

universidad de león

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Historia

La fotografía en León (1839-1900)

Tesis doctoral

Doctorando: Isabel Barrionuevo Almuzara

Director: Francisco Carantoña Álvarez

León, 2015



Pepe Gracia (1964)

A mis padres, que me enseñaron
a tomarme la vida en serio

0. INTRODUCCIÓN 6

0.1. Objeto de estudio 8

0.2. Objetivos del trabajo 9

0.3. Estructura del trabajo 12

1. POR QUÉ LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN (1839-1900) 15

1.1. Itinerarios metodológicos: el estado de la cuestión 15

1.1.1. Las historias DE la fotografía 19

1.1.1.1. Las historias DE la fotografía en España 23

1.1.2. Las historias A TRAVÉS de la fotografía 40

1.1.2.1. La fotografía como documento de archivo 43

1.1.2.2. La fotografía como fuente historiográfica 45

1.1.2.3. Las historias A TRAVÉS de la fotografía 57

1.2. Propuesta metodológica 62

1.3. Fuentes para la investigación 65

2. MARCO SOCIO-ECONÓMICO DE LA INVESTIGACIÓN 67

2.1. León, una provincia atrapada en otro siglo 70

2.2. La Economía 83

2.2.1. Actividad industrial 88

2.2.2. Actividad comercial 96

2.2.3. Instituciones financieras 109

2.3. La Sociedad 121

2.3.1. Espacio urbano 124

2.3.2. Infraestructuras y servicios urbanos 137

2.3.3. Sanidad 148

2.3.4. Beneficencia 150

2.3.5. Educación y cultura 155

2.3.6. Ocio 164

3. LA META: REPRESENTAR LA REALIDAD DE MANERA FIDEDIGNA 185

3.1. Siglos de experimentación 185

3.1.1. Josef Nicéphore Niépce 188

3.1.2. Louis-Jacques Mandé Daguerre 192
3.1.3. William Henry Fox Talbot 196
3.1.4. Otros 'padres' de la fotografía 200

3.2. El daguerrotipo: de París al mundo 208

3.3. España conoce el invento de Daguerre 211

3.4. Daguerrotipistas en la Comunidad Autónoma de Castilla y León 229

ANEXO 234

4. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. PRIMEROS CONTACTOS 235

4.1. Los dibujos al natural 236

4.2. La imprenta Miñón vende daguerrotipos 238

4.3. Bernard Neira [Bernardo Fernández Neira] 240

4.4. Las imágenes de viajeros y ambulantes 244

4.4.1. Viajeros 245
4.4.1.1. Louisa Mary Anne Anson y Edward King Tenison 247
4.4.1.2. Charles Clifford 250
4.4.2. Ambulantes 257
4.4.2.1. Galtier 257
4.4.2.2. Juan José García Peribáñez 258
4.4.2.3. Rafael Almazán Idelmón 259
4.4.2.4. Madame Ludovisi (Jeanne-Catherine Esperon / Catalina Esperon) 261
4.4.2.5. Juan Pérez Galiano 262
4.4.2.6. Juan Peinado 264
4.4.2.7. Juan M. Ocaña 264
4.4.2.8. Gerier 265
4.4.2.9. Antonio de Inés 265

4.5. La industria y el comercio fotográficos 266

4.6. La fotografía en movimiento 269

4.6.1. Manifestaciones precinematográficas. La fotografía animada 269
4.6.2. Lumière en León 277
4.6.3. Las barracas del cine 280
4.6.4. Los hermanos Pradera. Las primeras películas de ambiente leonés 282

ANEXO 287

5. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS DE LOS PIONEROS 288

5.1. Los estudios fotográficos en Castilla y León 289

5.2. El primer estudio en León, de la mano de un aficionado 291

5.3. Casimiro Alonso Ibáñez 295

5.4. José María Cordeiro 301

5.5. Matías Rodríguez Díez, en Astorga 334

5.6. Las exposiciones regionales leonesas y la fotografía 336

ANEXO 345

6. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. MISIONES FOTOGRÁFICAS 346

6.1. Encargos profesionales 348

6.1.1. Leopoldo Rovira Deloupy 348

6.1.2. Paul Sauvanaud 349

6.1.3. Christian Franzen y Nissier 349

6.2. Fotografía para enviar. Las postales 352

6.2.1. Jean Laurent y Cía. 353

6.2.2. Hauser y Menet 359

6.2.3. Josep Thomas Bigas 360

6.3. Catálogos patrimoniales 362

6.3.1. Casiano Alguacil y Blázquez 365

6.4. Al servicio de la ciencia y de la técnica 368

6.4.1. Hans Friedich Gadow 368

6.4.2. Juan María Hipólito Aymar d'Arlot, Conde de Saint-Saud 370

6.4.3. Manuel Diz Bercedóniz 371

ANEXO 374

7. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. LAS GALERÍAS ESTABLES 375

7.1. La ciudad de León 376

7.1.1. Miguel Germán Gracia Pascual 378

7.2. La provincia de León 413

7.2.1. Los hermanos Prieto Ferrero 413

7.2.2. Ponferrada 414

ANEXO 416

8. CONCLUSIONES..... 417

LISTA DE REFERENCIAS 423

0. INTRODUCCIÓN

Emprendí los estudios de Tercer Ciclo realizando los cursos del Programa de Doctorado *La Historia y sus Fuentes* del Departamento de Historia de la Universidad de León, durante el bienio 2004-2006.

Al finalizar los cursos de Doctorado y tras la realización del preceptivo trabajo de investigación me fue reconocida la suficiencia investigadora. Registré en 2005 el Proyecto de Tesis sobre el tema *Historia de la Fotografía en León (1839-1939*). Se me asignó como tutor al Dr. Gustavo Puente Feliz.

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, en primer lugar, a Gustavo Puente Feliz por su paciencia y dedicación para que este trabajo se llevase a cabo. Su sentido fallecimiento condujo a que el Dr. Francisco Carantoña Álvarez asumiese con generosidad este proyecto de tesis.

Mi reconocimiento a Francisco Carantoña Álvarez por su inmediata disposición, su injustificada confianza y el apoyo para que este trabajo se llevase a cabo.

Mi gratitud a la Dra. Margarita Torres Sevilla, sin la que este trabajo no habría existido. Su opinión, ánimo y consejo, hace más de una década, me estimuló a construir este texto.

Al Departamento de Historia de la Universidad de León, a sus Áreas y Personal de Administración y Servicios y a la Unidad de Doctorado, por su permanente asistencia y apoyo, atención y amabilidad en los años como alumna de doctorado.

La motivación de esta tesis doctoral reside, inicialmente, en la afición por la fotografía y en el interés por conocer los orígenes de la misma. A eso se sumó el encargo, realizado en 1994, por el Instituto Leonés de Cultura (Diputación de León), de reconstruir la biografía profesional de Charles Alberty (Loty) tras la adquisición por parte de la institución del fondo fotográfico del citado autor relativo a la provincia de León y datado en la década de 1920. La información aportada por los propietarios de las fotografías contenía dudas que, tras meses de investigación, se pudieron convertir en certezas.

Al hilo de esas pesquisas en archivos públicos y privados, en bibliotecas, en fondos de publicaciones periódicas, en la bibliografía sobre historia de la fotografía y a través de entrevistas con historiadores, con descendientes de fotógrafos, y de todas las fuentes a mi alcance, constaté que la fotografía en León era una materia apenas explorada.

A Loty le sucedió otro fotógrafo, José María Cordeiro, y creció la dificultad porque en este caso los orígenes estaban a mediados del siglo XIX, las fuentes eran lejanas en el tiempo y obstinadas en su ocultación. Nuevamente, la oportunidad de rescatar la vida y la biografía profesional de un autor me conectó con otros fotógrafos y sus obras y me decidí a profundizar con el objetivo de formalizar un trabajo, un proyecto de tesis que hoy se presenta oficialmente con el título *La fotografía en León (1839-1900)* y con la aspiración de obtener el grado de Doctor, pero también con el deseo y la ambición de hacer público un conocimiento que pueda ser el punto de partida para otras investigaciones. Sé que el objeto de estudio, la fotografía en León, se halla en constante evolución y, por tanto, soy consciente de la obsolescencia de este trabajo.

0.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio de la presente tesis doctoral, titulada *La Fotografía en León (1839-1900)* se sitúa en los orígenes de la fotografía en la provincia de León, sus primeras manifestaciones y el desarrollo de la profesión y los profesionales, así como de los aficionados, que ejercieron tanto de manera ambulante como con estudio fijo en el marco temporal señalado.

También es objeto de estudio la imagen en movimiento. Desde las manifestaciones pre cinematográficas, hasta la primera película grabada en León, así como una breve aportación sobre la industria y el comercio fotográficos.

Al marco temporal se suma el ámbito territorial, que está condicionado por el desarrollo y la implantación de la técnica fotográfica en la provincia. Se atenderán, en este sentido, los espacios geográficos provinciales en los que la fotografía tuvo presencia durante el siglo XIX en galerías fotográficas: León, Astorga y La Bañeza, así como los enclaves que despertaron el interés de los fotógrafos: las principales ciudades de la provincia y otros como Sahagún, Grajal de Campos, San Miguel de Escalada, etcétera.

0.2. Objetivos del trabajo

Se pretende responder a las preguntas: quién y cuándo se fotografió, qué se fotografió, dónde se fotografió, y por qué se fotografió en la provincia de León entre 1839 y 1900.

En consonancia con el objeto de estudio planteado, se plantean los objetivos del trabajo. El propósito, y con ese fin se ha construido este trabajo, es saber cuándo conocieron los leoneses la nueva técnica de representación de la realidad, la fotografía; quiénes nos la acercaron antes de que se establecieran los profesionales pioneros en la provincia (viajeros y ambulantes); dónde se instalaron los primeros estudios y por qué; qué trabajos realizaron. Asimismo, el estudio persigue revelar los inicios de la fotografía en movimiento, del cine, y sus primeras manifestaciones en el siglo XIX.

Para responder a estas preguntas, planteamos:

a) Conocer la situación económica y social en León durante el siglo XIX. La fotografía en León no se entiende como una isla, ajena a los acontecimientos económicos y sociales de la ciudad y de la provincia en el marco cronológico descrito. Es imprescindible contextualizarla, pues resulta determinante en su implantación y desarrollo.

b) Recapitular los hechos conocidos sobre el origen de la fotografía y quienes la hicieron posible: Niépce, Daguerre y Talbot. Es el punto de partida obligado para, de manera progresiva, avanzar en el conocimiento de las manifestaciones fotográficas desde su nacimiento en París en 1839.

c) Conocer cuándo y cómo se enteraron los leoneses del invento de Daguerre. Si fue al mismo tiempo y por las mismas vías de conocimiento que en el resto de España.

d) Conocer quiénes, cuándo y por qué retrataron por primera vez León y su provincia. Qué interés movió a los primeros fotógrafos y en qué momento y

circunstancias. Se dedicará una breve reseña a los orígenes de la industria química leonesa por estar relacionada con la fabricación de productos destinados al uso fotográfico.

e) Conocer quiénes y cuándo se establecieron los primeros fotógrafos con estudio estable de la provincia. En la década de 1860 se puede situar el inicio de la actividad fotográfica de los primeros fotógrafos con galería de la provincia: Casimiro Alonso Ibáñez, con estudio en la calle Nueva, de León, y Matías Rodríguez Díez, con estudio en la calle San Francisco, de Astorga. Hacia 1869 inicia su actividad, también en la capital, José María Cordeiro, con galería en la calle San Pelayo y una década más tarde, Benito Prieto Ferrero, que inauguró su estudio en La Bañeza en 1879.

f) Conocer cuándo y quiénes acercaron a León las primeras imágenes en movimiento, los antecedentes del cine. Las imágenes en movimiento, amén de los espectáculos de linterna mágica que desde 1860 se fueron sucediendo en barracas de feria y teatros improvisados, llegaron a León de la mano de uno de sus fotógrafos: Winocio Testera, en los últimos años del siglo XIX. Se repasarán los principales acontecimientos hasta 1904, fecha en la que se graba y proyecta la primera película de ambiente leonés: *La salida de misa de 12 de la Catedral*, ocho años más tarde que la salida de misa de El Pilar de Zaragoza.

Algo había cambiado para que no se produjera tanto lapso temporal como ocurrió en el caso de la llegada de la fotografía a León. La sociedad leonesa sí que era propicia a los espectáculos de barraca de feria.

g) Conocer cuándo y quiénes se desplazaron a León para realizar fotografías con una misión concreta. En algunos casos fue por encargo de compañías que desarrollaban obras públicas, en otros, para realizar catálogos de imágenes destinados a la industria editorial (libros y postales) y también hubo iniciativas particulares movidas por interés científico.

h) Rescatar la vida y obra de los primeros fotógrafos con estudios estable en la provincia. En 1888 se instala en León Germán Gracia. Destaca la

inexistencia de estudios fotográficos tempranos en Ponferrada o en otras ciudades de la provincia, salvo la saga familiar Prieto en La Bañeza. El trabajo se sitúa ya en pleno siglo XX.

0.3. Estructura del trabajo

La tesis se ha organizado en 9 apartados:

Capítulo 0. Introducción. Se justifica la motivación personal del trabajo, se delimita el objeto, *La fotografía en León (1839-1900),* se señalan los objetivos del estudio y se presenta la estructura del trabajo.

Capítulo 1. Por qué La Fotografía en León (1839-1900). En este capítulo se analiza el *estado de la cuestión* en lo que se refiere a Historia de la Fotografía desde su nacimiento en el año 1839 hasta la actualidad, desde el punto de vista de la historiografía y de la metodología. Se describe y justifica el camino metodológico elegido para este trabajo y, por último, se referencian las fuentes y recursos de información que he considerado esenciales.

Capítulo 2. Marco socio-económico de la investigación. La segunda parte se centra en contextualizar *La fotografía en León*, materia objeto de este trabajo. Se trata de conocer cómo era, qué ocurría en la ciudad en el marco cronológico en el que el 'invento' fotográfico se da a conocer al mundo, en el año 1839, y varias décadas después, hasta 1900.

Capítulo 3. La Meta: representar la realidad de manera fidedigna. La tercera parte actúa a modo de cimiento del cuerpo investigativo. Contiene los hechos conocidos sobre el descubrimiento de los primeros procesos fotográficos, efectuados por Niépce, Daguerre y Talbot, entre otros, así como las primeras realizaciones, en Barcelona y Madrid, de los daguerrotipos que darían paso al conocimiento de la fotografía en España. Acerca, asimismo, el relato de las primeras manifestaciones daguerrotípicas en las ciudades de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León.

Capítulo 4. La fotografía en León. Primeros contactos. Esta cuarta parte arranca con la noticia de los 'dibujos al natural' ofrecidos por un leonés, lo que podría considerarse como una manifestación pre fotográfica y se centra en las

décadas de 1850 y 1860, etapa caracterizada por la presencia de los primeros fotógrafos en la provincia, viajeros y ambulantes, que realizaron retratos y fotografiaron por primera vez monumentos y paisajes. Se reseña brevemente la industria y el comercio fotográficos. El capítulo se cierra con un apartado dedicado a la fotografía en movimiento, desde los antecedentes del cine hasta la primera película conocida rodada en León, *Salida de misa de doce de la Catedral* de León, en 1904, pasando los las barracas ambulantes, bares, cafés y teatros en los que se proyectaba cine.

Capítulo 5. La fotografía en León. Los estudios fotográficos de los pioneros. El trabajo se detiene, en este quinto apartado, en el relato del paso del la fotografía de los ambulantes a las primeras galerías fotográficas establecidas en León en la década de 1860. Se incluyen, asimismo, referencias a las exposiciones regionales leonesas de 1876 y 1892 en las que tuvo presencia la fotografía provincial y nacional.

Capítulo 6. La fotografía en León. Misiones fotográficas. Este capítulo se ha reservado para las misiones fotográficas: comerciales, científicas y documentales realizadas por fotógrafos profesionales foráneos y también por aficionados que se desplazaron a León durante el siglo XIX y primeros años del siglo XX para retratar la provincia.

Capítulo 7. La fotografía en León. Las galerías estables. Este capítulo se dedica al relato de las galerías fotográficas que, tanto en León como en la provincia, perduraron en el tiempo, a los profesionales que las pusieron en marcha y a sus herederos, que las mantuvieron durante décadas.

Capítulo 8. Conclusiones. El apartado octavo se ha destinado a la exposición de las conclusiones de la investigación que intentan responder a los objetivos planteados al inicio de la misma, descritos en el apartado 0.2 de este capítulo.

El trabajo cuenta con un último apartado en el que se referencia la bibliografía consultada y que ha resultado de interés. La bibliografía utilizada se

cita en el texto siguiendo las normas APA (American Psychological Association), con el sistema de autor-fecha, indicando la página o páginas en el caso de tratarse de monografías y siempre que se introducen citas literales. En la lista de referencias final se han utilizado también las normas APA.

1. POR QUÉ LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN (1839-1900)

> Las imágenes captadas por una cámara son una fuente histórica fundamental. La Historia de la Fotografía es una más de las caras del poliedro de la Historia Contemporánea, así como una fuente documental de primera magnitud.
> *(Lara López, 2004)*

1.1. Itinerarios metodológicos: el estado de la cuestión

Resulta imprescindible explorar la historiografía en la materia, lo que se justifica por sí mismo y adquiere mayor relevancia, porque la autora de este trabajo de investigación es ajena, por formación y profesión, a la ciencia histórica.

Y en la búsqueda de la metodología apropiada, se ha asumido inicialmente, como la que más convenía al propósito de la tesis, la planteada por la profesora Beatriz de las Heras.

"Necesitamos un modelo metodológico", explica De las Heras (2012, s. p.), "que nos ayude a analizar y transformar la información fotográfica con un objetivo: crear un discurso visual a través del desciframiento de los códigos del lenguaje fotográfico y un método científico para abordar el pasado".

De las Heras (2012), aborda la cuestión de la metodología, aseverando que el punto de partida debe ser diferenciar lo que significa hacer historia DE la

fotografía y lo que significa hacer historia A TRAVÉS de la fotografía. Las preposiciones 'de' y 'a través de' no son un matiz, sino que indican una diferencia conceptual que marca los límites de los objetos de investigación:

> Hacer historia DE la fotografía la convierte en OBJETO mismo de la investigación; hacer historia A TRAVÉS de la fotografía implica que ésta se transforme en un INSTRUMENTO de investigación, de análisis e interpretación de la Historia. Hacer Historia DE la Fotografía sería estudiar el proceso de evolución del medio mientras que hacer Historia A TRAVÉS de la fotografía sería acercarse a ese medio como elemento de conocimiento visual del pasado. En cualquier caso, ambas líneas de investigación deben retroalimentarse, de manera que la historia de la fotografía sirva para el análisis en profundidad (autor, técnica, gustos estéticos) a lo que sumaremos el momento socio económico para obtener una visión lo más completa posible de la fotografía-instrumento y así poder convertirla en documento, fuente histórica que por sí misma no tiene reconocido. (s.p.) (*Figura 1*)

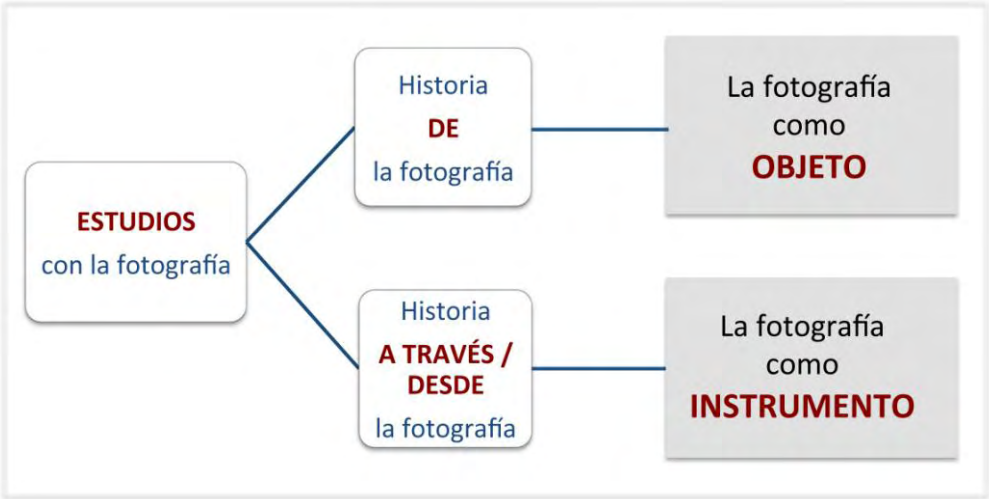


Figura 1

Con este planteamiento, se construyó un esquema de partida, sumando a la propuesta de De las Heras la necesidad de que en el desarrollo de nuestra

Historia DE la fotografía se incluyese no sólo el proceso de evolución del medio, es decir, la evolución técnica, sino también a los autores (los fotógrafos) y sus obras (las fotografías). Asimismo, y para atender al planteamiento de la Historia A TRAVÉS de la fotografía, se ha tenido en cuenta la necesidad de considerar a las fotografías como documentos/fuente para la historia.

A la propuesta metodológica inicial de la profesora Beatriz de las Heras, se añadieron otros contenidos en un modelo que encajaba con el planteamiento de este trabajo, cuyo objeto es, como hemos indicado en el apartado *0.1. Objeto de estudio*: "conocer los orígenes de la fotografía en León, sus primeras manifestaciones y el desarrollo de la profesión y los profesionales, así como de los aficionados, que ejercieron tanto de manera ambulante como con estudio fijo entre 1839 y 1900). *(Figura 2)*

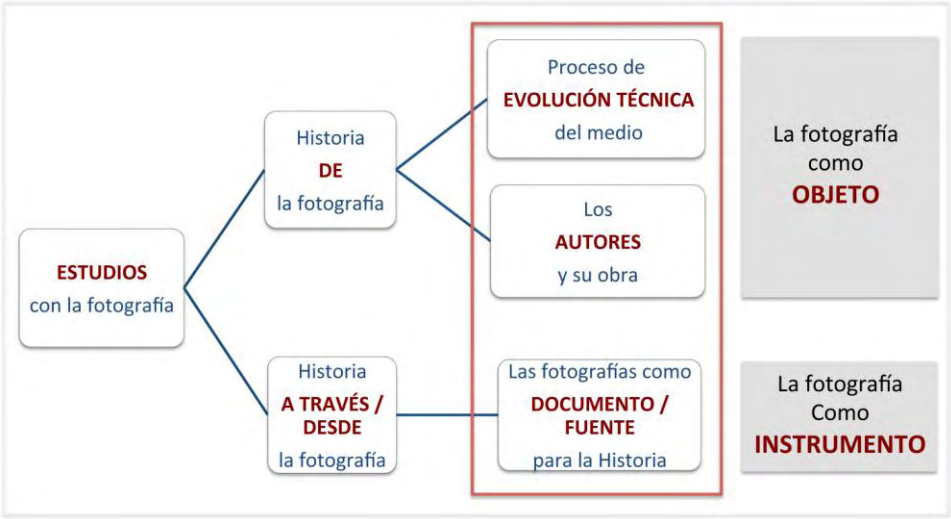


Figura 2

Y atendiendo a la necesidad de "sumar el momento socio económico", según propone De las Heras, se mantuvo la particularidad de contextualizar la historia DE/A TRAVÉS de la fotografía en la historia socio-económica de León.

Para contextualizar el hecho fotográfico, el profesor Angello Schwarz avanzaba en 1981 una posibilidad que en la actualidad se percibe como incontestable:

> Una historia de la fotografía replegada sobre sí misma no tiene ningún sentido, si no es en el hacer funcionar el mercado de las antigüedades. La historia de la fotografía debe medirse, confrontarse con otras historias particulares, con la historia global. Sin este reencuentro, los historiadores de la fotografía y la historia de la fotografía permanecerán encerrados en un *gheto*, será una isla separada de su continente natural.

La necesidad de poner en contexto los acontecimientos fotográficos con el resto es una opinión compartida y recogida en obras como *Crisis de Historia* coordinada por el profesor Joan Fontcuberta (2002): "No debe producirse una historia de la fotografía descontextualizada de los fenómenos culturales, sociales, económicos y políticos en los que se enmarca la propia producción de las imágenes fotográficas. La contextualización de imágenes en el respectivo momento histórico es fundamental" (p. 67).

Pensando haber encontrado la clave metodológica para este trabajo, se articularía un relato en el que se sumarían: la evolución de la técnica, los autores y su obra, atendiendo así al planteamiento de una Historia DE la fotografía, más el empleo de las fotografías como documento, como fuente para la historia, construyendo así, y al mismo tiempo, una Historia A TRAVÉS de la fotografía en un apartado que se denominaría: Fotografías con historia. Además, el relato DE y A TRAVÉS se interrelacionaría y contextualizaría en la sociedad y la economía leonesas del marco temporal elegido.

Y para dar forma al trabajo de la manera más ortodoxa posible, se indagó en los modelos historiográficos, en las formas de hacer historia DE la fotografía y A TRAVÉS de la fotografía en la bibliografía existente, tanto en las publicaciones

en España como fuera de nuestras fronteras, para así seguir la tendencia que más conviniera a la hora de conformar el relato con las investigaciones llevadas a cabo.

1.1.1. Las historias DE la fotografía

El profesor Bernardo Riego (1996) distingue dos etapas en la construcción de la Historia DE la Fotografía, una primera que comenzó en 1839, al tiempo que se produjo el anuncio del 'invento' al mundo, con la técnica fotográfica y sus avances como objeto de análisis histórico y una segunda, un siglo después, en la década de 1930, en la que las imágenes y los autores son el elemento central del análisis histórico.

El primer libro sobre fotografía se publicó el 20 de agosto de 1839 en París bajo el título *Historique et description des procedes du daguerréotype et Diorama* y su autor fue Louis Lacques Mandé Daguerre, inventor del primer proceso técnico para la producción de imágenes fotográficas en metal. A partir de ese momento se sucedieron en España y en el resto de Europa las publicaciones en las que se relataban los avances de las técnicas fotográficas.

Otro de los considerados, junto a Daguerre, 'padres' de la fotografía, Henry Fox Talbot, publicó entre 1844 y 1846, cinco años después del nacimiento oficial de la fotografía, el primer libro fotográfico ilustrado de la historia, con 24 láminas, fotografías (calotipos). Las imágenes originales fueron adheridas a mano. *The Pencil of Nature* (*El lápiz de la naturaleza*) fue impreso y publicado por entregas. Actualmente se conservan unos 40 originales, pues la fragilidad de los originales calotípicos no ha resistido el paso del tiempo.

Josef María Eder, químico de formación y director de la Escuela Imperial de Fotografía de Viena, publicó en 1890 *Geschichte der Photographie,* una recopilación de los logros obtenidos hasta el momento en la física y la química, fundamentales en la consecución de la fotografía. Destaca en su libro los avances

en los ámbitos de la fotoquímica y de la óptica, así como de la cámara oscura, con referencia a Daguerre y a Talbot.

En 1888, Louis Alphonse Davanne, miembro de la Sociedad Francesa de Fotografía, estableció, por su parte, tres etapas en la historia de la fotografía basándose en los avances técnicos.

Esta tradición historiográfica que refleja la Historia DE la Fotografía como una sucesión de logros y utilidades en diversos campos de la técnica y la industria en la que la valoración de las imágenes fotográficas es la de la lógica consecuencia de los avances en la investigación de la física y la química, tiene su reflejo también en las obras de Georges Potonniée, editada en París en 1925 bajo el título *Histoire de la découverte de la photographie*, en la del profesor Erich Stenger en Nueva York en 1939 con motivo del centenario de la invención, *The history of phtography*, y en la de Robert Taft de 1938, *Photography and the American scene,* que como apunta el profesor Bernardo Riego (1996) "ya anticipa los cambios que se van a producir en la historiografía" en referencia a la relevancia que los autores y sus imágenes cobrarán en la segunda etapa de la construcción de la Historia de la Fotografía, que se inicia en 1930.

En la década de 1930, como se ha indicado, surge una nueva sensibilidad. A la tradición decimonónica en la que se estudia la historia de una técnica, se suma la importancia de las imágenes y de los autores que las hicieron. El precursor es Beaumont Newhall, que así se refleja en su obra *The History of Photography from 1839 to the Present Day* editado en Nueva York en 1949.

En 1955, Helmut Gernsheim publica *The history of photography: from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, editada en Barcelona en 1967 bajo el título *Historia gráfica de la fotografía*. Sigue la estela de Newhall y a partir de estas obras, se abre la vía a una nueva concepción de la historia de la fotografía, no sólo basada en etapas técnicas, sino especialmente dedicadas a los fotógrafos y su obra. Destacar en este sentido que en las historias de la fotografía construidas por Newhall y Gernsheim primaba que

ambos eran coleccionistas y sus textos servían, sobre todo, para poner en valor el contenido de sus colecciones, es decir a los autores y las fotografías que por razón de su propiedad, les interesaban.

A la vez que se explicitan las diferentes etapas fotográficas asociadas a los grandes avances de la técnica, se comienzan a crear los libros de fotografía como 'panteón' de autores fotográficos, que empezarán a tener presencia en el mercado del coleccionismo lo que significará el inicio de la valoración artística de la fotografía.

Gernsheim, fotógrafo y coleccionista, sólo situó en su 'panteón' a un fotógrafo español: José Ortiz Echagüe, citado como ejemplo en España, de "los fotógrafos de arte más prominentes que utilizaron los procesos de goma-bicromato y otros procesos controlados de positivado" (Vega, 2007, p. 27).

Las únicas fotografías 'españolas' del libro de Gernsheim y, por tanto, siguiendo su discurso, las únicas imágenes 'clásicas' que la fotografía en España podía ofrecer hasta entonces se reducían a: *Fuente y escalinata en un palacio cerca de Guadalajara* (c. 1855), de Charles Clifford; *Muerte de un soldado republicano* (1936), de Robert Capa; *Incursión aérea sobre Barcelona* (1936), de David Seymour; *Pueblo español* (1950), de Eugène Smith (Life); y *España* (1952), de George Oddner. Estas eran nuestras imágenes universales, o dicho de otra manera, la imagen que nuestro país proyectaba desde la fotografía: un rincón pintoresco del XIX, dos escenas de la guerra civil y dos instantáneas de la España de posguerra. Es decir: escenarios para la mirada del viajero; dolor y muerte; penuria y pobreza.

A la escuela historiográfica de Gersnheim se le atribuye que la fotografía haya sido reconocida como un valor cultural socialmente aceptado, lo que ha propiciado que diferentes instituciones comenzaran a apostar por la conservación y difusión del patrimonio fotográfico, de alguna manera a llegar a considerarla como un objeto artístico, y ha propiciado la formación de expertos

en esta materia. La valoración social de la fotografía se ha traducido en que el tiempo las ha situado en subastas y museos y objeto de deseo de coleccionistas.

Por lo que se refiere a las subastas, el primer lugar en el ranking de las fotografías más valoradas de la historia lo ocupa, hasta el momento actual, la fotografía titulada *Rhein II*, de Andreas Gursky. Realizada en 1999, alcanzó el 8 de noviembre de 2011 el precio de 4,3 millones de dólares. Mide más de tres metros de largo por 1,85 de alto. Tiene como protagonista al popular río alemán.

El artista de Leipzig le arrebató el primer lugar a la obra *Sin título #96,* de Cindy Sherman realizada en 1981 y subastada el 11 de mayo de 2011 en 3,9 millones de dólares, batiendo ésta a su vez el récord logrado por la foto de Andreas Gursky *99 Cent II Diptychon*, subastada en febrero de 1997 en 3,3 millones de dólares[1].

Alejándonos del valor crematístico de la fotografía y atendiendo a su valoración como pieza de museo, destaca la apuesta realizada en los últimos años por dos de las más sobresalientes pinacotecas del país: el Museo del Prado y el museo Thyssen-Bornemisza, ambos en Madrid.

Alberto Schommer (Vitoria, 1928-San Sebastián, 2015) fue de julio a septiembre de 2014 el primer fotógrafo vivo que expuso en el Museo del Prado. Una selección de sus retratos dialogaron durante tres meses con lienzos de la colección del museo bajo el título de *Máscaras*.

El museo Thyssen-Bornemisza dedicó la muestra *Vogue like a painting*, de junio a octubre de 2015, a explorar la relación entre la creación fotográfica de moda y la pintura, a través de una selección de fotografías procedentes de los archivos de la revista *Vogue*. Realizadas por prestigiosos fotógrafos de moda, las imágenes llegaron a la exposición por contener rasgos tradicionalmente atribuidos a la pintura, recursos utilizados por los pintores: la teatralidad de los

[1] *El País*, 11 de noviembre de 2011, p. 79

escenarios, el drama del claroscuro, los cuidados esquemas compositivos y un acento especial en la belleza de las figuras, las poses y los decorados.

1.1.1.1. Las historias DE la fotografía en España

En España se hicieron tres traducciones del primer manual de Daguerre de agosto de 1839, la primera publicada por Eugenio de Ochoa en Madrid a finales del mes de septiembre de 1839; la segunda en Barcelona por el introductor en España de la medicina legal, el Dr. Pedro Mata, a finales de noviembre de 1839 y en enero de 1840, traducida por el introductor en España de la Fisiología comparada, Joaquín Hysern y Molleras, y editada por el catedrático de Farmacia de la Universidad de Madrid Juan María Pou y Camps.

"Hasta 1846 no se publicará el primer manual originalmente escrito en castellano, que fue redactado por Eduardo de León Rico, *El daguerrotipo: manual para aprender por sí solo tan precioso arte y manejar los aparatos necesarios*" (Pérez Gallardo, 2015, p. 199).

El profesor Bernardo Riego (1996) apunta que "una de las particularidades de la historiografía fotográfica española es su fecha de inicio, enormemente tardío si la comparamos con la de otros países, hasta el punto que hasta 1981 son tan escasos los trabajos realizados que pueden citarse sin dificultad" (p. 92-113). Pasamos a relatarlos.

Los primeros textos están fechados en 1898. Se trata de dos artículos de Joaquín Rubió y Ors que recogen las primeras experiencias daguerrotípicas españolas. La breve bibliografía española al respecto hasta la década de 1980, suma a los artículos citados, las aportaciones de Josep Demestres en 1939 que con motivo del centenario de la presentación al mundo de la nueva técnica, recoge la primera experiencia daguerrotípica en Barcelona y de H. Alsina Munné en 1954 que dedica un breve capítulo a la fotografía en España en su libro *Historia de la Fotografía*, así como los textos de José Altabella de 1960, que rescató en su libro *Los grandes de la fotografía española* los trabajos de

fotógrafos de prensa y reportajes de la época de la Restauración, publicados en 1976 en el suplemento dominical de *ABC* con cuatro reportajes dedicados a los fotógrafos Christian Franzen, José Demaría Vázquez (Campúa), Juan Comba y Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (Kaulak).

En 1964, Salvador Lluch, cofundador de la Agrupació Fotográfica de Catalunya, realizó un repaso histórico general en el suplemento 1963-1964 de la *Enciclopedia Espasa*, con apuntes sobre el color y el relieve, más un capítulo bibliográfico. También en 1964, Josep María Casademont, publicó con el seudónimo Aquiles Pujol en la revista *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* el artículo *Algunas notas sobre la fotografía catalana actual.*

En la década de 1970, Manuel Falcés presentó su *Introducción a la fotografía española* en la Universidad de Granada (1977) a la que siguió el texto *La fotografía en el Estado español 1900-1978*, epílogo del libro de Petr Tausk *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*, según ha recopilado Doctor Roncero (2013).

> Nuestra Historia de la fotografía [la de España] era una historia hecha al revés, en la medida en que fue construida sin pensar en cómo hacíamos lo que hacíamos, es decir, haciendo primero la historia para después pensar en cómo había que hacerla. Nuestras debilidades reflejan nuestras carencias y por eso, en los años 80, los historiadores de la fotografía en España apelaron a las tres únicas herramientas de las que disponían entonces: la intuición y la capacidad para orientarse en un panorama confuso; la habilidad metodológica más o menos desarrollada en o desde otras disciplinas (la historia, la historia del arte); y la autoformación, que obligó a la aplicación mimética o adaptada de modelos.
> (Vega, 2007, p. 27)

En 1980 comienzan los dos primeros intentos por rescatar del olvido a la fotografía española. Publio López Mondéjar publica ese año *Retratos de la vida*

(1875-1939) con fotografías del autor Luis Escobar, y Miguel Ángel Yáñez Polo publica *Retratistas y fotógrafos*, dedicado a los fotógrafos de Sevilla. Son los textos pioneros, los que marcan el inicio de una nueva etapa para la historiografía española sobre fotografía.

La situación no era la más favorable, opina el profesor Carmelo Vega (2007):

> Existía hasta bien entrada la década de 1970 nula conciencia del valor cultural de la fotografía en la opinión pública, precariedad en la conservación del material fotográfico y escasez de grandes colecciones, negligencia por parte de los organismos competentes de la Administración, endeblez y anquilosamiento de la estructura investigadora de la Universidad española. (p. 29)

En 1981 y de la mano de Marie Loup Sougez se publica la primera recopilación dedicada a la fotografía española en su obra *Historia de la Fotografía*. "Con la exclusiva pretensión de llenar un hueco en la bibliografía nacional se presenta al lector español esta historia de la fotografía". Con estas palabras, Marie-Loup Sougez prologaba su *Historia de la fotografía*. Concebido como un manual general, con el objetivo de proporcionar datos básicos avalados por una bibliografía amplia.

En ese terreno hay que ubicar también el voluminoso libro *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*, de Lee Fontanella, editado ese mismo año (1981) en Madrid. Se trataba de una recopilación de imágenes y autores vigentes y punto de partida indiscutible para cualquier estudio sobre la fotografía en España.

Conversaciones mantenidas con el profesor Fontanella revelan que su interés inicial no era la fotografía, sino la imprenta y los escritores en la España isabelina. Sus investigaciones en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid

sobre la citada materia le descubrieron un patrimonio (sin catalogar y aún no disponible al público en general) que trasladó su interés durante algún tiempo hacia la fotografía y la importancia que para el reinado de Isabel II había tenido, como monarca precursora en el uso de la imagen fotográfica como medio de propaganda. Una de las novedades que aportó Lee Fontanella fue la introducción práctica de una metodología de trabajo que se basó primordialmente en la tradición de la escuela Newhall [la historia de la fotografía la conforman los autores y sus imágenes], que en aquellos momentos apenas estaba extendida en España[2].

No obstante, sus planteamientos metodológicos estaban a años luz de la mayoría de las propuestas que en la década de 1980 se desarrollaban en España, pues como se verá más adelante, la historia de la fotografía se estaba articulando en España sobre unos parámetros de fragmentación territorial y localización que poco tenían que ver con esas visiones globalizadoras defendidas por Fontanella.

Los profesores Bernardo Riego y Carmelo Vega consideran un hito el encuentro que en 1985 tuvo lugar en el Museo Español de Arte Contemporáneo por iniciativa de la actualmente denominada Fototeca del Patrimonio Histórico de España, del Ministerio de Cultura: las *Primeras Jornadas para la Conservación y Recuperación de la Fotografía* en las que se dieron cita todos los que entonces habían iniciado diferentes tareas relacionadas con la recuperación del pasado fotográfico español. Un punto de encuentro de investigadores que trabajaban en esos momentos en torno a la fotografía histórica.

Esas primeras jornadas están consideradas como las precursoras del primer intento colectivo que se hizo para elaborar una *Historia de la Fotografía en España*, que se materializó en las actas del *Congreso Nacional sobre Historia de la Fotografía* que se celebró en 1986 en Sevilla.

[2] La entrevista con el profesor Lee Fontanella se produjo en enero de 2005 en Madrid

El Congreso reunió a la mayoría de 'fotohistoriadores' que en aquellos momentos investigaban en España, mostró el estado de los estudios sobre historia de la fotografía en el país y certificó la necesidad inmediata de buscar nuevos modelos metodológicos "que superasen ese estadio básico de recogida de datos, informaciones e imágenes en el que se encontraban casi todas las investigaciones" (Vega, 2007, p. 56).

Sin embargo, las Actas del Congreso permiten comprobar la ausencia casi generalizada de un soporte metodológico alternativo al listado nominal de fotógrafos ordenados por ciudades, provincias o regiones (nombre, datos biográficos, dirección del establecimiento fotográfico, año de instalación del estudio y periodo de actividad, anécdotas, etcétera). Se trata, en definitiva, de un inventario útil para investigaciones posteriores. En palabras de Carmelo Vega (2007): "Un modelo único que no hacía sino mostrar las deficiencias metodológicas de muchos de esos trabajos y constatar el grado de desconcierto y autodidactismo en el que nos movíamos buena parte de los allí presentes" (p. 30). Una constatación refrendada por Bernardo Riego (1996), quien señala que "las desigualdades metodológicas y de contenido de las actas reflejan bastante bien la recepción fragmentada y caótica que se produjo en España de la historiografía internacional sobre la fotografía" (p. 97).

Antes de finalizar la década de 1980, hay que destacar una fuente fundamental para los historiadores y los documentalistas, la obra de Gerardo Kurtz e Isabel Ortega *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional* (1989), donde se presentan los fondos de esa institución estructurados y sistematizados, con los criterios para el desarrollo de trabajos similares. La Biblioteca Nacional mostró al público parte de sus fondos fotográficos, cuya catalogación había recibido un importante impulso ya entonces, en una exposición cuyo catálogo divulgó como nunca hasta ese momento el valor de la fotografía como parte del patrimonio documental, como documento histórico y atendiendo a su ubicación

entre los fondos, en la sección de Bellas Artes, siguiendo el modelo francés, como documento con valor artístico.

En este punto del relato también hay que reseñar que en el año 1982 se celebró la primera muestra dedicada a la historia de la fotografía en nuestro país, *La fotografía en España hasta 1900*, comisariada por Luis Revenga y Cristina Rodríguez Salmones en la Biblioteca Nacional, que supuso el comienzo de la sensibilización patrimonial hacia estos materiales y, como señaló Francisco Calvo Serraller (1982) en el catálogo:

> La entrada de la fotografía en los museos ha significado el último acto social de un proceso, cuyas características son ya perfectamente homologables a las que definen a cualquier otro objeto artístico tradicional, con el que comparte las mismas leyes sociales, de producción, distribución y consumo. (p. 12)

En 1989, el académico de Bellas Artes Publio López Mondéjar comenzó la trilogía *Las fuentes de la memoria*, que culminó en 1996[3]. Está considerado como el artífice español de la consolidación de la tradición fotohistórica y de la valoración de la fotografía como patrimonio cultural. Entre 1989 y 1996 materializó en tres volúmenes y sus correspondientes exposiciones itinerantes la historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta la España franquista. La aportación de la obra de Publio López Mondéjar es que su *Historia de la Fotografía* se construye desde la historia de España.

Ya en la década de 1990, Manuel Durán Blázquez y Juan Miguel Sánchez Vigil comenzaron con el título *España en blanco y negro 1839-1936*, la serie

[3] López Mondéjar, P. Su proyecto *Las fuentes de la memoria*, para Lunwerg Editores, integrado por los volúmenes: *Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX* (1989), *Fotografía y sociedad en España, 1900-1939* (1992), y *Fotografía y sociedad en la España de Franco, 1939-1975* (1996)

sobre la fotografía en las comunidades autónomas en la que colaboraron investigadores de prestigio: José Aleixandre (Valencia), Salvador Obiols (Barcelona), Eduardo Pereiras y José Manuel Holgado Brenes (Andalucía), Luis Azpilicueta y José María Domench (Navarra), Xosé Enrique Acuña y José Luis Cabo (Galicia), Inmaculada Molina y Elena Hormigo (Sevilla).

A los primeros títulos de 1981, firmados por la francesa Marie-Loup Sougez y por el norteamericano Lee Fontanella; a los encuentros de investigadores de Madrid, en 1985, y de Sevilla, en 1986; y a la obra de Publio López Mondéjar, publicada entre 1989 y 1996, se sumaron en los primeros años de la década de 1980 libros sobre historia de la fotografía en España que contienen uno solo o varios de los siguientes puntos de vista: recopilaciones biográfico-profesionales de autores, marcos geográficos y territoriales concretos o relaciones de contenido de fondos y archivos públicos y privados. Una producción bibliográfica financiada por instituciones públicas y fruto también de la iniciativa privada, que se ha difundido en muchos casos a través de exposiciones, lo que ha propiciado el avance de la fotografía como fenómeno cultural y ha favorecido un conocimiento público como nunca se había producido en España.

Se trata, sobre todo, de estudios locales dedicados a comunidades autónomas y municipios. En opinión de Marie-Loup Sougez (2007) “en algunos casos, estuvo motivado por los efectos del nuevo marco político de las autonomías que potenció la recuperación de las imágenes fotográficas como estrategia de reconstrucción de una memoria colectiva local” (p.24).

Se trae a este trabajo una selección realizada por comunidades autónomas y con la información obtenida de la Base de Datos de Libros Editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte[4] y atendiendo a la selección consensuada con el coleccionista e historiador Rafael Doctor Roncero.

[4] <http://www.mcu.es/webISBN/tituloSimpleFilter.do?cache=init&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es>

Sobre Andalucía es preciso citar: *Historia de los fotógrafos de la calle Sierpes,* de Miguel Ángel Yáñez Polo (1984); *Historia de la fotografía en Andalucía,* de Miguel Ángel Yáñez Polo (1986); *Cádiz en la fotografía del siglo XIX*, de Rafael Garófano Sánchez (1993); *Historia general de la fotografía en Sevilla,* de Miguel Ángel Yáñez Polo (1997); *Fotografía y fotógrafos en la Granada del siglo XIX,* de Javier Piñar (1997); *La Andalucía del siglo XIX en las fotografías de Laurent y Cia.,* editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía (1999); *Andalucía en blanco y negro*, de Eduardo Pereiras y Holgado Brenes (1999); *Sevilla en blanco y negro,* de Elena Hormigo e Inmaculada Molina (2000); *La fotografía en el Jerez del siglo XIX,* de Eduardo Pereiras Hurtado (2000); *La memoria en sepia. Historia de la fotografía jiennense desde los orígenes hasta 1920,* de Isidoro Lara Martín-Portugués y Emilio L. Lara López (2001); las obras de Rafael Garófano: *Andaluces y marroquíes en la colección fotográfica Lévy, 1888-1889* (2002), *Fotógrafos y burgueses. El retrato en Cádiz en el siglo XIX* (2002), *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en la Alhambra, 1840-1940* (2002), y *La mezquita de plata. Un siglo de fotógrafos y fotografías de Córdoba 1840-1939* de Antonio González Pérez (2007).

Por lo que se refiere a los trabajos sobre Aragón, destacan: *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza,* de José Antonio Hernández Latas (2010), y el monográfico de la revista *Artigrama* coordinada por Juan Carlos Lozano López (2012).

Sobre Asturias, *Historia de la fotografía en Gijón 1839-1936*, de Francisco Crabriffosse Cuesta (2000).

Entre los trabajos acerca de Baleares, destaca *La fotografía en Mallorca 1839-1936,* de María José Mulet Gutiérrez (1998).

De Canarias, Rafael Doctor indica como fundamentales: *La isla mirada. Tenerife y la Fotografía (1839-1939),* de Carmelo Vega (1997); *La fotografía en Canarias y Madeira,* de Carlos Teixidor (2000), y *Derroteros de la fotografía en Canarias,* de Carmelo Vega (2002).

Sobre Cantabria, *Cien años de fotografía en Cantabria,* de Bernardo Riego y Ángel de la Hoz (1987).

De Castilla-La Mancha, C*rónica de la luz. Fotografías en Castilla-La Mancha 1855-1936,* de Publio López Mondéjar (1984); *La casa Laurent y Guadalajara*, de Félix Martos Causapé y José A. Ruiz Rojo (2007), y el exhaustivo estudio *La fotografía y su reflejo social. Belmonte 1860-1940*, de Alberto Bayod (2009).

De Castilla y León, *Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX*, de Gonzalo Blanco (1990), *El asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León 1839-1939*, de Ricardo González (2002); *Los Cuatro Postes de Ávila*, de Jesús María Sanchidrián (2003), y *La memoria del tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León, 1839-1936*, de Publio López Mondéjar (2010).

De Cataluña, *Cataluña en blanco y negro y Catalunya. Imatges d'un temps,* de Salvador Obiols (1992-1993), así como *Introducción a la historia de la fotografía en Cataluña,* de Joan Naranjo, Fontcuberta, Formiguera, Laura Terré y David Balsells (2000).

En Extremadura, *La memoria quieta. La fotografía en Trujillo hasta 1936,* de Matilde Muro Castillo y M. T. Pérez Zubizarreta (1987), y *La fotografía en Extremadura, 1847-1951,* de Matilde Muro (2000). De Galicia hay que citar *Galicia en blanco y negro,* de Xosé Enrique Acuña y José Luis Cabo (2000).

Por lo que respecta a Murcia, la referencia es *Fotografía en la región de Murcia*, de José Manuel Díaz Maroto (2003).

La fotografía en Navarra ha sido estudiada en *Apuntes para una historia de la fotografía en Navarra,* de Carlos Cánovas (1989), y *Navarra en blanco y negro*, de Luis Azpilicueta y José María Domench (2000).

En el País Vasco, *Fotografía y fotógrafos en el País Vasco,* de José Bilbao Fullaondo (2002), y *Recuerdos de lo vivo lejano*, de Marimar Masedo (2008).

Sobre La Rioja, *Cien años de fotografía en La Rioja*, de Jesús Rodríguez Rocandio (1992); *Logroño, imágenes de una ciudad, 1900-1960*, de Ignacio Gil-

Díez, María Teresa Álvarez Clavijo y Rosana Foncea López (2004), y *Las fotografías de J. Laurent, 1818-1886*, y *La Rioja*, de Ignacio Gil-Díez (2011).

La Comunidad Valenciana cuenta con los libros *Memoria de la Luz. Fotografía en la Comunidad Valenciana, 1839-1939*, de José Aleixandre, José Huguet Chanza y Josep Merita (1992); *Valencia en blanco y negro*, de José Aleixandre (2001), y *Un segle de fotografía i fotògrafs a Torrent (1839-1939). La seua relació amb la ciutat de València*, de María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso (2010).

Finalizado el detalle de publicaciones por comunidades autónomas, tan sólo algunos datos más, referidos a libros que se pueden encuadrar en los referidos a la historia de la fotografía en León por estar dedicados a recopilaciones de imágenes fotográficas o a autores concretos. En la base de datos del ISBN, la búsqueda de monografías sobre las materias 'Fotografía y Fotógrafos' y 'Comunidad Autónoma Castilla y León', en soporte 'Libro impreso' entre los años 1972 (año en que España se unió al sistema ISBN) y 2015, ofrece 73 referencias bibliográficas, de las cuales 13 pertenecen a la provincia de León. También recoge 1 referencia en soporte 'Archivo de Internet'.

No aparecen otros títulos que sí incluye en su catálogo la Biblioteca Nacional, que con los parámetros de búsqueda de 'Fotografía' y 'León' en el campo Materia, y el de 'Monografías modernas' en el campo Tipo de Documento, recuperó 32 referencias bibliográficas, entre las cuales hay 3 de la provincia de León. En este mismo catálogo, la búsqueda de monografías modernas sobre 'Fotografía' publicadas en 'León', genera 113 resultados, de los cuales 6 pertenecen a fotógrafos o temas leoneses.

Otra búsqueda en editoriales que se han dedicado en los últimos años a publicaciones en las que se han recopilado imágenes fotográficas de poblaciones leonesas, unidas a textos que hacen un recorrido por la historia y costumbres populares de las mismas, como *Lobo Sapiens*, ha dado como resultado: 24 monografías de la Colección *Vientos del Pueblo*, de las cuales 5 ya estaban

incluidas en los registros del ISBN. Otras editoras, como *Xeitu*, de Laciana, dispone de 2 títulos en catálogo, 1 más la Fundación Monteleón, 1 más la Hullera Vasco Leonesa, 3 más la Filmoteca de Castilla y León y 10 más el Instituto Leonés de Cultura.

Analizando los títulos publicados, se puede señalar que se han dedicado monografías a los autores más notables, como Germán y Pepe Gracia, José María Cordeiro, Charles Alberty (Loty), Winocio Testera y la óptica *La Gafa de Oro*. Existe también una publicación que compila buena parte de la historia fotográfica de la provincia, *León, una mirada fotográfica*, editada por la Hullera Vasco Leonesa en 2009 y otra, *Álbum del Bierzo*, editada en 1996 por la Filmoteca de Castilla y León, así como un vasto listado de recopilaciones locales de fotografías de: Acebedo, La Milla del Río, Mansilla de las Mulas, San Cipriano del Condado, Sueros de Cepeda, Santa María del Páramo, Villablino y un largo etcétera.

Volviendo a la selección realizada por Doctor Roncero (2013) sobre monografías dedicadas en España a la historia de la fotografía destacan, en cuanto a la especialización por el tema tratado, la *Historia de la fotografía taurina,* de Manuel Durán y Juan Miguel Sánchez Vigil (1990), y *Visiones del Deporte, 1860-1939,* de Publio López Mondéjar (1991).

Sobre arqueología y etnografía: *El arqueólogo Juan Cabré 1882-1947. La fotografía como técnica documental*, de Juan Blánquez Pérez y Belén Rodríguez Nuere (2004); *Del tiempo detenido. Fotografía etnográfica giennense del Dr. Cerdá y Rico y Registro de Memorias. La obra fotográfica del Dr. Cerdá y Rico*, de Julio A. Cerdá, Isidoro Lara y Manuel U. Pérez Ortega (2001 y 2002).

Los temas religiosos han sido estudiados por Emilio Luis Lara en *La religiosidad popular pasionista contemporánea. Jaén, 1859-1978. Una historia a través de la fotografía como fuente documental* (2003).

La fotografía militar ha sido analizada por Fernando Martínez de Baños Carrillo (1995) en *La Academia General Militar a través de la fotografía 1882-*

1959; José Luis Gómez Barceló (2005) en *Tiempo de guerra, imágenes de paz. Iconografía militar* de Bartolomé Ros; Fernando Castillo Cáceres y Pilar Cabezón Pérez (2006) en *La vida cotidiana en el Ejército. Fotografía del Archivo General Militar de Madrid*; Fernando Castillo, José María Moreno, Elena Martínez Oyarzábal (2007) en *Hombres y barcos. La fotografía de la Marina española en el Museo Naval, 1850-1935;* Juan Pando Despierto (2007) en *El mundo militar a través de la fotografía, 1840-1927;* y Santiago Sáenz Samaniego (2007) en *Ejército y Fotografía. Crónica en blanco y negro 1850-1930*.

Las monografías de autores sobrepasan la pretensión de este apunte. Los estudios sobre la vida y la obra de los fotógrafos son tan numerosos que la relación sería exhaustiva.

En los quince años siguientes a las primeras historias de la fotografía española de la década de 1980, siguió un aluvión de publicaciones (libros, artículos, monografías, catálogos de exposiciones) que confirmaban la tendencia y el perfil particular de las investigaciones históricas en torno a la fotografía española. Así, frente al modelo general de 'historias nacionales' de la fotografía, en España se desarrolló un sistema fragmentado de microhistorias a partir de estudios locales, tanto provinciales como regionales.

Esta tipología específicamente española fue una consecuencia derivada del nuevo mapa político surgido con la creación de las comunidades autónomas. Como ha señalado Isabel Ortega (2001), responsable de Fotografía en el Servicio de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional de Madrid:

> El tipo de publicación fotográfica más abundante en el panorama editorial español es sin duda la recopilación de imágenes de un lugar o zona geográfica determinada; siendo una de las principales causas de esta realidad el establecimiento en 1978 de la división territorial y administrativa en autonomías, la cual hizo que en las diferentes áreas se comenzara a buscar imágenes de su pasado que contribuyeran en afianzar

> su identidad e hicieran conocer su historia reciente a través de las fotografías que lograban localizar. Estas iniciativas han resultado en la mayoría de los casos en obras impresas de diferente índole, y es precisamente este tipo de publicación es la que domina la bibliografía fotográfica española reciente. (p. 475)

La década del 2000 comenzó con la visión general de Antonio Molinero Cardenal en *El óxido del tiempo, una posible historia de la fotografía* (2001) y con las miradas particulares de Elisabet Insenser Bufrau en *La fotografía en España en el período de entreguerras: 1914-1936*, editada en el año 2000. Bernardo Riego publicó *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural (2000)* y Manuel Carrero de Dios *Historia de la industria fotográfica española* (2001).

En el 2001, la editorial Espasa asumió el reto de incluir en la colección *Summa Artis* el volumen *La fotografía en España*, elaborado por Gerardo Kurtz, Juan Miguel Sánchez Vigil, Joan Fontcuberta e Isabel Ortega. Fontcuberta coordinó en el 2002 la edición de *Fotografía. Crisis de historia*, con textos de historiadores españoles y extranjeros que planteaban una revisión sobre las formas de acercarse al tema en la que colaboraron Marie-Loup Sougez, Bernardo Riego, José Antonio Navarrete, Joan Naranjo, Carmelo Vega y Mariona Fernández, que se ocupó de la bibliografía.

La serie de diccionarios realizados por autores españoles la inició Paloma Castellanos en 1999 con su *Diccionario histórico de la fotografía*. En 2002, Juan Miguel Sánchez Vigil dirigió el *Diccionario Espasa de Fotografía*, al que siguió el *Diccionario de Historia de la Fotografía*, de Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo, de 2003

En el 2004, Jorge Ribalta reunió parte de los ensayos de Fontcuberta en *Historias de la fotografía española*. Escritos 1977-2004, con una presentación del

editor que contempla cinco líneas: creativa, publicitaria, informativa, científica y archivística.

La editorial catalana Lunwerg, tradicionalmente ligada a la edición de libros sobre fotografía de cuidada factura, conmemoró en 2005 su 25 aniversario con la obra *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, de Publio López Mondéjar.

En 2007, Cátedra publicó *Historia general de la fotografía*, coordinado por Marie Loup Sougez y con autoría de María de los Santos García Felguera, Helena Pérez Gallardo y Carmelo Vega,

La fotografía en España. Otra vuelta de tuerca, publicada en 2013 por Juan Miguel Sánchez Vigil es uno de los últimos ensayos sobre historia fotográfica en España, especialmente dedicado a la fotografía en las publicaciones periódicas, revistas ilustradas e inicios del fotoperiodismo en España.

En 2013 se publicó el *Diccionario de fotógrafos españoles desde el siglo XIX al XXI*, dirigido por Oliva María Rubio. Y el mismo año el *Directorio de fotógrafos de España (1851-1936)* de María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso.

Araceli Sáez Pedrero publicó en 2014 una monografía dedicada a Daguerre titulada *1839: la divulgación pública de la fotografía*, un completo y documentado análisis sobre la figura y la obra del inventor de la fotografía.

Al igual que la reciente *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX* de Helena Pérez Gallardo, publicado en 2015, título en el que analiza y contextualiza la fotografía europea de arquitectura con especial atención a la representación fotográfica de la arquitectura española.

En otra línea, se debe destacar el sistemático trabajo de las instituciones públicas para difundir sus fondos, con muestras de autores o con temáticas de las que han resultado catálogos y monografías.

En los años 1990, tras lo que puede considerare transcurrida la primera década de comienzo y desarrollo de la Historia DE la Fotografía en España, con los primeros manuales compilatorios y la consideración de la fotografía como patrimonio objeto de estudio, custodia y valoración, llegamos a un tiempo en el que se produce una lenta pero continua penetración de la Fotografía en los departamentos universitarios nacionales, especialmente en los de Bellas Artes y Ciencias de la Información, en menor medida en Historia del Arte y escasamente en Historia Contemporánea, afirma Bernardo Riego (1996).

Citar en este sentido, el Primer Congreso Universitario sobre Fotografía Española organizado en 1999 por la Universidad de Navarra, bajo la dirección de Asunción Domeño y Gerardo Kurtz y uno de los más recientes, el celebrado los días 29 y 30 de octubre de 2015 en la Universidad de Zaragoza: I Jornadas sobre la Investigación en Historia de la Fotografía.

La presencia de la fotografía en la universidad, desde el punto de vista de la investigación, ha sido analizada por los profesores Juan Manuel Sánchez Vigil, J. C. Marcos-Regio y M. Olivera-Zaldua (2014) que cifran en 275 las tesis doctorales producidas en el periodo comprendido entre 1976 y 2012, distribuidos en cuatro grandes áreas: Bellas Artes, Ciencias, Comunicación y Humanidades.

La primera tesis sobre fotografía en el periodo documentado fue de carácter técnico, *Fotometría fotográfica*, leída en la Facultad de Físicas de la Universidad Complutense, el 19 de noviembre de 1976, por José María García-Pelayo Echevarría, bajo la dirección de José María Torroja Menéndez.

