



## REPRESENTACIONES PICTÓRICAS CONTEMPORÁNEAS DE LA COSTA ASTURIANA

### CONTEMPORARY PICTORIAL IMAGES OF THE ASTURIAN COAST

LAURA MIER VALERÓN  
UNIR / Universidad Isabel I

Recibido: 21/05/2022

Aceptado: 06/11/2022

#### RESUMEN

En este artículo se realiza un breve recorrido por aquellas imágenes pictóricas contemporáneas que reflejan el perfil costero asturiano. En este sentido, se lleva a cabo un análisis fundamentado en una doble lectura, por un lado, de la geografía elegida como motivo de representación y, por otro, del modo en que se ha materializado esta representación. La finalidad última es la de comprender cuáles han sido los focos de interés y entender los modos de aproximación y los lenguajes empleados.

*Palabras clave:* Paisaje, Costa, Asturias, Pintura.

#### ABSTRACT

The principal aim of this paper is to function as a showcase for contemporary painting that depicts Asturian littoral. This analysis is carried out based on a double reading, which not only includes the geography chosen for these images but also considers the coastal representation itself. The ultimate purpose is to locate the interest of these landmarks, as well as understand approaches, styles and artistic languages.

*Keywords:* Landscape, Coast, Asturias, Paint.

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PINTURA DE PAISAJE EN ESPAÑA Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL FENÓMENO ASTURIANO

Antes de analizar las imágenes que son objeto de nuestro interés estableceremos un contexto apropiado para comprender el paisajismo contemporáneo a nivel nacional y regional, con especial atención a las prácticas que reflejan la costa como motivo de representación. A tal efecto, mientras que la producción cultural europea ha demostrado tradicionalmente una clara predilección por estos paisajes, en nuestro país no se observa una situación análoga hasta una cronología mucho más tardía. En términos generales, ésta coincide con la confluencia del Reformismo borbónico (1700-1808), el desarrollo del Estado liberal, la aparición de la burguesía industrial y portuaria o los avances técnicos del ferrocarril y la navegación a vapor, acontecimientos a los que ha de sumarse la visita de las villas y ciudades litorales, ahora integradas en los itinerarios urbanos típicos.

Además, la impronta de la Ilustración se deja ver en estas representaciones debido al nacimiento y la modernización de nuevas y antiguas ciencias. Gracias al espíritu positivista, disciplinas como la Geografía, la Cartografía, el Urbanismo o la Topografía promovieron reseñables cambios en una mentalidad que apostaba por la aprehensión desacralizada del entorno natural y la aproximación empírica y científica. Así, a finales del siglo XIX, la oceanografía<sup>1</sup> y la investigación marina o la topografía subterránea<sup>2</sup> reciben el empuje necesario para consolidarse como modernas especialidades. Precisamente, en este clima de progreso y asimilación territorial del borde litoral se fragua la transformación de la imagen social del mar, un medio hasta entonces caracterizado por su peligrosidad y, por tanto, poco atractivo para su disfrute. Así, al calor de la acción burguesa y de las

---

1 LOZANO, P., “Odón de Buen, un legado vigente”, *Revista del Instituto Español de Oceanografía (IEO)*, nº 21, 2014, pp. 48-55.

2 Sin ella no se podría entender la movilidad poblacional que tuvo lugar entre el interior y la costa gracias a las mejoras en la red ferroviaria española o a la construcción de túneles y la puesta en marcha de otros adelantos técnicos que permitieron salvar las distintas barreras geográficas. TAPIA GÓMEZ, A., *Topografía subterránea*, Barcelona, Edicions UPC. Universitat Politècnica de Catalunya, 2005.

corrientes higienistas<sup>3</sup>, la actividad balnearia y el ocio de playa tuvieron un destacado papel en la transformación del espacio, pero también en el despertar de su representación en la segunda mitad del siglo XIX<sup>4</sup>.

Esta nueva imagen del mar como laboratorio para las ciencias, fuente de la medicina moderna y ágora de los nuevos tiempos favoreció la aparición de un grupo de artistas especializado en la traslación de los paisajes litorales y de sus actividades costeras<sup>5</sup>. Hasta ese momento, la pintura de paisaje no había gozado de buena salud en nuestro país, siendo despreciada y entendida como algo no muy distinto de la práctica topográfica. A excepción de algunos artistas románticos, las voces que desde la propia profesión reclamaban su ejercicio tardaron en alzarse, no siendo hasta finales del ochocientos cuando comienza a gozar de la misma dignidad que, ya un siglo antes, tenía en Francia o Inglaterra. Por su parte, las primeras formulaciones ideológicas sobre la teoría del paisaje no cobran forma hasta las fechas de 1859 y 1860<sup>6</sup>. Recogiendo la estela del pensamiento francés, los pintores Nicolás Gato de Lema (1820-1883) y Carlos de Haes (1826-1898) pronuncian sus discursos de ingreso en la Academia de San Fernando en favor de esta temática pictórica. También con escaso impulso termina por incluirse en la enseñanza de ámbito académico, cuando, ya casi a mediados de siglo, la cátedra de paisaje es otorgada a Jenaro Pérez Villaamil. Es en el ecuador del siglo XIX cuando estas obras comienzan a participar en la Exposiciones Nacionales, un circuito que fue fundamental para su visibilización. No obstante, hasta el último tercio de la centuria el paisajismo siguió considerándose un fenómeno menor y superficial, aunque la influencia de artistas como Jenaro Pérez Villaamil (1807-1854), Antonio de Brugada (1804-1863), Fernando Ferrant (1810-1852), Luis Rigalt (1814-1894) o Carlos de Haes (1826-1898) fue decisiva y efectiva<sup>7</sup>.

---

3 ALCAIDE GONZÁLEZ, R., "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social", *Scripta Nova. Revista de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 55, 1999, pp. 32-54.

4 LITVAK, L., *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2000.

5 "Entre los diversos ramos de la Pintura hoy cultivados por los artistas españoles, la del paisaje les ha merecido, si no la preferencia, a lo menos una particular atención y el aprecio que no le concedieron sus antecesores. Por eso creemos que habría un vacío en nuestro trabajo si no tratásemos particularmente de este género especial del Arte que tanto promete en nuestros días". CAVEDA Y NAVA, J., *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 y hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1867, tomo II, pp. 170-171.

6 CALVO SERRALLER, F., "La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villamil a Beruete", en *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 115-129.

7 GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.

Desde entonces la pintura de paisaje ha quedado sujeta a un proceso de revalorización que trasciende la propia práctica artística por el interés que suscita en otros ámbitos de conocimiento. En este sentido, destacan los estudios que abordan su relevancia como instrumento de análisis geográfico<sup>8</sup>, pero también su valor como documento que permite advertir la relación entre paisaje e identidad<sup>9</sup>. Así, durante el siglo XX se experimenta un salto cualitativo que nos lleva del paisaje contemplado al paisaje comprendido en el análisis de la imagen gracias al pensamiento existencialista y fenomenológico en las ciencias sociales, así como al interés, cada vez mayor, por la relación mantenida entre el ser humano y su entorno y, en definitiva, la consolidación de la geografía cultural. Este proceso de codificación del paisaje supera los términos propios del lenguaje y el estilo artístico, entroncando con los diversos enfoques que, según los parámetros culturales de cada momento, nos hablan de la presencia de una imagen romántica, luego telúrica, hasta alcanzar otra nostálgica que surge como reacción al paradigma actual, valorando el paisaje natural como catalizador de lo educativo y lo lúdico<sup>10</sup>.

