

**Cómo citar:** Latorre Díaz, Isabel María. 2022. La pintura paisajista en el impresionismo español: Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos. *Alejandría* 1, 129-144.  
[www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/2311](http://www.um.es/cepoat/alejandria/archivos/2311)

# La pintura paisajista en el impresionismo español: Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos

Isabel María Latorre Díaz<sup>1</sup>  
Universidad de Murcia

Recibido: 16-7-2022 / Aceptado: 25-10-2022

## Resumen

La pintura impresionista llega a España a finales del siglo XIX. Si bien su consolidación es más compleja que en otros países vecinos de Europa, se conseguirá plenamente con Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos. El género que trabajan principalmente es el del paisaje, protagonista en el ámbito de la pintura del impresionismo español y cuyo origen se remonta a una evolución estética que comienza en el romanticismo, cuando adquiere una importancia real y ya es un género mayor, pasando por una etapa realista hasta culminar en el impresionismo.

Palabras clave: Paisaje, España, Romanticismo, Realismo, Naturalismo.

## Abstract

The impressionist painting arrives to Spain in the late 19th century. Although its consolidation is more complex than in other neighboring countries in Europe, it will be completely achieved with Aureliano de Beruete and Darío de Regoyos. The mainly worked genre is landscaping, the main character in the Spanish impressionist painting and which origin goes back to an esthetic evolution that starts in romanticism, when it gets a real importance and it is already a major genre, going through a realist phase until culminating in impressionism.

Keywords: Landscape, Spain, Romanticism, Realism, Naturalism.

## 1. Introducción

A finales del siglo XVIII se comienza a percibir un cambio en el panorama europeo en lo que respecta a la pintura. La creación de la Cátedra de Paisaje en España en 1844 condujo a la asimilación del paisaje como un género mayor, fenómeno bastante más tardío que en el resto de países europeos<sup>2</sup>. No obstante, lo que se plantea en las siguientes páginas es cómo la temática paisajista es protagonista en la llegada del impresionismo en España tomando como base previa el surgimiento de esa subjetividad y sentimentalismo romántico en el paisaje, que progresivamente se cuestiona a favor de una visión más leal a lo objetivo de la mano del realismo y el paisaje naturalista y que culminará con el impresionismo y la representación de la instantaneidad del paisaje, volviendo a una subjetividad renovada. Por su parte, esa transformación se ha visto facilitada al ser un género referente

<sup>1</sup> [Im.latorrediaz@um.es](mailto:Im.latorrediaz@um.es) - <https://www.orcid.org/0000-0003-0196-2597>

<sup>2</sup> Carmen Pena López, «El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo» (Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1982), 49.

en la identidad nacional<sup>3</sup>, muy presente a lo largo de las siguientes páginas. Como bien indica Carmen Pena López en su obra *Paisajismo e identidad. Arte español*, el paisaje abre “la posibilidad de identificación con el mismo por parte del nuevo ideario del nacionalismo liberal español, que generó esta imagen identitaria, basada en una nueva representación emblemática del país, que vendría a suplantar lentamente”<sup>4</sup>. Precisamente esa cuestión de la peculiaridad española es la que provoque que la asimilación plena de la técnica impresionista no se produzca en un primer momento, lo cual es aplicable a ambos autores. Las particularidades del panorama español que llevan a la pintura impresionista a ser asimilada de forma distinta y más tardía que en otros países europeos serán un factor condicionante a la par que los antecedentes artísticos románticos y realistas a la hora de analizar y comprender las figuras de Beruete y Regoyos como pioneros de esta nueva etapa. Conviene tener presente el origen del movimiento que nos atañe, Francia, pues en vista de tener un conocimiento más completo sobre la cuestión española, se tendrá en cuenta la relación de ambos países y sus principales representantes.

## 2. Antecedentes del paisaje impresionista español

### 2.1. El romanticismo. Subjetividad y tradición

El paisaje adquirió cierta relevancia como nunca antes lo había hecho durante el movimiento artístico del romanticismo convirtiéndose en una vía facilitadora de un arte más apartado de la estaticidad institucional<sup>5</sup>. A finales del siglo XVIII, la iniciativa de los artistas europeos por una mayor autonomía los llevó a experimentar y buscar nuevas fuentes de inspiración, como es el caso de “los misterios que ofrecían antiguas civilizaciones”<sup>6</sup>. Los monumentos de la antigüedad son los que proporcionan esa sensación romantizada de un lugar en la experiencia del espectador, incluyendo los de época medieval que hasta el momento no despertaban interés, al contrario de lo clásico<sup>7</sup>. Se abre una nueva etapa artística que se desvincula de lo anterior en lo que respecta a los lazos previos con las autoridades mayores, vehiculando una apertura en la pintura del

paisaje hacia la subjetividad y el subconsciente<sup>8</sup> donde los sentimientos del artista quedan manifestados a través de lo abrupto, la fuerza y lo sobrenatural. Además, sienta las bases de las interpretaciones que se harán sobre el paisaje en épocas futuras, “comienza el hombre a dialogar sobre el paisaje”<sup>9</sup>. Veo sugerente traer a colación un fragmento del artículo de Marta Marco Mallent, *La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje*, el cual podría interpretarse como una reflexión acerca de esa nueva sensibilidad que traspasa los límites de la realidad: “No es lo mismo intervenir el espacio que interpretar plásticamente su imagen. El artista que “interviene” transforma el paisaje in situ, deja huella. El pintor transforma la imagen en el lienzo, y a veces, ambos pueden coincidir en ciertos principios o aspiraciones filosóficas, reivindicativas o conceptuales. En cualquier caso, unas acciones no excluyen a las otras. ¿Por qué prescindir de la pintura como lenguaje artístico para reflexionar sobre el entorno?”<sup>10</sup>. A esta perspectiva donde la estética es el eje central se le suma progresivamente un tinte científico y filosófico como bien indicaba Claudio Minca<sup>11</sup>. La fusión ciencia-filosofía con el paisaje en la pintura (al igual que en la literatura) conforman una nueva mentalidad muy personal en España en la que cobra protagonismo la cuestión nacional<sup>12</sup>. El paisaje romántico, a pesar de ser esencialmente individualista, trascendió a lo colectivo llegando a ser ese símbolo de identidad y defensa de la nación, así como reivindicador de su propia historia<sup>13</sup>. No obstante, en este contexto hablaríamos aún de una ciencia humanística, donde no se percibe aún interés sobre el estudio minucioso de los elementos de la naturaleza, sino el uso del paisaje como vía para proyectar unas ideas o sentimientos del imaginario individual y colectivo, como se ha indicado líneas más arriba<sup>14</sup>. Siguiendo la línea analítica de Carmen Pena López, podríamos recoger un fragmento del III Congreso Nacional de Historia del Arte: “la idealización y mitificación de los nuevos temas paisajísticos, como

8 Pena López, «El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo», 24.

9 Nicolás Ortega Cantero, «Romanticismo, paisaje y Geografía: los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX», *Éria: Revista cuatrimestral de geografía*, n° 49 (1999): 122-23.

10 Marta Marco Mallent, «La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje», *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, n° 2 (2012): 152.

11 Hinojos Morales, «Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación», 113.

12 Carmen Pena López, «El positivismo y la pintura de paisaje en España.», en *Vanguardia y tradición en el arte contemporáneo* (III Congreso Nacional de Historia del Arte, Sevilla: Comité Español de Historia del Arte, 1980), 167.

13 Pena López, «Paisajismo e identidad. Arte español», 508.

14 Carmen Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*. (Madrid: Taurus, 1982), 74.

3 Elisa Vargas Vargas, «Entre la Ilustración y el Romanticismo. La tierra, el paisaje y la construcción de la patria» (Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 61.

4 Carmen Pena López, «Paisajismo e identidad. Arte español», *Estudios geográficos* LXXI, n° 269 (2010): 519.

5 Pena López, 506.

6 José Antonio Hinojos Morales, «Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación» (Doctoral, Elche, Miguel Hernández, 2019), 112.

7 Francisc Fontbona de Vallescar, «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», *Liño: Revista anual de historia del arte*, n° 10 (1991): 165.

