

# Al encuentro de “geografía” en el Arte: los paisajes de la Montaña Central de Asturias

---

Luis Carlos Martínez Fernández  
*Departamento de Geografía  
de la Universidad de Valladolid*

Juan Sevilla Álvarez  
*Departamento de Geografía y Geología  
de la Universidad de León*

## RESUMEN

El paisaje constituye un lugar de encuentro entre la ciencia geográfica y el Arte: es imagen del territorio y, al mismo tiempo, un género de representación artística. Tomando como objeto de estudio la Montaña Central de Asturias, el presente artículo busca en la expresividad plástica y la carga simbólica de los paisajes pintados los trazos configuradores de la “geografía” comarcal: la mina, el campo y la naturaleza.

## PALABRAS CLAVE

Paisaje, Geografía, Arte, Pintura, Montaña Central de Asturias.

## ABSTRACT/RÉSUMÉ

Le paysage se trouve à la confluence de la science géographique et l'Art. Il constitue l'image du territoire et donne lieu à un genre spécifique dans la peinture. À travers l'expressivité plastique et la charge symbolique d'une série de représentations picturales de la *Montaña Central de Asturias*, cet article cherche à déceler les traits qui configurent la “géographie” du pays: la mine, la campagne et la nature.

## KEYWORDS/MOTS CLÉ

Paysage, Géographie, Art, Peinture, *Montaña Central de Asturias*.

## 1. El paisaje: imagen del territorio y representación artística

El término *paisaje* procede del lenguaje común, y en las lenguas románicas deriva del latín (*pagus*, que significa país), con el sentido de lugar; y esta prístina acepción de “espacio geográfico” más o menos bien definido, con ciertas precisiones, es válida aún actualmente.

A finales del siglo XV aparece una segunda extensión del vocablo dentro del lenguaje de lo que cabría denominarse “cultivadores de las artes pictóricas”. Su origen se encuentra en la “escuela de paisajistas holandeses”. Un paisaje es la imagen plasmada por el pintor de una porción de la superficie de la tierra firme. Esta significación de raíz plástica perdura todavía en nuestros días, con lo que la dimensión visual y estética del paisaje se encuentra en el sustrato mismo de la palabra.

Los geógrafos han venido utilizando el término desde finales del siglo XIX para designar la configuración visible que tienen los hechos geográficos: la forma y fisonomía que toma la estructura del espacio terrestre en un “lugar” determinado; en suma, la *imagen del territorio*. La construcción de un concepto geográfico a partir de la noción cultural de paisaje constituye, así, uno de los rasgos más relevantes de la Geografía moderna<sup>1</sup>. Sin embargo, diversos han sido los “discursos del paisaje”, es decir, los modos en que los geógrafos de distintas especializaciones y corrientes se han aproximado a su entendimiento. El discurso predominante, en consonancia con la que ha sido la inicial orientación naturalista de la Geografía académica, ha sido el de identificar al paisaje con la *Naturaleza* y, en consecuencia, los paisajes por excelencia han sido los paisajes “naturales”. Responde esta concepción, además, a una tradición naturalista que trasciende a la ciencia geográfica y que tiene raíces muy profundas en la cultura occidental, con lo que la exaltación paisajística de los rasgos físicos del espacio constituye un componente esencial de la cultura de nuestro tiempo.

No obstante, los últimos decenios de práctica geográfica han supuesto una significativa evolución en las conceptualizaciones del paisaje, y frente al enunciado esencialmente natural del mismo se hace cada vez más evidente que

la propia naturaleza representa un *producto social*. Lo es, ciertamente, como elaboración cultural. Lo es, también, como materialidad alterada, modificada, transformada a lo largo de años de actividad humana. Es el desarrollo de un enfoque social e histórico del paisaje, entendiéndose por tal el producto de una construcción social decantada con el devenir del tiempo<sup>2</sup>.

Pero además, este vocablo tan caro a los geógrafos tiende a recuperarse en los momentos actuales, desde presupuestos eminentemente subjetivistas, como un concepto de raigambre estética, en la medida en que el paisaje conlleva una “composición”, efectivamente construida, sujeta a la posibilidad del disfrute escénico. El paisaje es así comprendido como la dimensión visual del territorio pasada por el filtro de la representación social.

El paisaje se codifica mediante representaciones y simbolizaciones culturales que emanan de la experiencia de los lugares: de la contemplación, de la vivencia y de la emoción<sup>3</sup>. Constituye, en efecto, una entidad perceptual y, en consecuencia, cultural<sup>4</sup>. La experiencia sensorial, en la que la mirada tiene una participación importante, da lugar a representaciones reveladoras y útiles para una comprensión del territorio a través de su dimensión visual. La mirada artística interesa particularmente en la medida en que no sólo reproduce una realidad paisajística concreta sino que igualmente hace aflorar un grado de subjetividad en la manera de conocer y sentir el significado, la forma y la materia de sus componentes naturales y humanos. La aparición de elementos constitutivos del paisaje, y también de determinados valores e ideas asociados a ellos, en el seno de las representaciones y en el contexto del desarrollo de corrientes o movi-

<sup>1</sup> ORTEGA VALCÁRCEL, José, *Los horizontes de la geografía. Teoría de la geografía*, Barcelona, Editorial Ariel, 2000, 604 pp., cf. pp. 337-367.

<sup>2</sup> ORTEGA VALCÁRCEL, José, “El paisaje como construcción. El patrimonio territorial”, en *DAU. Debats d'arquitectura i urbanisme*, núm. 12, Lleida, 2000, pp. 36-46, cf. pp. 39-44. Así comprendido, para el caso de Asturias, por FERNÁNDEZ GARCÍA, Felipe, “Asturias: los paisajes naturales y los paisajes contruidos”, en *Los Asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana-La Nueva España, 2005, pp. 45-58.

<sup>3</sup> DELGADO BUJALANCE, Buenaventura y OJEDA RIVERA, Juan Francisco, “La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones”, en *Boletín de la A.G.E.*, núm. 51, Madrid, 2009, pp. 93-126, cf. p. 94.

<sup>4</sup> SAULE-SORBÉ, Hélène, “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación en el arte del paisaje”, en *Imágenes del paisaje*, Madrid, Ed. Fundación Duques de Soria y Universidad Autónoma de Madrid, 2006, pp. 49-100, cf. p. 52.

mientos culturales dan cuenta de la interpretación del mismo que hace la sociedad. Atender a las *representaciones que brotan de la mirada artística*, y más particularmente de la pintura, supone avanzar hacia una comprensión cultural del paisaje que completa su explicación geográfica<sup>5</sup>; en definitiva, supone avanzar al encuentro de "geografía" en el Arte.