Retomando la situación del paisajismo español se deben considerar también otras cuestiones que, de un modo u otro, afectan al paisajismo asturiano y tienen que ver con la hegemonía moderna del paisaje castellano como imagen simbólica nacional. Al respecto, algunos intelectuales de finales del siglo XIX quisieron alinear paisaje castellano y paisaje simbólico español por la importancia de Castilla en la construcción de la historia y la identidad colectiva nacional. Con una voluntad fundacional, Francisco Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza gestaron un proyecto que fue continuado por los escritores de la Generación del 98, verdaderos agentes en la construcción de esta identidad simbólica española. Su influencia caló en los artistas de la época, sobre todo en algunos como Aureliano de Beruete, Darío de Regoyos o Ignacio de Zuloaga, cuyas aportaciones también derivaron en la cristalización de una jerarquía del paisaje español que apuntaba hacia dicha hegemonía del paisaje castellano en detrimento de los paisajes periféricos<sup>11</sup>.

Salvo algunas excepciones, caso de los paisajes valencianos de Joaquín Sorolla, la representatividad de estas imágenes periféricas fue secundaria en la

---

8 ZARATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Geografía*, t.V, nº 5, 1992, pp. 41-66.

9 ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad en la cultura moderna española”, en VV.AA., *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 47-68.  
 PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, pp. 505-543.

10 SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.

11 ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad ...”, *op. cit.*

construcción de la imagen simbólica nacional, condicionando, a su vez, el cultivo del paisajismo costero. Además, estas imágenes periféricas tampoco contaron con una representación homogénea, destacando las imágenes de la geografía atlántica y cantábrica del norte español, aunque con diferentes matices. En términos generales, los artistas que acudieron a estos enclaves se sintieron especialmente atraídos por la naturaleza, los monumentos o los festejos de estas zonas y, como muestra de ello, para el caso asturiano se conservan abundantes imágenes de localizaciones como Covadonga o Picos de Europa. A pesar de la gran cantidad de imágenes sobre la Asturias interior, se puede decir que su imagen costera también es significativa de la producción artística del periodo y que, de igual forma, se encuentra fuertemente enraizada en el entorno representado<sup>12</sup>. Este paisaje costero no sólo ha sido deseado como objeto de representación, puesto que también ha funcionado como reclamo de dimensiones culturales por el atractivo de su remota historia geológica o el magnetismo ancestral de una geografía testigo de otras épocas. Del mismo modo, el peso de la tradición más reciente y la pervivencia de aquellas generaciones que hicieron del mar su *modus vivendi* como medio de subsistencia y escenario emocional continúan manteniendo viva la llama de lo identitario. La costa asturiana ha sido escudriñada desde tiempos inmemoriales -véase la *Geographia* de Ptolomeo<sup>13</sup>-, aunque, en general, el perfil asturiano, fuertemente erosionado por la acción del mar y con una rasa repleta de playas y acantilados, es un recurso habitual para los artistas<sup>14</sup>. Estos elementos, definitorios de nuestra orografía, constituyen un modelo a veces traducido de un modo tradicional, otras como localización de composiciones ensoñadas.

Respecto al lenguaje formal empleado, se pueden rastrear distintos estilos figurativos que tienden hacia una representación a caballo entre el naturalismo y el realismo, con concesiones impresionistas, estableciendo cierto límite transgresor en torno a la manipulación de las posibilidades expresivas de algunos recursos pictóricos. Esta última característica la encontramos en la explotación emocional del elemento atmosférico, el tratamiento lumínico o la

---

12 “A diferencia de otras regiones o países, la de Asturias se halla abierta a la mar, no la abraza o recibe sino que choca con él, opuesta frontalmente a sus embates de los que se protege en pequeños refugios naturales que han servido para el establecimiento de los puertos. En general, no hay entrantes que amortigüen el contacto entre el océano y tierra y por ello las villas pesqueras asturianas, los puertos y sus casas, se abren directamente al mar”. VV.AA., *Los pequeños puertos asturianos durante los siglos XIX y XX y los sistemas industriales locales*, Madrid, CEHOPU, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2008, pp. 10-11.

13 TORNADIJO RODRÍGUEZ, T. F., “Asturias y Galicia na Geographia de Ptolomeo”, *Asturies. Memoria encesa d'un país*, nº 25, 2008, pp. 4-17.

14 FANDOS RODRÍGUEZ, L., “La costa y el mar de Asturias”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 655-680.

presencia de un cromatismo que evita la estricta traslación topográfica. También resulta sintomática la influencia del paisajismo *à plein air* y de su ejercicio en la Colonia de Muros, así como en la estela que este círculo imprimió en la temática a nivel regional.



Fig. 1. *Acantilado, Asturias* (1902-1904) de Joaquín Sorolla

En cuanto a la autoría de las obras, aunque en su mayoría autóctona, hemos de mencionar algunas excepciones. No obstante, incluso en estos casos, se trata de artistas estrechamente familiarizados con la geografía asturiana<sup>15</sup>. Junto a las autorías individuales, disponemos también de nóminas colectivas de pintores

---

<sup>15</sup> Baste el ejemplo del cántabro Eduardo Sanz. SANZ, E., *Faros de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada, 1990.

que llegaron a residir esporádicamente en Asturias, estimulando ricos diálogos artísticos, y que quedan representadas, de forma privilegiada, en la actividad artística de la citada Colonia de Muros de Nalón. Con unas características profesionales particulares, el ambiente allí vivido no estaba únicamente motivado por la admiración hacia el paisaje, el sosiego del contacto con la naturaleza o el interés ante lo que está por conocer. También intervino la filosofía propia de su tiempo y el entusiasmo contagioso de esta pequeña comunidad en la que convivieron el sentimiento de pertenencia, la coexistencia de personalidades y la libertad de la autogestión profesional<sup>16</sup>. Relacionados con esta colonia aparecen numerosos nombres, si bien, por la naturaleza de las obras aquí analizadas, nos puedan interesar los de Casto Plasencia o José Robles, así como los de otras figuras que, por la visita puntual a esta colonia, dieron lugar a imágenes incluidas en este contexto.

Finalmente, podemos afirmar que los escenarios representados suelen resultar fácilmente identificables, aunque, por diferentes motivos, algunas obras presentan cierta dificultad al respecto. En este sentido, contamos con las imágenes de Aurelio Suárez (1910-2003), que suelen reflejar formulaciones iconográficas demasiado genéricas para permitir una exacta catalogación geográfica. Sin embargo, algunas obras del artista, como como *Peña Rubia* (1946), son susceptibles de ser reconocidas sobre el terreno.