Castilla, el Guadarrama... etc., suponía la sublimación del terreno donde se había desarrollado la historia de las pasadas glorias de España, pero tal sublimación adquiriría un carácter de verdad, porque se apoyaba en los análisis y estudios científicos.”<sup>15</sup>.

Como figura reseñable dentro de esta etapa destaca Jenaro Pérez de Villaamil. Representa la naturaleza aún de forma subjetiva<sup>16</sup>. Tal y como sostiene María Fidalgo Casares, es pionero en la etnografía española, ilustrando la “riqueza patrimonial del país” a través de una pintura costumbrista y fomentando un interés en el resto de Europa por su cultura<sup>17</sup>. Su producción pictórica muestra distintos lugares emblemáticos de España (e incluso fuera de esta, teniendo en cuenta los frecuentes viajes del pintor) y su arquitectura desde unas premisas características. Una de ellas es incluir a personas dentro de sus cuadros que, aunque no son el tema principal de la obra, son importantes a la hora de crear un paisaje romántico<sup>18</sup>. Esta importancia está a mi juicio relacionada con un factor propio del paisaje en el romanticismo, y es la estrecha relación que se establece entre el hombre y su medio, una experiencia íntima entre ambos<sup>19</sup>, acentuando el sentimiento de pertenencia que por su parte también estaría involucrado en el auge de la identidad nacional del propio contexto. Por otra parte, como pintor románticista que es, se percibe en él una tendencia al orientalismo y un interés por el pasado medieval en obras como *Puerta árabe (Fantasía sobre la Puerta del Sol en Toledo)* (1838) y *Paisaje de Normandía* (1854), respectivamente. Sin embargo, el mejor ejemplo en toda su trayectoria es sin lugar a duda *La España artística y monumental* (1842), obra literaria en la que el autor es el responsable de la litografía que representa paisajes alrededor de toda España, a la par que comprende reflexiones sobre su elaboración (aunque el autor principal es Patricio de la Escosura). Conviene destacar dentro de las mismas, cómo a partir del estudio de la arquitectura a lo largo de la historia, asocia los distintos estilos constructivos a la cultura de los países<sup>20</sup>. Uno de los muchos dibujos que aparecen en la obra y que se le atribuyen a Villaamil es *San Ignacio de Loyola* (fig.

1), contemplándose esa aparición arquitectónica y de figuras humanas dentro de un paisaje emblemático y de riqueza nacional.

Por otro lado, conviene destacar el papel de Cataluña en la pintura paisajista española. Son muchos los nombres de artistas catalanes que resuenan en esta cuestión, de entre los que sobresale Lluís Rigalt y del cual parten el resto<sup>21</sup>. Es el máximo exponente del paisaje romántico catalán<sup>22</sup>. Esta corriente románticista más pura se observa en sus principios artísticos, concretamente como dibujante en la obra literaria *España, obra pintoresca* (1842), al igual que lo fue Villaamil en *La España artística y monumental* (1842). El contenido del libro sigue los mismos propósitos que oscilan entre lo literario y lo histórico proyectando un sentimiento patriota exaltando el pasado<sup>23</sup> (de hecho, ambos fueron publicados el mismo año), pero centrándose este último principalmente en Cataluña y Barcelona. No obstante, en una etapa más avanzada, su pintura al óleo asimila tímidamente el realismo<sup>24</sup>. De hecho, se considera su producción más conocida<sup>25</sup>. Un buen ejemplo de ello es su *Paisaje* (fig. 2) de 1858, a pesar de no ser un paisaje español sino francés.

## 2.2. El realismo y Carlos de Haes: la transición de la sombra del romanticismo a la apertura de la verdad

El realismo no cobra importancia de la noche a la mañana en España y la estética de sus paisajes, ya que este queda eclipsado por el idealismo ya vigente<sup>26</sup>. Si bien es cierto que llegó al país de la mano de una figura tan destacable como Carlos de Haes, su asimilación en un primer momento se produjo gracias al respeto de los parámetros idealistas<sup>27</sup>. No obstante, sí es conveniente establecer unos límites con respecto a la pintura romántica, empezando por el cambio de paradigma científico; si previamente la pintura del paisaje partía del análisis de las ciencias

15 Pena López, «El positivismo y la pintura de paisaje en España.», 168.

16 José Manuel Rodríguez, *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica* (Madrid: Edinumen, 1998), 14.

17 María Fidalgo Casares, «Etnografía y romanticismo en la obra de Jenaro Pérez Villaamil», *Revista de Folklore*, n° 440 (2018): 8.

18 María José García Camón, *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), 194.

19 Ortega Cantero, «Romanticismo, paisaje y Geografía: los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX», 123.

20 Patricio de la Escosura, *España artística y monumental*, vol. 3 (París: Biblioteca Digital de Castilla y León, 2010), 4.

21 Alexandre Prunés i Bosch, «Praxis de la pintura de paisaje: Símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual» (Doctoral, Barcelona, Barcelona, 2016), 81.

22 Fontbona de Vallescar, «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», 178.

23 Francisco Pi y Margall, *España, obra pintoresca* (Madrid: Ministerio de Cultura, 2010), 15, <https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.do?id=416450>.

24 Fontbona de Vallescar, «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo», 179.

25 Francesc Fontbona de Vallescar, «“Montserrat desde la Roca Dreta” de Lluís Rigalt», *Boletín del Museo del Prado* 13, n° 31 (1992): 75.

26 Pena López, «El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo», 52.

27 Pena López, «El positivismo y la pintura de paisaje en España.», 167.



Figura 1. San Ignacio de Loyola. Fuente: Pérez Villaamil, Genaro; España artística y monumental, obra escrita por Patricio de la Escosura, Barcelona: 1842, 144.

humanas, ahora esta se fusiona con el positivismo y las ciencias naturales. Por consiguiente, la representación paisajista no está orientada a la expresión de las emociones, sino al conocimiento detallado de la naturaleza para plasmar la misma de una forma lo más realista posible<sup>28</sup>. Carlos de Haes, de origen belga, fue de las figuras más importantes en dotar al género del paisaje de una mayor significación en España, así como por ser el mayor exponente en el naturalismo paisajista en su etapa más madura. No obstante, no fue el pionero, ocupando este lugar Martín Rico y Ortega, discípulo del mismo Villaamil<sup>29</sup>. Se puede considerar y se considera un pintor realista, aunque el tinte oscuro propio del tradicionalismo romántico sigue estando presente en él en sus primeras etapas, y no será hasta la llegada de Beruete cuando la pintura paisajista asimile la luz propia del impresionismo y la modernidad en las representaciones pictóricas<sup>30</sup>; si bien es cierto que ya en sus etapas finales se comienza a percibir una mayor luminosidad y riqueza cromática que lo llevan a ser considerado no sólo un pintor realista, sino el

más importante de España, aún están distanciadas de lo que sería el futuro impresionismo<sup>31</sup>.

Un ejemplo de esta oscuridad residual se refleja en la elección de paisajes, donde hay una preferencia al norte del país, inclusive va más lejos y cuando representa lugares de España que son esencialmente más luminosos se alejaba de esa realidad intrínseca convirtiéndolos en paisajes umbríos<sup>32</sup>. El mejor reflejo de esta etapa realista aún romántica se recoge en su obra *Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo* (1857) (fig. 3), gracias a la cual obtuvo la cátedra de paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y que marcaría un antes y un después en su arte.

Aunque se sabe que en este cuadro aún se observa la oscuridad y los pequeños detalles que aluden a la vida campestre, propios del romanticismo, de ahora en adelante evolucionaría hasta alcanzar un realismo más puro, fiel a lo que se observa y al naturalismo<sup>33</sup>. La razón de esta transición se debe a la influencia de figuras importantes que se cruzaron en su camino, como el historiador Federico de Muntadas, y que le

28 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 74.

29 M<sup>a</sup> del Carmen García de Viguera, «La pintura española en los siglos XIX y XX. Rafael García Guijo, vida y obra» (Doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2015), 58.