Aunque el paisaje ha estado presente en la pintura occidental a lo largo de la historia, con diferentes planteamientos, interpretaciones plásticas y contenidos, no adquiere protagonismo ni estatus propio como género desligado de narrativas, mitologías o pretextos hasta el siglo XIX<sup>6</sup>. Es entonces cuando el horizonte vital, cultural e intelectual del romanticismo forja una corriente de pensamiento y consolida categorías estéticas que originan una nueva sensibilidad hacia la naturaleza así como un nuevo modo de ver y valorar el paisaje<sup>7</sup>. Desde esta consideración, la visión bucólica de lo "pintoresco" y la elevación de lo "sublime" adquieren una importancia remarcable.

Ello alcanza su máxima expresión en el carácter "excepcional" atribuido a las áreas de montaña. En el transcurso del siglo XIX se desarrolla plenamente en Europa una atracción por la montaña como fuente no sólo de conocimiento científico sino también de placer, inspiración y sentimiento<sup>8</sup>. La actividad pictórica y la construcción del saber científico comparten a partir de entonces valores y prácticas fundamentados en la experiencia sensible y en el descubrimiento de territorios cuyo conocimiento se sistematiza y se difunde progresivamente. La observación directa de formas y fenómenos naturales se encuentra en esta confluencia de valores y prácticas, y da lugar a una producción gráfica donde el dibujo y la acuarela acompañan al croquis, al esquema y, más tarde, a la fotografía. La representación

puede suponer un fin en sí mismo para el arte, pero, además, sirve a la ciencia como medio útil para caracterizar un espacio y, al mismo tiempo, definir la actitud de la sociedad acerca de éste<sup>9</sup>.

El valor documental de las representaciones del paisaje se mantiene en las corrientes plásticas que se desarrollan con posterioridad. Se advierte de manera singular en la pintura desarrollada en la región asturiana desde mediados de la centuria decimonónica hasta la actualidad. En efecto, la pintura de paisaje asturiano agrupa intereses, miradas, técnicas y métodos muy diversos sobre un espacio geográfico impactante, complejo y variado, donde la impronta visual y la problemática social y ambiental de la primera industrialización se erigen en motivo de representación junto a otros temas comunes: la riqueza etnográfica y folklórica propia del territorio representado, la evocación bucólica de la vida campestre en contacto con el medio natural, o la exaltación del escenario agreste de la alta montaña<sup>10</sup>.

El presente artículo analiza la mirada que los artistas de paisajes dirigen a la Montaña Central de Asturias: las "geografías" pintadas de una comarca en la que se suceden escalonadamente fondos de valles mineros, ambientes rurales en valles de cabecera y cordales medio montanos, y la "naturalidad" de las sierras y macizos de la alta montaña. Son imágenes de un territorio -cuya caracterización geográfica es necesario exponer a continuación- que ha llamado la atención de pintores pertenecientes a diferentes generaciones y adscritos a corrientes estilísticas dispares: el realismo de marchamo decimonónico, el impresionismo, visiones subjetivas, dramáticas y expresionistas del paisaje, hasta los lenguajes pictóricos expresivos de la nueva pintura asturiana surgida en la segunda mitad del siglo XX. En suma se recogen veinticinco obras pictóricas distintivas de las tendencias señaladas. Sus autores son Luis Menéndez Pidal (1861-1932), Eugenio Tamayo (1891-1972), Sócrates Quintana (1892-1984), Mariano Moré (1899-1974), Andrés Vidau (1908-1965), César González-Pola (1921-1989) y Pelayo Ortega (1956-). Ahora bien, no se seleccionan como

<sup>5</sup> DELGADO BUJALANCE, Buenaventura y OJEDA RIVERA, Juan Francisco, "Representaciones de paisajes agrarios españoles", en *Lenguajes y visiones del paisaje y del territorio*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 359-378, cf. p. 361.

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, "El paisaje en el arte", en *Actas del V Congreso Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural. Civilización y paisaje*, Salas, Ayuntamiento de Salas, 2007, CD-ROM, cf. pp. 46-48.

<sup>7</sup> ORTEGA CANTERO, Nicolás, "El lugar del paisaje en la geografía moderna", en *Estudios geográficos*, núm. 269, Madrid, 2010, pp. 367-393, cf. p. 369.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo, "200 años de pirineísmo", en *Parques Nacionales de Montaña*, Madrid, Ministerio de Medio Ambiente, Organismo Autónomo de Parques Nacionales, 2004, pp. 59-65.

<sup>9</sup> SAULE-SORBÉ, Hélène, "Arte y geografía en las representaciones modernas del paisaje: el caso de los Pirineos", en *Estudios geográficos*, núm. 269, Madrid, 2010, pp. 475-504, cf. pp. 475-476.

<sup>10</sup> TIELVE GARCÍA, Natalia, "Una nueva mirada hacia el regionalismo pictórico: la particularidad de Asturias", en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, núm. 13, Madrid, 2000, pp. 471-484, cf. pp. 475-476.

los únicos comprometidos con los temas de la mina, la "ruralidad" y la *naturaleza* de la Montaña Central de Asturias. Se trata, eso sí, de una muestra representativa de artistas que han sentido, vivido y proyectado plásticamente, desde perspectivas muy diversas y mediante técnicas y tratamientos diferenciados, los sutiles matices de paisajes variados que, en este marco geográfico, se descubrían ante su mirada.

## 2. Mina, "ruralidad" y naturaleza: el mosaico de usos del suelo y de paisajes escalonados de la Montaña Central de Asturias

Tradición hullera, centralidad y montaña son los atributos geográficos del tercio meridional de la Asturias Central<sup>11</sup>. El primero tiene que ver con la actividad minera que durante más de siglo y medio ha horadado las entrañas carboníferas del Caudal y ha ido edificando los elementos urbanos y productivos dominantes de su entramado funcional. Del segundo derivan las potencialidades que para la reestructuración y desarrollo de la comarca se abren por mor de una localización de extraordinaria accesibilidad. Y el hecho montañoso, expresado de manera fehaciente en la aparente constitución *físico-natural* de los volúmenes y las formas, descubre, desde un punto de vista social, la *construcción* del paisaje rural por parte de unas colectividades montañas eminentemente ganaderas.

Haciendo un ejercicio de abstracción, la Cuenca del Caudal, o en esta más moderna denominación, la Montaña Central de Asturias, se muestra como un anfiteatro en el que las altitudes se van "escalando" paulatinamente hasta llegar a la divisoria de aguas principal, o a las secundarias con las cuencas del Alto Nalón y del Trubia. Es el río Caudal y sobremanera sus "pindios" afluentes los que han ido organizando la traza topográfica, incidiendo de manera intensa en los roquedos y dando lugar a un relieve de disección. Valles y cordales -a diferentes niveles altitudinales- constituyen dos de los "peldaños" de la estructura territorial.

<sup>11</sup> Sobre la caracterización geográfica de esta comarca, véase: MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Luis Carlos y MACEDA RUBIO, Amalia, "Tradición y renovación en la alta montaña de la Asturias Central", en *Territorio y paisaje en las montañas españolas. Estructuras y dinámicas espaciales*, Santander, Ediciones de Librería Estvdio y Ministerio de Ciencia e Innovación, 2012, pp. 191-202.