## 2. ANÁLISIS DE LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS POR TRAMOS COSTEROS

Delimitado por la desembocadura de los ríos Eo y Nalón, el tramo occidental de la costa asturiana se caracteriza por sus numerosos acantilados, separados por las distintas corrientes fluviales. Aunque estas escarpadas formas son uno de los elementos más típicos del litoral asturiano, se encuentran en abundancia en la zona occidental, siendo representativos de la morfología que se dispone entre Luarca y la desembocadura del río Nalón. Dichos acantilados han dado lugar a otro tipo de paisajes, los pedreros, provocados por la acción abrasiva y prolongada del mar, a los que debemos sumar, también, la presencia de cabos como el de Busto o el de Vidio, tan importantes antaño para la orientación de los marineros en la navegación de cabotaje.

Comenzamos nuestro recorrido por un cuadro cuya localización no es costera, sino interior, ya que muestra las inmediaciones del río Navia a su paso

---

16 FERNÁNDEZ, A. y MÉNDEZ, B., *Pintores del Nalón. Guía visual de la ruta pictórica "La Colonia-Joaquín Sorolla"*, Oviedo, Fundación Mújica y Gobierno del Principado de Asturias, 2004.

por Serandinas, en el concejo de Boal. *Ribera del Navia* (s/f)<sup>17</sup> de Juan Peláez Leirena (1880-1937) nos brinda una imagen de coordenadas realistas que reproduce la topografía y la flora del lugar, con la típica vegetación de ribera que, llenando los fondos de los valles, se acompaña de árboles autóctonos, como el castaño y el roble, y de los bosques de “rebollo”<sup>18</sup>. Por la vegetación y la topografía, se puede suponer que el paisaje coincide con el final del curso medio fluvial, antes de alcanzar la desembocadura en la ría de Navia, entre los cabos de San Agustín y Peña Furada y las playas de Foxos y Navia. Natural de Serandinas, la riqueza de los detalles representados se debe a los conocimientos de Peláez Leirena sobre la zona.

Ya en el concejo de Navia tenemos los *Cantiles de Puerto de Vega II* (1961) de Álvaro Delgado (1922-2016), un artista madrileño que representó, en numerosas ocasiones, el paisaje del occidente asturiano. Según los conocedores de su obra, habría escogido esta zona por los atractivos del medio natural, llegando a pasar largas temporadas en su estudio naviego<sup>19</sup>. A pesar de la simplificación y el esquematismo de sus composiciones, *Cantiles de Puerto de Vega II* permite un reconocimiento visual de los acantilados de Puerto de Vega, un destacado accidente geográfico que, a modo de gran escalón, sobresale con fuerza de la rasa costera. Es por ello que estos acantilados reciben el sobrenombre de *Los Cantiles*, una denominación bajo la que son popularmente conocidos al ser un abrupto despeñadero litoral.

Llegados al concejo de Valdés, contamos con vistas de la rasa luarquesa como la de Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964), pintor valenciano contemporáneo de Sorolla o Muñoz Degrain, cuya obra quedó eclipsada al ser coetánea de una generación tan prolija<sup>20</sup>. Se sabe que el artista estuvo en Asturias por el óleo sobre tabla que se conserva bajo el título de *Luarca* (1910-1920), además de otra serie de obras y bocetos, así como documentación conservada. Nuevamente, este hecho se relaciona con la actividad de los pintores valencianos que recalaron en Asturias, como Sorolla, Plá o Martínez Cubells.

Eugenio Tamayo también recoge la orografía luarquesa en *La Pescadería (Luarca)*, (s/f), una obra entre el género costero y el urbano que insiste en la fuerza del acantilado como hito paisajístico y recurso visual. Siguiendo la línea

---

17 ÁLVAREZ CASTRILLÓN, J. A. y MARCOS VALLAURE, E., *Pintores del Occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.

18 DÍAZ GONZÁLEZ, T. E. y FERNÁNDEZ PRIETO, J. A., *Paisaje vegetal del noroeste ibérico. El litoral y orquídeas silvestres del territorio*, Gijón, Trea, 2002.

19 ACEBES, M., *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Fundación BBVA y editorial Nerea, 2006.

20 VV.AA., *Manuel Sigüenza Alonso (1870-1964)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.



compositiva de Sigüenza, Tamayo da un paso más en el protagonismo que se le confiere a este accidente, a modo de gran atalaya natural que desborda la composición. Sin embargo, coronando el acantilado, se pueden atisbar las techumbres de algunas viviendas del barrio de La Pescadería, aquel que fuera parte del núcleo original de la localidad, junto al de El Carambal, e históricamente vinculado a la caza de ballenas<sup>21</sup>.

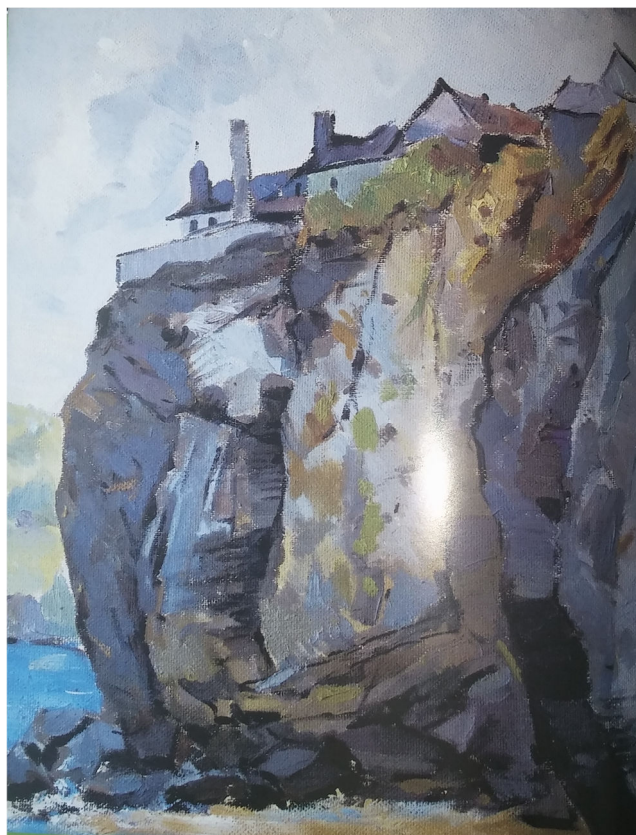


Fig. 2. *La Pescadería, Luarca* (s.f.) de Eugenio Tamayo

Muchas de las imágenes traducen el contraste pacífico entre el mar y la montaña como una acertada síntesis de la geografía asturiana. A pesar del protagonismo litoral, esta topografía particular, que ofrece una solución de continuidad entre lo marino y lo montañoso, en un reducidísimo espacio,

---

21 RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M. R., “La caza de ballenas”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 31-48.

posee un marcado sabor liminal. Del mismo modo, esta liminalidad<sup>22</sup> se percibe en el limbo entre el *dentro* y el *fuera* del campo de representación, aludiendo a las identidades de su carácter territorial y cultural. En consonancia, este itinerario geográfico-artístico ofrece un recorrido desde el final del curso medio del río Navia (*Ribera del Navia*) hasta llegar al mar. A pesar de lo esperable al final del camino, el relieve y la pendiente del terreno no han cambiado y los artistas coinciden en mostrarnos abruptos acantilados (*Acantilado de Puerto de Vega*), que no son más que montañas costeras, revelándonos la secreta existencia de casas que cuelgan de precipicios imposibles, o que coronan, sin apenas ser vistas, rocosas atalayas (*La Pescadería. Luarca*).

