



**LA REPRESENTACIÓN DE LOS PICOS DE EUROPA EN LA
IMAGEN PLÁSTICA CONTEMPORÁNEA. DE LA PLASMACIÓN
TOPOGRÁFICA A LA IDEACIÓN ARTÍSTICA**

**THE REPRESENTATION OF THE PICOS DE EUROPA IN
CONTEMPORARY VISUAL ARTS. FROM TOPOGRAPHICAL
RECORDING TO ARTISTIC CONCEPTUALISATION**

LAURA MIER-VALERÓN

Universidad Internacional de La Rioja

JUAN SEVILLA-ÁLVAREZ

Universidad de Oviedo

CARMEN RODRÍGUEZ-PÉREZ

Universidad de Oviedo

Recibido: 24/07/2025 / Aceptado: 24/12/2025

RESUMEN

Se estudia, de forma razonada y con una perspectiva interdisciplinar, la representación de los Picos de Europa en la imagen artística contemporánea. La intención es indagar en el significado sociocultural de este espacio a través de su representación en las artes plásticas. Se ha querido identificar y analizar qué modos, estilos y lenguajes se emplean para expresar la relevancia de componentes paisajísticos recurrentes, arrojando luz sobre la validez de esta producción artística como herramienta efectiva en la difusión y la puesta en valor. Así, se ha abordado, desde una perspectiva tanto diacrónica como sincrónica, una lectura comparada de la representación generada en otros

tipos de producción cultural que emanan de diversos campos del saber, verificando la construcción de una imagen patrimonial incorporada al imaginario colectivo.

Palabras clave: Picos de Europa, Paisaje, Artes Plásticas, Patrimonio, Pintura.

ABSTRACT

This paper studies, in a reasoned way and from an interdisciplinary perspective, the artistic contemporary images of Picos de Europa. The intention is to navigate through the sociocultural meaning of this mountain area through its representation in visual arts. The aim has been to identify and analyze modes, styles and languages used to highlight the relevance of recurring landscape components, framing the validation of this artistic production as an effective tool in the dissemination of knowledge and landscape appreciation. To this end, a comparative reading of this information with other types of cultural production which emanate from various fields of knowledge, has been undertaken from a diachronic and synchronic perspective, thus verifying the construction of an heritage image incorporated into the collective imagination.

Keywords: Picos de Europa, Landscape, Visual Arts, Heritage, Picture.

1. INTRODUCCIÓN

El papel que tienen la pintura, el grabado y el dibujo en la formación de una cultura territorial consciente en nuestras sociedades merece atención de acuerdo con el marco institucional europeo de promoción de los estudios de paisaje¹. En los artistas plásticos encontramos una producción que concede protagonismo a la forma, al significado y a las interrelaciones de los componentes naturales y humanos del paisaje, sobre todo desde el Romanticismo y el Realismo, pero también con planteamientos ricos y variados en la pintura de vanguardia y en posteriores muestras, que permiten conocer e interpretar atributos territoriales mediante ejercicios de observación reflexiva². Dedicar atención a estas manifestaciones pictóricas desde una perspectiva interdisciplinar cobra sentido gracias al estatus propio que el paisaje adquiere en las artes visuales ya

1 CONSEJO DE EUROPA, Convenio Europeo del Paisaje, Florencia, 2000.

2 ZÁRATE MARTÍN, A., "Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico", Espacio, Tiempo y Forma, VI, t. V, 1992, pp. 41-66.

avanzado el siglo XIX³. Esta consideración del arte pictórico, más allá del estímulo de la sensibilidad estética, viene a otorgarle validez como fuente documental que transmite ideas y actitudes enraizadas en el contexto temporal y sociocultural en que se han concebido las obras⁴. Asimismo, cuando la imagen pictórica contribuye a la permanencia de determinados rasgos y cualidades del paisaje, observables en una serie de representaciones con atributos recurrentes, el soporte gráfico construye una imagen patrimonial con la que la sociedad se identifica y a la que atribuye un valor distintivo⁵.

El aprovechamiento de la producción artística para la interpretación del paisaje ha ido gestándose a lo largo de la pasada centuria a través de diversas corrientes de pensamiento, siendo las ideas de corte humanístico de los años sesenta las que motivan un empleo más intenso de la pintura, la literatura o el cine como fuentes de análisis. Desde entonces han sido muchos los trabajos y los equipos que, desde las coordenadas de los estudios humanísticos y transdisciplinares, se han beneficiado de la construcción multilateral del conocimiento⁶.

La pintura ha contribuido a afianzar una dimensión visual y estética del concepto de paisaje muy fuertemente arraigada en nuestra sociedad: aquella que tiende a identificar el paisaje con vistas despejadas de territorios caracterizados por su dominante rural y natural⁷. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) se refiere al arte y a la pintura en dos de las tres acepciones incluidas en la definición de paisaje: “espacio natural admirable por su aspecto artístico” aunque también de manera más genérica “parte de un territorio que puede ser

3 FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M., “El paisaje en el arte”, en *Actas del V Congreso Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural. Civilización y paisaje*, Salas, Ayuntamiento de Salas, 2007, formato digital.

4 GAVIARD DUNAND, M-D., “Décrypter le message pictural”, *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 12, 2001, pp. 75-84; VALENZUELA VALDIVIESO, E., “La pintura de paisaje: una herramienta didáctica para la enseñanza de la Geografía”, *Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 7, 2008, pp. 19-26.

5 GÓMEZ MENDOZA, J., “Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio”, *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, nº 59 (1), 2013, pp. 5-20; FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Ería*, nº 91, 2013, pp. 129-149.

6 ZÁRATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España...”, op. cit.; MADERUELO, J., *Paisaje, génesis de un concepto*, Abada, 2005; MADERUELO, J. (coord.), *Paisaje y patrimonio*, Abada, 2010; MIER, L. y ÁLVAREZ, S., “La publicité et la ville: construire une image pour Gijón”, en TALIANO-DES GARETS, F. (dir.), *Ports d'Europe. Images et imaginaires XVIII-XXI siècle*, CNRS Editions, 2022, pp. 321-332; MIER VALERÓN, L., “El litoral asturiano como escenografía para el descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística contemporánea”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 53, 2022, pp. 119-134; MIER VALERÓN, L., “Representaciones pictóricas contemporáneas de la costa asturiana”, *Norba. Revista de Arte*, vol. XLII, 2023, pp. 315-338.

7 MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, L. C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J., “Al encuentro de la Geografía en el Arte: los paisajes de la Montaña Central de Asturias”, *Liño*, nº 19, 2013, pp. 81-94.

observada desde un determinado lugar”, e incluso “pintura o dibujo que representa un paisaje”. En efecto, la RAE vincula la noción de paisaje a la experiencia sensorial en entornos que suscitan admiración producto de la observación contemplativa. Aunque también recoge una acepción importante, pero aun insuficientemente asimilada: la que otorga la cualidad de paisaje a cualquier parte de un territorio cuando es percibida por la población, independientemente de su condición estética y del carácter de los agentes modeladores (naturales o humanos); una concepción que tiene en consideración, además, la esencia material e inmaterial, en la línea de lo que determina el Convenio Europeo firmado por el Consejo de Europa en Florencia en el año 2000 y ratificado en 2007 por el gobierno de España⁸. El acuerdo continental establece un marco de atención al paisaje apoyándose en el interés que este atesora para la sociedad, invitando a su estudio, a su protección y a su conservación: en el paisaje se aprecian la diversidad ecológica y la riqueza medioambiental, pero también huellas de la herencia cultural, de la adaptación de las sociedades al medio y del aprovechamiento de los recursos del territorio, lo que termina por originar un valor patrimonial y simbólico. El paisaje constituye, en suma, una fuente de aprendizaje y un cauce para la sensibilización hacia el entorno⁹.