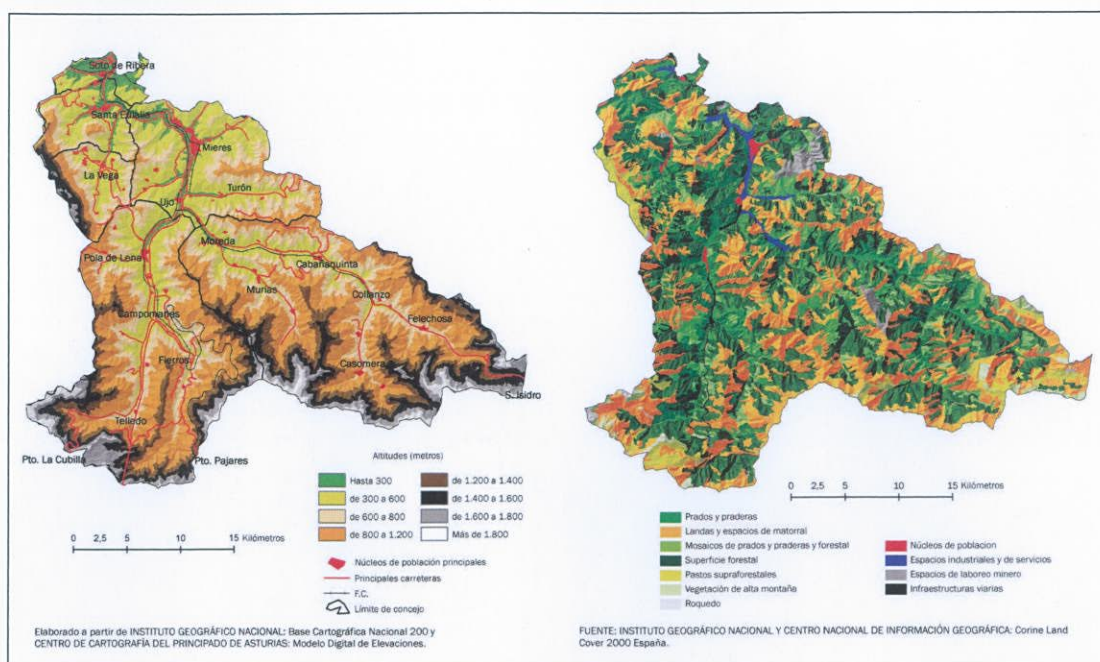
El tercero es el de la alta montaña. Una alta montaña fuertemente levantada en el borde meridional y con menor profusión en los extremos a poniente y a levante. Una alta montaña de sierras y macizos, realizada aún en mayor medida, si cabe, por la misma acción fluvial.

Es así como se configura la *naturaleza* accidentada del Caudal, el punto de partida para las escalonadas *construcciones sociales del espacio*; las de un continuo urbano-minero de los valles principales, en el que se entremezclan usos residenciales con elementos industriales, muchos ya en desuso, e infraestructuras viarias, que sin solución de continuidad va dando paso, más arriba, a la "ruralidad" de la mano de un poblamiento más laxo y de un espacio agrario de prados con intercalaciones boscosas. Estos adquieren toda su expresión en los confines del cordal o en las cabeceras de los valles, en los que la *naturalidad* se hace finalmente presente también con la dominancia que toma la presencia forestal; hasta llegar a las rocas desnudas y blanquecinas de las "peñas" o a las más oscuras y recoletas de los "cuetos", albergando en las partes más tendidas de las vegas de los "puertos", por encima o a expensas del bosque, a los matorrales y pastizales de la alta montaña (Figs. 1 y 2).

### a) Los valles mineros

La villa de Mieres constituye el núcleo principal de la prolongada urbanización vinculada a las actividades mineras, y en menor medida industriales, en el valle del río Caudal y sus afluentes: Riosa-Morcín, Turón, Aller y Lena. Ahora bien, lejos de una aparente uniformidad, las conurbaciones carboneras se descomponen sin romper la continuidad general del poblamiento en un rosario de núcleos más o menos encadenados o itinerantes, en lo que viene a ser un hábitat desarticulado en un espacio de valles aparentemente vertebrados.

Los poblados mineros fueron organizados por una lógica empresarial productiva que primaba el yacimiento sobre la habitación. Ésta, cercana siempre al anterior (que en superficie venía dado por castilletes, salas de máquinas, oficinas, casas de baños, parques de madera, lavaderos o escombreras) y en una larga muestra de tipologías constructivas -barracones, cuarteles, chalés con jardinillos-, expresivas de las distintas graduaciones de empresa, se soldó espacialmente a las aldeas previas; al igual



Figs. 1 y 2. La Montaña Central de Asturias: estructura territorial y usos del suelo.

que otro tipo de hábitat no planificado: así, las casas individuales de iniciativa particular se aglomeraron en barriadas de difícil articulación interna y con el resto del entramado construido, ocupando espacios periféricos donde el suelo era más barato y de peor calidad.

Más allá de estos espacios, en el arranque de las laderas del cordal o incluso en cualquier resquicio de valle, la fusión del mundo hullero con el campesino ha sido completa. En efecto, el paisaje urbano-minero vino a superponerse al agrario preexistente. En consecuencia, los paisajes rurales se hacen visibles en cuanto nos alejamos de los centros de actividad ladera arriba y, cómo no, en las partes altas de los cordales y en los valles de cabecera.

#### b) *Los valles de cabecera y los cordales interfluviales: el dominio de lo rural*

Por encima de los 600 metros, el paisaje de valle se abre a la montaña. Bosquetes y prados se intercalan por las laderas, y núcleos bien definidos y aún relativamente poblados vertebran el espacio de las parroquias y valles altos de la Montaña Central. Una organización espacial que descansa en el que es el elemento sustancial del sistema de poblamiento rural asturiano: la aldea de elementos disociados. Aldeas que se adaptaron junto a sus espacios productivos

más cercanos a las escasas zonas llanas de las estrechas vegas de estos valles altos y a las partes más “fonderas” o tendidas de las laderas de los cordales.

Se trata de un paisaje rural que se articula en torno a una serie de elementos comunes y característicos, si bien varía en función de la mayor o menor amplitud que en cada espacio concreto adquiere este segundo “escalón” territorial. De cualquier modo, el ámbito productivo aparece vinculado, en general, a áreas de mayores pendientes, siendo mayoritarias las laderas sumamente pronunciadas, hasta llegar a la parte alta de los cordales. Constituye un espacio de producción ganadera que se descubre siempre repartido entre los usos pratenses y el monte.

En los cordales más bajos (600-1.100 metros de altitud) encontramos una clara dicotomía entre las solanas, más apetecidas para la ubicación de las aldeas con sus prados cercanos, y las umbrías, en las que el poblamiento se reduce a algunas caserías más o menos juntas, y se reparten el espacio restante las masas boscosas y los prados de “casería” con establo y pajar, intercalados en el monte abierto o cercanos al matorral de las tendidas “cimeras”.