Sin embargo, llegados al concejo de Muros de Nalón nos encontramos con una realidad de perfiles más suaves y menos fracturados. Igualmente, los artistas que recogen la rasa murense han coincidido en una elección unívoca de las localizaciones, recurriendo con insistencia a la desembocadura del río Nalón como *leitmotiv*. Además, las vistas abarcan un espacio geográfico más amplio, verdaderamente panorámico, si son comparadas con las anteriores, un rasgo favorecido por la diafanidad espacial de la zona. El río Nalón, de destacado caudal medio y longitud, ha tenido una repercusión geográfica e histórica fundamental para la región, del mismo modo que, a su paso, quedan vertebradas localizaciones de gran valor paisajístico y escenográfico. En esta línea, *La Mañana. Vista de la Costa Asturiana* (1869)<sup>23</sup> de Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907) plasma una representación costera excepcional. Atendiendo a la topografía costera de San Esteban de Pravia, su autor introduce el componente humano con el pescador, lo suficientemente insignificante en escala como para potenciar la dimensión natural. Además, el ángulo empleado permite apreciar una batería de estribaciones rocosas, enaltecidas por la perspectiva representada. El propio título vislumbra el tratamiento atmosférico, asociado al momento del día que se traduce y que percibimos en la neblina que no termina de levantarse. Estos rasgos no sólo nos hablan de un registro paisajístico concreto, sino que aluden a una poética visual propia de la tradición romántica, especialmente notable si consideramos que formaba pareja con otro lienzo titulado *La Tarde*<sup>24</sup>.

---

22 Aunque más presente en otros campos, el concepto de *liminalidad* se utiliza aquí con un sentido geográfico y territorial, a modo de noción espacial “dentro y fuera del lugar” y cuya caracterización topográfica supera la estructura paisajística binaria. También nos referimos a la *liminalidad* como momentos “dentro y fuera del tiempo”, a menudo relacionados con la renovación simbólica de una sociedad o un grupo en afirmación de una identidad colectiva. DELANTY, G., *Community*, Barcelona, editorial Graó, 2006.

23 BARÓN, J., *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007 y *Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.

24 BARÓN, J., *op. cit.*, pp. 39-41.



Fig. 3. *La Mañana. Vista de la costa asturiana* (1869) de Ramón Romea y Ezquerro

Disponemos también de obras de Casto Plasencia (1846-1890) sobre la *Desembocadura del Nalón* (1884), algunas de cuño romántico, otras ya abanderando rasgos propios de la pintura *à plein air*, como la profundidad de campo fotográfica, la influencia de las disciplinas naturales o el cultivo de cierto lenguaje paisajista. Como se decía en la introducción, Joaquín Sorolla (1863-1923) pasó por la Colonia de Muros, contexto en el que aparecen obras como *Acantilado, Asturias* (1902-1904) -reproducida en la figura 1-, que recogen grandes formaciones rocosas, farallones y peñotas mediante gruesas pinceladas, trasladando a la superficie los recovecos naturales de la piedra. En esta ocasión, se estaría representando uno de estos accidentes geográficos, tan habituales en las playas de Aguilar y Xilo.

Por su parte, la costa central se extiende desde la desembocadura del río Nalón hasta la ría de Villaviciosa, siendo el cabo Peñas su principal accidente costero y contando con elevados acantilados que llegan a superar los cien metros de altura. Esta franja se encuentra más castigada que ninguna otra por la actividad humana al quedar integrada en el área de influencia del principal sistema urbano asturiano, esto es, un territorio fuertemente remodelado y condicionado por la acción antrópica y aquel territorio que, en mayor medida, queda sometido al uso residencial y turístico<sup>25</sup>. Del mismo modo, la pertenencia a este sistema urbano

---

25 LLORDÉN MIÑAMBRES, M., *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994. MAURÍN ÁLVAREZ, M., “El territorio asturiano en el marco socioeconómico”, en VV.AA., *Geografía de Asturias*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1992, t. I, pp. 65-68. MURCIA, E., *Las villas costeras en el sistema urbano asturiano*, Gijón, Silverio Cañada, 1981.

primacial explica la gran cantidad de representaciones conservadas, abundando las visiones que traducen los distintos accidentes geográficos, como los mencionados acantilados que salpican su litoral, el propio cabo de Peñas o las imágenes de la costa gozoniega, candasina y gijonesa. Comenzamos nuestro recorrido por Soto del Barco para dar continuidad a aquellas obras que nos están mostrando la desembocadura del río Nalón, ahora desde este concejo. Así, la *Desembocadura del Nalón* (1895)<sup>26</sup> de José Robles nos ofrece una vista panorámica, con un cuidado enmarque vegetal y una composición de acentuada profundidad, centrada por la diagonal que llega hasta el mar. La perspectiva empleada ha de recogerse desde una ubicación cercana al palacio de la Magdalena, en las inmediaciones de Soto del Barco, por otra parte, zona del gusto del pintor y a la que se sabe que acudía con asiduidad. En la mitad derecha de la composición se atisba el promontorio sobre el que se dispone el castillo de San Martín, motivo que aparece en otras pinturas similares, así como ambos márgenes de la desembocadura, en las que se encuentran San Juan de la Arena y San Esteban de Pravia.



Fig. 4. *Desembocadura del Nalón* (1895) de José Robles

El impresionista *Puente sobre el río Nalón* (s/f) de Telesforo Fernández

---

26 FEÁS COSTILLA, L., “Hacia el canon definitivo de los pintores asturianos”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. I, pp. 14-38. TOLÍVAR FAES, J. y SUÁREZ-CANTÓN, M., “Nuevas obras y escritos del pintor José Robles”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº127, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1988, pp. 507-538.

Cuevas (1849-1934) traduce la representación del curso fluvial que precede a su desembocadura y cuya perspectiva nos indica que el artista se dispuso en uno de los altos próximos del concejo de Soto del Barco. Justo en este paso, el puente de “La Portilla” discurre para unir Soto del Barco y Muros de Nalón a la altura de La Pumariega<sup>27</sup>. De la imagen también se desprende el valor concedido a estas infraestructuras, no solo como elementos funcionales que permitían llegar donde antaño no se podía, sino también como modernos hitos paisajísticos. Sin embargo, esta no era la única vía de comunicación, puesto que, gracias a la carretera de la Costa, que iba de Ribadesella a Canero, y al ramal norte o ramal costero del Camino de Santiago, así como al importantísimo servicio férreo que dispensaban los trenes de la compañía vasco-asturiana entre las cuencas mineras y el puerto de San Esteban de Pravia, la zona se comunicaba con el resto de la región.