30 García de Viguera, 59-60.

31 García Camón, *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*, 195.

32 Pena López, «El paisaje español del XIX : Del naturalismo al impresionismo», 7.

33 Vives Casas, «Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España», *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, n° 0 (2010): 116.

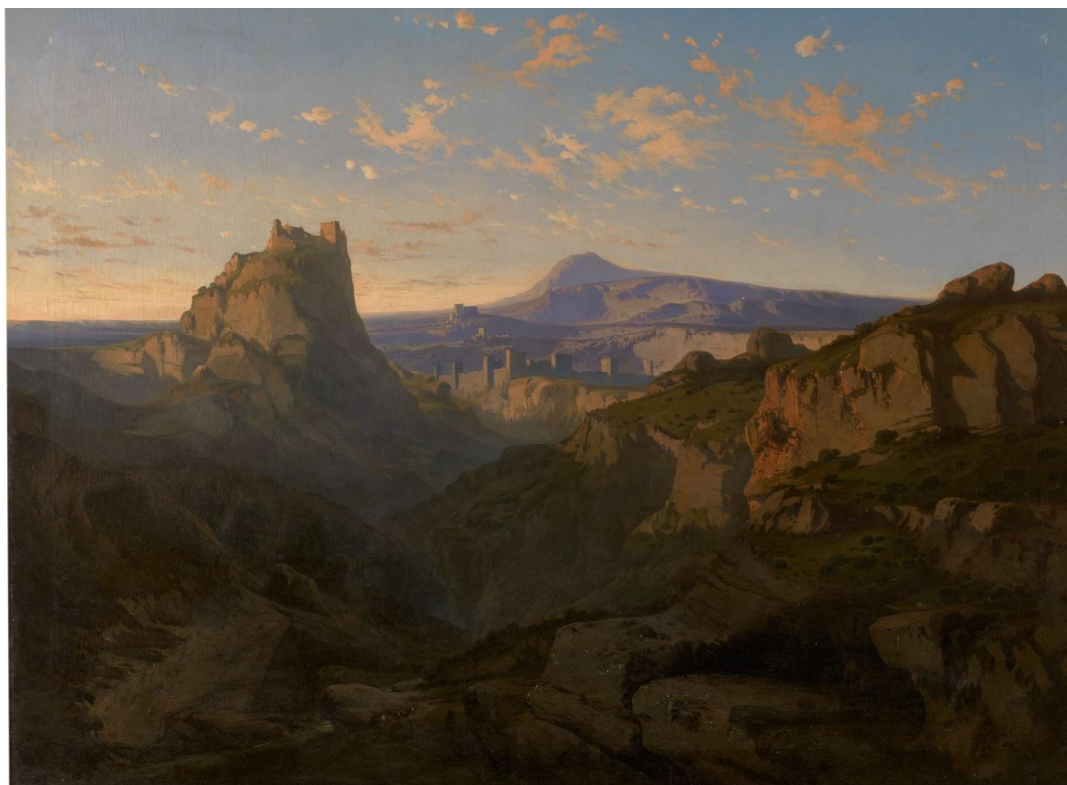


Figura 2. Paisaje, obra de Lluís Rigalt donde representa el monte Pog y los restos de su castillo (1858).  
Fuente: Museo del Prado.

llevaron a observar la naturaleza en el sentido más sincero, impactándole hasta el punto de querer plasmarla de esta forma<sup>34</sup>. Su obra más reseñable en esta etapa realista avanzada es *La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa* (1876) (fig. 4). Haes no es solo un artista reseñable por su propia labor y aportación paisajista, a la cual dotó de una gran popularidad en España, sino que sus discípulos siguieron sus pasos en lo que respecta a esta nueva etapa de madurez objetiva y naturalista, preparando el terreno para una futura etapa impresionista que protagonizarían esos mismos discípulos. Como se ha mencionado previamente, ya queda patente esa objetividad realista, y serán Aureliano de Beruete y Darío de Regoyos los primeros en asimilarla como punto de partida para una progresiva transformación que dará lugar al impresionismo.

### 3. El paisaje impresionista

#### 3.1. El contexto del paisaje impresionista en sus orígenes franceses

Mientras que la tradición encaminaba el paisaje como recurso para representar escenas históricas, mitológicas y, en general, referencias al mundo clásico

o religioso, en Francia surgía a mediados del siglo XIX un movimiento que proponía unos principios artísticos totalmente opuestos a lo preestablecido: el impresionismo. No obstante, la reacción contra el arte que imperaba conllevaba el distanciamiento de lo academicista como institución que respaldaba esos valores<sup>35</sup>. Para comprender la nueva mentalidad estética conviene recordar a vuela pluma a Courbet, puesto que esta ruptura radical parte de premisas que ya se estaban planteando unos años atrás con él. “Atacado como lo fue por representar tan sólo la superficie de las cosas, por negar importancia a la imaginación y al contenido”<sup>36</sup>. Esta es una frase que refleja la autenticidad de la renovación que supone la producción artística del pintor, considerado el pionero del realismo. Era una realidad bastante distinta a la que se vivió con el realismo de Haes, puesto que este introdujo en España el movimiento de forma gradual y no contaba con la experiencia francesa de la época<sup>37</sup>. Courbet muestra desde un principio una tendencia hacia la representación de la realidad, uniendo esa afirmación a la auténtica belleza. Por su parte, al igual que Haes, partía de un positivismo para representar

34 Ana María Arias de Cossío, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.», en *Arte del siglo XIX*, vol. XVI (XVI Curso de la Cátedra Goya, Universidad Complutense de Madrid: Diputación de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013), 127.

35 Ralph Skea, *Impresionismo* (Barcelona: BLUME, 2019), 11-12.

36 Victoria Combalá, «Courbet y el realismo», en *Los orígenes del Arte Moderno: 1850-1900* (Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004), 15.

37 Vives Casas, «Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España», 117.



Figura 3. Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo, obra de Carlos Haes (1858).  
Fuente: Vives (2010, 117).

esa realidad que percibía como sujeto<sup>38</sup>. Precisamente el reconocimiento del concepto de percepción será una de las bases para el impresionismo: capturar en el cuadro un momento de la naturaleza visible. Aun alejado de lo que será el impresionismo francés y en mayor magnitud el español, fue él quien comenzó a plantear estas cuestiones entre los pintores de comienzos del siglo XIX y quien da sentido a esa nueva visión estética que vehicula la transición entre tradición y modernidad. Por consiguiente, los nuevos tiempos requieren nuevos métodos, que es lo que ofrecerá el impresionismo<sup>39</sup>.

No obstante, si avanzamos en el tiempo y nos situamos en el contexto francés de los artistas pioneros en el impresionismo, lo reflexivo quedaría apartado definitivamente por la instantaneidad, revelando la pureza sensitiva directamente. Esto es lo que realmente marca un punto de inflexión entre los artistas anteriores con sus procedimientos tradicionales (el boceto y el resultado final) y los que nos atañen: Claude Moret, Pierre-Auguste Renoir o Camille Pissarro<sup>40</sup>. Podríamos incluir a otros artistas contemporáneos a los mencionados (Edgar Degas, Paul Cézanne o Édouard Manet), pero se escapan a la cuestión que

estamos analizando, que es la del paisaje impresionista; en cualquier caso, es la originalidad de Monet el nexo de unión entre los artistas mencionados. Si bien es en última instancia la técnica la que nos permite diferenciar un movimiento de otro, esto no emana sino de la nueva perspectiva que introdujo Monet: “no es solo por el lado técnico que hay que buscar la fuente de su talento; limitémonos, por ahora, a aclarar que la originalidad de Monet está en ese transporte que él hace de la noción de realismo al ámbito del efecto [...] y después en eso que él plantea entonces: la noción de la forma tanto como la de color”<sup>41</sup>. Esta es la idea predominante en la apertura del impresionismo que trascendió a la pintura mediante el empleo peculiar de la luz y cuya mayor expresión se puede asociar a Monet<sup>42</sup>. En suma, ese tratamiento particular de la luz en los elementos de la naturaleza y su fusión con el juego del color es lo que caracterizará la técnica francesa y, por ende, al impresionismo: la sensación de una atmósfera luminosa proyectada a representar un paisaje en su primera impresión, sin asumir las correcciones de una reflexión premeditada. Es interesante traer a colación un apunte del psicólogo y filósofo Rudolf Arnheim acerca del nuevo impresionismo: “no se limitaba a confirmar la sensación puramente visual como realidad última, sino que afirmaba filosóficamente que el ser de

38 Combalía, «Courbet y el realismo», 21.

39 Andre Lhote, *Tratado del paisaje* (Argentina: Poseidon, 1970), 60.

40 Pierre Francastel, *El impresionismo* (Buenos Aires: Emecé, 1979), 25.

41 Francastel, 26.

42 Francastel, 21.



Figura 4. La Canal de Mancorbo en los Picos de Europa, obra de Carlos Haes (1876). Fuente: Museo del Prado.

las cosas no es intocablemente permanente”<sup>43</sup>. Pero, ¿cómo se relaciona toda esta trayectoria en el ámbito español?.