Del total de tesis resultantes, 275 entre 1976 y 2012, con una media anual de 7,63, se observa que en los dos primeros años (1976-1977) sólo se presentaron 3 trabajos y que se produjo un vacío hasta 1981. A partir de 1983, la evolución fue constante hasta alcanzar las 21 tesis a finales de la década de los ochenta, pasando a 66 en los noventa, y a 141 en la del 2000.

El año de mayor número de tesis fue 2004 con 21, seguido de 2012 con 20, 2001 con 19 y 2010 con 17 trabajos, mientras que únicamente se leyó una en los

años 1976, 1980, 1983 y 1984. Las mayores variaciones al alza se produjeron en los años 1989 con 6 tesis, 1994 con 8, 1998 con 13, 2003 con 17, y 2004 con 21.

En el año 2006 se produjo un considerable descenso hasta 9 tesis, y tras una importante recuperación en 2007 y 2008, con 12 y 17 investigaciones respectivamente, hubo un nuevo descenso hasta 10 en 2009. Finalmente, se leyeron 17 tesis en 2010, 19 en 2011 y 20 en 2012. En general, el periodo de mayor concentración corresponde a los años 2007-2012, con 95 trabajos, es decir el 35,58% del total.

El aumento producido en los años 2002-2003 se puede relacionar con la creación de centros de documentación fotográfica en las Comunidades Autónomas, así como con la puesta en marcha de eventos internacionales como PHotoEspaña, creado a finales de 1990.

El segundo periodo de aumento de tesis (2010-2012), coincide con la aplicación del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), a partir del Real Decreto de 29 de octubre de 2007, que estructuró los nuevos títulos en Grado, Máster y Doctorado. La modificación de los planes de enseñanza ha propiciado y fomentado la incorporación de nuevas asignaturas sobre la materia, fundamentalmente en los másteres. Son ejemplo el Máster en Gestión de Bibliotecas y Documentación de la Facultad de Ciencias de la Documentación de la UCM, con una especialidad en Medios de Comunicación, o el de Patrimonio Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Información de la misma universidad, con especialidad en Fotografía.

Destaca, asimismo, en el análisis del profesor Sánchez Vigil que la universidad española con mayor número de tesis sobre fotografía es la Complutense (49), seguida de la Universitat Barcelona (26), la Politècnica de Valencia (22) y la de País Vasco (21). Las facultades con mayor producción son las de Bellas Artes de la Complutense (25), de la Politècnica de Valencia (20), Universidad de Barcelona (20), y Ciencias de la Información de la Complutense (20).

En cuanto a los departamentos, aunque en conjunto son los de Historia del Arte los que han leído más tesis (44), figura en primer lugar el de Comunicación Audiovisual y Publicidad I de la Complutense (9), después el de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca (8) y en tercer puesto el de Bellas Artes de Castilla-La Mancha (7).

Por lo que respeta a los contenidos, las tesis más numerosas son las de Arte (76) junto a las de Comunicación y Documentación (80), seguidas de las de Humanidades (45). Es significativo el número de tesis sobre autores (38), en porcentaje similar a las científicas, técnicas o tecnológicas (36). Los profesores encargados de las asignaturas relacionadas con la materia tienen diversa formación académica, generalmente relacionada con los centros donde se imparten estudios de Bellas Artes e Historia del Arte, Comunicación, Documentación y otros de carácter técnico.

Tras este repaso a las historias DE la fotografía en el mundo y en España, se puede concluir que el interés por la historia de la fotografía en España surgió tarde con respecto a otros países, que existe un modelo propio, fragmentado y territorializado, que en rara ocasión se ha hecho una historia contextualizada con el resto de las 'historias', que el interés de instituciones públicas en la catalogación, conservación y difusión de su patrimonio fotográfico está ya en un punto sin retorno y que la fotografía se ha convertido en un tema de estudio que interesa a los historiadores profesionales del ámbito universitario pero más desde un punto de vista de sus connotaciones artísticas que desde una materia histórica.

En resumen, tras el análisis del panorama historiográfico actual, cobran pleno sentido estas palabras de la profesora e historiadora Marie Loup-Sougez (2007):

> La falta de criterios metodológicos sólidos y la ausencia de una tradición historiográfica en España acabó implantando lo que podríamos definir

> como un modelo de historia DE la fotografía sin modelo, que convirtió a muchos trabajos en una mera enumeración de datos interminables y de anécdotas insignificantes, con una proyección casi nula en el contexto de una historia general DE la fotografía en España. (p. 28)

Una opinión que comparte el profesor Carmelo Vega (2007) al destacar la necesidad de repensar metodológicamente una disciplina —la Historia DE la fotografía en España— que tiene no sólo unos orígenes recientes sino que ha sufrido también los efectos de la improvisación experimental, la falta de rigor crítico y la ausencia de modelos aplicables y fiables en su definición.

La conclusión es que no se ha encontrado un modelo metodológico a seguir desde el punto de vista de la historia DE la fotografía ni en España, ni fuera de nuestras fronteras.

1.1.2. Las historias A TRAVÉS de la fotografía

Una vez analizado el panorama actual con respecto a las Historias DE la fotografía, en las que se relata la evolución técnica, los autores y sus obras, se trae a este apartado la situación actual respecto a las Historias A TRAVÉS de la fotografía.

El panorama, desde el punto metodológico, no es más alentador, como se verá, pues el debate actual no sólo se sitúa en la actualidad en encontrar una metodología propia, que permita abordar una historia A TRAVÉS de la fotografía, es decir, que la fotografía sea el instrumento con el que crear historia, de una manera rigurosa y científica, sino asumir que la fotografía es un documento de archivo, fuente historiográfica equiparable a las fuentes escritas en la construcción del relato histórico.

El profesor Bernardo Riego reflexionaba en 1996 sobre:

> La necesidad de avanzar en la integración de la fotografía como un problema más de la Historia Contemporánea y de la Historia del Arte, construyendo adecuados instrumentos de análisis. Un trabajo que deben hacer los propios historiadores, alejándose de la influencia de la fotohistoria y sus paradigmas, que ha entrado ya en un debate sin salida. (p. 94)

Para Riego (1996), "el término fotohistoria es un concepto que fuera del mundo fotográfico no tiene vigencia (…) constituye una especialidad historiográfica que centra su análisis en los fenómenos puramente fotográficos, en ocasiones descontextualizados de problemáticas históricas complejas" (p. 94).

Cuando un fotohistoriador ve fotografías verá en ellas el reflejo de la importancia artística de su autor. Estudiará sus cualidades formales, su construcción estética, que se comparará con la obra de otros fotógrafos de su tiempo, pero su análisis no irá más allá y, desde luego, no se insertará en el estudio de una realidad histórica más compleja.

El primer paso sería redefinir el propio objeto histórico. No es exclusivamente una técnica ni específicamente un objeto artístico. Hay que avanzar y no hacer una Historia DE la Fotografía que apenas interese y hacer Historia CON la Fotografía, aunque habrá que cambiar para ello el punto de partida del análisis.

La utilización de las imágenes técnicas creadas por la fotografía, el cine o la televisión como fuente documental de la historia contemporánea es una de las grandes tareas pendientes de la metodología, asegura también el profesor Bernardo Riego. Se está haciendo historia DE la fotografía pero no historia CON la fotografía y estas preposiciones más que introducir un matiz señalan un abismo conceptual. Riego (1999) asegura que la huella que la imagen fotográfica

tiene, debe ser abordada como objeto de estudio desarrollando para ello una metodología adecuada a sus características intrínsecas.

Este hacer historia CON la fotografía, que se equipara al planteamiento de la profesora Beatriz de las Heras de hacer historia A TRAVÉS de la fotografía, supone superar la historiografía que ha colocado a la técnica y al autor en el epicentro o que al menos lo compartan con el producto y el objeto de su técnica y de su trabajo: las imágenes fotográficas.

El debate lleva décadas planteado. En 1985, Laurent Roosens esbozó la cuestión de la metodología de la Historia A TRAVÉS de la Fotografía en el encuentro anual de la *European Society for the History of Photography* y sintetizó las críticas y deficiencias:

- El peso de la historia del arte sobre la incipiente historia de la fotografía y la ausencia de un vocabulario específico con unos métodos de clasificación que impiden su desarrollo como ciencia autónoma.
- La necesidad de conectar la historia de la fotografía con la evolución cultural, política y científica, el entorno socioeconómico poniendo en claro su interdependencia.
- La necesidad de revisar los textos para presentar visiones diferentes de la historia ya establecida.
- Debe verse la imagen fotográfica y no al fotógrafo como el centro de una cadena continua en el proceso fotográfico.

Diez años después, en 1995, Martín Lister reflexionaba: “La historia convencional de la fotografía se ha escrito como la historia del arte y sería más adecuado comprenderla como la historia de la literatura, como una técnica que es empleada en diversos tipos de trabajo” (p. 11), es decir, se entiende mejor si se enfoca como un producto tecnológico que artístico.

En cualquier caso, hacer historia A TRAVÉS / DESDE / CON la fotografía implica desarrollar instrumentos de análisis en cuanto a la interpretación de las imágenes en tanto que son textos visuales que emiten información al igual que otras fuentes aunque con unas características específicas y diferenciadas de los textos escritos. Y será necesario también, como se ha advertido, convenir que las imágenes fotográficas son documentos de archivo susceptibles de ser equiparados a fuentes para la historia, fuente historiográfica.

1.1.2.1. La fotografía como documento de archivo

Las fotografías son documento de archivo, no sólo atendiendo al hecho de su presencia en los archivos, pues las fotografías son el documento no textual que encontramos con mayor frecuencia entre sus fondos, sino porque desde 1985, las imágenes y el sonido forman parte, por derecho, de la categoría de 'documento' sujeto a los mismos derechos de conservación y preservación que los documentos textuales. Las fotografías forman parte indiscutible del Patrimonio Documental en su calidad de documento archivístico.

La Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español define en su artículo 49.1: "Se entiende por documento, a los efectos de la presente Ley, toda expresión del lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos".

Los documentos de archivo se producen como consecuencia del ejercicio de las actividades de personas físicas y jurídicas, públicas o privadas. Las fotografías también se producen en función de estas actividades, lo cual les confiere su característica de ser documento de archivo.

La utilización de la fotografía en los trámites administrativos con fines oficiales se produce casi de manera inmediata a la presentación de la misma en París en 1839. Uno de los primeros ejemplos sería el del Gobierno francés en 1851, que encarga a la Comisión de Monumentos Históricos la realización de un

inventario iconográfico de estos monumentos, para lo que contrató a cinco fotógrafos. En Canadá, en 1857, el Ministerio de Obras Públicas encarga a un fotógrafo la toma de imágenes fotográficas de un accidente ferroviario, explica la profesora Muñoz Benavente (1996).

En España, la Casa Real encontró en la fotografía un medio de difusión y promoción de sus actividades, inusual para la época. Isabel II se rodeó de los mejores fotógrafos de su momento con el objetivo de perpetuar y difundir su imagen y la de las grandes obras realizadas bajo su mandato. El más destacado fue el galés Charles Clifford (1819-1863), daguerrotipista afincado en Madrid hacia 1850. Fue el primer fotógrafo oficial de la Casa Real española y acompañó en sus viajes a Isabel II, desde 1858 hasta 1862.

El Ministerio de Fomento es uno de los primeros en introducir documentos fotográficos en sus expedientes, como en los de restauración de monumentos o en las expediciones científicas o arqueológicas. En 1857, el Ministerio de Fomento inicia el expediente de remodelación de la Puerta del Sol madrileña incluyendo en el mismo las imágenes fotográficas tomadas de la plaza por Charles Clifford antes y durante la reforma. Según Muñoz Benavente (1996), el mismo departamento ministerial se encarga de la dirección de la Expedición Científica al Pacífico (1862-1866) incluyendo entre los expedicionarios al fotógrafo Rafael Castro y teniendo como asesor del tema fotográfico al mismo Charles Clifford.

En la actualidad, el Archivo General de la Administración se nutre del patrimonio fotográfico generado por la necesidad de plasmar los resultados y actividades de los órganos de poder a través de la propaganda y la difusión; el uso de la fotografía como instrumento de trabajo para los técnicos; el nacimiento del turismo como actividad social y económica y el uso de las

fotografías para publicaciones de diversa índole. Custodia en la actualidad más de ocho millones de fotografías[5].

Alcanzado el estatus de documento de archivo, el debate se mantiene en la búsqueda de una metodología que convierta a la fotografía en fuente historiográfica, como durante siglos lo ha sido los textos escritos.

1.1.2.2. La fotografía como fuente historiográfica

Hay autores, como Adolfo Mignemi que se preguntan ¿cómo es posible analizar una sociedad, la interacción de los sujetos que en ella actúan, sin considerar la totalidad de las formas de comunicación que en ella se desarrollan?

> No erramos mucho si afirmamos que el conjunto de la historiografía hasta fechas relativamente recientes estuvo dominado por la preocupación por las fuentes escritas, y el avance en su análisis y tratamiento no tuvo parangón con el referido de las fuentes iconográficas. La influencia que la imagen ha adquirido en todos los ámbitos y el interés y la atención que suscita este hecho no tiene, a nuestro entender, una correspondencia adecuada en el entorno académico y universitario en el nivel de reflexión e investigación.
> (Arcas, 1996, p. 26).

El profesor Díaz Barrado (1996) reflexiona sobre la consideración que, entiende, ha tenido la fotografía, la imagen, que "ha sido siempre, y como mucho, un auxiliar para la historia. Llama la atención que los historiadores de la época contemporánea apenas la tengan en cuenta" (p. 17).

Díaz Barrado destaca lo que parece una paradoja, pues no deja de ser contrario a la lógica que la imagen no haya logrado aún conformar un discurso

[5] <http://cvc.cervantes.es/obref/arnac/administracion/>

tan elaborado y penetrante como el que ha alcanzado la palabra a través del libro, aunque en apenas un siglo, para millones de personas el mundo ya no se evoca mediante el texto, sino que se presenta o representa a través de la imagen. Para Díaz Barrado (1996) la imagen puede ser soporte del discurso –al mismo nivel que la palabra– en el entorno de la disciplina histórica. Los tiempos actuales exigen superar la prevención ante el uso de las fuentes visuales para conformar relatos. Asimismo, reconoce que la fotografía resulta una fuente básica para el trabajo del historiador. Fragmentos fotográficos para conformar la memoria y desarrollar el discurso histórico del siglo XXI.

Los profesionales de la Historia, educados y dirigidos a tener el texto como base para el relato, recelan y/o muestran cierta prevención ante cualquier intento de considerar también las fuentes visuales como un soporte esencial del discurso histórico. La comunidad de historiadores, con excepciones determinantes para abrir nuevos caminos, sigue pensando que sólo la palabra puede articular un discurso o relato coherente sobre el pasado. Lo que se propone es el uso de la imagen para hacer historia más allá de la simple ilustración o acompañamiento del texto.

Con la invención de la fotografía a partir de la primera mitad del siglo XIX, nace también el primer procedimiento mecánico para reproducir hasta el infinito la imagen original. Lo que para el texto fue la imprenta para la imagen es la fotografía, considera Díaz Barrado (2012).

“Haber llegado a redescubrir la imagen no como ilustración, sino como una fuente de una excepcional riqueza ha llegado a considerarse como una verdadera revolución en el ámbito de la historiografía”, asegura Vovelle (1985).

Acudimos a Lucien Febvre, vinculado a la escuela francesa Anales en su reflexión sobre la flexibilidad metodológica que debe poseer el historiador:

> Sin duda la historia se hace con documentos escritos cuando los hay. Pero puede y debe hacerse con todo lo que el ingenio del historiador es capaz de

> utilizar: con palabras y signos; con paisajes y tejas; con cultivos y malas hierbas; con eclipses de luna y arneses de tiro; con pericias de geólogos y análisis químicos de espadas de metal (como se citó en Ginzburg, 1991).

En la utilización de la imagen fotográfica como fuente documental, la primera premisa a tener en cuenta por el historiador es que cualquier fotografía se adhiere a la realidad aunque nunca deja de ser una representación de esa realidad. Toda imagen forma parte de una estrategia comunicativa en la que además del punto de vista del fotógrafo intervienen sus condicionamientos estéticos y sus limitaciones tecnológicas. La tecnología no es relevante en otro tipo de documentos como los escritos, en cualquiera de sus versiones, pero es fundamental en la fotografía para comprender los límites de actuación del autor.

Hay una diferencia esencial y es que el escritor del texto no tuvo que ser necesariamente espectador de los hechos que narra, a diferencia del fotógrafo, que inevitablemente estuvo en el lugar de los hechos que refleja la imagen fotográfica y el resultado de su trabajo es su interpretación de los hechos.

Según Arcas (1996), el valor de la imagen procede precisamente de su carácter de representación de lo real, de su poder analógico. Por encima de la descripción textual o literaria, el dibujo, la pintura, la fotografía o el cine nos ofrecen la plasmación concreta y simbólica del acontecimiento narrado.

Así pues, hace décadas que para algunos historiadores, la imagen está considerada en la actualidad fuente para la historia, pero no siempre ha sido así.

Matteo Manfredi (2008) resume cuáles han sido las etapas fundamentales que han permitido la aceptación de las imágenes en el estatuto científico de las fuentes historiográficas.

Los años sesenta del siglo XX fueron los del cambio y evolución de la historiografía europea y mundial, desde un campo de acción de los historiadores centrado en los acontecimientos políticos, las tendencias económicas y las

estructuras sociales, hacia sendas analíticas como la historia de las mentalidades, de la vida cotidiana, de la cultura material, del cuerpo, entre otras. Esto ha implicado una lenta pero progresiva relativización de las fuentes tradicionales, los documentos escritos. La llamada 'nueva historia' se caracteriza por una enorme elasticidad y por una capacidad casi ilimitada para aprovechar materiales y fuentes nuevas.

Para Manfredi (2008), el principio en el que se fundamenta la investigación histórica en la actualidad es el siguiente: "Dado que todo es histórico, la historia será lo que nosotros mismos elegiremos" (p. 29), siguiendo el pensamiento de P. Veyene (1998) en su texto *Come Scrivere la Storia*.

Así, tanto si se trata de fuentes tradicionales, escritas, como si se trata de cualquiera otra, el historiador elige siempre la fuente de acuerdo a la funcionalidad, a los fines concretos de su proyecto de investigación. Esta idea la expresa certeramente P. Sorcinelli (1996):

> De cada acontecimiento histórico podemos tener muchas versiones distintas, y nada puede asegurarnos que los documentos de los que nos servimos para reconstruirlo guarden la complejidad del hecho pasado. Las fuentes son, pues, una construcción epistemológica del historiador que interviene con su análisis en las huellas e informaciones del pasado.

El positivismo, la defensa de que el único conocimiento auténtico es el conocimiento científico, el de los hechos reales verificados por la experiencia imperante en 1839, cuando Arago dio a conocer al mundo la fotografía y su aplicación al método histórico, podría haber jugado a favor en la consideración de las imágenes fotográficas como documentos válidos para la investigación histórica.

No en vano, la fotografía, con su imagen de reflejo fiel de la realidad, estaba muy cercana al concepto de la veracidad de la historia propuesta por el

positivismo. Algunos testimonios de fotógrafos, como el de Lady Elisabeth Eastlake en 1857 indicaban que la fotografía era "el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante la mirada ¿qué son sus registros sin fallos, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural, sino hechos del tipo más valioso y terco?" (como se citó por Newhall, 1982).

Pero el método histórico positivista se basaba en "dejar que la explicación surgiese naturalmente de los documentos mismos" (Corcuera, 1997, p. 147), limitando la labor del historiador a describir su significado mediante el relato, lo que limitó el valor de la fotografía como documento histórico, relegado como fuente histórica frente a los documentos escritos. Así pues, la fotografía, una técnica de representación visual nacida en el siglo XIX, en los albores del desarrollo del positivismo como método empírico del conocimiento, no alcanzó entonces, ni aún en la actualidad, el estatus de fuente histórica.

En 1898, la publicación de la *Introducción a los estudios históricos* de C. V. Langlois y C. Seignobos, que perseguía enseñar cómo transformar la ciencia histórica en una disciplina 'positiva', diferente de las especulaciones filosóficas de las historias moralistas y de los relatos literarios románticos, tan poco científicos en ambos casos, dio de nuevo al traste con la esperanza de que la fotografía entrara en la categoría de documento útil a la historia. De hecho, lo que propugnaban es que la historia, la que merece ser tenida como tal, se construye con documentos escritos, nada puede suplirlos y, donde no los hay, no hay historia. Esta idea no deja de tener mucho de corporativismo, de proteger su trabajo frente a otras disciplinas, otras historias, alejadas del concepto clásico de historia (la de la política) como podría ser el interés por ámbitos como la historia del Arte, que en esos años finales del siglo XIX tenían en la pintura y en la escultura el objeto de estudio.

Pero la fotografía sí que suscitó interés en el universo positivista, ligado a su consideración como el instrumento más fiel e imparcial de la reproducción de la realidad. Se produjo así un primer encuentro entre fotografía e historia: la

fotografía sería una técnica auxiliar de la historia. Y desde la óptica de una nueva técnica fueron construyéndose las primeras historias DE la fotografía, como una sucesión de avances, los de la física, la química y la óptica aplicados al nuevo instrumento de representación de la realidad, un sistema de información clasificada cronológicamente, de acuerdo a los criterios positivistas. Un rumbo que como se ha relatado en el epígrafe anterior se mantendrá hasta Newhall en los años 30 del siglo XX.

En el ámbito de la historia de la fotografía, desde los últimos años del siglo XIX y hasta el ensayo *Breve Historia de la Fotografía* de Walter Benjamin, publicado en 1931, no se supera la idea de una historia de la fotografía como una acumulación de datos e hitos técnicos.

Benjamin reflexiona sobre la cuestión que inicialmente ocupó a quienes se interesaron por la fotografía como algo más que una técnica, en concreto, las implicaciones que tuvo la fotografía sobre la pintura en cuanto a nuevo medio de representación y especialmente en cómo desplazó el interés por el retrato pictórico hacia el fotográfico, signo de modernidad y de distinción social para la burguesía de la época. Cómo la fotografía tomo prestados decorados y atmósferas propias de la pintura. La relación del fotógrafo con su cámara. La manera en que gracias a la fotografía se conocen aspectos de la sociedad y sus individuos. De la necesidad de superar el concepto de simple 'toma' fotográfica, sin pensar en la función que para el arte puede llegar a tener.

Pero la gran aportación de Benjamín a la historiografía sobre fotografía es que representa el primer intento de comprender el alcance social del invento, su dimensión estética y la importancia histórica del mismo.

Por lo que se refiere a la aportación de Benjamin en relación al valor de la fotografía como fuente documental para la historia, Matteo Manfredi (2008) destaca que el autor, en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, "enfoca, por primera vez, el carácter revolucionario de la fotografía que considera, desde el punto de vista histórico, más relevante que

el simple carácter acumulador y archivístico que había subrayado los positivistas" (p. 29).

De hecho, Walter Benjamín concibe la fotografía como un medio que nos acerca a los acontecimientos pasados aunque estemos separados, temporal y espacialmente de ellos. Lo que caracteriza y distingue a la fotografía de la pintura es su capacidad de "cortar y guardar un preciso fragmento de la realidad", lo que es para él una ventaja, es un límite para la investigación histórica. Dicho de otra manera, las fotografías nos proporcionan informaciones parciales acerca de las dos categorías en las que tradicionalmente se fundamenta el análisis historiográfico: el tiempo y el espacio, informaciones por tanto sujetas a la interpretación.

Así pues, a partir de la década de 1930, la historiografía, especialmente la francesa, comienza a vislumbrar una manera diferente de hacer y escribir historia dejando atrás los enunciados positivistas, tendencia que tiene especialmente su reflejo en investigadores vinculados a la revista *Annales de Historia Económica y Social*, fundada en 1929 por L. Febvre y M. Bloch. La historia entendida como el registro de una serie de acontecimientos apoyados sólo en documentos escritos comenzaba a ser rechazada. Se hacían necesarias más fuentes históricas, complementarias, llegadas de otras ciencias como la lingüística, la etnología y la iconografía. Pero el uso histórico de las imágenes fotográficas seguía "confinado en el marco de las historias de la fotografía" (Manfredi, 2008, p. 31).

Algunas de las objeciones al uso de la fotografía como documento eran entonces, además de la mencionada en cuanto a su representación de un solo instante, un momento de la evolución histórica, la dificultad de traducir en palabras el mensaje fotográfico; hay herramientas para llegar a comprender los textos escritos, pero no para interpretar otro tipo de fuentes como son las imágenes.

En 1946, la revista se denominó *Annales, Economías, sociedades, civilizaciones* y ya no sólo eran historiadores los que participaban en su contenido, sino también antropólogos, lingüistas, geógrafos, economistas y sociólogos. La historia no podría estar separada de otras ciencias sociales, sino integrada.

Manfredi (2008) asegura que:

> El verdadero cambio ocurrió a finales de los años sesenta del pasado siglo (…) la rigurosidad de los criterios en los que estribaba la investigación histórica positivista (distinción entre verdad y falsificación, evolución cronológica de los acontecimientos, culto al evento, etcétera) cayó definitivamente. Ya no existe el binomio entre historiador/fuente; sino el trinomio historiador, fuente y sus relaciones recíprocas: o sea, el momento de la interpretación. (p. 32)

Puede concluirse que es en ese momento, la década de 1960, cuando la fotografía consigue el estatuto científico de fuente histórica, coincidiendo con la conquista de la prensa escrita, que es entonces cuando comienza también a jugar un papel importante como fuente historiográfica.

El historiador inglés Peter Burkem en su texto *Visto y no visto*, publicado en el año 2001 insiste en que los autores que utilizan las fotografías como fuentes históricas lo hacen para ilustrar conclusiones a las que el autor ha llegado por otros medios y no para dar nuevas respuestas o para plantear nuevas cuestiones y puede que esa tendencia esté amparada en la dificultad que entraña, por falta de cultura visual, pues nuestros procesos de formación cultural siguen estando caracterizados por la lectura de textos.

Burke explica que la crítica de la documentación escrita es una parte esencial en la formación de los historiadores, mientras que la crítica de los

testimonios visuales apenas está desarrollada, aunque tengan problemas comunes, como son: el contexto, la función retórica, la calidad del recuerdo…

La fotografía no sólo es un recurso recreativo y estético. En ella confluyen otros valores y aplicaciones y, entre ellos, se puede destacar en este punto el valor documental.

Antonio Pantoja (2008) se manifiesta en el mismo sentido:

> La memoria está cargada de fotografías, de imágenes fijas y de instantes precisos, que nos ayudan a retener o accionar los recuerdos, lo que se manifiesta como uno de los privilegios más originales y sugerentes que contiene toda fotografía para la memoria. Sin embargo, a pesar de esas cualidades y ante una sociedad que sustenta y conforma su memoria con imágenes, a la fotografía no se le concede valor ni aprobación como fuente para la memoria, sino que se sigue reduciendo su utilidad al mero recurso al que podemos acudir para simplemente contemplar imágenes del pasado. (p. 9)

El profesor Alberto Bayod hace una reflexión al respecto, en el sentido de que en los trabajos históricos, las fotografías se utilizaban habitualmente para ilustrar el texto escrito, sin embargo se han desarrollado nuevas propuestas opuestas, en las que el punto de partida consiste en considerar a las imágenes fotográficas como el principal elemento o fuente documental de una investigación, tanto de carácter histórico como de perfil antropológico.

Bayod (2010) cree posible que gracias a la interpretación de la información visual que las fotografías nos suministran, podremos llegar a reconstruir el contenido histórico que atesoran, apoyándonos para ello en el resto de fuentes existentes: documentación escrita, prensa, bibliografía, tradición oral, etcétera. Y asegura que para que el esquema funcione, es necesario que agrupemos las fotografías por su contenido, creando series temáticas y secuencias temporales

de las mismas. Las fotografías son documentos históricos, contenidos de memoria, en tanto en cuanto las podamos contextualizar adecuadamente.

El profesor Díaz Barrado (2010) defiende también el uso de la fotografía en la construcción histórica. Define lo que para él es historia:

> La memoria humana, la biológica, desaparece con el individuo y para la memoria social se necesita el ejercicio profesional que fije el recuerdo colectivo. Traer al presente lo que sucedió en el pasado para beneficio o aprovechamiento de la comunidad, estableciendo principios o métodos que permitan hacerlo racional y científicamente. A eso es a lo que llamamos historia. (p.10)

Díaz Barrado reconoce que la palabra, el texto, es la seña de identidad del historiador desde hace mucho tiempo. Sin defender que tenga que pasar a un segundo plano, sí que propone que la imagen fotográfica gane presencia y tenga un papel creciente en la manera de ofrecer y consolidar la memoria colectiva de la sociedad, un instante fotográfico puede ser el mecanismo que la memoria social desarrolle para recuperar la esencia del acontecimiento o del proceso histórico.

Una fotografía permite conservar mucha información en poco espacio, en un simple instante, a la vez que sigue siendo el testimonio insustituible de una época. También facilita recuperar desde un simple motivo ingentes cantidades de información, es decir, resume y condesa la información en un instante.

> Un discurso de imágenes es posible porque la fotografía tiene la misma cualidad que la palabra en la memoria natural, se puede plegar y desplegar para concretar una idea con una sola imagen –o una palabra- o explicarla con miles de imágenes y/o palabras. En el primer caso se podrá resumir y concentrar la clave del acontecimiento, el suceso, etcétera pero se

> perderán los miles de detalles, personas, circunstancias que lo rodearon. En el segundo caso, gracias a los miles de instantes o de frases, se podrá explicar con minuciosidad, pero tal vez no se perciba la esencia de lo que subyace. El punto medio permite manejar la información (icónica o textual) de tal manera que permita a la vez hacerse con las claves de un acontecimiento y no perder, al menos, los detalles esenciales del mismo. Una foto es el hilo del tiempo que permite relacionar los sucesos, tejer la tela de la memora que se readapta –como la de Penélope se teje y desteje–, pero que conserva siempre un criterio universal para interpretar el pasado desde la memoria del presente.
>
> (Díaz Barrado, 2010, p. 11)

La profesora Beatriz de las Heras explica que con el despertar del siglo XX, muchos historiadores entendieron la necesidad de ampliar las tradicionales fuentes para el estudio de la historia. Rescata la definición de fuente "el material del que extrae conocimientos nuestra ciencia" realizada en 1908 por Ernst Bernheim en su manual sobre metodología histórica.

Una afirmación que le hace ahondar en la necesidad de que otras herramientas, al margen de las tradicionales fuentes escritas, sean tomadas como fuentes para la reconstrucción del pasado y que apoya en la definición de fuente realizada en 1922 por Stanislaw Koscialkowski: "Cualquier resto de la experiencia o la actividad humana en el pasado; en otras palabras cualquier resto de un hecho histórico que sirve para adquirir información sobre el hecho y para reconstruirlo" (p. 22), recogida en su libro *Historyka*.

La concepción de fuente histórica en un sentido amplio ha llegado hasta la actualidad. En 1982, Jerzy Topolsky recoge en su libro *Metodología de la Historia* la idea de que el concepto de fuente histórica abarca todas las fuentes del conocimiento histórico (directas o indirectas), es decir, toda la información (en el sentido de la teoría de la información) sobre el pasado humano, donde quiera

que se encuentre esa información, junto con los modos de transmitir esa información (canales de información).

Insiste en la necesidad de introducir una diferencia entre las fuentes con destinatario y las fuentes sin destinatario, pues de ello depende que el historiador conozca si están destinadas o no a influir sobre la opinión de los receptores coetáneos o futuros.

Considerando, como Berger (1997), que la fotografía es la memoria misma: "La Musa de la Fotografía no es una de las hijas de la Musa de la Memoria, sino la Memoria misma" (p. 280), la fotografía abre un nuevo horizonte para el historiador al permitir convertir el recuerdo en una forma de conocimiento y elevar a la categoría de histórico un instante que fue concebido como anecdótico. Esa es la propuesta defendida Beatriz de las Heras siguiendo el impulso iniciado en España por Antonio Rodríguez de las Heras, que el historiador se desprenda de una concepción tradicional del uso de las fuentes en la que la fotografía se emplea como mera ilustración.

En la actualidad, ninguna corriente historiográfica elude la necesidad de que las imágenes fotográficas sean una fuente indispensable para la historia, como lo son los documentos escritos.

Pero es también un hecho que no existe un acuerdo en cuanto al modelo metodológico a seguir para la construcción de una historia DESDE, A TRAVÉS, CON la fotografía. Y la falta de acuerdo se sustenta en que la imagen capturada por el fotógrafo es una representación de la realidad, una de las muchas posibilidades que podrían haber sido registradas por el fotógrafo, que interpreta la realidad.

A esta ausencia de objetividad, incompatible con la construcción científica y objetiva que se le supone al relato histórico, se suma otro enemigo en la relación imagen-historia y es que la imagen puede convertirse en elemento manipulador de la historia. Un buen montaje puede movilizar conciencias,

actitudes y voluntades, incluso, puede servir de apoyo al relato de unos hechos que no existieron, a crear una 'segunda realidad'.

1.1.2.3. Las historias A TRAVÉS de la fotografía

Asumiendo que la fotografía es un documento de archivo; asimilado que la interpretación y la manipulación lastran el camino hacia la consecución de la equiparación de las imágenes fotográficas a otras fuentes para la historia, como las escritas; y reconociendo que las fuentes escritas son susceptibles también de haber sido interpretadas y manipuladas para influir en la voluntad de los receptores de los relatos históricos, hay que centrarse en indagar en el método defendido en la actualidad por los investigadores en la construcción de sus historias A TRAVÉS / CON la fotografía, en conocer esos modelos.

Existe unanimidad en la idea aportada por Rodríguez de las Heras (2009), de que "el arranque para los fundamentos de una metodología para el análisis de la fotografía histórica está en la interpretación de la fotografía como fragmento; como un fragmento de tiempo (instante) y de espacio (mirada). Desde esta concepción se puede levantar una lógica de estudio y unos procedimientos de análisis, así como abrir un campo de posibilidades de escritura con imágenes".

Al concepto de fragmento, hay autores, como Beatriz de las Heras (2009), que añaden el concepto 'arqueológico'. "Hablamos de arqueología porque se trabaja con fragmentos de tiempo, porque se estudia cada uno de ellos para su identificación (determinando el tiempo o momento del registro, el espacio o lugar, los elementos que contiene, el autor) y porque se relacionan con la intención de reconstruir un lugar, un suceso, un acontecimiento".

Ponencias de los más variados foros relatan la necesidad de elevar a la fotografía a la categoría de herramienta útil para la historia, en la idea de que la fotografía, en el caso de la historia, se puede emplear como objeto y como instrumento de análisis, como una herramienta para acercar los sucesos y acontecimientos pretéritos, al tiempo que reconocen –dice Heras- "las

dificultades que se le plantean al investigador con una fuente cuyo estudio está, aún hoy, en proceso de creación teórico-metodológica".

Juan Martín Dabezies (2010) abunda en la complejidad y las posibilidades de la apertura epistemológica del documento visual. Atender a los aspectos iconográficos (exterior del documento) e iconológicos (interpretar su contenido); tratar individualmente cada imagen en cuanto a autoría, técnica, estructura…; ordenar las fotografías en cuanto a patrones temáticos y visuales; organizarlas en series, son algunas de las propuestas, pero tampoco ha trasladado a la práctica sus teorías.

Donde sí que se encuentran propuestas de lo que se acercaría al concepto de una historia A TRAVÉS / CON la fotografía es en las redes sociales, en concreto en Facebook.

Se trae a estas páginas un activo grupo integrado por personas con dos intereses comunes: la fotografía y la historia de León. Los miembros de *Todo en León!!! Quedamos en el reloj de Santo Domingo* alimentan a diario Internet con imágenes y documentos que limitados por la brevedad y concisión textual que exige el medio, consiguen reconstruir retazos de la historia de León a través de las fotografías de sus colecciones personales y las que realizan *ex profeso*[6].

Wenceslao Álvarez Oblanca, archivero-bibliotecario de la Diputación de León y autor de bibliografía relacionada con la historia de León[7] es uno de los más activos miembros del grupo.

Para Álvarez Oblanca, hacer historia sin contar con las fotografías, con la imagen como fuente es "como pretender estudiar geometría sin conocer las figuras geométricas" y defiende la necesidad de hacer historia A TRAVÉS de la fotografía, CON la fotografía. Asegura desconocer cuestiones metodológicas al

[6] <https://www.facebook.com/groups/223427084433570/?fref=ts>

[7] Wenceslao Álvarez Oblanca ha firmado decenas de títulos en las últimas décadas. Se citan como ejemplos: *Historia del Anarquismo en León*, *Historia de los balnearios de León*, *Guía del Palacio de los Guzmanes*, *La Guerra Civil en León*, y ha participado en títulos como *Historia Contemporánea de León* o la *Enciclopedia de León*

respecto y nos hace partícipes de su modo de trabajar con las fotografías como recurso historiográfico[8].

Álvarez Oblanca esgrime como premisa: "La fotografía aporta más información como fuente que cualquier otra, incluso que la escrita. Lo que no está en la fotografía, no existe". Lo primero, añade, es analizar el artefacto fotográfico, el soporte, tamaño, posibles inscripciones, estilo, autor, técnica, estado de conservación… todos sus aspectos físicos. Esto nos ayudará, siempre que se trate de un original, a situar la imagen en el tiempo.

Llega entonces el momento de situarse delante de la fotografía con la mente en blanco, observar todos y cada uno de los detalles que contiene la imagen y describirlos objetivamente. Una vez extraído el contenido, la información detallada de lo que vemos, será el momento de acudir a especialistas en la materia, a monografías, a publicaciones periódicas, a fuentes orales, de completar la información con otras fuentes.

Álvarez Oblanca rebate uno de los principales escollos esgrimidos por los historiadores a la hora de considerar a la fotografía como fuente para la historia. "Siempre se ha defendido que la fotografía es la representación de una realidad en la que media la interpretación del autor material y como tal puede 'contaminar' el hecho histórico. Un encuadre en el que se obvie a algún personaje o que dramatice algún aspecto concreto, un gesto… pero creo que eso es lo que sucede cuando, y como se ha hecho siempre, se utiliza la imagen como mera ilustración del texto. Se manipula la imagen o se retuerce su significado hasta que se ajusta a lo que se defiende en el texto al que acompaña. Si el planteamiento es al revés, partir de la imagen para construir el texto objetivo de lo que en ella se reproduce y se completa con el conocimiento que aportan otras fuentes, alguien podría hablar de interpretación, pero será una interpretación textual, no visual".

[8] Entrevista mantenida en septiembre de 2015

El planteamiento de Álvarez Oblanca unido a la propuesta de concebir las fotografías como fragmentos arqueológicos que unidos acaban conformando HISTORIA, induce a plantearnos la pregunta: ¿Podríamos construir una Historia A TRAVÉS de la fotografía en León en el marco temporal establecido, entre 1839 y 1900?

Desde el punto de vista de los 'artefactos' fotográficos existentes, de las fotografías rescatadas durante más de una década de investigación, se puede afirmar que sería posible, apoyada, indiscutiblemente, en las fuentes escritas. Pero sería una historia anárquica en el sentido de que nacería ajena a los planteamientos metodológicos e historiográficos, como se ha visto inexistentes o en pleno proceso de debate en la actualidad.

De hecho y antes de formular la propuesta metodológica, permitan una reflexión fundamentada en la experiencia. Las *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía* celebradas los días 28, 29 y 30 de octubre de 2015 en Zaragoza reunieron a 50 investigadores e historiadores de España, Portugal, Francia, México y EEUU. Pude constatar como asistente –no sólo a través de las 42 ponencias que se leyeron, sino también a través de entrevistas y conversaciones con Lee Fontanella, María de los Santos García Felguera, Juan Miguel Sánchez Vigil o Antonio Hernández Latas, todos ellos con décadas de oficio en la investigación fotográfica y en la construcción histórica de la misma–, que seguimos sin modelo. Tampoco se planteó en las jornadas la necesidad de disponer de uno.

Lo que sí quedó de manifiesto en las citadas jornadas es que en España, en 2015, se construye historia DE la fotografía, no historia A TRAVÉS de la fotografía. La fotografía y sus autores siguen siendo el objeto de estudio. Sirvan como ejemplo los títulos de algunas de las ponencias: *Manuel Hortet y los fotógrafos de la Comisión Provincial de Monumentos de Zaragoza*; *Antonio Esplugas y la fotografía ochocentista en Barcelona*; *Augusto de Belvedere, un*

pintor y fotógrafo en la España ochocentista; *Kaulak, dinamizador de la cultura fotográfica en España*; *Andanzas y visiones españolas de los Tenison*; etcétera.

El interés por el autor de la fotografía sólo queda al margen cuando se trata de estudiar a personajes que adquirieron fotografías para su colección y las custodiaron, creando una biblioteca de imágenes. *El Duque de Montpensier, mecenas y coleccionista de fotografía*; *La Infanta Isabel de Borbón y su desconocida pasión por la fotografía* son ejemplos de relatos en ese sentido.

También pude confirmar que en España se sigue haciendo historia de la fotografía desde la territorialidad. Títulos de ponencias que así lo aseveran fueron: *Arquitectura y fotografía en Murcia (1860-1900)* o *Alcañiz en el objetivo. Primeros tiempos de la fotografía en el Bajo Aragón.*

Tan sólo una de las 42 exposiciones se acercó al planteamiento de hacer historia A TRAVÉS de la fotografía. Inmaculada García Lozano, de la Fundación de los Ferrocarriles Españoles, mostró en su ponencia, titulada, *El palacio y la colección de los Duques de Fernán Núñez en imágenes 1839-1939* una aproximación a la reconstrucción histórica del edificio y de la familia que lo habitó a través de las imágenes fotográficas rescatadas de su archivo.

1.2. Propuesta metodológica

La presente tesis doctoral se inscribió en el año 2005 con el título: *Historia de la fotografía en León (1839-1939)*. Contemplé que fuera una 'historia', pues la tarea de acercar al presente el relato del pasado parecía que lo justificaba; 'de la fotografía' porque era la materia objeto de estudio' y 'en León' por ser el marco territorial al que se circunscribe. Por lo que se refiere al encuadre cronológico, planteé el periodo de un siglo, el transcurrido entre el año de 1839, el que marca el inicio de conocimiento del hecho fotográfico, hasta el año 1939, que coincide con el final de la Guerra Civil Española y el inicio de una etapa de homogeneidad vital que se traslada a todos los estados anímicos y profesionales, incluida la fotografía.

El conocimiento adquirido sobre historiografía en la materia, así como la reflexión realizada una vez conocidos los itinerarios metodológicos seguidos por quienes han trabajado en otras historias de la fotografía me ha conducido a retitular el trabajo, que finalmente es: *La fotografía en León (1839-1900)*. Desaparece del enunciado la palabra historia y varía el marco temporal al que se circunscribe, lo que se justifica a continuación.

He descartado que sea una historia DE la fotografía en sentido estricto, es decir, en la que la fotografía sea el objeto de estudio, atendiendo a la evolución de la técnica y los procesos fotográficos. Nada se podría aportar a lo relatado desde el primer manual de Daguerre editado en 1839 hasta nuestros días y menos aún vinculado exclusivamente a la provincia de León. La técnica fotográfica y su evolución no son el objeto de estudio.

He descartado que sea una historia A TRAVÉS / CON la fotografía, en la que las imágenes fotográficas sean el instrumento con el que construir el relato histórico. La metodología al respecto está actualmente en pleno debate, sin experimentar. Quizá sea una tesis doctoral uno de los marcos más apropiados para aventurar teorías, explorar nuevas vías y proponer conclusiones, y la idea:

hacer historia con las fotografías resulta enormemente atractiva, pero la doctorando no cuenta de la formación académica pertinente, ni con los recursos y destrezas necesarias para conformar un estudio en ese sentido. Sería también una tarea que corresponde a otro trabajo y que nos apartaría del objeto de este.

Se ha renunciado, consecuentemente, a que sea una HISTORIA porque no se sigue, como ya se ha avanzado, ninguno de los itinerarios historiográficos y metodológicos planteados en otras historias, ni tampoco se va a plantear o a defender uno renovado.

Por lo que se refiere al marco temporal, pretendido inicialmente en un siglo (1839-1939), he concluido a la vista de la información y documentación obtenidas que el periodo comprendido entre 1839 y 1900 es el que menos contribuciones previas ha tenido desde el punto de vista de la investigación y, consecuentemente, el más atractivo, al tiempo que un desafío.

El conocimiento y análisis de los puntos de vista que investigadores sobre la fotografía han expuesto a lo largo de las últimas décadas y que se han recogido en los apartados anteriores no sólo ha permitido reconducir el título de la tesis doctoral, sino formular el método con el que se ha construido, ajeno a cualquier otro preestablecido.

El trabajo que presento como tesis doctoral se limita al tema elegido, así como las delimitaciones temporales y espaciales descritas. Frente a las posibles dispersiones se opone una metodología coherente y constante a lo largo de todo el trabajo.

Con esta finalidad, comienzo la investigación con una aproximación a la situación socio-económica de la provincia y de la ciudad leonesas que incluye aspectos industriales, comerciales y financieros, así como los espacios urbanos, infraestructuras y servicios, atención sanitaria, cultura, educación, beneficencia y ocio urbano.

Una vez descrito el contexto, inicio el relato cronológico del hecho fotográfico, desde las investigaciones y logros que propiciaron la presentación oficial al mundo del invento de la fotografía, en París y en 1839. Se mantiene el criterio cronológico y se desciende en el espacial, pues se relatan las primeras experiencias daguerrotípicas en España y también en Castilla y León.

Ya en territorio regional, la investigación se focaliza en la provincia de León y se pone en orden y se sistematiza la actividad fotográfica a lo largo del siglo XIX, desde los primeros contactos, hasta el establecimiento de los estudios y galerías de los pioneros, a partir de la década de 1860, no sin antes detenernos en las primeras manifestaciones de la fotografía en movimiento, germen del cine y en las empresas fotográficas que fotógrafos, científicos y hombres de ciencia desarrollaron en León

La tesis doctoral cuenta con anexos destinados a los documentos fotográficos procedentes de archivos públicos y colecciones privadas de España, Francia, Gran Bretaña, Suecia y Estados Unidos.

1.3. Fuentes para la investigación

He realizado la investigación mediante la consulta de diferentes fuentes bibliográficas (diccionarios, enciclopedias, monografías y publicaciones periódicas), así como fuentes de instituciones y entidades públicas.

Las fuentes empleadas están relacionadas, fundamentalmente, con la historia de la fotografía y con la historia de la provincia de León en el siglo XIX y primeras décadas del XX.

Se han consultado catálogos en línea de bibliotecas y archivos; los utilizados con mayor asiduidad han sido los de la Biblioteca Pública de León, de la Biblioteca Mariano Domínguez Berrueta de León, de la Filmoteca de Castilla y León, del Muséu del Pueblu d'Asturies, de la Biblioteca Nacional de España, de la Biblioteca del Palacio de Real de Madrid, de la Fundación Getty, en California, de Biblioteca Nacional de París, del Victoria and Albert Museum (Londres), de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, del Instituto del Patrimonio Histórico Español.

Se han utilizado motores de búsqueda web, preferentemente Google, accediendo a un bloque importante de información a través de textos completos disponibles en Internet, tanto actas de congresos, como artículos especializados y catálogos de exposiciones.

Tienen especial relevancia en esta investigación las entrevistas personales con descendientes de las familias de fotógrafos, así como la relación epistolar, inicialmente por correo ordinario y en los últimos años por correo electrónico.

Las fuentes pueden articularse en torno a los siguientes grupos principales:

Fuentes bibliográficas: diccionarios, enciclopedias, monografías, publicaciones periódicas: prensa y boletines oficiales.

Actas: de congresos y conferencias, de sesiones públicas de administraciones locales y provinciales.

Archivos y registros oficiales: Histórico Provincial de León, Diocesano de León, Municipal de Alicante, Municipal de León, de la Diputación de León, Distritales de Portugal, de Patentes y Marcas de España y de Portugal, Distrital de Burdeos (Francia).

Archivos eclesiásticos: Libros de bautizados y de matrimonio de las parroquias de Santa Marina, San Salvador del Nido, San Marcelo en León y Escarigo, en Portugal.

Archivos y colecciones particulares: colección Imagen MAS, familia Amieva, familia Cordeiro, familia Gracia, familia Passaporte, familia Cárdenas, familia García Maraña, familia Gago, familia Almuzara y otras colecciones particulares.

2. MARCO SOCIO-ECONÓMICO DE LA INVESTIGACIÓN

> Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución.
> (Freund, 1936, p. 3)

La fotografía en León (1839-1900), materia objeto de esta tesis doctoral, no se entiende como una isla, ajena al resto del desarrollo económico y social de la provincia en el marco cronológico descrito, porque está estrechamente vinculada a la situación de la población, la economía, los transportes, los espacios urbanos o la sociedad leonesas.

Es necesario hacer una precisión inicial sobre el territorio, pues se ha delimitado el trabajo a la provincia de León y su dimensión no ha sido siempre la misma. El territorio que conforma la circunscripción de la provincia de León en el siglo XIX emana del Real Decreto firmado por Javier de Burgos el 30 de noviembre de 1833, que dividía España en 49 provincias, entre ellas, la de León. El *Boletín Oficial de la Provincia de León*[9] recoge en sus páginas el texto íntegro

[9] Boletín Oficial de la Provincia nº 33 de 24 de diciembre de 1833, p. 131-132

del Real Decreto en el que se indica que el Reino de León estará integrado por las provincias de León, Salamanca y Zamora.

La provincia de León tenía en al antiguo régimen fronteras algo diferentes a las actuales: por el sur se prolongaba en una cuña que incluía pueblos que hoy pertenecen a las provincias de Zamora y Valladolid, pero los partidos de Mansilla y Almanza eran enclaves vallisoletanos en su territorio. En 1810, durante el gobierno de José I Bonaparte, se creó la prefectura del Esla, con capital en Astorga, que englobaba a la provincia de León, aunque aumentaba su extensión por el sur. En Astorga residirían el prefecto y un subprefecto, con otros dos subprefectos en León y Benavente. De todas formas, la división administrativa bonapartista quedó en el papel, nunca se llevó a efecto. Restablecida la monarquía de los Borbones en 1814, las provincias volvieron a sus demarcaciones anteriores a 1808.

En 1822 las cortes aprobaron una nueva división provincial, que serviría de base para la de Javier de Burgos, en la que la frontera sur de la provincia leonesa adquiría límites parecidos a los actuales, pero en el oeste perdía el territorio de la comarca del Bierzo, que pasaba a integrar la nueva provincia de Villafranca del Bierzo. La invasión francesa de 1823 puso fin a esta estructura provincial y volvieron las fronteras del antiguo régimen hasta que, en 1833, entró en vigor el ya citado decreto de Javier de Burgos.

En este trabajo, al hablar de región o comunidad autónoma, nos estaremos refiriendo a la división territorial vigente desde 1978[10] que establece que la provincia de León pertenece a la Comunidad Autónoma de Castilla y León, integrada por otras ocho provincias más: Ávila, Burgos, Palencia, Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid y Zamora.

Ricardo González (2002) asegura que “es dentro de la actividad comercial de una ciudad donde hay que situar la aparición de los estudios fotográficos. De

[10] La Constitución Española de 1978. Título VIII: De la organización territorial del Estado

igual manera, las comunicaciones de una ciudad o de una provincia con los lugares más importantes del entorno ayudan a entender los aspectos de implantación del fenómeno fotográfico" (p. 14).

Durante buena parte del siglo XIX, el comercio fundamentado en establecimientos fijos, tal y como hoy lo entendemos, no existía más que en las grandes capitales del país. Salvo en Valladolid, en el resto de las provincias, los productos de primera necesidad se adquirían en puestos de mercado al aire libre. Por lo que se refiere a las compras más domésticas (calzado, vestido, menaje…) se realizaban en las ferias y mercados establecidos de manera periódica.

En cuanto a las comunicaciones, algunas provincias de la región se vieron beneficiadas por el impulso vivido por la red de carreteras entre 1840 y 1856, años en los que se duplicó la extensión de lo realizado en los 90 años anteriores, afirma Quirós (1991).

Burgos, Palencia, Valladolid y Ávila estaban en la ruta más frecuentada por los viajeros que iban de Madrid a Francia. La llegada del ferrocarril fue también decisiva. En 1860 llegó a Burgos, enlazando esta ciudad con Valladolid, que se unió a Madrid en 1863, año en el que llegó a León la primera locomotora procedente de Palencia y, en 1866, la ciudad de Astorga dispondría también de conexión férrea.

2.1. León, una provincia atrapada en otro siglo

Este trabajo se circunscribe a la provincia de León y antes de iniciar el relato acerca de la actividad económica y la sociedad, parece necesario aportar una visión general sobre la población, las comunicaciones y las instituciones públicas en la provincia de León en el siglo XIX.

A) La población

En cuanto a la población, queremos señalar que el punto de partida debería ser el año 1839, pero el primer censo disponible en el actual Instituto Nacional de Estadística corresponde a 1857.

Los datos de población de la provincia de León en su conjunto[11], así como de las ciudades de la misma con más habitantes, que se corresponden con las que primeramente contaron con establecimientos fotográficos en la provincia, se detallan en la siguiente tabla:

AÑO	ASTORGA	LA BAÑEZA	LEÓN	PONFERRADA	PROVINCIA
1857	4.804	3.106	10.040	3.565	341.212
1860	4.830	2.753	9.866	3.388	337.188
1877	4.483	2.680	11.515	6.617	350.210
1887	5.350	3.080	13.446	7.384	380.637
1897	5.692	3.228	15.300	7.097	384.197
1900	5.573	3.360	15.580	7.188	386.083

Por lo que se refiere a la población en otras capitales de provincia de la Comunidad Autónoma, de las nueve que la integran destaca Valladolid, que en el censo de 1877 superaba los 54.000 habitantes. Le sigue Burgos con 31.771 y

[11] León. Censos de población. Años 1857, 1860, 1877, 1887, 1897, 1900. Fondo Documental del Instituto Nacional de Estadística (INE)

Salamanca con casi 20.000. Palencia y Zamora apenas superan los 14.000, mientras que León y Segovia están por encima de los 11.000. Finalmente, Ávila con 9.199 y Soria con 6.111[12].

El viajero alemán Alexander Ziegler estuvo en la ciudad de León en 1850 y escribió sus impresiones:

> Los habitantes son de carácter amable y sencillo. Sin embargo tienen poca formación y no están a favor del progreso. La honradez y sencillez de los leoneses humildes es auténtica. Son generalmente personas pobres que se ocupan casi siempre del campo y que viven en pequeñas, pobres y, a veces, sucias chozas (como citan Casado y Carreira, 1985, p. 131).

B) Las comunicaciones

Las vías y medios de comunicación no sólo constituyen el eje vertebrador de cualquier territorio, sino que de su existencia y de su desarrollo depende el desarrollo de la economía y la sociedad del territorio al que dan servicio.

En el tiempo que nos ocupa, el siglo XIX, hay que hacer referencia a los dos medios colectivos de transporte de viajeros y mercancías existentes: las diligencias y el ferrocarril, así como a las vías (caminos y carreteras) por las que transitaban y a los denominados medios de comunicación secundarios: correos, telégrafos y teléfonos.

a) Diligencias

La forma más común de viajar hasta los años 30 del siglo XIX era a pie o a lomos de caballerías. Con el desarrollo de los servicios de diligencias, que en 1833 cubrían un trayecto en España de 4.600 kilómetros entre las mejores carreteras del país, concretamente de Madrid a: Bayona, Zaragoza, La Coruña,

[12] Censos de población. Año 1877. Fondo Documental del Instituto Nacional de Estadística (INE)

Badajoz y Cádiz –enumera González Tascón (2005)–, una persona que quisiera realizar un viaje se dirigía a la parada de posta más cercana a su población, donde alquilaba una plaza y pasaba a formar parte de una comitiva que transportaba el correo, mercancías y viajeros. Los servicios de diligencias se mantuvieron incluso durante los primeros años de desarrollo del ferrocarril.

Una referencia a las comunicaciones hacia León puede rescatarse de las apreciaciones realizadas por Richard Ford durante su estancia en la ciudad en el verano de 1832:

> Las comunicaciones con León son muy medianas y pocos viajeros llegan hasta aquí. Hay una diligencia que va a Valladolid y que, a veces, en su viaje de regreso sigue hasta Oviedo y Gijón; se piensa, sin embargo, establecer una línea permanente cuando se complete la carretera que ahora se construye y hay también el proyecto de un ferrocarril hasta Oviedo y Avilés, e incluso hasta Madrid por Valladolid; entretanto los maragatos siguen siendo el canal de intercomunicación más habitual y digno de confianza de una a otra ciudad (según se cita en Casado y Carreira, 1985, p. 129).

En 1842, añaden Casado y Carreira (1985), se inaugura la diligencia que, ya con frecuencia regular, hará el recorrido entre Valladolid y León. El 1 de marzo de 1848, el Boletín Oficial de la Provincia de León publica un anuncio en el que el político y empresario farmacéutico Gregorio F. Merino publicita un servicio de diligencia entre León y Valladolid que se iniciará el 4 de marzo de ese año. La ruta queda establecida con salidas cada cinco días, para 19 personas y con un precio que oscila entre los 40 y los 110 reales. La parada se ubica en la plazuela de la Catedral, frente a la farmacia del boticario y, desde ese momento, empresario del transporte por carretera, Merino[13].

[13] Boletín Oficial de la Provincia nº 26 de 1 de marzo de 1848, p. 4

En julio de 1848, el leonés Tiburcio Fuertes suma al transporte de viajeros hacia Oviedo y Gijón, el de arrobas, en una galera fija con parada frente al arco de San Marcelo[14]. En enero de 1849, una berlina partía todos los viernes desde León hacia Valladolid para verificar el viaje en dos días al precio de 90 reales[15]. El verano acercaba otros destinos, como es el caso de Oviedo. Durante la temporada estival y cada cuatro días partía de Santo Domingo un coche que en un día acercaba a los viajeros a la vecina capital asturiana previo pago de 100 reales[16].

En 1851 se inicia una segunda etapa de la compañía Diligencias del Poniente de España, del maragato Santiago Alonso Cordero. Desde León viajaban a Asturias y a La Coruña.

En 1852 estaba instaurado un sistema de transporte regular colectivo de viajeros en manos de la compañía Diligencias Generales y Postas Peninsulares, con estación en el parador de Diligencias, en el arco de San Francisco. Cubillo de la Puente (2002) refiere que se servían habitualmente de coches con nueve plazas en el interior y cuatro en el cupé. En verano salían cuatro veces por semana para Valladolid y Oviedo y en invierno, dos.

b) Caminos y carreteras

Las diligencias transitaban por la exigua red de carreteras provincial existente en la provincia de León durante buena parte del siglo XIX. Taurino Burón (1993) dice que como vía de primer orden y cómodamente transitable para vehículos de ruedas desde 1834 estaba la carretera de Asturias, a través del Puerto de Pajares, que en invierno presentaba siempre problemas de tránsito por las condiciones meteorológicas.

[14] Boletín Oficial de la Provincia nº 90 de 28 de julio de 1848, p. 4

[15] Boletín Oficial de la Provincia nº 6 de12 de enero de 1849, p. 4

[16] Boletín Oficial de la Provincia nº 74 de 22 de junio de 1849, p. 4

También a principio de la década de 1840, según Cubillo (2002), se había dejado en buen estado la de Valladolid. La que comunicaba con Astorga para enlazar con Madrid, aún se construía en 1852.

En 1855 poco más se había avanzado. Las obras públicas que existen en la provincia se reducen a las carreteras generales de Asturias y Galicia unidas de León a Astorga por otra, que aún no está concluida. Los demás son caminos de herradura y otros pocos de carros de bueyes, atestigua Gómez de Salazar (1855).

A finales de la década de 1870 y en lo referido al Plan General de Carreteras del Estado, la provincia de León disponía de dos carreteras consideradas de primer orden: la de Madrid-La Coruña y la de Adanero-Gijón; de segundo orden: León-Zamora, León-Astorga, Ponferrada-Orense, Ponferrada-Luarca (en construcción); de tercer orden: Palanquinos-Villanueva del Campo, Sahagún-Rivadesella por Riaño y puerto del Pontón (en construcción), León-Castrocontrigo (en construcción), León-Caboalles (en construcción) y previstas pero sin estudio: Villapadierna-Mansilla, Sahagún-Saldaña, Mayorga-Sahagún, Mayorga-Villamañán, La Magdalena-Guardo, Valderas-Mayorga y Villafranca-Toral de los Vados. El Plan General de Caminos Provinciales se halla sometido a la aprobación de la Asamblea Provincial, asegura Mingote y Tarazona (1879).