Son la antesala a los cordales altos y a las “medianías” de la divisoria en los valles de cabecera. Mayor desarrollo en altitud que se manifiesta en parigal en una perfecta sucesión

en los usos del suelo. En primer lugar, se engloban en lo que la tradición denomina el espacio de "raya fondera abajo": los prados de siega cercanos a los pueblos, muchos de ellos antiguas tierras de cultivo y "erías" tempranamente empradizadas; y las praderías, en mosaicos compartimentados con setos vivos. En segundo lugar, los usos más altos comprenden el nivel de "entre rayas": el de las "caserías del monte" y el del propio monte como espacio productivo.

Más allá es el espacio de "raya cimera arriba", la alta montaña siempre por encima de los 1.400-1.600 metros de altitud. Una alta montaña de tendidas vegas, las que dan soporte a los "puertos" como elementos territoriales de referencia. Y una alta montaña de las crestas, paredes y taludes, de las pendientes enérgicas por encima del 50% que componen el ámbito cumbreño de las sierras y los macizos de la divisoria.

### c) *La naturalidad de las sierras y los macizos de la divisoria*

Las sierras son los contrafuertes a poniente y levante de la Montaña Central. Así lo es el bloque levantado del Aramo (1.786 metros de altitud), en disposición meridiana N-S, y de manera más fragmentada la larga alineación del Retriñón (1.826 metros)-Peña Mea (1.560 metros), de orientación NO-SE, además de la más metida hacia la divisoria sierra de Las Fuentes de Invierno (Peña Redonda, 1.826 metros).

La divisoria, por su parte, representa el telón de fondo de la Montaña Central de Asturias en una barrera montañosa delimitada en tramos por amplias escotaduras, los puertos, que individualizan un conjunto de macizos: Ubiña (2.417 metros de altitud), Barradal (1.904 metros), Cellón-Estorbín de Valverde (2.115 metros), La Fitona-Faro (2.112 metros), Nogales-Toneo (2.094 metros) y Torres (2.104 metros).

Volúmenes y relieves quebrados que, contemplados desde la distancia, otorgan los valores de *naturaleza* "excepcional" al paisaje de la alta montaña, en lo que viene siendo una *representación cultural* arraigada que identifica el hecho montañoso con este prístino y original sustrato material. Sin embargo, aún en estas sus expresiones de mayor traza *físico-natural* que, a medida que acercamos la observación, precisa las formas sublimes y agrestes de las rocas desnudas, de los derru-

bios y canchales, de las denominadas en las toponimias locales como "peñas" y "cuetos", de las vegas, surcos y depresiones somitales, de las cubiertas forestales montanas y las florestas subalpinas, la alta montaña se descubre geográficamente también como un territorio de *naturaleza social*. Un espacio que se ha organizado tradicionalmente en "puertos", con sus diferentes "brañas" y "mayaos" como unidades elementales de gestión de los bienes más preciados para las comunidades montanas: los pastos de altura. De menguante extensión, intensamente utilizados de siempre, siendo el recurso a explotar y extender, estos pastizales tienen un enorme valor fisonómico. Tanto que todavía hoy los "puertos", de consuno con las "peñas" y los "cuetos" que los guardan como centinelas de las alturas, siguen siendo lo más trascendente del paisaje de la alta montaña y de su paradójica *naturalidad*.

### 3. "Geografía" pintada: miradas artísticas a la Montaña Central de Asturias

La Montaña Central de Asturias con esta disposición de paisajes escalonados se erige en fuente de emociones para pintores representativos de diferentes generaciones y estilos pero atraídos por un mismo aliciente temático. El paisaje sugiere al artista escenas que, más o menos reales o idealizadas, habitan en su retina y, fruto del proceso creativo, se traducen desde el pincel al soporte<sup>12</sup>. Efectos lumínicos, gradaciones cromáticas y contrastes de texturas, volúmenes y densidades estimulan la capacidad para representar elementos, valores y significados de los ambientes mineros, campesinos o de una naturaleza excepcional.

#### a) *Valles bajo cordales: los ambientes carboneros*

A través de las artes plásticas, y especialmente de la pintura, se han expresado y difundido valiosas representaciones de las formas de vida y de los espacios de trabajo y residencia asocia-

<sup>12</sup> RODRÍGUEZ, Ángel Antonio, *La montaña en la pintura asturiana. 50 Aniversario Agrupación Montañera Astur Torrecerredo*, Gijón, Agrupación Montañera Astur Torrecerredo, 1997, 80 pp., cf. p. 14.

dos al sector de la minería<sup>13</sup>. Las connotaciones ambientales de la extracción, del lavado o del transporte del carbón, además de la morfología y de la configuración espacial específica de las instalaciones mineras y de las viviendas, inculcan una fuerte identidad en la sociedad asturiana. En el caso de los valles que nos ocupan, una manifestación de esta identidad se percibe en el vínculo emocional de artistas locales y regionales a una imagen territorial que se reconoce como propia; una imagen producto de la percepción y de la memoria que contribuye a la extensión del patrimonio cultural<sup>14</sup>.

A menudo captan la atención de los artistas las singulares tipologías de las instalaciones mineras, que introducen en el paisaje una nota atrayente convertida en seña de identidad: castilletes, lavaderos, cargaderos de carbón, etc. cuyas siluetas ennegrecidas recortan el colorido telón de fondo del "anfiteatro" montano. Lo advertimos en la obra del gijonés Eugenio Tamayo (1891-1972), de sesgo impresionista<sup>15</sup>, que pinta del natural en los valles afluentes del Caudal. En *Lavadero de carbón* (1945)<sup>16</sup>, el protagonismo de la instalación se realza a través del contraste lumínico y cromático con el entorno montañoso<sup>17</sup>. Los materiales del lavadero aparecen sombríos y envejecidos junto a acumulaciones del oscuro mineral y a la vía que da servicio a la mina. El verde del mundo campesino se ilumina en segundo plano, en el arranque de las laderas, donde, además, se intuyen las características intercalaciones boscosas en tonos ligeramente más oscuros. La palidez del verde se acentúa para representar aquellas

praderías que, colgadas en zonas de pendiente muy pronunciada, se asoman al dominio de las grisáceas crestas y paredes calizas que arman las alturas del Aramo, hasta casi fundirse en éstas (Fig. 3).

El propio Tamayo se fija en el núcleo principal del valle del río Caudal y en su emblemática Fábrica de Mieres, cuya actividad despega ya en el siglo XIX aprovechando la vecina explotación hullera. El nombre de este establecimiento da título a dos de sus óleos más conocidos<sup>18</sup>. Interesa aquí aquél que, tomado desde el Noroeste, refleja el impacto no sólo paisajístico sino también ambiental de la actividad fabril en su fachada fluvial. Naves industriales y humosas chimeneas se multiplican y abigarran sobre la vega del río, en la margen oriental. El humo tiñe la atmósfera, se confunde con ella en una leve gradación de tonos blanquecinos, destacando sobre el verde apagado con que se identifica un primer nivel de cordales. También destaca sobre el gris azulado de las altitudes superiores, al fondo de la composición.