### 3.1. Aureliano de Beruete y las peculiaridades del impresionismo español

Aureliano de Beruete es una figura destacable por la libertad y despreocupación que caracterizan su estilo, plasmado en lo natural y luminoso de sus paisajes. Probablemente su personalidad y capacidades derivan de la alta posición social y económica en la que creció<sup>44</sup>. Esto no es casualidad. El hecho de que el impresionismo naciese en Francia tiene mucho que ver con ser, junto a Inglaterra, donde surgiese el sistema capitalista. Este nuevo mercado otorga al artista una libertad individual que le permite desprenderse de los motivos tradicionales mitológicos, históricos o alegóricos, adentrándose en una pureza tanto temática como técnica<sup>45</sup>. Además, en el caso particular que nos atañe, el pintor también pudo desligarse de lo que iba

a ser su destino en un primer momento, el derecho y la política, para dedicarse a su vocación real, la pintura. Beruete, muy involucrado con estos nuevos conceptos de libertad, entró en el Instituto de Libre Enseñanza, donde enlazó sus conocimientos academicistas a los de su maestro, Carlos Haes<sup>46</sup>. Ya en escritos propios del autor se puede percibir la estima que le tenía a su maestro y su capacidad para captar las técnicas que lo llevarían a asimilar posteriormente conceptos propios del impresionismo como el abandono de colores oscuros o la realización de paisajes de forma instantánea, sin una preparación previa<sup>47</sup>. Esto es observable igualmente en las cartas que el pintor escribía a Joaquín Sorolla, al cual también apreciaba enormemente. Concretamente, en una de las cartas del año 1900 se queja de la lluvia que le impide pintar al aire libre, lo cual confirma esa instantaneidad aprendida de su maestro para pintar directamente el paisaje, sin recurrir a la logística de la memoria<sup>48</sup>. De esta forma, partió de la base realista que le enseñó su maestro y emprendió un camino hacia una mayor autonomía, pinceladas más sueltas y la luminosidad natural del paisaje<sup>49</sup> que, sin duda, ocupa el primer lugar en lo referente a las características de la nueva pintura en España: el impresionismo. Sin embargo, Beruete, aun enmarcándose dentro de la línea artística del impresionismo europeo a día de hoy, seguía defendiendo una pintura muy personalista en sus primeros años. Consideraba que la técnica de Velázquez era la base idónea para los fondos de la pintura paisajista<sup>50</sup> en sustitución de los tecnicismos impresionistas franceses. La revisión y reformulación de la pintura velazqueña es lo que facilitará la comprensión de las técnicas preimpresionistas francesas al establecer paralelismos con el pintor barroco en su estilo. Pero en lo que respecta al impresionismo y la técnica francesa por excelencia, la luz, costó más que fueran asimiladas por Beruete<sup>51</sup>. En efecto, esto era una realidad generalizada en España achacada al contacto mínimo que tenían con los pintores franceses y la actitud evitativa hacia lo vanguardista. Sin ir más lejos, el propio Martín Rico, que vivió durante gran parte de su vida en

43 Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador* (Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2022), 316.

44 Rodríguez, *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*, 16.

45 Héctor Bernal Mora, «La explicación a la pintura del impresionismo», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 33, nº 1 (2012): 35-36.

46 Arias de Cossío, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.», 127.

47 Miguel Lorente Boyer, «Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla» (Doctoral, Elche, Universidad Miguel Hernández, 2015), 143-45.

48 Fernando Arturo Marín Valdés, «Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla», *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 5 (1985): 26.

49 García de Viguera, «La pintura española en los siglos XIX y XX. Rafael García Guijo, vida y obra», 59-60.

50 Pena López, «Paisajismo e identidad. Arte español», 518-19.

51 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 93-94.

Francia, rechazaba el novedoso impresionismo<sup>52</sup>. Por consiguiente, en un primer momento Beruete se adhiere a la tradición velazqueña. Logrará captar la esencia de España y su tradición<sup>53</sup> al igual que en su época lo hizo Villaamil, pero respetando la realidad frente a los parámetros sentimentales de la pintura romántica. No olvidó la cuestión nacional, y lo que aprendía fuera de España lo aplicaba dentro de esta<sup>54</sup>. Los paisajes de montaña o llanuras serán elementos esenciales en la representación de los paisajes españoles<sup>55</sup>.

Todo lo anterior expuesto se puede orientar hacia una obra como ejemplo de esta pintura inicial. Entre sus motivaciones se halla la cuestión nacional, al igual que en ese pasado romántico, pero paralelamente sentía una fuerte pasión por el excursionismo<sup>56</sup>, otorgándole la oportunidad de ver una vasta variedad de paisajes tal cual eran, sin idealización, y así los plasmaba. Es el caso de uno de sus paisajes toledanos, *El hospital Tavera desde el río* (1899) (fig. 5). Su visión aún se remonta a su maestro Carlos de Haes y un realismo que aún no habría introducido las tonalidades impresionistas, por ejemplo en el agua<sup>57</sup>. Es preciso recordar que los impresionistas siguen siendo realistas, pero no pretenden reproducir una objetividad superior a la del realismo<sup>58</sup>. La intención intrínseca en la progresión artística de Haes sí es representar la naturaleza de un modo lo más fiel posible a la realidad, es decir, su motor es la objetividad. No obstante, el impresionismo en este sentido es subjetivo, pero no del mismo modo en que lo era el romanticismo para plasmar emociones<sup>59</sup>. Esto es lo que lleva a Beruete a diferenciarse de su maestro.

Como su propio nombre indica, se busca plasmar la primera impresión a partir de una disposición subjetiva del pintor para captar los detalles del momento que en la estabilidad de la pintura tradicional se escapaban. Frente al arte clásico que se centraba en dotar a la pintura de una iconografía y temática predeterminada, en el impresionismo “ya no importa el tema del cuadro, sino los efectos de la luz en el motivo” donde el género paisajista es un buen soporte a la hora de plasmar estas nuevas realidades<sup>60</sup>. La incidencia de la luz sobre elementos de la naturaleza (el agua) y el uso de tonalidades claras no son sino recursos paralelos a una intención de imitar la captación fotográfica del momento. No obstante, esto no supone el abandono del positivismo y el estudio científico de la naturaleza. El juego con el color, aunque instantáneo, no se reproduce al azar, sino que requiere de un conocimiento previo de los elementos que componen el paisaje. Conviene tener presentes las palabras de Carmen Pena López para ejemplificar esta última afirmación: “en algunos tonos morados o violáceos de las telas de este mismo pintor, usados abusivamente, está implícito el conocimiento directo de los efectos de hidratación del óxido de hierro sobre determinados suelos”<sup>61</sup>. De hecho, una de las innovaciones en lo que respecta al color es la reintegración del violeta, combinado frecuentemente con el verde y el anaranjado<sup>62</sup> apreciable en paisajes de Beruete más cercanos a su etapa impresionista. Entonces, ¿cómo se fusionan la luz y el color creando una atmósfera lumínica? Mediante la pureza de los colores primarios y secundarios: si se evita mezclarlos, empleándolos directamente desde la paleta, la brillantez es mayor<sup>63</sup>. Esto se convierte en algo más frecuente. Ya desde Pissarro (y sus contemporáneos) se podía apreciar la eliminación de colores negros, ocres o marrones abriendo paso a los nuevos efectos sobre la luz<sup>64</sup>, mientras que en las obras artísticas pasadas de Goya, el Greco y Velázquez ocurría lo contrario, desviándose de la pureza de los tres colores primarios y los complementarios<sup>65</sup>. Teniendo en cuenta esta antítesis entre ambos grupos artísticos se puede observar una relación en la trayectoria de Beruete, puesto que como ya se ha expuesto, en un primer momento rechazó las técnicas francesas impresionistas que desde un principio se asentaron en el país, mientras

52 Pena López, «El paisaje español del XIX : Del naturalismo al impresionismo», 134.

53 Antonio Zárate Martín, «Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico», *Espacio, tiempo y forma. Serie VI, Geografía*, n° 5 (1992): 52.