En este trabajo nos proponemos analizar las representaciones pictóricas de una de las áreas de montaña que más atención han despertado en nuestro continente en los ámbitos científico, cultural y deportivo con el fin de enriquecer y completar el conocimiento de su imagen patrimonial. La celebridad de los Picos de Europa se debe, en buena medida, a su situación geográfica, muy próxima al mar Cantábrico, lo que acentúa su prominencia, y al valor de sus rasgos geomorfológicos, biogeográficos y paisajísticos, así como a los usos y las prácticas de las comunidades que los habitan. Estos atributos se identifican y difunden merced un modo de interpretar y valorar la montaña que ha sido construido sobre sucesivas aportaciones de un acervo cultural heredado y que cristaliza al avanzar la edad contemporánea apoyado en dos hechos: la plena institucionalización de la ciencia y la reinención de la relación del ser humano con la naturaleza en la nueva sociedad urbana e industrial¹⁰. En consecuencia, se desarrolla en Europa una atracción por la montaña como fuente de conocimiento científico y de enriquecimiento cultural, pero también de placer, inspiración y sentimiento. En ese contexto, el estudio de los Picos de Europa ha experimentado un avance muy significativo al tiempo que se ha extendido un notable aprecio por estas

8 CONSEJO DE EUROPA, Convenio Europeo..., op. cit.

9 FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural...”, op. cit..

10 BERDOULAY, V., “Requalification des lieux et des espaces publics à travers la réinvention des rapports à la nature”, *Hégoa*, nº 24, 2004, pp. 9-10.

montañas entre intelectuales españoles y extranjeros. En ese colectivo de intelectuales sobresalen notables pintores de paisaje y científicos con indudables dotes pictóricas que, a través de la representación gráfica, ensalzan el escenario de las cimas y los collados, dominado por la grandiosidad y la solemnidad de los elementos naturales, terminados de esculpir por el pastoreo¹¹. Entre ellos no faltan quienes contribuyen a sacralizar nuestra montaña y difunden un lugar de memoria con fuertes connotaciones identitarias y espirituales¹². En este escenario cobra sentido nuestra hipótesis de partida: las artes plásticas constituyen un vector histórico esencial para la difusión del significado sociocultural de esta área geográfica al reflejar cualidades sobresalientes (sublime, espiritual, ritual, estética, simbólica, patriótica, identitaria), a veces incluso combinadas, que terminan por construir un referente cultural relevante para distintas generaciones y agentes a lo largo del tiempo.

2. PROCEDIMIENTO DE TRABAJO

El proceso de trabajo radicó en una primera fase en la búsqueda de obra visual de interés para establecer una base sólida de la que partir. Esta etapa nos permitió confirmar la atención a este paisaje como motivo destacado. También se pudo constatar la relevancia que esta referencia espacial cobra en la pintura asturiana por distintos motivos: la producción abundante en cierto periodo cronológico, ante la aparición y el auge de la pintura de paisaje como género destacado; la particular significación del imaginario cultural montano en nuestra

11 MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno”, en N. ORTEGA CANTERO (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 53-121; MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Fórcola Ediciones, 2017; CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 177-212; SAULE-SORBÉ, H., “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación... op. cit.*, pp. 125-176; SERRANO CAÑADAS, E. y GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. (dir.), *Cultura y naturaleza en la montaña cantábrica*, Universidad de Cantabria, 2007; SERRANO CAÑADAS, E., GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. y GÓMEZ LENDE, M., “Naturaleza, cultura e historia del primer Parque Nacional: Picos de Europa”, *Ambienta*, nº 121, 2017, pp. 30-49.

12 ORTEGA CANTERO, N. y GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Paisajes y lugares de memoria: Covadonga y El Paular”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Los valores del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, pp. 45-94; GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 175-202.

pintura; y el interés identitario que este hito espacial ha despertado en muchos artistas por determinadas vinculaciones personales.

En fases posteriores se llevó a cabo un análisis con doble lectura; por un lado, de los componentes del paisaje mayoritariamente elegidos y de las posibles causas de estas selecciones; por otro, del modo en que la representación se ha plasmado en la plástica, pretendiendo comprender cuáles han sido las aproximaciones y los lenguajes que, cruzados con el análisis previo, aportan valiosa información sobre esta práctica artístico-cultural.

En la secuencia de trabajo también ha parecido oportuno identificar los factores que han fundamentado el desarrollo de acciones de valoración y protección de los Picos de Europa, sin duda decisivas para la difusión de su conocimiento. Ha sido necesaria la revisión de estudios que explican el germen y la expansión de los movimientos proteccionistas entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del XX. Se han consultado trabajos que indagan en la poliédrica formación de un nuevo sentimiento de la montaña en la sociedad occidental, impregnado de inquietud científica y cultural, consideraciones morales, aspiración deportiva y disfrute sensorial¹³.

Planteados los contenidos anteriores, se inició la identificación de aquellas representaciones de los Picos de Europa más expresivas de acuerdo con el planteamiento mencionado en la introducción. Se consultaron nuevamente catálogos de obra pictórica y monografías sobre autores clave en la pintura contemporánea. Fruto de esta tarea resultó una selección de diez obras ante la conveniencia de adaptación a la extensión recomendable para un artículo científico. En todo caso, la selección, articulada por orden cronológico y convenientemente analizada, pretende ilustrar los distintos modos de aproximación de los artistas a la geografía de los “Picos”, y cómo ha evolucionado el tratamiento del lenguaje plástico y de la iconografía paisajística, pero también cuáles son las claves que históricamente han definido su plasmación formal. Aparte de una identificación completa (autor, título, fecha, técnica, dimensiones y procedencia de la imagen), se exponen el contexto de ejecución de la obra, las motivaciones o los factores que la explican, así como el modo en que la corriente pictórica y el estilo condicionan la composición y el tema.

13 PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269 (71), 2010, pp. 505-543; SANTAMARIA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.

3. RESULTADOS

3.1. Breve imaginario cultural de la montaña

Desde tiempos inmemoriales, la montaña ha desempeñado un papel protagonista en el ideario cultural y en el imaginario artístico de distintas civilizaciones. Este fenómeno se explica por su singularidad física como hito paisajístico, por su idoneidad formal como símbolo de conexión entre lo terrenal y lo espiritual, un rasgo fuertemente explotado por diversas cosmovisiones, o por la carga vivencial y emocional que, como medio y fuente de vida, ha tenido para distintos pueblos. Su verticalidad se ha asociado al simbolismo de la trascendencia o al proceso de la ascensión humana, pero también las teofanías o las hierofanías atmosféricas la han empleado como recurso simbólico, llegando a explotarla como escenario de las narrativas dualistas del bien y el mal, como morada de los dioses, como espacio de transición entre la tierra y el cielo o como metáfora literaria del purgatorio. Del mismo modo, su elevación también ha sido asociada a los procesos de revelación del saber o de preparación espiritual. Otros episodios históricos, literarios o plásticos, motivados por la curiosidad, la sed de conocimiento o un intento de apropiación simbólica del territorio, también culminan en una ascensión. Son conocidas las hazañas de reyes como Filipo de Macedonia (382-336 a.C.), que subió al monte Hemo de Tesalia, o de Pedro III de Aragón (1240-1285), quien ascendió al monte Canigó cinco años antes de morir, y que también pueden ser aquí entendidas. Además, comunidades y núcleos de población han quedado al amparo de algunas montañas sagradas, como el monte Helicón en Beocia, el monte Quirinal en Roma, el Montmartre en París, el Monte Táber y el Montjuic en Barcelona, el monte Toro en Menorca o el Montejurra en Navarra, siendo también habitual que estos posean una historia propia que, a caballo entre lo telúrico y lo mágico y vehiculada mediante una leyenda local o regional, mezcle lo real con lo imaginado, fusionando historia y mitología¹⁴.