La mejora de las carreteras provinciales en la década de 1870 supone el establecimiento de conexiones regulares para el transporte de viajeros y mercancías entre diferentes localidades leonesas. Desde 1875 existen, entre otras, líneas que acercan a Veguellina de Órbigo, Benavente, Sahagún, Prioro, Valderas, Ponferrada, Villafranca del Bierzo, Villablino, La Bañeza o Villamañán, según la información que ofrece León Correa (1987).

c) <u>El ferrocarril</u>

El primer proyecto de línea férrea en la provincia es de 1840, cuando el británico R. Keiley proyecta unir León con Avilés. A pesar de la concesión provisional por parte del Gobierno, de 31 de diciembre de 1844, nunca llegó a construirse (*Enciclopedia de León*, 1996, p. 316).

Si se admite la idea defendida en el siglo XX por algunos políticos de que los aeropuertos son los que sitúan a las ciudades a las que pertenecen en el mapa, se puede asegurar que en el siglo XIX es el ferrocarril el medio de transporte que se asimila a las ciudades prósperas y con posibilidades de futuro.

Este es uno de los argumentos principales de las *Consideraciones que acerca de la importancia de un ferrocarril por León* que dirige en 1855 a la Diputación Ignacio Gómez de Salazar. Este ingeniero de minas, jefe del distrito leonés en la materia, constata la falta de competitividad de las materias primas leonesas por lo gravoso que es llevarlas del lugar en el que se producen a los centros de transformación o a los lugares de consumo. "Los minerales combustibles, materiales de construcción, producciones agrícolas, etcétera se conducen a las fábricas en carretas por caminos malísimos. La situación de las comunicaciones, no permite sostener un comercio en grande fuera de su territorio" (p. 8).

Realiza un pormenorizado estudio sobre las producciones de diferentes materias primas provinciales y su imposibilidad de mayor desarrollo por la ausencia de comunicaciones. Como consecuencias inmediatas, si se consigue que el ferrocarril llegue a la provincia de León, Gómez de Salazar (1855) apunta:

> Multiplicar los valores y los frutos de los ramos de la agricultura. Desarrollar una industria carbono-ferrífera que daría ocupación a 30.000 hombres y a 4.000 bestias de tiro, rindiendo un valor de 125 millones de reales al año. Crear otras varias industrias, como la explotación de canteras, fabricación de loza, tejidos y manufacturas de madera y hierro, que llegarían a representar beneficios poco menores que el anterior. (p. 34)

Estos argumentos sobre la necesidad de que el ferrocarril atravesase la provincia de León, realizados siete años después de que se abriera el primer tramo del camino de hierro entre Barcelona y Mataró, inaugurado el 27 de octubre de 1848, y cuatro años después de la puesta en marcha de la segunda

línea, Madrid-Aranjuez, en 1851 (*Viajeros al tren*, 1988, p. 17), pueden considerarse como el germen de una reivindicación que no cesaría hasta la llegada a la estación leonesa del primer tren, el 8 de noviembre de 1863, procedente de Palencia, un trayecto en el que se emplean cinco horas de viaje. La primera locomotora había hecho su entrada el 23 de agosto de ese año, data Reguera (1987).

La denominada en la época como "cuestión del ferrocarril" supuso hasta la puesta en marcha de un periódico, *El Esla*, que, autotitulado "*Periódico de Intereses Materiales*", tuvo como una de sus metas desde el día de su primer número, el 1 de enero de 1860, movilizar conciencias y capitales públicos y privados para que el ferrocarril llegase a la capital de la provincia.

La llegada de la línea férrea Palencia-La Coruña a la ciudad, en 1863, supuso una gran transformación urbanística y comercial para la ciudad de León. La estación del tren permite que la ciudad supere los límites del recinto amurallado y que nazca la calle Ordoño II, el entonces paseo de las negrillas que a finales del siglo XIX se convertiría en el eje del Ensanche urbanístico, la principal arteria comercial y residencial de la ciudad hasta nuestros días.

Una cuestión de vital importancia era salvar el río Bernesga, frontera natural entre la estación de ferrocarril y la ciudad, con un puente, así que en 1871 se construyó uno con pilares de hierro. Debió hacerse con poco interés y con menos presupuestos, así que en 1875 estaba tan ruinoso que el alcalde prohibió el tránsito a mujeres y niños[17]. El periódico *El Porvenir de León*, como acicate al Ayuntamiento, publicó ese mismo año en sus páginas un detallado proyecto constructivo valorado en 6.700 pesetas que hasta permitía el paso de carruajes[18].

[17] *El Porvenir de León*. 17 de marzo de 1875, p. 2

[18] *El Porvenir de León*. 31 de marzo de 1875, p. 1-2

Si no fue aquél, debió realizarse alguno muy parecido, pues un año más tarde, el puente de la estación era de peaje para los no empadronados en la ciudad. La tarifa a pagar en 1876 oscilaba entre las 0,02 pesetas por cada oveja o cerdo; 0,03 pesetas por persona a pie; 0,05 pesetas por cada cabeza de ganado vacuno suelto y hasta 0,25 pesetas por cada carro de cuatro ruedas, según la información proporcionada por Fernández Arienza (1998).

En 1879 la línea Palencia-La Coruña llegaba hasta Brañuelas. La línea hacia Galicia se inaugura finalmente el 1 de septiembre de 1883, tras salvar el difícil trazado por Brañuelas mediante el Túnel del Lazo. El fotógrafo Jean Laurent realizó por encargo un Álbum de fotografías conmemorativas que se incluyen en el anexo del capítulo 6 de esta tesis.

En 1879, la otra línea que comunicaba por vía férrea la provincia, la León-Gijón, sólo llegaba a Busdongo. Está en construcción y sale de la provincia por el término de Rodiezmo, en el túnel de la Perruca, que fue inaugurado en agosto de 1884. El fotógrafo Paul Sauvanaud realizó por encargo un Álbum de fotografías conmemorativas que se incluyen en el anexo del capítulo 7 de esta tesis.

Se terminan así las dos líneas férreas más importantes de la provincia (hacia Galicia y hacia Asturias) y casi a punto de finalizar el siglo XIX, en 1898, se abre al tráfico el trazado de Plasencia a Astorga.

El ferrocarril trajo también a León el que estaba considerado como uno de los dos establecimientos industriales de importancia de la ciudad en aquella época: los talleres de material de ferrocarril de la Compañía del Noroeste; el otro era la fábrica de productos químicos de G. F. Merino e Hijo, objeto de otro apartado de este trabajo.

d) Medios de comunicación secundarios

Se incluyen en este apartado los que se han denominado medios de comunicación secundarios: correos, telégrafos y teléfonos.

Por lo que se refiere al servicio de **Correos**, dice León Correa (1987) que desde el año 1779 León estaba incluida en la 3ª escala respecto a las tarifas por correspondencia ordinaria, lo que cambia en 1850 con la aparición de los timbres, los sellos.

En 1850, León sólo contaba con una administración subalterna dependiente de la de Benavente. Todas las demás subalternas y las estafetas agregadas de la provincia dependían de Benavente o de Valladolid, hace constar Madoz (1850). Cuatro personas eran las empleadas en la capital para hacer frente al servicio. Las entradas y salidas de la ciudad eran las siguientes: tres días a la semana se recibía y enviaba correo con Madrid, Asturias y Galicia, este último enlazaba con el Bierzo y Astorga. Con Sahagún y con el resto de la provincia sólo había correo dos días a la semana. El servicio se realizaba a pie, a caballo o en carruajes.

Durante la década de 1860 se incrementa el servicio de Correos, estableciéndose el servicio diario a los núcleos más importantes de la provincia, aunque no se generaliza hasta la década de 1880, cuando ya las líneas de ferrocarril están avanzadas y las carreteras del Estado mejoradas.

En el año 1884 había una administración principal de Correos en León capital y administraciones o estafetas subalternas en los siguientes núcleos de población: Astorga, La Bañeza, Ponferrada, Sahagún, Villafranca del Bierzo, Murias de Paredes, Palanquinos, Riaño, La Robla, Toral de los Guzmanes, Valencia de Don Juan, La Vecilla y Villamañán, detalla Sáez de Parayuelo (1884).

El **telégrafo eléctrico** es otro de los medios de comunicación secundarios que apareció en España a mediados del siglo XIX. Muy utilizado por la prensa de la época, su uso se extiende poderosamente a finales del XIX, pues era el medio fundamental para la transmisión de noticias importantes o de calado oficial. En 1884 hay en León las siguientes estaciones telegráficas: León, Astorga, La Bañeza, Ponferrada, Sahagún y Villafranca del Bierzo.

No es raro encontrar ejemplos en la prensa leonesa de final de siglo en los que aparece una queja habitual: el no haber recibido el despacho de telégrafo de Madrid al cierre de la edición, así como comentarios sobre el retraso con el que los suscriptores reciben el periódico en la provincia, señas de que ni el correo ni el telégrafo funcionaban con la eficacia que los ciudadanos de las postrimerías del siglo XIX exigían.

A finales del siglo XIX llega a León el **teléfono**. Existe un proyecto de instalación de red telefónica en el año 1890 que se abandona al no haber suficientes abonados que paguen la cuota como para que el servicio resulte rentable. La red se inaugura finalmente en 1893. El periódico *La Provincia* relata cómo han empezado los trabajos para la instalación del teléfono en su redacción. Comenta en una breve noticia la suma precisión con la que transmite el sonido y como pudieron comunicar desde una calle de la Rúa con la fonda de la estación. Además, informa de un experimento realizado con excelentes resultados: "puestos al habla con el distinguido pianista Antonio Rodríguez, le suplicamos que tocase un vals, lo que hizo al momento, oyéndose desde donde nos encontrábamos con la misma claridad que si estuviésemos al lado del piano"[19].

El periódico *La Montaña* se suma unos días antes al invento. A finales de agosto de 1893 utiliza por primera vez el servicio de teléfonos en la redacción[20]. Otra reseña periodística nos acerca el avance del invento telefónico en la ciudad. A finales de septiembre de 1893 tienen servicio 80 abonados, en lo que se considera la primera fase. En la segunda fase se prevé llegar a los 150 abonados[21]. Los periódicos, pequeños y grandes comercios, así como industriales de la ciudad serán los primeros en abonarse.

C) Instituciones públicas

[19] *La Provincia* nº 2 de 5 de septiembre de 1893, p. 2

[20] *La Montaña* nº 216 de 29 de agosto de 1893, p. 2

[21] *La Provincia* nº 11 de 26 de septiembre de 1893, p. 2

Este trabajo, circunscrito a los años transcurridos entre 1839 y 1900, coincide temporalmente con el reinado de Isabel II (1833-1868), el denominado Sexenio Revolucionario (1868-1874) y la posterior restauración monárquica en 1874, tras el fin de la I República, con María Cristina como reina regente hasta la coronación de Alfonso XIII en 1902.

En este apartado nos detendremos en el representante del Gobierno en la provincia, es decir, el Jefe Político, pues su presencia, heredera de las intendencias del siglo XVIII y de las prefecturas francesas de los primeros años del XIX, será ya definitiva hasta nuestros días, como gobernador civil, primero, y subdelegado del Gobierno en la actualidad.

El Estado Liberal configura su organización territorial sobre dos pilares: el ayuntamiento y la provincia. Aun así, se obvia la información relativa al Ayuntamiento de la capital, pues como institución surge como evolución del concejo en el que Alfonso IX mediante carta fechada el 6 de julio de 1345 ordena que ocho hombres buenos asuman las funciones de aquél y tomen las decisiones que se tomarían si estuviera reunido y desde el siglo XIV hasta nuestros días ha mantenido su vigencia, explica Luis Pastrana (2002).

La que sí es una institución netamente decimonónica es la Diputación Provincial, de la que también anotamos referencias en este apartado.

a) El Jefe Político de la provincia

La división territorial en provincias de 1833, citada en otro apartado de este trabajo, se consolida hasta llegar a nuestros días. En 1834 se crearon los subdelegados de fomento, que pasaron a llamarse gobernadores civiles. En 1836 volvieron a ser jefes políticos y es en 1849 cuando pasan a ser denominados de forma definitiva gobernadores, aunque entonces eran gobernadores de provincia, término análogo al de gobernador civil.

Además, la división provincial será el soporte para todas las ramas de la Administración y las futuras divisiones. Todos los ayuntamientos y su alfoz deben estar íntegramente dentro de una provincia.

En 1834 se dividen las provincias en partidos judiciales y para ello se tienen en cuenta los límites provinciales. En los partidos judiciales se pondrán los juzgados de Primera Instancia e Instrucción, que más tarde serían la base para los distritos electorales y la contribución. En 1868 existían en España 463 partidos judiciales y unos 8.000 municipios. Desde entonces y hasta nuestros días, esta división ha sufrido tan sólo retoques mínimos.

b) La Diputación Provincial

Será la primera Constitución española, la de 1812, la que cree la moderna provincia y la dote de la Diputación como institución propia de Gobierno, en concreto es el artículo 325 de la Carta Magna el que recoge la creación de la institución provincial.

> La provincia de León quedó definitivamente libre de franceses en junio de 1813 (…). El sistema constitucional, a pesar de las dificultades impuestas por la guerra, había ido implantándose con anterioridad. La Constitución fue jurada por las autoridades en julio de 1812, en agosto de ese año se estableció el ayuntamiento constitucional de la capital y en septiembre se nombró Jefe Político al Brigadier –General de Brigada– José Mª Cienfuegos. (Carantoña y Puente, 1995, p. 7)

El bando de la primera Diputación leonesa, firmado por su presidente, Josef María Cienfuegos, está fechado el 2 de julio de 1813[22]. Esta primera Diputación estuvo formada por siete diputados y tres suplentes, de los que cinco eran curas párrocos o canónigos y antes de que cumpliera un año, el 9 de mayo de 1814, celebró su última sesión en el marco del sistema constitucional.

El 4 de julio, Fernando VII firmó los decretos que la derogaban y las diputaciones provinciales fueron disueltas. Con la vuelta al absolutismo, León

[22] Reproducido en: Carantoña Álvarez, F. y Puente Feliz, G. (Dir). (1995). *Historia de la Diputación de León*. León: ILC, p. 8

será gobernada por las mismas autoridades que en el Antiguo Régimen: Comandante Militar, Intendente, Corregidores y Ayuntamientos.

En 1820, con el inicio del Trienio Liberal, comienza una segunda etapa para la Diputación Provincial de León. Concretamente se convocó reunión el 25 de abril de ese año y las sesiones se iniciaron el 13 de junio.

La muerte de Fernando VII en 1833 supone el final del absolutismo en España. El 24 de septiembre de 1835 se publica "el Decreto por el que se instalarían definitivamente las diputaciones provinciales. El texto legal que da paso a las nuevas diputaciones (…) toma como base territorial la división provincial de Javier de Burgos culminada en 1833" (Carantoña y Puente, 1995, p. 54) y son concebidas en este Decreto como intermediarios que canalizan las decisiones del Gobierno Central hacia los municipios.

Desde la década de 1830 y durante todo el siglo XIX, la Diputación Provincial no sufrió más altibajos que los propios de cada momento político. Siempre ha estado presente en prácticamente todos los ámbitos de la vida leonesa, la de la provincia, pero también la capitalina, pues sus presupuestos apoyan cualquier iniciativa agrícola, industrial, cultural, educativa, social, etcétera. Incluso, el inicio de actividad de la Guardia Rural, futura Guardia Civil, en la provincia contó también con la colaboración de la Diputación. En sesión extraordinaria de 29 de febrero de 1868, la Corporación acordó por mayoría que la Guardia Rural de la provincia se compusiese de 350 hombres, distribuyéndose en tres compañías y que se procediese a equiparles inmediatamente, anunciándose una subasta para uniformarles.

En mayo de 1884, la Diputación de León y sus dependencias se trasladan al Palacio de los Guzmanes, en la plazuela de San Marcelo, donde sigue establecida en la actualidad.

2.2. La Economía

La economía leonesa tenía en la actividad agroganadera su razón de ser incluso en la capital, pues extramuros la población vivía en casas de labranza con espacios destinados a la agricultura y a la ganadería con una producción fundamentada en la subsistencia. Un ejemplo de la distribución de la población agraria es la del año 1868. Había en la provincia 43.716 propietarios (38%), 16.777 arrendatarios y colonos (15%) y 53.096 jornaleros y obreros del campo (47%).

Se recoge en el cuadro reproducido bajo estas líneas a los diez mayores contribuyentes en el epígrafe territorial en el año 1860[23].

Nombre del contribuyente	**Ayuntamientos en que contribuyen**	**Cuota** Reales y céntimos
Excmo. Sr. Marqués de Benavente	Villafer	8.476,64
Sr. Marqués de Montevirgen	Calzada	6.214,02
Sr. Marqués de Campo-Fértil	Villazala	5.842,93
D. Fernando Vázquez	Valderas	5.202,89
Sr. Duque de Pastrana	Alija de los Melones	4.839,35
D. José Valledor	Arganza	4.801,34
D. Francisco Bernaldo de Quirós	Matanzas	4.612,44
Sr. Marqués de Campo Villar	Alija de los Melones	4.430,17
D. Eugenio García Gutiérrez	San Esteban de Nogales	4.282,72
D. José Antonio Font	Sahagún	4.122,80

León Correa (1987) califica a León en el siglo XIX como una ciudad predominantemente agraria. En cuanto a la riqueza de la ciudad de León, se basaba, como la de toda la región, en la agricultura:

> Los huertos de hortalizas y frutales ocuparon una extensión considerable al este de la ciudad. Se regaban con la presa de San Isidoro, construida con

[23] Boletín Oficial de la Provincia, nº 6 de 13 de enero de 1860, p. 2

> aguas del Torío. En esta zona, y también al sur, hubo dilatados terrenos de labranza y prados. El oeste se ocupaba en el cultivo de verduras, flores y frutas regadas por el Bernesga a través de varias presas; la más importante de ellas llevaba el nombre del río. Como productos agrícolas destacaban el trigo, la cebada, las legumbres, el lino y las patatas. La cría de ganado estaba también extendida. (p. 76)

Pascual Madoz señala en 1850, la importancia que tenía la industria textil desde principios del siglo XIX:

> Además de los talleres del Hospicio, había en la ciudad más de trescientos telares de lienzos y toda clase de mantelería. Posteriormente los telares disminuyeron, y en los años cincuenta puede decirse que la industria había disminuido notablemente. Se mantendrían algunas fábricas de curtidos, alfarería y loza basta. Entre los artesanos destacan los plateros, y empezaba también el crecimiento del sector de los comerciantes. En este sector del progreso de las industrias caseras y de las mejoras agrícolas, tuvo un papel destacado la Sociedad Económica de Amigos del País de León. (p. 95)

Las malas cosechas y el acaparamiento comercial de los cereales producirían la última de las crisis de subsistencias desde 1866 a 1869, que incidió de forma moderada en León. Después de esta última crisis –afirma León Correa (1987)–, se recuperaría el grado anterior de conexión comercial y los precios de los productos agrarios no sufren ya fuertes variaciones. Se inicia también una política proteccionista de los cereales, que será una constante en la ciudad de León, en defensa de sus intereses agrarios.

Durante el siglo XIX, concretamente desde la década de los años 40 del siglo, comienza a desarrollarse en la provincia una incipiente actividad minera.

En 1847 se inició la construcción, en la localidad de Sabero, del que quizá fuera el primer alto horno de España y en 1851 la del segundo, que se inauguró

el 10 de enero de 1860. Se producían piezas de hierro de diferente forma y dimensión, y también ladrillos, cal y varios productos químicos con las materias primas que había en las proximidades, según señala Mielgo (1990-1991). La fábrica de San Blas permaneció en actividad hasta 1862 en que se cerró por falta de capital. Actualmente es un museo regional de la minería del carbón.

A finales de 1859 se contabilizaban más de 200 minas de carbón solicitadas o concedidas en las diversas cuencas leonesas, aunque sólo un escaso porcentaje resultaban plenamente productivas. Al finalizar 1880 solamente tenemos constancia fehaciente de cuatro empresas mineras establecidas en la provincia, según explica el profesor Luis Carlos Sen (1989-1990) en el artículo *El descubrimiento de los yacimientos hulleros leoneses*: la Palentino-Leonesa, el Crédito Mobiliario Español, La Sociedad Ventajosa y la Sociedad Vallisoletana, todas las cuales desarrollaban trabajos en las áreas de Valderrueda, Sabero, Matallana, Otero de las Dueñas y Quintanilla de Babia.

Sen Rodríguez (2000) en *La Historia de León* explica que:

> Aunque conocidos en el siglo XVIII, los yacimientos carboníferos no comenzaron a ser explotados de manera sistemática hasta los años 30 del siglo XIX, si bien deberán esperar a la finalización de las líneas del ferrocarril para recibir un impulso importante al terminar la centuria. (p. 77)

Destaca, asimismo, el impulso vivido por la actividad extractiva del carbón en la provincia desde que en 1889 se hiciera público el proyecto del ferrocarril hullero de La Robla (León) a Valmaseda (Vizcaya) para dar servicio a las cuencas de Valderruda, Sabero y Ciñera/Matallana. De hecho, el censo de obreros pasó de 145 en 1890 a 2.629 contabilizados en el año 1913.

Sen Rodríguez (2000) apunta, asimismo, que “en el siglo XIX las ferrerías heredaras de una larga tradición siderúrgica, entran en crisis y, al final, desparecerán ante la competencia de los hornos altos al cok” (p. 86).

Por lo que se refiere a otras de las ramas de actividad, entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX se crearon diferentes núcleos en la provincia en los que despuntó la producción textil con base en el lino y la lana. Según fue avanzando el siglo, "este tipo de fabricación fue menguando, hasta ser poco más que un vestigio de los más de 300 telares que llegaron a operar en la capital" (Sen, 2000, p. 96). El principal motivo fue la comercialización de otros tipos de tejidos más baratos, como los denominados purgasteles.

Un análisis del *Catálogo General de Expositores* de la Exposición Regional Leonesa organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, publicado en 1893, expone el estado de la actividad económica de la provincia y la capital a finales del siglo XIX[24]. Se omite en el análisis la Serie dedicada a Educación y Ciencias, Obras de arte y Arte retrospectivo por no aportar en este caso información práctica.

En la Serie Mineralogía y Metalurgia, los expositores leoneses muestran el estado de la minería leonesa. Numerosas y pequeñas explotaciones mineras diseminadas por la provincia que aportan a la muestra, entre otros ejemplos, cobre y cobalto de la mina Profunda (Villamanín), antimonio de una explotación de Riaño, carbón de piedra de las minas de Ciñera, silicatos de cal y magnesia de Rioseco de Tapia.

En la Serie Agricultura y Ganadería, destaca el trigo como el producto más expuesto, seguido del centeno y la cebada, así como maíz y garbanzos. Lentejas, patatas, judías y lino, así como toda clase de hortalizas cierran la lista de los expositores leoneses, que en menos medida aportan muestras de nueces, avellanas, almendras y, entre las frutas, tan sólo uvas. Los vinos ocupan un amplio espacio del catálogo de expositores. De los 27 productores que acuden a la cita, 19 son de la provincia de León –todos menos uno que es del Bierzo–, de la zona de Campos y Tierras de León. Por lo que se refiere a la Ganadería, el ganado

[24] *Exposición Regional Leonesa de 1892. Catálogo General de Expositores. (1893)* León: imprenta de herederos de Ángel González, p. 3-89

vacuno es el más numeroso, seguido del caballar y el ovino, aunque hay quien aporta perros de caza, incluso pollos.

La Serie de Industrias manufactureras y productos químicos es una de las más amplias del catálogo de expositores. Se subdivide en siete secciones. La sección de Industria agrícola leonesa está representada por productores de aguardientes, cervezas y gaseosas. La sección de la Industria metalúrgica acerca a leoneses que muestran romanas de hierro y cobre, herraduras, campanas, cálices y candelabros. Mantas y lana son las aportaciones leonesas a la sección de Industrias de materias textiles. Tiestos y loza ordinaria en la sección de Industria cerámica. De los 13 expositores de la sección de Industrias químicas, siete son leoneses que traen a la muestra productos químicos y farmacéuticos y jabones.

El chocolate es, sin duda, una de las estrellas de la exposición regional leonesa de 1892. De los 17 expositores que presentan sus productos a la sección de Industrias de productos alimenticios y conservas, 14 son leoneses y todos productores de chocolate. Cuadros, cestos, bordados, flores artificiales, bancos de madera, edredones, medias con ligas, corsés, ataúdes, cómodas, baúles, veladores y muchos más objetos variados forman la sección dedicada a las industrias y manufacturas diversas de la provincia de León.

La Serie de Maquinaria y herramientas cierra el catálogo de expositores y por lo que se refiere a los leoneses destacan Policarpo Mingote Tarazona, con un aparato astronómico; Alberto Laurín, con aparatos de fundición, de labranza y para la fabricación de harina; Rogelio Cañas, con una cocina económica de su invención; y Graciano Díez, con ruedas de carro.

A juzgar por la representación leonesa en la Exposición Regional de 1892, la industria provincial se limitaba a unas pocas y pequeñas explotaciones mineras, el sector químico, la producción textil, la manufactura de chocolate y la producción de vino, amén de las explotaciones agrícolas y ganaderas.

El gran desarrollo de la minería en la provincia leonesa no llegaría hasta las últimas décadas del siglo XIX, cuando se establecen las grandes compañías hulleras que en algunos casos, como el de la Hullera Vasco-Leonesa, ha llegado hasta la actualidad.

2.2.1. Actividad industrial

A comienzos de la década de 1830, Castilla y León emprendía un intento de despegue fabril, finalmente malogrado, aseveran en su obra José Luis García Ruiz y Carles Manera (2006).

La realidad empresarial en el siglo XIX de las provincias que integran en la actualidad Castilla y León no se puede entender sin Santander ni el País Vasco, motor económico, junto a Valladolid, de la región. Y es que si la realidad muestra, como veremos a continuación, que la región fue desde comienzos de 1830 y hasta 1868 un hervidero de iniciativas empresariales, una revolución económica protagonizada por los fabricantes de harinas, no es menos cierto que muchos de los capitales llegaron de Cantabria y del País Vasco.

El Canal de Castilla, creado en 1831, contribuyó al desarrollo empresarial, al igual que la llegada de la línea férrea Valladolid-Santander. Valladolid, Burgos y Palencia se convirtieron en los centros de atracción de la industria del momento en Castilla: harineras, papeleras, algodoneras, fertilizantes y tintes, algo a lo que contribuyó, sin duda, que en 1860 concluyeran las obras del ferrocarril Madrid-Irún, comunicando las tres ciudades más industrializadas de la región: Valladolid, Palencia y Burgos.

Las obras del ferrocarril trajeron a Valladolid capital francés y la ciudad se convirtió en una pequeña capital metalúrgica. Los curtidores franceses se asentaron también en Salamanca y Burgos. El resto de las capitales castellanas y leonesas conservaban su apariencia levítica y cuartelera. Sólo allí, los harineros arrebataron la preeminencia social a clérigos, miembros de la baja nobleza, militares, ganaderos y rentistas, afirman García Ruiz y Manera (2006).

La naturaleza familiar (hasta 1892 no se constituyó ninguna sociedad por acciones en Castilla y León), la unión marital de capitales y las dificultades de financiación dieron al traste con la pervivencia de estas empresas, a lo que se sumaron las dificultades del ferrocarril de Isabel II, en el que estaban invertidos buena parte de los capitales burgueses. A finales de 1864 y 1865 se fueron sucediendo las quiebras en las ciudades castellanas. Papeleras, algodoneras, metalúrgicas y muchas harineras desaparecieron.

Desde 1869 a 1899 desaparece el espíritu empresarial en Castilla y León. No se contó ni una sola aventura inversora que evocase el febril dinamismo de antaño. Las producciones dejaron de viajar hacia Santander para hacerlo a Barcelona, a través de Ferrocarriles del Norte. Liquidados los bancos de emisión y sociedades de crédito de Valladolid, León, Palencia, Santander y Burgos, el crédito estaba en manos de las casas de banca.

Los empresarios castellanos y leoneses, hasta entonces con una escasa presencia pública, ocuparon alcaldías y presidencias de diputaciones para garantizar la estabilidad de sus fortunas.

Si las ciudades más industrializadas del entorno territorial más inmediato tuvieron un final como el descrito anteriormente ¿qué se podía esperar de la capital de la provincia leonesa?, pues una situación aún peor.

Tal y como se ha apuntado, durante el siglo XIX, la actividad agrícola y ganadera de la provincia es de subsistencia, con un pobre comercio entre provincias, incluso entre localidades leonesas, que se limitaba a las ferias comarcales. La industria, artesanal, tan sólo vivirá un repunte en los últimos años del siglo, con la llegada del ferrocarril y el inicio de la actividad extractiva del carbón. El sector textil (lana y lino) era de los más desarrollados en la primera mitad del siglo. Las causas: la ausencia de capitales fuertes, los inexistentes medios de comunicación y el escaso desarrollo de la industria minera.

El político y estadista Pascual Madoz decía al respecto a mediados del siglo XIX, en referencia a la industria en León que “aquella es escasa y se puede decir

que está en mantillas o ciernes" (p. 140); no hay fábrica notable en el país ni por razón de sus máquinas, ni por el capital puesto en giro.

El ingeniero de minas Ignacio Gómez de Salazar, por su parte, reconoce en un texto de 1855 que la industria leonesa ha sido hasta ahora muy limitada, y sólo la representan los telares caseros, molinos harineros de antigua construcción, la fábrica de hierro de Sabero y algunas forjas de lo mismo en el Bierzo; el lavado de arenas auríferas del Sil, los tintes y curtidos, el chocolate, la construcción de efectos agrícolas en algunos pueblos de la montaña y el carboneo vegetal en todos ellos. El comercio es también reducido por el estado de la industria y por la escasez de comunicaciones fáciles.

En el cuadro que se reproduce bajo estas líneas se recogen las diez primeras empresas o particulares de la provincia por contribución, en este caso referida a la industria fabril y manufacturera en 1860[25].

Nombre del contribuyente	**Ayuntamientos en que contribuyen**	**Cuota Reales y céntimos**
Sociedad Palentino Leonesa	Cistierna	5.220,12
D. Juan Eguiagaray	León	4.283,33
D. Sebastián González Pomaruga	Puente de Domingo Flórez	4.138,17
D. Benigno del Valle	Candín	4.116,67
D. Bernardo Gaztambide	Astorga	4.100,67
D. Juan Antonio del Corral	Sahagún	966,67
D. Benito del Valle	Barrios de Salas	933,34
D. Esteban Manuel Morán	León	914,66
D. Miguel Crespo	Santa Colomba de Somoza	704,67
D. Nemesio Fernández	Vega de Valcarce	700,01

Tal y como se desprende de los datos de contribución, no puede afirmarse que la ciudad tenga una gran representación en lo que a la producción y movimiento de capitales de refiere. Tan sólo dos de los diez mayores

[25] Boletín Oficial de la Provincia, nº 6 de 13 de enero de 1860, p. 2

contribuyentes en el año 1860 y dentro del capítulo dedicado a la industria fabril y manufacturera tienen su actividad establecida en la capital de la provincia.

En el caso del comercio, la situación es diferente. Se reproduce a continuación un listado con los 10 mayores contribuyentes de la provincia de León en el año 1860 en lo que se refiere al comercio.

Nombre	**Ayuntamientos en que contribuyen**	**Cuota Reales y céntimos**
D. Felipe Llamazares	León	1.143,33
D. Manuel Herrero y compañía	Villafranca	1.125,84
Señores Suárez y Álvarez	Villafranca	1.055,84
D. Blas Alonso	León	980,84
D. Lorenzo López Cuadrado	León	980,84
Señores Ons Castells y compañía	León	980,84
D. Manuel Morán	León	980,84
D. Eusebio Campo	León	886,68
D. Pascual Pallarés	León	886,68
D. Sebastián Díez Miranda	León	863,34

Como puede observarse, en el caso de las contribuciones en el epígrafe de Comercio, de los diez mayores contribuyentes de la provincia, ocho ejercen su actividad en la ciudad de León. Se trata de banqueros y comerciantes de tejidos, cuero y ferretería.

Otra opinión, la de Policarpo Mingote, en una publicación de 1879. Dice el autor que:

> Puede con razón afirmarse que la industria leonesa ha sido muy limitada y pobre en todo lo que va de siglo, por las especiales condiciones de la localidad, el relativo atraso de la agricultura, los pocos medios de comunicación y transporte, la falta de grandes capitales, y la usura aquí desarrollada como en pocas regiones españolas, que no han consentido ni casi consienten otra cosa. Si esta industria, aún contra lo que acabamos de decir, continúa obedeciendo al impulso recibido en los últimos años, fácil

será predecirla un porvenir rico y hasta floreciente: existen actualmente expedidos títulos de propiedad minera por una extensión superficial de 25.000 hectáreas; de ellas, 20.000 para la explotación de carbón de piedra y 5.000 para la del oro, plata, cobre, hierro, zinc, antimonio y mercurio.

El autor Valentín Picatoste comenta en 1891 sobre la economía leonesa:

Lo accidentado de la provincia de León permite producciones muy variadas; mientras la tierra de Campos tiene cubiertas sus llanuras de ondulantes cereales, cuya monotonía apenas interrumpen árboles y prados, en la parte occidental, llamada el Bierzo, sazonan su fruto la vid y el olivo en las solanas de altos picos que tocan la región de las nieves perpetuas, y en cuyas laderas crecen las hayas y las encinas, los nogales y castaños que bajan hasta los frondosos valles; éstos, como las alturas, se ven poblados de excelente ganadería caballar y lanar y de cerda, a las que aventaja el ganado vacuno que permite el mantenimiento de algunas fábricas de quesos y mantecas muy estimados en el comercio. Además de las industrias mencionadas, León sostiene á [*sic]* regular altura las forjas de hierro; catorce fábricas de curtidos, algunas de mantas y muchos telares, para la confección de lienzos, estameñas y sombreros y un laboratorio químico de los mejores de España.

León no posee las vías de comunicación que los adelantos modernos hacen necesarias para la explotación de la riqueza incalculable de su suelo; sin embargo, las autoridades provinciales y los municipios han hecho esfuerzos tanto más laudables, cuanto que son muchas las dificultades del terreno, para dotar á la provincia de caminos bastantes á satisfacer las exigencias de la vida actual. El ferrocarril de Palencia á la Coruña, la recorre en una extensión de 245 kilómetros y de la capital parte el de Gijón, que derrama sus beneficios por infinito número de pueblos que se encuentran á su paso hasta llegar al túnel de la Perruca, donde deja el territorio leonés. (p. 9-10)

Por lo que se refiere al comercio, se concentraba en las ferias y mercados. Los arrieros maragatos traían vino de Rueda y de Toro hasta Asturias, de donde acercaban pescado y carnes saladas.

Pero volviendo a la capital, descartados los talleres del ferrocarril, tratados en otro apartado de este trabajo, la ciudad de León contó en todo el siglo XIX con escasos proyectos empresariales: la fábrica de productos químicos de G. F. Merino, de la que hablaremos más adelante por su vinculación al comercio de productos fotográficos; la Sociedad Electricista de León, que en 1889 puso en marcha la primera central de generación en un edificio que años después ocupó el Teatro Emperador. Será la segunda ciudad española que abandone los 'derivados del petróleo' para generar energía eléctrica; la industria de vidriera artística de Juan Bautista Lázaro y Guillermo Alonso Bolinaga, en funcionamiento desde 1896 en la Plazuela de Torres de Omaña, que daba empleo a 20 trabajadores; la fabricación de curtidos, que experimentó un gran crecimiento con la instalación en León de la fábrica de Morán y Hernández (1900) con un capital de 40.000 pesetas; y la Papelera Leonesa, levantada en un solar de la actual calle Astorga en 1900 con capital de tres socios, uno de ellos Fernando Merino. Permaneció activa hasta diciembre de 1909 cuando un incendio la destruyó.

a) Sociedad Leonesa de Productos Químicos

La publicidad de la primera gran industria química y farmacéutica leonesa indica 1827 como fecha de fundación, aunque en realidad se trata del año en el que Gregorio Felipe Merino abrió su oficina de farmacia en la entonces calle Nueva, hoy Mariano Domínguez Berrueta. En 1855, ante la buena marcha del negocio, crea con su hijo Dámaso Merino la sociedad G. F. Merino e Hijo. Dámaso fue el gran impulsor de la fábrica que se levantó en 1864 en el barrio de San Lorenzo, detrás de la Catedral.

La información recogida por Policarpo Mingote (1879) sobre la fábrica arroja luz sobre su actividad, que se supone de gran importancia. Los cinco

edificios en los que se distribuían sus áreas de actividad ocupaban una superficie de miles de metros cuadrados. En ella trabajaban más de 30 obreros cualificados, además de ayudantes, mozos y demás categorías profesionales.

La firma G. F. Merino e Hijo consiguió una medalla de oro en la Exposición Regional Leonesa celebrada en 1876, para la que se editó un catálogo específico con los productos presentados, más de 100 diferentes elaborados entre productos químicos, farmacéuticos, especialidades propias así como una colección de flores y plantas medicinales[26].

A la muerte de Dámaso Merino, en 1896, su hijo Fernando Merino toma las riendas del negocio, compartiendo, al igual que su padre, la actividad empresarial con la política, llegando a ocupar cargos públicos de relevancia nacional. A finales de 1898 la sociedad familiar pasa a denominarse Plaza, Sanz y Cía, con el concurso de tres nuevos socios: Mariano Sanz Hernández, Sabino Plaza Hernández y Justino Velasco Fernández. Coincidiendo con la llegada del siglo XX, en 1899, ya sólo serán socios Plaza y Velasco. En 1903 se convierte en sociedad anónima: la Sociedad Leonesa de Productos Químicos, que finalizó su actividad en 1925.

b) Industria de vidriera artística

Pocos son los datos que los manuales, archivos y periódicos de la época trasladan de esta industria leonesa. Sí que aparece en las guías y monografías como la de Pascual Madoz de 1850 y de una manera destacada, como una de las más importantes de la época.

El 12 de agosto de 1876 se inauguró la fábrica de vidriera artística A. Bolinaga y Compañía, ubicada en el número 3 de la Plazuela de Torres de Omaña. Dirigida por Guillermo Alonso Bolinaga y Juan Bautista Lázaro, la fábrica daba empleo a más de 20 trabajadores, talladores y montadores, todos leoneses,

[26] *Catálogo de productos presentados por G. F. Merino e hijo a la Exposición Regional Leonesa de 1876.* (1876). León: establecimiento tipográfico de Miñón.

según reflejó Mingote (1879, p. 47). Algunas de las realizaciones de la firma leonesa fueron destinadas a la capilla del Cristo de la Victoria, en León; al claustro de la Catedral de Burgos, al templo parroquial de Torrelavega y a la iglesia del Buen Pastor, de San Sebastián, entre otras muchas.

c) La Papelera Leonesa

La Papelera Leonesa se incluye en este trabajo por ser uno de los grandes proyectos empresariales de la capital de la provincia, en marcha en el límite temporal que nos ocupa, en el año 1900.

Fundada con un capital de un millón de pesetas, La Papelera fue una de las grandes inversiones del diputado Fernando Merino en León (1857-1929). El solar sobre el que se levantó la fábrica, en la actual calle Astorga, había sido comprado en 1899 por el propio Merino, asociado con Álvaro Fernández de Figueroa y Torres, conde de Romanones, y con Mario Fernández de las Cuevas, quienes invirtieron en la compra de los 22.900 metros cuadrados un total de 12.000 pesetas.

Los tres socios constituyeron en 1900 la Sociedad Papelera Leonesa como Sociedad Anónima Industrial y Mercantil y con el objeto social del establecimiento y explotación de papel cartón y pasta procedentes de la paja, así como la venta de estos productos.

El emplazamiento de la fábrica respondía a la normativa municipal de 1885, que obligaba a localizar a cierta distancia del casco urbano a las industrias que en su funcionamiento produjeran efectos contaminantes. La ordenanza se refería, en concreto, a fábricas o talleres de pirotecnia, depósitos de petróleo, calderas de vapor, fábricas de aguardiente y fósforos, fundiciones, fraguas y hornos, alfarerías y fábricas de productos químicos y análogas (el caso de La Papelera Leonesa), fábricas de cerveza, jabón, curtidos y embutidos, es decir, explica Reguera Rodríguez (1987), prácticamente cualquiera de las actividades industriales susceptibles de emprender en aquellos años.

En el caso de La Papelera, el emplazamiento era determinante teniendo en cuenta la actividad que se iba a emprender. Situar la fábrica cerca de la estación de ferrocarril era indispensable para los planes comerciales de la sociedad y la cercanía del río Bernesga proporcionaba agua en abundancia, imprescindible para sus fabricados. El río era, además, el emplazamiento idóneo para el vertido de los desperdicios producidos en la fabricación. Pero no todo eran ventajas, pues no existir un cauce canalizado del agua del río, la fábrica sufría las crecidas, lo que obligaba a levantar sucesivos muros de mampostería que contuvieran el exceso de aporte acuífero del Bernesga.

Las riadas no impidieron que en los últimos años del siglo XIX, la margen derecha del río Bernesga se convirtiera en el embrión de una pequeña zona industrial de la capital, que se completaría ya iniciado el siglo XX con La Jabonera Leonesa, los talleres de fundición La Veguilla, así como como variedad de talleres y almacenes.

Las once naves y los dos pabellones construidos para el desarrollo de la actividad de La Papelera Leonesa mantuvieron su actividad hasta diciembre de 1909, cuando un incendio, en el que perecieron tres obreros, afectó a la mayor parte de las instalaciones. El 29 de marzo de 1912 se subastó el edificio y la maquinaria en el juzgado de Instrucción de la capital; el precio de salida fue de 512.000 pesetas.

Otras empresas del sector químico, como Unión Química Española, en los años 30 del siglo XX o Laboratorios Abelló, en la década de 1940, ocuparon el espacio de La Papelera Leonesa, que en la actualidad alberga instalaciones del Ayuntamiento de León.

2.2.2. Actividad comercial

Este apartado está dedicado a la actividad comercial de la capital de la provincia, concentrada durante el siglo XIX en las ferias y mercados de las plazas de la urbe; a la actividad hostelera que generaban los encuentros de mercadeo y

a las estirpes comerciales que trasladaron sus negocios desde la ciudad antigua al Ensanche urbano, donde mantuvieron su actividad hasta el siglo XX.

a) Ferias y mercados

La escasa actividad industrial existente en la ciudad de León supuso que durante décadas la mayor expresión mercantilista fuera la que emanaba de los diferentes mercados que a lo largo del año se celebraban en sus diferentes plazas y calles.

Estos mercados atraían no sólo a comerciantes de la provincia, sino de otros territorios limítrofes, lo que suponía que al menos durante algunas fechas la ciudad se llenase de público, con los consiguientes beneficios para el sector de la hostelería, en concreto las pensiones y mesones.

La Plaza Mayor, al igual que en otras ciudades españoles, era el centro comercial de la urbe. A mediados del siglo XIX pan, frutas y verduras se vendían en puestos fijos contratados por el Ayuntamiento. Los bajos de los soportales alojaban los comercios de mayor solera. Granos, legumbre y linaza tenían su espacio en la plaza del Mercado. En la plaza de la Catedral, hacia Puerta Obispo, los miércoles y sábados, el mercado de leña y carbón y en la de San Marcelo, San Juan, Todos los Santos y San Andrés, de mercadería en general, refiere Roberto Cubillo (2002).

Se celebraban dos mercados semanales (miércoles y sábado) y tres grandes ferias anuales: del 24 al 29 de junio en la plaza de San Marcelo, la de San Juan, con venta de ganado, aperos para labranza, telas, lienzos, hilos y quincalla. También en San Marcelo, a primeros de noviembre, la de Todos los Santos, sobre todo de ganado mular, caballar, asnal y vacuno. Y a finales de noviembre, la de San Andrés, en la que además de con ganado, se comerciaba con cecinas y caprino de la montaña central leonesa, según Cubillo (2002).

Gracias a los testimonios de algunos viajeros que se acercaron a la ciudad de León, conocemos diferentes aspectos relacionados con el mercadeo a finales del XIX. El naturalista alemán Hans Friedrich Gadow cuenta en 1895:

> León es la población principal de un gran distrito agrícola y es el centro de reunión de ganado y productos del campo, siendo famosos su feria anual de caballerías, su mercado de lana y su comercio de lino español. Cada sábado centenares de cabezas de ganado vacuno y porcino vienen de todas partes y llenan la amplia plaza al abrigo de los muros occidentales de la vieja ciudad. Desde la mañana hasta el mediodía hay mucha compraventa, regateo y cambio de manos, y por la tarde los animales, excepto los que se quedan para el consumo de la ciudad, vuelven a sus casas. Uno de los espectáculos más graciosos que pudimos contemplar fue un campesino y su mujer caminando detrás de su caballo, cargado con todo tipo de bienes y utensilios, mientras que en las alforjas iban dos pequeños lechones con sólo la cabeza fuera, chillando con todas sus fuerzas (según se citó en Casado y Carreira, 1985, p.145-146).

De un año más tarde, del verano de 1899, es el testimonio de la profesora norteamericana Katharine Lee Bates sobre lo que vio en la Plaza Mayor en día de mercado, que se transcribe de la obra de Casado y Carreira (1985):

> Guiadas por un muchacho tímido, de rostro alegre, vestido de harapos pero con la gentileza de un caballero, nos pusimos en marcha por las calles de casas nobles con balcones y escudos, arcos y fortificaciones, como si entrásemos en un libro ilustrado. Era sábado y la ciudad estaba animada con los campesinos que venían al mercado. Cada campesino tan divertido como una novela. ¡Qué colorido de pañuelos con dibujos, de faldas de tejido artesanal, calzas, chaquetas, fajas! Las jovencitas eran las más pintorescas, vestidas exactamente como sus mamás, incluso con aquellas sayas llamativas, ribeteadas de un color y con guarnición de otro. Muchas mujeres iban cargadas de verduras, otras desplumaban aves, y algunas llevaban bajo el brazo pollos indignados en plena posesión de sus facultades.

Por ser la ciudad principal en una gran extensión de llanura fértil, León se transforma cada sábado en el centro de atracción de rebaños de ovejas, piaras de cerdos y manadas de ganado, junto con innumerables mulas y burros que traen cereales, frutas y toda clase de hortalizas. Fuimos a parar al mercado, situado en la Plaza Mayor porticada, a la sombra del Ayuntamiento y sus torres, con la afilada aguja de la catedral dominándolo todo. La gran plaza zumbaba como una colmena y relucía con colores cambiantes como un campo de mariposas. Nos encontramos primero con el mercado del pan; bajo grandes sombrillas de tela sujetas con palos, unas mujeres estaban subidas en bancos de madera apoyando en taburetes sus pies vistosamente calzados. Junto a cada mujer en su tosco asiento, había un cesto lleno de las hogazas españolas con cuernos. Cerca estaba el mercado de la fruta, con montones de ciruelas rojas y moradas, peras, uvas, pimientos verdes, limones, y un poco más allá estaban los melones, pepinos, repollos, patatas, habas blancas, y ese elemento fundamental de la vida española, los garbanzos.

El mercado de la carne parecía ser itinerante: un hombre con blusa azul, calzones cortos de color pardo y medias blancas adornadas con borlas verdes, iba tirando de una vaca por su cuerno desgastado; una vieja con grandes aros de plata en las orejas y un chal de color malva alrededor de su cuerpo, con su saya de un rojo vivo, bien abierta para que se viera debajo la enagua color ámbar y lo suficientemente corta como para lucir sus medias de colores abigarrados, sostenía en sus brazos un cordero negro como si fuese un niño. Otra que parecía un arco iris por el colorido de su indumentaria, llevaba un pavo vivo; un muchacho con un pañuelo y una faja que flotaban a su alrededor como nubes al amanecer, balanceaba en su cabeza erguida una inmensa cesta de huevos. También había un espacio dedicado a la alfarería: tazas, platos, jarras de toda clase de colores rojizos y formas graciosas.

Las distintas secciones estaban mezcladas en un gran mercado al aire libre, el más animado tipo de jira de vecindad, donde la conversación, las bromas y la risa estaban acompañados por el cacarear de las gallinas, el rebuznar de los burros y los arrullos de los niños. Aquí revoloteaba una colonia de

> gallinas con sus patas bien atadas, tiradas en el suelo empedrado; allí había carros cargados con manojos de brezo seco amarillento; aquí dos pacientes bueyes se habían tumbado a sestear; un poco más allá un burrito malicioso echaba una ojeada a las verduras. Aquí se había instalado una damisela de pañuelo amarillo, corpiño granate y falda de color verde que pesaba higos frescos; allá se sentaba un zapatero martilleando en su banco, mientras los clientes esperaban descalzos a que él remendase los zapatos; había puestos de quesos, jaulas de gallinas, niños que dormían entre los sacos de grano; un muchacho agitaba una vara de la que colgaba un magnífico surtido de ligas; soldados ociosos, mendigos cojos; señoras que regateaban, asistidas por sus criadas: cada cosa era una nota que se sumaba a la armonía. Pequeñas hierbas, a pesar de todo el pisoteo, asomaban entre las piedras resbaladizas que pavimentaban la plaza.
>
> Las mujeres ocultaban las faltriqueras adornadas bajo la saya, y nos advertían seriamente que no llevásemos dinero en bolsillos descubiertos; pero nos movimos libremente entre el gentío con nuestro cuadernillo de notas y nuestra kodak, siendo siempre el centro de grupos curiosos, y nuestros monederos nunca fueron tocados. Ciertamente tuvimos dificultad en gastar incluso una peseta, ya que los precios eran muy modestos. (p.145-146)

b) La incipiente burguesía comerciante

El barrio de San Martín fue durante décadas el que concentró el grueso del comercio leonés, además de los mercados al aire libre que se celebraban cada semana y con motivo de diferentes fiestas señaladas. La Plaza Mayor y el barrio que la circunda fue durante muchos años, hasta la década de los 20 el espacio dedicado al mejor comercio de León. Los Valencianos, Lobato, Tomé, Devesa, Nalda, Campo, Genaro Calzada, Ovejero, Cañas, Morán, Guerrero, etcétera.

Ya a finales del siglo XIX, la Calle Ancha empezó a albergar al nuevo comercio. El almacén de González Roldán, la cordelería de Sarabia, los tejidos de Lorenzana (San Marcelo), Picón, Conejo, Carrillo, de Paz. Empezaba ya la

atracción del Ensanche y hacia el eje de la calle Ordoño II, que apenas era hacia 1920 una carretera rural con negrillos, década en la que la Plaza de Santo Domingo era el centro de la ciudad.

Aunque el gran desarrollo comercial de la capital de la provincia llegó durante las dos primeras décadas del siglo XX, el siglo XIX tuvo sus protagonistas. No fueron grandes empresas, pero sí comercios de envergadura, cuyos propietarios –sociedades familiares– se constituyeron en la pequeña burguesía local.

En el año 1868 existía ya en León **Casa Gago**, un comercio dedicado a la venta de muebles y lanas para colchones propiedad de Casilda González, madre política de César Gago, quien participó activamente en el negocio, que pasó de ser una tienda de venta de muebles a un dotado almacén, ampliado más tarde con talleres de ebanistería y tapicería. Ubicados en la carretera de Santa Ana, integraban pabellones para trabajadores y maquinaria entre la que se encontraba una caldera de vapor que producía fuerza motriz suficiente para atender las necesidades del complejo industrial.

En la década de 1920 construyen un edificio de la calle de la Rúa a donde trasladan los talleres. En 1935, César Gago cede el testigo a s hijo, Emilio Gago. A finales de la década de 1950 la firma disponía en León de tres establecimientos abiertos al público y otro en Orense, además de los talleres de ebanistería, situados entonces en la Plaza de las Cortes. El negocio permaneció abierto hasta los primeros años del siglo XXI.

Otro ejemplo de próspero comerciante fue **Simón Fernández Fernández**, quien en la década de 1870 regentaba una prendería dedicada a la venta de pipas para vino en la entonces llamada Plaza de los Boteros (Don Gutierre)[27]. Simón Fernández se casó con una de las cuñadas del comerciante de tejidos catalán Juan Homs y Botinás y a la muerte de éste último, la sociedad pasa a

[27] *El Porvenir de León* de 20 de septiembre de 1875, p. 4

denominarse Homs y Fernández, convertida más tarde en Tejidos Fernández y Andrés, al participar otro empleado, Mariano Andrés González-Luna, en la sociedad.

Aneja al almacén de tejidos, la sociedad era titular de una casa de banca cimentada en la compra y venta de valores y cambio de oro. Los tejidos los adquirían en Barcelona, manteniendo muy buenas relaciones con los fabricantes Güel, Paradella y Cía, relación que favoreció que Antonio Gaudí fuera el arquitecto de la conocida como Casa Botines, destino del almacén de tejidos de la sociedad en la Plaza de San Marcelo, parte del nuevo centro comercial de la ciudad a finales del XIX.

Otro de los comercios más tradicionales y duradero de la capital de la provincia fue el fundado en 1840 por el castellonense **Pascual Pallarés Pardo**, quien abrió ese año su almacén de ferretería Los Valencianos, en los soportales de la Plaza Mayor, en la esquina con la actual calle Mariano Domínguez Berrueta; un negocio que sobrevivió hasta la década de 1990. Su hijo Joaquín Pallarés estaba afincado en 1852 en el barrio de Santa Ana como curtidor.

Otros dos hijos, Pascual y Cristóbal Pallarés Nomdedeu crearon en 1872 la sociedad comercial Hijos de Pallarés Sociedad Colectiva. Los hermanos tenían su establecimiento en la Plaza de Don Gutierre, con exposición y venta, entre otras muchas cosas, de puertas de acero ondulado, tela metálica para ventanas, alambre galvanizado, vidrios planos de tal calidad que se confunde con el cristal, camas, jergones, cocinas económicas desde 80 a 1.500 reales y estufas a siete pesetas[28].

A la sociedad Hijos de Pallarés se fueron sumando años más tarde otros miembros de la familia, hasta que en 1923 se fusiona con la sociedad Santiago Blanch y Compañía para formar Comercial Industrial Pallarés SA, un gran

[28] *La Estafeta del Noroeste* de 17 de diciembre de 1890, p. 4

almacén que presidió como tal la plaza de Santo Domingo de León hasta la década de 1980.

La **Casa Lubén**, un gran almacén de tejidos situado en la esquina de las calles Ordoño II y Alfonso V y en funcionamiento hasta finales de la década de 1970, fue fundada en 1904. Una saga familiar dedicada al comercio y promotora de algunos destacados edificios de principios del siglo XX: el que albergaba la del almacén de tejidos y la Casa Roldán, en la Plaza de Santo Domingo.

Alfonso XII inauguraba el 15 de agosto de 1884 el último tramo de ferrocarril, llamado entonces del noroeste, entre los pueblos de Busdongo y Puente de los Fierros, una obra que supuso perforar 3.070 metros lineales de roca para llevar a cabo el túnel de La Perruca.

El éxodo tras la terminación de las obras trajo a León, entre otros, a Francisco González Prieto, que se había asociado durante las mencionadas obras con Manuel Díez Canseco para tomar la contrata de los arrastres de escombros que se producían en la perforación, así como el trasbordo de pasajeros y mercancías, en diligencias y carromatos, desde la estación de Busdongo, donde terminaba el ferrocarril, a la de Puente de los Fierros, donde se reiniciaba la línea camino de Asturias.

La finalización de las obras de ferrocarril coincide con la circunstancia de que González Prieto enviuda y él y sus cinco hijos se establecen en León. La práctica adquirida en el negocio de la alimentación, pues además de la contrata de transporte lo había ejercido, le llevó a sopesar probar fortuna en la hostelería y ocupar los bajos en los que durante décadas estuvo el Café Victoria (calle Ancha), pero un hermano político, Miguel Roldán, con almacén de paños en Oviedo y León le hace desistir. Se decide González Prieto y se asocia con un tercero, José García González, establecido en la calle Cardiles, y fundan la sociedad González, Roldán y García el 1 de enero de 1886, dedicada al comercio al por mayor de paños y más tarde también al de tejidos de algodón. En 1900 se

trasladan a la casa que Francisco González Prieto había construido en los números 5 y 7 de la calle Ancha.

José García González fallece en 1903 y su hijo Cipriano García Lubén decide abandonar la sociedad, que a partir del 1 de enero de 1904 se denomina González Roldán. A la muerte de Miguel Roldán, sin descendencia, queda sólo Francisco González, nombre de la sociedad a partir del 1 de enero de 1909.

El 8 de agosto de 1912 fallece Francisco González, por lo que el 1 de enero de 1913 cambia de nuevo el nombre siendo los continuadores los tres hijos: Teresa, Dionisia y Luis González Roldán; se llamaría Hijos de Francisco González, hasta que el 30 de octubre de 1932 pasa a denominarse González Roldán SA, cuyo primer consejo de administración estuvo formado por: Luis González Roldán, como presidente, Octavio Díez González, como vicepresidente, Francisco Rodríguez González, como secretario y vocales las dos hermanas: Teresa y Dionisia González Roldán. En 1925, los almacenes fueron trasladados de la calle Ancha a los nuevos en la calle Independencia, esquina Legio VII, a la conocida como Casa Roldán. Al final de la Guerra Civil Española, la sociedad se ubica en Barcelona.

En este repaso a los grandes comercios iniciados en el siglo XIX merece un lugar la confitería **Camilo de Blas**, fundada en 1827 por Camilo de Blas Heras y en funcionamiento hasta los últimos años del siglo XX. En 1914 abre tienda en Oviedo y en 1915 en Gijón, ciudades en las que permanece en la actualidad. Famosas fueron sus pastillas de café con leche, así como las yemas tostadas y los denominados Imperiales de León.

c) Actividad hostelera

La actividad hostelera era una de las más destacadas en el León del siglo XIX, aunque, al parecer no estaba a la altura de otras ciudades. Al menos así se desprende de las opiniones del naturalista alemán Hans Friedrich Gadow tras su visita a la ciudad en 1895, en el testimonio que recogen Concha Casado y Antonio Carreira (1985):

> Mientras que el 99 por 100 de los turistas que van a España visitan Burgos o al menos su célebre catedral o la Cartuja, es dudoso que el restante 1 por 100 tome el camino de León y se detenga en la ciudad. Quien entra en el país por Gijón, La Coruña o Vigo y se dirige a Madrid y el Sur, debe atravesar León; es por tanto bastante accesible, pero suele escapar a los amantes del camino más trillado. Tiene dos hoteles decentes con una deliciosa escasez de conserjes, guías y otros funcionarios. (p.145)

Pero regresemos al principio del siglo XIX para, nuevamente a través de los testimonios de quienes lo conocieron en primera persona, viajeros que eligieron León como lugar de paso, conocer la situación de la hostelería.

Richard Ford estuvo en León en el verano de 1832 y escribe sobre una posada tolerable en el Rastro, que es el mejor lugar para instalarse; las otras citadas son la del Sol, Mesón del Gallo y de Cayetanón.

La ciudad de León, al igual que el resto de paradas oficiales de las diligencias de la época, disponía de una Parada de Postas, un parador, es decir, un establecimiento en el que se avituallaban viajeros y animales. En un documento datado en Madrid el 1 de enero de 1842 y rescatado por el historiador Fernando Alonso García (2006, p. 28) se recoge profusa información sobre la Posada de León. Según lo dispuesto por la Compañía de Diligencias del Reyno, con sede en la capital de España, y con firma original del representante de la compañía en León, José Soto Vega, los viajeros podrían hacer en León cuatro comidas diarias: desayuno, almuerzo, comida y cena. Se les ofrecía además cama y la posibilidad de disponer de servicios individuales de chocolate, café o té, con leche o sin ella, un par de huevos con pan y vino y una copa de aguardiente.

Fernando Alonso (2006) indica que las tarifas son elevadas para 1842, lo que implica la buena situación económica de los usuarios. El desayuno costaba dos reales; el almuerzo, ocho; diez, la comida; ocho, la cena. Tanto el chocolate,

como el café o té, con leche o sin ella al igual que un par de huevos con pan y vino, tenían el mismo coste de dos reales, una copa de aguardiente, medio real.

En la Posada de León, el desayuno se compondrá al menos de una jícara de chocolate, con leche o sin ella, y tostada de pan; o una taza de café o té, con leche o sin ella; o un vaso de leche con azúcar o un par de huevos con pan y vino.