Para ilustrar el concejo de Castrillón contamos con obras de Jesús Ángel García Rodríguez (1946), artísticamente conocido por su nombre de pila. A pesar de haber nacido en una Asturias montañosa e interior, este artista ha representado habitualmente el paisaje costero de Castrillón debido a la labor ejercida como docente en este concejo. Si bien su obra más reciente está repleta de paisajes que tienden a la abstracción, este artista puede caracterizarse como discípulo aventajado de César González-Pola desde la década de 1970, momento en el que comienza a cultivar un lenguaje formal en consonancia con el de su maestro. *Acantilados de Castrillón* (ha. 2013) y *Acantilado de San Cristóbal* (ha. 2013) nos muestran paisajes acantilados de escasa altitud, ya que este concejo presenta algunos de los perfiles orográficos más llanos de la región. Frente a éstas, se conservan imágenes de detalles específicos, como *Arnao* (ha. 2013), donde un gran farallón a pie de playa subraya las calidades materiales del paisaje. Con un aspecto aristoso de lascas superpuestas, la pintura entabla un estrecho diálogo con la reliquia fósil:

*el cuadro muestra cómo estas rocas tan antiguas están perdiendo la lucha por mantenerse debido a la acción erosiva del mar sobre las mismas. La punta en concreto se sitúa entre la playa de baños de Arnao y la punta del Pical (...). El tiempo hará que la acción conjunta de la erosión física, química y biológica, incluida la humana, debiliten esta unión de los bloques y caigan a esta zona de rompientes de las olas, donde la energía del medio acelerará la disgregación, así como la disolución, de estas rocas hasta su*

---

27 El puente de “La Portilla” aparece también en otro tipo de fuentes, como en las guías de viajes, siendo resaltado por su belleza y como un atractivo más del paisaje. Véase CANELLA, F. y BELLMUNT, O., *Guía general del viajero en Asturias: con un mapa de la provincia de Oviedo y láminas fototípicas y fotografías*, Gijón, Fototip. y Tip. O. Bellmunt, 1899 y ÁLVAREZ URÍA, G. y GUTIÉRREZ MAYO, J., *Guía de Asturias con mapas-itinerarios*, Gijón, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, 1905.



*arrasamiento y desaparición del paisaje (...)*<sup>28</sup>.



Fig. 5. *Arnao* (s.f.) de Jesús Ángel

Para el concejo de Gozón tenemos la *Capilla del Carmen, Luanco* (ca. 1935) de Antonio Rodríguez, Antón, una construcción ubicada en el pequeño islote de la Isla del Carmen, en frente de Aramar, un núcleo vecino a Luanco. Las fuentes orales han especulado sobre el posible origen toponímico de Aramar en base al latinismo *Ara Maris*, que, a su vez, podría sugerir la existencia de un templo romano en la isla sobre cuyos restos se habría levantado la actual ermita<sup>29</sup>. El acceso tiene lugar a través de un pedrero únicamente viable durante las horas de bajamar, siendo este el momento escogido por el artista en la representación. La presencia de este tipo de imágenes es habitual para la zona,

<sup>28</sup> El texto es de Miguel Arbizu Senosiáin, profesor de Paleontología en la Universidad de Oviedo. Véase VV.AA., *Jesús Ángel, naturaleza y pintura*, Avilés, Ediciones Azucel, 2006, pp. 42-43.

<sup>29</sup> Se tiene constancia de la ocupación prehistórica de la zona de Aramar gracias a los restos arqueológicos estudiados por GONZÁLEZ MENÉNDEZ, F. y PÉREZ PÉREZ, M., “Nuevo yacimiento paleomesolítico en Aramar, Luanco (Gozón-Asturias) y sus aspectos geológicos”, *Veleia: Revista de prehistoria, historia antigua, arqueología y filosofía clásicas*, nº13, 1996, pp. 7-70.

puesto que entre Cudillero y Gozón existen numerosas capillas populares, generalmente ubicadas en zonas elevadas y de difícil acceso, de esquemas constructivos simplificados y fechadas entre los siglos XVII y XIX, como la Capilla de la Virgen China en Lamuño, la Capilla de la Luz en San Jorge de Heres o la Capilla de San Mateo y el Ángel de la Guarda en San Martín de Bocines<sup>30</sup>.



Fig. 6. *Capilla del Carmen (Luanco)*, (ca. 1935) de Antonio Rodríguez, Antón

En el paisaje de este concejo también se inspiran obras como *El Corral* (1968) de César González-Pola, que toma el acantilado homónimo de las cercanías de Luanco. Este artista, que veraneaba en la villa luanquina, cuenta con diversas obras de las playas de Moniello y de El Gallo, los acantilados de

---

30 Algunas de estas capillas aparecen recogidas en MARÍN VALDÉS, F. A., “Zona costera centro occidental. Cudillero, Muros de Nalón, Soto del Barco y Castrillón”, *Revista Liño*, nº3, 1982, pp. 273-301. Estas construcciones suelen contar con imágenes vinculadas a la piedad marinera y a la religiosidad de los pescadores. También es habitual que la tradición indique la aparición o recogida de dichas imágenes en el medio marino. En ocasiones, éstas son halladas en alta mar, como el Cristo del Socorro de Luanco, o en la propia playa, como la Virgen “china” de Lamuño. A tal efecto, tradición y oralidad, así como diversas fuentes escritas, inciden constantemente en esta dimensión. Véase, por ejemplo, CIMA, J. E., “Lamuño: la virgen que llegó del mar”, *La Nueva España*, 11-XII-1984.

el Corral y de la Vaca o la propia isla del Carmen. Pintor de la escuela ovetense, seguidor de la estela de Francisco Casariego y de Eugenio Tamayo, es paisajista y retratista, así como impresionista en su procedimiento, romántico en espíritu y simbolista en intención<sup>31</sup>. En el concejo de Carreño encontramos otro conjunto de vistas obra de Antonio Rodríguez, Antón, producción que se amplía con obras como *Candás* (1920) de Nicolás Soria (1882-1933), una vista costera de una peña sobre el arenal. Sin embargo, destacaremos las *Vistas de San Antonio* (1935) de Antón sobre la punta del Cuerno, un área de alto valor paisajístico por sus características, así como por la presencia de la Ermita de San Antonio, otra de aquellas capillas de pequeñas dimensiones, cuya construcción se remonta a la segunda mitad del siglo XVI y que fue producto de la piedad e iniciativa populares tras el padecimiento de la peste<sup>32</sup>.