Es frecuente que estos montes aparezcan ligados a algún hito arquitectónico o conjunto constructivo sagrado y, siguiendo la idea del templo como fortaleza divina, encontramos ejemplos en los que montaña y arquitectura conviven como símbolo de la alianza entre paisaje y religión, caso de los monasterios de Montserrat y del Paular. En el conjunto basilical de Covadonga se materializan dos rasgos de gran interés para este estudio. El primero radica en la identificación de una de las principales localizaciones reflejadas en las obras sobre el Parque Nacional de los Picos de Europa. El segundo se traduce en cierta

14 CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2003.

codificación del concepto de la sacralización paisajística, expresada mediante el binomio santuario-gruta para unir indisolublemente arquitectura y naturaleza. Precisamente, este concepto pervive en el tiempo ya que, aun cuando no hallamos indicios del elemento arquitectónico, buena parte de las imágenes muestran una atmósfera que consagra el paisaje, dotándolo de una dignidad similar a la sacrosanta. Esta característica subyace a los distintos planteamientos visuales que nos encontramos, en ocasiones derivando de un tratamiento formal y compositivo que busca activamente reflejar una épica paisajística concreta, siendo la imagen de corte romántico su paradigma más evidente. Esta sacralización también se puede rastrear en imágenes que parten de la corriente naturalista y del planteamiento positivista, centradas, por el contrario, en la plasmación de una imagen de tipo telúrico. Como más adelante veremos, la herencia romántica pervive en generaciones artísticas posteriores condicionadas por la tradición, pero también por cierta poética de lo sublime y de lo pintoresco desprendida de la fuerza paisajística.

3.2. El primer Parque Nacional (1918), las nuevas medidas proteccionistas y la transformación cultural en la percepción del paisaje de montaña

Han sido muchos los artistas atraídos por el paisaje de la montaña de los Picos de Europa y del Real Sitio de Covadonga, llegando a decir Carlos de Haes (1826-1898) que la peña del monte Auseva era la más original que conocía, aunque también la más difícil de pintar por la combinación de una gama de matices y tonalidades difíciles de reproducir. Precisamente la creación del primer parque nacional español se produjo en torno al Real Sitio con el apoyo del monarca Alfonso XIII y la aprobación de las Cortes en 1918. Más allá de la acción filantrópica de algunos individuos particulares, este acontecimiento fue fruto de un fenómeno de mayor significación que provocó una serie de cambios y medidas entre siglos respecto a la relación de la sociedad con la naturaleza y el paisaje. La literatura de Miguel de Unamuno (1864-1936), de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) o de Azorín (1873-1967) y el interés mostrado por artistas como Carlos de Haes también se inscriben en dicho proceso¹⁵, que participa de factores clave como la idealización de la naturaleza en tanto que espacio para el desarrollo espiritual y moral, sacralizando este entorno sobre la épica de lo silencioso, el orden y la virtud frente a la ciudad moderna,

15 ORTEGA CANTERO, N., "Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje", en ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Naturaleza y cultura...* op. cit., pp. 9-36; MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., "La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje", *Ería*, Revista cuatrimestral de Geografía, nº 41(2), 2021, pp. 139-169.

industrializada y bulliciosa. Otros aspectos son el impulso de las ciencias que estudian el medio natural y las expediciones de profesionales que visitan nuestras montañas en busca de conocimiento.

La exploración en la media y alta montaña incrementa la producción de imágenes, puesto que se suman los dibujos y los grabados realizados por naturalistas y científicos sociales a las obras de autoría propiamente artística. Antes de que esta tendencia tomase forma y se consolidase en los Picos de Europa, resultó fundamental la labor del ingeniero de minas Casiano de Prado (1797-1866), a quien debemos avanzados y pioneros estudios que atraieron la mirada de otros naturalistas hacia este lugar. Nos interesa como transmisor de algunos testimonios de corte estético al describir sensaciones expresadas en términos más propios de la experiencia religiosa, como el éxtasis y el recogimiento ante la soledad y el silencio; impresiones que brotan en otras insignes visitas y reflejan un disfrute del paisaje que equipara y unifica vivencias de científicos y de artistas pese a sus particulares orientaciones profesionales; véase la que lega el arqueólogo y erudito Juan Dios de la Rada y Delgado (1827-1901) en su *Viaje de SSMM y AA por Castilla León, Asturias y Galicia* (1860). O la del ingeniero de minas hispano-alemán Guillermo Schulz (1805-1877) quien, en su *Descripción geológica de la provincia de Oviedo* (1858), casi participa de la reseña pictórica al insistir en la descripción de las formas, la calidad, el color o la textura de los relieves encontrados. En la confluencia de la voluntad científica con la sensibilidad estética se encontrará posteriormente el cartógrafo y geógrafo francés Aymar d'Arlot, Conde de Saint-Saud (1853-1951), que contribuye al renombre y a la valoración de los Picos de Europa fuera de nuestras fronteras¹⁶.

Es significativo, por otro lado, que el mismo vínculo entre ciencia y arte conocido en los Picos de Europa cuente con una experiencia análoga en la Sierra del Guadarrama. En ambos espacios convivieron circunstancias que incitaron a la revalorización por parte de círculos intelectuales y culturales. La fuerte expansión experimentada por el núcleo madrileño y el desarrollo de los transportes permitieron a pintores como Carlos de Haes (1826-1898), Aureliano de Beruete (1845-1912) y Jaime de Morera (1854-1927) acceder a las cumbres de la sierra del Guadarrama en compañía de geólogos como Casiano de Prado (1797-1866) y José Macpherson y Hemas (1839-1902), quien también estudió la serranía de Ronda, acompañados por Francisco Giner de los Ríos (1839-

16 CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., "La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa...", *op. cit.*

1915)¹⁷. No es casualidad que algunas de las personalidades más activas en la exploración de la sierra madrileña hayan estado también presentes en Picos de Europa.

3.3. La nueva teoría del paisaje en la pintura española, la institucionalización del género y las experiencias de su práctica artística

La pintura de paisaje fue haciéndose hueco en nuestro aparato teórico, no sin ciertas reticencias por parte de algunos académicos. Ahora bien, era solo cuestión de tiempo, junto al impulso adecuado para que esta tendencia se consolidase, ya que la naturaleza como motivo de representación contaba con un amplio respaldo de la tradición, de la religión y de la historia. En otros términos, hacía siglos que se había puesto en marcha la modificación necesaria del acervo cultural. El propio acto de caminar y de pasear había recibido en el siglo XVII, a manos del poeta inglés William Wordsworth (1770-1850), un nuevo bautismo intelectual para despojarse de las connotaciones peyorativas del deambular ocioso ante la ausencia de tarea. Tampoco faltan los filósofos que vinculan el pasear a la ordenación de los pensamientos, incluso al propio acto poético, quedando paseante o caminante incluido en la propia creación artística. Sin embargo, esta idea era de todo menos nueva. No hay más que echar la vista atrás para recordar a Aristóteles y la escuela peripatética o a Henry David Thoreau (1817-1862), cuando decía que nada tenía que ver caminar con ejercitarse físicamente puesto que la primera ponía en marcha todos nuestros sentidos para revelarnos las sensaciones del mundo que nos rodea¹⁸. Algo similar debía de pensar Roberto Frassinelli (1811-1877) al encuentro de los Picos de Europa, unas montañas en las que se refugiaba con frecuencia durante meses. Decía de él Alejandro Pidal y Mon (1846-1913) en sus *Discursos y artículos literarios* (1887) que su verdadera pasión (“su verdadero teatro”) no fue la basílica de Covadonga¹⁹, edificación que se pudo erigir gracias a la inestimable labor de Federico Aparici (1832-1917), ni Corao, sino el escenario que los Picos de Europa le proporcionaron y en el que, a la sazón del fervor romántico del artista, creyó atisbar la encarnación del espíritu asturiano.