Las construcciones auxiliares de la mina aparecen asimismo en una serie de pinturas del mierense Sócrates Quintana (1892-1984), igualmente representante tardío del impresionismo en España<sup>19</sup> y pintor de campo. Lleva en su retina la luz propia del cerrado valle del Caudal. Y la plasma en cuadros frescos, sueltos de pincelada<sup>20</sup>, que presentan la superposición del paisaje minero sobre el agrario preexistente. Nos fijamos particularmente en *Cargadero de carbón, Ujo* (1948)<sup>21</sup>, que caracteriza el paisaje

<sup>13</sup> TIELVE GARCÍA, Natalia, "La mina en las artes plásticas", en *Asturias y la mina*, Gijón, Ediciones Trea, 2000, pp. 267-279.

<sup>14</sup> BENITO DEL POZO, Paz, "Territorio, paisaje y herencia industrial: debates y acciones en el contexto europeo", en *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 58, núm. 3, Barcelona, 2012, pp. 443-457, cf. p. 451.

<sup>15</sup> Hasta bien entrado el siglo XX no se afianza la modernización de los mercados artísticos regionales y, en consecuencia, la aceptación de una línea de renovación plástica guiada por corrientes europeas. Tiene lugar con un retraso notable con respecto al ámbito internacional. Véase: TIELVE GARCÍA, Natalia, "Una nueva mirada hacia el regionalismo pictórico: la particularidad de Asturias", en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, núm. 13, Madrid, 2000, pp. 471-484, cf. p. 474.

<sup>16</sup> Eugenio Tamayo. *Lavadero de Carbón*, 1945. Óleo sobre lienzo, 100x75cm. Museo de Bellas Artes de Asturias.

<sup>17</sup> DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Asturias para el recuerdo: el campo, la mar, la industria en la pintura asturiana*, Oviedo, Ediciones Hércules Astur, 2006, 253 pp., cf. p. 230.

<sup>18</sup> Eugenio Tamayo. *Fábrica de Mieres*, s/f. Óleo sobre tabla, 45,5x55cm. Colección particular (San Sebastián). Y Eugenio Tamayo. *Fábrica de Mieres*, 1948. Óleo sobre lienzo, 86x71,5cm. Cámara Minera (Mieres).

<sup>19</sup> VILLA PASTUR, Jesús, *Historia de las artes plásticas asturianas*, Gijón, Ayalga Ediciones, 1977, 492 pp., cf. p. 247.

<sup>20</sup> RUBIO CAMÍN, Joaquín, "Sócrates Quintana, pintor", en *Sócrates Quintana*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura y Caja de Ahorros de Asturias, 1990, pp. 10-14, cf. p. 10.

<sup>21</sup> Sócrates Quintana. *Cargadero de carbón, Ujo*, 1948. Óleo sobre tabla, 22x27cm. El mismo autor utiliza un esquema compositivo muy similar en: *Cargadero de Ortiz Sobrinos (Mieres)*, 1948. Óleo; y en *Instalaciones mineras. Mieres*, 1958. Óleo sobre cartón entelado, 37x45cm. La mina aparece también en otras obras de Quintana: *Lavadero de carbón. Ujo*, 1950. Óleo sobre tabla, 33x44cm; *Instalaciones mineras*, 1967. Óleo sobre tabla, 50x43cm; e *Instalaciones mineras*, 1971. Óleo sobre cartón, 46x60cm. Ayuntamiento de Mieres. Castilletes, cargaderos y lavaderos se levantan entre escombreras, junto a algunas edificaciones de empresa. Se insiste en la alternancia de prados y bosquetes dis-

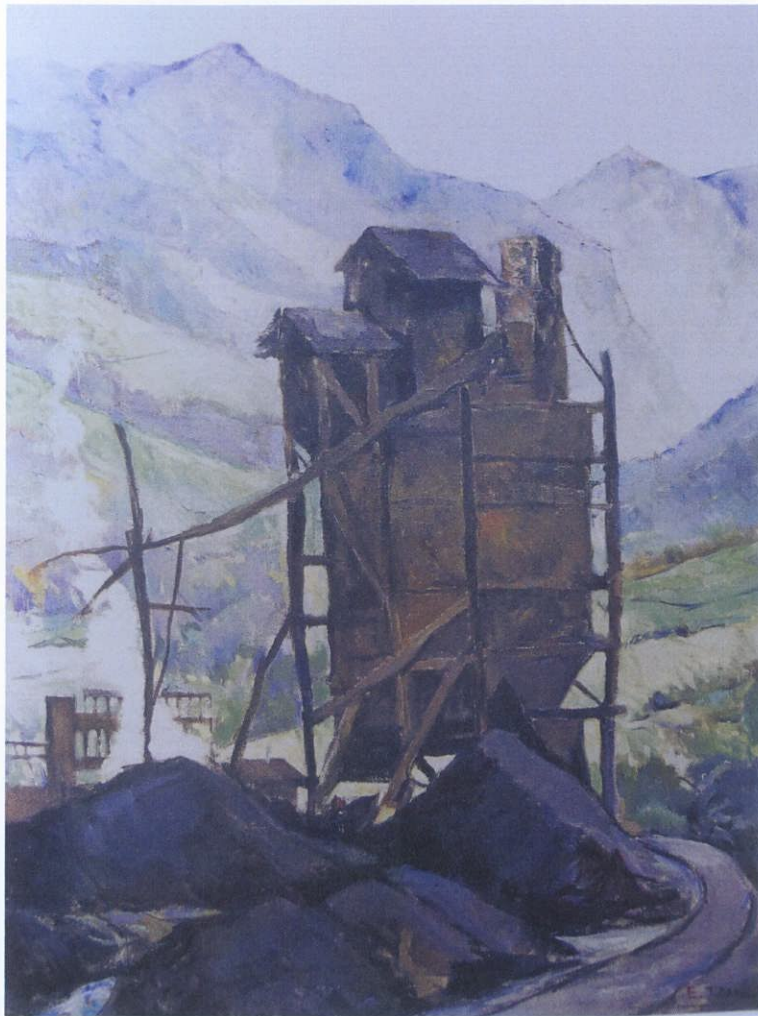


Fig. 3. Eugenio Tamayo. *Lavadero de Carbón*, 1945. Óleo sobre lienzo, 100x75cm. Museo de Bellas Artes de Asturias.

minero de las vegas del río Caudal, al Sur de Mieres. Quintana presenta un cargadero y dos escombreras con su distintiva forma troncocónica tras un primer plano de terreno irregular y algún detalle vegetal. Los paisajes rurales se hacen visibles detrás de las escombreras. Las laderas más cercanas reciben tonos apagados, verdosos y ocre, alternados en parcelas agrarias de geometría variable. Levemente más oscuras se perciben algunas manchas boscosas sobre el perfil de estas laderas bajas. Luego, hacia el Sur y a mayor distancia, el artista mierense juega con la luz para recrear una atmósfera cargada que apenas descubre las siluetas más elevadas de los cordales intermedios y altos; en lo que son los interfluvios entre el Lena y el Aller (Fig. 4).