El almuerzo-comida constaba al menos de una sopa o un potaje, un plato de huevos y jamón, un guisado, una menestra, un asado, una ensalada, dos postres y una copa de aguardiente, o de otros equivalentes. Pan y vino a discreción.

La comida se compondrá al menos de un frito o bien un plato de huevos con jamón, dos guisados, una menestra, un asado, una ensalada, tres postres y una copa de aguardiente, o de otros equivalentes. Pan y vino a discreción.

La cena no era menos copiosa en la Posada de la capital de la provincia. Una sopa de caldo de gallina, un par de huevos pasados por agua, una menestra, un guisado, un asado, una ensalada o gazpacho, dos postres y una copa de aguardiente, o de otros equivalentes. Pan y vino a discreción. Se aclara que los cubiertos deben ser de plata y tener un decente servicio de mesa. La ropa blanca no sirve dos veces sin haberla lavado antes.

Por lo que se refiere a los requerimientos mínimos de la cama: un tablado o catre, un jergón, un colchón, dos sábanas limpias, dos almohadas limpias con sus fundas, una colcha y una manta en invierno. El documento publicado en 2006 no aporta referencias sobre la situación de esta Posada, aunque con seguridad estaría establecida en las inmediaciones de la plaza de Santo Domingo, inevitable cruce de las carreteras que llevaban hacia Asturias y hacia Galicia.

En la plaza de Santo Domingo se ubicaba el conocido como Mesón del Gallo, en la confluencia con las carreteras de Asturias y Galicia. La venta que anuncia su propietario, Gregorio Luis Cortés, en el Boletín Oficial de la Provincia de 1859 nos permite conocer sus prestaciones. Compuesto de diferentes

habitaciones, altas y bajas, corral, pajares, cuadras bastante capaces, con el agregado de un huerto y una pequeña casa[29].

El marino inglés Samuel Edward Cook Widdrington estuvo en León en 1843 y se alojó en la posada de Juan Dantin, natural de Toulouse y establecido en la ciudad como ebanista. La posada estaba en el edificio del convento de Santo Domingo, adquirido por el hostelero. Cook, durante su visita asistió a una audiencia con el gobernador de la ciudad y el jefe político (Patricio de Azcárate) que quería verle para conocer las novedades políticas de la región. Cook –según relatan Casado y Carreira (1985)– necesitaba el permiso del gobernador para continuar viaje hacia Asturias.

La escritora Louisa Tenison visitó León durante diez días en un frío noviembre de 1851. Llegó en diligencia desde Valladolid y se alojó en la que calificó, según recogen Casado y Carreira (1985) como una casa particular de gente amable, aunque muy modesta. Sobre la casa de huéspedes comentó:

> Los preparativos para nuestras abluciones no fueron gran cosa: una de esas bacías de forma misteriosa usadas por los barberos, con una abertura en el borde para encajar la barbilla, y que el melancólico caballero confundió con un yelmo, es cuanto pudimos obtener. Ni palmatorias, ni candiles abundaban, pero la mujer de la casa dijo que no harían falta; y dejando caer unas gotas de cera en el suelo, puso la vela encima -algo que a pesar de la apariencia fácil no siempre supimos imitar. (p. 132)

Una de las fondas más conocidas en la ciudad del XIX fue la de Juan Martínez 'El Rito'. Desde mediados de siglo ofrecía comidas, bebidas y habitaciones en la calle Escalerilla, al lado de la Plaza Mayor. El negocio se mantuvo hasta entrado el siglo XX, aunque ya entonces en la calle Ordoño II.

[29] Boletín Oficial de la Provincia nº 130 de 10 de junio de 1859, p. 4

El escritor italiano Francesco Varvaro, acompañado desde Oviedo por el célebre investigador eclesiástico, P. Fidel de Fanna, viene a León en 1877. Se aloja en el Hotel Suizo, que unos diez años antes se había construido en una esquina del paseo de las Negrillas, frente al hospital de San Antonio. Nos relata su llegada y las primeras impresiones:

> En la Fonda del Norte no hay ninguna habitación libre. El dueño nos ofrece la suya, pero es tan fea y tan sucia que la rechazamos. Vamos al Café Suizo, donde encontramos un alojamiento bastante decente. Así como no hay ninguna ciudad de España sin su Plaza de la Constitución, tampoco hay ninguna sin Café Suizo. Es generalmente el mejor café de la ciudad, y algunas veces también, como en la pequeña ciudad de León, un discreto albergue (como se cita en Casado y Carreira, 1985, p. 137).

Otro testimonio, en este caso de la escritora inglesa, Frances Elliot, que estuvo en León en la primavera de 1882:

> Si se me preguntase por el hotel ideal que uno siempre busca, yo diría el Suizo de León. A un lado, habitaciones luminosas que dan a una antigua plaza formada por los muros color rojo oscuro de edificios medievales –la torre almenada [*sic*] de la vieja iglesia de San Isidoro resaltando orgullosa– y tejados seriamente adornados con gárgolas, una población sombría que surge aquí y allá. Del otro lado, infinitos matices de verde, canto de pájaros y aroma de flores domésticas, naranjos y limoneros [sic] que se asoman a los balcones, y una pequeña huerta de hierbas y arbustos, donde colmenas de abejas zumban incesantemente (según se citó en Casado y Carreira, 1985, p. 142).

La poetisa escocesa Jane Lec llega a León en tren desde Palencia en la primavera de 1883 y dejó también escritas sus impresiones:

> Nuestra llegada a León fue poco propicia. Llegamos ya anochecido sólo para darnos cuenta de que la ciudad estaba a más de media milla de la estación y que allí no había medio de transporte de ningún tipo. Dejando la mayor parte de nuestro equipaje en la estación, nos pusimos a andar guiados por un mozo con un farol, y después de un largo trecho por un camino oscuro hasta la puerta de la ciudad, y una sarta fatigosa de calles estrechas y mal pavimentadas, llegamos por fin a la Fonda del Norte, que encontramos llena. Nuevo paseo, por fortuna no tan largo, nos condujo a la Fonda Suiza, una casa mucho mejor en todos los aspectos, donde nos alojamos confortablemente. Una tiene la extraña sensación de «Las mil y una noches» al atravesar las calles oscuras y solitarias de la ciudad, en las que no se encontraba un ser viviente, excepto un vigilante ocasional de amplia capa y sombrero de ala baja, que enfocó su linterna de ojo de buey a nuestras caras, y una vez satisfecho de nuestra honradez, nos dio un seco «buenas noches» (según la cita en Casado y Carreira, 1985, p. 143-144).

Los años finales del siglo trajeron ciertos aires de modernidad al sector hostelero de la ciudad. Pensiones como La Competidora, de Cipriano Morán, en la plaza de Santo Domingo, esquina con la carretera de San Francisco (actual calle de la Independencia). El hotel, restaurante y café de Isidro Rueda, en la plaza del Cid. La casa de huéspedes La Esmeralda, de Santiago González Criado, que en 1891 se traslada a la calle Cuatro Cantones (actual Cervantes).

2.2.3. Instituciones financieras

En este apartado se tratarán los sucesivos intentos de fundación de bancos agrícolas en León que, a mediados del siglo XIX, fueron coetáneos de las casas de banca que durante décadas operaron en la provincia; grandes capitales, con nombres y apellidos, que hicieron las veces de instituciones de crédito, intercambio de divisas, giros internacionales, etcétera. También hubo en León en

el siglo XIX intentos locales de poner en marcha entidades bancarias, como es el caso del Crédito Leonés, que apenas se mantuvieron unos años.

Sí hubo uno que triunfó fue la Banca Fernández-Llamazares, dirigida durante décadas por Doña Catalina y más tarde por sus sobrinos. Más de 170 años de presencia y de trabajo que culminaron con su absorción por el Banco de Bilbao en los años 20 del siglo XX.

El recorrido por la banca provincial del siglo XIX se completa con la presencia del Banco de España, que desde 1886 y hasta 2004 mantuvo una delegación abierta en la capital de la provincia y con una protagonista de excepción: La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, que abrió al público en 1900; posteriormente Caja España de Inversiones (tras la fusión con otras cinco cajas de ahorros provinciales). En enero de 2010 se fusionaron Caja España y Caja Duero y desde 2011 han pasado a denominarse Banco CEISS (Banco de Caja España de Inversiones, Salamanca y Soria).

a) Pósito y crédito agrícola

El Pósito de la ciudad de León, al igual que los de otras ciudades españolas, era una institución municipal destinada a almacenar granos y prestarlos a los vecinos en condiciones módicas en épocas de escasez. Aunque de origen medieval, adquieren gran importancia económica en el siglo XVIII, época en la que era frecuente que desde ellos se realizaran operaciones de préstamo para la siembra y demás faenas agrícolas. Los beneficios obtenidos se invertían en acciones de interés público, como es el caso de obras públicas o el pago a maestros o médicos.

Su decadencia se produjo en la época de Carlos IV, cuando la crisis financiera del reino obligó a la intervención fiscal de los Pósitos; además se crearon nuevas fórmulas para la obtención de créditos agrícolas, lo que supuso una auténtica pérdida de protagonismo para esta institución.

Pascual Madoz (1991) apunta en su Diccionario de mediados del siglo XIX la existencia de un pósito administrado por el ayuntamiento:

> Es sólo de trigo para el sembrado y no para el panadeo; concurren a surtirse de él los labradores sueltos de la ciudad y lo menos 120 pueblos de las inmediaciones. Su acopio o depósito se haya sumamente rebajado por las varias extracciones que han tenido que hacerse tanto en la guerra de la Independencia como en la pasada lucha. (p. 172)

Llegado el siglo XIX, la existencia de los pósitos está en entredicho. “Si los pósitos en su día fueron un adelanto moral y económico, hoy no corresponden a las necesidades de la agricultura”, escribe Salustiano Posadilla en 1868 en la memoria que presenta a la Diputación de León sobre la fundación de un banco agrícola en la provincia. “Los labradores prefieren los préstamos en dinero porque acuden al mercado más conveniente, eligen el grano que más les place y lo llevan sano y bien medido. Lo que ansía a voz en cuello es bancos de crédito territorial, bancos agrícolas” (p. 4).

El propio autor recuerda otro intento similar, que "murió en la cuna", datado en los años 1857 y 1858, auspiciado el fallido banco agrícola por la cofradía de San Isidro y la Diputación. Menciona también la existencia de la Sociedad de Crédito Leonés, una incipiente y efímera entidad financiera de la que asegura que tanto favorece a la agricultura, como a los prestamistas usureros.

Los socios que Posadilla plantea para su Banco Agrícola Leonés son: la Diputación y los pueblos que tengan pósitos, representados por sus alcaldes y el objeto principal: hacer préstamos a propietarios territoriales, labradores y ganaderos de la provincia con hipoteca sobre sus fincas rústicas por 90 días, un año y cinco años.

En esta memoria se incorpora un pormenorizado estudio de la situación de la provincia, con especial incidencia en el sector agrícola, la división del suelo en relación con su destino productivo, así como el número de personas que se

dedican a la actividad en 1868, “una provincia esencial y únicamente labradora y ganadera, que tiene dentro de sí 43.719 propietarios, 16.777 colonos y 53.095 obreros del campo, cuya escasez de capitales en circulación les hace pasar una vida lánguida y echarse en brazos de unos cuantos usureros despiadados, que tarde o temprano les arruinan”. (s. p.)

Ni los datos aportados por Posadilla, ni los éxitos relatados en la memoria sobre el funcionamiento de bancos agrícolas como el que él propone en Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, entre otros, consiguieron arrancar la implicación de las instituciones locales.

Lejos de abandonar la idea, 22 años más tarde, en 1890, Salustiano Posadilla ve publicados con cargo a la Diputación 200 ejemplares de su Proyecto sobre la Fundación de un Banco Territorial y Agrícola en la Provincia de León. Y es que, en vista del resultado satisfactorio que ofrece en la provincia de Segovia el Banco Agrícola que allí funciona y comprendiendo que es de altísima conveniencia que se instale en esta capital una institución de análogos fines, la Diputación toma la decisión de que se estudie la posibilidad. Posadilla (1890), quien reconoce que el proyecto no es realizable en la provincia en los términos planteados y dada la situación financiera del momento de la institución provincial, explica que "guiado del único fin, de que no quede en una vana tentativa el pensamiento de la Diputación, realizo este trabajo”. (s. p)

Elabora los estatutos y el reglamento de lo que sería el Banco Territorial y Agrícola de la Provincia de León y se publican, quedando para siempre únicamente sobre el papel.

b) Casas de banca

Otras protagonistas de la actividad financiera del siglo XIX en León, al igual que en el resto de Europa, fueron las denominadas Casas de Banca. Los prestamistas lo eran a título personal y engrosaban su patrimonio con los altos intereses que cobraban a quienes solicitaban sus servicios. Hay testimonios de

casas de banca en Ponferrada, Astorga, La Bañeza, Benavides de Órbigo, Sahagún y Villafranca del Bierzo.

Además de la ya citada casa de banca Fernández-Llamazares, la ciudad de León dispuso durante buena parte del siglo XIX de los servicios financieros de la Casa de Cambio Fernández y Andrés, dedicados al comercio de tejidos. El catalán Juan Homs y Botinás estableció el negocio en León a mediados del siglo XIX. Uno de sus empleados, Simón Fernández, emparentó con él vía matrimonial y la sociedad pasó a ser Homs y Fernández. Otro empleado se sumó a la sociedad, que entonces pasó a la denominación Fernández y Andrés.

Anejo al almacén de tejidos tenía la sociedad una casa de cambio en la que cambiaban toda clase de oro español y extranjero y billetes ingleses y franceses. Asimismo, realizaban operaciones de préstamo.

c) Banca Fernández-Llamazares

Si existe un nombre propio con entidad suficiente para protagonizar los inicios de la banca en León es el de Catalina Fernández Llamazares. Quienes se han ocupado de su biografía, unida siempre al éxito empresarial, la consideran como una mujer que supo aunar la inteligencia y el riesgo necesarios como para ganarse el respeto en el mundo de los negocios del siglo XIX, algo que dada su condición femenina es un hecho de excepcional singularidad.

Catalina Fernández Llamazares nació en la localidad leonesa de Canseco, en el municipio de Cármenes en la década de 1780. Nombrada heredera universal por su acaudalado tío, Juan Fernández Getino, propietario de un próspero negocio de mercancías en el barrio leonés de San Martín, no sólo supo mantener la 'dote' recibida, sino que durante toda su vida incrementó su patrimonio hasta convertirlo en uno de los mayores capitales de la provincia. Así lo atestiguan algunas de sus posesiones más conocidas, como es el caso de la dehesa La Cenia (cerca de Mansilla de las Mulas) y decenas de edificios en la capital de la provincia. Pero lo que nos trae a la protagonista a estas páginas es su aventura bancaria.

Catalina se casó en 1807 con Francisco Salinas, un comerciante de origen asturiano que estableció en el barrio de San Martín la Casa de Banca Salinas, en funcionamiento en la vecina Asturias desde 1750. A este próspero negocio se une el capital de Catalina que desde el fallecimiento de su marido, en 1834, dirige el negocio.

Catalina no pretende tan sólo mantener el excelente rumbo de sus empresas, sino que ésta ambiciosa mujer actúa con la intención de incrementar su rendimiento. Se encuentra con un gran problema y es que, tal y como se ha apuntado anteriormente, siendo mujer y en pleno siglo XIX de poco le sirve disponer de capital y de talento sino está acompañado de una presencia masculina.

Esta situación y la de no haber tenido descendencia la obliga a introducir a sus sobrinos José y Felipe en el negocio de la banca, de manera que la de nominación social pasa a ser Viuda de Salinas y Sobrinos.

En marzo de 1838, cuatro años después de que Catalina tomara las riendas del negocio, la Banca Viuda de Salinas y Sobrinos es comisionada del Banco Español de San Fernando o lo que es lo mismo, la entidad financiera leonesa ha depositado una fianza para poder ser depositaria del citado banco, origen del Banco de España y único emisor de dinero de curso legal en el territorio español[30]. Un año más tarde, en 1839 y también por el Boletín Oficial de la Provincia sabemos que la banca despachaba Billetes del Tesoro[31].

La banca leonesa siguió creciendo y diversificando sus servicios. La Desamortización de Bienes de la iglesia acometida entre 1836 y 1851 por Mendizábal fue especialmente atractiva para el desarrollo de la banca Fernández-Llamazares. Interviene en el mercado de bonos de deuda pública que da acceso a la compra de bienes de la citada desamortización; actúa en las

[30] Boletín Oficial de la Provincia de 5 de marzo de 1838, p. 4

[31] Boletín Oficial de la Provincia de 13 de abril de 1839, p. 4

subastas como avalista de clientes, en muchos casos políticos y terrateniente de la época, ricos en patrimonio pero no en dinero contante y sonante.

La banca personal, como es el caso de la que dirige Catalina Fernández Llamazares, tiene muchas ventajas, como es el caso de que los beneficios no han de ser repartidos entre accionistas, pero también la desventaja de que se responde, en caso de negocios fallidos, con el patrimonio personal. Quizá fuera éste el motivo por el que la aventajada negociante leonesa mantuviera una intensa actividad compradora: tener patrimonio con el que respaldar su actividad mercantil era fundamental para la existencia y el crecimiento de su negocio.

Catalina adquiere decenas de casas en la capital, fincas en la provincia, industrias, amén de los bienes con los que se va haciendo la firma por impago de los avales.

La profesora de la Universidad de León, Elena Aguado Cabezas (2002), relata en su tesis doctoral las enormes dificultades que existen a la hora de rastrear con detenimiento la vida de Catalina Fernández Llamazares, una situación derivada de la escasa, por no decir nula, presencia de la mujer en cualquier otro aspecto que no fuera el meramente social, el de acompañante de, esposa de, hija de.

Se da la paradoja de que siendo nuestra banquera la dueña y señora, es decir única propietaria y, por tanto, la firma válida en todas las transacciones mercantiles, no lo era de una manera legal o reconocida, cuestión para la que, como en otros tantos aspectos de la vida del siglo XIX, tenía que estar avalada por un varón.

Catalina Fernández Llamazares, que existió como floreciente banquera y mujer de negocios en el siglo XIX, no existió públicamente, fue invisible, hasta para el nombre o razón social de su banca, que siempre se conoció como la de la viuda de Salinas o Sobrinos de Fernández-Llamazares, tras su muerte en 1845.

La banca, ya en manos de los sobrinos, mantuvo su floreciente negocio durante casi 80 años más, hasta 1924, año en el que es absorbida por el Banco de Bilbao.

d) Sociedad de Crédito Leonés

La Sociedad Crédito Leonés es otro precedente de la banca leonesa en forma de sociedad cooperativa, creada al amparo de las leyes sobre bancos de emisión y sociedades de crédito de 1856.

La sociedad bancaria fue autorizada el 22 de agosto de 1864 y sus fundadores fueron: lsidoro Llamazares García, Felipe Fernández-Llamazares y González, Sebastián Díez Miranda, Eusebio Campo y Rodríguez, Dámaso Merino Villarino, Sotero Rico y Ricardo Mora Varona, además de contar con capitales de otra provincias como Oviedo, Valladolid y Palencia. El capital emitido fue de 12 millones de reales, del que sólo fueron desembolsados 1.500.000 reales. Formaban parte del grupo de accionistas las familias Pallarés, Miñón, Llamas, Azcárate, entre otros. La sociedad se extinguió el 11 de mayo de 1873.

En las memorias de la Cámara Oficial de Comercio de León (2000) se cuenta que no realizaba muchas operaciones de banca. Tomaban contratas –como las de la carretera de Sahagún a Ribadesella, en los tramos difíciles del Pontón (1864)– y descontaban pagarés a 1,5% mensual.

e) Banco de España

El Banco de España abrió la sucursal de León el 15 de octubre de 1886. Se estableció arrendando en 3.000 pesetas anuales la casa número 26 de la Plaza Mayor, propiedad de Eusebio Campo Rodríguez y representando al banco su primer director, el astorgano Vicente Gullón Iglesias.

El 18 de julio de 1896 se instala en una casa-palacio alquilada en el número 4 de la Plaza del Conde, en este caso a María Álvarez-Carballo y Bueno al precio de tres mil pesetas. Allí estuvo hasta 1901. El 1 de enero de 1902 se inaugura el nuevo edificio del banco, en la calle Bayón, 4, obra del arquitecto Manuel de

Cárdenas. A finales de 1957, el edificio fue enajenado por la Secretaría General del Movimiento para alojar en él la Jefatura Provincial de León.

El edificio se empezó a construir en 1902 y el proyecto y presupuesto (126.71050 pesetas) fue redactado por Manuel de Cárdenas. Allí estuvo la entidad hasta el 5 de junio de 1950, fecha en la que, sin inauguración oficial, empezó a ejercer su actividad en el número 29 de la calle Ordoño II.

El nuevo edificio de la calle más comercial de León costó 7.150.000 pesetas, según pudimos constatar en un trabajo previo, y se alzó donde estaba el palacete-chalé de Francisco Sanz. El arquitecto fue José Yarnoz y fue construido por Construcciones San Martín SL, de Pamplona.

En la actualidad, alberga las oficinas de la Gerencia Territorial del Catastro de León.

f) Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León

La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León, integrada desde 1990 en Caja España, y desde 2011 Banco CEISS, realizó sus primeras operaciones el 2 de diciembre de 1900, pero su historia se trae a estas páginas porque fue un proyecto gestado durante buena parte del siglo XIX.

La Sociedad Económica de Amigos del País empieza a plantearse en 1835 la creación de una Caja de Ahorros y Monte de Piedad en León. La fundación de la Caja de Ahorros de Madrid y la Real Orden de 3 de abril de 1835, que apoya la creación de instituciones destinadas a fomentar el ahorro entre las clases laboriosas, hacen que el planteamiento se recoja en la memoria de la Sociedad.

En 1839 se produce un segundo intento. La Real Orden de 17 de abril de ese año dispone la creación en cada provincia de una Caja de Ahorro y Monte de Piedad, unidos o por separado. Gabriel Torreyro, miembro de la Sociedad Económica de Amigos del País presenta un proyecto de creación y se pone en marcha una comisión para estudiar la idea a la que se suman, además del promotor, Patricio Azcárate, Juan Rodríguez y Antonio Chalazón. La Sociedad

decide poner el asunto en manos del Gobernador Civil y el proyecto muere de nuevo.

El 29 de junio de 1853, un Real Decreto ordena establecer Cajas de Ahorro en todas las capitales de provincia, unidas o no a un Monte de Piedad, pero no será hasta 1857 cuando la cuestión vuelve a estar sobre la mesa en León, de la mano de Felipe Llamazares. Se crea una nueva comisión de la Económica para llevada cabo.

El planteamiento es el de un establecimiento de beneficencia encargado de recibir y hacer producir las economías de las personas laboriosas. A finales de 1858 el proyecto de creación está avanzado y ya en 1859 se discuten asuntos más concretos, pero de nuevo queda paralizado.

La idea duerme hasta 1879 y una nueva comisión realiza un nuevo reglamento que se presenta a la Real Sociedad en febrero de 1880. Consiguen el apoyo del director del Montepío de Madrid, a través de las gestiones realizadas por el senador de la provincia Dámaso Merino, miembro de la Diputación Permanente de la Corte.

Este proyecto de 1880 se diferencia del de 1857, fundamentalmente, en dos cuestiones: el planteamiento tiene en cuenta al tiempo el ahorro y el préstamo y la sociedad y los poderes públicos leoneses son los auténticos protagonistas, sin olvidar la vigilancia y protección del gobierno nacional.

Dieciocho años más tarde, la necesidad de disponer de una Caja de Ahorros es un clamor popular. Desde todos los estamentos, incluido el eclesiástico, así como sectores productivos, con la prensa a la cabeza, se insiste en la conveniencia de su existencia. La Real Sociedad retoma la idea y en junta extraordinaria de 26 de junio de 1898 se nombra una nueva comisión que en este caso sí protagonizará el comienzo del fin.

En sesión ordinaria de 17 de marzo de 1899 se acuerda la realización de las obras precisas para la instalación de la Caja. Para esta finalidad y para adquirir el imprescindible material y mobiliario de oficina se abrió una suscripción popular,

encabezada por la Diputación (1.000 pesetas) y el Ayuntamiento (500 pesetas). Se consiguieron 4.814,50 pesetas, suficientes para abrir al público.

Para poder iniciar las operaciones financieras se decidió crear unas libretas de fundación para los miembros del Consejo y de la Junta Administrativa. Los titulares no podían disponer del dinero el primer año, tiempo durante el cual tampoco devengarían intereses. El resultado de esta suscripción fue de 2.450 pesetas. Así, el Monte de Piedad de León y Caja de Ahorros inició su actividad con un total de 7.264,50 pesetas.

La Junta General de la Sociedad Económica de Amigos del País de 4 de junio de 1899 aprueba el 'Reglamento del Monte de Piedad y Caja de Ahorros' y se acuerda remitirlo al Gobierno; el 14 de marzo de 1900 se elige el Consejo de Gobierno y la Junta Administrativa del Monte. El Monte de Piedad y Caja de Ahorros de León es ya una realidad.

El domingo, 2 de diciembre de 1900 abre al público la primera oficina del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de León. El horario de apertura se establece en las mañanas, de 10 a 13, y las tardes, de 18 a 20 horas. El primer día se recibieron 110 pesetas en libretas ordinarias y una imposición a plazo de 1.000 pesetas. La Caja volvió a abrir sus puertas siete días más tarde, el 9 de diciembre de 1900.

Las funciones propias de la Caja de Ahorros eran: admitir imposiciones en metálico y en papel moneda cuando lo acuerde el Consejo, abriendo una cuenta corriente con interés a los imponentes a razón del 3%. La libreta sellada y numerada es el título de propiedad en la que el tesorero anotará las imposiciones o devoluciones.

En aquél primer año de funcionamiento, 1901, los tipos de interés de las operaciones son: el 5% en los préstamos hipotecarios; el 6% en los colectivos y con garantía personal; el 7% en el empréstito de alhajas y el 8% en empréstitos de ropa y muebles. Al término de 1902, el Consejo aprueba las cuentas y la

Memoria del Ejercicio en el que constan 402 imponentes con un saldo de 301.579 pesetas.

2.3. La Sociedad

El autor Francisco León Correa (1987) nos acerca una visión general de la ciudad de León en el siglo XIX:

> En la primera mitad del siglo XIX la población de la ciudad de León estaba en su mayoría integrada por artesanos y jornaleros, presenta un importante núcleo eclesiástico, que tuvo sus más ilustres representantes en el obispado y las canonjías de la Catedral, San Claudio y San Isidoro, y un sector terciario considerable repartido entre la pequeña burocracia estatal, los servicios administrativos y las profesiones liberales. Las zonas periféricas albergaron en su mayoría familias dedicadas a las tareas agrícolas; en los arrabales no faltaron, sin embargo, hidalgos que se mantuvieron en su modesta condición de labradores.
>
> Desde mediados del XIX empiezan a producirse cambios, aún poco significativos, tanto en la economía como en la composición social de esta capital, a la par que evoluciona la economía de toda la provincia. Se produce el primer impulso de la minería leonesa, crece levemente la industria y el comercio, así como la actividad empresarial, y a la vez, la mejora de las comunicaciones permite un mayor y más continuado contacto entre la capital y el resto de la región. Poco a poco se forma en León una burguesía, pequeña en número pero muy activa, dedicada a la actividad comercial y a la minería. A ella se unen los profesionales liberales, médicos, abogados, sobre todo, y los dedicados a la enseñanza media y superior. Será este sector burgués de clase media el que cambie el aspecto de la sociedad y también de la misma ciudad de León.
>
> Junto a esta naciente burguesía, siguen manteniendo su posición social los terratenientes, muchos de ellos dedicados también a las diversas profesiones liberales, con gran peso en la vida pública y en la actividad económica. La aristocracia leonesa aparece ahora unida ya a esa burguesía agraria y coordina sus esfuerzos políticos con esos otros sectores: aparecen los títulos nobiliarios entre los directivos de los Comités provinciales de los

> diferentes partidos políticos durante el último tercio del XIX. Otros profesionales de menor nivel económico, pero con influencia en la sociedad leonesa, son los funcionarios de la administración pública, que van adquiriendo una mayor profesionalización, aunque siempre sujetos a los vaivenes políticos y las cesantías. También los militares gozan de gran estima social, como se pone de relieve en los repetidos esfuerzos que realiza la ciudad de León para conseguir que en ella se asiente un Cuerpo de Ejército y una Capitanía General Militar.
>
> De una forma acorde con la deficiente industrialización, existe también un reducido número de obreros y trabajadores urbanos. Son los dependientes de los comercios, los trabajadores artesanales y, sobre todo, los obreros de los Talleres del Ferrocarril. En lo más bajo de la escala profesional, en cuanto a salarios, están los peones camineros y los que trabajan en la construcción de las líneas del ferrocarril, que muchas veces son braceros en paro a los que contrata el Ayuntamiento para obras municipales o la empresa de ferrocarriles. Los obreros tienen un nivel de salario muy bajo, pues abunda la mano de obra barata, sin cualificación profesional. También acuden a la ciudad de León, en los momentos de crisis agrarias, muchos jornaleros desocupados, que desbordan todas las posibilidades de atención por parte de las instituciones de beneficencia o las medidas adoptadas por las instituciones públicas. (p. 88-89)

La poetisa escocesa Jane Lec llega en tren desde Palencia en la primavera de 1883 en compañía de su hermana y de dos caballeros ingleses, uno de ellos el dibujante Mr. Robert Grey. Nos aporta también su particular visión sobre León y los leoneses:

> León es una de estas ciudades medio viva, medio muerta, cuya población carece de recursos visibles. Los mendigos son muy numerosos, y continúa intrigándonos cómo es posible que tantos puedan ganarse la vida, a menos que se turnen al mendigar. Todo el mundo lleva la capa española en la ciudad. La de los hombres de clases pudientes está hecha de un buen paño

> negro, forrada con terciopelo de color alegre; y la de los pobres es de una lana burda, con ese color pardo que uno asocia con los frailes mendicantes (como se cita en Casado y Carreira, 1985, p. 144).

Un testimonio más, que también recogen Casado y Carrerira (1985), el que nos deja hacia el año 1895 el científico alemán Hans Friedrich Gadow, que después de un viaje por tierras de Riaño, llega a León en diligencia, y escribe sobre el carácter y la indumentaria de los leoneses:

> Se considera que el leonés es el mejor tipo de campesino español, notable por su comportamiento tranquilo, regular, honrado y hospitalario. Son altos, principalmente a causa de sus largas piernas de pantorrilla delgada, arropadas en calzones ajustados que terminan en la rodilla, donde están abiertos para mostrar algo de ropa interior blanca, o bien están estrechamente abotonados. Polainas de tela castaño oscuro, medias blancas y zapatos de cuero completan el vestido de su parte inferior. La chaqueta está hecha de paño también castaño oscuro, con un cuello alto y dos hileras de botones delante, preferentemente de plata, y otros adornos; como la chaqueta la llevan suelta sobre los hombros o con frecuencia la dejan en casa, es natural que se ponga especial cuidado en el chaleco. Tiene éste también dos hileras de botones y un cuello corto, pero la parte más interesante es su espalda, que se hace de la misma tela que la parte delantera; luego se corta una ancha pieza de diseño variable, rombo, cuadrado, redondel o escudo, a través de los hombros o entre ellos y se sustituye con tela blanca. Un sombrero de fieltro completa este atuendo de aspecto elegante y pulcro, que por supuesto de forma accidental recuerda en corte y composición, aunque no en la ausencia de colores alegres, el traje popular del sur de Suecia (los más puros godos) y el del joven campesinado de Suevia. Las mujeres usan zapatos bajos y medias blancas, faldas y corpiños de colores vivos, con amplias y blancas mangas de la camisa, y con un gran pañuelo cruzado sobre los hombros y pecho, y otro

> pañuelo atado sobre la cabeza, cuyos colores predominantes son el rojo y el amarillo. (p. 146)

2.3.1. Espacio urbano

La ciudad de León inicia el siglo XIX con una configuración urbana similar a la del siglo XVIII. La pequeña urbe de apenas 6.000 habitantes vive en los límites marcados por la muralla romana y la cerca medieval, que amplió el marco residencial hacia el sur. De la ciudad de salía y entraba por las puertas que trajinaran las legiones romanas y por las que los siglos y la necesidad de tránsito obligaron a abrir: la puerta de Fajeros, la de Arco de Ánimas, la de San Francisco, puerta Moneda, Santa Ana, puerta Sol, la del Peso o la de Caño Badillo.

El profesor Tomás Cortizo Álvarez (1980) explica que:

> A finales del siglo XIII la ciudad había aumentado considerablemente de superficie respecto al siglo X, alcanzando las 40 hectáreas. Había ganado población y se había consolidado definitivamente como núcleo urbano con una estructura social compleja y unas funciones variadas. Además, se fijó para varios siglos la extensión de la ciudad. (p. 34)

Cortizo (1980) continúa con su exposición:

> Efectivamente desde esa época y hasta bien entrado el siglo XIX es poca la superficie que gana la ciudad. Sólo merece la pena destacar la manzana formada por el hospicio, localizada al suroeste del burgo nuevo. Durante este largo periodo el recinto amurallado y sus aledaños dieron cabida a una población fluctuante en torno a los 5.000 habitantes. León es una ciudad recogida sobre sí misma, en la que el único signo de vitalidad es la ocupación paulatina de los espacios libres interiores y la reconstrucción de las casas, sin que haya una proyección exterior apreciable hasta el siglo XIX. La escasa importancia de la nobleza y la atonía general de las ciudades que

> quedaron al margen de las rutas comerciales y de las ferias en la Edad Moderna pueden explicar el estancamiento de la ciudad de León. (p. 34)

El plano de la ciudad de León, de P. Risco, elaborado a finales del siglo XVIII (*Enciclopedia de León*, 1996, p. 462) nos acerca la situación urbanística de principios del siglo XIX. Praderas y campos de labor salpican el territorio extramuros, además de un nutrido grupo de conventos, capillas e iglesias. San Lorenzo, San Pedro de los Huertos, Salvador del Nido, Santa Ana, San Francisco, Santa Nonia, Santo Domingo, San Claudio, son los santos que rodean León.

El viajero George Borrow estuvo en León a finales de junio de 1837 y dejó escritas sus impresiones:

> Dos leguas antes de León alcanzamos buen número de coches y carros y grupos de gente con caballos y mulas, todos presurosos por asistir a la famosa feria que se celebra en la ciudad el día de San Juan. León, vieja y lóbrega ciudad, no tiene nada notable excepto su catedral, en muchos aspectos correlato de la Palencia (…) no es un lugar saludable, sobre todo en verano, cuando los calores evaporan de las aguas emanaciones perniciosas, generadoras de muchas enfermedades, especialmente calenturas (como se recoge en Casado y Carrerira, 1985, p. 131).

Los planos de mediados del siglo XIX revelan que ya se han producido cambios importantes en la fisonomía del plano de la ciudad; aunque la superficie ocupada es todavía relativamente pequeña. Cortizo (1980) concreta que aparecen algunos arrabales, con una clara vocación rural, y las primeras zonas industriales y obreras.

Otro plano de la ciudad fechado en 1850 (*Enciclopedia de León*, 1996, p. 463) muestra un espacio extramuros algo más habitado con casas de labranza, un trazado de calzadas más delimitado y transitable, pero con el grueso de la

población viviendo dentro del recinto amurallado. El viajero alemán Alexander Ziegler está en León en 1850 y escribe:

> El pavimento de la ciudad, que consiste en gravilla y guijarros, deja mucho que desear. León tiene un conjunto de 70 calles y callejas, 4 plazas y varias plazuelas. La Plaza Mayor es un cuadrado muy hermoso y está rodeado de bellos edificios con balcones. Bajo los soportales se encuentran los mayores y mejores comercios, y aquí le gusta pasear a la gente elegante de la ciudad en las noches calurosas o en los días lluviosos o fríos. Las restantes cinco plazas públicas de la ciudad, que, por cierto, no tienen esta regularidad, normalmente se utilizan como lugar de mercado para vender o comprar el ganado y otros productos (como se cita en Casado, 1985, p. 131).

En 1851 se derriba la muralla existente desde el Palacio de los Guzmanes hasta el Pósito y se tramita hacer lo mismo con el arco de San Francisco. En 1854 es derribada la puerta del Arco de Ánimas. Estas actuaciones indican que la ciudad necesita expandirse, denota su crecimiento, no en vano hay casi 2.000 habitantes más que a principio de siglo.

Pascual Madoz describe en 1850 en su *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico* la urbe leonesa a mediados del XIX y dice que:

> Tiene 1.328 casas inclusas las de los arrabales, distribuidas en 72 calles, algunas callejuelas, 4 plazas principales y varias plazuelas; su empedrado es de canto o morrillo con aceras algo estrechas y destruidas, excepto la calle Nueva y la de la Plegaria o Bajada de San Martín, recientemente arreglada.
> (…) Las plazas son: la Mayor, que es punto donde se reúne lo selecto de la ciudad tanto en los días lluviosos o fríos como en las apetecibles noches de verano: allí están la mayor parte de las tiendas de comercio; la del Mercado, donde se verifica la venta de granos, legumbres y linaza; la de San Marcelo, donde se celebran los mercados semanales y ferias de ganado de todas clases; la de la Catedral es donde se ponen a vender los artículos de

> su industria en los días de mercado, miércoles y sábado de cada semana, los carboneros y leñadores y por Pascua de Resurrección las terneras, corderos y cabritos vivos que se consumen en la ciudad. (p. 132)

En cuanto a las viviendas, desde el Ayuntamiento de la ciudad se promulgaban periódicamente bandos en los que se instaba a los ciudadanos a embellecer sus propiedades. Sirva como ejemplo uno de 1833 en el que se pide a los propietarios que den de blanco sus casas y tapias de los terrenos solares, jardines y demás propiedades para uniformar los edificios en beneficio de la hermosura y mejor visualidad de la capital. Se otorga un plazo de un año para cumplir con el bando[32].

Si el estado de las infraestructuras urbanas mínimas dejaba mucho que desear, a juzgar por los testimonios de quienes visitaron la ciudad durante el siglo XIX, el estado de las viviendas de los leoneses no es mucho mejor. Acudimos una vez más a relatos de primera mano.

Louisa Tenison visita León durante diez días en noviembre de 1851 y escribe posteriormente en referencia a las viviendas leonesas que conoce:

> Las puertas y ventanas dejan pasar el aire en todas direcciones y no tienen más que el brasero para calentar la habitación. Allí se sientan, estremeciéndose envueltos en sus chales y capas, e intentando aprovechar algo del poco calor que difunden las cenizas. A veces lo colocan bajo una mesa agujereada y bien cubierta hasta el suelo con bayeta verde y gruesa. Cuando se está sentado a la mesa el calorcillo en los pies es muy agradable. Los extranjeros en general no aprecian el brasero porque el calor es insuficiente y el tufo afecta a la cabeza (según se cita en Casado y Carrerira, 1985, p. 132).

[32] Boletín Oficial de la Provincia nº 3 de 10 de septiembre de 1833, p.12

Pero el cambio que tiene mayores implicaciones está relacionado con la llegada del ferrocarril en 1865. El ferrocarril indujo una dinamización de la ciudad que tuvo su plasmación en diversos aspectos. Ocupó al otro lado del río Bernesga una superficie considerable dedicada a talleres y dependencias de la estación, aparte de las propias vías. Dio también ocupación permanente de mano de obra, lo que significó una inyección a las actividades urbanas tanto terciarias como industriales.

Finalmente, en las proximidades de la estación nació un nuevo barrio habitado fundamentalmente por ferroviarios. Entre 1857 y 1900, afirma Tomás Cortizo (1980), la población de la ciudad paso de 10.000 a 15.000 habitantes; aunque la ciudad no ocupaba una superficie mucho mayor que en el siglo XVIII, sí que es verdad que en los últimos años del XIX se definió el eje principal del crecimiento de la ciudad: la calle Ordoño II, que une el casco histórico con la estación.

El viajero Charles Davillier llega a León en tren, procedente de Palencia, el año 1863 recién inaugurada la línea:

> La ciudad no tiene aspecto de capital, y a no ser por algunos monumentos que testimonian su antiguo esplendor, sólo sería un pueblo grande. La ciudad de León es una de las más tristes de España. Sus calles casi desiertas se encuentran pavimentadas como debieron de estar en la Edad Media, algunas son puros baches. Viejas casas ennegrecidas por el tiempo dejan ver restos de relieves y algunos palacios antiguos como la Casa de los Guzmanes, el Ayuntamiento y la Casa Consistorial, dan todavía una idea de lo que fue la ciudad en otros tiempos. La Plaza Mayor es el lugar más frecuentado. Bajo los arcos de esta gran plaza cuadrada están los vendedores al aire libre, y los aldeanos, con sus pintorescos trajes, acuden allí a vender sus frutos y sus hortalizas. (p. 137)

Junto a esté, un nuevo testimonio que también aparece en la obra de Concha Casado y Antonio Carrerira (1985), el del escritor italiano Francesco Bárbaro, quien estuvo en León en 1877 y nos muestra el León del último tercio del siglo XIX:

> No es más que una pequeña villa de doce mil habitantes. León es una ciudad ilustre, pero sería inútil ocultarlo, ya que es demasiado evidente, es una ciudad fea. No hay ni una calle pasable. Tanto las calles principales como las secundarias, están pésimamente pavimentadas. El caminar por ellas supone estropearse los pies y destrozar los zapatos. Quizá sea por esto por lo que no se encuentra alma viviente en las calles de León. Aunque se tengan los pies ya encallecidos, cualquiera preferirá pasearse por la propia habitación antes que por aquellos caminos de cabras. (p. 138)

El barón de Davillier había estado en 1862 en la ciudad de Valladolid y escribió sus impresiones:

> La llegada a Valladolid produce en el viajero una impresión a la que no está habituado en España. Por todos lados se alzan altas chimeneas de ladrillo de numerosas fábricas que oscurecen el cielo con su humo. Uno se encuentra en una ciudad activa y laboriosa. Después de Barcelona, Valladolid es la ciudad más industriosa de la Península. (p. 130)

Pasan los años, pero a juzgar por los testimonios de quienes visitan la ciudad, pasan en balde. La poetisa escocesa Jane Lec en compañía de su hermana y de dos caballeros ingleses, llega a León en tren desde Palencia en la primavera de 1883. Comenta que es de noche y que el trayecto que deben recorrer desde la estación hasta el centro de la ciudad:

> Es largo, solitario y carente de iluminación, pues solamente algunas calles leonesas contaban con faroles de petróleo, que la prensa local consideraba insuficientes, al tiempo que reclamaba el alumbrado eléctrico, que se terminará de instalar en 1889. A finales del siglo XIX funcionaba una especie de diligencia tirada por una mula que hacía el recorrido desde la estación a la plaza de la Catedral a través del paseo de las Negrillas y del viejo puente de hierro sobre el Bernesga (como se citó en Casado y Carreira, 1985, p. 143).

La prensa local recuerda permanentemente al Ayuntamiento la necesidad de acometer obras de infraestructura. A finales de 1890 se publica una gacetilla instando al Ayuntamiento a que termine la colocación de la acera del Rastro Viejo (actual calle Ramón y Cajal)[33] y no es raro encontrar, ya en pleno siglo XX, constantes llamamientos para acabar con los lodazales que 'asaltan' a los transeúntes a su paso por las calles de la ciudad.

Un último testigo del León del siglo XIX, que recogen Casado y Carrerira (1985), el científico alemán Hans Friedrich Gadow, que llega a León en el año 1895:

> La ciudad propiamente dicha, con unos 12.000 habitantes, es mucho más pequeña que lo que uno podría suponer desde que en la niñez oía hablar de las glorias del reino de León. Su estructura es extremadamente densa y compacta; las calles son estrechas y están pavimentadas con los guijarros más temibles, con rodadas profundas y gastadas. Hay tan solo una calle ancha, pero corta, bien pavimentada, con algunas tiendas tolerables de tejidos y de comestibles, y algunos cafés muy modestos. No existe un centro comercial y a nadie se le ocurre pasear en estas calles estrechas, con sus casas carentes de interés. Los lugares de paseo y esparcimiento están fuera de la ciudad, y hacia allá se dirige los domingos casi toda la población

[33] *La Estafeta de León*. 17 de diciembre de 1890, p. 3

> para ver y ser vistos mientras que pasean de aquí para allá junto al templete de la música. (p. 146)

La única calle ancha a la que se refiere Friedrich Gadow es la que a pesar de haber recibido diferentes denominaciones en diferentes momentos históricos ha sido conocida desde su ensanche como calle Ancha (en la actualidad es su nombre). Y esta vía, que une la plaza de San Marcelo con la plaza de la Catedral vive a partir de 1880 una intensa actividad edificadora. Es la calle nueva, grande y amplia y es el objetivo de los primeros inmuebles residenciales en pisos, no más de tres, que aún perduran en la actualidad.

a) Plan de Ensanche de la ciudad de León

El Plan de Ensanche de la ciudad de León nace de la colmatación del recinto amurallado, aunque a la necesidad de dotar a la población de espacios salubres en los que habitar, se suma y quizá con más fuerza que la motivación inicial, la sucesión en el poder social que se produjo con el traspaso desamortizador de los bienes de la iglesia a una incipiente burguesía leonesa, más mercantil que industrial, y propietaria de espacios en los que edificar sus nuevos signos de poder: sus casas y sus comercios.

Así, el Ensanche no sólo significó la conquista de nuevos espacios, sino el germen de una nueva arquitectura finisecular de calidad, en radical contraste con la insalubre ciudad antigua. El Ensanche se concibió como un planeamiento global para la conversión de suelo rural en urbano y la proyección de una ciudad inédita y burguesa, bajo los criterios del urbanismo higienista.

La segunda Ley de Ensanches de Población, promulgada en 1876, estimula el nuevo orden urbano de León, una ambiciosa iniciativa urbanística que no se libró ni de las rencillas profesionales ni de una tediosa tramitación administrativa prolongada durante años, ni de intereses particulares y especulativos que vulneraron abiertamente los principios inspiradores del plan, revela Ángela Domínguez (1997).

Uno de los primeros intentos de planeamiento global lo desarrolló el ingeniero y arquitecto Ruiz de Salazar en 1889, teniendo como modelo el Plano Geométrico de Pérez de las Rozas, tal y como recoge Serrano Laso (1993). La importancia de este primer proyecto –explica Serrano– radica en tres puntos fundamentales: el primero es la determinación de la zona oeste de la ciudad como lugar de crecimiento: el segundo, la consolidación como eje articulador y primordial del Ensanche, dentro del área antes citada, de la calle Ordoño II; y, en tercer lugar, el interés del Ayuntamiento por enlazar con los terrenos de la estación, al otro lado del río.

Sacado a concurso en 1896, fue aprobado en 1897 y fue obra de los ingenieros Pedro Díez Tirado, Manuel Diz Bercedóniz y José María Rodríguez Balbuena, junto con el arquitecto municipal Manuel Hernández y Álvarez Reyero.

Nuevamente el trabajo de Serrano Laso nos acerca la zona de actuación en el Plan de Ensanche de la capital de la provincia. La carretera de Adanero a Gijón (las calles Independencia y Padre Isla), la carretera de Galicia (calles Renueva y Suero de Quiñones), la margen izquierda del río Bernesga (avenidas de La Condesa y Facultad de Veterinaria), y el llamado paseo de invierno, que unía los jardines de San Francisco y la glorieta de Guzmán el Bueno. Tres plazas sirven de coordenadas para el nuevo orden urbanístico: Santo Domingo, San Marcos y Guzmán y de ellas partirán las grandes avenidas (actuales Roma, República Argentina, Gran Vía de San Marcos y Ordoño II).

Un tedioso debate de informes desfavorables y réplicas dilataron la aprobación del proyecto, que hasta 1904 no recibió el beneplácito del Ministerio de Fomento. En este tiempo, se produjo la ocupación de ciertos puntos estratégicos del terreno por parte de los dueños del suelo que, a la postre hicieron que fuese necesario el replanteamiento para acomodarse a sus intereses. Y, entre otras modificaciones, Serrano Laso (1993) apunta las principales, asumidas por el arquitecto municipal Manuel de Cárdenas. Se trazó

una calle paralela a Ordoño II (actual San Agustín) y tres perpendiculares por su lado derecho (Alfonso V, Alcázar de Toledo y Juan Lorenzo Segura).

b) Algunas edificaciones singulares

Hay un edificio especialmente relevante, conocido como **Casa Botines**, levantado en la década de los años 90 del siglo XIX, proyectado por el arquitecto catalán Antonio Gaudí. El 14 de julio de 1886, dos comerciantes leoneses, Simón Fernández Fernández y Mariano Andrés González-Luna firmaron el contrato de compra con el duque de Uceda para la adquisición de un solar de 2.390 metros cuadrados en la plaza de San Marcelo, frente al Palacio de los Guzmanes, con la finalidad de construir un edificio que habían confiado al arquitecto reusense Antonio Gaudí i Cornet. Los planos de Gaudí, cuyo prestigio había crecido tras hacerse cargo en 1883 de las obras de la Sagrada Familia, de Barcelona, fueron aprobados en sesión plenaria municipal de 31 de diciembre de 1891.

Los años transcurridos entre la adquisición del solar y el inicio de las obras, en enero de 1892, fueron de litigios entre los propietarios y el Ayuntamiento de León, que al final sólo reconoció la propiedad sobre 800 metros cuadrados; el resto correspondieron por sentencia a uso público, como zona ajardinada. En sólo diez meses ya se había acometido la obra principal. A ella le siguió una importante tarea por parte de carpinteros, maestros de forja y tallistas. El 15 de septiembre de 1893, la colocación en la fachada principal de una estatua de San Jorge, sirvió como acto final de la obra.

El almacén de tejidos de los dos comerciantes, propietarios como se ha dicho en otro apartado de este trabajo, de una de las casas de banca más importante de la ciudad, ocupó la planta baja de la Casa Botines más de 35 años y el resto de la casa se dedicó a viviendas. La Caja de Ahorros y Monte de Piedad de León lo adquirió en octubre de 1929 para oficina bancaria y sede principal de la entidad financiera

A finales del XIX se proyecta también una de las estatuas emblemáticas de la ciudad de León, la dedicada a Guzmán el Bueno. Fernández Cadórniga fue el

senador leonés que logra en 1894 que la Reina Regente, María Cristina, firme un Decreto Real mediante el que se ordenaba erigir en la ciudad de León una estatua en honor a Alonso Pérez de Guzmán El Bueno. El ínclito Guzmán había demostrado su fidelidad al rey Sancho IV en la defensa de la plaza de Tarifa hasta tal punto que fue capaz de sacrificar a su hijo por el bien de su tierra.

La longitud de la referida estatua, con inclusión del plinto, será de tres metros 50 centímetros y se fundirá por cuenta del Estado en la Fábrica de cañones de Artillería de Sevilla, facilitando al Ministerio de la Guerra para el expresado objeto el bronce que sea considerado como inútil o procedente de desecho. La misma Real Disposición, ordena que pasados tres años se hará entrega de la estatua a la Diputación Provincial de León, que tendrá a su cargo el modelado en yeso y la construcción del pedestal, haciendo hincapié que para tal fin se utilizarán materiales y productos de la provincia. La real orden finaliza encargando a la Real Academia de la Historia que redacte la inscripción que deberá ser grabada en los frentes del pedestal.

La Diputación Provincial encarga la ejecución de la obra a Aniceto Marinas, a la sazón uno de los escultores más renombrados del país. Entre las obras que este artista ha dejado a la posteridad se encuentra el conjunto escultórico *El 2 de Mayo de 1808*, erigido en Madrid; la estatua al héroe de *Cascorro* y el monumento destinado a honrar el recuerdo de las Cortes de Cádiz, situado en la Plaza de España de la capital de la provincia gaditana.

En 1898, el escultor Aniceto Marinas finalizaba la estatua del personaje para ser ubicada en un pedestal del arquitecto Gabriel Abreu. Sobre sus caras están esculpidas, tal y como se acordó por parte de la Real Academia de la Historia y la Junta Provincial de Monumentos de León, las leyendas siguientes: *A Guzmán el bueno la provincia de León MDCCCXCV* en otra de sus caras, *Los buenos caballeros ni compran ni venden la victoria*, y en otro de los laterales *No engendré yo fijo para que fuese contra mi tierra*. La inauguración tuvo lugar en el año 1900 por los miembros de la corporación municipal y provincial.

La Diputación acordó inaugurar la nueva estatua el 15 de julio de 1900 a las 7 de la mañana. El concurso literario convocado al efecto es ganado por Isaac Martín Granizo y Alberto López Argüello, quienes ganan 250 pesetas y se repartieron bonos de pan en la Casa Hospicio a modo de limosna con motivo de la inauguración. Asimismo, el 18 de julio se celebró una función teatral conmemorativa con un folletón sobre el héroe de Tarifa en el cartel[34].

Una de las obras de mayor envergadura de las acometidas durante el siglo XIX en la ciudad de León fue conseguir que la **Catedral** no sucumbiera a su abandono. De hecho, en 1859 se cerró al público ante el riesgo de hundimiento y no se reabrió al culto hasta mayo de 1901. Pero a esta situación, según hemos relatado en una publicación anterior, se llegó tras dos siglos de sufrimiento vividos por el templo.

El crucero de la Catedral de León permaneció cerrado con una bóveda de crucería simple desde su apertura al culto en 1303 hasta el siglo XVII. En el año 1631, el Cabildo de la Catedral instó a Juan de Naveda, arquitecto mayor del rey Felipe IV en Castilla, para reparar desperfectos localizados en el crucero, pero el maestro no se limitó a la reparación de los daños, sino que planteó un aparatoso proyecto: levantar una grandiosa cúpula barroca en el crucero, al tiempo que informaba del "estado decrépito del edificio".

La cúpula barroca fue el origen de un sinfín de problemas para la Catedral, pues ejerció empujes muy fuertes que se sintieron especialmente en dos zonas: en los pilares del crucero, que incapaces de resistir el peso, se abrieron en su parte superior, y en el brazo sur del crucero, que muy debilitado por las fuertes presiones que recibió, tuvo que ser constantemente reparado. Matías Laviña, nombrado arquitecto de la Catedral en 1859 emprendió la arriesgada tarea de desmontar por completo la cúpula y sus pilastrones.

[34] *El Porvenir de León*. Sábado 30 de junio de 1900, p. 2

Ese mismo año se cierra al público y hasta 1863, el templo vivió un proceso de desmontes masivos que desarmaron no sólo la cúpula y sus pilastrones, sino todo el brazo sur de la Catedral, llegándose con los derribos hasta el pavimento y los cimientos en esta zona meridional del templo. El edificio, tras los desmontes, presentaba un estado dramático, con un inmenso boquete abierto en el corazón de sus fábricas.

La ruina del edificio, que en principio se había limitado a las partes que había desmontado Matías Laviña, se extendía hacia otras zonas de la Catedral: las bóvedas altas del coro y del presbiterio y los dos tramos de bóvedas del brazo norte comenzaban a resquebrajarse causando el terror y la angustia de la población y de los religiosos. Como un enorme castillo de naipes al que se le retiran varias de sus cartas, la Catedral de León amenazaba con extender esta irrefrenable ruina por todas sus fábricas y convertirse en un montón de escombros.

El arquitecto que se encargó de contener la ruina y crear los medios para la reconstrucción de la Catedral de León fue Juan de Madrazo y su admirable sistema de encimbrado de bóvedas altas. El sistema de cimbras y entibaciones se articuló, por tanto, como un impresionante edificio de madera que cobijó y sujetó al templo de piedra. De este modo, el encimbrado actuó a modo de horma o entibación que permitió contener los empujes descompuestos. Se puede afirmar que la formidable armadura de madera salvó de la ruina a la Catedral.

Una vez reconstruidas las bóvedas, el proceso de desmonte del encimbrado del edificio fue la prueba de fuego de la restauración de la Catedral de León. Demetrio de los Ríos procedió a comienzos del mes de julio de 1888 a aflojar las cimbras y codales que habían sujetado y contenido toda la estructura constructiva de la Catedral durante catorce años. Esta concluyente operación de descimbrado hizo contener el aliento de los operarios y de toda la población leonesa. Fue un momento crucial en la historia de la Catedral de León.

El templo, desprovisto de sus «muletas» debía comenzar a sostenerse por sí mismo y demostrar que sus grietas, roturas y fracturas se habían soldado definitivamente. Esta operación requirió prácticamente un mes de continuados trabajos. El tramo central del crucero, en el que se habían originado los problemas estructurales, se cerró con una bóveda de crucería simple; la Catedral recuperaba así su cerramiento gótico primigenio. Tres días de fiestas populares en mayo de 1901 sirvieron para conmemorar y celebrar la reapertura al culto del templo leonés.

2.3.2. Infraestructuras y servicios urbanos

Antes de iniciar el relato de las principales infraestructuras y servicios urbanos de la capital de la provincia, conviene recordar que dependían de los acuerdos del Pleno Municipal que durante todo el siglo XIX estaba sobrado de buenas ideas e intenciones, pero no siempre acompañados de los presupuestos ni de la plantilla de funcionarios necesarios.

Por poner un ejemplo, la plantilla municipal en 1831, confeccionada para atender a los 1.218 vecinos de la ciudad se componía de dos abogados y asesores, un capellán, dos escribanos, portero mayor, seis alguaciles, escribiente de secretaría, dos agentes en Madrid y Valladolid, médico, cirujano médico, dos comadres o matronas, maestro de primeras letras, pasante, preceptor de gramática latina, arquitecto, guarda del monte o plantío, dos peones camineros, tambor, clarín y pregonero, tal y como indica Luis Pastrana (2001) en Políticas ceremonias de León. Siglo XXI.

Las plazas de tambor, clarín y pregonero fueron indispensables durante todo el siglo XIX y buena parte del XX, pues constituían el medio de comunicación del regidor con los vecinos de la capital. Desde la alcaldía se emitían bandos de clarín y tambor con variados temas. Así, Pastrana (2002) recoge ejemplos de bandos contra la blasfemia en calles y paseos, en 1889,

sobre revoque de fachadas, en 1910, o recomendando que los transeúntes de las aceras circulen por la derecha en el año 1924.

En el siglo XIX fue también cuando el Ayuntamiento consigue el título de Excelentísimo. Tiene su antecedente en las gestiones efectuadas por el diputado Antonino Sánchez Chicarro –alcalde en 1875–, quien comunica en Sesión Plenaria de 29 de mayo de 1884 que ha recibido un escrito del Ministerio de Gobernación anunciándole que el Rey ha firmado un decreto concediendo al Ayuntamiento el trato de Excelencia. Poco después, se recibirá la comunicación oficial a través del Gobierno Civil, en sesión plenaria de 13 de junio de 1884.

a) Abastecimiento de aguas

Las fuentes públicas y los pozos caseros fueron durante prácticamente todo el siglo XIX los que aportaron suministro de agua a los ciudadanos de León. A principios del XX se realizan en León los primeros pozos artesianos, pero no será hasta el año 1923, según especifica Fernández Arienza (1998), cuando se cree la empresa Aguas de León SA para la captación de las aguas del río Torío para el abastecimiento de la ciudad.

A mediados del siglo XIX se repone la fuente Sublantina (situada entre el actual estadio Hispánico y el cuartel de la Guardia Civil). En la próxima pradera llamada el Tremendal estaba la fuente analizada por Antonio Chalazón en 1821. Explicaba aplicaciones médicas del agua lo que la convirtió en lugar habitual de leoneses para beber su agua.

En 1851 hay escasez de agua potable. La ciudad de surte de las fuentes de la Catedral, San Marcelo, San Isidoro y San Martín. Se arregla el encañado y se prohíbe abrir pozos en lugares próximos a manantiales. La obra supone para el Ayuntamiento de León el desembolso de 51.000 reales y para hacerle frente se enajena en 1852 la Casa de las Carnicerías, puntualiza Pastrana (2002). Ese mismo año, confirma Cubillo (2002), el abastecimiento de agua provenía de manantiales y se servía de un arca colector en Puerta Castillo y de diversas

fuentes: la de Neptuno, en la Catedral; la del Mercado, la de San Marcelo, la de la plaza de San Isidoro, así como en Santa Ana, Caño Vadillo y San Martín.