Fig. 7. *Calma* (1899) de Juan Martínez Abades

Por su parte, el conjunto de imágenes del concejo gijonés es el más amplio de todos. Asimismo, encontramos aquí una cronología más variada que nos ofrece una línea evolutiva de mayor alcance. No obstante, salvo por la mayor abundancia de estilos y lenguajes, no se encuentran diferencias reseñables respecto a los lugares escogidos, los motivos representados o a las composiciones elaboradas. Mencionaremos obras como *Calma* (1899) de Juan Martínez Abades (1862-1920), una panorámica de la ensenada de San Lorenzo, que plantea el paisaje que va desde las estribaciones del Cerro de Santa Catalina hasta la zona

31 GARCÍA QUIRÓS, R. M., “Los paisajes asturianos de César González-Pola”, *Revista Liño*. nº10, 1991, pp. 211-220.

32 RODRÍGUEZ MUÑOZ, J., “Ocio y religiosidad en la mar”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 775-792.



de la Guía. La imagen aún elementos iconográficos de lo rural y de lo urbano, pudiendo, a tal efecto, traer a la memoria aquella liminalidad, mencionada páginas atrás, aunque con otro sentido. La vaca que pasta en el cerro y la playa del fondo son protagonistas de esa doble naturaleza, siempre a tenor del proceso de urbanización propio de la época en la que se fecha la pintura<sup>33</sup>. No obstante, uno de los rasgos más reseñables se encuentra en el estudio desempeñado por Martínez Abades en términos de captación lumínica (Fig. 7)<sup>34</sup>. Por esos mismos años encontramos obras como *Atardecer* (ca. 1903) de Evaristo Valle, quien, lejos de mostrarnos únicamente la costa, nos invita a adentrarnos en una localización urbana concreta, ahondando en el bullicio de la Punta de Lequerica y de sus paseantes, así como en el trasiego de las humeantes embarcaciones, de entre las que destaca la moderna tipología del vapor<sup>35</sup>.

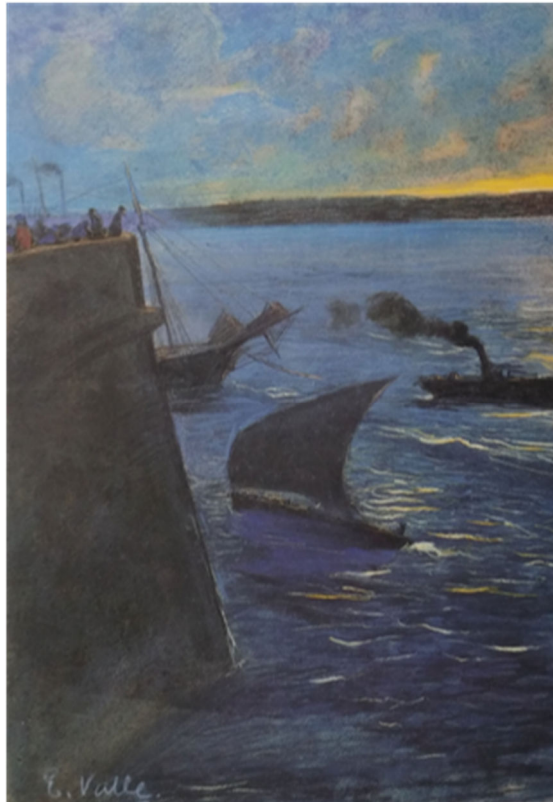


Fig. 8. *Atardecer* (1903) de Evaristo Valle

33 BARÓN, J., “Renovación y modernidad en la pintura en Asturias”, en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.

34 Recogido en *El Noroeste*, Gijón, 28-IV-1899; *El Correo*, Madrid, 7-V-1899; *La Época*, Madrid, 8-V-1899; *El Carbayón*, Oviedo, 10-V-1899; *Blanco y Negro*, IX, nº419, Madrid, 13-V-1899; *Nuevo Mundo*, VI, nº279, Madrid, 10-V-1899; *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-V-1899; *La Época*, Madrid, 31-V-1899; *El Globo*, Madrid, 18-V-1899; *Asturias. Revista ilustrada*, XVI, nº167, Madrid, junio de 1899; *Instantáneas. Revista semanal de artes y letras*, II, nº56, Madrid, 28-X-1899; *La Esfera*, VII, Madrid, 7-II-1920; *El año artístico 1920*, Madrid, 1921.

35 AGUIRRE, R., *El Cantábrico entre la Vela y el Vapor: una cultura común*, San Sebastián, Txertoa, 1994. ARIAS ANGLÉS, E., “Veleros y vapores en la pintura española”, *La España marítima del siglo XIX (II)*, Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval, nº5, 1989, pp. 109-128. GARCÍA LOPEZ, J. R., “La marina mercante: del vapor al diésel”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 611-644.

Cambiando de tercio, llegamos a *Cabo de Torres* (ca. 1940) de Aurelio Suárez, accidente que, junto al faro de Torres, integra el conjunto conocido como “Parque Arqueológico Natural de la Campa Torres”<sup>36</sup>. Sin embargo, la única referencia disponible para su identificación paisajística nos la da el título, ya que la imagen resulta demasiado genérica como para permitirnos localizar este paraje específico. También contamos con obras que traducen este perfil costero desde unas premisas realistas, como *Cabo de Torres, Aboño* (1999) de María Antonieta Laviada, cuyo paisaje queda recogido desde la zona de Aboño, pero situándonos en el propio medio marítimo, habiendo sido la vista tomada desde una embarcación<sup>37</sup>.



Fig. 9. *Cabo de Torres, Aboño* (1999) de María Antonieta Laviada

Para el último cuarto del pasado siglo encontramos otras formas y modos de entender la imagen paisajística, a excepción de algunas obras que se mantienen en una línea más conservadora, caso de *El Cerro* (1987) de Pelayo Ortega, una

---

36 Los estudios y la literatura científica que abordan el tema son más que abundantes. Se citan algunos ejemplos: MAYA GONZÁLEZ, J. L. y CUESTA TORIBIO, F., *El Castro de La Campa Torres. Periodo Prerromano*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2001; VV.AA., “La Torre de Augusto en la Campa Torres (Gijón, Asturias). Las Antiguas Excavaciones y el epígrafe de Calpurnio Pisón”, *Archivo Español de Arqueología*, nº78, 2005, pp. 129-146.

37 VV.AA., *María Antonieta Laviada, 125 años Cajastur*, Oviedo, Cajastur, 2005.

visión lumínica y optimista sobre la representación del cerro de Santa Catalina. También de Pelayo Ortega, disponemos de otras interpretaciones de la costa local como *Mirador* (1993), donde el paisaje aparece visto desde el interior del estudio del artista, advirtiéndose los utensilios del pintor, como el caballete<sup>38</sup>.