El continuo urbano-minero del valle principal recibe asimismo atención de lenguajes

puestos en bandas allí donde el valle minero va dando paso paulatinamente al dominio de lo rural.

pictóricos más recientes, como el de Pelayo Ortega (1956-), también nacido en Mieres, con paisajes de sugerencias misteriosas. En *Crepuscular*<sup>22</sup> (1987) y *Pueblo minero*<sup>23</sup> (1987), Pelayo recrea los cielos bajos y los ambientes densos de imágenes recordadas y vividas<sup>24</sup> en aquella conurbación donde conviven y se entremezclan el pozo carbonero, las vías y la habitación. La combinación de sombras con algunos focos de luz tenue -resuelta en tonos pardos, rojos y ocre de esmaltes y barnices- descubre los volúmenes de castilletes y cuarteles, que se refle-

<sup>22</sup> Pelayo Ortega. *Crepuscular*, 1987. Esmalte y barniz sobre tela, 200x200cm.

<sup>23</sup> Pelayo Ortega. *Pueblo minero*, 1987. Esmalte y barniz sobre tela, 50x50cm.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel, "El territorio de Pelayo Ortega", en *Pelayo Ortega: La Provincia 1986-1991*, Teruel, Museo de Teruel y Diputación Provincial de Teruel, 1992, pp. 31-33, cf. p. 31.





Fig. 4. Sócrates Quintana. *Cargadero de carbón, Ujo*, 1948. Óleo sobre tabla, 22x27cm.

jan, además, en superficies empapadas de lluvia y recorridas por algún personaje solitario.

El tema ferroviario, ya presente en *Pueblo minero*, protagoniza otra obra de Pelayo Ortega: *Ablaña*<sup>25</sup> (1990). De nuevo bajo un nebuloso cordal, aparece esta vez el pequeño núcleo de Ablaña, situado en la prolongación de la estructura urbana de carácter lineal que se extiende al Norte de Mieres. La extensa "playa" de vías ante la estación del ferrocarril del Norte evoca la importancia de este enclave, entorno de establecimientos hulleros (pozo Nicolasa) y siderúrgicos (Fábrica de Mieres), para el transporte de mercancías. El brillo del andén, en primer término, y el dibujo negro parcialmente difuminado del caserío sobre un gris dominante en el fondo inciden en la idea de un tiempo atmosférico de lluvias frecuentes y persistentes que es propio del clima atlántico.

b) *La montaña construida: los trazos campesinos*

La pintura contemporánea asturiana también aproxima a la comprensión de la forma y de la función del territorio correspondientes al siguiente "escalón" de la Montaña Central: el de la "ruralidad" de los valles de cabecera y de los cordales. Ya en la generación romántica se distinguen obras que recogen los modos de vida y los paisajes de la Región. No obstante, en el caso específico del medio rural de la Montaña Central de Asturias situamos el punto de partida en el realismo. La pintura realista encuentra una coyuntura propicia en el ascenso de la burguesía vinculada al capitalismo industrial y mercantil. Progresan en la misma época, además, la inquietud intelectual por la cultura y las tradiciones populares<sup>26</sup>. Se hace común

<sup>25</sup> Pelayo Ortega. *Ablaña*, 1990. Óleo sobre tabla, 75x120cm.

<sup>26</sup> DÍAZ QUIRÓS, Gerardo, *Asturias para el recuerdo: el campo, la mar, la industria en la pintura asturiana*, Oviedo, Ediciones Hércules Astur, 2006, 253 pp., cf. p. 19.

entonces en las regiones españolas, hacia finales del siglo XIX, la representación pictórica de los paisajes agrarios. Y de ella participa Luis Menéndez Pidal (1861-1932), cuya producción incluye obras con asuntos costumbristas y paisajes fruto de estancias estivales en su localidad natal: Pajares.

Desde el punto de vista del encuentro de "geografía" en el Arte interesa *Paisajes de Pajares* (1903)<sup>27</sup> por su perspectiva del brusco ascenso de las pendientes, de Norte a Sur, hasta el espacio de "raya cimera arriba". La vista está tomada desde el pueblo de Pajares, en el valle homónimo, y alcanza el sector de alta montaña del borde meridional de la comarca. Además, la pintura recoge el elemento sustancial del poblamiento rural asturiano y pieza clave en la organización del espacio en las parroquias y valles altos: la aldea. La representación, sintética en su formulación y de factura ligera, resuelta con un trazo espontáneo<sup>28</sup>, presenta en el centro de la composición las construcciones tradicionales del barrio central -donde parece asomar la espadaña de la iglesia-. En las fachadas y en los tejados, de pronunciado voladizo, se aprecia el efecto provocado por la luz de poniente. Por delante, al pie de las edificaciones, se extiende en tono ocre el espacio de cultivo más inmediato, muy levemente opuesto a los reposados verdes de prados y formaciones arbóreas. Y por detrás del núcleo se elevan las enérgicas pendientes del frente de la divisoria, concretamente del célebre Cueto Negro, con su cubierta forestal montana (Fig. 5).

De las aldeas de la Montaña Central se conocen posteriormente representaciones de interés geográfico en la obra subjetiva, dramática y expresionista de Andrés Vidau (1908-1965). Este pintor ovetense conduce su mirada al entorno pero sin interés por una representación realista. También se desentiende de la captación de momentos concretos. En efecto, encuentra en el paisaje el soporte para materializar sus sentimientos. Ahora bien, en su destacada producción paisajista de la década de 1940, junto a una tendencia más expresiva y libre -que se analizará en relación con la alta montaña- aparece otra de carácter más accesible, en la que,

en cualquier caso, desliza su espíritu creador y poético<sup>29</sup>. Lo percibimos en *Rincón de Felechosa*<sup>30</sup> (1945) y en *Pueblo de monte* (1946)<sup>31</sup> -que parece representar el núcleo de Jomezana, en el valle del Huerna-. En el primer caso, Vidau muestra lo pintoresco de un recodo en el interior de aquel núcleo ubicado en la cabecera del Aller, con un hórreo y varias casas de nobles materiales alineados a lo largo del terroso camino (la "caleya"). En el dominio de tonos ocre, rojizos y pardos se percibe una cierta espiritualidad. Este rasgo lo comparte la pintura de Jomezana, donde aparecen una panera y varias casas levantadas sobre un terreno irregular también articulado por "caleyas". La perspectiva evidencia el emplazamiento en ladera, que ya es sumamente pronunciada en el espacio de producción ganadera situado por encima de la aldea, en lo que es una antigua "ería" tempranamente empradizada. Los perfiles ondulantes del prado y del monte, ligeramente distorsionados mediante su alargamiento, reinciden en la búsqueda de lo espiritual; una impresión acentuada en un escalón superior por el achatamiento de las grisáceas paredes calizas del macizo de Ubiña bajo un cielo que anuncia tormenta (Fig. 6).