Un documento de 1888 en el que se recogen las respuestas del Ayuntamiento de León al Ministerio de la Gobernación ante una epidemia de fiebre tifoideas indica la situación del momento. Resumido, reseña que las aguas potables que surten a la ciudad proceden de manantiales y que son consideradas buenas porque cuecen bien las legumbres y hacen espuma con el jabón, así como que están libres de todo contacto con filtraciones procedentes de letrinas o pozos negros. Las aguas potables de la ciudad son poco abundantes y nada accesibles a los habitantes de todos los pisos de las casas. Las clases sociales que quieran utilizarlas tienen que ir a recogerlas en vasijas a las fuentes públicas. El sistema de conducción se hace con tubería de barro cocido enchufadas con mastic de fontanero, con soluciones de continuidad por medio de arcas de piedra para el registro de las aguas y para que se precipiten las sustancias que lleven en suspensión y en disolución. Recientemente, en algunos reparos que se han hecho en las citadas cañerías se ha sustituido la tubería de barro por tubos de hierro con bridas y soldaduras de cuero curtido.

El mismo documento contiene el denominado sistema de saneamiento de la población, que consiste, tal y como se indica desde el Ayuntamiento, en el barrido de calles por dependientes del municipio y el transporte de los residuos en carros de caballerías a las afueras de la población donde se amontonan. Para deshacerse de las inmundicias, periódicamente y con mucha frecuencia, vendiendo en subasta pública y por pujas a la llana, los montones de abono que compran los labradores para beneficiar sus propiedades rurales.

La misma fuente de 1888 –recoge Cubillo (2002)– apunta que León tiene algo más de la tercera parte de la población con alcantarillado, que es de reciente construcción; algunos pozos negros y algunos portátiles. Asimismo, indica que no tiene agua corriente para limpiar el alcantarillado, no empleándose

para este uso más que la de la lluvia que penetra por los absorbedores de las calles que comunican con la alcantarilla.

La traída de agua a la población de la capital de la provincia, con las aportaciones del río Torío, es inaugurada el 19 de septiembre de 1924, un hecho culminante cuya fase final comienza dos años antes, en enero de 1922 cuando las obras de la traída son declaradas de utilidad pública. Se redactan las nuevas bases administrativas de adjudicación del servicio y en diciembre de 1922 se adjudican las obras al único pliego presentado, suscrito por Antonio García Ballesteros con el cual se firma el 16 de abril de 1923 la escritura definitiva de la concesión.

La cesión de los derechos por parte de éste –una exclusiva por 75 años a cambio de un suministro mínimo– en favor de la sociedad Aguas de León, no alteró el ritmo de las obras que se iniciaron a principios de julio de 1923, ante el notario Miguel Romón Melero, con la apertura solemne de una zanja en el paseo de Guzmán (hoy, avenida de la Facultad), delante del Albéitar de la Universidad, precisa Luis Pastrana (2002).

b) Cementerio municipal

La tipología arquitectónica del cementerio tiene su origen moderno en la Cédula Real de Carlos III promulgada el 3 de abril de 1787 por la que se prohibía la inhumación de cadáveres en los recintos cerrados a los templos, dice González Díaz (1970). Aunque en el siglo XIX seguían utilizándose los del hospital de San Marcos y el cementerio del Hospicio, en el caso del hospital de San Antonio Abad se enterraban en el Malvar, junto a la puerta de Arco de Ánimas, es decir, dentro del casco urbano.

En 1804, el ayuntamiento inicia la construcción de un cementerio en la carretera de Asturias, en el lugar llamado Altos de la Nevera, pero la costumbre de enterrar en el Malvar no se perdió hasta avanzada la década de 1830.

Una Real Orden de 2 de junio de 1833 obliga a erigir cementerios en todos los puntos de la provincia, fuera de las iglesias y en sitios alejados de la

población. Al tiempo, se insta a que se planten árboles en los mismos para que purguen la atmósfera[35].

Según avanzaba el siglo, el Ayuntamiento de León iba atendiendo la demanda de más espacio en el camposanto. Se sucedieron varias ampliaciones de nichos y panteones y así se llegó hasta el siglo XX. El cementerio de la carretera de Asturias siguió en uso hasta que en el año 1928 fue inaugurado el situado en Puente Castro, aunque no fue desmantelado hasta 1947.

c) Servicio de limpieza municipal

La limpieza del casco urbano de la capital de la provincia mantuvo siempre preocupados a los miembros de la corporación municipal, aunque no será hasta mediado el siglo XIX cuando el Jefe Político de la provincia, antecedente del actual subdelegado del Gobierno, tome cartas en el asunto. El problema real es que aunque el Ayuntamiento de León sacaba periódicamente a concurso el servicio de limpieza no conseguía su arrendamiento por falta de licitadores, tal y como se apunta en una sesión plenaria de 3 de enero de 1843.

En el Pleno de 14 de junio de 1849, el Jefe Político de la provincia solicita en la sesión que preside "desaparezca el estado asqueroso e insalubre que presenta esta población por la ninguna limpieza que hay en ella" (como se cita en Pastrana, 2002, p. 88-89).

Al parecer no se quedó más que en un ruego sin respuesta, pues no fue hasta otra sesión plenaria celebrada el 28 de marzo de 1855 cuando a ruegos de otro gobernador, recomendando que el Ayuntamiento se ocupe de la "policía de la limpieza de la Ciudad" se empezó a tomar en consideración, tanto con la contratación del servicio y la participación de los vecinos como con el inicio del alcantarillado, eso sí, todavía unos años más tarde, en 1859, matiza Pastrana (2002).

[35] Boletín Oficial de la Provincia nº 2 de 6 de septiembre de 1833, p. 7-8

Las sesiones de enero de 1859 son determinantes. El día 3 se pide la participación de los vecinos:

> No habiendo contratado para este año el servicio de limpieza de calles, y sí sólo el de barrido de las plazuelas y extracción de las basuras de éstas y las calles, se acuerda encomendar al vecindario, como antes lo estaba, la mencionada limpieza imponiendo a cada vecino la obligación de barrer el frontis de su casa dos veces a la semana es decir los jueves y los domingos, de suerte que se halle terminada la operación antes de las ocho de la mañana en invierno y de las siete en verano". El 10 de enero, el alcalde propone y encarga al arquitecto el proyecto de alcantarillado por la "necesidad de ocurrir con medidas radicales a la necesidad de la limpieza de la ciudad", y el día 25 del mismo mes se aprueba el diseño del carro de limpieza y las condiciones para establecer este servicio.

Luis Pastrana (2002) explica que se sucederán los concesionarios y se crea la comisaría de Limpieza, en 1885. La basura se deposita en varios lugares, inclusive en la margen derecha del río Bernesga, aunque tras varias negociaciones para llevarla fuera de la ciudad, se adquieren diversas fincas en Santovenia de la Valdoncina, con una superficie de 125.364 metros cuadrados, por 731.347 pesetas, pero ya en la década de 1960.

d) La policía municipal

La primera noticia acerca de la conveniencia de tener agentes del orden en la ciudad se produce en 1823. En esta fecha, el comandante militar remite un oficio al Ayuntamiento para que establezca una guardia de cuatro soldados y un cabo que sirva para corregir a los individuos que falten a la subordinación y disciplina, y establece su sede en la Casa Consistorial de San Marcelo.

Serán también los serenos quienes se ocupen de la seguridad de los ciudadanos. En 1836 se establecen rondas nocturnas por la muralla siempre con algún regidor o concejal, se dictan órdenes para cerrar los portales "donde

puedan refugiarse malhechores de noche" (Pastrana, 2002, p. 60). Tras varias gestiones se crea un cuerpo de doce serenos, al mando de un cabo, que entre sus cometidos figura también el encendido de las farolas de alumbrado.

Provistos de uniforme en 1858, la policía de seguridad aparece en 1861 con dotación presupuestaria, si bien tal cometido será uno más de los llamados porteros a los que se uniformará con un vestuario: "pantalón, chaleco y levita azul con botones dorados y gorra con título en latón" (Pastrana, 2002, p. 61). En 1867 se les proporcionarán armas y silbatos.

e) Los bomberos

El Ayuntamiento de León pone en marcha una compañía de seguros y una junta de incendios que empieza a funcionar en 1834, aunque con escaso material y contando con el voluntariado de los vecinos de la capital. Mientras la ciudad no se extendía más allá del recinto amurallado, la existencia de fuego llegaba enseguida a todos los rincones y los vecinos acudían a extinguirlo con los medios caseros disponibles.

En 1877, cuando la ciudad ya se había extendido, sobre todo con la llegada del ferrocarril y el asentamiento en los arrabales más cercanos a la muralla, desde el ayuntamiento se tomó la decisión de avisar de la existencia de un incendio mediante las campanas de las iglesias. Cuando ocurra algún incendio se ha de dar la señal por las parroquias de modo que el número de campanadas denote el distrito en que tenga lugar, se acordó en sesión plenaria de 30 de junio de ese año. La decisión no fue ocasional, sino convertida en habitual alarma, pues muchos años después, en 1933, en un Pleno se advirtió la necesidad de continuar con la costumbre de hacer repicar las campanas para avisar de incendio.

f) La cárcel del partido

Cada partido judicial de los 10 existentes en el siglo XIX en la provincia de León disponía de su cárcel. En el caso de la de la capital de la provincia, además

de ser la cárcel de la capital es cárcel de Audiencia, es decir tiene un carácter provincial para aquellos delitos que son juzgados en la Audiencia Provincial.

Pascual Madoz (1850) sitúa en 1850 la cárcel de la ciudad, en este caso de titularidad municipal, en la calle la Rúa, lindante con la fábrica vieja (se refiere a Fábrica de Lienzos). Es de construcción bastante sólida y segura, pero lóbrega, poco ventilada y aun hasta insalubre. Ocupan tanto la cárcel como el cuartel (se refiere al de la tropa de la guarnición provincial; el de las milicias provinciales está frente a la Catedral) el terreno sobre el que se edificaran los antiguos palacios de los reyes de León.

Hasta 1877, año en el que dan por concluidas las obras de rehabilitación de la cárcel del Castillo, en la plaza de Puerta Castillo, el centro penitenciario de la capital queda definido como un edificio de construcción antigua y en el que se encuentra la Audiencia y el Juzgado de Instrucción. La parte destinada a cárcel tiene cinco departamentos para hombres, uno para mujeres, varios calabozos para incomunicación y castigo y cuatro patios. Carece de agua y hay que llevar de fuera la que se necesita para los servicios. La plantilla está integrada por un jefe, un administrador, cinco vigilantes, médico y capellán. La población reclusa oscila entre 110 y 120 reclusos, cada uno de los cuales percibe 50 céntimos diarios en concepto de socorro, según se recoge en la obra de Benigno Castro (2007).

Aunque como ya se ha apuntado, no es hasta 1877 cuando la cárcel de Puerta Castillo entra en funcionamiento, el proyecto de la conversión del edificio en centro penitenciario se inició en 1801. De ese año es el encargo municipal de realizar un proyecto para convertir el Castillo en cárcel pública. En 1803, el Consistorio disponía ya de todos los permisos para acometer la obra, una vez aprobado el proyecto. Los planos duermen en el archivo municipal hasta 1836, año en el que se retoma la idea, con la intención de adosar el recientemente desamortizado convento de los Franciscanos Descalzos (actual IES Legio VII y la iglesia). De nuevo el proyecto se paraliza hasta 1853, cuando la Junta de la cárcel de León, ubicada en los palacios reales de la calle la Rúa, se niega a acometer

cualquier obra por considerar que no merece la pena gastar presupuesto en un edificio tan deteriorado y proponen al Gobernador la construcción de una nueva cárcel. Entre 1871 y 1876, a pesar de diferentes paralizaciones por falta de presupuesto, se acometen las obras finales y en 1877 concluyen las obras de la nueva cárcel provincial. Este edificio sería el penal leonés hasta 1965, según data Castro (2007).

g) El matadero

En el siglo XIX el recinto dedicado a ferial de ganado se ubicaba en la denominada Huerta del Rey, en la parcela sobre la que está en la actualidad el IES Juan del Enzina. En el mismo espacio se situaba también el matadero. Así pues, el ferial se celebraba en realidad en el centro urbano de la capital de la provincia, lo que provocó en más de una ocasión las quejas de la autoridad gubernamental, al tiempo que se solicitaba al Ayuntamiento un cambio en la ubicación de la feria de San Juan.

A mediados del siglo XIX, el ferial se traslada al denominado Calvario, actual calle Covadonga y aledaños de lo que hoy es el Albéitar y los terrenos de la margen del río Bernesga. En la década de los años 70 del XIX se derribó el matadero y las tareas se trasladaron a dependencias del ex convento de San Francisco. A principio de la década de 1890, la feria de ganado se traslada a la Era del Moro, en las inmediaciones de Puerta Castillo. Tampoco fue una ubicación fija, pues ya en el siglo XX la expansión urbanística desplazó la feria hacia La Corredera y más tarde hacia La Chantría.

h) El Alumbrado público

León fue en 1889, la segunda ciudad de España, después de Barcelona y antes que Madrid, en tener luz eléctrica –indica Mielgo (1990-1991)– en sustituir el alumbrado de petróleo, carburo y aceite por el sistema eléctrico.

Pero el camino fue largo. A principios del siglo XIX, en 1810, el Ayuntamiento pone en marcha un incipiente alumbrado público con seis faroles que proporcionan una luz de reverbero. Pero el verdadero alumbrado aún habría

de tardar casi veinticinco años. El 1 de noviembre de 1836, doscientos faroles de aceite, cuyo depósito se instaló en un cuarto de los bajos del edificio sede municipal, proporcionan luz en la oscuridad nocturna de la capital de la provincia.

La financiación se estableció en función de un arbitrio de dos maravedíes sobre libra de carne, aunque ese mismo año se decide sacarlo a subasta, estableciéndose las condiciones para su arriendo en 1837 y un reglamento de obligaciones para los faroleros y su celador en 1839, que en un principio son los propios serenos hasta que desde el 1 de enero de 1848 se desglosa su función con la creación de cuatro plazas de farolero.

El cambio del sistema de alumbrado, petróleo o 'lucilina' en lugar de aceite, se produjo en 1867 y aunque no fructificaron los diversas intentos de sustitución por gas, a principios de 1886 una propuesta de la Casa Lamy de París, que oferta 260 lámparas y una fuerza luminosa de 20 bujías[36] hace plantear al Ayuntamiento de manera real el alumbrado eléctrico.

Realizadas las bases y procedida la subasta por dos veces, resulta que nadie se presenta al concurso, por lo que el Ayuntamiento se acoge a preceptos legales para adjudicar directamente, sin subasta ese mismo año, lo que motiva la presencia en León del propio Ernesto Lamy pocos días antes de celebrarse San Juan; le acompañan en su visita el alcalde Joaquín Rodríguez del Valle y se prevé que la fábrica pudiera instalarse en el sitio llamado Puerta de la Reina.

Se establecen nuevas bases de acuerdo a los criterios de Lamy, a quien le resulta adjudicada la obra a fines de septiembre de 1886. Mientras tanto se ha ido avanzando en la alineación de los terrenos de Puerta de la Reina. Pero el concesionario no vuelve por León a pesar de los requerimientos que se le hacen, y tres leoneses, Dámaso Merino, Julián Llamas y Lucio García, realizan una

[36] *Diario de León*. nº 22 de 25 de septiembre de 1886, p. 3

propuesta con diversas mejoras, siéndoles adjudicado el servicio en diciembre de 1887.

A partir de este momento, la electrificación es ya imparable. Se constituye la Sociedad Eléctrica Leonesa cuyos accionistas se reúnen en el Teatro Municipal al empezar 1888 con el propósito de redactar los estatutos sociales, que son aprobados y constituida la Sociedad a mitad de ese enero; el ingeniero electricista Victoriano Alvargonzález llega en febrero para iniciar los trabajos; el 6 de marzo de 1888 la Sociedad firma un contrato con el Ayuntamiento para el suministro por cincuenta años, y a fines de ese mismo mes se adjudica la obra de la fábrica, que se establece en el lugar previsto de Puerta de la Reina (actual edificio del Teatro Emperador), por 18.562 Ptas.

Por fin, el martes 15 de enero de 1889 la luz llega a algunos establecimientos, y al poco lucen ya su alumbrado las calles de San Marcelo (actual Ancha) y parte de la Rúa. Pastrana (2002) indica que, dadas las características de la contratación, el Ayuntamiento crea la comisaría de Alumbrado, que conlleva también responsabilidades en limpieza, paseos y arbolado.

En abril de 1890 ya estaba colocado el alumbrado en el barrio de San Lorenzo y en octubre de ese año en la calle San Marcelo. Tres años más tarde, las quejas de los vecinos de los barrios extramuros de la ciudad llegaban con asiduidad a los periódicos, pues se sentían ciudadanos de segunda al no poder contar todavía con los beneficios de la luz eléctrica[37].

La Sociedad Electricista Leonesa mantuvo su contrato de alumbrado de la capital hasta el año 1918, tiempo en el que las centrales movidas a vapor por la combustión de carbón se fueron sustituyendo por hidráulicas. Una de las primeras centrales hidráulicas que dio servicio a León fue la instalada en las Hoces de Vegacervera con el aprovechamiento del caudal del río Torío.

[37] *La Provincia,* nº 18 del 12 de octubre de 1893, p. 2

2.3.3. Sanidad

Durante siglos y en especial durante el que nos ocupa en este trabajo, la sanidad está íntimamente ligada al centro urbano de la capital. La medicina se practica hasta el límite que los presupuestos y los conocimientos científicos permiten en el Hospital San Antonio Abad, ubicado en la plaza de San Marcelo.

En cuanto a la esperanza de vida y la mortandad infantil, en 1860, el 27% de los recién nacidos no llega a cumplir el año; otro 7% fallece antes de alcanzar los 5 años y la esperanza de vida se sitúa en los 50 años, concreta Fernández Arienza (1998).

a) El Hospital San Antonio Abad

Diferentes actas del Libro de Acuerdos Capitulares del Cabildo de León indican la precaria situación en la que se encontraba el hospital de la ciudad de León a principios del siglo XIX. Por poner algunos ejemplos, Fernández Arienza (1998) dice que en los informes de los años 1802 y 1803 se destaca que están absolutamente ocupadas todas las camas y sin poder admitir enfermos, motivo por el que se ven tirados en los portales y arrabales de la ciudad.

Durante el siglo XIX, el hospital de San Antonio Abad sobrevivió incluso a dos incendios, en 1843 y 1864, y llegado 1880 servía a la ciudad con 166 camas, normalmente insuficientes. No será hasta 1886 cuando disponga de un sistema de calefacción y hasta 1905 no dispone de agua corriente en lavabos, baños, retretes y lavaderos. Fue derribado en 1922, no sin antes trasladar a los enfermos y equipamiento útil al nuevo hospital, en los Altos de Nava, y sobre el solar de la plaza de Santo Domingo construyó el edificio de viviendas y locales comerciales el adinerado Luis González Roldán, quien había pagado 500.000 pesetas en 1919 por el viejo hospital.

A la precaria situación del servicio sanitario que vivía la ciudad de León se suman las constantes epidemias que afectan a la ciudad y que suman, a la ya

excedentaria población enferma, en condiciones normales, los casos añadidos que provocan el cólera y las fiebres de diferentes procedencias.

En 1802 se desató en León una epidemia de fiebres mahonas, de las que el Ayuntamiento culpa a las malas condiciones del Hospital de San Antonio Abad. Aunque si malas eran las condiciones en el centro sanitario, peor lo eran en la Cárcel Real, pues además de haberse desatado la epidemia, no eran admitidos en el hospital por miedo a mayores contagios. Confinados en el centro penitenciario, su miserable estado se perpetuaba hasta que, sin poder acceder a ningún tipo de medicamento, se curaban por sus propios medios o morían.

Durante el verano de 1804 asola la ciudad de León una terrible epidemia de peste, cuyas mortales consecuencias merecieron que la imagen de Nuestra Señora del Mercado fuera llevada en procesión por cuatro días hasta la Catedral.

Las fiebres epidémicas palúdicas también afectaron a la población leonesa de la década de los años 30 del siglo XIX, al igual que el cólera morbo, llegado de Portugal y que pronto alcanzó a buena parte de la provincia. 1855 es otro año de epidemia de cólera morbo-asiático, hasta el punto de que el Hospital de San Marcos se convierte en el centro de acogida de los infectados.

En 1862 una epidemia de viruela afecta a la ciudad de León y sus alrededores. Las malas condiciones de las viviendas facilitan la extensión de la enfermedad. El Dr. Díez Canseco, uno de los médicos que atiende a los enfermos destaca en un informe “los arrabales son extensos y peor acondicionados (…) se hacinan en habitaciones bajas, reducidas e insalubres, ocupando especialmente las calles de la Serna, barrio de San Lorenzo y Carretera de los Cubos”.

A finales de siglo, en concreto en el verano de 1888, se produce una mortífera epidemia de difteria y en 1890 llega a León la gripe, que también causa estragos entre la población y en 1895 una nueva epidemia de viruela, detalla Fernández Arienza (1998).

Las competencias de sanidad y beneficencia recaían en la Diputación. En noviembre de 1893, la institución provincial aprobó un proyecto con planos de

un nuevo edificio, elaborados por el arquitecto provincial, destinado a hospital y habilitó un presupuesto extraordinario de 100.000 pesetas. Un proyecto que no se realizó por falta de presupuesto.

b) La Casa de Socorro

Estas instituciones aparecen en Madrid en 1858 y para ellas se dictó un Reglamento nacional en 1875. Sus fines eran: socorrer enfermedades accidentales, auxiliar a heridos, facilitar atención urgente en los domicilios, consultas diarias para pobres, vacunas, recoger niños perdidos, conducir a los pobres a sus lugares de origen, etcétera.

La de León se abrió en el edificio municipal de la Plaza Mayor en 1900. Entre 1925 y 1926 se construyó un edificio propio en la Calle Arco de Ánimas, para Casa de Socorro y Laboratorio Municipal, en el que se mantuvieron hasta 1992, año en el que cerró.

2.3.4. Beneficencia

Durante el siglo XIX, uno de los principales problemas de León fue controlar la pobreza tanto de los vecinos como de los inmigrantes del campo y de otras regiones. La mendicidad estaba prohibida en el término de León y para intentar paliarla se crearon diversas instituciones.

La beneficencia era ejercida también por la iglesia, tal y como describe la viajera Louisa Tensión, quien visita León durante diez días en noviembre de 1851. Relata cómo al otro lado de la catedral, opuesto a los claustros, está el palacio del obispo, y:

> Aunque yo había presenciado muchas escenas de desgracia y miseria, nunca vi tales mendigos como los que salían del palacio por la mañana temprano cuando pasábamos. ¡Qué manojos de harapos, qué masa de suciedad y pobreza! Eran el verdadero retrato del dolor; habían ido todos a recibir la caridad semanal del obispo, y nunca una caridad fue más

> necesitada, a juzgar por las apariencias. Todos llevaban el calzado habitual de madera que uno se siente medio dispuesto a envidiarles en las cenagosas calles de León (como se citó en Casado y Carreira, 1985, p. 134).

Se detalla a continuación la información facilitada en la memoria editada por la Asociación Leonesa de la Caridad en 2006 con motivo de su centenario. La ley de Beneficencia de 1821 creó las Juntas Municipales de Beneficencia en las localidades de más de 400 vecinos, formadas por el Alcalde, un regidor, el cura párroco más antiguo, cuatro 'varones ilustrados', un médico y un cirujano.

Estas Juntas municipales de beneficencia canalizaban sus recursos hacia la solución del fenómeno de la mendicidad. Entre sus obligaciones estaba la de catalogar a los mendigos reales, vigilar que no se ejerciera la mendicidad en las calles, averiguar qué personas necesitan atención domiciliaria, comunicar los impedidos o ancianos que debían pasar a los Asilos o Casas de Misericordia, recoger niños huérfanos o abandonados, dar socorro temporal a jornaleros sin trabajo o con problemas familiares, etcétera. En la ciudad de León, las obligaciones de la antigua Curandería de pobres fueron asumidas por la Junta Municipal de Beneficencia documentada entre 1853 y 1883, sucedida por la Comisión municipal de Beneficencia entre 1897 y 1904.

A partir de 1855, desde el Ayuntamiento de León, se creó toda una red de establecimientos de asistencia social en la que se implicaron con sus recursos económicos y patrimoniales, a falta de grandes presupuestos municipales, buena parte de los políticos y filántropos de la época como las familias Azcárate, Sierra-Pambley, Flórez Erqués, Hurtado y Pallarés, entre otros.

a) Las cocinas económicas

Instituciones típicamente urbanas de siglo XIX fueron las cocinas económicas, en las que se obtenía el rancho por una ínfima cantidad de dinero o incluso gratis, sostenidas por la caridad privada asistida por las administraciones. En León, durante las décadas de 1880 y 1890 convivieron varias de estas cocinas

económicas para atención de pobres, obreros sin trabajo, soldados licenciados de Ultramar y en general cualquiera que tuviera necesidad.

El Ayuntamiento creó una Cocina Económica propia entre 1898 y 1899 instalada en un tendejón de la Casa de Beneficencia, mantenida con la colaboración de limosnas de los vecinos, la subvención municipal y las contribuciones de los notables de la ciudad como el Obispo, Manuel Eguiagaray, Luciano Lubén, Ramiro Pallarés, Matías Canseco, Francisco Baldeón, Francisco Alfageme, Santiago Alfageme, el Gobernador, entre otros.

Otras cocinas fueron regentadas por los Caballeros de la Sociedad de San Vicente de Paúl y por la Real Sociedad Económica de Amigos del País que atendió junto con la Cruz Roja a los soldados transeúntes; incluso hubo otra en el Cuartel de Milicias llamado 'de la Fábrica'. Un informe de la Junta de Reformas Sociales de 1894 señalaba que estas cocinas eran el único sustento para una población de 1.000 obreros sin trabajo durante ocho meses al año, que vivían en la ciudad.

b) El Hospicio

Había en León un hospicio para expósitos, cuya edificación finalizó en 1793. El obispo Cayetano Antonio Cuadrillero fundó en 1786 la Casa de Misericordia de la capital, gracias a la resolución real de 24 de enero de ese año que decidía su creación con la finalidad de remediar la mendicidad y fomentar la industria. Para edificar el nuevo centro se concedió un solar en el denominado prado de San Francisco, ubicación de la Fábrica de Lienzos y donde se levanta lo que es actualmente el edificio de Correos de la capital y el Conservatorio de Música.

Alojaba a una media de 400 niños y niñas de toda la provincia, pues estaba considerado como el establecimiento principal, seguido de los existentes en Astorga y en Ponferrada. Dependiente presupuestariamente de la Diputación Provincial y de los arbitrios sobre diferentes productos –especialmente el vino– procedentes de localidades de la provincia como La Bañeza, Villamañán, Valderas o Sahagún, las aportaciones no mitigaban las quejas sobre el mal estado del

edificio y la falta de presupuestos, una constante en la prensa durante todo el siglo XIX.

Un informe de 1801, rescatado por Patrocinio García Gutiérrez (1990-1991), nos acerca cómo vestían los pobres del hospicio:

> A todos se les viste y calza de paño fuerte que se hace en la casa, de manera que cada uno tiene por vestido diario camisa, justillo, chupa fuerte y corta a manera de chaqueta, medias y zapatos, y su gorro de bayeta para la cabeza. Las mujeres visten a proporción, de manera que, este vestido, renovado y limpio con aseo, es envidiable a toda la gente del país y muy superior al que estos pobres tenían en sus familias. (p. 81)

Por el mismo artículo de García Gutiérrez (1990-1991) conocemos la dieta de los asilados en 1804:

> En el almuerzo una razonable cazuela de sopas de ajo. A medio día se les da una taza de caldo, cazuela de berzas o nabos, con un quarterón de carne de castrón o vaca o ración de tocino, con media libra de pan de la que les queda un zoquete para la merienda. Por la noche se les da sopa con un quarterón de pan. Se varía alguna vez la comida, pues a temporadas se da cecina de castrón y cuando hay proporción, los menudos de las reses que se matan en la casa, lo que puede regularse día por semana. En la temporada de tomates, se les da muchas veces pisto de tomates, cebolla y pimiento verde, lo que prefieren a todo. Se hacen las grasas para las menestras y las sopas de la manteca de los cerdos mezclada con sebo de macho cabrío que tiene la ventaja de no ranciarse. (p. 82)

El hospicio de Cuadrillero estuvo en funcionamiento hasta la década de 1960, cuando se puso en marcha el centro San Cayetano, en la carretera que une

la capital con Carbajal de la Legua. En hospicio del centro capitalino se demolió en 1967.

c) La beneficencia municipal

La creación de una beneficencia municipal, entendida como mixtura de asilo, hospicio y cocina económica, fue propuesta ya en 1822 por el médico Manuel Martín, aunque no fue hasta 1855 cuando se puso en marcha, promovido por el Gobernador Civil Patricio de Azcárate y el Alcalde Segundo Sierra-Pambley, con una Junta en la que figuraba Pablo Flórez Erqués[38]. Inicialmente, el asilo se estableció en el exclaustrado convento de los Descalzos (hoy, lES Legio VII, en la plaza de Santo Martino) y allí permaneció hasta que en 1859, al haber devuelto el Gobierno San Marcos a los jesuitas, la recién creada Escuela de Veterinaria, que ocupaba parte del edificio del convento de San Marcos, es trasladada al convento de los Descalzos.

Fue entonces habilitado el Palacio del Conde Luna, que tuvo este destino hasta 1868. Durante la Primera República, el Gobernador Mariano Acevedo incautó el convento de las Agustinas Recoletas (actual Jardín del Cid) cuyo uso en 1870 fue transferido al Ayuntamiento para escuelas públicas.

Por Real Orden de 28 de julio de 1871 se autorizó cambiar su uso por el de asilo de mendicidad. Cuando el edificio se convirtió en Cuartel del Cid, el asilo se trasladó al otro lado de la calle, a la casa de Pedro José de Cea, donada en 1866 al Ayuntamiento para este uso por sus testamentarios, hasta su demolición en 1896 con objeto de construir las antiguas escuelas del Cid. Entonces el asilo pasó a la casa inmediata, donde luego se instaló la Audiencia Provincial. En 1895 se acordó la compra de la casa que había sido Hospital de Peregrinos de San Marcos, para darle ese fin[39]. Por disposición municipal, recibirá un cambio de nombre: la Casa Asilo se convierte en Casa Municipal de Beneficencia, en 1899,

[38] Boletín Oficial de la Provincia nº 52 de 30 de abril de 1855, p. 3

[39] Boletín Oficial de la Provincia nº 118 de 1895, p. 3

aclara Pastrana (2002). La asistencia sanitaria de esta Beneficencia Municipal dependía de la Hermanas de la Caridad y voluntarias de la Tercera Orden de San Francisco.

d) La Cruz Roja de León

La Cruz Roja fue creada por acuerdo del congreso fundacional celebrado en Ginebra en 1863, con el objeto de socorrer a los soldados heridos en las guerras. España se sumó a los convenios por Real Orden de 6 de julio de 1864 sobre la Cruz Roja y de 24 de abril de 1898 sobre la Convención de Ginebra relativa a prisioneros de guerra.

Las primeras noticias de sus actividades en León se fechan en 1893, cuando se nombra la primera Comisión Provincial, según las investigaciones de León Correa (1987). Su escasa actividad hizo necesaria una reorganización en 1897, cuando da comienzo su libro de actas en sesión celebrada el 28 de mayo de ese año, según establece Fernández Arienza (1998).

Esa primera sesión de 1897 se celebra en el domicilio del comerciante capitalino Germán Alonso, merced a la iniciativa de Ricardo Pallarés, Francisco Moreno, Pedro Diz, Gonzalo Llamazares y Aquilino Fernández, entre otros, indica Fernández Arienza (1998). En 1906, los socios fundacionales de la Cruz Roja de León son quienes ponen en marcha la Asociación Leonesa de la Caridad, una institución benéfica que sigue en funcionamiento.

2.3.5. Educación y cultura

Antes de entrar a analizar la situación de la enseñanza en sus diferentes etapas formativas, mencionar la existencia desde 1877 de la Academia Católica, creada por la Juventud Católica de León, una entidad fundada en mayo de 1869. De la academia nació en 1886 el Círculo Católico de Obreros, promovido por el obispo Francisco Gómez Salazar y a cuyas clases nocturnas asistían 340 alumnos.

La sede de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, institución nacida en el siglo XVIII, no sólo alojaba una buena parte de las entidades culturales, como es el caso de la Biblioteca Provincial, sino que destinaba buena parte de sus escasos recursos a la docencia. Así, la Económica leonesa estuvo siempre pendiente de la enseñanza, sosteniendo las clases de Dibujo, Matemáticas, Agricultura, Química aplicada a las Artes, Contabilidad, Lengua Francesa, Música e instrumental; y para señoritas y niñas, Música, Mecanografía, Aritmética y Contabilidad, Corte y Confección, Solfeo y Piano, Gimnasia.

La Real Sociedad era también el espacio cultural en el que recalaban variados proyectos de investigación, así como diferentes inventos de la época. En *las Notas para su historia*, recopiladas por el autor Pablo Morillo Hernández, recoge algunos ejemplos. En el año 1825 los jóvenes vecinos de León Isidro González, maestro armero y Juan Díaz, maquinista de profesión solicitaron ayuda económica a la Sociedad Económica para construir una máquina de su invención, que según decían serviría para elevarse sobre los aires a impulso de sí mismo y de las alas que al intento se construyan, imitando a las aves.

Tres o cuatro mil reales se consideraban precisos para dar cima a tal invento, cantidad exorbitante en aquellos tiempos, máxime para la Económica, que no disponía de presupuesto. La Junta de la Sociedad comisionó al señor alcalde para que oyera a los inventores y les hiciera formar un plan del proyecto. Y así terminaron los sueños de aquellos leoneses que querían volar. Los mismos leoneses, presentan tres años más tarde, en 1828 una bomba que habían construido con objeto de extinguir los incendios de cuyas características era la principal su reducido tamaño. La Económica aceptó y se premió a sus inventores con ciento sesenta reales.

El Colegio Leonés, en funcionamiento en la actualidad, es uno de los ejemplos de centro privado existente en la ciudad de León desde finales del siglo XIX. La fundación oficial tiene como fecha el año 1895, de la mano de Antonio Belinchón Llerena. Situado inicialmente en el número 2 de la plazuela de San

Isidoro, se muda en 1902 a un nuevo edificio en el número 2 de la calle de los Descalzos.

Con motivo de este cambio de ubicación, se editó el Reglamento[40] del centro, que, además de incluir algunas normas básicas de comportamiento de los niños y niñas que quisieran asistir a sus clases, era, en realidad, un completo folleto publicitario en el que se comunicaban a la población leonesa las ventajas de estudiar en el Colegio Leonés. Disponía de aulas grandes y ventiladas, un amplio patio asfaltado para realizar gimnasia y un jardín en el que aprender las cuestiones estéticas básicas.

Asimismo, se habían instalado retretes inodoros, cuarto de baño, calefacción por el vapor de agua y los alimentos ofrecidos a los internos eran de primera calidad. Resulta curioso que a los niños y niñas, de 1ª y 2ª enseñanza contaban con un menú completo para la comida y la cena que incluía dos vasos de vino diarios.

José María Hernández y Leoncio Vega (2008) apuntan algunos datos sobre alfabetización en la provincia de León. Para 1860, la tasa de analfabetismo en la provincia de León es del 69%, muy similar a la del resto de las provincias de la región, situadas todas menos Palencia (57%) por encima del 60%. En el año 1900, ha caído hasta el 52%, siendo casi la más alta, superada sólo por Ávila (57%), y muy alejada del 40% que presenta Palencia (p.138).

a) La Enseñanza Primaria

La enseñanza primaria, hasta la creación de las Escuelas Normales como centros formativos de personas dedicadas a estas enseñanzas a mediados del siglo XIX, fue siempre desempeñada por personas sin titulación especial, que simplemente abrían un colegio o bien convenían con instituciones para iniciar a los pequeños en las primeras letras, comenta Martínez Torres (1997). Las

[40] *Reglamento del Colegio Leonés*. (1909). León: imprenta de Maximino A. Miñón.

escuelas eran diferentes para niños y para niñas, quienes no recibían la misma formación. Un buen ejemplo lo encontramos en un amplio anuncio publicado en un Boletín Oficial de la Provincia[41] de 1851 en el que Matilde Buhigas anuncia el establecimiento de un colegio para niñas en la plazuela de las Torres de Omaña. El catecismo, labores (calceta, bordados y elaboración de flores de tela), lecturas y conversaciones útiles son las materias principales del programa, acompañado de paseos por la naturaleza. Geografía, Historia, Música y Canto son materias que quedan al margen del programa, salvo que los padres tengan realmente interés, para lo que deberán contratar aparte a profesores especialistas.

Además de estos maestros privados, en la ciudad de León los presupuestos públicos para enseñanza primaria estaban en manos del Ayuntamiento, que contrataba anualmente los servicios de docentes que impartían los conocimientos básicos a los pequeños alumnos.

Aunque la recomendación estatal de formar a los maestros de primaria emana de la instrucción de 21 de octubre de 1834 en la que se postula la creación de una Institución para el régimen y gobierno de las Escuelas Públicas del Reino, no será hasta marzo de 1839 cuando se ponga en marcha en Madrid la primera Escuela Normal del Reino. La de León empezó a funcionar en 1844, según precisa Martínez Torres (1997) y fue escuela superior a partir de 1860.

Hay que destacar en este punto la importancia que en la enseñanza primaria de la provincia desempeñó la Diputación Provincial. En sesión de 29 de noviembre de 1821 acordó crear un Plan de Escuelas, en cuyo artículo 1º se establecía que “en todos los pueblos, sea cual sea el número de vecinos, habrá una escuela de primeras letras” (Celada, 1994-1995 p. 153). El plan provincial surtió efecto, pues en el año 1847 existían 807 escuelas en la provincia.

Casi en la década de 1880 y según los datos aportados por el profesor Policarpo Mingote y Tarazona (1879), datos que adjudica a la Estadística General

[41] Boletín Oficial de la Provincia nº 95, de 8 de agosto de 1851, p. 313-314

de 1ª Enseñanza, León sigue ocupando el primer lugar entre todas las provincias del país por el elevado número de escuelas públicas, que asciende a 1.258. La proporción se sitúa en torno a los 270,46 habitantes por escuela.

b) La Enseñanza Secundaria

El 10 de octubre de 1846, apenas 100 alumnos reciben la clase inaugural en el Seminario Conciliar de San Froilán, del primer instituto de enseñanza secundaria de la capital de la provincia, el instituto Padre Isla. Al poco tiempo, las clases se trasladaron al edificio de San Marcos, en aquellos momentos el edificio más alejado del casco urbano y al que los alumnos llegaban con dificultad por el lamentable estado de las vías que comunicaban la ciudad intramuros con el edificio al lado del río.

En 1847, las clases del instituto se trasladan de nuevo, en esta ocasión al colegio de los Padres Escolapios, en la actual calle Pablo Flórez, un edificio al parecer muy bien dotado para la transmisión del conocimiento, pero sin agua corriente. Los alumnos leoneses de mediados del siglo XIX recibían las enseñanzas que delimitaba la Ley Moyano de 1857. Durante cinco años estudiaban 20 asignaturas entre las que se encontraban Retórica, Poética, Griego, Historia Sagrada, etcétera, y ya a finales de siglo, a partir de 1892, gimnasia.

c) La Enseñanza universitaria

A pesar de haber existido un primer intento de creación de una Escuela de Veterinaria en León en 1822, este hecho no tuvo lugar hasta 1852, año en el que por Real Orden de 16 de marzo se manda crear la *Escuela Subalterna de Veterinaria* en la ciudad de León.

El primer emplazamiento de la Escuela de Veterinaria fue el Convento de los Descalzos (hoy IES Legio VII) en la plazuela del Liceo (hoy plaza de Santo Martino) para ser trasladada en 1854 al edificio de San Marcos donde permanecería hasta 1860. En dicho periodo la Escuela Subalterna pasa a ser

Escuela Profesional de Veterinaria por Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857.

Entre 1860 y 1932 es cedido por el Ayuntamiento de León, nuevamente el Convento de los Descalzos para la instalación de la Escuela de Veterinaria. Durante dicho periodo, en 1866 pasa a ser Escuela Especial de Veterinaria y en 1871 la Escuela de Veterinaria de León alcanza la categoría primera.

Tras pasar de nuevo por el convento de San Marcos y una última temporada en el convento de los Descalzos y pasar de Escuela de Veterinaria a Facultad desde el 29 de julio de 1943, estrena sede en el Paseo de Papalaguinda en 1947 y en 1984 en el Campus de Vegazana[42].

d) Fundación Sierra-Pambley

Magdalena Corral Baro (2015), gerente de la Fundación Sierra Pambley, explica en un artículo en línea la tarea pedagógica que la Fundación Sierra Pambley desarrolló en León capital y en la provincia desde 1886 hasta 1936, año en el que "se incautan todos los bienes de la Fundación y se destituyen a sus representantes legítimos. Las escuelas fueron cerradas y un nuevo Patronato en manos del Obispado decidió darles una nueva orientación educativa y esta obra de renovación pedagógica quedó truncada".

Creada el 21 de abril de 1887 por Francisco Giner de los Ríos con los principios de la Institución Libre de Enseñanza, la Fundación Sierra Pambley tuvo su origen en la reunión mantenida en Villablino (León), en el otoño de 1885, por Francisco Fernández-Blanco y Sierra-Pambley y los institucionistas Gumersindo de Azcárate, Francisco Giner de los Ríos y Manuel Bartolomé Cossío, según señala Elena Aguado Cabezas (2012).

En 1886, un año antes de que la Fundación fuera una realidad, se pone en marcha la escuela de Villablino, con una sección Mercantil y otra Agrícola,

[42] Catálogo de la exposición *La Veterinaria en León. Retrospectiva de una profesión*

dedicada a las industrias lácteas. La profesora Aguado (2012) precisa que en 1890 inicia su andadura la escuela de Hospital de Órbigo y en 1894 la de Villameca, en La Cepeda. Ya iniciado el siglo XX, en 1903, la Escuela Industrial de Obreros, en León. Fuera de los límites provinciales, en Moreruela de Tábara (Zamora) se puso en marcha una escuela más, en noviembre de 1897.

Aguado Cabezas (2012) apunta las circunstancias que, unidas, fueron el origen de este proyecto educativo. La primera es la existencia de la fortuna heredada por Francisco Fernández-Blanco y Sierra-Pambley y, en cuanto a su localización, los lugares en los que poseía bienes raíces e inmuebles heredados; un marcado sentido filantrópico, adquirido de su tío Segundo y acrecentado por la biblioteca, también heredada "de autores de la Ilustración y del primer liberalismo, que desarrollan tales concepciones sobre la humanidad y la sociedad" (p. 394) (fe en la humanidad, sentimiento de comunidad y benevolencia hacia el resto de la especie) y, "un carácter reformista, liberal y democrático, que entronca con la mejor tradición ilustrada del social liberalismo español y europeo". (p. 409)

Aguado (2012) lo califica como:

> Un exitoso experimento institucionista, cuya influencia no es ajena a que León aportara a la Institución Libre de Enseñanza un gran número de estudiantes y residentes de ambos sexos. Por eso hay un camino de ida y vuelta entre Sierra Pambley y la ILE. (p. 409)

Cientos de niños y niñas se formaron en los centros durante decenas de promociones hasta que el inicio de la Guerra Civil Española acabó con el proyecto de educar en libertad propugnado por sus fundadores. En el año 1979, la Fundación recupera su legitimidad fundacional con un Patronato formado por personas afines a la Institución Libre de Enseñanza, bajo la presidencia de Justino de Azcárate y Flórez. En la actualidad, la sede de la Fundación está en León, en la

casa familiar de Sierra-Pambley, donde mantiene una intensa labor cultural, docente y expositiva.

e) La Biblioteca y el Museo Provincial

En León había Biblioteca Provincial, en el salón del ex convento de las Catalinas, a cargo de la Diputación Provincial. El acta oficial de la sesión de apertura de este centro está firmada el 19 de noviembre de 1844 y se reproduce en el Boletín Oficial de la Provincia de León[43]. Queda abierta al público desde ese momento el centro cultural en horario diario de 10 a 14 horas. La Biblioteca Provincial de León, al igual que las del resto de provincias del Reino surge a raíz de las desamortizaciones eclesiásticas del XIX. Los fondos bibliográficos de las comunidades religiosas quedaron abandonadas a su suerte, víctimas de un permanente expolio que intentó frenarse mediante la orden real de 27 de mayo de 1837 por la que se crearon las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, entes provinciales encargados de recoger los libros, cuadros y demás objetos de mérito artístico y científico de los conventos suprimidos; una vez remitidos a la capital de provincia correspondiente, la orden obligaba a la creación de museos y bibliotecas provinciales.

La comisión provincial leonesa se creó el 25 de enero de 1839 y tuvo como fruto no sólo la puesta en marcha de la Biblioteca Provincial, sino también del Museo Provincial, cuyos inicios se sitúan en el mismo local del ex convento de las Catalinas. En 1845, una Real Orden cedió para sede del Museo el antiguo Monasterio de San Marcos. A esta decisión se opuso la Compañía de Jesús, que ocupaba el edificio, por lo que no sería hasta 1869, tras la expulsión de la citada Orden, cuando se inauguró oficialmente el Museo. A pesar de ello, fue uno de los pioneros en España, anticipando incluso su creación a la del Museo Arqueológico Nacional.

[43] Boletín Oficial de la Provincia nº 103, de 25 de diciembre de 1844, p. 424-425

En 1870 la Diputación Provincial de León se hizo cargo del sostenimiento de la Institución, si bien a partir de 1888 revertió nuevamente en el Estado.

Las colecciones del Museo fueron poco a poco incrementándose en número y calidad, pero no así las infraestructuras que las acogían. La precariedad de los espacios era tal que en 1942 se decidió el traslado a la Escuela de Veterinaria, actual Instituto Legio VII, pero la iniciativa no fructificó.

En los años sesenta del siglo XX, con la conversión del Convento en Parador Nacional, este ocupó espacios tradicionalmente destinados al Museo, que tuvo que cerrar sus puertas, concentrando todos los fondos en tres salas. A partir de entonces fueron varios los proyectos que estudiaron la implantación del Museo en edificios históricos leoneses, entre ellos la antigua cárcel, la Escuela de Magisterio, el viejo edificio de Correos o el palacio de los Condes de Luna, ninguno de los cuales se hizo efectivo. Incluso el arquitecto Alejandro de la Sota redactó dos proyectos para el Museo, pero tampoco se llevaron a cabo.

En 1986 la gestión del Museo fue transferida a la Junta de Castilla y León y desde 1993, en que se reabrieron renovadas, las salas de exposición permanecieron en San Marcos, aunque en ellas apenas se exhibía un 10% de los fondos. La precaria situación del Museo de León en los últimos años hizo imprescindible la construcción o habilitación de una nueva sede, de acuerdo con los modernos parámetros museísticos. Tras una evaluación minuciosa de las diferentes opciones existentes, el Ministerio de Cultura adquirió el edificio Pallarés de León en el año 2001. Una vez adquirido, fue rehabilitado e implantado en él el Museo de León, que abrió sus puertas el 25 de enero de 2007[44].

[44] *Museo de León. Inauguración de la nueva sede del Museo de León. (*25 de enero de 2007). Recuperado de <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-3-2007/espacioabierto3/Rev03_noticiario2007.pdf >

2.3.6. Ocio

Al igual que en otras ciudades españolas del siglo XIX, en León buena parte del ocio se consumía en los paseos, lugares de encuentro y de intercambio de información del que se nutría, sobre todo, la población femenina, exenta de acudir a otros centros en los que entablar relaciones sociales, como era el caso de los cafés, tabernas y mesones, abiertos en exclusiva al público masculino.

a) Los paseos

Los soportales de la Plaza Mayor y del atrio de la Catedral eran los lugares de encuentro preferidos dentro del recinto amurallado, aunque en los días de asueto, así como en los que el tiempo meteorológico lo permitía, las preferencias pasaban por los paseos ubicados fuera de la población, en los que además de evitar el deficiente pavimento urbano, se conseguía el beneficio del aire puro.

La Plaza Mayor era también el lugar elegido para las grandes celebraciones populares y oficiales. Allí se dio cita todo León para celebrar en 1830 el nacimiento de Isabel II. Se acuerda que una vez comunicado el hecho se quemen seis docenas de voladores desde el Consistorio hasta la Plaza Mayor. Los dos días siguientes, de siete a diez de la noche, la orquesta de Lorenzo Villarrubí amenizará bailes públicos en la Plaza Mayor y se colocará el retrató de S. M. en el Consistorio. Los festejos cuestan 1.446 reales y 11 maravedíes.

La viajera Louisa Tenison relata su experiencia de ocio en el León de noviembre de 1851:

> La plaza en León tiene soportales en tres de sus lados y en el otro el Consistorio, flanqueado por dos torres cuadradas con chapiteles. La gente se pasea de arriba para abajo en gran número, siendo el lugar más abrigado en esta estación. Los habitantes de León parecen tener alguna idea para divertirse a su propio modo; han establecido un casino donde hay una mesa de billar y donde las damas toman café envueltas en nubes de humo. Los socios lo han arreglado primorosamente y dan bailes ocasionales. Fuimos al

> teatro una noche para echar un vistazo a la alta sociedad de León; los actores no eran de primera calidad, pero hicieron una o dos farsas, divertidas de tan disparatadas. Algunos de la clase más humilde llevaban una mantilla roja bordeada de negro que tenía una apariencia muy alegre. Andar al anochecer por las calles estrechas y mal pavimentadas no es una diversión muy animada, sobre todo porque la moda es pasear, sin que hayan introducido hasta ahora carruajes (como se citó en Casado y Carreria, 1985, p.136).

Así, los leoneses del siglo XIX acudían al paseo de San Francisco, muy concurrido en verano –entre el edificio del Hospicio, las ruinas de San Claudio y la capilla de Santa Nonia– con flores, frutales, columnas y bancos de piedra. También al que discurría desde San Marcos hasta la Corredera, el denominado de Papalaguinda, y a continuación al del Parque, que llegaba casi hasta las confluencias de los ríos Bernesga y Torío. Otros lugares de esparcimiento eran el paseo del Ejido, La Serna, El Castro y El Espolón, así como la carretera de Asturias y el camino de Carvajal de la Legua, narra Cubillo (2002). En el paseo de San Francisco cumplía con sus contratos la banda de música del Hospicio que amenizaba a los paseantes todos los domingos.

Pascual Madoz en su *Diccionario Estadístico* de 1850 nos acerca una descripción más precisa de estos paseos de la capital leonesa:

> Se encuentran todos fuera de la ciudad, excepto el atrio de Catedral y los soportales de la Plaza Mayor, que cumplen esa función. El de San Francisco, muy concurrido en verano. Se halla rodeado de espinos y rosales de Alejandría subdividiéndose en cuatro cuadros con sus caminos enarenados que cruzan en todas las direcciones, cubiertas sus orillas de árboles frutales. En el centro hay una glorieta con seis salidas y en uno de sus ángulos un salón recientemente reformado con asientos, columnas de piedra y otros adornos. Los cuadros no tienen cultivo fino y contrasta a veces ver patatas

> y cebada con lo demás que pertenece a la jardinería. Se llamaba antes plantío frutal de Fernando VII.
>
> Desde el convento de San Marcos hasta la Corredera, siguiendo la margen izquierda del Bernesga, se extiende el paseo de la Ronda conocido con el nombre de Papalaguinda. Allí, separado por una calzada que atraviesa los puentes de madera denominados la Corredera, existe el hermoso paseo del Parque, cuya frondosa y crecida arboleda se cortó hace pocos años, sustituyéndolo con plantío de chopo y negrillo colocados a cordel y formando calles con una glorieta en el centro. Es paseo de bastante extensión y termina junto a una hermosa huerta y casa propiedad del hospicio. A poca distancia se verifica la confluencia de los ríos Torío y Bernesga y a su derecha, entre él y el Bernesga se halla una grande pradera donde la tropa hace el ejercicio y donde celebras las bodas la gente común con juegos y bailes.
>
> Los paseos de El Castro (la carretera de Valladolid), el del Egido, La Serna o el Espolón, y la carretera de Asturias son menos concurridos. No deja también de serlo el camino que dirige a la localidad de Carvajal de la Legua, por hallarse a media hora de la ciudad una casa titulada Corral de la Media Legua. Allí acuden, algunas familias acomodadas a tomar la leche, requesones y demás oferta que se expende en la granja, solazándose al mismo tiempo con un divertido día de campo al aire libre.
>
> Por último, el llamado de San Marcos, otro paseo con arbolado de negrillo, de modo que puede aventurarse la expresión de ser las afueras de esta ciudad un continuo y delicioso paseo. (p. 77)

El escritor italiano Francesco Varvaro, que estuvo en León en 1877, relata el paseo por San Francisco. Después de ver los monumentos de la capital de la provincia, dice que:

> No se puede hacer cosa mejor que ir a pasear al Jardín de San Francisco, graciosa *alameda,* donde se puede caminar sin estropearse los pies ni los zapatos. Es una ventaja apreciada por los mismos habitantes de León que

> no pueden tener, habituados como están a sus calles, ni calzado ni pies delicados. Sólo en este lugar encontré gente, y mucha. Había también muchas mujeres del pueblo. Observé que llevaban un peinado original. Las trenzas hechas muy aplastadas *a giorno*, se ataban de forma que la mitad se levantaba sobre la coronilla a manera de peineta y la otra mitad descendía sobre los hombros" (según se cita en Casado y Carreira, 1985, p. 139).

b) Los casinos y cafés

Los cafés eran otro de los lugares que, sin ser muy numerosos en la capital, concitaban el interés de todos los leoneses. Aunque su auge se concentra en las primeras décadas del siglo XX, sí que existen ejemplos más tempranos, del tiempo que atañe a este trabajo, que hemos recabado en anteriores búsquedas de información.

La prensa nos acerca referencias al café de Los Montañeses, que en 1876 y desde el mes de marzo ofrecía helados de leche y sorbetes de fruta, siempre que se soliciten con tres o cuatro horas de anticipación.

Pero los grandes cafés del León del siglo XIX fueron El Iris y el de la Victoria. Las primeras referencias al Iris son de 1846. Situado en la Calle Ancha, en el Iris se celebraban cada tarde y muchas noches diferentes actuaciones musicales y variedades. En junio de 1887, coincidiendo con las ferias de San Juan, se inauguró el Gran Café de la Victoria. Disponía de amplias mesas destinadas al juego, así como salones para jugar al billar. El café se tostaba cada mañana al aire libre, en plena calle y para disponer de bebidas frescas en verano, todas las mañanas, dos operarios iban en un carro y provistos de azadón para traer hielo de un pozo en la carretera de Asturias.

De forma paralela y sobre todo para épocas del año en las que las condiciones climatológicas no eran las apropiadas para el disfrute al aire libre, la burguesía del siglo XIX se afanó en la puesta en marcha de casinos, centros

diarios de reunión, en los que pasar el tiempo practicando los juegos y deportes de mesa. El Casino de León se fundó el domingo 23 de noviembre de 1851, en el café Iris, situado en la calle Cuatro Cantones (actual Cervantes). Con diferentes sedes y avatares ha llegado hasta nuestros días, reconvertido en sociedad deportiva Club Peñalba-Casino de León.

Estas sociedades celebraban bailes periódicamente, con motivos de las ferias locales de junio y especialmente en Carnaval. Las fiestas de la Cuaresma tenían un especial significado en la sociedad del siglo XIX. No sólo se concitaba lo más granado de la burguesía y el comercio leonés en los salones de las sociedades, sino que los hoteles confeccionaban cartas de menús especiales para los días de Carnaval. Por poner un ejemplo, la extensa oferta que hace el Hotel Rueda en 1891, siete grupos de alimentos (sopas, entradas, aves, pescados, entremeses, fiambres, quesos, dulces, helados...), así como una gran selección de vinos franceses[45].

José García de la Foz (1887) dedica un apartado de su *Crónica de la Provincia de León* a describir el ambiente de los cafés-casino de la ciudad de León a mediados del siglo XIX:

> En la capital han sido muchos y escogidos estos centros de lícito recreo. Algunos, como la Amistad y la Confianza y otros de menor fama, se han disuelto dejando agradables memorias de concurridas reuniones, de bailes y conciertos. Otros viven hace largos años y prometen ser inmortales, a juzgar por las vigorosas condiciones de vitalidad que presentan el Iris y el Artístico.
>
> Al primero se le ha considerado desde chiquitito como el casino aristocrático de León; más no crean nuestros lectores que se le de este título porque en él reine la etiqueta que suele conservarse en los salones de la corte denominados con igual calificación. Nada de eso: concurren á él sin

[45] *El Alcázar*, nº 274 de 7 de febrero de 1891, p. 3

distinción de opiniones las personas mejor acomodadas de la ciudad, se observan en sus diversos departamentos las maneras cultas y el trato propio de gentes de buena educación; pero reina allí toda la franqueza compatible con los respetos que en sociedad deben guardarse, y sobre todo el forastero encuentra la más agradable acogida, abriéndosele las puertas, como quien dice, de par en par, sin que necesite inscribirse como socio, si no ha de permanecer largo tiempo en la población disfrutando de cuantas distracciones ofrece.

El local de este casino, situado en la antigua calle llamada de los Cuatro Cantones y cerca de la plaza de la Catedral, ha sufrido continuamente reformas, y hoy tiene espaciosos salones para baile, conversación y juegos de naipes o de billar; otro que sirve de biblioteca, donde se encuentran todos los periódicos de Madrid, varios extranjeros y muchas publicaciones de actualidad. En el piso bajo está el café del que se sirven los socios.

El forastero que por León pase puede estar seguro de hallar en el Iris dulce solaz en los momentos desocupados. Allí tendrá siempre personas de amena conversación, dispuestas a complacerle en cuanto desee saber respecto al país, o jóvenes que le acompañen, si es aficionado al juego, o piano por la noche que le distraiga con el recuerdo de las melodías de Rossini o walses de Strauss. Crónica larga tiene el Iris si se hubieran de enumerar los bailes de máscaras, los conciertos y las reuniones, que con diferentes objetos, ora patrióticos, ora particulares, han tenido lugar en sus estancias. Es el casino del Iris una de las glorias de León, considerada bajo el aspecto social en la edad que estamos recorriendo. Impropio es el nombre que el segundo lleva, pues no significa, El Artístico, casino de los artistas, como parece, sino de artesanos, en lo cual castizamente hablando hay alguna diferencia. Bien saben nuestros lectores que artista es propiamente el que profesa las nobles artes, y artesano quiere decir el que ejerce las artes manuales o mecánicas. Hay, en fin, de uno á otro significado la diferencia que de un escultor á un carpintero.

La materia no consiente otras digresiones, y vamos al asunto. Qué mayores muestras de cultura puede dar León que la existencia del Casino artístico Es decir, un centro donde los artesanos, los menestrales de la población, que

> en tiempos no muy lejanos pasaban las horas en la tasca (la taberna), invirtiendo en la embriaguez sus pocos ahorros, se reúnen ahora, observando estatutos formados por ellos mismos, que prohíben cierto género de bebidas, o limitan el uso de otras y tienden en todos sus artículos, cuya inobservancia está penada hasta con la expulsión del círculo en ciertos casos, al mejoramiento de las costumbres y a desterrar de sus familias los hábitos brutales, o los resabios de una educación descuidada.
>
> Tal es en pocas palabras la constitución del casino de artesanos leoneses, que habla muy alto en su favor, y no podíamos pasar adelante sin consignarlo en nuestra Crónica, para honra de sus fundadores y de sus numerosos socios. Tanto las diversiones que en él se celebran en los días festivos, como la administración de los fondos y el orden establecido en el interior del círculo, mantienen su crédito, y nada tiene de particular que alguna vez ocurran incidentes en él, de que no se ven libres sociedades dirigidas por personas de superior instrucción y acostumbradas a las discusiones y a los actos públicos.
>
> Un artículo de costumbres lleno de sal y pimienta pudiera escribirse, tomando por materia los bailes, a que asisten las familias de los socios, las muchachas de aparejo redondo, como en la tierra se dice, en las que se encuentran tipos ante los cuales en más de una ocasión ha depuesto su autoridad y se ha quitado el sombrero todo un gobernador sesentón y cortesano. El asunto es ameno y la pluma corre por él que es un primor; conste, pues, para cortar su vuelo, que el Iris y El Artístico son dos casinos, que cada cual bajo su punto de vista elevan a. León, como quien dice, a la quinta potencia entre las naciones civilizadas. (p.92-93)

Ya en las últimas décadas del siglo XIX, diferentes reseñas en prensa aluden a la existencia de la Sociedad Lírico-Dramática, el Recreo Leonés y el Liceo Leonés. El Círculo Católico, el Club Higienista, el Orfeón o la Sociedad Económica de Amigos del País 'ilustran' la vida cultural de la capital de la provincia.

c) <u>El Teatro Municipal</u>

El Teatro Municipal fue durante décadas y hasta los años 20 del siglo XX el único de la ciudad. Construido entre 1845 y 1846 sobre los restos del antiguo patio de comedias del siglo XVII, sus cuatro pisos se llenaban de leoneses, no sólo para las representaciones musicales o teatrales, sino cuando algún político concitaba el interés de los ciudadanos para ofrecerles un mitin.