17 MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, Madrid y la Sierra del Guadarrama, Museos Municipales, 1998; ORTEGA CANTERO, N., “El significado cultural del Parque Nacional de Guadarrama”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), La conservación... op. cit., pp. 65-98.

18 LASAOSA, R., SAULE-SORBÉ, H., ALVIRA, F. y FONTBONA, F., Pirineos. Paisajes del caminar. Pyrénées. De paysages en paysages, Ayuntamiento de Graus y Ville de Lourdes, 2011.

19 PIDAL Y MON, A., Discursos y artículos literarios de D. Alejandro Pidal y Mon, Imprenta de Manuel Tello, 1887.

La práctica del género se vio respaldada por una serie de escritos que favorecieron el proceso de teorización y su inclusión en el ámbito académico, así como su institucionalización en un corto intervalo de tiempo. En 1859 leía Nicolás Gato de Lema (1820-1883) *De la Pintura de Paisaje en Nuestros Días*, un discurso académico que subrayaba la importancia del paisaje como contenedor y desencadenante de múltiples ideas. También escribía José Caveda (1796-1882) sobre la relevancia de la pintura de paisaje, género entonces prometedor y digno de un aprecio escaso hasta entonces, al que dedica dos capítulos íntegros en *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días* (1867-1868). Por otra parte, en 1857 Carlos de Haes había ganado las oposiciones a la Cátedra de Paisaje por decisión unánime del tribunal examinador, aunque no sin trabas por parte de la propia Academia de San Fernando, y en 1860 leía su discurso de ingreso: *De la pintura de paisaje antigua y moderna*. Sustituía así en esta cátedra a Fernando Ferrant, quien a su vez hizo lo propio con Jenaro Pérez Villaamil, primer titular de la misma y promotor de su creación, además de representante destacado del paisajismo romántico español²⁰.



Fig. 1. Vicente Arbiol y Rodríguez-Pardo. “Vista de la montaña. Picos de Europa” (ca. 1845). Óleo sobre lienzo, 57 x 82 cm. Fuente de la imagen: Barón, 2007.

20 CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza editorial, 1995.

3.4. Un género pictórico como herramienta para la interpretación y la valoración del paisaje de montaña

A fecha de su publicación, el *Catálogo de la Pintura Asturiana del siglo XIX* dice de *Vista de la montaña. Picos de Europa* de Vicente Arbiol que es uno de los paisajes asturianos más antiguos de los que se tiene constancia. Jenaro Pérez Villaamil y Vicente Arbiol coincidieron en Madrid y Asturias, en este último caso para pintar distintos parajes de alta montaña y adscribirse al cultivo del paisaje romántico, traduciendo la fuerza de la naturaleza. En este sentido, Arbiol se vale de una angulación que amplía y enaltece, aún más, las dimensiones de las agrestes cumbres calcáreas (fig. 1), acompañándose de la inclusión de puntuales figuras humanas que resaltan el contraste entre la alta montaña caliza, desprovista de vegetación en sus pisos más elevados²¹.



Fig. 2. Jenaro Pérez-Villaamil. “Procesión de Covadonga” (1851). Óleo sobre lienzo, 131 x 181 cm. Propiedad de Colecciones Reales. Patrimonio Nacional. En cesión temporal al Museo de Bellas Artes de Asturias. Fuente de la imagen: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2017.

21 BARÓN, J., *Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007..

La atmósfera se vehicula de forma efectista, resultado de la combinación del paraje escogido y el tratamiento compositivo, también el lumínico, en tonos cálidos y dorados que explotan una significación atemporal más propia de la pintura religiosa, aludiendo a la sacralidad más arriba mencionada. Se encuentran además algunos de los tópicos que entroncan con el *theatrum mundi* y el *metateatro*, esto es, con el mundo como reflejo de la escena teatral y de la vida como eco del sueño, algo identificable en una estética a caballo entre lo romántico y lo simbolista.

Jenaro Pérez Villaamil es considerado uno de los maestros del paisajismo romántico español y precursor y artista pionero del género. Recordando algunos contenidos previos, Villaamil fue el primer titular de la Cátedra de Paisaje de la Academia de San Fernando y promotor de su creación. La actividad que desempeñó queda refrendada en su experiencia y práctica artísticas, adquirida a lo largo de una serie de viajes por toda España en los que captura monumentos y paisajes, pero también radiografía realidades sociales y culturales. En su personalidad artística subyace una pretensión propiamente romántica, que es la de contribuir a la conservación y divulgación del patrimonio histórico nacional. Así, en el que sería el último viaje de Villaamil a Asturias en 1850, este llega a Covadonga para inmortalizar un símbolo vital en la construcción de la identidad nacional. El Santuario de Covadonga refleja la alianza entre ideario patriótico e imagen romántica, expresada mediante la idealización de la cueva y el santuario. Cargado de emotividad para el visitante español, el autor codifica un mensaje que tampoco escapó a la observación de viajeros y artistas foráneos. Así, el acuarelista Wigram dice en *Northern Spain* (1906) que, mientras los extranjeros rinden tributo a su paisaje, para los españoles este llega a tener un atractivo más emotivo²², insistiendo en el proceso de consolidación, de origen extranjero y tradición romántica, de clichés y tópicos que codifican cierto entendimiento de la religiosidad y de otras prácticas patrimoniales. Como reza la inscripción de uno de los ángulos inferiores, Villaamil comienza *Procesión de Covadonga* en el propio lugar un 8 de septiembre de 1850 para rematarla casi un año más tarde en su estudio madrileño (fig. 2). Prima aquí la imagen panorámica del entorno y el paisaje sagrado donde cueva y santuario se localizan, poniendo el acento en el paraje montañoso frente al elemento arquitectónico y humano. A diferencia de la obra anterior, se recrea un ambiente más amable en la presencia humana, los valores biogeográficos y las manchas boscosas de hayedos y robledales, que insisten en un cromatismo más rico y menos áspero a la vista.

22 WIGRAM, E. T. A., *Northern Spain*, Adam & Charles Black, 1906.



Fig. 3. Carlos de Haes. “Picos de Europa” (ha. 1862). Aguafuerte sobre papel, 31,8 x 24, 1 cm.
Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

Por su parte, las obras de Carlos de Haes son parada obligatoria por sus imponentes macizos montañosos. Poco más se puede apuntar sobre la trascendencia del belga como renovador de la pintura de paisaje, su calidad y dominio técnicos, sus amplios conocimientos teórico-prácticos o su privilegiada posición como conocedor del medio. Además, el magisterio ejercido sobre toda una generación de paisajistas en nuestro país forjó la creación de una escuela propia que transmitió sus preceptos, simultaneando su obra y legado distintas dimensiones: espíritu del artista romántico, reflejo científico de la naturaleza,

voluntad de divulgación geológica y explotación de la estética naturalista. Sabemos que ejecutaba sus obras al modo *pleinairista*, saliendo al encuentro de la naturaleza para recoger *in situ* toda la información necesaria mediante esbozos sobre papel, cartón o tela para luego reelaborar las versiones definitivas de estas obras. Sus visitas a los Picos han quedado bien documentadas y se tiene constancia de sus parajes favoritos, llegando a sentir una predilección especial por los paisajes del Macizo de Ándara.