En otras obras que integran paisaje y costumbrismo se incorporan los tipos humanos. Véase *Pajares*<sup>32</sup> (1971), del gijonés Mariano Moré (1899-1974), conocido tanto por su pintura costumbrista como por su atención a la problemática social. Aquí presenta una escena cotidiana del medio rural: un campesino ataviado con una cesta y un paraguas transita por un camino, calzado con "madreñas" y con la cabeza cubierta. La obra muestra la tradición del campo, los escenarios y los hábitos de vida de sus humildes protagonistas. Revela, en suma, el deseo de manifestar la riqueza etnográfica regional<sup>33</sup>. Además, Moré se fija en el paisaje y dibuja con detalle el aspecto de la pradería, también en primer plano -hacia

<sup>27</sup> Luis Menéndez Pidal. *Paisajes de Pajares*, 1903. Óleo sobre lienzo, 25x34,5cm. Principado de Asturias, Colección Pedro Masaveu.

<sup>28</sup> TIELVE GARCÍA, Natalia, *Pintura contemporánea en Asturias: su trama entre 1898 y 1936*, Gijón, Ediciones Trea, 2005, 326 pp., cf. p. 185.

<sup>29</sup> BLANCO GONZÁLEZ, Noelia, *Andrés Vidau 1908-1965*, Oviedo, Banco Herrerero y Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008, 175 pp., cf. pp. 54-55.

<sup>30</sup> Andrés Vidau. *Rincón de Felechosa*, 1945. Óleo sobre tabla, 50x50cm. Museo de Bellas Artes de Asturias.

<sup>31</sup> Andrés Vidau. *Pueblo de monte*, 1946. Óleo sobre lienzo, 64,5x80cm. Colección particular (Oviedo).

<sup>32</sup> Mariano Moré. *Pajares*, 1971. Óleo sobre tela, 65x81cm.

<sup>33</sup> TIELVE GARCÍA, Natalia, "Una nueva mirada hacia el regionalismo pictórico: la particularidad de Asturias", en *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, núm. 13, Madrid, 2000, pp. 471-484, cf. p. 476.



Fig. 5. Luis Menéndez Pidal. *Paisajes de Pajares*, 1903. Óleo sobre lienzo, 25x34,5cm. Principado de Asturias, Colección Pedro Masaveu.



Fig. 6. Andrés Vidau. *Pueblo de monte*, 1946. Óleo sobre lienzo, 64,5x80cm. Colección particular (Oviedo).

la izquierda de la composición-, con algunos matojos altos reconocibles por su tono verde más oscuro. El camino desciende en fuerte pendiente por la ladera de umbría, en cuyo fondo se descubre una característica niebla de inversión térmica. Y al otro lado arrancan, de nuevo, enérgicas pendientes hacia solana: primero, las del cordal de Pando, con un mosaico de pradería compartimentado por seto vivo; más lejanas y apenas perceptibles debido a la condensación de vapor de agua, las del frente de la divisoria, con las cumbres del Barradal por encima de Valgrande.

c) *La naturaleza representada: la alta montaña como escenario excepcional*

La alta montaña que se advierte hacia el fondo de algunas obras ya comentadas, o aquella de los descuelgues de los picos Valverde y Torres sobre una casería de "entre rayas" en el entorno de Felechosa -por César González-Pola (1921-1989)<sup>34</sup>-, ocupa en otras ocasiones un lugar central. Las sierras y los macizos se descubren como un espacio indómito, único por su majestuosidad, llevado al arte mediante lecturas diversas del paisaje. De ellos se encuentran valiosas representaciones en las décadas centrales de la pasada centuria; por ejemplo, en la serie que Andrés Vidau hace de la sierra del Aramo entre 1944 y 1946. El protagonismo recae en la imponente barrera visual del contrafuerte a poniente de la Montaña Central<sup>35</sup>. Vidau percibe la sierra del Aramo desde la distancia y la proyecta con valores de naturaleza excepcional, convertida en medio de expresión

plástica de estremecidos sentimientos. De ahí la búsqueda de profundidad mediante la sucesiva repetición de los contornos ondulantes de praderías que dan progresivamente paso al ámbito de las abruptas cumbres -por ejemplo, en *Sierra del Aramo* (s/f)-; o el recurso a pinceladas agitadas y a una transición del color que transmite cierto sobrecogimiento: de los tierras y pardos en los prados distorsionados y la sacudida vegetación a los grises oscuros, azulados y blanquecinos de la montaña agreste y la pesada atmósfera.

Volvemos al tratamiento de la luz y a los matices cromáticos de Sócrates Quintana para analizar cómo interpreta el escalonamiento del relieve una vez remontado el valle y asentado el caballete a mayor altitud, en el *Puerto de Pajares*<sup>36</sup> (1949). Llama la atención la nota pintoresca de la valla de madera colocada en un extremo del belvedere natural que forma la escotadura del puerto. Aparte de este detalle, Quintana pone el acento en los volúmenes del relieve: del frente de la divisoria, a la izquierda; del cordal de Pando, en segundo término; y del macizo de Ubiña, con las cumbres de la Mesa, la Tesa -tapando parcialmente a Peña Ubiña- y toda la crestería hasta los Fontanes, hacia el fondo. Apenas recurre a una diferenciación cromática para distinguir los cordales y la alta montaña. Todos se alzan en un manso tono azulado, expresivo de la interposición de una vaporosa neblina, aunque con un matiz algo más verdoso allí donde se extienden los prados (Fig. 7). El interés del autor se centra, en definitiva, en lo mutable, en una variación del paisaje debida a la meteorología, en la captación de un instante preciso que conmueve e impulsa la creación artística.

Del mismo sector montañoso, pero tomada a mayor proximidad, se conoce otra representación algo posterior e igualmente marcada por un interés en la variación del paisaje: *Estribaciones de las Ubiñas*<sup>37</sup> (1955). Su autor, Eugenio Tamayo, también referenciado en relación con la representación de la mina, manifiesta una preferencia por la traza *físico-natural* de la alta montaña antes que por su *naturaleza social*. Es la exaltación de la alta montaña de formas sublimes, potentes volúmenes y angulosas "peñas"; de paredes y taludes en desnuda caliza

<sup>34</sup> César González-Pola. *Paisaje oscuro (Felechosa)*, 1970. Óleo sobre tabla, 38x43cm. Colección Caja de Asturias. Recoge el espacio de transición hacia el puerto de San Isidro, allí donde el valle de cabecera se va cerrando y se dan la mano el segundo y el tercer "peldaño" territorial de la Montaña Central. En González-Pola nos detenemos más adelante al analizar su representación de la divisoria cantábrica en tanto que protagonista de la composición.