54 Mari Carmen Hernández Perelló, «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisaje» (Doctoral, Valencia, Universitat de València, 2015), 462.

55 Carmen Pena López, «La pintura de paisaje española entre el idealismo y el positivismo», *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 4 (1983): 69.

56 Hernández Perelló, «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisaje», 460.

57 Arias de Cossío, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.», 130.

58 M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla Álvarez, «La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín», en *Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)* (Visiones del Paisaje, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1999), 58.

59 José Manuel López Vázquez, «Tres pintores de los más importantes del paisajismo español del siglo XIX: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete», *Lucus: Boletín informativo de la Excelentísima Diputación Provincial de Lugo*, n° 33-34 (1979): 25.

60 Hermosilla Álvarez, «La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín», 59.

61 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98.*, 77.

62 Lhote, *Tratado del paisaje*, 49.

63 Antonio Arregui López de Haro, «Evolución del impresionismo al surrealismo en España» (Investigación de postgrado, Castellón, Universitat Jaume I, 2015), 16.

64 Francastel, *El impresionismo*, 24.

65 Lhote, *Tratado del paisaje*, 49.



que en España llevó más tiempo<sup>66</sup>, siendo nuestro artista un ejemplo claro al recurrir preferiblemente a la reformulación de Velázquez, el Greco o Goya que a las novedades del país vecino. Recogiendo todo lo anterior dicho, puede establecer una contraposición entre estas nuevas técnicas y las empleadas en *El hospital de Tavera desde el río*, con unos trazos perfectos y un dibujo estructurado mediante el método clásico<sup>67</sup>.

Volviendo a nuestra cuestión y reafirmando la presencia científica, mientras que en la pintura paisajista romántica de Villaamil las figuras humanas cobraban un gran protagonismo, con el pintor actual lo hacen los árboles. Es un elemento que transmite Carlos de Haes a su discípulo y que encaja a la perfección con el concepto de movimiento del impresionismo a través de su propia fisionomía. Paralelamente, la literatura también ensalza la importancia del árbol dentro de los nuevos movimientos paisajistas<sup>68</sup>. Son numerosas las obras que se pueden citar en referencia a la representación de árboles: *Orillas del Manzanares* (1877-1878), *Vista de Toledo* (1907) o *Almendros en flor* (1910) son algunos ejemplos en los que el árbol es el eje principal del cuadro ocupando un primer plano. A la par que ofrecen una imagen más dinámica del paisaje, también integra las técnicas cromáticas y lumínicas<sup>69</sup>. Por lo tanto, podemos asumir que se fusionan dos principios básicos del pintor: el paisaje impresionista y la inclinación por representar la naturaleza al aire libre de toda España.

Por consiguiente, todas esas técnicas novedosas en su conjunto son las que ya se pueden percibir en *El manzanares bajo el puente de los franceses* (1905) (fig. 6): “los planos violentamente cortados” siguiendo el ejemplo de la fotografía y la plasmación instantánea, los juegos de “luz-color” y la claridad que se consigue, así como la complementariedad cromática para lograr esos efectos, por ejemplo, “el verde de la yerba y el rojo del puente que se reflejan en el agua con algún toque de amarillo”, nos conducen a considerar este cuadro como impresionista en el sentido pleno de la palabra<sup>70</sup>, asumiendo ya las premisas francesas. Podemos deducir que una vez asimiladas dichas técnicas es cuando se puede hablar de un auténtico impresionismo. Esto

es lo que diferenciará a Beruete de otros pintores reseñables de su época como Joaquín Sorolla. Sorolla proviene del área levantina, un aspecto clave a la hora de desarrollar una técnica que, considerada popularmente como impresionista, realmente no se adhiere a este movimiento de la misma forma en que lo hicieron en sus etapas más maduras Beruete o Regoyos<sup>71</sup>. La pintura valenciana y levantina estará marcada por la influencia italiana, la cual estaba más preocupada por los efectos de los contrastes entre luces y sombras y la pintura realista. Los artistas italianos conocían el impresionismo pero, al igual que en las primeras etapas de Beruete, rechazaban los “excesos” de la técnica francesa, la cual se considera el rasgo verdaderamente impresionista. El estrecho contacto del Levante con estos tintes característicos italianos dará como resultado una representación del paisaje con las ideas italianas del claroscuro aplicadas a un medio tan luminoso como el del área mediterránea. Consecuentemente, los contrastes de luces y sombras serán exagerados en comparación con la de las sombras impresionistas propiamente francesas y que representarán la autenticidad impresionista, las cuales se perciben más bien como una “luz negativa”<sup>72</sup>. Sorolla es, por excelencia, un pintor luminista.

Otro ejemplo de su culminación artística es *Vista del Guadarrama* (1905). Las representaciones del Guadarrama de esta última etapa son el mejor ejemplo de cómo alcanza la virtud impresionista con sus respectivas técnicas: la claridad, la luz, el juego del color y los trazos unidos al concepto de la temporalidad representan una estética renovada de la que deja constancia el autor en sus últimos años como pintor<sup>73</sup>, sin olvidar la cuestión nacional y sus paisajes: al igual que en la pintura velazqueña, es en Guadarrama donde encuentra la autenticidad de la identidad española<sup>74</sup>.

### 3.2. Darío de Regoyos. Entre la Generación del 98 y la renovación estética

La segunda figura dentro de esta etapa renovadora es Darío de Regoyos. Junto con Beruete, es el artista pionero de la pintura impresionista en España. No se adhiere desde un primer momento al impresionismo, sino que lo hará en etapas más avanzadas al igual

66 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 89.

67 Arias de Cossío, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.», 130.

68 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 101-2.

69 Hernández Perelló, «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisajes», 463.

70 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 95.

71 Rodríguez, *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*, 18.

72 Pena López, *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*, 97-98.

73 Arias de Cossío, «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.», 134-36.

74 Fernando Arturo Marín Valdés, «Aureliano de Beruete y la ciudad de Toledo», *Anales toledanos*, nº 25 (1998): 292.



Figura 5. El hospital de Tavera desde el río, obra de Aureliano de Beruete (1899).  
Fuente: Arias de Cossío (2013, 131).

