhaeghen&pg=PP11&printsec=frontcover](https://www.google.be/books/edition/XXXIIe_exposition_triennale_de_Gand_Salo/r73g95JzMkEC?hl=fr&gbpv=1&dq=Salon+de+Gand+d+e+1883,+Gand,+Eug.+Vanderhaeghen&pg=PP11&printsec=frontcover)> [Consulta: 05/08/2024].
121. Prosper CLAYS (1892), *Les expositions d'art à Gand 1792-1892: Essai historique, Salon de 1892, Société Royale pour l'encouragement des Beaux-Arts à Gand*, Gante, Imprimerie Eug. Vander Haeghen, p. 115-116.
122. M. M. DÍAZ GONZÁLEZ (2023), «Constantin Meunier en Sevilla: Experiencias del artista a partir de su correspondencia personal y de sus aportaciones creativas (1882-1883)», *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, 23(2), p. 851-890.
123. En la segunda plana de *L'Écho du parlement belge*, edición de 15 de abril de 1883, se inserta un artículo titulado «L'exposition hispano-marrocaïne», dedicado a las obras de Charlet, Van Rysselberghe y Regoyos. Del pintor asturiano se menciona de nuevo la obra *La plage d'Almería*, destacando el acierto de su composición nocturna con claro de luna.
124. *L'Art Moderne* (domingo, 25 de marzo de 1883), p. 96.
125. *Ibidem*.
126. *Exposition Triennale de Beaux-Arts*, Catalogue, 1900, disponible en <<https://archive.org/details/expositiongn1900expo/page/n3/mode/2up>> [Consulta: 03/08/2024].
127. *La Réforme: Organe de la Démocratie Libérale*, 274 (lunes, 1 de octubre de 1900), primera plana.
128. *La Revue Diplomatique: Politique, littérature, finances, commerce international*, 13 (26 de marzo de 1892), p. 8.
129. *Le Moniteur des consulats et du Commerce International: Littérature, sciences, arts, finances, industries et commerce*, 9 (28 de marzo de 1892), p. 4-5.

130. Información extraída de *La revue indépendante de littérature et de l'art*, VI(15) (enero de 1988), disponible en <[https://books.google.es/books?id=ul8xAQAA MAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=ul8xAQAA MAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)> [Consulta: 08/12/2024]. También se pueden consultar algunos números de la revista desde 1884 en la base de datos de Gallica: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k16484k?rk=278971;2>> [Consulta: 08/12/2024].
131. J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 22, señala que Regoyos participa por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890 con *Sirocco*, pintura realizada en 1887 para el Salon des XX. Véase asimismo la nota 43, varias líneas arriba.
132. J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 28.
133. *La Época: Últimos telegramas y noticias de la tarde*, 19412 (lunes, 6 de junio de 1904).
134. *Le XIXe siècle: Journal quotidien politique et littéraire* (11 de abril de 1895), p. 1.
135. *L'Oeuvre d'Art*, 51 (20 de mayo de 1895), p. 79-80.
136. *Mercur de France* (junio de 1901), p. 692.
137. F. COUSINIÉ (2013), *L'Impressionnisme du plein air au territoire*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, p. 118.
138. K. LAPINSKY (2015), *Camille Pissarro & Paul Durand-Ruel: Rewards and Pitfalls of an Artist-Dealer Relationship*, p. 1-22, disponible en <<https://conservancy.umn.edu/server/api/core/bitstreams/073dbb7c-bbf5-4490-ba6e-24d6955a3e49/content>> [Consulta: 07/12/2024].
139. *Journal des Artistes*, 14 (domingo, 4 de abril de 1897), p. 1822. Véase, asimismo, *La Revue Blanche*, 92, 1 de abril de 1897, sección «Petite Gazette d'Art», p. 406-407, y también *La Chronique des Arts et de la Curiosité: Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*, 12 (20 de marzo), p. 115.
140. *La Meuse*, 14 de diciembre de 1906, en la sección «L'Art et le Peuple (Chronique inédite)», primera plana.
141. Carta datada por Darío desde la calle Hernani número 1, de San Sebastián (5 de enero de 1892). Véase J. WARMOES (1985), *Émile Verhaeren...*, op. cit., p. 26.
142. Además de las críticas a cargo de Mariano Benlliure y Kâulak (Antonio Cánovas del Castillo), las retenciones hacia el impresionismo, y respecto a Darío de Regoyos en concreto, afloran tan pronto como en 1884. Llegaron las noticias a Madrid de la exposición de Les Vingt en Bruselas y de la participación del riosellano, por lo cual un suelto del periódico *La Correspondencia de España: Diario Universal de Noticias*, XXXV(9475) (sábado, 12 de marzo de 1884), se refiere irónicamente a los vanguardistas belgas encabezados por nuestro artista.
143. *L'Art Moderne*, 20 (17 de mayo de 1914), p. 154.
144. *Ibidem*.
145. Merece la pena añadir a las fuentes de consulta aquí enunciadas una conferencia a cargo de G. MEYER (2016), *Un laboratoire de recherche à Bruxelles: Groupe des XX et de La Libre Esthétique*, Bibliothèque des Riches Claires, disponible en <<https://www.calameo.com/read/0020977835c415a27b0ed>> [Consulta: 07/12/2024]. Cabe incorporar asimismo la referencia a la exposición «Darío de Regoyos (1857-1913)», Museo Nacional Thyssen Bornemisza, 2014, de la que se puede consultar una revista interactiva en línea <<https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-dario-regoyos-1857-1913>> [Consulta: 07/12/2024].