<sup>35</sup> Se identifica la sierra del Aramo en, al menos: Andrés Vidau. *Sierra del Aramo*, s/f. Óleo sobre lienzo, 60x74,5cm. Colección particular (Oviedo); Andrés Vidau. *El Aramo*, 1943-44. Óleo sobre tabla, 33x47cm. Colección particular (Oviedo); Andrés Vidau. *El Aramo*, 1944. Óleo sobre tabla, 26x33cm. Colección particular (Oviedo); Andrés Vidau. *Paisaje*, 1945. Óleo sobre lienzo, 39,5x48,5. Colección particular (Oviedo); Andrés Vidau. *Paisaje*, 1946. Óleo sobre lienzo, 40,5x49cm. Colección particular (Oviedo).

<sup>36</sup> Sócrates Quintana. *Puerto de Pajares*, 1949. Óleo sobre tabla, 30x40cm.

<sup>37</sup> Eugenio Tamayo. *Estribaciones de las Ubiñas*, 1955. Óleo sobre lienzo, 39,5x32,3 cm.

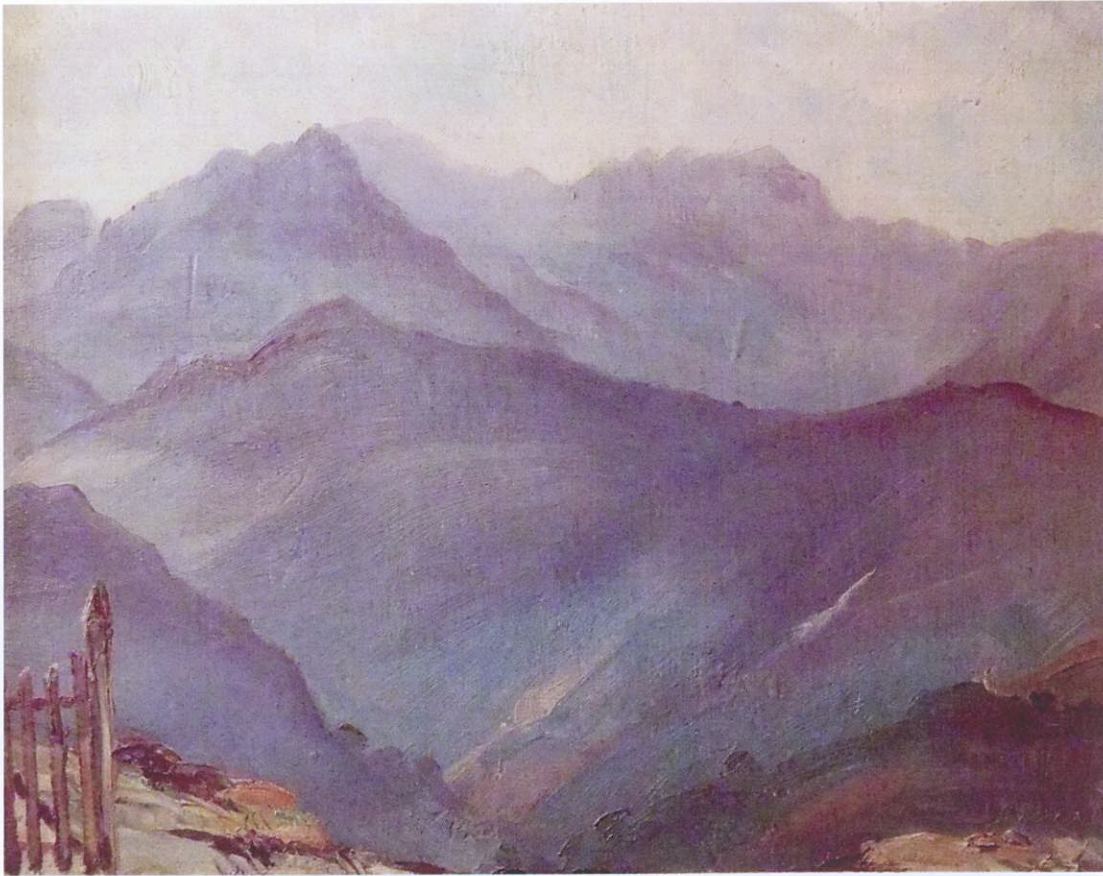


Fig. 7. Sócrates Quintana. *Puerto de Pajares*, 1949. Óleo sobre tabla, 30x40cm.

parcialmente cubierta por la nieve e intensamente iluminada. Se trata de una visión dominada por la suntuosidad de los componentes naturales del paisaje (aquí la roca, la nieve y el hielo), recurrente en la pintura de montaña desde el pirineísmo decimonónico francés, y que evoca un discurso regenerador: el reencuentro de las auténticas virtudes del hombre en contacto directo con la naturaleza<sup>38</sup>.

El recorrido por una "geografía" pintada de la Montaña Central de Asturias finaliza, precisamente, en la mirada al paisaje de un artista identificado con el excursionismo: César González-Pola<sup>39</sup>. Considerado romántico en su espíritu e impresionista por su procedimiento<sup>40</sup>, este autor, también ovetense y seguidor

de Tamayo, estudia cómo la luz interviene en el paisaje y subraya el aspecto geométrico del macizo del pico Torres (observado desde el Norte). El uso expresivo de la luz y el tratamiento de la atmósfera proporcionan profundidad a la montaña del alto Aller y la elevan al mismo tiempo (*Pico Torres desde el Pino*, de 1968<sup>41</sup>). Difuminan la superficie y realzan la superposición de planos asociada a una traza topográfica resultante de la incisión fluvial. Además, la oposición de frentes iluminados y en sombra en las laderas nevadas acentúa la verticalidad y aproxima a algunos sectores de cumbres al espacio cenital. De otro modo, González-Pola se apoya en la composición para llamar la atención sobre la magnitud del relieve montañoso. En la base, con trazo fino y esquemático, convierte una valla de cierre de un prado así como una alineación boscosa en "escala gráfica" de la imagen (Fig. 8).

<sup>38</sup> BOZONNET, Jean-Paul, *Des monts et des mythes. Imaginaire social de la montagne*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1992, 294 pp.

<sup>39</sup> RODRIGUEZ, Ángel Antonio, *La montaña en la pintura asturiana. 50 Aniversario Agrupación Montañera Astur Torrecerredo*, Gijón, Agrupación Montañera Astur Torrecerredo, 1997, 80 pp., cf. p. 34.

<sup>40</sup> GARCÍA QUIRÓS, Rosa María, "Algunas reflexiones sobre la obra de César G. Pola", en *Catálogo de la ex-*

*posición César González Pola 1921-1989*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1991, pp. 18-41, cf. p. 19.

<sup>41</sup> César González-Pola. *Pico Torres desde el Pino*, 1968. Óleo sobre tabla, 40x50cm. Colección Caja de Asturias.



Fig. 8. César González-Pola. *Pico Torres desde el Pino*, 1968. Óleo sobre tabla, 40x50cm. Colección Caja de Asturias.