que Beruete<sup>75</sup>. En 1876 se unió al grupo *l'Essor*, que se movía en una línea artística principalmente ligada al realismo y tintes tradicionales<sup>76</sup>. No obstante, una década después acabaría en un nuevo grupo, *Les XX*, donde se encontraban artistas europeos que rompían con lo tradicional y la objetividad realista y se adherían a lo moderno, buscando la expresividad de la pintura<sup>77</sup> y escapar de las ataduras académicas. Durante esta estancia, viajó por toda España junto a otros artistas del grupo, a partir de lo cual surgió *España Negra* (1899), escrita por el poeta belga Emile Verhaeren, a quien conoció en sus viajes a Bélgica que le inspiraron a la hora de defender la libertad en la pintura<sup>78</sup>, e ilustrada por él. Dicha obra no es sino la expresión de la nueva complejidad como artista forjada en esta etapa que lo lleva a adoptar ciertas particularidades ligadas al dramatismo y a lo umbroso<sup>79</sup>. Da nombre a la visión de una España oscura y triste frente a otra alegre y luminosa que protagonizará Sorolla en años posteriores bajo el nombre de la “España Blanca”. Por ende, en la cuestión que nos atañe que es la del contexto

español, esta idea es fundamental en el desarrollo de la pintura dentro de esta transición que tomará Sorolla, reformulándola y culminando con la idea de la “España blanca”, caracterizada por su luz y esperanza en el futuro nacional frente a una “España negra”<sup>80</sup>. La “España Negra”, encuadrada en la Generación del 98, representa un tremendismo asociado a lo fúnebre, a la tragedia, pero sin salirse de los límites realistas. Lo que le diferencia de los parámetros del subjetivismo romántico es que esa expresión de crudeza es correspondiente a la situación nacional: la pérdida de los últimos territorios del imperio y las consecuencias negativas para el país hacen que una representación triste sea fiel a la realidad nacional. Sin ir más lejos, se podría interpretar como una crítica al idealismo, concretamente el de los extranjeros que percibían España como un espacio feliz y festivo<sup>81</sup>. La reflexión del pintor noventayochista Ignacio Zuloaga acerca de esta realidad a la que él mismo es coetáneo plasma su identificación con la obra de Regoyos y Verhaeren: “Esta España religiosa y trágica, esta España negra que vino a buscar Verhaeren cuando hizo aquel libro en colaboración con Darío de Regoyos, esta España es tan española como cualquier otra, y algunos creemos que más aún<sup>82</sup>”. La tristeza fue, sin duda, un pilar importante durante la carrera artística de Darío de Regoyos. Tras

75 Rodríguez, *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*, 17.

76 Manuel Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», *De arte: revista de historia del arte*, n° 3 (2004): 170.

77 Hernández Perelló, «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisaje», 471.

78 Juan San Nicolás, «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n° 3 (2007): 8.

79 Zárate Martín, «Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico», 53.

80 Elena Astakhova, «La “España Negra” y la “España Blanca” en el contexto histórico», *ИБЕРОАМЕРИКАНСКИЕ ТЕТРАДИ* II, n° 20 (2018): 40, <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2018-2-40-47>.

81 Astakhova, 41-42.

82 Miguel Ángel Lozano Marco, «La otra intrahistoria: España negra, de Regoyos y Verhaeren», en *Imágenes del pesimismo: Literatura*



Figura 6. El Manzanares bajo el puente de los franceses, obra de Aureliano de Beruete (1905). Fuente: Pena López (1982, 96/1).

su muerte, el propio Vehaeren se pronunciaba acerca de esta cuestión, reafirmando por una parte el interés del pintor por la luminosidad y el juego de colores del impresionismo, pero matizando la presencia de ese carácter decadente en gran parte de sus obras<sup>83</sup>

De la España Negra, indudablemente su obra más impactante y la que mejor proyecta su pintura en estos años es *Víctimas de la fiesta* (1894) (fig. 7). La representación característica en Regoyos de figuras en sus paisajes se remonta a su temprano aprendizaje sobre pintura<sup>84</sup>, permitiéndole integrar en un paisaje impresionista escenas sobre la realidad social de España e incluso alcanzando tintes expresionistas en dichas escenas que permanecerán incluso hasta Picasso y su *Guernica*<sup>85</sup>. Muestra de forma explícita y desgarradora el transporte de caballos fallecidos después de las corridas de toros, sacando a la luz esa faceta expresiva que el propio Vehaeren describe detalladamente en referencia a los caballos: “la postura de suplicio, las patas trabadas hacia arriba, con la boca abierta y entre los dientes blancos la lengua morada”<sup>86</sup>.

y *Arte en España 1898-1930* (Alicante: Universidad de Alicante, 2000), 51.

83 Frederik Verbeke, «La Rioja “negra” de Émile Vehaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas», *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* 2 (2003): 169-86.

84 San Nicolás, «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra», 5.

85 Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», 178.

86 Emile Verhaeren y Darío De Regoyos, *España Negra* (Clásicos de Historia, 2018), 17.

Transcurrieron los años y Regoyos se fue decantando por un impresionismo más puro y la España Negra quedó en un segundo plano no solo a favor de la paleta cromática y la luminosidad característica del impresionismo (insertar cita), sino sobre todo de las nuevas temáticas que fraguaban de este nuevo estilo<sup>87</sup>. *Les Forces tumultueuses* (1902), poemario de Vehaeren, sirve para establecer un límite claro entre la España Negra y un impresionismo puro. Se puede percibir un mayor entusiasmo y búsqueda de la armonía en sus palabras, el cual surge a partir de un viaje a un lugar concreto: Guipúzcoa<sup>88</sup>. De esta etapa nació su obra *El baño en Rentería* (1900) (fig. 8), precisamente la obra más impresionista de toda su carrera según Juan San Nicolás, afirmación con la que personalmente también concuerdo teniendo en cuenta que se encuadra en una fase evolutiva menos trágica que se remonta a finales del siglo XIX<sup>89</sup>. Lo que le lleva a ese planteamiento es principalmente el empleo de la luz en el paisaje al aire libre y el cambio en la elección cromática del mismo, así como el trasfondo de libertad que representan los niños desnudos a orillas del río<sup>90</sup> y que resulta muy distinto a lo que reflejaría en *Víctimas de la fiesta* sin ir más lejos. Retomando la cuestión de Sorolla y el luminismo, Regoyos también se pronunció acerca

87 San Nicolás, «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra», 18.

88 Verbeke, «La Rioja “negra” de Émile Vehaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas», 177-78.

89 Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», 178.

90 San Nicolás, «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra», 8.

del abuso de la luminosidad y, al igual que Baroja, afirmaba que un sol tan fuerte como el de la tierra natal de Sorolla no se podía representar en un cuadro<sup>91</sup>. Se acercaba, por consiguiente, a un empleo de la luz y del color dentro del equilibrio propiamente impresionista. Precisamente esa técnica en el empleo de la luz derivó que en algunas exposiciones de su época el cuadro se titulara en su lugar *Tarde Eléctrica*<sup>92</sup>. Definitivamente, fue su estancia en el País Vasco la que lo llevó a un nivel superior como pintor y a admirar la naturaleza desde una perspectiva distinta<sup>93</sup>.

A continuación, cabe mencionar que el artista en total abarcó una amplia variedad estilística como pintor, no solo como (pre)impresionista, naturalista o tremendista, sino también como puntillista<sup>94</sup>, y después de observar su producción artística detenidamente no considero que esta siga una estricta línea evolutiva. No obstante, sí veo prudente rescatar lo que ya señalaba Valdés Hernández en una definición bastante acertada sobre la pintura de Regoyos, afirmando que “no hay cambios de método en su pintura; sí de concepto. Observa el mundo con una mirada regeneracionista”<sup>95</sup>. El propio Regoyos defendía que al impresionismo se le podía atribuir una infinidad de posibilidades, renovaciones, puesto que la naturaleza era un elemento móvil<sup>96</sup> (que, de hecho, tiene bastante relación con el apunte de Rudolf Arnheim acerca de la no permanencia en páginas previas). Todo esto en conjunto es lo que lo lleva a ser considerado un pintor más atrevido que las eminencias de su época, como es el caso de Joaquín Sorolla<sup>97</sup>. De entre toda esta variedad estilística, donde más nos interesa profundizar es en el puntillismo. Según Manuel Valdés Fernández, no es solo una técnica recurrente, sino “el sistema que le permitirá captar y unificar todos los rincones poéticos de la naturaleza en una sola escena”<sup>98</sup>. Este nuevo procedimiento nos recuerda a, otra vez, el abandono de las formas clásicas. En este caso no es sino la ruptura de la perspectiva, a modo de imitación de lo que percibe en un primer momento el ojo humano.