Como Antonio Gomar, Carlos de Haes se vio atraído por el extraordinario paisaje del desfiladero de la Hermida, presente en obras como el aguafuerte sobre papel *Picos de Europa* (ha. 1862), donde seguramente el desfiladero esté siendo representado desde el río Cicero, privilegiando las imponentes masas rocosas que se suceden mediante esquemas diagonales de marcada profundidad de campo. Completando el imaginario romántico encontramos un ave de rapiña, inclusión que responde a una exhaustiva caracterización de la fauna, cuya riqueza ornitológica ha favorecido la catalogación del desfiladero como zona de protección especial para las aves (fig. 3).



Fig. 4. Carlos de Haes. “Nieblas. Picos de Europa” (ha. 1874). Óleo sobre lienzo pegado a lienzo, 37 x 59 cm. Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

También se ensalza la espectacularidad de una forma de relieve estrechamente asociada al paisaje calcáreo de los Picos de Europa: los profundos

cañones o gargantas, de más de un millar de metros de profundidad y poco más de una decena de metros de anchura que, modelados por la activa erosión fluvial, constituyen uno de sus atractivos más singulares. De trazado vertical y discurrir sinuoso, estos desfiladeros ponen un contrapunto paisajístico a las elevadas cumbres de perfiles irregulares, envueltas en nieblas, que captaron la mirada de los artistas que se adentraron en este conjunto montañoso.

En esta obra puede identificarse uno de los rasgos más característicos de la producción de Haes: la representación naturalista del paisaje, que nos permite identificar la geomorfología y, en menor medida, la vegetación y la fauna, comprobando cómo sus referencias responden a una erudita caracterización. No obstante, sus obras se distinguen por la ausencia de paisajes frondosos o de masas boscosas, elementos que se sacrifican para subrayar el protagonismo de la Peña, ya sea aflorando o parcialmente cubierta por vegetación arbustiva o herbácea. En el mejor de los casos, cuando aparecen representados algunos árboles, son siempre siluetas verticales, sin apenas ramas horizontales, que no se corresponden con el aspecto propio de las especies caducifolias de la montaña cantábrica.

Ejemplos de ello son algunas de las obras que, a su vez, representan algunos de sus paisajes favoritos, como las cumbres de las estribaciones de Liébana. *Nieblas. Picos de Europa* (ha. 1874) (fig. 4) recoge una de sus localizaciones preferidas, aquella que se sitúa al fondo de la Canal de Mancorbo para insistir en el fenómeno atmosférico de las nubes y las nieblas.

Por su parte, *La Canal de Marcorbo*²³ (1876), obra paisajística clave y una de las más emblemáticas del paisaje realista español, expresa la monumentalidad del enclave mediante juegos de luz y sombra, recogiendo la angostura de la canal y las verticales laderas del macizo de Ándara (Díez, 2007)²⁴. Se puede afirmar, por tanto, que las representaciones del belga han trascendido hasta el punto de convertirle en el artista más célebremente asociado a este paisaje, habiéndose colocado en la entrada de esta canal, como reconocimiento a su importancia, una placa conmemorativa. Martínez de Pisón Stampa y Frochoso Sánchez, en *La Canal de Marcorbo: significados de un paisaje* se refieren a este cuadro como “(...) evocador o síntesis de formas, perfiles y atmósferas muy características de los Picos de Europa, elevados a arte, como en la Padiorna,

23 Martínez de Pisón Stampa y Frochoso Sánchez (2021) explican que el autor realizó dos versiones, el boceto de 1874 (óleo sobre tabla de 33 × 23cm) y el cuadro acabado en el taller y presentado a la Exposición Nacional de 1876 (óleo sobre lienzo de 168 × 123 cm), indicando que ambos comparten el mismo motivo, pero varía ligeramente la vista y, como es lógico, el trabajo y los resultados son algo diferentes.

24 Díez, J. L., *El siglo XIX en el Prado*, Museo del Prado, 2007.

Caín, la arista del Jisu, el Valdecoro o Torre Cerredo. Por ello es también un símbolo geográfico”.



Fig. 5. Carlos de Haes. “La Canal de Mancorbo” (1876). Óleo sobre lienzo, 168 x 123 cm.
Fuente de la imagen: Museo del Prado, s.f.

En las abundantes nubes que suelen aparecer entretejidas en estas imágenes queda reflejado un fenómeno meteorológico real y frecuente en la alta montaña que, no sin picardía, es aprovechado por los artistas por su atractivo como recurso visual. Debido a la elevada altitud de este sector montañoso, donde se superan ampliamente los dos mil metros, y a su proximidad respecto al mar Cantábrico, las masas de aire procedentes del Noroeste y del Norte, cargadas

de humedad, tienen que ascender abruptamente, experimentando el progresivo enfriamiento que provoca la formación de nieblas y nubes que se observa en *Nieblas o La canal de Mancorbo* de Haes (figs. 4 y 5). También es reseñable otra situación atmosférica singular, muy común en las profundas gargantas que diseccionan el macizo calcáreo de los Picos de Europa, y reiteradamente plasmada por estos pintores. Nos referimos a la presencia habitual, especialmente durante los meses estivales y, por tanto, durante el periodo de concentración de las estancias de los artistas, de las nieblas persistentes o nubes de estancamiento en el interior de los valles encajados en este macizo (Sella, Dobra, Cares, Duje y Deva). Este fenómeno, conocido como *mar de nubes*, deja despejadas las cotas más altas y contribuye a realzar la magnificencia del paisaje.



Fig. 6. Antonio Gomar y Gomar. “Casetón de la mina La Bondad” (ca. 1893). Colección Carlos Mazarrasa de la Torre. Fuente de la imagen: Gutiérrez Sebares, 2007.

Antonio Gomar (1849-1911), paisajista de origen valenciano, también opta por enfatizar este tipo de condiciones atmosféricas presentes en casi todas las versiones de sus obras. En el *Desfiladero de la Hermida* (1893), localización de gran atractivo y también retratada por Carlos de Haes, Tomás Campuzano o Edgar T. A. Wigram, aquel dibuja el amplio conjunto de estrechas gargantas abiertas en el área del macizo de Ándara. Junto al cauce del agitado río Deva, definido por impresionantes paredes verticales, riscos y peñones de piedra caliza, desprovisto de vegetación y con marcadas aristas, este paraje alberga el desfiladero más largo de España. El área de la Hermida fue muy frecuentada por montañeros y viajeros, así como por otro tipo de personajes, como cazadores de origen británico, que ya en el siglo XIX la tomaban como vía por la que internarse en los Picos. No es de extrañar, por ello, que este lugar haya sido dibujado, pintado e ilustrado en numerosas ocasiones, fenómeno que se ve favorecido por la apertura de una ruta, que facilita su acceso, en 1863. De la misma manera, la riqueza mineral favoreció el establecimiento de algunas empresas mineras, como la de Mazarrasa, desde la mejora parcial de las comunicaciones y, por tanto, las garantías de extracción y salida del mineral en el siglo XVIII. En *Casetón de la mina “La Bondad”* (ca. 1893) recoge Gomar la construcción que se encontraba en el camino hacia la propia mina, adquirida en 1888 por Juan Manuel Mazarrasa a Ramón Ruiz Gorostiza, vecino de Panes²⁵ (fig. 6). Este casetón queda, sin embargo, parcialmente oculto por las paredes calizas que lo rodean, donde se resguarda en una suerte de gruta. Frente a la obra anterior, donde el elemento rocoso era una parte más del paisaje, aquí se refleja la presencia masiva de caliza, proyectando una fortaleza inquebrantable. La extensa concesión de la mina de Mazarrasa se situaba en el extremo noroccidental del lago de Ándara, de origen glaciario como los de La Ercina y Enol. Conocido por ser el mayor lago de Cantabria y uno de los más grandes de los Picos de Europa, fue vaciándose progresivamente entre mediados del siglo XIX y principios del XX fruto de las actividades mineras dedicadas a la extracción de plomo y zinc, provocando que el lago se desecara hasta filtrar la práctica totalidad de sus aguas. Si bien este proceso culmina en el año de 1911, cuando una voladura mal ejecutada causa una fisura irreparable, la imagen de finales del siglo XIX da buena cuenta de esta situación.