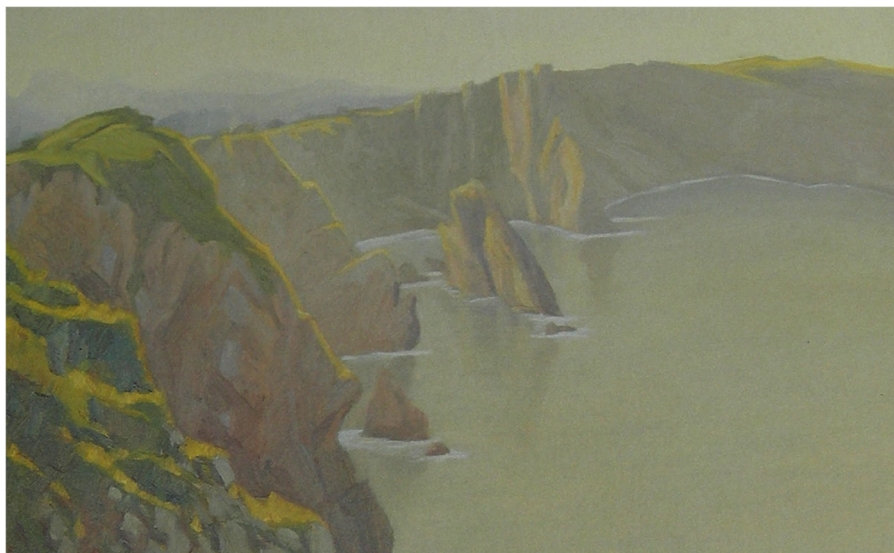


Fig. 10. *Costa de Oriente* (ca. 1977) de César González-Pola

Ya el último tramo de la franja costera, el oriental, se localiza entre la ría de Villaviciosa y la ría de Tina Mayor, límite natural entre Asturias y Cantabria. A lo largo de esta rasa se pueden diferenciar dos zonas, coincidentes con un primer tramo que se dispone entre los concejos de Villaviciosa y de Llanes, con un perfil costero sin grandes accidentes, y un segundo tramo localizado entre Llanes y Ribadedeva, donde hallamos otro tipo de conjuntos paisajísticos. El relieve kárstico que aquí se encuentra ha sido modelado a lo largo de los tiempos por la acción erosiva del agua, dando lugar a un espectacular paisaje preñado de cuevas, dolinas, lapiazes o bufones, tras los que se disponen las formaciones montañosas de los Picos de Europa, terminando por definir un marco natural de elevado valor escenográfico<sup>39</sup>. Al respecto, contamos con

---

38 Algunas obras han sido cedidas por la Galería Cornión (Gijón). Otras se pueden encontrar en publicaciones como BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Gijón, Trea, 2006, ó RODRÍGUEZ, A. A., *Pelayo Ortega. Habitar la pintura. Seis miradas desde Gijón*, Gijón, Llibros del Pexe, 2003.

39 ADRADOS, L., *Costa oriental de Asturias. Un paisaje singular*, Oviedo, Adrados Ediciones, 2011. FLOR RODRÍGUEZ, G., “Las rasas asturianas: ensayo de correlación y emplazamiento”, *Trabajos de Geología*, nº13, 1983, pp. 65-81.

numerosas obras de la zona, como *Costa de Oriente* (ca. 1977) de César González-Pola, que refleja una serie de acantilados y de formaciones rocosas que, si bien no permiten apuntar una localización más concreta, se recrean en la fascinación paisajística y en una visión casi arcádica, congelada en el tiempo, de gran simbolismo<sup>40</sup>.

Asimismo, podemos subrayar que la obra disponible para la rasa costera que va de Ribadesella a Llanes destaca en términos cuantitativos, pero también cualitativos -por ejemplo, en la multiplicidad de accidentes geográficos representados, como los acantilados, los islotes, los farallones o las puntas-. Por lo que parece, los artistas han valorado positivamente una diversidad y riqueza que, gracias a su forma alargada y estrecha y a su disposición paralela a la línea de costa, presenta arenales y montañas con unas espectaculares vistas y un amplio conjunto de playas objeto de culto<sup>41</sup>. Ya en el concejo de Colunga conservamos obras de Ruperto Álvarez Caravia (1919-1993), como *Lastres* (1988), un paisaje de la playa de Lastres y del enclave costero-montañoso que la rodea, uniendo los arenales de Lastres y La Griega para cerrar la composición con la sierra del Suevo. Para terminar, *Cercanías de Lastres* (1990) de Eduardo Sanz recoge una ubicación a medio camino entre Lastres y Luces<sup>42</sup>. La vista nos muestra una vista parcial de la costa y el faro de Lastres, pero también algunos hitos paisajísticos de la ruralidad costera, como la característica “vara yerba” o “balagar”, también conocida en algunos pueblos de la marina asturiana bajo el nombre de “cuques”<sup>43</sup>. Estos montones de yerba se disponen con una forma cónica, en torno a un gran palo llamado “varal”, a modo de almacén improvisado, dando lugar a unos paisajes característicos<sup>44</sup>.

---

40 FEÁS COSTILLA, L., “César González-Pola”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. III, pp. 393-421. VV.AA., *César G.-Pola, “Paisaje de luz, árboles de sombra”*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura, CAMCO y Caja de Asturias, 1995.

41 MENÉNDEZ SOLAR, B., *Guía completa de todas las playas de Asturias*, Gijón, Ediciones El Cohete, 1990. Para otras lecturas de interés sobre este tema MADRID, J. C. DE LA, “Los inicios del turismo en Asturias. Una playa imposible (1840-1940)”, en VV.AA., *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, UAM ediciones, 2015, pp. 239-255. LITVAK, L., *A la playa, op. cit.*

42 El apunte conserva una frase en el lateral inferior del papel: “Desde tierra primera vista del faro de Lastres viniendo de Luces”. SANZ, E., *opus cit.*, p. 50.

43 DÍAZ QUIRÓS, G., *Asturias para el recuerdo*, Oviedo, Hércules Astur, 2006, p. 49.

44 FERNÁNDEZ GARCÍA, F. y RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, F., “Transformaciones recientes en el espacio rural asturiano. Evolución de los cultivos y de la cabaña ganadera (1940-1990)”, en VV.AA., *Medio siglo de cambios agrarios en España*, Alicante, Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 1993, pp. 859-884.

### 3. CONCLUSIONES

Para analizar las imágenes de la rasa costera asturiana han sido fundamentales algunas consideraciones geográficas de diversa índole, en especial aquellas que nos permiten identificar elementos de la topografía o la vegetación presentes en las zonas occidental, central y oriental. Al respecto, la detección de estos caracteres nos permite señalar una serie de diferencias y similitudes paisajísticas en las imágenes que pueden leerse sobre el paisaje real. También hemos de subrayar la doble dimensión de las localizaciones representadas como espacios físicos y *lugares de la memoria*, puesto que la actividad artística ha consolidado una serie de lugares plásticos que, tomando los primeros como modelo, terminan por resultar perfectamente identificables para los miembros de una comunidad al poseer un carácter fuertemente significativo<sup>45</sup>. Del mismo modo, este rasgo resulta especialmente relevante cuando se advierten las características formales de unas obras que tienden a emplear un estilo marcadamente figurativo, basado en la claridad expositiva y la legibilidad, así como en la plasmación de unos enclaves que insisten en cualidades y valores paisajísticos en estrecha consonancia con la identidad costera regional. Además, esta premisa se confirma en la identificación de las distintas unidades del paisaje real en la imagen plástica, la temprana consolidación de los elementos iconográficos más típicos y el mantenimiento de las tónicas discursivas para la temática. De igual modo, se puede decir que la visión de la costa asturiana ha estado profundamente marcada por una interpretación nostálgica, ya que, de forma insistente y, a veces, anacrónica, se recurre al imaginario preindustrial de distintos enclaves de esta rasa costera.

### BIBLIOGRAFÍA

- ACEBES, M., *Álvaro Delgado. Gesto y color*, San Sebastián, Fundación BBVA y Editorial Nerea, 2006.
- ADRADOS, L., *Costa oriental de Asturias. Un paisaje singular*, Oviedo, Adrados Ediciones, 2011.
- AGUIRRE, R., *El Cantábrico entre la Vela y el Vapor: una cultura común*, San Sebastián, Txertoa, 1994.
- ALCAIDE GONZÁLEZ, R. "La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precursores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social", *Scripta Nova. Revista de Geografía y Ciencias Sociales*, nº 55, 1999, pp. 32-54.