Se inauguró con una compañía de verso, la del primer galán Rafael Farro y tuvo tanto éxito que estuvo más de un año ofreciendo funciones. En 1860, las bancadas de madera mudaron a butacas de terciopelo rojo, apunta Bravo (1979). Ese mismo año eran habituales las sesiones dedicadas a diferentes acciones benéficas, con recaudaciones destinadas a las asociaciones caritativas de la ciudad, a los damnificados de algún accidente o a los inutilizados de la Guerra de África.

El alumbrado, que incluía las velas y el carbón para calentarse, se llevaba la mayor parte del presupuesto de la representación, que solía correr a cargo de aficionados leoneses que ponían en escena, con más entusiasmo que talento, pequeñas piezas, a ser posible, cómicas. Una de las funciones de 1860 supuso 559,50 reales[46]. A comienzos del siglo XX, tras la inauguración del segundo teatro de la ciudad, el Alfageme, el municipal pasa a denominarse Teatro Principal y en 1961 se cerrará para dar paso a dependencias municipales.

Otra de las actividades de ocio más concurridas de los leoneses del siglo XIX eran las sesiones de imágenes en movimiento, el cine, tema que se desarrolla en el capítulo 4 de este trabajo.

d) Los toros

Los toros fueron también en el siglo XIX una de las actividades de ocio preferidas por los leoneses, aunque no era un espectáculo que tuviera muchas convocatorias. Tal y como hemos apuntado ya en este trabajo, las citas taurinas solían tener como escenario la Plaza Mayor, al igual que en otras ciudades

[46] *El Esla,* nº 8 de 26 de enero de 1860, p. 2

españolas, pero al menos desde la década de 1840, los leoneses podían asistir a las corridas celebradas en la plaza de toros, construida en el solar del desamortizado convento de San Francisco por un grupo de comerciantes y propietarios leoneses.

Uno de los propietarios del coso leonés, Sebastián Diez Miranda, quien en 1843 había comprado los restos del convento, anunciaba en 1847 el arriendo de la plaza para corridas de toros y novillos[47].

Las ferias de San Juan del año 1848 contaron con la celebración de corridas de toros, en concreto los días 24, 25 y 27 de junio tal y como se anunciaba en el Boletín Oficial de la Provincia en mayo de ese año[48].

e) Las ferias de San Juan

La feria ganadera sanjuanera es el origen de las actuales fiestas de San Juan y San Pedro de la capital de la provincia. En los años ochenta del siglo XIX, el Ayuntamiento de León comenzó a preocuparse por la necesidad de dar una nueva dimensión a la cita ganadera. La gran afluencia de visitantes –tratantes y comerciantes– y la mejora de la climatología, con respecto a la otra gran feria de la capital, la de los santos, el 1 de noviembre, fueron quizá determinantes para que los munícipes tomaran cartas en el asunto y reconocieran la necesidad de participar activamente en la celebración.

Pero el Ayuntamiento no estaba presupuestariamente para muchos gastos –asevera Pastrana (2002)–, así que la primera medida, que se toma en el año 1882, tan sólo consiste en ceder gratuitamente el Teatro para la feria de San Juan a fin de que haya algún atractivo que aumente la concurrencia de forasteros. En 1885, se suspende la cobranza del peaje en el puente de hierro para la feria y en 1886 no sólo se contrata la banda de música del Hospicio para que amenice los paseos públicos en los días festivos el verano, junio incluido,

[47] Boletín Oficial de la Provincia nº 22 de19 de febrero de 1847, p. 4

[48] Boletín Oficial de la Provincia nº 59 de 17 de mayo de 1848, p. 4

sino que también se acuerda anunciar la feria, que se desarrollará del 22 al 30 de junio.

La primera comisión de festejos para las fiestas de San Juan, integrada por representantes del Ayuntamiento, el comercio, la industria, la sociedad y la prensa local, se crea en 1891. A fines de mayo, el periódico *La Montaña* publica en un artículo la motivación de la nueva comisión. Decía textualmente:

> Todas las poblaciones de importancia y aun de escaso vecindario, han reconocido la necesidad de celebrar festejos públicos en las épocas de ferias, con objeto de que concurran a las mismas el mayor número de forasteros, y que estos, al mismo tiempo que se les proponía toda clase de distracciones compatibles con las localidades, puedan tener más facilidades para compra y venta de ganado y productos que lleven al mercado. Una de las capitales que se puede considerar como excepción a la regla, es León.

El programa elaborado se hace público el 10 de junio en *La Montaña*. Este primer programa de fiestas de San Juan prevé que el 23 de junio, a mediodía, la banda de música y dulzainas entonen pasodobles y las bombas y voladores anuncien el inicio de las fiestas. A las cinco de la tarde, carrera de velocípedos en el jardín de San Francisco amenizada por la banda del Hospicio y suelta de globos y fuegos artificiales. A las nueve de la tarde, fuegos artificiales en la plaza Mayor a cargo de la Real Casa Sres. Hijos de Alonso, de Palencia.

El día 24 de junio, dianas desde el amanecer. A las once, entrega de premios en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento a los niños que hayan brillado en los exámenes y la banda del Hospicio, situada en la plaza de San Marcelo, amenizará después el concurso de cucañas. A las cinco de la tarde, carrera de caballos en el Espolón y a las ocho y media verbena en San Francisco con sorprendentes iluminaciones y actuación del Orfeón Leonés.

El día 25 de junio, dianas desde el amanecer. A mediodía y en la Plaza Mayor banda de música y entrega de premios a los ganaderos y, por la tarde, a las cinco, segunda carrera de velocípedos en San Francisco con la banda del Hospicio. A las nueve, fuegos artificiales en la plaza de San Marcelo por el pirotécnico de Valderas Eulogio Rodríguez. Se anuncia asimismo que el Teatro lo tiene pedido el tenor Vergés y que se ha pedido a la dirección del ferrocarril que efectúe rebaja de precios en los billetes de cuantos se dirijan a León desde las estaciones de Palencia, Gijón y Villafranca del Bierzo.

Para el concurso de ganados se establecieron diez premios económicos para potros, sementales, yeguas, novillos, bueyes, garañón y cerda y se premiaba especialmente a quien más cabezas llevase a la feria y a quien más comprase[49]. En 1892 no hubo festejos de San Juan, quizá porque los presupuestos públicos se entregaron a la Exposición Regional Leonesa de ese año.

Cabe destacar la celebración de corridas de toros en las ferias-fiestas de San Juan del año 1893. Ese año se concede una subvención de 500 pesetas a Teodoro Arce, de la empresa constructora y explotadora de la Plaza de Toros, para subvencionar dos corridas de toros que se celebrarán los días 24 y 25 de junio. También se condona la mitad de los derechos de consumo por la carne de las reses, imponiendo la condición de que la venta de esta carne se anuncie como de toro[50].

Poco a poco se fueron sumando entretenimientos a esta creciente fiesta de junio y en sucesivos años, los leoneses pudieron admirar los sonidos del fonógrafo, que llega en 1895, el circo y, finalmente, el cine, tal y como se relata en otro apartado de este trabajo dedicado al invento de los Lumière y el ocio leonés. El que fuera cronista de la ciudad, Luis Pastrana (2002), nos acerca un breve relato de lo que eran las ferias y fiestas de San Juan en los últimos años del siglo XIX:

[49] *La Montaña*, nº 11, martes, 9 de junio de 1891, p.1-2

[50] Sesión plenaria municipal de 17 de junio de 1893, s. p.

En la víspera, grupos de jóvenes cantaban en torno a las hogueras de San Juan que se podían ver por la arboleda del Parque -zona de la actual plaza de toros y continuación siguiendo el curso del río-, en las márgenes fluviales del Bernesga entre San Marcos y la estatua de Guzmán, que entones era la playa, y hacia el Ejido, donde estaba el frontón. Cuando las brasas del rescoldo avanzaban el fuego hacia su final, los mismos jóvenes se preparaban para poner el ramo en la casa de sus novias o pretendidas; el ramo se lo proporcionaba Mariano, un popular jardinero de San Francisco, y dicen también que muchos mozos velaban ante la casa hasta el amanecer para que no viniese otro joven que quitara el ramo y pusiera el suyo. La noche, corta, la pasaban los forasteros al raso, durmiendo en los soportales que había frente al Rastro -actual acera de números pares de la calle Ramón y Cajal-, desde la Audiencia (frente al antiguo teatro Trianón) hasta la plaza titulada hoy de Santo Domingo, donde se aposentaban el mesón del Montañés, la botería de Llanos y las tabernas de Viejo y La Parra, terminando en la esquina de la plaza con el mesón del Pico o el Vizcaíno, que servía de alojamiento a los más pudientes.

Otros, los residentes menos favorecidos de la ciudad colocaban en los arrabales y frente a algunas iglesias pequeños altares dedicados al santo frente a los que pedían limosna. El amanecer de San Juan era de ajetreo: grupos de jóvenes con guitarras entonando canciones populares, que eran quienes daban carácter a la fiesta, se acercaban hasta San Marcos o Papalaguinda a tomar chocolate con churros o buñuelos. Otros, se acercaban a tomar vasos de vino a la taberna de Santos 'el Aragonés' o ron en el café 'La Estera' (bajos del torreón del palacio del Conde de Luna) hasta que comenzaba la feria. Los acordes de las bandas provincial (la del Hospicio) y militar (la del Regimiento de Burgos) se dejaban escuchar, y también las dulzainas; los gigantes y cabezudos, que se estrenaron en los actos de inauguración de las obras de la Catedral, en 1901, hacían las delicias de los más pequeños que les acompañaban en tropel por las calles. Regueros de gente en todos los caminos acudían endomingados con sus

> mejores galas. Toda la ciudad y sus aledaños participaba de la alegría de la feria. (p. 125)

f) Semana Santa

La celebración procesional de la Semana Santa en León, aunque con altibajos, ha sido desde hace siglos una de las manifestaciones más sentidas y participadas por el ciudadano capitalino.

En el periodo que nos ocupa, el siglo XIX, se celebraban, siempre que había presupuesto y el presupuesto era aportado, mayoritariamente, por el Ayuntamiento. Durante los tres años de presencia francesa en la ciudad las tradiciones seculares fueron interrumpidas como la Semana Santa. Pero en 1812, libre ya de la dominación extranjera, el Ayuntamiento se plantea restablecer las procesiones y cita al último abad de extinguida cofradía de la Vera Cruz. De aquella entrevista surge un acuerdo trascendente, adoptado en sesión plenaria de 13 de marzo de 1812:

> Considerando el Ayuntamiento que por haberse extinguido las hermandades y cofradías y los conventos de San Francisco y Santo Domingo de esta Ciudad, no hubo ya en los tres años últimos ninguna de las procesiones públicas que con sermón se hacían y salían de dichos conventos a expensas de las citadas cofradías, [...] y que por su falta se ha manifestado desconsolado el Pueblo, acordó para satisfacer a sus deseos que se haga en lo sucesivo siempre que lo permita el temporal por la tarde del Viernes Santo una solemne procesión del entierro de Cristo y Soledad de María con sermón y asistencia del mismo Ayuntamiento y de la Capilla de música de la Catedral costeándose de los fondos públicos como las demás fiestas de la Ciudad (Pastrana, 2002 p.111).

Y siguen ocho reglas o condiciones para su organización, no faltando la publicidad:

> Que por carteles o edictos que se fijen en los sitios públicos acostumbrados se excite al Pueblo a que concurra a dicha procesión con luces o candelas encendidas por su devoción propia para el mayor celo de los sagrados misterios que recuerda a los fieles. (Pastrana, 2002 p.112)

De esta manera el Ayuntamiento puso en la calle la procesión un Viernes Santo 27 de marzo con dos imágenes, el Santo Sepulcro, de la Vera Cruz, y Nuestra Señora del Cuchillo –así la dice–, de Angustias y Soledad, que fueron llevadas por sacerdotes.

g) Visitas reales

A las fiestas populares de San Juan y a la Semana Santa, que cada año concitaban la atención de toda la ciudad y de los pueblos limítrofes, se sumaron a lo largo del siglo XIX y XX cuatro visitas reales que sin duda revolucionaron la adormecida capital de provincia.

Doña María Cristina de Borbón, madre de Isabel II, visita León, de paso hacia Asturias, los días 2 y 3 de julio de 1852, visita que se repite a su regreso de la vecina comunidad los días 30 y 31 de agosto del mismo año.

Además de la auténtica revolución que para la Corporación Municipal y para el Gobernador de la provincia suponían estas visitas, quien realmente participaba activamente era el pueblo. Las actas municipales nos acercan los detalles:

> El día de su llegada de paso para Asturias, la Corporación salió en tres coches a recibirla, y a las inmediaciones de la Iglesia del puente del Castro colocados en la carretera en fila con los maceros a la cabeza los individuos que la componen recibieron a S.M. la Reina Madre. El coche en que ésta caminaba se detuvo al llegar frente al Ayuntamiento y felicitada por el Sr. Alcalde emprendió de nuevo la marcha. Se colocaron los Concejales en sus

> coches y precedidos por los maceros a caballo acompañaron a S.M. detrás del carruaje del Sr. Gobernador que con tres diputados habla ido al confín de la provincia a recibirla, hasta el convento de S. Isidro en donde tenia dispuesta la Reina y demás comitiva de su Real Casa, habitación. Al llegar a este paraje se apearon los concejales y acompañaron a S.M. hasta su Real Cámara, volviéndose en seguida a las Casas Consistoriales de la misma forma que se habla salido de ellas.
>
> El Ayuntamiento fue invitado al besamanos acordado por S.M. y asistió. El día tres asistió S.M. al Teatro y ocupó el palco de Ayuntamiento. El Ayuntamiento preparó en el mismo local un ambigú, y S.M. se dignó entrar en él durante la representación, sirviendo así a esta Augusta Sra. como a su familia sorbetes y dulces los Sres. concejales. En la misma forma en que la corporación la recibió a su entrada en la Ciudad, la salió a despedir hasta la primera glorieta del camino de Asturias, después del cementerio. En una de las noches que estuvo en la Ciudad se quemaron fuegos artificiales en la Era del Moro por cuenta del Ayuntamiento.
>
> Tuvo además repique general de campanas a la entrada y a la salida: colgaron e iluminaron sus casas los vecinos mientras estuvo en ella[51].

La crónica municipal detalla cómo los balcones de las casas de la ciudad se hallaban engalanados y los vecinos iluminaron sus casas de 8 a 10 de la noche para dar la bienvenida a Su Majestad.

El 8 de junio de 1857 llegan a pernoctar a León la infanta Luisa Fernanda, hermana de Isabel II y su marido, Antonio Mª de Orleans, duques de Montpensier. El día 10 reanudaron su viaje hacia Oviedo.

Una comisión municipal salió a recibirles al puente del Castro –ya se habían incorporado entonces al séquito el gobernador y diputados provinciales–, y les acompañaron hasta el Palacio Episcopal donde esperaban el resto de

[51] Sesión de 2 de septiembre de 1852, Libro de Actas nº 143,p. 82-83

autoridades y corporaciones. Su entrada en la capital, según refleja Pastrana (2002) se produjo en medio de un gentío inmenso que anhelaba por ver a los ilustres viajeros. Al día siguiente visitaron la Catedral y las iglesias de San Isidoro y del Mercado, el Hospicio y la Virgen del Camino, manifestando repetidas veces estar muy complacidos de los obsequios de que eran objeto y dejaron considerables limosnas para los establecimientos de Beneficencia y otros particulares.

En la noche del 27 de julio de 1858 la reina Isabel II llegaba a León, donde permanecerá los días 28 y 29. Con ella venían el Rey consorte, don Francisco de Asís, y su hijo, el Príncipe de Asturias, un niño llamado Alfonso, que en León cumpliría ocho meses, el futuro Alfonso XII.

La primera medida municipal fue cuidar el ornato público y el estado de algunos edificios, como el recién demolido arco de Santo Domingo, cuidados que se activarán con el paso de los días. Las decisiones siguientes irán encaminadas a mostrar a la Reina lo mejor de la ciudad.

En diferentes sesiones plenarias municipales se acuerdan los detalles de la visita. Entre otras cuestiones, la colocación de dos arcos de follaje en dos puntos de entrada de esta Ciudad, uno en la carretera de San Francisco y paraje inmediato al Parador y otro en el antiguo arco de Santo Domingo; la adquisición de los coches necesarios con objeto de salir a recibir a S. M.; que en uno de los días en que permanezca en la ciudad la Reina se distribuyan a los pobres mil panes de libra cada uno; contratar a alguna banda de música; que se engalane el paseo de San Francisco y las calles por donde haya de transitar S. M. (plaza de San Marcelo, Cristo de la Victoria -hoy, Ancha-, Cuatro Cantones -hoy Cervantes- y plaza de la Catedral), y que se hagan ramilletes de dulces dignos de ofrecérselos como obsequio a S. M. la Reina. Se acuerda, asimismo, hacer ropones nuevos a los porteros en atención a que se hallan poco decentes los que tienen y que se sustituyan los sombrerillos con cachuchas o gorras en la forma que las usan en Madrid. También suministrar a los Músicos de la banda que ha

de tocar por cuenta del Ayuntamiento en los días que permanezca en León S. M. la Reina, levitas, charos y pantalones blancos. La Catedral lucirá una iluminación especial a cuenta del Obispado y del Ayuntamiento y habrá varios lanzamientos de cohetes y fuegos artificiales.

El alcalde, Pedro Balanzátegui Altuna, hace el día 27 un llamamiento a la población, proclamando el regio acontecimiento de ese día y para que se eche a la calle a recibir y honrar la real visita tal y como se merece.

En la noche del día 27, poco después de las diez, la Reina llega con un séquito de 185 personas y su estancia ha quedado detalladamente descrita por Juan de Dios Rada y Delgado (1860), el cronista del viaje real por Castilla, León, Asturias y Galicia:

> Los vecinos del arrabal del Castro la acompañan con hachas de cera, sin que haya bastado para que se retiren las repetidas veces que S.M. se lo ha dicho. La Reina llega, precedida a la usanza romana, de una danza que baila incansable, vestida de blancas y cortas túnicas con bandas azules, delante de la silla de posta. [...] De todos los puntos de la provincia acuden los leoneses a saludar a su Reina, y no hay habitaciones suficientes en la ciudad para contener la afluencia de forasteros. Todas las casas están iluminadas, y cubiertas sus ventanas con colgaduras más o menos costosas, según la fortuna de sus dueños, pero sin que en ninguna deje de haber una luz, y cuando menos la tradicional colcha del día de la boda.
>
> Toda la ciudad está iluminada, las casas consistoriales resplandecen con multitud de hachas; la plaza de la Constitución presenta igualmente iluminados sus frentes uniformes, y todos los establecimientos públicos se adornan con vasos de colores, y con pabellones de seda. También lo está el Instituto [donde se ubica ahora el colegio teresiano, calle Pablo Flórez], con varios transparentes en sus tres balcones principales pintados por el profesor de Geografía Antonio Gaite, y lo está la Catedral, que sorprende la admiración del cronista: todo estaba cubierto de vasos de colores, y se presentaba destacándose en el fondo oscuro del firmamento, como el

> boceto de un pintor celestial, extendido con perfiles de luz en el espacio, o semejando una basílica fantástica, sostenida en el aire por las invisibles alas de los ángeles.
> Había cruzado la comitiva por el arco de follaje que el Ayuntamiento había colocado donde se alzó el arco de Santo Domingo, y finalmente la Reina llegaba a su alojamiento, el palacio episcopal, lujosamente adornado y con exquisito gusto, bajo la dirección del incansable don Cayo Balbuena López, presentaba, además de otras piezas de menos importancia, cinco salones tapizados de ricas sedas; y principalmente el de recepción, suntuosamente decorado con damasco azul, con molduras doradas y magníficos espejos, nada dejaba que desear. Suaves aromas esparcían las plantas de un pequeño jardín improvisado en el cuadrilátero que forma la vuelta de la escalera, y en el patio una especie de templete de dos cuerpos, rematado con una corona, cubría la antigua fuente.

Al día siguiente, desde el amanecer resuenan por todas las calles la música del tamboril, la dulzaina y la pandereta. Estaba también la charanga del Batallón de Cazadores de Talavera. Tedéum en la Catedral y la Reina toma posesión de la silla real del coro cumpliendo un privilegio convertido en tradición. Visita al templo, y San Isidoro, donde hubo bailes y los conventos de Recoletas [donde hoy se alza el jardín del Cid] y Concepciones, y la iglesia del Mercado, a cuya imagen la propia Reina había regalado un manto meses atrás. Larga visita al Hospicio por la tarde, serenata ante la residencia real, cena oficial, y fuegos artificiales.

El día 29 también fue de visitas. Misa en la Catedral, en la cual la Diputación ofreció a la Reina productos leoneses portados por parejas de niños vestidos con el traje de cada una de las comarcas, recorrido por San Marcos y oración ante la Virgen del Camino a donde llegó la Reina seguida de multitud de personas que en carruajes y a caballo salieron de León. La comitiva regresó ya de noche a la ciudad y nuevos fuegos artificiales en la plaza de la Catedral. El reparto de limosnas fue generoso a todos los necesitados que encontraba, y al

día siguiente, tras oír misa rezada en la Catedral, partía la comitiva regia a las nueve y media de la mañana hacia Asturias por la vieja carretera de Alba, Gordón y la Tercia hacia Pajares. En aquel momento circulaba por la ciudad un boletín extraordinario que había hecho imprimir el gobernador, Cenara Alas, comunicando el donativo de 60.000 reales dado por la Reina "para el socorro de los pueblos del tránsito y caseríos más inmediatos a los mismos, con arreglo a las necesidades de cada uno de ellos".

La visita de Isabel II había terminado y todo parecía haber estado bien. Incluso el Ayuntamiento había determinado en el programa de festejos perpetuar el paso de SS. MM. y AA. construyendo en el paseo llamado de San Francisco una fuente pública, señala Pastrana (2002, p. 197).

En el verano de 1877, el joven Alfonso XII, que aún no había cumplido 20 años, realizó un viaje oficial de tres semanas de duración por Castilla, León, Asturias y Galicia. El Rey y su hermana doña Isabel, Princesa de Asturias, con un séquito de 72 personas, llegan a la estación de ferrocarril de León a las seis y media de la tarde del jueves, 12 de julio anunciado por repique general de campanas, bombas y multitud de voladores, siendo recibidos por las autoridades. Dos arcos triunfales se habían colocado a la entrada de los talleres de la compañía del ferrocarril y a la entrada de León, en donde se hallaba el arco de Santo Domingo. Las calles por donde han de pasar se encuentran enarenadas y con una numerosa concurrencia; en la Catedral son recibidos por el obispo Fernández de Castro y el Rey toma posesión de su canonicato después de un tedéum. Alojados en el palacio episcopal, esa noche asistieron a una función en el Teatro municipal invitados por el Ayuntamiento y presenciaron a la compañía de Miguel Cepillo, que había subido mucho los precios.

Para esta visita real se iluminaron las casas consistoriales, se dieron bonos de limosna de pan a los pobres, se decoró la fuente de San Marcelo, se contrataron dulzainas, hubo fuegos artificiales, cascadas en el paseo San

Francisco, en el que se ubicaron dos filas de diez columnas de hierro para colocar los faroles de alumbrado en el salón principal del paseo.

El programa del viernes fue intenso. El Rey hizo una detenida visita a la Catedral, asegurando que pondría gran empeño en que recibiesen vigoroso y sostenido impulso las obras de restauración de tan preciosa joya, conoció San Isidoro en donde el marqués de San Isidro portaba el pendón de Baeza, el hospital, el hospicio y el asilo; mientras, doña Isabel estuvo en los conventos de monjas de clausura de la ciudad. Por la tarde, a las cinco, la entrega de premios de la Exposición Regional, celebrada el año anterior en el Ayuntamiento revistió gran solemnidad, y después visitaron San Marcos y los Talleres de ferrocarriles.

Pero con lo que León disfrutó aquel día fue con la verbena y el paseo real por el Campo de San Francisco, iluminado con faroles y vasos de colores, así como la fachada del hospicio. Unas cinco o seis mil personas se congregaron allí, y después acudieron a la plaza de San Marcelo a contemplar los fuegos artificiales desde el palacio de los Guzmanes. Sorprendió a todos la iluminación del Ayuntamiento, tanto que el periódico *La Crónica de León*, del miércoles 18 de julio, cuatro días después de marchar la expedición real, le dedica una abundante y detallada descripción que se reproduce a continuación:

> Admiró el pueblo leonés en la noche del 13 del actual el nuevo género de iluminación, debido al ingenio y gusto artístico de un hijo de esta ciudad, D. Rogelio Cañas. Los forasteros que la veían, en lo que menos pensaban era que hubiera sido concebida en España, y mucho menos en el antiguo Reino de León. Así que quedaban más admirados, porque suponían que los elementos de tan bella iluminación habían sido importados de Alemania o de París, con objeto de obsequiar al Rey en su visita a la ciudad de los Alfonsos.
>
> Todas las líneas principales de la Casa Ayuntamiento estaban fileteados de luces de colores. La iluminación, vista de frente, presentaba los estribos y aristas de los arcos semicirculares y adintelados, de luces verdes del tamaño de una naranja mediana, pero de un color tan vivo y limpio, que no

> parecían sino grandes esmeraldas. En las columnas de ambos cuerpos brillaban luces color amaranto; las cornisas verde y encarnado vivo; la leyenda 'Viva Alfonso XII' se hallaba en un tarjetón que ocupaba toda la altura del balcón y las dos terceras partes de la longitud del mismo estaba iluminada con luces de color de oro vivo y el tarjetón se hallaba orlado de color encarnado.
>
> Del centro de cada uno de los huecos de los siete balcones del segundo piso que corresponde al gran salón de sesiones, pendían arañas de metal dorado brillante, construidas por el mismo autor de la iluminación. Mirada la iluminación por el lado izquierdo, aparecía de color verde de distintos matices, marchando desde este lado al centro la iluminación presentaba otro golpe de vista, variando los colores y matices diferentes hasta llegar al costado derecho, que aparecía todo de luces encarnadas.
>
> La iluminación se componía de mil cincuenta linternas; cada linterna llevaba tres cristales de diferentes colores, susceptibles de cambiarse cuando se quiera, de modo que dentro de la variedad que en sí misma lleva la iluminación, pueden hacerse mutaciones a la vista del espectador, y en pocos minutos, cambiando parcial o totalmente la decoración.

El sábado 14 de julio, a las 8 de la mañana, la comitiva estaba en La Virgen del Camino y dos horas después subían al tren para seguir viaje hacia Oviedo, según relata Pastrana (2002, p.203-205).

3. LA META: REPRESENTAR LA REALIDAD DE MANERA FIDEDIGNA

> La fotografía no surgió repentinamente, sino que su aparición es fruto de numerosos experimentos acumulados a lo largo de los siglos.
> (Sougez, 2007, p.31)

3.1. Siglos de experimentación

El antecedente más remoto en la búsqueda de la técnica que permitiera representar la realidad visible de la manera más fidedigna posible lo encuentran los historiadores Robert Watson y Helen Rappaport (2013) en la descripción de la *camera obscura* de Aristóteles:

> Los rayos de sol que penetran en una caja cerrada a través de un pequeño orificio sin forma determinada practicado en una de sus paredes, forman una imagen en la pared opuesta cuyo tamaño aumenta al aumentar la distancia entre la pared en la que se ha practicado el orificio y la pared opuesta en la que se proyecta la imagen. (p. 2)

Entre los años 1011 y 1021, el físico, matemático y astrónomo musulmán Ibn al Haythaim describe el principio de la cámara oscura[52] en su tratado sobre óptica. Se trata de "un procedimiento basado en la proyección de un rayo de luz que atraviesa un pequeño orificio realizado en una habitación, caja, o cualquier otro receptáculo cerrado, cuyo resultado es la imagen exterior invertida" (Sánchez Vigil, 2002, p. 123).

Las primeras cámaras oscuras (habitaciones, estancias oscuras) de una vivienda, incluso construcciones independientes, fundamentaron su uso en la observación astronómica, como es el caso de la todavía habilitada con fin museístico en el Royal Observatory de Greenwich, remodelada en 1994 pero existente en esa misma ubicación desde finales del siglo XVII.

En España, la cámara oscura se convirtió desde mediados de los años 1990 en una atracción turística de ciudades como Cádiz, Jerez de la Frontera, Sevilla, Béjar, Tudela, Écija, Santander o Salamanca[53].

De la observación del firmamento y sus astros se pasó a su uso, ya desde el Renacimiento, como "máquina de dibujar", puntualiza Sougez (2007). El artista británico David Hockney (2001) asegura que desde principios del siglo XV diferentes artistas se ayudaron de instrumentos ópticos (cámaras oscuras, espejos, lentes) para dar forma a alguna de sus obras de arte. La lista de Hockney incluye nombres de la historia de la pintura como Leonardo da Vinci -que realizó la primera descripción completa e ilustrada del funcionamiento de la cámara oscura en sus manuscritos-, Van Eyck, Caravaggio, Canaletto, Vermeer, Durero o Velázquez. (**Foto 1**, p. III)

[52] Al Haythaim described the optical principle of a pinole camera obscura with a single small apertura for letting in the rays of light and wrote up experiments he made durigg his years in Cairo that demonstrated how ligth travelled in a straight line. WATSON, Robert y RAPPAPORT, Helen. *Capturing the light*. Macmillan:London, 2013, p.2

[53] Situadas en monumentos histórico-artísticos permiten ver una particular imagen de 360 grados del exterior reflejada en una superficie blanca

La cámara oscura durante siglos y la cámara lúcida[54], descrita en 1806 por William Hyde Wollaston[55], desde principios del siglo XIX, fueron compañeras inseparables de quienes perseguían obtener, a través del dibujo y la pintura, las más exactas vistas de la realidad. (**Foto 2**, p. III)

Científicos e inventores avanzaron en el desarrollo de cámaras oscuras cada vez más pequeñas, manejables y transportables, así como dotadas de lentes que permitían que la proyección de las imágenes del exterior sobre el papel fueran más nítidas y enfocadas, pero las bases científicas y técnicas de la fotografía dependían de dos ramas complementarias: una de orden físico y referida a la cámara y lentes que captan la imagen, que como se ha descrito avanzó sin descanso desde la antigüedad, y otra de orden químico, que corresponde a la manera de plasmar la imagen captada por la cámara, poder fijarla y reproducirla, la esencia del hecho fotográfico.

A finales del siglo XVIII, cuando el avance de la óptica había convertido a la cámara oscura en objeto habitual entre los instrumentos de dibujo fue también cuando se produjeron los mayores avances en el estudio de la alteración de ciertas sustancias bajo los efectos de la luz.

El profesor Bernardo Riego (2000) apunta la necesidad permanente de evolución en la técnica que permitiera reproducir la realidad al incidir en que:

> Ya desde el Renacimiento, la imagen dibujada se consideró un método válido para la descripción de observaciones en el mundo científico. Pero estas observaciones precisaban o bien del aprendizaje de las técnicas del dibujo por parte del científico o bien de intermediación de un dibujante. Se hacen necesarios métodos para crear imágenes técnicas que reflejen con

[54] "Se basa en la refracción de la luz a través de un prisma que proyecta la imagen sobre el original para su posterior trazo". SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (dir.). *Diccionario Espasa de Fotografía*. Espasa: Madrid, 2002, p. 123

[55] Una variante óptica de la cámara oscura que tenía la ventaja de que su transporte y utilización eran más cómodos que la cámara oscura ya que no precisaba que el dibujante se ocultara en la oscuridad para trazar los dibujos. RIEGO, Bernardo. *La introducción de la fotografía en España, un reto científico y cultural*. CCG Editores: Girona, 2000, p.22

> exactitud las observaciones del ojo humano. Es preciso para el científico liberarse de la producción manual de dibujos acometidos por otras manos diferentes a la suya. (p. 22)

La necesidad de inventar nuevos métodos de representación gráfica llevó a Thomas Wedgwood (1771-1805) a estudiar las propiedades fotosensibles del Nitrato de Plata y a experimentar con la cámara oscura para uso industrial. Llegó a conseguir copias con las que obtenía reproducciones de casas de campo para decorar vajillas, pero se desvanecían.

La reproducción exacta de originales ya existentes era una necesidad que ninguna de las técnicas conocidas resolvía satisfactoriamente. Las investigaciones y experimentos llevados a cabo permitían a finales del siglo XVII captar la realidad y proyectarla, así como reproducirla gracias a las propiedades de ennegrecimiento de las sales de plata bajo el efecto de la luz. Restaba descubrir cómo fijar, hacer permanente en un soporte, la imagen creada por la luz, lo que no se producirá hasta el siglo XIX.

La historiografía fotográfica conviene que son tres los protagonistas que, en conjunto, propiciaron el 'invento' de la fotografía: Josef Nicéphore Niépce (el autor en 1826 de la que hasta la fecha está considerada como la primera fotografía), Louis-Jacques-Mandé Daguerre (la persona que consiguió oficializar el hecho fotográfico y lo divulgó con sus manuales) y William Henry Fox Talbot (que aportó el soporte papel y la posibilidad de la copia a partir de un negativo, la multiplicidad de la imagen captada).

3.1.1. Josef Nicéphore Niépce

Josef Nicéphore Niépce nació en la localidad francesa de Saint-Loup de Varennes en 1765 y murió en la también ciudad francesa de Chalon-Sur Saone en 1833.

Tras más de treinta años de investigaciones consiguió fijar las imágenes que se forman en la cámara oscura. Tan sólo una prueba tangible del éxito de sus esfuerzos ha perdurado hasta nuestros días: el *Point de vue de la fenetre,* la fotografía más antigua conservada en la actualidad, datada en 1827, según constata Sáez Pedrero (2014). (**Foto 3**, p. IV)

Científico francés, considerado como el inventor de la heliografía (del griego, *helios*, sol, y *graphos*, dibujo, escritura), procedimiento de reproducción que él mismo bautizó en 1816, basado en las propiedades fotosensibles del Betún de Judea. Consistía en una placa de cobre o peltre cubierta con Betún de Judea disuelto en aceite de lavanda. Se revelaba con aceite de lavanda y petróleo, resultando una imagen única. El Betún de Judea blanqueaba bajo el efecto de la luz, dando una imagen positiva, describen Sougez y Pérez Gallardo (2003).

Se trata del embrión de un proceso fotomecánico. Las heliografías reproducían grabados ya existentes y eran copias fotomecánicas de grabados (*copies de gravures*). Con el mismo sistema conseguía copias de imágenes obtenidas mediante la cámara oscura, a las que definía como puntos de vista a partir de la naturaleza (*points de vue d'aprés nature*), aunque englobaba a ambas bajo el término genérico de heliografías. Para Niépce, la fotografía y el fotograbado eras caras de la misma moneda. Tal y como explica Sáez Pedrero (2014), en la cámara oscura experimentó con diferentes soportes: planchas de piedra, cristal, metal, aunque a partir de 1829 se decantó por las placas de cobre recubiertas de plata pulida.

Entre 1826 y 1827 obtuvo más de 133 imágenes por este procedimiento, tal y como relata en la relación epistolar con su hermano Claude, de las que sólo han llegado hasta nuestros días el citado *Point de vue de la fenetre du Gras*, la fotografía más antigua conservada hasta la fecha, y una docena de heliografías de grabados.

Formaba parte del grupo de heliografías que Niépce envió a la Royal Society of London para hacer partícipe a la sociedad de su invento y que una vez rechazado regaló a su amigo el botánico Francis Bauer en 1827. Las pertenencias de Bauer fueron vendidas en subasta pública a su muerte y tras diferentes avatares, en 1884, fue adquirido por el editor de una revista fotográfica londinense, Henri Braden Pritchard. Expuesta en 1898 con motivo de la retrospectiva fotográfica en el Palacio de Cristal de Londres, permaneció en el olvido hasta que el esfuerzo del historiador Helmut Gernsheim, que le seguía la pista desde principios del siglo XX, dio sus frutos en 1952 cuando recibió una carta de una descendiente del editor, quien donó la pieza al historiador.

El *punto de vista tomado desde la ventana de Le Gras* es una imagen negativa al Betún sobre placa de estaño. Mide 16,6 x 20,2 cm y se conserva actualmente en la Universidad de Texas, en el *Harry Ransom Humanities Research Center*[56]*.* La heliografía se conserva con el marco original de estilo pictórico escogido por Niépce. En el dorso de la placa –según recoge Sáez Pedrero (2014)– se lee de la mano de Francis Bauer: "La Heliografía. Los primeros resultados obtenidos espontáneamente por la acción de la luz. Por el señor Niépce de Chalon-Sur Saone. 1827".

Niépce y Daguerre llegaron a intercambiar información sobre el avance de sus investigaciones. La óptica parisina de Vincent Chevalier, de la que Niépce y Daguerre eran clientes, propició que conocieran sus trabajos. En enero de 1826, Niépce recibe una carta de Daguerre en la que le comunica: "Desde hace tiempo yo también busco lo imposible".

En el verano de 1827 se producen varios encuentros de los que Niépce deduce que sus procedimientos son completamente diferentes, al tiempo que reconoce la necesidad de dar a conocer el fruto de sus investigaciones. Ese mismo año, animado por su amigo el botánico inglés Francis Bauer, miembro de

[56] <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/#top/>

la Royal Society of London, Niépce escribe un manuscrito, conocido como *Notice de Kew* (población cercana a Londres) en el que presenta su proyecto, sin dar detalles técnicos, y junto a varias muestras de sus heliografías, lo remite a la Royal Society of London, que rechazó reconocer el invento y devolvió el manuscrito y las heliografías a su autor, que a su vez se las regaló a su amigo Francis Bauer, como hemos apuntado anteriormente basándonos en la investigación de Sáez Pedrero (2014).

Niépce y Daguerre mantuvieron una relación epistolar y encuentros que cristalizaron en la firma, en diciembre de 1829, de un contrato de asociación por un periodo de diez años. Daguerre aportaba su ingenio y un nuevo tipo de cámara oscura y Niépce desvelaba a su socio el principio y el método de la heliografía, para lo que Niépce redacta en 1829 el manuscrito conocido como *Notice sur l'héliographie*, que comienza:

> El descubrimiento que he hecho y que he designado con el nombre de heliografía consiste en reproducir espontáneamente por acción de la luz, con degradaciones de tintas del negro al blanco, las imágenes recogidas por la cámara obscura (según se cita en Sáez Pedrero, 2014, p. 49).

Fruto de la unión Niépce-Daguerre es un proceso pre fotográfico más: el Fisautotipo, una denominación de origen griego que podría traducirse como imagen de la naturaleza reproducida por sí misma[57]. Este nuevo procedimiento aventajaba a los puntos de vista en tiempo de exposición, de varios días en estos

[57] Fisautotipo: Se evapora una pequeña cantidad de esencia de lavanda, que deja un residuo pardo, como un alquitrán. Éste se disuelve en alcohol para conseguir una pasta de color amarillo pálido. Se vierte sobre una placa de plata hasta recubrirla y se coloca en posición vertical mientras se evapora el alcohol en menos de un minuto. Queda en el metal una fina capa blanca, fotosensible. Tras exponerla a la luz, no hay nada visible. Basta con colocarla encima de un recipiente lleno de aceite blanco de petróleo y, en escasos minutos, la imagen se revela con la acción del vapor. Las partes no afectadas por la luz se vuelven transparentes y las irradiadas permanecen blancas. No necesita ni fijador ni aclarado. Mirando la placa inclinada y con luz rasante, la imagen aparece positiva. El resultado es muy similar al del daguerrotipo por la nitidez de la imagen y la gradación de los tonos, así como por el soporte. Sougez, Marie-Loup (coord.) (2007).*Historia general de la fotografía*. Cátedra: Madrid, p. 49

últimos a un solo día, incluso a cuatro horas en verano. Mediante este proceso se produjo la obra *La table servie* (*La mesa servida*) en 1832-1833. (**Foto 4**, p. V)

La mesa servida es una naturaleza muerta que representa una mesa con mantel, cubiertos, pan y vino que fue cedida por el nieto de Niépce al fotógrafo Alphonse Davanne en 1890. La placa de vidrio original desapareció en 1909. Un incendio para unos, un desastre en el laboratorio de un investigador para otros, un préstamo sin devolución para una exposición son algunas de las teorías que se barajan. La imagen que conocemos es la reproducción en similigrabado (sistema de fotograbado destinado a obtener reproducciones fotográficas en medias tintas) realizada en 1891 por Charles-Guillaume Petit, el inventor de esa técnica de fotograbado.

Niépce murió en 1833, cuatro años después de haberse asociado con Daguerre, quien mantuvo el contrato con su hijo, Isidore Niépce, aunque apenas había sido partícipe en las investigaciones paternas, así que fue Daguerre el que continuó con las investigaciones consiguiendo que seis años más tarde Francia comprara su invento, el Daguerrotipo, y se lo ofreciera al mundo entero.

3.1.2. Louis-Jacques Mandé Daguerre

Louis-Jacques Mandé Daguerre nació en la ciudad francesa de Cormeilles-en-Parisis, en 1787 y murió en la también localidad francesa de Bry-sur-Marne, en 1851.

Louis Daguerre era un ilusionista –considera Sáez Pedrero (2014)–, un creador de espejismos que, en su empeño por conseguir imágenes capaces de confundir a la percepción, soñaba con un dispositivo capaz de fijar la imagen en la cámara oscura, herramienta que empleaba desde que fuera aprendiz de arquitecto y, habitualmente, en el diseño de sus cuadros diorámicos.

Pintor y decorador teatral, era especialista en pinturas panorámicas y muy conocido en el mundo del espectáculo parisino, ciudad en la que regentaba junto

a otros socios y desde 1822 el Diorama[58] (**Foto 5**, p. V) , una variante del Panorama[59] (**Foto 6**, p. VI) del que disfrutaba Londres de manera estable en Leicester Square desde 1792. Las funciones de uno y otro, establecidas en teatros con aforo para unas 300 personas, pertenecían al género de los espectáculos ópticos, basados en los cambios de perspectiva y gradación de transparencias pintadas.

A la muerte de su socio Niépce, Daguerre siguió investigando en la línea iniciada en 1831 de conseguir fijar la imagen captada con la cámara oscura mediante Yoduro de Plata y sobre planchas de plata, aunque Niépce se había apartado de estas búsquedas, refiere Sougez (2007). Niépce consideraba fundamental que el procedimiento permitiese la obtención de múltiples copias, Daguerre perseguía la "prontitud", concepto que Sáez Pedrero (2014) relaciona con el de "instantaneidad".

El 27 de septiembre de 1835 aparecía en el *Journal des artistas* el que puede considerarse como el primer eco público de las investigaciones de Daguerre. En el artículo en el que se anuncia el estreno de un nuevo cuadro diorámico, *La Vallée de Goldau*, se comenta:

> Ha encontrado [Daguerre] según dice, el modo de recoger sobre una plancha preparada por él, la imagen producida de la cámara oscura de manera que un retrato, un paisaje, una vista cualquiera, proyectada sobre

[58] En las proximidades de la Plaza de la República (París), el Diorama de Daguerre y Bouton atrae desde 1822 a parisinos y viajeros de paso. Gracias a una maquinaria compleja y a un inteligente juego de luces y de espejos, un lienzo de 22 por 14 metros, tendido delante de los espectadores se anima de forma progresiva, pasando de la luz a la oscuridad. La ilusión es total, el trampantojo perfecto, el asombro maravillado, unánime. Cada espectáculo dura unos quince minutos: montañas, ruinas góticas, paisajes italianos; se reinterpretan la mayoría de los temas románticos. El éxito es inmediato: en 1823 se abre una sucursal en Londres. BAJAC, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada.* Blume: Barcelona, 2001, p.14

[59] El término Panorama se creó para designar una nueva atracción patentada en 1787 por el irlandés Robert Barker. quien exhibió el 31 de enero de 1788 una vista de la ciudad de Edimburgo, *Panorma of Edinburgh from the Carlton Hill,* pintada en papel sobre un círculo de lienzo de ocho metros de diámetro. El Panorama consistía en una tela de medidas gigantescas en un local estable en la que había pintada una vista panorámica que, dispuesta de forma circular e iluminada desde el techo, era vista por los espectadores situados en el centro del círculo quedando estos imbuidos en la imagen. WASIELCZYK, Krystyna; WRABEC, Hanna. *Panoramy Europejskie.* Pracownia AA: Wroclaw, 2001, p. 5

> esta plancha por la cámara oscura deja una impresión en claroscuro y presenta así el más perfecto de todos los dibujos… una preparación aplicada sobre la imagen la conserva durante un tiempo indefinido… (como se cita en Sáez Pedrero, 2014, p. 72).

En realidad. Daguerre no había conseguido aún fijar la imagen de una manera perdurable que no se viera alterada por el efecto de la luz, es decir, un fijador, lo que el arquitecto Alphonse Eugéne Hubert (1835) criticaba un año después en el mismo periódico:

> Si hubiese obtenido, como se pretende, el más perfecto de los dibujos, muy probablemente lo hubiese mostrado, incluso sin la segunda condición, conservarlo durante un tiempo indefinido, pues debería haber hecho un álbum de noche, protegiendo sus resultados entre papel negro y no mostrándolos sino al claro de luna. (p. 166)

El 13 de junio de 1837 acuerda con el hijo de Niépce modificar el texto del contrato de 1829 indicando que se trata de "un procedimiento inventado por Nicéphore Niépce y perfeccionado por J. Louis-Mandé Daguerre".

Ese mismo año, en 1837, Daguerre había obtenido el que está considerado como el primer retrato conocido hasta el momento: El *Retrato de M. Huet,* firmado y fechado de puño y letra de Daguerre. (**Foto 7**, p. VI)

Representa el retrato frontal, plano medio corto, de un hombre de unos cuarenta años con el pelo revuelto y los ojos abiertos. De muy pequeño formato 6 x 4,6 cm, se encuentra protegido por un doble marco. En el dorso del primer marco se observa la firma de Daguerre y en el segundo, la inscripción *M. Huet 1837*. El coleccionista y vendedor de fotografías Marc Pagneux adquirió la placa en el rastro parisino de Vanves en 1989, aunque no reveló su descubrimiento hasta diez años después. La imagen fue publicada por primera vez en el número

de noviembre de 1998 de *Etúdes Photographiques*, ilustrando un texto sobre Daguerre del historiador André Gunthert. Nos hallamos ante el primer retrato fotográfico conocido de la historia, un retrato que, para Sáez Pedrero (2014), demuestra que ya en 1837 Daguerre empleaba tiempos de exposición inferiores a los tres minutos.

Otra de las imágenes realizadas por Daguerre previas a la presentación pública de su invento y uno de la veintena de daguerrotipos que se le atribuyen y que ha llegado hasta nuestros días es el de *El Bulevar de Temple*, de París (**Foto 8**, p. VII). Se presenta una gran avenida parisina en la que puede apreciarse la pequeña silueta de un hombre al que le están limpiando las botas. La vista del bulevar fue realizada desde la vivienda de Daguerre, en la rue de Marais número 5, situada detrás del Diorama, una mañana de principios de 1838. Hasta 1998 se pensaba que el hombre retratado en el bulevar era el primer hombre fotografiado de la historia, pero como recalca Sáez Pedrero (2014), Mr. Huet ostenta por ahora ese honor.

Aunque Isidore Niépce intentó que el nombre de su padre apareciera ligado al invento, con el consiguiente beneficio económico, Daguerre dio al procedimiento su propio nombre: se llamaría *daguerréotype* (daguerrotipo)[60].

Innegablemente, asegura Marie-Loup Sougez (2007), el daguerrotipo es invento exclusivo de Daguerre, quien mantuvo sus investigaciones en contra de la opinión de Niépce, el cual descartaba su planteamiento por constituir un proceso sin futuro, lo que resultó ser cierto: pese a su perfección formal, el daguerrotipo no generó una continuación. Su cualidad de imagen única e

[60] El daguerrotipo. Una placa de cobre chapada de plata perfectamente pulida se somete a vapores de yodo que atacan la plata hasta formar una ligera capa de yoduro de plata, sensible a la luz. A continuación, se expone esta placa en la cámara oscura. Tras la operación no aparece ninguna imagen en la chapa y hay que someterla al vapor de mercurio calentado: la imagen aparece progresivamente. Se procede a la eliminación del yoduro de plata no afectado por la luz (o afectado en menor grado) en un baño de hiposulfito sódico. Antes de esta operación de fijado, Daguerre usaba sal marina, que no elimina el yoduro pero estabiliza la placa impresionada, insensibilizándola a los efectos de la luz. De la operación resulta una imagen negativa y aparece positiva según la iluminación utilizada para observarla. Sougez, Marie-Loup (coord.) *Historia general de la fotografía*. Cátedra: Madrid, 2007, p. 53

irrepetible, sin posibilidad de reproducción, no tuvo mucho recorrido en el tiempo.

3.1.3. William Henry Fox Talbot

William Henry Fox Talbot nació en la localidad inglesa de Dorset en 1800 y murió en Lacock, en 1877, también en Inglaterra.

Arqueólogo, filósofo, filólogo, matemático y miembro del Parlamento Británico, Talbot está considerado como uno de los padres de la fotografía por haber ideado el gran adelanto de emplear el soporte de papel y la multiplicabilidad de la imagen, sin contar con un sinfín de investigaciones que aportaron mejoras técnicas, indican Sougez y Pérez Gallardo (2003).

Marie-Loup Sougez le denominó "el tercer padre de la fotografía" y es la misma historiadora quien relata su especial interés por la química y la botánica, así como por el dibujo, afición esta última compartida con su esposa y que les llevaba a incluir en el equipaje de sus viajes cámaras oscuras y lúcidas. Añade que en 1833, al regreso de un viaje a Suiza y tras constatar su torpeza en el manejo de la cámara lúcida para realizar dibujos, decidió iniciar los trabajos que le llevarían a la fotografía.

Entre 1834 y 1840 obtuvo imágenes negativas por contacto de una hoja de papel, mojada con sal común unas veces y otras con compuestos de plata, con el modelo cuya imagen quedaba fijada. Finalmente, consigue imágenes negativas en la cámara oscura en 1835, las que denomina *esquiagrafía* (radiografía) o 'dibujos fotogénicos' (escritura o dibujo con sombra) (**Foto 9**, p. VIII). Un ejemplo es la *Ventana enrejada*, de agosto de 1835. (**Foto 11**, p. IX)

Talbot suspendió sus investigaciones en materia fotográfica entre 1836 y 1838 y fue el anuncio en la Cámara de Diputados el 7 de enero de 1839 del descubrimiento del daguerrotipo lo que le hizo reaccionar y reclamar el reconocimiento de la prioridad de sus investigaciones.

El 25 de enero de 1839 exhibió ante unos 300 miembros de la Royal Institution de Londres sus 'dibujos fotogénicos' y pocos días después, el 31 de enero de 1839, los trabajos de Talbot (imágenes obtenidas por la acción directa de la luz, vistas realizadas con cámara oscura, imágenes obtenidas con un microscopio solar…) fueron presentados en la Royal Society of London bajo el título *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, pero la nitidez del daguerrotipo y su perfección superaba la calidad de las muestras del británico.

Las investigaciones de Talbot dirigidas a conseguir una imagen positiva única, como lo era el daguerrotipo, dieron como fruto que el 17 de agosto de 1841 se registrara a su nombre la patente de lo que denominó Calotipo[61] (del griego, *kalos*, bello) (**Foto 10**, p. VIII). Pero la imagen desvaída de nuevo procedimiento, debido al grano de papel, no podría competir con la nitidez de la placa daguerriana.

Quizá no supo medir la importancia de su procedimiento, que permitía el paso del *negativo* al *positivo*, que posibilitaba conseguir las copias que se deseasen a partir de un solo *negativo*, es decir, la imagen multiplicable.

El proceso del calotipo está basado, como el daguerrotipo, en el revelado de una imagen latente y permite la obtención en la cámara oscura de una matriz de la que pueden obtenerse múltiples copias, mientras que el daguerrotipo produce una única imagen, un original de cámara. Sáez Pedrero (2014) sostiene que Fox Talbot establece la relación entre el positivo y el negativo fotográfico como base de un sistema útil, que definirá la práctica fotográfica hasta la aparición de la actual fotografía digital.

Entre 1844 y 1846, cinco años después del nacimiento oficial de la fotografía y tres desde la aparición de calotipo, Talbot editó su obra *The Pencil of*

[61] Se trata de un papel con nitrato de plata y yoduro de potasio. Inmediatamente antes de exponerlo a la luz, se vuelve a sensibilizar el papel con una solución de nitrato de plata y de ácido gálico. Después de la exposición a la luz, se forma una imagen apenas visible. El negativo, una vez seco, se revela con nitrato de plata y ácido gálico y se fija con hiposulfito. Luego el papel se vuelve transparente mediante un baño de cera derretida. Con este negativo, se saca un positivo por contacto sobre un papel idéntico, preferiblemente papel salado, sensibilizado con nitrato de plata. (Sougez, 1994, p. 106-107)

Nature (**Fotos 12 a 36**, p. X a XVII), que puede considerarse como el primer libro publicado con ilustraciones fotográficas. Talbot explicaba en la introducción del libro:

> Las láminas de la presente obra están impresas únicamente mediante la intervención de la luz, sin ninguna ayuda del lápiz. Son imágenes solares y no grabados, como puede pensar alguien.

En las 24 láminas que conforman las ilustraciones del libro, Talbot incluyó reproducciones de obras de arte, montajes fotográficos, colecciones de objetos, bodegones, paisajes, edificios, oficios… con explicaciones sobre cómo fotografiar. Es, asimismo, un tratado de fotografía.

La impresión y publicación de *The Pencil of Nature* duró dos años y se realizó en seis entregas, desde junio de 1844 hasta abril de 1846. El tiraje fotográfico de las láminas se realizó en Talbotype Manufacturing Establishment, situado en la población de Reading (**Fotos 37 y 38**, p. XVIII), cerca de Londres, una empresa fundada por Talbot orientada a la producción de copias fotográficas originales.

De la primera entrega del libro de Talbot se vendieron algo más de 200 ejemplares y de la última algo menos de 70. El coste elevado y la mala conservación de las imágenes, debido a las impurezas del agua que impedían la eliminación de residuos químicos, fueron las causas. En la actualidad se conservan unos 40 originales.

En una visita al Museo Municipal de la ciudad inglesa de Reading se puede comprobar que guarda la memoria de Talbot, a quien dedica un apartado entre los emprendedores del siglo XIX y se destaca como el fundador de una de las industrias pioneras de la localidad, pero no conservan más que el recuerdo del tiempo que Talbot pasó con sus colaboradores produciendo imágenes originales a través de calotipos.

Para conocer detalles sobre este pionero de la fotografía, hay que recurrir a un encuentro con su pasado en Lacock Abbey, unos 100 kilómetros al Oeste de Reading, lugar en el que vivió y murió Talbot. Un museo específicamente dedicado a los orígenes de la fotografía plantea y resuelve en su itinerario expositivo el debate sobre quién fue el 'inventor' de la fotografía: Talbot o Daguerre. Tal y como señala John Hannavy (1997) en su monografía sobre Henry Fox Talbot:

> Ambos buscaban lo mismo y llegaron a conseguir lo mismo, fijar la imagen sobre un soporte. Daguerre consiguió imágenes más nítidas y el apoyo de su Gobierno para dar publicidad a sus investigaciones y Talbot el binomio negativo-positivo, vigente hasta la llegada de la fotografía digital. (p-35)

En el mismo sentido se manifiesta Roger Watson (2013), director del Museo Fox Talbot de Lacock:

> Aunque Daguerre consiguió notoriedad y ser considerado como el inventor de la fotografía, su técnica, el daguerrotipo no perduró en el tiempo. Talbot nunca consiguió el favor de la ciencia, ni el reconocimiento público, pero su sistema negativo-positivo sigue vigente más de 170 años después. (p. 265)

Niépce y Daguerre habían iniciado sus experimentos fotográficos en 1826 y Talbot en 1834. Talbot se adelanta, sin embargo, al conseguir en 1835 la primera imagen (*Ventana Enrejada*), lo que Daguerre no obtuvo hasta 1837, *Retrato de Mr Huet*. Daguerre consiguió resolver con mayor nitidez y fidelidad la realidad a través de sus daguerrotipos, pero eran imágenes únicas e irrepetibles. Talbot consiguió con sus calotipos crear el antecedente del negativo fotográfico, un soporte positivo que permitía multiplicar la imagen.

Para concluir este apartado, en el que se ha planteado la rivalidad sobre la paternidad de la fotografía, resulta apropiada la siguiente reflexión del director del Museo Fox Talbot, Roger Watson (2013):

> La invención de la fotografía fue un hecho inevitable desde mediados del siglo XIX. Al final, tomó vida en Inglaterra y en Francia de forma casi accidental, nacida de la imaginación y la determinación de dos hombres muy diferentes. Pero los mayores descubrimientos estaban aún por venir. (p. 266)

3.1.4. Otros 'padres' de la fotografía

El deseo por reproducir una imagen real de la naturaleza fue, como se ha visto, una cuestión que atrajo a científicos e investigadores tiempo antes de tener noticia del daguerrotipo. Todos perseguían captar la realidad y reproducirla de manera fidedigna, y realizaron investigaciones desde diferentes puntos de vista con el fin de avanzar en su consecución. Son los denominados por los historiadores de la fotografía, los protofotógrafos.

El historiador Geoffrey Batchen (2004) propone una lista que incluye aquellos que documentaron, practicaron y posteriormente reivindicaron para sí un precursor planteamiento de la idea de fotografía. Los 20 profotógrafos de la citada lista con las fechas en las que, al parecer, obtuvieron sus primeros resultados positivos son: Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elisabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Thomas Wedgwood (Inglaterra, 1800), Anthony Carliste (Inglaterra, 1800), Humphry Davy (Inglaterra, 1801-1802), Nicéphore y Claude Niépce (Francia, 1814), Samuel Morse (Estados Unidos, 1821), Louis Dagurre (Francia, 1824), Eugène Hubert (Francia, 1828), James Wattles (Estados Unidos, 1828), Hércules Florence (Francia-Brasil, 1832), Richard Habersham (Estados Unidos, 1832), Henry Fox Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemania, 1834), Friedich Greber (Suiza, 1836), John Draper (Estados Unidos,

1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (Francia, 1837), José Ramos Zapetti (España, 1837), en realidad José Zanetti Pared, como se verá más adelante.

En la lista de siete ingleses, seis franceses, cuatro estadounidenses, un español, un alemán y un suizo, y reconociendo que las investigaciones de Niépce, Daguerre y Talbot son los puntales del inicio de la fotografía, destacan tres nombres que los historiadores coinciden en señalar como merecedores de un lugar destacado en la Historia de la Fotografía: Thomas Wedgwood, Hippolyte Bayard y Hércules Florence.

La publicación más antigua sobre investigaciones prefotográficas data de 1802 y apareció en el primer volumen de la revista londinense *Journals of the Royal Institute of Great Britain* bajo el título: Descripción de un método para copiar pinturas sobre cristal y para crear perfiles por medio de la luz con nitrato de plata, obra de Thomas Wedgwood, hijo de un famoso ceramista y empresario.

Como se ha relatado al principio de este capítulo, Wedgwood sólo logró conservar sus 'grabados al sol' (impresiones por contacto de objetos o transparencias pintadas) manteniéndolos en la oscuridad y mostrándolos exclusivamente a la pálida luz de las velas, pero como recalca Sáez Pedrero (2014) no consiguió desarrollar un método de fijado.

Quentin Bajac, (2011) conservador jefe de la colección fotográfica del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York e historiador, rescata una cita del periódico londinense *Athenaeum* de junio de 1839: "No pasa un solo día en que no recibamos una carta en que se nos comunica un descubrimiento o una mejora aportada al arte del dibujo fotogénico" (p.20).

Bajac destaca a dos profotógrafos: Hippolyte Bayard, francés y contemporáneo de Daguerre, pero fuera del ámbito político-social, situación que, como veremos más adelante, permitió a Daguerre que su invento fuera divulgado; y Hércules Florence, un pionero que desde Brasil realizó destacados

avances y al que tan sólo la lejanía física impidió dar a conocer sus descubrimientos hasta la década de 1970.