25 GUTIÉRREZ SEBARES, J. A., El metal de las cumbres. Historia de una sociedad minera en los Picos de Europa (1856-1940), Consejería de Medio Ambiente y Centro de Investigación de Medio Ambiente, 2007.



Fig. 7. José Uría y Uría. “El Naranjo de Bulnes desde Poncebos” (ca. 1925-1930), 88 x 60 cm.
Fuente de la imagen: Barón, 2007.

El de Picos no fue el primer paisaje por el que José Uría y Uría sintió atracción, puesto que a finales de la década de 1920, unos años antes de comenzar a pintar este Parque Nacional, se adentraba en Somiedo. Obviando la posible influencia de su hijo Juan Uría, que estaba iniciándose en los estudios etnográficos y pudo animarle en esta labor, sabemos de su afición experimentada por la

caza, lo que posibilitó el buen conocimiento de la zona. Se constata también que, a principios de siglo, llegó a ascender el Naranjo de Bulnes, algo que pudo moverle a recoger uno de los picos más reconocidos y visitados de su macizo calcáreo. Llevando al lienzo algunos de los motivos locales, aparece un pequeño puente de dos luces sobre el río Cares, un hórreo o panera y la característica silueta del *Picu Urriellu* que, trasluciendo su arquetípico aspecto blanquecino, propio del material calcáreo que lo compone, evidencia nuevamente la escasa importancia concedida a la vegetación, únicamente presente en la ribera fluvial (fig. 7). Su encuadre responde con exactitud a un punto concreto del camino primitivo de la Electra desde Caín hasta la central de Poncebos, que fue construido en 1917 por la empresa Electra del Viesgo, probablemente cercano al puente de la Jaya o al área de los Collados. La imagen bebe plenamente de las características típicas de su producción final, demostrando algunos de los aprendizajes de la obra de Carlos de Haes, su profesor en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado y con quien Uría y Uría también había acudido a pintar en las expediciones mencionadas. Algunas de estas enseñanzas quedan reflejadas en las composiciones en forma de “v”, perceptibles en los acusados esquemas diagonales²⁶.

El de 1929 fue un año que marcó un antes y un después en la historia de España, tal como refleja la literatura especializada que estudia aquellos mecanismos gubernamentales que decidieron promocionar, como nunca antes se había hecho, su campaña turística veraniega. Aprovechando la afluencia de público a las exposiciones internacionales de Barcelona y Sevilla, celebradas en primavera, desde el año anterior se ideó un conjunto de acciones estratégicas para maximizar el potencial de estos eventos. Esta prueba fue satisfactoriamente asumida por el Patronato Nacional de Turismo (1928-1939), organismo que sustituyó a la Comisaría Regia de Turismo (1911-1928) como relevo de la institucionalización de las nuevas aspiraciones turísticas y hosteleras de España, un país que comenzaba a sacudirse la herencia del mito romántico para presentarse como legítimo destino turístico moderno. Para ello, se dispuso de un gran aparato gráfico que contó con la elaboración de mapas, folletos turísticos o carteles, estos últimos elaborados por artistas de la talla de Rafael de Pénagos (1889-1954), Eduardo Santonja (1900-1966) o el propio Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) para expresar, mediante una estética en su mayoría *déco*, los parajes y las virtudes que España ofrecía para el descanso y el disfrute de los turistas²⁷.

26 BARÓN, J., Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX..., op. cit.

27 MIGUEL ARROYO, C. y RÍOS REVIEJO, M. T. (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Biblioteca Nacional de España y Museo del Romanticismo, 2014.

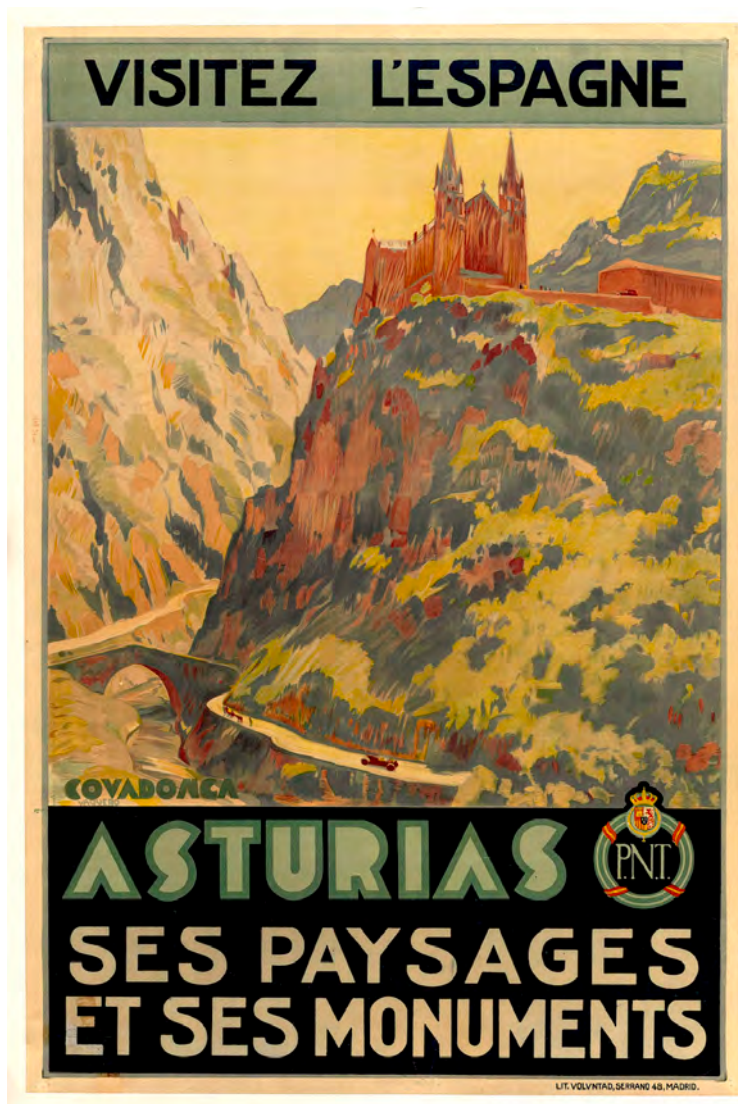


Fig. 8. Joaquín Vaquero Palacios. “Visitez L’Espagne. Asturias. Ses paysages et ses monuments” (1929). Cartel turístico, 107 x 70 cm. Fuente de la imagen: Biblioteca Nacional de España, s.f.