Es decir, es la forma personalista de Regoyos de conjugar los distintos elementos del paisaje en uno, lo cual está íntimamente relacionado con el movimiento impresionista puesto que uno de los principios puntillistas es la representación de la luz mediante trazos de puntos. Esta nueva faceta en las pinceladas trasciende a su contexto, al igual que lo hizo Georges Seurat. En cambio, el artista francés recurrió a la técnica de puntos para reaccionar contra el impresionismo imperante, abriendo paso al neoimpresionismo<sup>99</sup> y siendo el uno de sus fundadores, mientras que Regoyos no llegó a abandonar el impresionismo, es su culminación artística. En otras palabras, Regoyos es junto con Beruete quien introdujo el impresionismo propiamente dicho en España, y esto es el eje central del tema que nos atañe. Sin embargo, no se puede pasar por alto la renovación que supone su superación del impresionismo en obras puntillistas (que, en Francia, ya adquieren el nombre de neoimpresionistas o divisionistas). Esta faceta emana de sus múltiples viajes y estrechos contactos con el panorama europeo de las grandes capitales, cuyo arte y exposiciones estudia detenidamente<sup>100</sup>. Su etapa más intensa aplicando esta técnica se dio entre 1892 y 1895, ya que requería de una minuciosidad que dificultaba un principio impresionista ya mencionado previamente, la captura instantánea del momento<sup>101</sup>. No obstante, sí se sigue percibiendo parcialmente en pinturas posteriores, como es el caso de *El baño en Rentería* (1900) que, como ya hemos visto, es considerada el culmen del impresionismo en su carrera artística.

#### 4. Conclusión

La representación paisajista no es sino una evidencia de los procesos culturales que atraviesa una sociedad. Siempre está presente en cualquier fenómeno humano la antítesis entre lo innato y el aprendizaje. En el tema que nos incumbe, el instinto no interviene a la hora de analizar e interpretar el paisaje, sino que es una cuestión perteneciente a la socialización con el propio medio<sup>102</sup>. Sin ir más lejos, la naturaleza había permanecido como algo ajeno al interés humano hasta el siglo XVIII<sup>103</sup>. Será el propio Humboldt, padre de la

91 Josean Ruiz de Azúa, «Regoyos y Errentería», *Bilduma: Revista del Servicio de Archivo del Ayuntamiento de Errentería*, n° 23 (2010): 34.

92 Antonio Sainz Echevarría, «Darío de Regoyos y Rentería», *Oarso*, 1993, 12.

93 Sainz Echevarría, 12.

94 Lozano Marco, «La otra intrahistoria: España negra, de Regoyos y Verhaeren», 57.

95 Hernández Perelló, «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisajes», 472.

96 Sainz Echevarría, «Darío de Regoyos y Rentería», 12.

97 López de Haro, «Evolución del impresionismo al surrealismo en España», 35.

98 Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», 174.

99 Richard Thomson, «Georges Seurat: tradición y modernidad en conflicto», en *Los orígenes del Arte Moderno: 1850-1900* (Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004), 135.

100 Valdés Fernández, «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900», 173.

101 San Nicolás, «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra», 13-14.

102 Frank Lubbers, «Algunas reflexiones sobre el concepto del paisaje en el arte de hoy y de ayer», *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, n° 1 (1991): 75.

103 Javier Puig Peñalosa, *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje* (Loja: Ediloja, 2015), 14.



Figura 7. Víctimas de la fiesta, obra de Darío de Regoyos 1894. Fuente: Museo Carmen Thyssen, Málaga.

geografía moderna universal, el que afirme en relación al romanticismo que “el sentimiento del paisaje se une al interés por el hombre”<sup>104</sup>. De ahí que el romanticismo sea un buen punto de partida a la hora de exponer la evolución de la pintura del paisaje y la nueva mentalidad en la que derivó la involucración de la ciencia, los nuevos conocimientos y revisión de parámetros artísticos por parte de la burguesía y los viajes que vehiculan el interés por la cultura española, lo cual no es ajeno a la cuestión nacional y los valores e ideologías que esta va adoptando a lo largo del tiempo. De igual forma, es la razón por la que los antecedentes del paisaje impresionista español se pueden fijar aquí y no en otro contexto; no es sino cuando se emprende un camino desde lo reflexivo del subconsciente a la espontaneidad más leal en una búsqueda constante por la libertad artística. Por lo tanto, y teniendo en cuenta todo lo expuesto, el artista se encuentra en una dicotomía constante entre lo que visualiza y el resultado que queda plasmado en el lienzo. Partiendo de estas últimas palabras, conviene rescatar la afirmación de José Manuel Rueda Andrés, en las que expone que el resultado pictórico del que deriva la visualización de la naturaleza, será aceptado como vía expresiva del

artista<sup>105</sup>. Realmente, nos encontramos ante el motor del paisajismo impresionista, con su espontaneidad y la captura de un momento concreto de una naturaleza móvil a partir de los efectos subjetivos de la luz.

Por su parte, se puede observar cómo la cuestión de la identificación con el medio varía a lo largo de los siglos y paralelamente también lo hacen los diversos métodos y técnicas en la pintura paisajista. Al fin y al cabo, lo que diferencia a la fotografía de la pintura es la capacidad de esta última para explorar una diversidad de opciones de representación entre la realidad que visualiza el artista y lo que plasma en el cuadro<sup>106</sup>, y eso es tenido en cuenta desde el impresionismo a pesar de concebir la imitación fotográfica como base artística. Inclusive, podemos ir más lejos y aceptar que la pintura traspasa el plano artístico e incluso filosófico para involucrarse en el psicológico. Según, Rudolf Arnheim, lo que visualizamos, en este caso la naturaleza, es el punto de partida de la representación en el cuadro, pero no una imitación exacta ni algo que plasmar idénticamente<sup>107</sup>.

104 María de los Ángeles de Rueda, «Artes y Paisajes: entre la representación y la intervención», en *Seminario Internacional de Arquitectura Paisajística «El Arte y la Ciencia en el desarrollo del Patrimonio Paisajista»* (Buenos Aires: Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA), 2001), 36.

105 José María Rueda Andrés, «El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico» (Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1989), 9.

106 Juan Aramis López, «Los paisajes del primer turista. Joaquín Sorolla en la costa de Jávea», 2014, 19.

107 Arnheim, *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, 150.

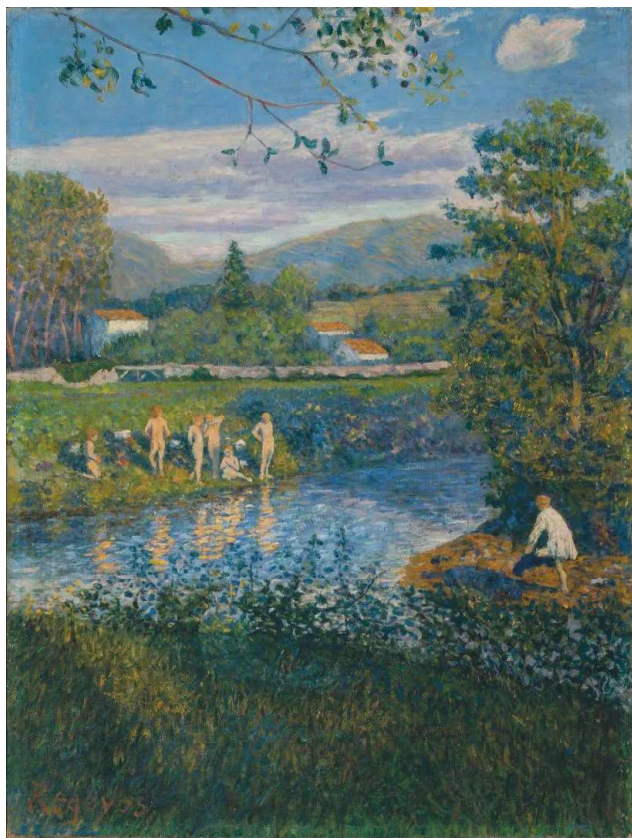


Figura 8. El baño en Rentería, obra de Darío de Regoyos (1900). Fuente: Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En suma, no es atrevido afirmar que actualmente, aun después de todos los cambios artísticos y estéticos que ha atravesado la pintura, el impresionismo sigue estando esencialmente implícito en una gran mayoría de artistas con su instantaneidad y el gusto por la representación directa de la naturaleza<sup>108</sup>.