Hippolyte Bayard (1801-1887). Pintor aficionado y conocedor de las aplicaciones de la cámara oscura, estaba al tanto de los avances de Daguerre y parece que inició sus experimentos fotoquímicos en 1837, como apunta la historiadora Sougez (1994) Comunicó el fruto de sus ensayos, un álbum de pruebas fechado en enero de 1839, a los miembros de la Academia de las Ciencias de París, pero Arago, quien sería el mayor benefactor público de Daguerre le pidió que mantuviera sus trabajos en secreto para no perjudicar a Daguerre y consiguió que se le concediera una recompensa de 600 francos para subvencionar la compra de nuevo material para continuar investigando.

Tras un año de vanos esfuerzos por dar a conocer su proceso, en noviembre de 1840, Bayard realiza tres irónicos autorretratos en los que aparece muerto, tras haberse suicidado. En el reverso de una de las imágenes puede leerse de su puño y letra:

> El cadáver que ven ustedes aquí es el del señor Bayard, inventor del procedimiento que ustedes acaban de ver, o cuyos maravillosos resultados pronto verán (como se citó en Sáez Pedrero, 2014, p. 131). (**Foto 39**, p. XIX)

Está considerado como el autor de la primera muestra fotográfica de la historia, una exposición de 30 obras (rincones de jardines, casas parisinas). Eran imágenes en papel obtenidas con una cámara oscura. Con el procedimiento de Bayard se obtenían imágenes únicas en papel mediante un proceso de positivo directo que no requería revelado[62].

[62] Positivo directo de Bayard. Primero sumergir el papel durante cinco minutos en una solución de sal, de amoniaco al 2% y dejar secar. Colocar el papel en un baño de nitrato de plata al 10% durante cinco minutos y dejar secar a oscuras. Exponer la cara nitratada del papel a la luz hasta que ennegrezca, procurando que no pase a una tonalidad de bronce. Lavar luego con varias aguas, secar y conservar en una carpeta. Mojar el papel durante dos minutos en una solución de yoduro de potasio al 4%; aplicar la cara blanca de la hoja sobre una pizarra

Hércules Florence (1804-1879). Llegó a Brasil en 1823 en donde inició sus investigaciones y ya en 1833 había ideado un procedimiento que llamó *fotografía* con el que logró reproducir documentos en papel tratado con nitrato de plata utilizando la cámara oscura. Sus experimentos fueron rescatados en 1977 y desde entonces forman parte del discurso histórico de la fotografía. Su obra conocida, *Rebeca en el balcón*, pudo ser realizado en el año 1823. (**Foto 40**, p. XX)

El 'padre' español de la fotografía

El crítico de arte Francisco Alcántara dio a conocer en dos artículos de prensa publicados en la revista *Madrid científico* (nº 398, 1902) y, posteriormente, en *La Fotografía* (Año II, nº 18, marzo de 1903) la referencia, a las memorias inéditas del pintor Vicente Poleró Toledo, en las que relataba que es sus años en Roma, un pintor zaragozano, José Ramos Zapetti, pensionado en la capital de Italia al tiempo que los pintores Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera, había llegado a fijar con su cámara oscura la imagen de una figura y parte de su estudio en una plancha de cobre en 1837, dos años antes de que Jacques-Louis Mandé Daguerre diera a conocer su invento ante la Academia de Ciencias y Bellas Artes de París.

A Hernández Latas le resultaba en 2010 algo desconcertante que desde que Francisco Alcántara diera a conocer esta referencia acerca del pionero zaragozano nada se hubiera podido añadir al respecto y que la figura del pionero José Ramos Zapetti fuera todavía una asignatura pendiente para la historiografía de la fotografía española. Fue el propio Antonio Hernández Latas quien aportó en octubre de 2015, en el trascurso de las *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, novedades sobre este 'padre' español de la fotografía.

bien plana, granulada con arena gruesa y mojada con la solución de yoduro, exponer inmediatamente a la cámara oscura. La luz la hará blanquear en proporción de su intensidad. Lavar la copia con varias aguas sucesivas, luego en un baño compuesto de una parte de agua y una de amoníaco y, seguidamente, lavar otra vez con agua pura y dejar secar. (Sougez y Pérez Gallardo, 2003, p. 62)

En el transcurso de su ponencia, titulada, *El enigma Ramos Zapetti. Nuevas aportaciones documentales sobre el supuesto inventor español de la fotografía*, detalló que cinco años de investigaciones le han llevado a afirmar que su nombre real era José Zanetti Pared, que había nacido en Lérida en 1797 y no en Zaragoza, ciudad ésta última en la que se formó como pintor; que murió en Madrid, en 1846, no en Roma, como siempre se había mantenido; que mantuvo relación de amistad con José de Madrazo, mientras coincidieron en Roma como pensionados, entre 1834 y 1840, sino posteriormente, como se deduce del retrato que Madrazo le hizo, fechado en 1842 y actualmente en el Museo del Prado. (**Foto 41**, p. XX)

Hernández Latas asume como "frecuente" el interés de un pintor de la década de 1830 por reproducir la imagen con otro instrumento que no fuera el pincel y más en el caso de Zanetti, quien, al menos en los años 1838, 1841 y 1843, figura en los anuarios profesionales de la ciudad de Roma como pintor, grabador y litógrafo, profesiones estas últimas relacionadas con la reproducción de la imagen por diferentes medios.

Hernández Latas aseguró también en las jornadas sobre fotografía citadas que los pintores Federico de Madrazo y Carlos Luis Ribera fueron testigos de los experimentos fotográficos de Zanetti. Este extremo, al menos para el caso de Madrazo, no coincide con las averiguaciones publicadas también en 2015 por la profesora Helena Pérez Gallardo que se tratará en el apartado 3.3. de este capítulo y que indican que Madrazo estaba en París en enero de 1837, año de la prueba prefotográfica de Zanetti en Roma y que en ese primer mes de 1837 hace partícipe por carta a su padre, el también pintor José Madrazo, de las 'maravillas' del daguerrotipo, técnica que ha conocido en la capital de Francia.

Dibujos fotogénicos, calotipos, daguerrotipos… Ninguno de los procedimientos descritos anteriormente, que permitieron la representación exacta de la realidad por medio de la óptica, la luz y diferentes ensayos químicos, recibió el nombre de fotografía.

El término fotografía no será realmente adoptado como término genérico, que reemplazaría definitivamente a todos los demás, hasta finales de la década de 1850, concluye Bayac (2011).

Fue Sir John Frederick William Herschel (1792-1871), astrónomo, químico, médico y aficionado a la fotografía alemán quien en el informe *On the Art of Photography*, presentado ante la Royal Society of London pronunció por primera vez los vocablos *fotografía* y *fotografiar* en lugar de heliografía y dibujos fotogénicos. Sus investigaciones –indica Sánchez Vigil (2002)– aportaron el empleo del hiposulfito de sodio para el fijado de imágenes; sugirió en 1839 el empleo del vidrio como soporte en los negativos, una teoría que no fue desarrollada hasta 1847; se le debe también la acuñación de los términos *negativo*, *positivo* y *emulsión*. La fotografía instantánea ocupo también parte de sus investigaciones a partir de 1860.

Fuera ya del núcleo de los que se han denominado 'padres de la fotografía' parece necesario mencionar a otras dos personas que contribuyeron con sus investigaciones al desarrollo e implantación de la fotografía como procedimiento al alcance de toda la sociedad. Se trata de Frederick Scott Archer y de André-Adolphe Disdéri.

Archer (1813-1857). Polifacético artista, trabajó en diferentes oficios artesanales antes de dedicarse a la química. Platero, diseñador de monedas y medallas, regentó un negocio en el que realizaba esculturas a tamaño natural. Desde 1847 empezó a utilizar el calotipo para fotografiar sus obras e investigó las innovaciones en la materia fotográfica. En 1850 descubrió las propiedades del ácido pirogálico como revelador. Al año siguiente, la revista *The Chemist* publicó su método al colodión húmedo para la sensibilización de placas de vidrio con sales de plata. Este sistema, que supuso una gran reducción en el tiempo de exposición y una mayor perfección en la imagen, desplazó al daguerrotipo y calotipo y fue el más empleado hasta 1880, cuando empezaron a ser utilizadas los negativos, todavía de cristal, pero al gelatino bromuro, placas secas de

producción industrial. Archer no patentó su 'invento' que fue registrado por otros, se afirma en el *Diccionario Espasa de la Fotografía* (2002).

El avance de Archer revolucionó el modo de hacer fotografías en cuanto al tiempo de preparación y exposición, el equipamiento necesario y la calidad de las imágenes reveladas hasta el punto que la mayor parte de los originales fotográficos del siglo XIX que han llegado hasta nuestros días fueron realizados con negativos de cristal al colodión húmedo y revelados sobre papel a la albúmina.

Por lo que se refiere a Disdéri (1819-1890), fue pintor y fotógrafo. Instaló su estudio en París en 1854 y llegó a ser fotógrafo oficial de la corte de Francia, Inglaterra, Rusia y España. Su gran aportación a la historia de la fotografía es haber inventado y patentado en 1854 una cámara de óptica múltiple con la que sobre una misma placa obtenía ocho retratos del mismo tamaño que denominó *cartes de visite*. Gracias a las *cartes de visite* se produjo una extraordinaria difusión de la fotografía y, en consecuencia, su democratización al permitir el acceso de la clase media a la imagen.

El despegue de los estudios no fue real hasta la década de 1850, cuando, gracias a Archer y Disdéri, el colodión húmedo como emulsión para las placas de cristal (negativos) y el papel a la albúmina (positivos) fue ganando terreno a procesos químicos anteriores, y las multiplicadas tarjetas de visita se asentaron como el producto más asequible y popular del mercado.

Hacia 1858 el retrato fotográfico era todo un fenómeno social. Sougez (2007) relata que ciudadanos de todo el mundo acudían a los estudios de fotografía y la moda de los álbumes invadió los salones de la burguesía decimonónica, que no sólo coleccionaba las fotografías de familiares y amigos, sino las de la casa real de turno y la aristocracia, así como los retratos de celebridades y artistas del momento, incluidos los toreros.

Hay que resaltar además, como indica Helena Pérez Gallardo (2015):

Una condición determinante en el nacimiento y desarrollo de la fotografía y su rápida expansión, que se debió, sin duda, al origen aristocrático, fundamentalmente, de quienes primero la practicaron y principalmente la consumieron. Este medio de producción técnica de imágenes se convirtió en vehículo y garantía de los valores sociales y los ideales de la burguesía liberal, en cuanto al realismo y a la popularización de las imágenes. Hasta entonces, los medios de representación (dibujos, pintura, litografía…) se obtenían gracias a la mano de un artista, pero la fotografía era realizada por la luz, que pinta, dibuja, accesible a las manos menos expertas y donde la ciencia y la tecnología tomaban las riendas de su producción, lo que evidenciaba la total ruptura con la mentalidad artesana del antiguo régimen. Exhibir el triunfo burgués, representar su poder y civilizar por medio de la fotografía fue la misión primordial que este extracto social le otorgó desde su nacimiento. (p. 22).

3.2. El daguerrotipo: de París al mundo

> Mientras el artista copia o dibuja la naturaleza, la fotografía posibilita que la naturaleza se reproduzca a ella misma o dicho de otro modo, la fotografía es la realidad hecha huella gracias a la química.
> (Riego, 2000, p. 26)

Marie-Loup Sougez y Helena Pérez Gallardo (2003) se muestran concluyentes: "El daguerrotipo, proceso sin futuro, pero que parecía insuperable cuando surgió, introdujo la fotografía en la sociedad, otorgándole carta de naturaleza" (p. 61).

Y Daguerre fue el artífice, el hombre avezado y ducho en el arte del mercantilismo y experimentado en el negocio de la imagen, a través del Diorama, quien convenció de la importancia de su 'invento' a François Arago, secretario de Academia de las Ciencias de París, científico brillante y activo político, para que incluyera en el Informe de Sesiones de la Academia, a través del que se divulgaban las comunicaciones científicas, el hallazgo.

Arago, impresionado como científico por los resultados conseguidos por Daguerre, político progresista, impulsor de la enseñanza científica y de su introducción en todas las capas de la sociedad, se convierte en abanderado del invento. Sougez (2007) recoge en su obra que desde enero de 1839, Arago organiza una verdadera campaña mediática que alcanza a toda la sociedad.

Además de noticias en prensa, inicia su plan con una comunicación el 7 de enero en la Academia de las Ciencias de París, en la que no desvela nada del nuevo procedimiento, tan sólo lo anuncia, una manera de adelantarse a otras posibles comunicaciones procedentes de otros países que no fueran Francia.

Adelanta también una petición de compensación económica para el inventor del procedimiento.

Quentin Bajac (2011) relata en su libro *La invención de la fotografí*a:

> Por aquel entonces el daguerrotipo eclipsa a todas las investigaciones. Daguerre, afectado por la destrucción de su Diorama parisino en las llamas de un incendio acaecido a principios del mes de marzo de 1839, e inquieto por los trabajos de sus dos principales rivales, Talbot y Bayard, insta a Arago a acelerar las cosas. El 14 de junio de 1839 es recibido por el ministerio de Interior, con el que concierta un acuerdo: el Estado se erige en comprador de los procedimientos fotográficos y de los secretos de fabricación del Diorama mediante una pensión anual y vitalicia de 6.000 francos a Daguerre y de 4.000 al descendiente de Niépce. (p. 24)

El 19 de agosto de 1839, indica Sougez (2007), ante las dos Academias, de las Ciencias y de las Artes, Arago en representación de Daguerre, lee la exposición detallada del procedimiento del daguerrotipo. El gobierno de Luis Felipe I, el último rey de Francia, adquiere los derechos del invento sin esperar más aliciente que brindar el daguerrotipo a la humanidad. A partir de ese momento, libre de derechos, se podrá implantar sin restricciones en Francia y en el extranjero, con la notable excepción de Inglaterra, donde el procedimiento de Daguerre estaba protegido por una patente registrada por su inventor, que a partir de ese momento se retiró a una finca adquirida en un pueblo cercano a París y tan sólo difundió dos comunicaciones en 1843 y 1844 con algunas modificaciones a su procedimiento sin mayor relevancia.

La idea de Arago de mostrar la fotografía como un nuevo instrumento al servicio de la ciencia y su interés en institucionalizarla desde el gobierno francés hay que enmarcarla dentro de una ideología y de un contexto político concreto. Arago impulsa la adquisición estatal del daguerrotipo respondiendo a los

intereses de su grupo parlamentario, los republicanos. Triunfaba la idea de un Estado liberal, situado en la vanguardia del progreso, un Estado igualitario, que velaba por el interés general y un Estado intervencionista en materia de política industrial que fomentaba el desarrollo de las industrias y las artes. La ofrenda de la fotografía "al mundo entero" presentaba a Francia dentro de la escena internacional, como una gran nación ilustrada y generosa, opina Sáez Pedrero (2014).

Esta autora hace constar que en la década de 1840, un daguerrotipo costaba en París entre 10 y 50 francos dependiendo del tipo de placa. En esa misma época, una butaca de la ópera valía 9 francos y el salario medio diario de un obrero parisino era de 3 francos.

3.3. España conoce el invento de Daguerre

Hasta el año 2015 y la publicación de libro *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX* de la profesora Helena Pérez Gallardo, en la historiografía sobre la historia de la fotografía en España se aseguraba que, al igual que ocurrió en otros los países, las noticias de la invención de Daguerre llegaron a España por la prensa y por esta vía de comunicación, cronológicamente, la noticia aparece antes en Barcelona que en Madrid, pues como veremos, la primera sesión pública se realizó en Barcelona, el 10 de noviembre de 1839, seis días antes que en Madrid.

Pero la primera mención en castellano del invento de Daguerre fue la que el pintor Federico de Madrazo realiza a su padre, el también pintor José de Madrazo, en sucesivas cartas, la primera fechada el 18 de enero de 1839, 11 días después de que el diputado Arago hiciera su primera exposición del invento ante la Cámara de las Ciencias y las Artes de París.

El anuncio de Federico de Madrazo

Helena Pérez Gallardo (2015) asegura que sobre la aparición del daguerrotipo y las primeras reflexiones en torno a sus aplicaciones en el ámbito de las artes, existe un testimonio de primera mano, no citado hasta ahora en las historias sobre la llegada y recepción de la fotografía en España y de vital interés al haber sido realizado por Federico de Madrazo (1815-1894), miembro de la familia más influyente del momento en el campo de las artes en España, en el *Epistolario* dirigido a su padre, José de Madrazo (1781-1859).

Federico de Madrazo se encontraba en París cuando se producen las primeras noticias sobre el daguerrotipo en enero de 1839 y a este procedimiento dedica varios comentarios en la correspondencia que mantiene con su padre, José de Madrazo. En ellas muestra el entusiasmo contagiado por todo París y las

esperanzas ante el nuevo medio. La primera carta en la que habla del procedimiento está fechada el 18 de enero de 1839 (Arago había hecho su exposición en la Academia parisina el 7 de enero de 1839) de modo que es la primera mención en castellano del invento de Daguerre, anterior incluso a la publicación de los primeros artículos en la prensa española.

Se reproduce a continuación la relación epistolar mantenida en relación al Daguerrotipo:

> Estos días no se habla aquí más que del gran descubrimiento hecho por el por el pintor Daguerre. Parece ser que ha salido con su empeño (hace muchos años que ha estado buscando este resultado) de hacer que por medio de la composición de un papel se reproduzca en él por medio de la luz, en la cámara oscura, cualquier objeto y en muy poco tiempo, y si hay sol y algo fuerte, se reproduce en su papel en menos de 6 minutos cualquier vista, etc., etc. El célebre Arago ha dado ya su dictamen acerca de este prodigioso descubrimiento y se trata de pedir ahora a estas Cámaras un permiso para el pintor que consiste en una pensión de 20 mil francos anuales.
>
> Paul Delaroche también ha sido llamado para dar su voto y ha dicho que este es un descubrimiento tan útil para la pintura como es raro, pues en los ensayos o reproducciones que tiene Daguerre en su casa, siendo solamente de claroscuro (pues estas reproducciones de la naturaleza resultan como perfectos dibujos hechos a la sepia), se ven perfectamente los colores de cada objeto, pues están perfectamente observados los valores y los tonos de cada cosa. Por este medio se puede copiar, por supuesto, las estatuas; ha hecho Daguerre una composición en la que están reunidas tres estatuas, una de mármol, una de yeso y otra de bronce, y parece ser que en la copia se conoce perfectamente la materia de cada estatua. Dauzats lo ha visto y me dice que es maravilloso. Mr. Taylor me habló de ello el domingo y nos prometió un billete para Daguerre para que veamos esto.

> Otro descubrimiento no menos importante es el del que inventó ese nuevo método de grabar medallas por medio de la misma medalla y de lo que V. ya ha visto algunos resultados, pues ya había hacía tiempo en Madrid muchas de estas estampas […].
> ¿No le parecen a V. admirable estos dos descubrimientos, y que qui non ci son chiachiere, pues el más incrédulo puede verlo y palparlo. Dícese que el procedimiento de Daguerre todo el mundo lo conocerá en cuanto se le vote la recompensa por las Cámaras y que todo el mundo podrá a muy poca costa (pues el aparato cuesta poco) obtener los mismos resultados. De estos dos grandes descubrimientos resultarán forzosamente grandes perjuicios, pues pudiéndose tener perfectas copias de la naturaleza y creo también de los cuadros, nadie comprará estampas, pues dicen que las estampas más bellas, más dulces y bien ejecutadas parecen ordinarias, desacordadas y defectuosas. Por consiguiente el grabado y la litografía dejarán de existir […]. En cuanto me pueda procurar alguna estampa o cosa que lo valga del daguerrotiphe, se la mandaré a V.[63] (p. 194-195)

El impacto que el procedimiento de Daguerre causó al joven Madrazo y las posibilidades artísticas de su aplicación para la copia del natural se reflejan en varias cartas sucesivas, hasta que deja la capital francesa para instalarse en Roma a principios de 1840.

El 25 de enero de 1839 se lamentaba de no haber podido acudir a la exposición abierta por Daguerre y mencionaba el entusiasmo con el que también otro pintor español en Paris, Roca de Togores (1812-1889), recibió el nuevo invento:

> El domingo pasado estuve trabajando con el modelo por lo que no fui a ver el daguerrotipo, pero allí fue a verme Roca de Togores por la tarde y me

[63] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 18 de enero de 1839, carta núm. 70, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

> hizo grandes elogios de este descubrimiento. Dice que es admirable y que nunca hubiera creído tal cosa si no lo hubiese visto. Vio una porción de vistas de París hechas por medio de este mecanismo, entre ellas una del puente nuevo. Dice que los objetos que se mueven no se pueden fijar sobre el papel, lo que se entiende muy bien, así es que de un cabriolé parado que había en el puente no se han podido fijar la cabeza del caballo porque siempre la estaba moviendo igualmente que los brazos de un décrotteur. Dice que es tal la perfección con que se fijan los objetos en el papel que, no siendo más que el claro oscuro (pues el papel es del color de la sepia), parece que tiene el colorido natural. Dice P. Delaroche que este descubrimiento es muy útil para los pintores para aprender bien a modelar los objetos y a dar a cada cosa su justo relieve y valor. Y lo más particular de este descubrimiento es el cómo se hace para que la luz no influya en él después de sacado de la cámara oscura. De veras que es cosa maravillosa el poder ir uno con una cámara oscura debajo del brazo y el plantarla en el sitio que a uno mejor le parezca y encontrarse uno, después de pocos minutos, en que puede uno haberse ocupado en comer castañas, con una contre facon perfecta de la naturaleza. ¡Qué cosas tan hermosas se pudieran hacer en Toledo, y en toda España!, si consigue Daguerre el sacar los colores, cosa en que se está ocupando hace mucho tiempo. Dígole a V. que los pintores de paises y de género se pueden ir a cardar cebollinos[64].

En la carta a su padre del 23 de febrero del mismo año, cita la polémica entre Daguerre y Fox Talbot, testimonio que, lamentablemente, no nos ha llegado completo:

[64] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 25 de enero de 1839, carta núm. 72, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

> Mucho se ocupa la Academia de Ciencias y Mr. Arago del daguerrotipo. Parece ser que le disputa la invención a Daguerre un inglés llamado… Talbot y un alemán; pero Arago ha probado que Daguerre se ha ocupado hace mucho más tiempo que los otros de esta invención y que hace 3 años ya había obtenido buenos resultados, y además se sabe que Talbot, empleando el papel con cierta composición, no puede obtener tan buenos resultados como Daguerre, que no emplea el papel sino solo una composición, pues por muy fino que sea siempre el papel los granos son demasiado gordos y se perciben con un lente, cosa que daña al efecto de sus reproducciones en las que salen estampadas los más pequeños accidentes de la naturaleza… [carta incompleta][65].

En las tres siguientes cartas, Federico de Madrazo se hace eco de la polémica con Fox Talbot, que reclamaba para sí la primacía del invento de la fotografía, y se detenía en la desgraciada desaparición del diorama a causa de un incendio:

> Estos días atrás (quizá ya lo habrá V. sabido) se ha quemado el diorama, todo entero, y dos casitas de al lado, de modo que el pobre Daguerre se ha quedado poco menos que a puertas, pues la mayor parte no estaba asegurado. Se han quemado 13 preciosos cuadros de diorama, el gabinete de física de Daguerre, y su estudio. Lo que a todo el mundo ha chocado mucho es que ni el rey ni el ministro del Interior le hayan mandado un mero recado de atención, aunque no fuese más que para decirle que lo han sentido; pues nada, solamente los periodistas han traído artículos bien escritos sobre este acontecimiento y hoy traen una carta de Daguerre en la que se muestra muy agradecido de lo que de él han dicho.

[65] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 23 de febrero de 1839, carta núm. 75, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

Parece que se aclara la cuestión o las pretensiones sobre el descubrimiento del daguerrotipo y que se quedará esta invención con este nombre pues los resultados de Talbot y del alemán no son tan completos como los de Daguerre, para quien se pedirá a las Cámaras una recompensa grande[66].

Su carta de julio añade:

Ya ha concedido el Gobierno a Mr. Daguerre una pensión de 12 mil frs. por su invención y se dice que pronto se pondrá en conocimiento del público. Mucho me alegraría poder comprar esta maquinita antes de mi salida de esta, porque debe de ser de grande utilidad, bien es verdad que siempre se está a tiempo para que se la manden a uno[67].

Unos días después comenta a su padre:

Las Cámaras concedieron ya una pensión vitaliza a Mr. Daguerre y ya pronto se pondrá su descubrimiento en conocimiento del público. Dicen que para hacer estudios, cuando esta uno deprisa, no hay cosa más admirable; por supuesto que es lo mismo que llevar en la cartera la misma Naturaleza, pues que la representación es perfecta. Si esta invención se da al público antes de mi salida de París a fines de agosto, le enviaré a V. una maquinita para que vea V. antes que nadie en Madrid lo portentoso de esta invención. Las traslaciones que se sacan sufrirían el más escrupuloso examen con una lente de aumento aunque fuese tal que las hiciese aparecer del tamaño natural. Figúrese V. una línea fina hecha con lápiz

[66] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 15 de marzo de 1839, carta núm. 78, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

[67] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 6 de julio de 1839, carta núm. 90, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

> plomo en las paredes de Palacio, es claro que en la traslación que se hiciese de este edificio con el daguerrotipo no se vería, pues con un gran lente o microscopio puede verse. ¡A qué punto llega la perfección de este descubrimiento![68].

Sin embargo, no será hasta septiembre de 1839 cuando Federico de Madrazo contemple por primera vez un daguerrotipo:

> He visto por fin el resultado, o sea las pruebas, que se pueden obtener por el daguerrotipo y es verdaderamente cosa maravillosa, increíble, a no verlo. Roca ha comprado un aparato que ya se venden. Es algo difícil, o por mejor decir, se necesita adquirir alguna práctica para obtener un resultado perfecto. Según todos, este aparato tiene que simplificarse mucho todavía y así será mejor esperar antes de comprarlo, pues si ahora cuesta por suscripción 350 francos con el tiempo costará muchísimo menos[69].

Helena Pérez Gallardo (2015) indica que no hay datos sobre la posible adquisición de una cámara por parte de Federico de Madrazo, pero asegura que las cartas escritas a su padre son el testimonio que explicaría su interés y apoyo hacia la fotografía como medio documental para el arte cuando ocupara el cargo de director del Museo del Prado.

De hecho fue el primero en este cargo que permitió la realización de fotografías de las obras de la pinacoteca e incluso llegó a solicitar al ministro de Fomento la reproducción sistemática de todos los cuadros y la instalación de un

[68] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 20 de julio de 1839, carta núm. 95, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

[69] Federico de Madrazo, carta fechada en París, el 7 de septiembre de 1839, carta núm. 99, en Federico de Madrazo, *Epistolario*, Madrid, Museo del Prado, 1994, 2 vols.

establecimiento permanente. Madrazo manifestaba en su escrito al Ministerio que el valor artístico y la importancia histórica de la mayor parte de los cuadros del museo daban sobrado motivo para que con frecuencia fuera visitado por personas ilustradas y artistas extranjeros:

> Que vienen atraídos por la curiosidad que engendra el misterio que rodea siempre a lo desconocido y punzados por el deseo de conocer y estudiar el carácter de las obras de arte español. No ven defraudadas las esperanzas al contemplar los cuadros de este Museo, completamente desconocidos para ellos, y aun para los más aficionados de la corte a causa de las malas condiciones para Museo reúne este local, también porque no se ha cuidado hasta ahora de dar a conocer por publicaciones o reproducciones especiales sus cuadros más principales. Así es que muchos escritores extranjeros de bellas artes apenas se ocupan del Museo Nacional, otros solo citan una sola de sus obras y alguno habla de él con un desprecio que solo puede concebirse considerándole hijo de la ignorancia.[70]

En consecuencia, continúa Pérez Gallardo, recomendó que para poder ofrecer pruebas de la riqueza de las colecciones, además de proporcionar "al erario un gasto reproductivo", se vendieran las fotografías en las instalaciones del museo por el conserje y el portero. En el ámbito de la reproducción artística por medio de la fotografía, la familia Madrazo desempeñará, sin duda, un importante papel sobre el que no se ha insistido suficientemente.

Las primeras sesiones públicas del Daguerrotipo en Barcelona y Madrid

[70] Archivo General de la Administración, Educación, Caja 31/6783

El 26 de enero de 1839, diecinueve días después de la presentación de Arago en París, *El Diario de Barcelona* publicada una noticia sobre el hecho[71]. La noticia formó también parte de la edición del día 27 de enero de *El Semanario Pintoresco Español*, publicación en la que se ofrecía una descripción más detallada del Daguerrotipo[72].

El único sistema posible de transmisión de noticias en la década de 1830 era el telégrafo y las noticias de corresponsales o personas interesadas que contaran con la confianza de la publicación, así como hombres de ciencia que se hicieran eco de los avances técnicos dándoles traslado a través de los círculos académicos.

En España, el entorno en el que surgen los primeros interesados en la daguerrotipia son personas vinculadas a la Ciencia y a la Universidad. Y esta fue la segunda vía de conocimiento del invento, en concreto, a través de Pedro Felipe Monláu i Roca, médico, catedrático de Literatura e Higiene que fue quien comunicó el descubrimiento en la ciudad Condal.

"Ni la descripción más detallada es suficiente: hay que ver operar", decía Daguerre en una carta a Niépce de 1838, y el Gobierno francés, temeroso de que la dificultad del proceso que la prensa de la época relataba en algunas de sus gacetillas disuadiera de su utilización y desarrollo, aprobó la realización de demostraciones públicas en exhibiciones que se celebraban los miércoles y los sábados en el Palacio de Orsay y los martes de 11 a 15 en el Conservatorio de Artes y Oficios, según Sáez Pedrero (2014).

[71] "No se puede dar una idea más exacta sino diciendo que ha llegado a fijar sobre el papel este dibujo tan exacto, esta representación tan fiel de los objetos de la naturaleza y de las artes con toda la gradación de las tintas, la delicadeza de las líneas y la rigurosa exactitud de las formas, de la perspectiva y de los diferentes tonos de la luz" (según se citó en López Mondéjar, 1997, p. 15).

[72] "No trabaja Daguerre sobre papel, sino sobre hojas de cobre bruñido y al cabo de tres minutos en verano y algo más en otoño e invierno, saca la pieza y la vuelve a enseñar cubierta de un hermosísimo dibujo que representa el objeto hacia el cual se ha apuntado el aparato. Una breve y suave operación de lavado es suficiente para que el punto de vista cojido (sic) en tan pocos instantes, quede invariablemente fijo, sin que pueda destruirlo el sol más ardiente" (según se citó en López Mondéjar, 1997, p. 16).

Monláu conocía el invento de primera mano a través de las exposiciones que Daguerre hacía en París a científicos y personalidades y conocía los productos, los daguerrotipos, que el inventor mostró en los primeros meses en París. Así lo asegura Jep Martí, director del archivo municipal de Valls (Tarragona) que compartió aspectos biográficos de Monláu, fruto de sus investigaciones, en octubre de 2015 en Zaragoza en las *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, en su ponencia, titulada, *La recepción y el impacto del daguerrotipo entre los miembros de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (1839-1851).*

La tradición historiográfica sitúa a Pedro Felipe Monláu como residente y correspondiente en París de la Academia de Ciencias y Artes de Barcelona. Jep Martí asegura que Monláu vivía exiliado en París, ciudad a la que tuvo que trasladarse tras unos altercados acaecidos en Barcelona en 1837 en los que muere un ciudadano. Monláu, director del periódico *El Constitucional* y candidato en las listas liberales progresistas, figura en la lista negra de la Capitanía General de Cataluña. Permanece en París desde diciembre de 1837 a septiembre de 1839, ciudad en la que –según indica Martí– mantiene una frenética actividad social y cultural, que registra minuciosamente en un diario en el que, así como aparecen reseñas a sus visitas al Diorama de Daguerre, no consta que asistiera a sesiones de daguerrotipos, pero tan sólo pudo ser en París donde conociera y aprendiera el nuevo arte de representación de la naturaleza.

En la comunicación de Monláu a la Academia catalana, el 24 de febrero de 1839, el médico describía minuciosamente el descubrimiento, desde las primeras pruebas llevadas a cabo hasta su presentación en París, y destacaba la importancia del invento para el mundo con unas aplicaciones industriales y artísticas que sólo el tiempo acercaría.

Su comunicación fue publicada en siete páginas de *El Museo de las Familias*, en el apartado Ciencias Físicas y bajo el título *Noticias sobre el Daguerrotipo*. Monláu destaca que se trataba de “uno de los mayores inventos

acaecidos durante el año" y lo considera como uno de los mayores avances de la técnica al servicio de todas las actividades artísticas e industriales que precisen "un poderoso auxiliar de la perfección" para sus copias de la realidad. Concluye su disertación sobre el Daguerrotipo: "Lástima, que en este grandioso drama de la vida y del progreso industrial y científico se vean los españoles, por circunstancias independientes de su capacidad, condenados al oscuro papel de espectadores"[73].

Esta reflexión del médico Monláu tiene su reflejo en la descripción que el historiador de la fotografía, José Félix Martos Causapé (2005), hace de la situación española en el año 1839:

> España está bajo la regencia de María Cristina de Nápoles, madre de Isabel II, tras el reinado de Fernando VII, que muere en 1833, año en el que se desencadena una guerra civil cuyo final escenifica el Abrazo de Vergara. El atraso científico, la pervivencia de una economía agropecuaria y el inicio del paso de una sociedad estamental a una de clases son las tres características principales en el tránsito entre el Carlismo (partidarios de Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII, y el liberalismo, entre la burguesía (partidaria de los avances científicos y de las transformaciones económicas) y la vieja aristocracia terrateniente. (p. 9)

Pedro Monláu no sólo fue el introductor de la daguerrotipia en España, sino que también fue el promotor de la realización del primer daguerrotipo, en una sesión organizada y patrocinada por la Academia de las Ciencias de Barcelona.

A su regreso a Barcelona en septiembre de 1839, Monláu convenció a los miembros de la Academia para que aportaran cada uno de ellos la cantidad

[73] *El Museo de las Familias*. Tomo II. Barcelona: 1 de mayo de 1839, pp. 465-471

necesaria para adquirir una cámara y sus accesorios y poder realizar una sesión pública; la Academia no disponía de fondos. La primera demostración pública del daguerrotipo en España –explica López Mondéjar (1997)– se llevó a cabo el 10 de noviembre de 1839 en Barcelona. En la primera demostración en Barcelona se realizaron dos daguerrotipos, que fueron subastados entre los asistentes para, con la colecta, devolver a los miembros de la Academia el dinero adelantado, explica Jep Martí (2015), quien indica también que los detalles de esta primera sesión daguerrotípica son conocidos por los testimonios aparecidos en prensa, pues los daguerrotipos fueron expuestos en la Academia de las Ciencias de Barcelona y posteriormente rifados entre los asistentes al acontecimiento que previamente había comprado papeletas para el sorteo al precio de 6 reales de vellón. Desde entonces nunca más se ha sabido de ellos.

La primera demostración pública del daguerrotipo en España, en Barcelona, fue liderada por el grabador Ramón Alabern i Molas, como explicó María de los Santos García Felguera en su ponencia *La versatilidad de los daguerrotipistas*, leída en las *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía* celebradas en octubre de 2015 en Zaragoza. Formado como grabador en París, se dedicó, como otros de sus hermanos, toda su vida al oficio, primero en Barcelona, donde en 1842 impartía clases sobre daguerrotipia enmarcadas en la materia Física Experimental Aplicada a las Artes, y más tarde en Madrid, donde murió.

El *Diario de Barcelona* anunció la demostración, de la que en 2015 se cumplieron 176 años, en la sección *Diversiones públicas* y los edificios elegidos para ser fotografiados: la Lonja y la Casa de Xifré (**Foto 43**, p. XXI). En el periódico se avisaba de la necesidad de no asomarse a los balcones de los citados edificios durante el tiempo de la toma fotográfica pues la exactitud de la placa permitiría descubrir a quien no siguiera la petición. La toma se realizó desde la Plaza de la Constitución y exigió una exposición de 22 minutos.

Publio López Mondéjar (1997) relata en su *Historia de la Fotografía en España* la sesión en la que se produjo el primer daguerrotipo en Madrid, relato rescatado de la crónica del periódico *El Corresponsal* del 16 de noviembre de 1839:

> El objeto elegido fue la vista del Real Palacio. Calculado todo con la mayor prodigalidad se tuvo expuesta la lámina a la influencia de la luz por espacio de 60 minutos. A pesar de las contrariedades, admira el efecto del cuadro, que es miniatura delicadísimamente acabada y contiene todos los pormenores con una verdad de que sólo es capaz la naturaleza. (p. 16)

En esta primera experiencia madrileña estuvieron implicados varios científicos catalanes, Juan María Pou i Camps, Mariano de la Paz Graells y José Camps, entre otros. El daguerrotipo fue depositado en la Facultad de Farmacia, donde aún se conserva la ficha descriptiva de 'ingreso' del artefacto, pero nada de la imagen original.

La primera vista de la ciudad de Madrid conocida y que se conserva en la actualidad se remató en 32.000 euros, en mayo de 2011, en la casa de subastas Soler y Llach, un daguerrotipo histórico (**Foto 42**, p. XXI). Es una imagen de tejados de la ciudad con la iglesia de Nuestra Señora del Carmen y San Luis al fondo, descrita y mostrada por primera vez en 1981 por Lee Fontanella en su *Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900.* Una imagen pequeña, de 7,5 x 6 cm (1/4 de placa) montada en un marco de 19 x 16 cm, realizada entre 1840 y 1850 y de autor desconocido.

El profesor Francisco Alonso Martínez (2001) aporta detalles técnicos y algunas observaciones sobre la imagen y considera que:

> Probablemente fue realizada con un teleobjetivo corto, si tenemos en cuenta el estrecho ángulo de visión y la poca profundidad de campo.

> Técnicamente la imagen es un fiasco por la falta de foco, de profundidad de campo, mala iluminación, plano excesivamente corto y composición inexistente. Parece tomada desde una cuarta o quinta planta, quizá desde una azotea. (p. 47).

El daguerrotipo perteneció a la colección de Miquel Nicolau Puig durante 40 años hasta que sus herederos la subastaron el 26 de mayo de 2011. Lo adquirió, ejerciendo el Derecho de Tanteo, el Ministerio de Cultura de España por 32.000 euros. Su destino fue el Museo del Romanticismo de Madrid[74].

Las vistas de ciudades son, como se ha relatado, las primeras imágenes en formato daguerrotipo de que se realizaron en España. Y es que el primer equipo que se comercializó para la realización de daguerrotipos fue el modelo conocido como Giroux-Daguerre concebido para la realización de vistas urbanas y paisajes y no para la obtención de retratos: la cámara estaba dotada de un objetivo de escasa luminosidad (f/14) y de focal larga (380 mm) cuyo óptimo rendimiento requería un alejamiento del sujeto de, al menos, 8 metros, según Sáez Pedrero (2014).

Los daguerrotipos de paisajes y monumentos son rarísimos, de hecho sólo se conservan 12 de España: se trata de la citada vista de Madrid, la casa Vidal Cuadras, de Barcelona, y el resto son monumentos como el Museo del Prado de Madrid, San Lorenzo de El Escorial, la Alhambra de Granada, la Catedral de Málaga, el Palacio de San Telmo, dos de los Jardines del Alcázar, la Giralda, el Ayuntamiento y la Torre del Oro, los seis últimos de Sevilla. Alonso Martínez (2001) ha constatado que tan sólo 3 se conservan en España, el resto en diferentes instituciones de Francia y Estados Unidos.

Las pruebas daguerrotípicas se fueron sucediendo en Madrid, por miembros del Liceo de la capital, en los primeros meses de 1840, y con la llegada

[74] Boletín Oficial del Estado n.152 de 27 de junio de 2011. p. 68.671

de las primeras traducciones del manual de Daguerre, el interés traspasó las fronteras de las dos principales ciudades del país.

El 19 de agosto de 1839 está ya disponible en París el título de Daguerre *Historique et description des procedes du daguerréotype et du diorama*. La primera traducción es la del escritor Eugenio de Ochoa, que salió a la venta a finales de septiembre de 1839 en Madrid y provincias. La segunda traducción es la del doctor Pedro Mata, que se anunció el 27 de noviembre en Barcelona. De Ochoa y Mata, científicos y activistas liberales, fueron dos de los más significativos representantes del romanticismo progresista español. En enero de 1840 se pone a la venta la tercera dirigida por el doctor Juan María Pou, según las investigaciones de González (2002).

El 26 de febrero de 1840, el valenciano Juan José Vilar, envía sus primeras pruebas a la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, lo que recogía el *Diario Mercantil* en marzo del mismo año, como pruebas de "gran hermosura y perfeccionamiento" y cita junio de 1842 como la fecha en la que se tiene constancia del primer daguerrotipo en Sevilla, un retrato realizado por Vicente Mamerto Casajús, refiere López Mondéjar (1997).

Las Sociedades Económicas de Amigos del País, asociaciones surgidas en la segunda mitad del siglo XVIII en España cuya finalidad era difundir las ideas y conocimientos científicos y técnicos de la Ilustración, manifestaron su interés por el desarrollo del invento. Tanto la de Valencia, como la de Granada, por ejemplo, ofrecían premios en metálico y honores como socios de méritos a quien desarrollasen con éxito ensayos daguerrotípicos.

Los primeros equipos daguerrotípicos (cámara, accesorios y manual) fueron traídos por los propios pioneros españoles desde Francia y sus viajes a París eran aprovechados para asistir a alguna de las demostraciones que allí se realizaban por parte de Daguerre o de alguno de sus colaboradores.

Riego (2000) destaca que en el verano de 1841 se ofrecen en Las Ramblas de Barcelona equipos daguerrotípicos, cuyo peso oscilaba entre los 45 y los 50

kilos. Al igual que los primeros equipos llegaron del extranjero, lo mismo ocurrió con los primeros daguerrotipistas. López Mondéjar (1997) asegura que:

> Debieron ser los daguerrotipistas extranjeros los que retrataron a nuestros tatarabuelos en los inicios del negocio fotográfico en España. Hombres que, con contadas excepciones, no habían llegado a consolidar el prestigio de sus gabinetes de retrato en sus países de origen (Francia, Suiza, Alemania o Inglaterra) y que vinieron a la península en busca de un mercado virgen en el que trabajar sin competencia. La mayoría ejerció su oficio de manera ambulante. (p. 19)

Valencia, Sevilla, Santander, Vitoria, Zaragoza, San Sebastián, Pamplona, Málaga, Cádiz, Tenerife, son algunas de las ciudades en las que, además de Madrid y Barcelona, tiene constancia López Mondéjar (1997) del trabajo de los daguerrotipistas ambulantes. En cuanto a los primeros gabinetes estables, indica la fecha de 1845 como la de los primeros establecimientos, en las ciudades de Madrid, Barcelona, Sevilla, Santander, Badajoz, Pamplona, Cádiz, Jerez, Jaén, Zaragoza y Valencia y asegura que decenas de daguerrotipistas trabajaban en estas ciudades en la década de 1850.

Aunque, como ya se ha comentado, los primeros equipos construidos para realizar daguerrotipos estaban orientados por sus características técnicas a retratar paisajes y vistas, la fotografía se convirtió rápidamente en el objeto de deseo de la burguesía. El retrato pictórico, la miniatura, el fisionotrazo[75] y el grabado habían sido los medios tradicionales de representación del estamento aristocrático. La fotografía y especialmente su aplicación al retrato encaja perfectamente como el medio de representación que mejor se adapta a la nueva

[75] En 1786, Guilles-Louis Chrétien inventa el fisionatrazo, especie de pantógrafo (instrumento que sirve para copiar dibujos aumentando o disminuyendo su tamaño, basado en paralelogramos articulados) que le permite trasladar a una lámina de cobre el perfil del modelo que luego se retoca con aguatinta. Aunque el fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía, hay quién la considera como su precursor ideológico.

ideología burguesa, influida por el positivismo y con una decidida apuesta por el uso de las máquinas, argumenta González (2002).

Por lo que se refiere a daguerrotipos españoles, como señala López Mondéjar (1997), la menguada calidad de los daguerrotipos, salvo excepciones, nos permite hablar de:

> Una evidente miseria daguerrotípica en nuestro país, en la que concurrían causa diversas. En primer lugar, la ceguera y falta de iniciativa de los responsables políticos y administrativos de la nación, a la hora de promover el invento de Daguerre y la industria que se gestó a su sombra. En segundo lugar, el secular atraso cultural y científico español, derivado de la desproporcionada influencia del Altar y el Trono en la vida del país. Finalmente, la rápida transición hacia otras técnicas fotográficas de profesionales tan importantes como Clifford o Leygonier, de los que sólo se ha conservado su obra en negativo de papel y de cristal. (p.26)

Para documentar gráficamente este apartado del trabajo dedicado a los daguerrotipos españoles, hay que acudir a los especialistas en la materia, especialmente, a la experiencia de Carlos Teixidor Cadenas, conservador del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE) y de Isabel Ortega García, jefa del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional de España.

Teixidor indica que en la colección del IPCE hay en la actualidad [2015] diez daguerrotipos, seis españoles y cuatro realizados fuera de España. Destaca el que considera una "obra maestra, una "pieza única", la titulada *Bailarina española de la escuela bolera, con peineta y castañuelas*, que fue adquirido por el Instituto en una subasta que se cerró en 60.000 euros. Cree que fue realizado en París, aproximadamente en 1850, y en una de las mejores galerías de la capital de Francia porque es "de una calidad indescriptible".

Se encuentra en perfecto estado de conservación y mientras siga así, el responsable de conservación del Instituto renuncia a 'abrir' el estuche que contiene la placa sobre la que se reveló la imagen, aunque comenta estar convencido de que si lo hiciera encontraría información más precisa sobre su autoría, localización, fecha de realización, pero insiste en que considera más importante no someter al artefacto a un deterioro seguro al privarlo del continente, que el deseo de obtener información adicional.

Se trata de un daguerrotipo de unos 21 centímetros de alto por 16,5 centímetros de ancho, pero lo excepcional es cómo consigue el fotógrafo transmitir la idea de movimiento de la bailarina en una época en la que el mayor enemigo de una toma fotográfica era precisamente el movimiento.

Por lo que se ha podido averiguar, por su atuendo y pose, se trata de una bailarina de la escuela bolera (denominación en la que se engloban las danzas del siglo XVIII) y acudiendo a especialistas en la materia, Teixidor apunta que está prácticamente seguro de que se trata de Amparo Álvarez Rodríguez, conocida como 'La Campanera', una afamada *bailaora* sevillana de la segunda mitad del siglo XIX. (**Foto 44**, p. XXII)

Isabel Ortega García, comisaria de la exposición *Fotografía en España 1850-1870*, realizada en el Museo de la Biblioteca Nacional de España (BNE), entre el 27 de mayo y el 14 de septiembre de 2014, con fondos de la propia biblioteca, destaca un daguerrotipo de autor desconocido en el que se retrata a Josefa de Solá y Albareda y reconoce que la BNE dispone de un fondo constituido por cientos de miles de fotografías de distinta naturaleza en el que están representados casi todos los caminos que ha seguido la evolución y desarrollo de la fotografía desde su aparición pública en 1839. De los daguerrotipos expuestos, selecciona el citado. (**Foto 45**, p. XXII)

3.4. Daguerrotipistas en la Comunidad Autónoma de Castilla y León

En España, durante la primera mitad del siglo XIX, la fotografía fue una actividad poco prestigiosa. Lejos de ser considerada una profesión seria, era patrimonio de pintores que sumaban a su escaso éxito con los pinceles el intento de probar fortuna con el nuevo invento.

La profesora María de los Santos García Felguera revela en *La versatilidad de los daguerrotipistas*, ponencia leída en las *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía*, celebradas en octubre de 2015 en Zaragoza, la variada procedencia de los primeros daguerrotipistas que trabajaron en España en las décadas de 1840 y 1850. Calígrafos, grabadores, plateros, miniaturistas, pintores, relojeros, orfebres, quincalleros y peluqueros. De todas las profesiones referidas tiene constancia García Felguera, "mercaderes que, de feria en feria, añadían a sus carros de hojalateros el sobrenombre de retratista", indica también Alonso Martínez (2001).

A la citada vía de transmisión del invento de Daguerre: las sociedades científicas y sus miembros, que atraídos por el nuevo descubrimiento viajaron a París para conocerlo de primera mano y trasladarlo a sus ciudades, se suma el de los románticos viajeros de mediados del siglo XIX y el de los daguerrotipistas transeúntes, a quienes la historiografía adjudica un carácter osado y aventurero, con tintes casi heroicos a juzgar por la descripción que Charles Clifford hace de su hazaña fotográfica en la década de 1840 de su traslado entre pueblos y ciudades apenas comunicados por diligencias y a los que aún no había llegado el ferrocarril:

> Las dificultades de un fotógrafo no son pocas mientras viaja en un país donde se desconocen las comodidades del transporte (…) donde el agua destilada se encuentra tan corrientemente como en el Sáhara y donde, debido a la aridez del suelo, el polvo es de rigor y no una excepción; cuando

> a causa del tamaño de la fotografía que se ha de hacer, el apareill fotográfico ha de ser muy voluminoso y cuyo peso total probablemente sea entre cinco y seis pesos cúbicos. Con todo este tinglado balanceado y atado a lomos de mulas (…) emprendemos el camino y nos acompaña una emoción nerviosa constante que es ocasionada por cada tropiezo y bamboleo de estos animales orejudos que amenazan la destrucción de nuestras frágiles cestas, cristales y frascos (según se cita en Fontanella, 1997, p. 67).

Hay ejemplos en Castilla y León de la costumbre de utilizar daguerrotipos como fuente para dibujantes y grabadores. El periódico burgalés *El Genio* anunciaba en febrero de 1846 "Cuadros de costumbres daguerrotipados del natural" Se trataba de grabados inspirados en tomas fotográficas, que se podían adquirir en imprentas y librerías, afirma González (2002).

El itinerario de los románticos viajeros que, provenientes de Francia, llegaban a España a captar la esencia de su costumbrismo, solía ser siempre el mismo: Burgos, Palencia, Valladolid, Ávila y Madrid; desde la capital a Segovia, Salamanca, Zamora y León y de regreso a Madrid, para trasladarse a Andalucía, la meca de todos ellos.

A las primeras imágenes fotográficas de ciudades castellanas realizadas por viajeros: los daguerrotipos de Teófilo Gautier, se suman los daguerrotipos de los fotógrafos transeúntes cuya actividad comercial les acercaba periódicamente a las capitales de provincia en los primeros años de la década de 1840.

> Castilla era entonces una sombra de sí misma, y a nadie podía extrañar que la práctica del daguerrotipo no fuese en sus ciudades especialmente relevante. La mayor parte de los contados daguerrotipos que hoy pueden encontrarse en la región, sin firma casi todos, fueron obra de la nutrida tropilla de ambulantes que, en sus reiteradas trashumancias, hicieron parada en las capitales castellanas para reponer fuerzas y para retratar a los

> pocos que entonces podían permitirse el lujo de contratar sus servicios. Alejada de los centros de poder cultural y económico, poco propicia a asimilar los secretos del nuevo arte que portaban unos nómadas que hablaban lenguas impenetrables, nada sobresaliente por su comercio e instrucción, la región se mantuvo ajena durante años a la memorable peripecia de la fotografía.
>
> (López Mondéjar, 2010, p. 18)

López Mondéjar (2010) explica que los primeros profesionales de la fotografía que cruzaron la península consideraron las anchas tierras de Castilla como un simple camino de tránsito hacia otras capitales más prósperas y pobladas, como Zaragoza, Madrid, Barcelona, Sevilla y Valencia, aunque con las excepciones de algunas ciudades de la región, como Valladolid, Burgos y Salamanca en las que por anuncios en prensa sabemos que recalaron nombres como Fischer, Bonnevide, Dubois, Gairoard, Taylor, Ducloux, M. De Foncuebalud y T. Wehrlin. Ofrecían su trabajo por cifras prudentes, entre 30 y 50 reales de vellón, pues su principal actividad era la de vendedores de cámaras y maestros del nuevo oficio, ofreciendo gratuitamente sus lecciones.

Tanto Publio López Mondéjar (2010), como Ricardo González (2002) establecen el año 1844 como el de la llegada a Valladolid del primer viajero con dedicación comercial al oficio del daguerrotipo de la actual Comunidad de Castilla y León. No sabemos su nombre, pero sí que en el mes de febrero de 1844 anunciaba en la prensa local retratos al daguerrotipo, que retrataba también al óleo y en miniatura y enseñaba a retratar al daguerrotipo en ocho días con máquina y todo lo necesario.

Siguiendo el texto de Ricardo González, en la Plaza Mayor de Salamanca se instalaron en 1851: en agosto, Othmar Wehrlin, retratista al daguerrotipo de París que se desplazaba desde Madrid, y en septiembre, Martínez y Nieto,

retratistas al daguerrotipo, miembros de la Sociedad Heliográfica de Madrid y corresponsales de la de París.

Uno de los primeros intentos de establecer un estudio fijo en la Comunidad de Castilla y León lo protagonizó en Valladolid un fotógrafo de origen madrileño, Mariano Rodríguez. Un intento que se prolongó durante 1853. Abandonó, según Ricardo González (2002), "pues ni siquiera en una ciudad como Valladolid, que era de las más avanzadas de la región, había clientela suficiente para justificar la estancia permanente de un fotógrafo profesional" (p. 31). En 1854, el Sr. Blanco, retratista de Cádiz, manifiesta en prensa que ha tenido mucho éxito en las capitales (Valladolid, Palencia y Burgos) en las que ha trabajado y que "vende las máquinas que usa con la condición de enseñar gratis a retratar".

Y se suceden los ejemplos, como el caso de Melitón de Foncuebalud, que en 1858 se anunciaba en Valladolid como "profesor de fotografía y daguerrotipos, inventor de la fotografía a tamaño natural sobre todo cuerpo, sólido y flexible, y privilegiado por la Academia Imperial de París en 1856". Más nombres, como Sr. Merchetti, Claudio Dubois y las mismas ciudades de referencia: Valladolid, Palencia y Burgos.

Para estos fotógrafos ambulantes, lo realmente relevante a la hora de decidir sus desplazamientos era disponer de vía o medio de comunicación, así como el tamaño de la ciudad y el nivel de desarrollo de su economía y de su comercio, algo directamente relacionado con el poder adquisitivo de sus habitantes, que acudían al mercado y a las ferias –espacio de trabajo de estos pioneros de la fotografía– a surtirse de productos básicos, y un retrato no lo era.

El retrato terminado se protegía por medio de cristales que impedían cualquier tipo de abrasión y el contacto con cualquier agente atmosférico que oxidase la plata y ennegreciera de manera irreversible. La pieza metálica se presentaba en objetos para su conservación o lucimiento. Los más corrientes eran: estuches de terciopelo, tarjeteros, carteras, medallones, alfileres de señora, sortijas… y también se enmarcaban para ser colgados en la pared.

Sobre el precio del daguerrotipo, hay que señalar que resultaba ser un producto poco asequible. En 1846 el daguerrotipo más barato costaba 50 reales de vellón, cifra que aumentaba hasta los 70 reales de vellón si era coloreado (una estrecha relación con el deseo de sustituir a la miniatura). El más caro ascendía a 140 reales y a 170 iluminado (coloreado). De manera orientativa, González (1990) señala algunos precios y salarios de la mitad del siglo XIX; en 1845, la cántara de aceite costaba 50,15 reales y el alquiler mensual de una casa humilde entre 20 y 30 reales y los salarios entre 5 y 10 reales por una jornada completa de trabajo.

El hecho de que en estos primeros años, la fotografía estuviera en manos de ambulantes es el motivo por el que no disponemos en la actualidad de ejemplares de autor conocido en las ciudades de Castilla y León. “La mayoría de los escasos daguerrotipos que se conservan en Castilla y León son de autor desconocido”, concluye López Mondéjar (2010, p. 18).

En ninguna de las monografías consultadas para la realización de este trabajo, ni en los archivos fotográficos, públicos y privados, en los que se ha investigado, se han localizado ejemplares de la primera manifestación fotográfica conocida, es decir, daguerrotipos realizados en León o en colecciones leonesas. , aunque sí en colecciones de Castilla y León. (**Fotos 46 y 47**, p. XXIII).

ANEXO

CAPÍTULO 3

4. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. PRIMEROS CONTACTOS

> La fotografía, incluida la de retratos, era asunto de extranjeros y a ellos debemos agradecer que nos quede constancia fotográfica de estos primeros tiempos.
> (Alonso Martínez, 2001, p.138)

Este periodo es en el que se toma contacto con las primeras manifestaciones relacionadas con la fotografía. Desde los dibujos al natural de Carlos María Bermejo en 1837, hasta las imágenes de los viajeros, como el matrimonio Tenison, y de profesionales como Charles Clifford, que tomaron las primeras fotografías de León conocidas hasta el momento, así como de los retratistas de feria, los ambulantes y algún aficionado, que nos sitúan en la década de 1860. Se corresponde también con los inicios de la industria fotográfica en León.

Se quiere dejar constancia de la escasez en archivos y bibliotecas de fondos de publicaciones periódicas anteriores a 1860 editadas en León, salvo el Boletín Oficial de la Provincia, lo que ha limitado la obtención de resultados, pues son la principal fuente de información sobre la materia tratada en este trabajo.

4.1. Los dibujos al natural

La primera manifestación pre fotográfica documentada en la provincia de León es la oferta que Carlos María Bermejo, secretario de la Sociedad Económica de Amigos del País en León en 1837, realiza en un anuncio del Boletín Oficial de la Provincia de León. Carlos María Bermejo, que ejercía también como docente, ofrece, entre otras cuestiones, clases para delinear paisajes y retratar al natural por un método nuevo[76].

El profesor de la Universidad de Cantabria Bernardo Riego Amezaga, consultado sobre el contenido del anuncio, explica que existen documentados unos 24 métodos pre fotográficos sobre la base del facsímil químico en los años 30 del siglo XIX, usando la cámara oscura, las propiedades fotoquímicas de algunas sustancias y utilizando diversos soportes. Al tiempo, y al no disponer de más información que la del citado anuncio, destaca la posibilidad de que se trate de las denominadas 'taquigrafías', un método empleado en el siglo XIX para hacer grabados informativos que consistían en realizar un punteado de la escena que se quería dibujar a modo de esbozo para más tarde, en la tranquilidad del estudio, desarrollar el dibujo. En este caso, se trataría de una técnica propia del dibujo manual.

Riego destaca también en su respuesta la estrecha vinculación que desde un primer momento existió entre los miembros de las sociedades económicas de Amigos del País y la divulgación de las innovaciones del momento[77].

En la Junta de Fin de Año de la Real Sociedad de Amigos del País de León correspondiente a 1839, en la que se recoge una Memoria de actividad y avatares internos, no se hace ninguna mención al invento de Daguerre.

[76] Boletín Oficial de la Provincia de León de 4 de agosto de 1837.p. 4

[77] Respuesta facilitada por correo electrónico en febrero de 2007

Las primeras referencias al daguerrotipo en la provincia se encuentran en el Boletín Eclesiástico del Obispado de León. En agosto de 1856, en la sección de *Noticias Generales* se hace referencia a las pruebas daguerrotípicas de la Luna que el Reverendo Padre Secchi, de la Compañía de Jesús, ha hecho desde el observatorio de Roma, del que es director:

> Ha enviado una fotografía del Cráter Copérnico que aparece rodeado de montañas en su interior y presenta un triple cinturón de peñascos y ofrece una gran semejanza con las montañas volcánicas de las inmediaciones de Roma[78].

Se recoge otra referencia a la fotografía publicada en 1865 también en el Boletín Eclesiástico del Obispado de Astorga, en este caso, para defender el incondicional apoyo del Papa Pío IX al avance de las ciencias en una de sus Encíclicas:

> No habréis oído condenar en ella [la Encíclica] las aplicaciones del vapor, ni los telégrafos eléctricos, ni los alumbrados de gas, ni la litografía, fotografía y galvanoplastia, ni los globos aerostáticos, ni siquiera los ictíneos, ni ningún otro invento[79].

[78] Boletín Eclesiástico del Obispado de Astorga. Año IV. Número 201 de 14 de agosto de 1856. p. 6

[79] Boletín Eclesiástico del Obispado de Astorga Año XII Número 645 de 16 de marzo de 1865, p. 4

4.2. La imprenta Miñón vende daguerrotipos

Los leoneses tiene acceso por primera vez en León al invento de Daguerre en 1844 gracias al afán mercantilista de la Casa Miñón, un establecimiento comercial que había iniciado su actividad en la ciudad de León en el año 1812, de la mano de Pablo Miñón, quien, a su vez, había fundado la imprenta en Valladolid en el año 1793. El industrial, de origen francés, fue uno de los primeros impresores de la ciudad y "el más fecundo", en palabras de Clemente Bravo Guarida (1902).