Como era de esperar muchas de estas composiciones fraguaron un imaginario del ocio que, alrededor del deporte y de lo que hoy llamaríamos turismo de aventura, debieron resultar curiosas. Al respecto, Vaquero Palacios concibió

varios carteles incluyendo algunos de los temas paisajísticos más atractivos y visitados, como la basílica de Covadonga y el Parque Nacional. Sin negar de la calidad indiscutible de todos los carteles, nos interesa especialmente aquel ejemplo en el que se propone el paisaje como medio natural y, a su vez, escenario de itinerarios automovilísticos. Este fenómeno no es novedoso, ya que publicaciones especializadas como la *Guía del año 1919* del Real Automóvil Club de Asturias, filial del RACE en nuestra región, ofrecían al lector mapas, itinerarios y fotografías de los distintos desplazamientos turísticos más adecuados para el coche (fig. 8).



Fig. 9. Nicanor Piñole Rodríguez. “El torito” (1935). Óleo, 134 x 100 cm. Fuente de la imagen: Faraldo, 1973.

Por la multiplicidad de géneros y temas abordados sabemos de la versatilidad artística de Nicanor Piñole, si bien el paisaje y, en gran medida el asturiano, ha constituido uno de los más presentes y queridos. Como ya ocurría con Carlos de Haes, este artista ha generado una larga nómina de paisajistas amparada en su herencia plástica, existiendo, además, una conexión fundamental entre de Haes y Piñole gracias a la relación maestro-discípulo mantenida,

compartiendo ambos su gusto por las escenas de mar y montaña, pero también por la práctica *pleinairista*. Aunque su formación marcara su devenir artístico, en la trayectoria de Piñole fueron fundamentales las excursiones que organizó junto a su amigo Gómez Llarena, catedrático de geología, en las que adquirió parte de su cultura visual y científica y en las que captó la importancia de la presencia humana y de las actividades que modelan el paisaje. En este sentido, el aprovechamiento ganadero tradicional de los pastores ha contribuido a definir determinados elementos, como las áreas de pradera con cierres de piedra y cabañas que, a tenor de lo que se observa en obras como *El Torito* y *Picos de Cornión*, son reconocidas y valoradas (fig. 9).



Fig. 10. Pelayo Ortega. "A.M.A. Torrecerredo" (2000). Mosaico, 200 x 280 cm. Fuente de la imagen: Bonet, 2006.

Su actividad, no obstante, también nos conduce a la de otros compañeros de profesión que como él participaron de la actividad del grupo de montaña Torrecerredo. En efecto, la Agrupación Montañera Astur -A.M.A.- Torrecerredo nos concierne por diversas cuestiones, empezando por el nombre, que homenajea al pico más alto del Parque Nacional, pasando por sus actividades

hasta llegar a su propia historia. La agrupación nace en 1932 y cuenta con distintos hitos, caso de la participación en 1949 en el acto homenaje rendido a Pedro Pidal y Bernaldo de Quirós, I Marqués de Villaviciosa de Asturias, en el traslado de sus restos mortales al Mirador de Ordiales, donde este alpinista pionero y promotor de la creación de Parque Nacional quería ser enterrado.

Por ello, la *Portada de la Revista Torrecerredo* (1993) de Pelayo Ortega se concibe como un homenaje plástico a la de Piñole, apareciendo también la figura del montañero, que codifica la relación mantenida entre Piñole, Ortega y la agrupación montañera. Se conservan otras obras de Pelayo Ortega que igualmente nos parecen atractivas por otros aspectos, al ofrecer distintas visiones que enriquecen los modos iconográficos heredados, como *Garrapozales* (1995) y *Meditación* (1995). Aunque no parecen proyectar el paisaje de Picos de Europa de un modo naturalista, creemos que se inspiran en su relieve para modificarlo mediante la explotación de un original tratamiento visual. En ambas obras aparece la figura humana, enfrentándose o disfrutando el medio natural en la medida en que este también se presenta. Finalmente, *A.M.A. Torrecerredo* (2000) se revela como una obra innovadora por la fusión del imaginario de los Picos de Europa y el lenguaje de “Las Aventuras de Tintín”, conocida historieta del belga Hergé, con el de la alta montaña mediante un dibujo universalmente familiar y un lenguaje estético de corte pop (fig. 10). Sabemos que Pelayo Ortega empleó esta figura de cómic en distintas ocasiones, motivado por su apego hacia la misma, quedando desde 1994 recogida en múltiples telas y papeles. Así, al característico jersey azul del personaje, que permite su reconocimiento, pero también el de la agrupación montañera gracias al escudo que en esta prenda aparece dibujado, se le suman otros atributos iconográficos identitarios del montañero, como la mochila o el *piolet*²⁸.

4. CONCLUSIONES

La herencia artística de los Picos de Europa evidencia el interés de estas imágenes como fuente documental, alimentadas por contextos históricos y socioculturales significativos y por las particulares elecciones de los autores, relacionadas con la experiencia y la formación propias de cada uno. En la representación de los componentes naturales y culturales del paisaje están presentes ideas, atributos y características que nos ayudan a interpretar el espacio, con los matices que han venido aportando sucesivos movimientos y corrientes culturales, así como miradas singulares, hasta nuestros días. Por otro lado, la

28 BONET, J. M., Pelayo Ortega, Ediciones Trea y Ediciones Hércules Astur, 2006.

permanencia de algunos rasgos paisajísticos y de sus valores asociados como elementos recurrentes en las obras nos ayudan a reconocer la construcción de una imagen patrimonial. Se rastrean en las obras analizadas lecturas ricas y heterogéneas, pero a la vez con rasgos y tendencias que se repiten en torno a objetos de atención común, en un espacio geográfico sobre el que se asienta y se construye una visión del territorio como patrimonio. Así se vehicula el conjunto de rasgos físicos y culturales de unos Picos de Europa que son vividos, sentidos, idealizados y recreados al tiempo que nuestra sociedad identifica, aprende y difunde sus valores y cualidades, tomando conciencia de su carácter excepcional.

Al tiempo que el paisaje cobra importancia como temática pictórica en España al avanzar la segunda mitad del siglo XIX, merced a la posición de pintores como Nicolás Gato de Lema (1820-1883) y Carlos de Haes (1826-1898) en su ingreso en la Academia de San Fernando, al papel de Jenaro Pérez Villaamil en la cátedra de paisaje, o a la visibilidad en exposiciones de amplio alcance, se producen cambios en la relación humana hacia el medio natural que consolidan una aprehensión consciente de las cualidades de los entornos naturales y una aproximación empírica y científica; lo que, en conjunto, termina por alimentar un nuevo sentimiento de la montaña. En ese contexto, los artistas que se adentraron en los Picos de Europa se sintieron atraídos, sobre todo, por el atributo que mejor define su singularidad, el carácter monumental, voluminoso y abrupto de las formas de relieve modeladas en la caliza, en tanto que el resto de los componentes que conforman el paisaje, como son la vegetación, el agua o incluso las huellas dejadas por la presencia humana, sus tradiciones y su memoria colectiva, aunque forman parte de su imagen, tienden a aparecer como elementos complementarios. Su protagonismo es, a menudo, menor o se integra en un conjunto paisajístico dominado por el relieve.