---

45 NORA, P., "Entre la Memoria y la Historia. La problemática de los lugares", *Los lugares de la memoria*, Ciudad de México, Ediciones Trilce, 2008.

- ÁLVAREZ CASTRILLÓN, J. A. y MARCOS VALLAURE, E., *Pintores del Occidente asturiano en el Museo de Bellas Artes de Asturias*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2009.
- ÁLVAREZ URÍA, G. y GUTIÉRREZ MAYO, J., *Guía de Asturias con mapas-itinerarios*, Gijón, Compañía Asturiana de Artes Gráficas, 1905.
- ARIAS ANGLÉS, E., “Veleros y vapores en la pintura española”, *La España marítima del siglo XIX (II)*, *Cuadernos del Instituto de Historia y Cultura Naval*, nº 5, 1989, pp. 109-128.
- BARÓN, J.:
- *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.
  - *Ramón Romea y Ezquerro (1830-1907)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1989.
  - “Renovación y modernidad en la pintura en Asturias”, en VV.AA., *Centro y Periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993.
- BONET, J. M., *Pelayo Ortega*, Gijón, Trea, 2006
- CALVO SERRALLER, F., “La teoría del paisaje en la pintura española del siglo XIX: de Villamil a Beruete”, en *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, 115-129.
- CANELLA, F. y BELLMUNT, O., *Guía general del viajero en Asturias: con un mapa de la provincia de Oviedo y láminas fototípicas y fotograbadas*, Gijón, Fototip. y Tip. O. Bellmunt, 1899, pp. 109-126.
- CAVEDA Y NAVA, J., *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 y hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, tomo II, 1867.
- DELANTY, G., *Community*, Barcelona, Editorial Graó, 2006.
- DÍAZ GONZÁLEZ, T. E. y FERNÁNDEZ PRIETO, J. A., *Paisaje vegetal del noroeste ibérico. El litoral y orquídeas silvestres del territorio*, Gijón, Trea, 2002.
- DÍAZ LIZANO, N., “Modos de vida en el ámbito rural de la costa occidental asturiana”, en VV.AA., *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*, Valencia, Universitat de Valencia, 2017, pp. 1646-1657.
- DÍAZ QUIRÓS, G., *Asturias para el recuerdo*, Oviedo, Hércules Astur, 2006.
- DÍEZ, J. L., *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado: catálogo general*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.
- FANDOS RODRÍGUEZ, L., “La costa y el mar de Asturias”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 655-680.
- FEÁS COSTILLA, L., “César González-Pola”, en VV.AA., *Enciclopedia de*

- Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. III, pp. 393-421.
- FEÁS COSTILLA, L., “Hacia el canon definitivo de los pintores asturianos”, en VV.AA., *Enciclopedia de Artistas Asturianos*, Oviedo, Hércules Astur, 2002, t. I, pp. 14-38.
- FERNÁNDEZ, A. y MÉNDEZ, B., *Pintores del Nalón. Guía visual de la ruta pictórica “La Colonia-Joaquín Sorolla”*, Oviedo, Fundación Mújica y Gobierno del Principado de Asturias, 2004.
- FERNÁNDEZ OCHOA, C. y MORILLO CERDÁN, A., “Implantación romana y tráfico marítimo en la costa asturiana”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 35, 1995, pp. 251-262.
- GARCÍA LOPEZ, J. R., “La marina mercante: del vapor al diésel”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 611-644.
- GARCÍA QUIRÓS, R. M., “Los paisajes asturianos de César González-Pola”, *Revista Liño*, nº 10, 1991, pp. 211-220.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, A., *Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002.
- LITVAK, L., *A la playa. El mar como tema de la modernidad en la pintura española, 1870-1936*, Madrid, Fundación Mapfre Vida, 2000.
- LLORDÉN MIÑAMBRES, M., *Desarrollo económico y urbano de Gijón en los siglos XIX y XX*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1994.
- LOZANO, P., “Odón de Buen, un legado vigente”, *Revista del Instituto Español de Oceanografía (IEO)*, nº 21, 2014, pp. 48-55.
- MAURÍN ÁLVAREZ, M., “El territorio asturiano en el marco socioeconómico”, en VV.AA., *Geografía de Asturias*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana, 1992, t. I, pp. 65-68.
- MIER VALERÓN, L., *Iconografías portuarias. Miradas artísticas del litoral asturiano*, tesis doctoral inédita, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2017.
- MURCIA, E., *Las villas costeras en el sistema urbano asturiano*, Gijón, Silveiro Cañada, 1981.
- ORTEGA CANTERO, N., “Paisaje e identidad en la cultura moderna española”, en VV.AA., *El paisaje: valores e identidades*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 47-68.
- PENA LÓPEZ, C., “Paisajismo e identidad. Arte español”, *Estudios Geográficos*, nº 269, 2010, pp. 505-543.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, J., “Ocio y religiosidad en la mar”, en VV.AA., *Asturias y la mar*, Oviedo, Editorial de Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 775-792.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, M. R., “La caza de ballenas”, en VV.AA., *Asturias y la Mar*, Oviedo, Editorial Prensa Asturiana y Ediciones Nobel, 2006, pp. 31-48.
- TAPIA GÓMEZ, A., *Topografía subterránea*, Barcelona, Edicions UPC. Uni-

- versitat Politècnica de Catalunya, 2005.
- TOLÍVAR FAES, J. y SUÁREZ-CANTÓN, M., “Nuevas obras y escritos del pintor José Robles”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 127, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1988, pp. 507-538.
- TORNADIJO RODRÍGUEZ, T. F., “Asturies y Galicia na Geographia de Ptolomeo”, *Asturies. Memoria encesa d’un país*, nº 25, 2008, pp. 4-17.
- SANZ, E., *Faros de Asturias*, Gijón, Silverio Cañada, 1990.
- SANTAMARÍA FERNÁNDEZ, A. E., “Volver al bosque. Nostalgia, utopía y juego”, *AusArt Journal for Research in Art*, nº 6 (1), 2018, pp. 213-282.
- VV.AA., *Aureliografía*, Gijón, Fundación Alvargonzález, 2006.
- VV.AA., *Jesús Angel, naturaleza y pintura*, Avilés, Ediciones Azucel, 2006.
- VV.AA., *Los pequeños puertos asturianos durante los siglos XIX y XX y los sistemas industriales locales*, Madrid, CEHOPU, Ministerio de Fomento y Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, 2008.
- VV.AA., *Manuel Sigüenza Alonso (1870–1964)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.
- VV.AA., *María Antonieta Laviada, 125 años Cajastur*, Oviedo, Cajastur, 2005.
- ZARATE MARTÍN, A., “Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie IV, Geografía, t.V, nº 5, 1992, pp. 41-66.

Laura Mier Valerón

Dpto. de Historia del Arte  
 UNIR / Universidad Isabel I  
<http://orcid.org/0000-0003-0165-0083>  
[laura.mier@unir.net](mailto:laura.mier@unir.net) / [lauramiervaleron@gmail.com](mailto:lauramiervaleron@gmail.com)