### Bibliografía

- Aramis López, Juan. «Los paisajes del primer turista. Joaquín Sorolla en la costa de Jávea», 2014.
- Arias de Cossío, Ana María. «Pintura de paisaje en la segunda mitad del siglo XIX. Teoría y práctica: la institución libre de enseñanza.» En *Arte del siglo XIX*, XVI:121-52. Universidad Complutense de Madrid: Diputación de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2022.
- Astakhova, Elena. «La “España Negra” y la “España Blanca” en el contexto histórico». *ИБЕРОАМЕРИКАНСКИЕ ТЕТРАДИ II*, n° 20 (2018): 40-47. <https://doi.org/10.46272/2409-3416-2018-2-40-47>.
- Bernal Mora, Héctor. «La explicación a la pintura del impresionismo». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 33, n° 1 (2012): 31-62.
- Combalía, Victoria. «Courbet y el realismo». En *Los orígenes del Arte Moderno: 1850-1900*, 11-24. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.
- Escosura, Patricio de la. *España artística y monumental*. Vol. 3. 3 vols. París: Biblioteca Digital de Castilla y León, 2010.
- Fidalgo Casares, María. «Etnografía y romanticismo en la obra de Jenaro Pérez Villaamil». *Revista de Folklore*, n° 440 (2018): 4-14.
- Fontbona de Vallescar, Francesc. «El paisajismo en Cataluña del Romanticismo al Modernismo». *Liño: Revista anual de historia del arte*, n° 10 (1991): 175-94.
- . «“Montserrat desde la Roca Dreta” de Lluís Rigalt». *Boletín del Museo del Prado* 13, n° 31 (1992): 71-75.
- Francastel, Pierre. *El impresionismo*. Buenos Aires: Emecé, 1979.
- García Camón, María José. *El paisaje en el Museo de Zaragoza (siglos XIX y XX)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010.
- García de Viguera, M<sup>a</sup> del Carmen. «La pintura española en los siglos XIX y XX. Rafael García Guijo, vida y obra». Doctoral, Universidad de Granada, 2015.
- Hermosilla Álvarez, M<sup>a</sup> Ángeles. «La visión impresionista del paisaje en las primeras novelas de Azorín». En *Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre 1997)*, 53-76. Córdoba: Universidad de Córdoba, 1999.
- Hernández Perelló, Mari Carmen. «La influencia de las teorías de la Institución Libre de Enseñanza sobre Estética y Naturaleza en la pintura valenciana de paisaje». Doctoral, Universitat de València, 2015.
- Hinojos Morales, José Antonio. «Los certámenes de pintura rápida al aire libre en España, historia, organización y participación». Doctoral, Miguel Hernández, 2019.
- Lhote, Andre. *Tratado del paisaje*. Argentina: Poseidon, 1970.
- López de Haro, Antonio Arreogui. «Evolución del impresionismo al surrealismo en España». Investigación de postgrado, Universitat Jaume I, 2015.
- López Vázquez, José Manuel. «Tres pintores de los más importantes del paisajismo español del siglo XIX: Jenaro Pérez Villaamil, Carlos de Haes, Aureliano de Beruete». *Lucus: Boletín informativo de la Excelentísima Diputación Provincial de Lugo*, n° 33-34 (1979): 21-26.
- Lorente Boyer, Miguel. «Influencias y recursos en la técnica pictórica de Joaquín Sorolla». Doctoral, Universidad Miguel Hernández, 2015.

108 Lhote, *Tratado del paisaje*, 58.

- Lozano Marco, Miguel Ángel. «La otra intrahistoria: España negra, de Regoyos y Verhaeren». En *Imágenes del pesimismo: Literatura y Arte en España 1898-1930*, 47-55. Alicante: Universidad de Alicante, 2000.
- Lubbers, Frank. «Algunas reflexiones sobre el concepto del paisaje en el arte de hoy y de ayer». *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, nº 1 (1991): 75-80.
- Marco Mallent, Marta. «La voluntad de la mirada: reflexiones en torno al paisaje». *Dedica. Revista de Educação e Humanidades*, nº 2 (2012): 141-56.
- Marín Valdés, Fernando Arturo. «Aureliano de Beruete: cartas a Joaquín Sorolla». *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 5 (1985): 7-100.
- . «Aureliano de Beruete y la ciudad de Toledo». *Anales toledanos*, nº 25 (1998): 285-325.
- Ortega Cantero, Nicolás. «Romanticismo, paisaje y Geografía: los relatos de viajes por España en la primera mitad del siglo XIX». *Ería: Revista cuatrimestral de geografía*, nº 49 (1999): 121-28.
- Pena López, Carmen. «El paisaje español del XIX: Del naturalismo al impresionismo». Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1982.
- . «El positivismo y la pintura de paisaje en España.» En *Vanguardia y tradición en el arte contemporáneo*, 167-68. Sevilla: Comité Español de Historia del Arte, 1980.
- . «La pintura de paisaje española entre el idealismo y el positivismo». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias* 4 (1983): 62-69.
- . «Paisajismo e identidad. Arte español». *Estudios geográficos* LXXI, nº 269 (2010): 505-43.
- . *Pintura del paisaje e ideología. La generación del 98*. Madrid: Taurus, 1982.
- Pi y Margall, Francisco. *España, obra pintoresca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010. <https://bvpb.mcu.es/museos/es/consulta/registro.do?id=416450>.
- Prunés i Bosch, Alexandre. «Praxis de la pintura de paisaje: Símbolo y emoción, en el umbral entre lo visible y lo espiritual». Doctoral, Barcelona, 2016.
- Puig Peñalosa, Javier. *Rafael Troya: estética y pintura de paisaje*. Loja: Ediloja, 2015.
- Rodríguez, José Manuel. *Historia del Arte Contemporáneo en España e Iberoamérica*. Madrid: Edinumen, 1998.
- Rueda Andrés, José María. «El paisaje como principio de posibilidades plásticas inéditas en el lenguaje pictórico». Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1989.
- Rueda, María de los Ángeles de. «Artes y Paisajes: entre la representación y la intervención». En *Seminario Internacional de Arquitectura Paisajística «El Arte y la Ciencia en el desarrollo del Patrimonio Paisajista»*, 33-39. Buenos Aires: Laboratorio de Investigaciones del Territorio y el Ambiente (LINTA), 2001.
- Ruiz de Azúa, Josean. «Regoyos y Erreñerria». *Bilduma: Revista del Servicio de Archivo del Ayuntamiento de Erreñerria*, nº 23 (2010): 33-86.
- Sainz Echevarría, Antonio. «Darío de Regoyos y Rentería». *Oarso*, 1993, 11-13.
- San Nicolás, Juan. «Darío de Regoyos: Aspectos de su formación, vida y obra». *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº 3 (2007): 201-55.
- Skea, Ralph. *Impresionismo*. Barcelona: BLUME, 2019.
- Thomson, Richard. «Georges Seurat: tradición y modernidad en conflicto». En *Los orígenes del Arte Moderno: 1850-1900*, 135-62. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004.
- Valdés Fernández, Manuel. «Darío de Regoyos y la pintura europea en la crisis de 1900». *De arte: revista de historia del arte*, nº 3 (2004): 165-86.
- Vargas Vargas, Elisa. «Entre la Ilustración y el Romanticismo. La tierra, el paisaje y la construcción de la patria». Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- Verbeke, Frederik. «La Rioja “negra” de Émile Verhaeren y Darío de Regoyos: encrucijada de lecturas». *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* 2 (2003): 169-86.
- Verhaeren, Emile, y Darío De Regoyos. *España Negra*. Clásicos de Historia, 2018.
- Vives Casas. «Carlos de Haes, impulsor y renovador del paisaje realista en España». *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, nº 0 (2010): 115-20.
- Zárate Martín, Antonio. «Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico». *Espacio, tiempo y forma. Serie VI, Geografía*, nº 5 (1992): 41-66.