Aparte del sitio de Covadonga, que se revela central en obras de orientación costumbrista o espiritual, solo el ambiente brumoso, las nieblas o las nubes de estancamiento adquieren cierta relevancia, pero siempre realzando la propia magnificencia de la alta montaña calcárea. Nos encontramos con el frecuente deseo de invitación al goce estético, una característica muy presente en el imaginario estudiado, si bien este tipo de deleite no es el único que ha llamado a los artistas. En la propia escalada hacia la verdad y el conocimiento científico, revelados en forma de cima, encontramos una buena dosis de existencialismo moderno. Ascesis y ascensión tienen lugar en un ejercicio que también tiene en consideración ciertos deseos de posesión territorial, equiparando en sus aspiraciones la figura del artista a la del montañero y, en términos generales, a la del propio ser humano. En este sentido, tanto en la formulación de la propia imagen

como en sus usos, se aprecia cierta idealización de los motivos representados, apuntando hacia una concepción simbólica de este territorio. Así, se puede decir que en estas obras perviven y conviven la representación particularizada del paisaje real con la articulación plástica de los Picos de Europa como epítome de la imagen de alta montaña abrupta y exuberante.

BIBLIOGRAFÍA

- BARÓN, J., *Catálogo de la Pintura Asturiana del Siglo XIX*, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.
- BERDOULAY, V., “Requalification des lieux et des espaces publics à travers la réinvention des rapports à la nature”, *Hégoa*, nº 24, 2004, pp. 9-10.
- BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Ediciones Trea y Ediciones Hércules Astur, 2006.
- CALVO SERRALLER, F., *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza editorial, 1995.
- CASTAÑÓN ÁLVAREZ, J. C. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La naturaleza del paisaje en el Parque Nacional de los Picos de Europa”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 177-212.
- CHEVALIER, J. y GHEERBRANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Herder, 2003.
- CONSEJO DE EUROPA, *Convenio Europeo del Paisaje*, Florencia, 2000.
- DÍEZ, J. L., *El siglo XIX en el Prado*, Museo del Prado, 2007.
- FARALDO, R., *Don Nicanor Piñole. Plaza de Europa*, 5, Gijón, Ediciones Naranco, 1973.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M., “El paisaje en el arte”, en *Actas del V Congreso Rehabilitación Sostenible del Patrimonio Cultural. Civilización y paisaje*, Salas, Ayuntamiento de Salas, 2007, formato digital.
- FERNÁNDEZ SALINAS, V., “Los paisajes de interés cultural de Asturias”, *Ería*, nº 91, 2013, pp. 129-149.
- GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Lugares, paisajes y políticas de memoria: una lectura geográfica”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 51, 2009, pp. 175-202.

- GAVIARD DUNAND, M-D., “Décrypter le message pictural”, *Encuentro. Revista de investigación e innovación en la clase de idiomas*, nº 12, 2001, pp. 75-84.
- GÓMEZ MENDOZA, J., “Del patrimonio paisaje a los paisajes patrimonio”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, nº 59 (1), 2013, pp. 5-20.
- GUTIÉRREZ SEBARES, J. A., *El metal de las cumbres. Historia de una sociedad minera en los Picos de Europa (1856-1940)*, Consejería de Medio Ambiente y Centro de Investigación de Medio Ambiente, 2007.
- LASAOSA, R., SAULE-SORBÉ, H., ALVIRA, F. y FONTBONA, F., *Pirineos. Paisajes del caminar. Pyrénées. De paysages en paysages*, Ayuntamiento de Graus y Ville de Lourdes, 2011.
- MADERUELO, J., *Paisaje, génesis de un concepto*, Abada, 2005.
- MADERUELO, J. (coord.), *Paisaje y patrimonio*, Abada, 2010.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., “El paisaje de montaña. La formación de un canon natural del paisajismo moderno”, en N. ORTEGA CANTERO (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 53-121.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E., *La montaña y el arte. Miradas desde la pintura, la música y la literatura*, Fórcola Ediciones, 2017.
- MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y FROCHOSO SÁNCHEZ, M., “La Canal de Mancorbo: significados de un paisaje”, *Ería, Revista cuatrimestral de Geografía*, nº 41(2), 2021, pp. 139-169.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, L. C. y SEVILLA ÁLVAREZ, J., “Al encuentro de la Geografía en el Arte: los paisajes de la Montaña Central de Asturias”, *Liño*, nº 19, 2013, pp. 81-94.
- MIER, L. y ÁLVAREZ, S., “La publicité et la ville: construire une image pour Gijón”, en TALIANO-DES GARETS, F. (dir.), *Ports d’Europe. Images et imaginaires XVIII-XXI siècle*, CNRS Editions, 2022, pp. 321-332.
- MIER VALERÓN, L., “El litoral asturiano como escenografía para el descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística contemporánea”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, nº 53, 2022, pp. 119-134.
- MIER VALERÓN, L., “Representaciones pictóricas contemporáneas de la costa asturiana”, *Norba. Revista de Arte*, vol. XLII, 2023, pp. 315-338.
- MIGUEL ARROYO, C. y RÍOS REVIEJO, M. T. (coords.), *Visite España. La memoria rescatada*, Biblioteca Nacional de España y Museo del Romanticismo, 2014.

- MUSEO MUNICIPAL DE MADRID, *Madrid y la Sierra del Guadarrama*, Museos Municipales, 1998.
- ORTEGA CANTERO, N., “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, en ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2004, pp. 9-36.
- ORTEGA CANTERO, N., “El significado cultural del Parque Nacional de Guadarrama”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, UAM Ediciones y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 65-98.
- ORTEGA CANTERO, N. y GARCÍA ÁLVAREZ, J., “Paisajes y lugares de memoria: Covadonga y El Paular”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. y ORTEGA CANTERO, N. (dir.), *Los valores del paisaje* Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2009, pp. 45-94.
- PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269 (71), 2010, pp. 505-543.
- PIDAL Y MON, A., *Discursos y artículos literarios de D. Alejandro Pidal y Mon*, Imprenta de Manuel Tello, 1887.
- RADA Y DELGADO, J. D. DE LA, *Viaje de SS.MM. y AA. Por Castilla, León, Asturias y Galicia en el verano de 1858*, Imprenta Aguado, 1860.
- SANTAMARIA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.
- SAULE-SORBÉ, H., “El Parque Nacional de los Pirineos y el arte”, en MARTÍNEZ DE PISÓN STAMPA, E. (dir.), *La conservación del paisaje en los Parques Nacionales*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, 2007, pp. 125-176.
- SCHULZ, G., *Descripción geológica de la provincia de Oviedo*, Imprenta y Librería de Don José González, 1858.
- SERRANO CAÑADAS, E. y GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. (dir.), *Cultura y naturaleza en la montaña cantábrica*, Universidad de Cantabria, 2007.
- SERRANO CAÑADAS, E., GONZÁLEZ TRUEBA, J. J. y GÓMEZ LENDE, M., “Naturaleza, cultura e historia del primer Parque Nacional: Picos de Europa”, *Ambienta*, nº 121, 2017, pp. 30-49.
- VALENZUELA VALDIVIESO, E., “La pintura de paisaje: una herramienta didáctica para la enseñanza de la Geografía”, *Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Ciencias Sociales y Humanidades*, nº 7, 2008, pp. 19-26.

WIGRAM, E. T. A., *Northern Spain*, Adam & Charles Black, 1906.

ZÁRATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, VI, t. V, 1992, pp. 41-66.

Laura Mier-Valerón

Universidad Internacional de La Rioja
<https://orcid.org/0000-0003-0165-0083>
laura.mier@unir.net

Juan Sevilla-Álvarez

Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0001-6235-0020>
sevillajuan@uniovi.es

Carmen Rodríguez-Pérez

Universidad de Oviedo
<https://orcid.org/0000-0002-2065-7515>
crperez@uniovi.es