El anuncio de la imprenta de Miñón decía:

> El que guste comprar un Daguerrotipo que ha llegado de París, o sea una máquina para hacer retratos por medio de la luz con una esactitud [*sic*] comparable solo a la misma naturaleza, se dirigirá a la casa Miñón, imprenta del boletín oficial, en donde hallará la máquina con todos los accesorios necesarios al objeto como son, bromo, cloruro de yoduro, cloruro de oro, hiposulfito, algodón cardado, cuarenta y seis planchas para otros tantos retratos y los dos métodos más modernos que acaban de salir en París (en junio de 1843) por medio de los cuales puede uno imponerse por sí mismo en pocas lecciones y en breves días hallarse con los retratos de toda la familia y amigos

El anuncio publicado en el Boletín Oficial de la Provincia no tiene que hacer presuponer que se quisiera dar oficialidad al motivo del reclamo, la venta de equipos para daguerrotipia. El BOP de León, que empezó a publicarse en 1833 en virtud de una Orden Ministerial[80], como medio de publicación de leyes oficiales, era también el espacio para anuncios y avisos que el paso del tiempo ha

[80] Orden del Ministerio de Fomento de 20 de abril de 1833

convertido en noticias. Sus contemporáneos, incluidos los impresores, denominan también al Boletín con el nombre de periódico, explica Taurino Burón (1993), por lo que el BOP proporciona uno de los mejores elementos conductores hacia los avatares de la historia local del siglo XIX.

El anuncio de Miñón en el BOP puede considerarse como la primera 'noticia' que tienen los leoneses sobre el invento de Daguerre, cinco años después de que en 1839 se oficializara en París.

La Casa Miñón inicia su actividad como imprenta en León en 1812, de la mano de Pablo Miñón. Su presencia en la capital de la provincia leonesa llega hasta el año 1897, siempre en manos de la misma familia, según cuenta Bravo Guarida (1902).

Por lo que se refiere al establecimiento en el que se podía adquirir el equipo de daguerrotipia, la Casa Miñón, aunque la actividad esencial de la familia era la de impresores, la realidad es que su tienda era también el lugar apropiado para adquirir objetos de escritorio y religiosos, así como cuberterías, juegos de té, objetos decorativos, etcétera, un bazar, en realidad, y escaparate habitual por el que pasaba toda la actividad comercial y social de la ciudad. A la tienda de Miñón había que dirigirse para obtener información sobre anuncios de lo más variado: alquileres y ventas de casas, de terrenos, amas de cría, guarnicioneros, zurcidoras, convocatorias festivas, actuaciones en cafés o suscripciones a prensa. Burón (1997) señala que editaba sus propias colecciones de postales, naipes y papel decorativo para estancias, entre otros.

4.3. Bernard Neira [Bernardo Fernández Neira]

Para la confección de una placa daguerrotípica, excepto la óptica, el resto de los elementos eran relativamente fáciles de hacer por un artesano mañoso, copiándolos de los de importación. Los productos químicos de uso habituales en otras formulaciones, se podían adquirir en las droguería y la placa de cobre plateada, único consumible para cuya preparación se necesitaban ciertos medios y especialización, se realizaban en establecimientos en los que "se doraba y plateaba por electricidad", como el taller de galvanoplastia de Valladolid, regentado por Bernard Neira, quien en 1846 anunciaba en la prensa de Valladolid la realización de dorados y plateados, según recoge Carrero (2001).

Bernard Neira, o Bernardo de Neira, como también se hace llamar, nacido en León en 1807, resume en su persona la mayor parte de los rasgos que caracterizaron a los primeros daguerrotipistas locales, según la opinión de Ricardo González (2005), que se refiere al habitual afrancesamiento del nombre, pues en realidad se llamaba Bernardo Fernández Neira, y a su condición de pintor y profesor de dibujo reconvertido en retratista. Pintores y daguerrotipistas al principio y fotógrafos más tarde compartieron el oficio, el ejercicio de la actividad que el 'invento' de Daguerre proporcionó al mundo.

La fotografía era un medio nuevo y la de fotógrafo era una profesión desconcida. La óptica, la química y especialmente las bellas artes (dibujo, pintura, miniatura, grabado, litografía) fueron los espacios de conocimiento desde los que se acercaron a la fotografía muchos profesionales, algunos para quedarse. La miniatura –dice Suoguez (2007)– fue un oficio herido de muerte por la fotografía, que daba mayor precisión en el retrato y más detalles por menos dinero.

Bernardo Fernández Neira dejó constancia de su inicial condición de pintor en 1830, cuando todavía residía en León, con su trabajo sobre la talla de la Virgen de la Piedad y del Milagro, imagen titular de la cofradía procesional

leonesa Jesús Sacramentado, de autor anónimo y original de finales del siglo XVII. Repintada el citado año por *Bernardo Fernández Neyra* (así reza una inscripción en la parte posterior de la talla), con su intervención ocultó por completo la pátina de policromía que la recubría y con ello todos los vestigios de su primitivo origen[81].

Una década más tarde, el periódico *Fray Gerundio*, en su número de 14, de febrero de 1840, y en el artículo titulado *Preñez Rara, parto singular,* revela de nuevo la actividad del pintor Fernández Neira. La publicación, autocalificada como "satírica y burlona", hace referencia a la puesta a la venta de dos estampas litografiadas, junto a la memoria descriptiva de la intervención escrita por un facultativo, referidas a la difícil actuación quirúrgica en una mujer embarazada que parió por un método poco habitual. Las láminas dibujadas son obra de Bernardo Fernández Neira, pintor residente en Salamanca[82]. Tras su paso por Salamanca, Bernardo Fernández Neira residió en Zamora pues en esa ciudad le sitúa Ricardo González (1990) antes de trasladarse a Valladolid.

> A su llegada a Valladolid, procedente de Zamora en 1842 se instala con su mujer y su hija y desarrolla una intensa actividad como profesor de pintura y como retratista. Son numerosos los anuncios de estas actividades que aparecen en la prensa local. (p. 33)

La faceta de daguerrotipista de Fernández Neira la detalla el historiador Ricardo González (1990), quien asegura que:

> El primer fotógrafo del que tenemos noticia, dentro de nuestra región, es Bernardo Fernández Neira, que trató de abrir brecha en Valladolid,

[81] <http://www.jesussacramentado.es/Pasos/index.htm>

[82] *Fray Gerundio*. Capillada 222. 14 de febrero de 1840, p. 210-211

> retratando al daguerrotipo, muy pocos años después de que se inventase este procedimiento (...) desgraciadamente su dedicación a este oficio fue corta, debido sin duda a la escasez de clientes. El año 1846 era una fecha muy difícil para esta pretensión, incluso en la industriosa ciudad de Valladolid. (p. 97)

Este fotógrafo, de origen leonés, llevaba desde el año 1842 ejerciendo una intensa actividad como profesor de pintura y dibujo, así como de retratista pictórico y abrió al público en Valladolid en 1846 un establecimiento para retratar al daguerrotipo, situado en la calle de Teresa Gil, 16, avanza González (2002).

Es también González (2005), quien relata que en los primeros anuncios de prensa no aparece el nombre del fotógrafo que lo regenta, hecho que podría señalar la dificultad que para algunos pintores entrañaba reconocer, ante su clientela tradicional y ante el resto de los colegas, el cambio de actividad.

En este primer estudio vallisoletano hizo retratos de todos los tamaños, que colocaba en los objetos más variados. Y, como no podía ser de otra manera, viniendo del oficio de pintor, iluminaba los retratos con la mayor perfección y delicadeza. Hacía saber que se los retratos se realizaban a grupos de hasta diez o más personas, bien claras y detalladas las imágenes, en una sola lámina, una explicación que en 1846 resultaba llamativa, pues no se entendía que el fotógrafo pudiera reproducir un grupo de varias personas con la misma rapidez que un retrato de una sola y sin cobrar recargo por las figuras adicionales.

La dedicación de Fernández Neira a la fotografía no excedió de un año, debido sin duda a que la escasez de clientes no permitía la supervivencia de un estudio fotográfico. Sólo 11 años más tarde, en 1857 –según data González (2002)–, se instaló en Valladolid el primer gabinete fotográfico local permanente de la región, el que abrió Juan José García Peribáñez.

Otra referencia a Bernard Neira aparece por su dedicación a la fabricación de las placas de cobre plateadas necesarias para realizar los daguerrotipos:

> Tenemos referencias de varios establecimientos que "doraban y plateaban por electricidad", como el taller de galvanoplastia de Valladolid, regentado por Bernard Neira, quien en 1846 anunciaba la realización de dorados y plateados. (Carrero, 2001, p. 18)

4.4. Las imágenes de viajeros y ambulantes

La fotografía abrió una nueva dimensión a los románticos viajeros que recorrieron el mundo en el siglo XIX. A su equipaje sumaron en muchos casos los pesados equipos daguerrianos del inicio y los no menos engorrosos, pero más livianos instrumentales para el uso del colodión y de la albúmina.

Siguiendo la estela de los grandes libros de viajes pintorescos (ilustrados por dibujantes y grabadores), como los editados por Alexandre de Laborde o Jules Janin en las décadas de 1820 y 1830, obras en las que se recogía el patrimonio monumental e histórico de España, Francia o Inglaterra surge en la década de 1840 una auténtica fiebre viajera que en el caso de España tenía como Meca las ciudades andaluzas, territorio sembrado de atractivos vestigios musulmanes; para saciar la sed del mundo clásico ya estaban Italia y Grecia.

El afán por lo exótico y lo oriental, o por ambos, se pone también ampliamente de manifiesto en la fotografía. En esta ansia por lo original y desconocido se entremezclan la valoración por el pasado –de los restos de las grandes civilizaciones egipcia y musulmana–, y lo folclórico –en el caso de España–, aunque pocos fueron los que se dedicaron a registrar tipos populares y costumbres, sin duda, a causa de las limitaciones técnicas que entonces aún caracterizaban al medio fotográfico, en opinión de Alonso Martínez (2001).

La falta de fotógrafos nacionales no retratistas, fuesen aficionados o profesionales es, en esencia, por la carencia de clase media con el interés y el poder adquisitivo suficiente para comprar fotografías o álbumes de fotografías ajenos al retrato y el precario contexto artístico general del país.

> El tema español más representado en los repertorios fotográficos del siglo XIX fue, sin duda, la arquitectura, seguido de los tipos y costumbres populares, cuyo interés radicaba en la proyección de la imagen romántica de España. El interés de viajeros y eruditos en el siglo XVIII por las

> antigüedades clásicas de Grecia e Italia dejó paso a la búsqueda de lo gótico y lo oriental por parte de franceses, británicos y alemanes. España, por su historia, su arquitectura y sus costumbres, además de la imagen romántica proyectada por los mejores escritores del momento, se convirtió en escenario donde encontrar la esencia de ese pasado sin tener que salir de Europa y en lugar de tránsito hacia Próximo Oriente. Prueba de ello es la llegada de más del medio centenar de fotógrafos extranjeros que recorrieron la Península entre 1849 y 1860.
>
> (Pérez Gallardo, 2015, p. 187)

Así, la primera edad de oro de la fotografía tuvo lugar en los años 1850. Son las obras de los socorridos fotógrafos extranjeros a los que tanto debemos. Sin ellos, considera Alonso Martínez (2001), la historia de la fotografía en España de los primeros tiempos sería un auténtico páramo.

De los seis fotógrafos que recorrieron España en la década de 1850: el vizconde Joseph de Vigier, Jacob August Lorent, Gustave de Beaucorps, Louis de Clercq, Edward Tenison y Charles Clifford, sólo los dos últimos recalaron en León. Comenzaremos por el coronel Tenison, acompañado de su esposa, Louisa Tenison, encuadrados entre los viajeros, costumbristas, aficionados y, en cierto modo, exploradores cuyo trabajo abrió camino a la fotografía en León, para continuar con Charles Clifford, ejemplo de los que convirtieron su nombre y actividad en referencia para el estudio y la formación de las primeras colecciones conservadas en instituciones científicas.

4.4.1. Viajeros

Cataluña y el País Vasco por ser la entrada natural de los viajeros, Madrid, por su capitalidad, y Andalucía, territorio idealizado y esencia del arabismo español tan demandado, son los protagonistas de la producción fotográfica de los primeros tiempos.

> Menos predicamento tuvieron las tierras de la antigua región de León, hoy parte de la Comunidad de Castilla y León, y o precisamente porque los monumentos de Salamanca, Zamora y León fueran poco interesantes. Estas tierras occidentales quedaban demasiado alejadas de las rutas habituales que atravesaban la península de Norte a Sur, por lo que sólo los fotógrafos que tuvieron una estancia prolongada en el país dieron buena cuenta de sus paisajes y su arquitectura.
> (Alonso Martínez, 2001, p.106)

Los fotógrafos extranjeros venían a nuestro país con el fin de captar lo que había de pintoresco en ella. Y lo pintoresco, como antónimo de lo cotidiano, era patrimonio casi exclusivo del pasado. Sin ellos no habría nada. El principal inconveniente es que la mayoría incidían en los mismos recorridos, las mismas vistas y, en definitiva, los mismos monumentos, reprocha Alonso Martínez (2001).

Al tiempo que la fotografía despuntaba como medio de reproducción artística, historiadores, escritores, arquitectos y pintores "la convertían en paraíso del romanticismo y en ejemplo artístico para las nuevas corrientes historiográficas que veían agotados los modelos del clasicismo y buscaban nuevos referentes iconográficos en la arquitectura islámica y medieval española", indica también Helena Pérez Gallardo (2015, p. 301).

Las fuentes en las que se documentaban antes de iniciar el viaje para obtener información y determinar su interés fotográfico se concretaban en los libros de viajes publicados en la primera mitad del siglo XIX que, a su vez, seguían la estela de la literatura del género de siglos anteriores. Es harto significativo que la mayoría de las ciudades y sitios españoles de cierta importancia que fueron fotografiados por los pioneros del medio se hallen incluidos en la magna obra de Laborde *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne.* León no es objeto de

estudio en el *Voyage* de Laborde. Alonso Martínez (2001) asegura que los principales fotógrafos que operan en España entre 1839 y 1860 son extranjeros y, a excepción de Vigier, Clifford y Davanne, poco conocidos en el ámbito internacional.

4.4.1.1. Louisa Mary Anne Anson y Edward King Tenison

El historiador Lee Fontanella desmintió en octubre de 2015, en el transcurso de su ponencia *Andanzas y visiones españolas de los Tenison* con la que inauguró las I Jornadas sobre Investigación Histórica de la Fotografía celebradas en Zaragoza, la tradicional creencia sobre el motivo de la estancia de los Tenison en España: el buen clima del país y sus beneficios para la salud de Louisa Tenison (1819-1882).

> Los Tenison viajaron a España por un doble motivo atraídos por un país diferente y por lo extremadamente difícil que se estaba haciendo la vida en Irlanda a mediados del siglo XIX, donde más de la mitad de la población vivía de la caridad. Los Tenison, acaudalados propietarios y residentes en el castillo de Kilronan, en el Norte de Irlanda, de ideología muy progresista para su condición, mantuvieron una importante actividad social con su entorno, atendiendo a las familias más necesitadas de su entorno. Sólo en 1846, más de 160 familias fueron salvadas de la miseria gracias a las aportaciones económicas de los Tenison.
> (Fontanella, 2015).

El coronel Tenison (1805-1878), miembro de la Société Française de Photographie, adquirió los conocimientos de los dos maestros del calotipo del momento. Pérez Gallardo (2015) explica que en 1851 había adquirido la patente para la explotación del calotipo de Fox Talbot, pero, antes de su periplo español,

en España estuvieron casi tres años, recibió lecciones de Le Gray y Édouard Baldus, de quien aprendería el uso de la gelatina para emulsionar los negativos. Tenison, a través de una comunicación ante la Photographic Society de Irlanda, alabó las ventajas del procedimiento de Baldus[83], que afirmaba haber utilizado en España, ya que permitía emulsionar los negativos y poder conservarlos durante meses, lo que facilitaba el trabajo a los fotógrafos viajeros.

Pérez Gallardo (2015) también señala que:

> Además del posible asesoramiento del hispanista Richard Ford, que había estado en España entre 1830 y 1833 y en la provincia de León en 1832, el itinerario realizado por el matrimonio contó con las indicaciones de Pascual de Gayangos (1809-1897), arabista español con estrechas relaciones británicas –fue autor de la traducción de las inscripciones árabes del Palacio de la Alhambra dibujadas por Owen Jones y Jules Goury – que meses antes de la llegada de los Tenison había realizado ese mismo periplo y a cuya ayuda se refirió Louisa en su libro: <<A través de la amabilidad de un amigo en Madrid, estuvimos bien provistos de cartas de presentación para nuestro viaje, y muy útiles que fueron>>, además de reseñar las más recientes publicaciones de Gayangos. Este, a su vez, alabó el trabajo *Castile and Andalucia* en una larga reseña dedicada al libro publicada en la *Revista española*. (p. 229)

Los Tenison llegaron a España en 1851. Su estancia en España se demora hasta 1853, tiempo en el que se detienen en: Burgos, León, Valladolid, Segovia,

[83] Èdouard Baldus es uno de los cinco artistas seleccionados por la Comisión de Monumentos Históricos de la Sociedad Heliográfica una asociación de fotografía fundada en 1851 y considerada históricamente como la primera existente en el mundo. Esta sociedad promovió con el gobierno francés la Misión Heliográfica que permitió elaborar en 1851 el primer inventario fotográfico de los monumentos históricos de Francia. Los encargados fueron: Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Edouard Baldus, Henri Le Secq y Auguste Mestral. La técnica que emplearon para lograr mayor detalle en los calotipos fue el papel encerado antes de realizar la sensibilización para la toma fotográfica. (Pérez Gallardo, 2015, p. 228)

El Escorial, Madrid, Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada y Montserrat, donde realizan dibujos y fotografías y toman apuntes sobre las costumbres españolas.

En 1852, el matrimonio Tenison visita León. Llega en diligencia desde Valladolid. Louisa Tenison cuenta sus impresiones:

> No había habitaciones en la posada donde se detuvo la diligencia; afortunadamente un amigo nos había recomendado una casa particular y empezamos a buscar barrios más acogedores. Después de alguna dificultad en encontrar la casa, nos recibió una mujer pequeña, muy amable (...) disponía de poco y ese poco era de naturaleza muy primitiva. Tenía tan sólo una habitación para ofrecernos con dos alcobas en ella, pero descubrimos un pequeño gabinete para el aparato fotográfico y nos instalamos con resignación (según se citó en Casado, 1985, p. 218).

De las 24 ilustraciones que forman parte del libro de su viaje, titulado *Recuerdos de España,* sólo hay una imagen de León realizada en 1852: la Catedral de Santa María de Regla. Se trata de un negativo de papel salado de 27,5 x 39 centímetros[84]. La imagen sirvió para crear la litografía en la que se aprecia la fachada Oeste antes de la restauración del templo leonés concluida en 1901. (**Foto 1**: p. III)

El profesor Francisco Alonso Martínez (2001) incluye en su catálogo de *Daguerrotipistas, Calotipistas y su imagen de la España del siglo XIX* la referencia al calotipo de la Catedral de León y explica que en lo que respecta a los planos cortos, estos son casi inexistentes, si se exceptúa la Catedral de Santa María de Regla de León.

Concha Casado y Antonio Carreira (1985) recogen en su libro *Viajeros por León* una posible explicación rescatada de los comentarios de los Tenison:

[84] Bibliothèque Nationale de París Vf.268/Fol. G-169177

> La plaza frente a la Catedral apenas es lo suficientemente ancha para obtener una buena vista del edificio y Mr. T[enison] tuvo que instalar su cámara en el balcón de la farmacia de enfrente. Nada podía igualar la cortesía del dueño de la casa. (p. 78)

La farmacia a la que se refieren es la Farmacia Merino, ubicada inicialmente en los soportales de la plaza de la Catedral y posteriormente en la calle Ancha, actualmente bajo la dirección de la licenciada Alonso Núñez, y el cortés dueño era su titular, Gregorio Merino.

Louisa Tenison era la que tenía a su cargo el relato del viaje y las ilustraciones pictóricas, que no las fotográficas, que realizaba el coronel Tenison. En la página online del Instituto Cervantes se encuentran dos de esas ilustraciones, una de la Catedral y la otra que representa un carro con bueyes[85].

4.4.1.2. Charles Clifford

El fotógrafo inglés Charles Clifford (Gales del Sur, 1819-Madrid, 1863) se trasladó a España y fijó su residencia en Madrid. Estableció su galería fotográfica en 1851 en la calle Alcalá, de la capital de España, con el nombre *Clifford-Fotografía del Siglo*. Nombrado en 1853 'Fotógrafo de la Casa Real', acompañó a los Reyes en sus desplazamientos y captó escenas de gran valor documental, dejando constancia de actividades de relevancia: viajes, inauguraciones y obras públicas, tal y como se indica en el Diccionario Espasa de Fotografía (2002).

En las monografías sobre historia de la fotografía en España se hace referencia a su condición de fotógrafo aeronauta y, de hecho, sus primeros

[85] <http://cvc.cervantes.es/literatura/viajeros/viaje/turismo_02.htm>

anuncios en la prensa no se refieren a la condición de fotógrafo, sino como piloto de globos. Al tiempo, ofrecía vistas aéreas fotográficas. La profesora Helena Pérez Gallardo (2015) explica que es difícil creer que Clifford pudiera efectuar con éxito una sola toma fotográfica, pues en ese tiempo hacía calotipos con una cámara de gran formato, pesada y prácticamente imposible de manipular en la cesta de un globo.

> Esta faceta de aeronauta, sin embargo, sí nos explicaría la verdadera razón del viaje de Clifford a España y las motivaciones para instalar un estudio fotográfico en Madrid. Una de las aplicaciones que tuvo el uso del globo fueron las actividades de vigilancia y registro visual del territorio, incluyendo los campos de batalla, y varias de las cartas dirigidas por Clifford al duque de Montpensier, con el que tuvo una estrecha relación, confirman su carácter de informador de la Corona británica.
> (Pérez Gallardo, 2015, p. 254)

Antonio María de Orleans, duque de Montpensier, hijo de Felipe I (último Rey de Francia y bajo cuyo reinado anunció Arago el invento de Daguerre en París) fue miembro de la familia real española, tras su matrimonio con la infanta Luisa Fernanda de Borbón, hermana de Isabel II.

El profesor de la Universidad de Granada Javier Piñar Samos aseguró en su ponencia *El Duque de Montpensier, mecenas y coleccionista de fotografía*, leída en las I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía (Zaragoza, octubre de 2015) que:

> La historia de la fotografía en España entre 1850 y 1870 no puede explicarse sin contar con la colección del duque. No es exactamente un coleccionista, porque para él, la fotografía es, además de un símbolo más de distinción, como en otras épocas lo había sido la pintura, la forma que tiene de documentar su vida. Pretendiente al trono de España, vive

> obsesionado por dejar testimonio de toda su actividad pública, idea que comparte con su cuñada, la reina Isabel II. El duque inició su biblioteca fotográfica en 1850 y no deja de incorporar fotografías hasta su muerte en 1890.

Piñar Samos se encontraba en 2015 inventariando el fondo fotográfico del duque, rescatado de la residencia de verano de los duques, edificio en el que está instalado en la actualidad el Ayuntamiento de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). Sin atreverse entonces a adelantar una cifra, aseguró que todos y cada uno de los profesionales de la fotografía en el siglo XIX tanto españoles, como franceses e ingleses, están representados en la colección del duque.

Volviendo a Charles Clifford, en pocos años, entró a formar parte del selecto grupo de políticos e intelectuales de la Corona española, alcanzando una situación privilegiada para poder llevar a cabo sus labores de espionaje. Con el tiempo se convirtió en fotógrafo oficial de la reina Isabel II, a la que acompañó en sus viajes a partir de 1859. También lo fue de la reina Victoria de Inglaterra, principal mecenas de su trabajo, y además formaría parte de otros círculos políticos como el de Montpensier, el del general O'Donnell o el del propio Narváez, presidente del Consejo de Ministros, a cuya mesa estuvo invitado en varias ocasiones[86].

Como fotógrafo oficial de la reina Isabel II de España realizó por encargo real numerosos álbumes fotográficos entre 1852 y 1862 que contienen fotografías de monumentos y paisajes, personajes, obreros trabajando, nuevas infraestructuras, como el ferrocarril, canales, puentes, remodelaciones urbanísticas, así como algunos de los viajes reales oficiales, según se recoge en el Diccionario Histórico de Castellanos (1999).

[86] *La Época*, 11 de febrero de 1857

Aunque el primer contacto fotográfico de Clifford con la actual Comunidad de Castilla y León se produjo en Segovia, en el año 1853, cuando recibió el encargo de fotografiar para SS MM el Real Sitio de San Ildefonso, el año 1854 fue el más fructífero en su trabajo por las ciudades de la región, destaca González (2002). En León, Clifford tomó varias fotografías de la Catedral y de los conventos de San Marcos y de San Isidoro. Ricardo González (2002) apunta también las fechas de estancia de Clifford en tierras de Castilla y León. "Sabemos que entre 1853 y 1854 visitó Segovia, Burgos, Salamanca, Valladolid y Zamora y que en 1860 estuvo en Ávila". (p. 51)

El profesor Lee Fontanella ha documentado un total de 12 fotografías de León: cuatro del convento de San Marcos, seis de la Catedral de Santa María de la Regla y dos de la Real Basílica de San Isidoro[87]. (**Fotos 2 a 13**, p. IV a X)

Las fotografías de monumentos leoneses que conocemos de Clifford son copias de negativos de papel encerado, una variante del papel salado de los primeros calotipos de Fox Talbot. Francisco Alonso Martínez (2001) detalla las ventajas e inconvenientes de estos procesos iniciales de la fotografía:

> Ni el daguerrotipo, ni el calotipo, ni el papel encerado –que consideramos un derivado del segundo– tenían una operatividad óptima. Cada uno de ellos gozaba de unas ventajas de las que carecían los otros. Así, pues, el daguerrotipo presentaba un alto grado de nitidez y un tiempo de exposición que llegó a ser realmente breve, pero de él no se podían sacar copias; el calotipo, a su vez, adolecía de falta de nitidez y su tiempo de exposición era sensiblemente más largo que el del daguerrotipo, pero permitía tiradas múltiples; con el papel encerado, por último, se alcanzaba

[87] Conservadas en The Board of Trustees of the Victoria and Albertu Museum, de Londres con las siguientes signaturas y títulos: 35-618 Convento de San Marcos; 35-610 Catedral; 35-609 Catedral; 35-619 Convento San Isidoro (The Real Casa); 35-620 Convento de San Isidoro (The Real Casa); 35-613 Puertas de La Catedral; 35-611 Catedral. Main door west; 35-617 Convento de San Marcos; 35-615 Convento San Marcos; 1224-1904 Catedral west side; 35-614 Catedral; 35-612 Catedral west doors; 35-616 Convento de San Marcos doors

> un grado de nitidez muy respetable y se permitía la tirada de copia, pero no obstante se veía lastrado por el largo tiempo de exposición. (p. 137)

Quizá el tener que disponer de un largo tiempo de exposición, 5 minutos con tiempo soleado y entre 10 y 30 para luz normal, sea el motivo por el que en las imágenes captadas en León por Clifford en 1854 no contengan figuras animadas; no habrían salido en la foto.

A finales de 1857 Clifford entró a formar parte de la recién creada Architectural Photographic Association, donde expondría junto a Bisson, Baldus, Macpherson y otros conocidos fotógrafos de arquitectura en su primera exhibición celebrada en los primeros meses de 1858, en las galerías de Suffolk Street (Londres), precisa Pérez Gallardo (2015):

> Allí presentó 46 imágenes cuyo inventario muestra la procedencia de imágenes de León titulada: **West Door of Leon Cathedral y South Door of San Isidoro el Real,** además de imágenes de otras ciudades españolas: Segovia, Salamanca y Toledo, Zamora, Granada, Sevilla y Madrid, además de mostrar algunas reproducciones de esculturas de Berruguete y Juan de Arfe. (p. 263)

Un anuncio publicado en marzo de 1862 en el periódico *La Época* nos acerca uno de los grandes proyectos editoriales de Clifford en el que también está presente León.

> Mr Charles Clifford, uno de los fotógrafos más célebres en Europa, acaba de publicar un libro titulado *A Photographic Scramble through Spain*, viaje

> artístico cuyo resultado ha sido dar a conocer en Europa y popularizar nuestra España monumental[88].

El *Scramble* de Clifford tuvo un primer proyecto manuscrito, recuerda la profesora Pérez Guerrero, titulado *Photographic Souvenir of Spain*, dos volúmenes que envió como regalo a la reina Victoria en 1861. "Los dos álbumes incluían fotografías de Madrid, Segovia, Valladolid, Medina del Campo, Zamora, León, Oviedo, Yuste, Salamanca, Granada, Alcántara, Toledo, Burgos, Córdoba, Málaga, Gibraltar, Sevilla, Zaragoza, Lérida, Tarragona, Elche, Barcelona, Montserrat y El Escorial, realizadas hasta 1860 (p. 265).

Entre los álbumes de la propuesta enviada a la reina Victoria y el inventario publicado en *A Photographic Scramble through Spain* existen algunas diferencias en cuanto a la selección de imágenes y su número, pues el *Scramble* contiene 12 imágenes más. Entre las que no aparecieron en los álbumes de la reina Victoria se encuentran la Puerta de Alcalá, el Congreso de los Diputados, la torre del reloj de la Catedral de León, la iglesia de San Juan de los Reyes, Las Huelgas, el Ayuntamiento de Sevilla y varios detalles del Alcázar de Segovia.

La última empresa de Charles Clifford, que no vería materializada, fue la publicación del *Álbum Monumental de España* (1863-1869), culminación del gran proyecto que se propuso realizar desde su llegada a nuestro país.

El *Álbum Monumental de España* se adquiría por suscripción y se componía de cinco volúmenes con fascículos que incluían una fotografía original a la que se acompañaba un texto explicativo del edificio fotografiado. El primero –precisa Pérez Gallardo (2015)– constaba de 61 fascículos, con monumentos de Madrid, Toledo, Guadalajara, Salamanca, Mérida, Alcántara, Ávila y Valladolid. El segundo, de 59 fascículos, incluía Granada, Sevilla, Málaga, Murcia, Zaragoza y

[88] *La Época*. 21 de marzo de 1862, p. 1

Tarragona. El tercero, de 43, recogía los de Barcelona, Montserrat, Burgos y León. El cuarto, de 59 fascículos, contaba con los castillos de Coca, Cuéllar y Castelnuevo y los principales monumentos de Segovia, La Granja, Riofrío y El Escorial.

> Un último tomo, a modo de apéndice, con 62 entregas, según se advertía a los suscriptores, <<contenía, en clase de adición o complemento, algunas otras vistas o trasuntos de importantes edificaciones arquitectónicas correspondientes a los mismos lugares que ya hemos recorrido, y de los que no pudimos ocuparnos entonces por causas ajenas a nuestra voluntad>>. Las imágenes de este quinto volumen representaban Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Mérida, Zamora, Toro, Ávila, Santander, Vitoria, Valencia y Jerez. De inferior calidad que las aparecidas en los tomos anteriores, en este se incluyeron fotografías de Clifford junto con otras de Jean Laurent y Rafael Garzón. (p. 266)

A pesar de la protección real de obra completa, sólo existe un ejemplar de los cinco volúmenes: el conservado en la Hispanic Society de Nueva York, que perteneció al duque de Montpensier. La Biblioteca del Palacio Real, en Madrid, conserva los cuatro primeros volúmenes completos y es gracias a la documentación de esta biblioteca por lo que se conocen algunos datos de la historia de esta obra, estima Pérez Gallardo (2015):

> Según consta en sus archivos, en diciembre de 1863 el bibliotecario mayor de Palacio, Manuel Carnicero, recibía la petición de trasladar a José Sala y Sardá, su editor, la suscripción de ocho ejemplares del *Álbum Monumental de España*. Sala y Sardá era al tiempo también el autor del *Teatro de la escultura: colección fotográfica de las mejores obras existentes en el Real Museo y fuera de él*, cuyo prólogo realizó Manuel Ossorio y Bernard (1839-1904). (p. 268)

4.4.2. Ambulantes

A los primeros fotógrafos que 'retrataron' León, les siguieron los que ejercían la profesión de manera ambulante. Algunos recorrían diferentes plazas del país y otros, con galería estable, se desplazaban a las ciudades que carecían de profesionales, con motivo de las ferias, a hacer retratos. Estos retratistas trabajan para ganarse la vida, luego el éxito de su negocio dependía de la demanda que generase su oficio, algo directamente relacionado con el tamaño (población de la ciudad) y el desarrollo económico y comercial de la misma.

4.4.2.1. Galtier

Publio López Mondéjar (1997) lo cita en su *Historia de la Fotografía de España* como uno de los pioneros de la enseñanza fotográfica que ofrecían cortas lecciones a los potenciales compradores de sus cámaras.

No se ha encontrado en la bibliografía consultada ninguna otra referencia a este fotógrafo, aunque su rastro en León lo establece un anuncio publicado en el Boletín Oficial de la Provincia, en el que se informa sobre la causa judicial abierta contra el vecino de León Domingo Díez, a quien se le han encontrado unos cuadros y otros efectos sustraídos a Monsieur *Galtier*, fotógrafo francés, durante su estancia en la capital en los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1858[89].

Salamanca y Córdoba son otras ciudades en las que la prensa destaca su presencia en la década de 1860 y es un anuncio publicado en *El Ampurdanés* en 1864 el que permite conocer con más detalle la actividad de este fotógrafo en la ciudad catalana de Figueras entre octubre y noviembre de ese año. En el anuncio se indica que "el artista, bastante conocido ya por el inteligente público" recala

[89] Boletín Oficial de la Provincia de León de 6 de febrero de 1860, nº xx, p 4

en la ciudad "de regreso de París" e informa de su oferta: "Un hermoso y variado surtido de marcos, cajitas de terciopelo, alfileres de pecho y de corbata para colocar retratos, etcétera". Y sus precios: 12 pesetas por una docena de tarjetas de visita; 10 reales por un retrato de tamaño regular con su marco" y la posibilidad de retratarse a grupos de gran tamaño". Como nota destacada del anuncio: "Se retrata aunque no haga sol"[90].

Por la oferta que el fotógrafo realiza en la prensa, se puede concluir que *Galtier* hacía daguerrotipos, que protegía con los marcos y las cajitas indicadas, así como retratos en miniatura, para colocar en alfileres.

4.4.2.2. Juan José García Peribáñez

Natural de Valladolid, inició su actividad fotográfica en 1857, a la edad de 22 años, aunque abandonó el oficio cuatro más tarde para dedicarse al negocio textil, la Camisería Francesa, en la Camisería Francesa de la capital castellana, ciudad en la que dispuso de gabinete estable abierto al público. Fue el primero de los fotógrafos locales de Valladolid que, con carácter profesional, logró dedicarse durante algunos años al negocio del retrato fotográfico, asegura González (2002). En los cuatro años que ejerció el oficio desplegó una intensa actividad. Se hicieron muy frecuentes sus desplazamientos a otras ciudades de la región, como León y Salamanca. En ellas trabajaba durante cortos espacios de tiempo, a modo de ambulante, aprovechando la ausencia de profesionales locales.

La ausencia de periódicos publicados en León de esos años no permite disponer de referencias publicadas sobre sus estancias en León, pero sí se puede conocer qué trabajo realizaba por los anuncios publicados en la prensa de Salamanca y Valladolid.

[90] *El Ampurdanés*. Figueras: Imprenta de la viuda de Bosch, 6 de noviembre de 1864, p. 4

Se anunciaba como "fotógrafo de París". Practicó la daguerrotipia, trabajaba todos los días, incluso los festivos, lluviosos y nublados y ofrecía retratos de todas las clases en negro o en colorido. Disponía de abundante surtido de cuadros, alfileres, estuches y medallones, y en letra capitular y destacado, un mensaje: "*Retratos en secreto*"[91].

Ricardo González (2002) ha teorizado sobre los "retratos en secreto" que ofrecía Peribáñez y asegura que:

> Se prestan a multitud de interpretaciones. Se puede pensar que eran una forma de salvar los reparos que algunos clientes tenían por retratarse mediante el nuevo sistema. Pero, por aquellos años, fotografiarse no constituía en modo alguno un desprestigio, sino todo lo contrario. La toma de desnudos fotográficos, por supuesto femeninos, podría ofrecernos otra posible interpretación de este sigilo fotográfico. (…) Las relaciones extramatrimoniales y los consiguientes intercambios de retratos podían ser otra posible causa de tan misteriosa actividad. Aunque, tal vez Peribáñez estuviese refiriéndose a una práctica, muy frecuente en el siglo XIX, que fue la de fotografías a los muertos. (p. 4)

4.4.2.3. Rafael Almazán Idelmón

De origen madrileño y zurcidor de oficio, se inició en el oficio de fotógrafo a la edad de 34 años en Valladolid, en 1860 y fue precursor de una próspera familia de fotógrafos que superó el siglo de actividad y que mantuvo estudios abiertos en Valladolid, Palencia, Burgos y Zamora, enumera González (2002).

Durante su primer año de oficio, se desplaza a la ciudad de León. El periódico *El Esla* anuncia el 7 de junio su próxima visita: "Retratista. Va a llegar a

[91] *Adelante, revista salmantina de ciencias y artes, literatura e intereses materiales*. Año I, nº 37 de 30 de agosto de 1860. Salamanca: editor responsable: Juan Sotillo, p. 4

esta capital dentro de pocos días el daguerrotipo-miniaturista Sr. Idelmón con una abundantísima colección de cuadros, alfileres, estuches, medallones, guardapelos, pulseras y *paspartons*. Aviso a los enamorados y a las que quieran sorprender al gacetillero con su retrato"[92].

El 28 de junio de 1860, una gacetilla de *El Esla* relata el trabajo del fotógrafo: "Hemos tenido ocasión de ver algunos de los retratos confeccionados por el aventajado artista Sr. Idelmón, que ha llegado a esta capital. El completo parecido de todos ellos (…) y lo bien concluidos y trabajados hasta en sus más mínimos detalles, nos hacen esperar que el Sr. Idelmón adquirirá para su gabinete gran clientela leonesa y abundante camada de pollos de cascarón (vulgo enamorados). Calva diz que es la ocasión / y ahora está cual una malva / id niñas luego a Idelmón / y mandadme un medallón / tengáis pelo o tengáis calva"[93].

Charles Davillier, aristócrata francés y poseedor de una gran fortuna, dedicó buena parte de su vida a viajar por Europa. En 1862 estaba en España y relató su parada en la ciudad de Astorga:

> Salimos de León hacia las 7 de la mañana y entramos hacia las 9 en la estación de Astorga. Aunque era día de feria, la ciudad estaba poco más o menos tan tranquila como de costumbre. Un fotógrafo venido ex profeso de Valladolid se había establecido al aire libre y no daba abasto a las peticiones del público. Le vimos ejecutar algunos retratos logrados, en su mayor parte de aldeanos de las cercanías, con su guitarra sobre la rodilla izquierda, iluminados con los colores más chillones. Este fotógrafo unía a su ordinaria profesión la de mercader de antigüedades y mientras que admirábamos sus productos nos ofreció, como una maravilla, un esmalte

[92] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, nº 46 de 7 de junio de 1860, p. 4

[93] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, nº 52 de 28 de junio de 1860, p. 4

> de los más mediocres, por el que nos pedía con gran naturalidad, cinco o seis veces más de su valor (como se citó en Casado, 1985, p. 218).

Ricardo González (2002) dice estar convencido de que es Idelmón el fotógrafo que venido ex profeso de Valladolid se había establecido al aire libre y no bastaba a llenar las demandas del público que describió el barón de Davillier a su paso por Astorga.

Peribáñez e Idelmón hicieron frecuentes viajes por la región con motivo de ferias y otras celebraciones locales. Pero lo cierto es que en el año 1862 Peribáñez había dejado ya la fotografía y, en consecuencia, lo más probable es que fuese Rafael Idelmón el fotógrafo al que se refería el viajero francés en *Voayage en Espagne*.

Esta teoría se refuerza al conocer por la prensa salmantina que en septiembre de 1860 Idelmón, que aprendió el oficio de Peribáñez, ya trabajaba solo. "El fotógrafo Idelmón, que estuvo en compañía con el señor Peribáñez, ofrece hoy por sí solo su gabinete de fotografía"[94].

4.4.2.4. Madame Ludovisi (Jeanne-Catherine Esperon / Catalina Esperon)

Madame Ludovisi, del estudio valenciano 'Ludovisi y su señora. SPQR. Fotógrafos Romanos' estuvo trabajando en León aprovechando la feria de 1860. El 8 de noviembre de ese año el periódico *El Esla* destaca su estancia y próxima partida, al tiempo que anima al público leonés a retratarse:

> Decidirse. Parece ser que dentro de breves días va a ausentarse de esta capital la conocida y acreditada fotógrafa madame Ludovisi que durante la

[94] *Adelante, revista salmantina de ciencias y artes, literatura e intereses materiales*. Año I, nº 40 de 9 de septiembre de 1860. Salamanca: editor responsable: Juan Sotillo, p. 4

> feria ha estado ejerciendo su profesión en la calle de la Rúa. Muchos son los retratos que hemos tenido la ocasión de ver, la mayor parte de amigos y conocidos y todos han llenado completamente nuestras exigencias, tanto por su exacto parecido como por lo bien concluidos y trabajados. Creemos cumplir con nuestro deber recomendando a nuestros suscriptores esta aventajada artista para que puedan aprovecharse de su trabajo en el corto espacio de tiempo que ha de permanecer entre nosotros"[95].

Atendiendo a las averiguaciones de la profesora María de los Santos García Felguera (2008) sobre la fotógrafa, esta había nacido en 1828 en la ciudad francesa de Guchen y cuando Madame Ludovisi, de soltera Jeanne-Catherine Esperon y en España llamada Catalina Esperon, retrata a los leoneses desde su gabinete de la calle La Rúa, aún no se ha establecido junto a su esposo, Antonio Ludovisi, en Valencia, ciudad en la que desarrolló su profesión al menos desde 1863 y hasta 1875, cuando ya viuda, decide dejar el estudio. Murió en Valencia en 1912 y en su estudio aprendieron el oficio fotógrafos españoles y franceses y especialmente sus hermanos: Benjamín, Eugenio y Alfredo, éste último fue fotógrafo ambulante. Hizo fotos de puertos, minas y ferrocarriles, de terremotos en Córdoba y Málaga, de cacerías reales de Alfonso XII y la reina; en noviembre de 1877 tiene estudio en Madrid.

4.4.2.5. Juan Pérez Galiano

Juan Pérez fue uno de los fotógrafos pioneros en la Comunidad Autónoma de Castilla y León. Trabajó como transeúnte en sus primeros tiempos y acabó instalándose como profesional en Segovia en el año 1867, tal y como documenta Ricardo González (2002), al tiempo que destaca su especial importancia dentro

[95] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, nº 90 de 8 de noviembre de 1860, p. 4

del panorama de los fotógrafos viajeros, una singularidad que González atribuye al haber trabajado como ayudante de Charles Clifford, el fotógrafo galés que realizó numerosos trabajos para la Casa Real Española y al que ya se ha hecho referencia anteriormente. Juan Pérez Galiano permaneció activo en Segovia hasta 1895.

Ricardo González (2002) estima que la colaboración entre Pérez y Clifford comenzó en 1953, con motivo de un encargo de la reina Isabel II para fotografiar el Real Sitio de San Ildefonso. En esa época estuvieron también en la capital segoviana donde tomaron algunos calotipos de magnífica factura.

González sitúa a Pérez y Clifford en Valladolid en 1854 tomando una amplia colección de vistas de la ciudad, y en 1856 en Burgos y de nuevo en Valladolid como transeúnte, hasta que se estableció, como se ha indicado, en Segovia en 1867. Aun disponiendo de galería fija en la ciudad castellana, quizá porque la clientela era escasa en Segovia, Pérez Galiano realizaba salidas profesionales a otras ciudades.

Destaca entre estos desplazamientos, una curiosa asociación que hizo con el fotógrafo asentado en León José María Cordeiro, en el año 1881. Juan Pérez Galiano aportaba al tranquilo panorama fotográfico de León la novedad de las ampliaciones, que tardaron bastantes años en conocerse fuera de las grandes ciudades. De la mano del fotógrafo local Cordeiro mostraba en una exposición situada en la Catedral estas copias de gran tamaño.

El anuncio destacaba que "*el Sr. Pérez, procedente de Madrid, posee los mejores aparatos que se conocen en Europa y América*". También se ofrecía la posibilidad de "ampliar los retratos de personas fallecidas, a todos los tamaños, incluido el natural y la posibilidad de pintar al óleo y a la aguada los retratos"[96].

[96] *La Crónica de León* del 29 de octubre de 1881, p. 3

4.4.2.6. Juan Peinado

> El fotógrafo, Sr. Peinado, que tiene establecida su galería en Valladolid, residirá una corta temporada en esta población [León] y tiene el gusto de ofrecer sus servicios al público de León en la galería que ha establecido en la calle del Cid número 22 donde se hacen toda clase de reproducciones, ampliaciones, tarjetas de visita, americanas y miniaturas[97].

Juan Peinado comenzó a trabajar en el estudio del empresario Lorenzo Caballero Vidal, quien había llegado a Valladolid en 1851 ejerciendo el oficio de dentista-óptico. Este, en 1861 sumó la fotografía a su dedicación profesional y en el mismo edificio en el que la galería fotográfica ocupaba el último piso, puso en marcha un café cantante, *El Café Moka*. El peso de la galería lo llevaba Juan Peinado, quien en 1866 se asoció con Caballero. Tras diferentes avatares empresariales, Juan Peinado regentó galería propia en Valladolid, aunque nunca dejó de trabajar como ambulante, según le consta a Ricardo González (2002).

4.4.2.7. Juan M. Ocaña

A través de los textos de Ricardo González (2002) se sabe que este fotógrafo tuvo estudio en Valladolid desde 1885 hasta 1902 y que en algún momento que no puede datar tuvo también galería en Palencia, pues en esa ciudad están localizados algunos de los cartones fotográficos.

En la ciudad de León estuvo en 1886 como transeúnte y se anunciaba como:

[97] *La Crónica de León* de 10 de septiembre de 1881. p. 4.

> Fotógrafo, muy conocido y acreditado en Valladolid, ofrece al ilustrado público leonés su Gabinete fotográfico instalado Plazuela de las Torres de Omaña, número 3, donde hace los inmejorables retratos a cuatro reales, ofreciendo al público la garantía, que no gustando no se entregarán. Solo por un mes[98].

4.4.2.8. Gerier

Gerier es otro de los fotógrafos que de manera ambulante trabajaron en León. No se han encontrado referencias a este autor en ningún manual, pero se puede confirmar que estuvo en la ciudad por un anuncio en la prensa. "*Mr. Gerier, notable fotógrafo de París hállase en nuestra ciudad con objeto de tomar varias vistas de nuestra hermosa catedral para ponerlas a la venta en su acreditada galería parisien, una de las mejores del mundo*"[99].

4.4.2.9. Antonio de Inés

Antonio de Inés tenía a finales del XIX galería fotográfica en Valladolid y estuvo asociado con Fructuoso Bariego, otro fotógrafo instalado también en Valladolid. Durante los años que trabajaron asociados fotografiaron buena parte de los establecimientos comerciales vallisoletanos de finales del XIX, confirma González (2002). (**Foto 14**, p. XI)

[98] *El Porvenir de León* de 29 de mayo de 1886. p. 4

[99] *La Provincia*, 21 de septiembre de 1893. año I, nº 9, p. 3

4.5. La industria y el comercio fotográficos

En 1851, el escultor británico Scott Archer introdujo un nuevo procedimiento fotográfico que convirtió al daguerrotipo y a los procesos basados en el calotipo en residuales. De la imagen única daguerriana se pasó, inicialmente, al proceso negativo-positivo, siendo los negativos papeles a la sal o papeles encerados (calotipos) y a partir de 1851 ganó terreno entre los profesionales la obtención de negativos fotográficos sobre vidrio impregnado con la sustancia conocida como colodión[100]. El tándem formado por los negativos en cristal al colodión y el papel a la albúmina[101] para los positivos se utilizará hasta bien avanzado el siglo XIX, hasta la llegada en la década de 1880 de las placas de gelatino bromuro, de fabricación industrial.

Volviendo a las placas de cristal sensibilizadas con colodión, aunque la tarea de los fotógrafos fuera de la galería seguía resultando muy trabajosa, pues la placa de cristal era sensible a la luz mientras el colodión estuviese húmedo (pocos minutos en condiciones favorables), lo que suponía actuar contra reloj, sí que supuso una tarea menos poder contar con colodión fotográfico industrial, de manera que así la sustancia fotosensible no tenían que fabricársela ellos mismos.

En León, al menos desde 1876, existía la posibilidad de adquirir el colodión fotográfico que fabricaba la industria leonesa Merino e Hijo, G.[regorio] F.[ernando]. Por el Catálogo de la Exposición Regional Leonesa de 1876 sabemos que esta firma lo fabricaba, al igual que centenares de formulaciones químicas

[100] El negativo de colodión está constituido por una capa de colodión (algodón pólvora) disuelto en éter y depositado sobre una plancha de vidrio y sensibilizado con sales de plata. El soporte (cristal) permite la reproducción de una gran nitidez y amplitud tonal, negado a los negativos de papel.

[101] Las propiedades de la albúmina (obtenida de las claras de los huevos de gallina) como base de emulsiones fotográficas era conocida desde la década de 1840, pero no fue hasta el desarrollo de los negativos de cristal al colodión cuando empezó a utilizarse masivamente. La albúmina se extendía sobre un papel y se dejaba secar. Cuando el papel iba a ser utilizado, se sensibilizaba en una solución de sales de plata y se obtenían positivos por contacto. La imagen se obtenía sobre el papel y no en el papel, como ocurría con los calotipos, lo que mejoraba extraordinariamente la calidad de la misma.

más[102]. La fábrica de la Sociedad Leonesa de Productos Químicos se había levantado en 1864 en el barrio de San Lorenzo, detrás de la Catedral.

La información recogida por Mingote (1879) sobre la fábrica arroja luz sobre su actividad, que se supone de gran importancia. Los cinco edificios en los que se distribuían sus áreas de actividad ocupaban una superficie de miles de metros cuadrados. En ella trabajaban más de 30 obreros cualificados, así como decenas de ayudantes, mozos y otras categorías profesionales.

La vinculación del negocio de droguería y farmacia de la familia Merino con el mundo de la fotografía se extendió hasta el siglo XX y es habitual encontrar en diferentes referencias publicitarias en prensa de las primeras décadas del pasado siglo la oferta de diferentes objetos fotográficos de este comercio, como es el caso del completo surtido de aparatos fotográficos que se venden en 1903 en la farmacia y droguería de Plaza y Velasco (nombre de la sociedad desde 1899 tras la entrada en el capital social de diferentes socios). En concreto, se ofertan "cámaras oscuras desde 12,50 pesetas"[103].

En 1907 sigue siendo el único establecimiento de la capital de la provincia en el que se ofertan aparatos para fotografía, al tiempo que aparatos de cirugía veterinaria y el resto de productos propios de una farmacia y droguería[104]. Ya en la década de 1920 dispone de diferentes formulaciones fotográficas como reveladores y viro fijadores fotográficos[105].

Ni en la bibliografía existente sobre la materia, ni en anuncios en prensa o en guías y anuarios comerciales se ha localizado más información, salvo los apuntes del anuario Bailly-Bailliere de 1916 para Astorga, que cita a Pascual Suárez en el apartado de aparatos y artículos de fotografía, y en la *Guía Comercial y Artística de León y su provincia* de 1923, en la que se cita la

[102] *Catálogo de la Exposición Regional Leonesa de 1876*

[103] *El Mensajero Leonés* de 23 de mayo de 1903, p.3

[104] *Diario de León* de 14 de marzo de 1907

[105] Formulaciones detalladas en el libro de formulaciones de la actual farmacia Merino

droguería Lisardo Martínez y el bazar de Eladio Santos como establecimientos comerciales dedicados a la venta de aparatos y artículos de fotografía.

Lo mismo ocurría en otras capitales de provincia del entorno. Los materiales necesarios para la práctica de la fotografía no se encontraban fácilmente, salvo en los establecimientos especializados de Madrid o Barcelona. Los grandes comercios de estas ciudades atendían directamente a los fotógrafos del resto de capitales, así como a algunas tiendas locales, generalmente droguerías. González (2002) destaca que en Valladolid, los comercios que atienden las necesidades básicas de los fotógrafos locales son un bazar quirúrgico y una perfumería, así como alguna droguería, y en Burgos, Palencia y Zamora también la referencia son las droguerías.

4.6. La fotografía en movimiento

En este apartado se tratarán los diferentes espectáculos visuales que se desarrollaron desde principio del siglo XIX y que tenían como sustento, primero el dibujo y la pintura, y la fotografía después. A partir de la invención de la fotografía, las imágenes fotográficas sustituyeron a los cuadros pictóricos, lo que confirió a estos espectáculos la incontestable carta de realidad que, con el paso de los años, iría evolucionando en un nuevo arte: el cine, las imágenes fotográficas en movimiento.

Forman parte también de este epígrafe las manifestaciones pre cinematográficas en León, la fotografía animada, así como las proyecciones de cine a las que los leoneses pudieron asistir, las filmadas en León y las películas que proyectaban los empresarios de manera ambulante en sus barracas, en los cafés, en las sociedades recreativas o en el teatro de la capital de la provincia.

Se proyectará, asimismo, la mirada hacia el siglo XX. Los primeros empresarios locales y los grandes estrenos hasta llegar a 1928, fecha de la primera película de ambiente leonés estrenada en un teatro leonés.

4.6.1. Manifestaciones precinematográficas. La fotografía animada

El cine no es el objeto de este trabajo, pero sí que parece necesario trasladar a estas páginas las manifestaciones pre cinematográficas que concurrieron en León, en los primeros años basadas en pinturas, dibujos o grabados, y cerca ya de final de siglo, en 1897, con fotografías como sustento con la llegada a la ciudad del primer kinematógrafo[106].

[106] El kinematógrafo, inventado por Thomas Edison y William K. L. Dickson, está considerado como la primera máquina de cine. Era ya utilizada a principios de la década de 1890 y pronto se hizo popular en fiestas de carnavales y en atracciones. Era un aparato destinado a la visión individual de bandas de imágenes sin fin, pero que no permitía su proyección sobre una pantalla. Era una caja de madera vertical con una serie de bobinas sobre las que corrían 14 m. de película en un bucle continuo. La película, en movimiento constante, pasaba por una lámpara eléctrica y por debajo de un cristal magnificador colocado en la parte superior de la caja. Entre la lámpara y la película había un

Antes de llegar a desarrollarse el cine, tal y como lo concibieron los hermanos Lumière, se desarrollaron multitud de procesos basados en la ciencia y en la técnica con las imágenes, bien pictóricas, bien fotográficas, como epicentro. Al igual que la fotografía, el cine no fue un descubrimiento, sino más bien una evolución.

> Los espectáculos de sombras hicieron furor en toda Europa en el siglo XVIII. Hacia el año 1879, un pintor y decorador teatral de Alsacia, Phillippe-Jacques de Loutherbourg deleitaba a la buena sociedad de Londres con un espectáculo que él llamaba Eidophusikon, un teatro de efectos con escenas en miniatura animadas gracias al astuto empleo de las luces y las sombras. (*Historia Universal del Cine*, 1990, p. 5)

Otro antecedente lejano del cine, como concepto, es el Panorama, inventado por el pintor irlandés Robert Barker en 1787; los Panoramas gozaron gran popularidad en toda Europa durante más de medio siglo. Germain Baps los define como: "una pintura circular expuesta de manera que el ojo del espectador, situado en el centro y abracando todo el horizonte, no encuentre más que el cuadro que lo envuelve", refleja Sáenz Pedrero (2014) en su obra.

Pero la culminación de la era de la pintura como espectáculo fue el Diorama. Louis Daguerre ideó durante su etapa como escenógrafo de la Ópera de París el espectáculo que llamó Diorama (de las palabras griegas, *dis*, día, y *horama*, lo que se ve) un ingenioso espectáculo visual que consistía en la exhibición en una sala a oscuras de enormes pinturas traslúcidas hábilmente iluminadas de manera que se conseguían efectos como que el día se convirtiera

obturador de disco rotatorio perforado con una estrecha ranura, que iluminaba cada fotograma tan brevemente que congelaba el movimiento de la película, proporcionando unas 40 imágenes/segundo.

en noche, que un día soleado se tornara en nublado o que corriera el agua por los arroyos[107].

El Teatro del Diorama de París se edificó en las inmediaciones de la plaza de la República y se inauguró el 1 de julio de 1822. Su éxito creció entre el público de la capital francesa, de manera que un año después Londres disponía del segundo Diorama de Europa a través de un socio de Daguerre. Madrid inauguró su Diorama en 1838, en la Escuela de Platerías, en las inmediaciones del Museo del Prado. Durante sus más de 20 años de funcionamiento –dice Sáez Pedrero (2014), se exhibieron las dos mismas vistas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. *(Sobre el Panorama y el Diorama, ver ilustraciones en **Anexo** del Capítulo 3, p. V y VI)*

Sin embargo, de todos los entretenimientos ópticos, la Linterna Mágica fue el más popular y duradero que, simplificando, se asimila a los actuales proyectores de diapositivas[108]. Las representaciones de fantasmagorías[109], cosmoramas y polioramas[110], entre otros, tenían en común la puesta en escena de ilusiones ópticas sorprendentes por su realismo. Las imágenes seguían siendo dibujos, pinturas sobre cristal, en este caso. (**Anexo**, p. XII)

El Diorama, los Panoramas y las linternas mágicas más sofisticadas tienen la capacidad de marcar lentamente el paso del tiempo mientras cambia la escena observada, un aspecto narrativo negado a los Diaphanoramas, uno de los primeros artefactos creadores de ilusiones ópticas realizados con fotografías en papel. Coloreadas y perforadas en algunos de sus elementos, explica Lee Fontanella (1994), y colocadas en una caja que permitía iluminarlas por detrás,

[107] El Diorama consistía en gigantescos cuadros en los que se lograban sutiles efectos de iluminación y otras transformaciones por medio del manejo ingenioso de toda una serie de dispositivos que controlaban la luz arrojada sobre la imagen, en parte transparente, desde delante y desde atrás. *Historia Universal del Cine*. (1990). (Tomo I). Barcelona: Editorial Planeta, p. 5

[108] Se trata de una poderosa fuente lumínica, concentrada por medio de un condensador y que atraviesa una imagen transparente para proyectar una impresión ampliada de la misma, con todo su color y detalle, sobre una superficie blanca. *Historia Universal del Cine*. (1990). (Tomo I). Barcelona: Editorial Planeta, p. 6

[109] Nombre con el que se denominaban los espectáculos visuales en los que se proyectaban fantasmas, brujas, demonios…

[110] Denominación si lo que se proyectaba eran paisajes, monumentos, edificios, escenas de poblaciones, escenas de la naturaleza

entretenían a la burguesía del último tercio del siglo XIX con los cambios de atmósfera que los cambios de luz proporcionaba[111]. (**Anexo** , p. XIII)

Todos estos medios de producción de fantasías conforman el contexto visual que define la época en la cual aparecerá y se desarrollará la fotografía y todos tienen de cinematográfico la posibilidad de convertirse en una vista cambiada, en una 'escena viva'.

La profesora Sáez Pedrero (2014) se pregunta si existe alguna relación gráfica, además de la puramente cronológica y contextual, entre la fotografía y otros espectáculos fantásticos, ¿puede el Diorama, por ejemplo, ser considerado como un antecedente inmediato del daguerrotipo? Su respuesta es que:

> El Diorama produce imágenes que confunden a la percepción y hacen creer al espectador que está contemplando una visión directa del mundo. El realismo característico de la representación fotográfica relaciona las imágenes del daguerrotipo con los cuadros diorámicos. La impresión de verosimilitud que experimenta tanto el observador de una fotografía, como el espectador de una sesión de Diorama, pone en relación a estos dos medios gráficos en apariencia tan alejados conceptualmente. (p. 64)

En uno de los programas de mano del Diorama de Madrid se explicaba que "el Diorama aspira a ofrecer a espectador la verdad misma de los objetos que quiere representar"[112], anhelo perseguido por quienes investigaron sobre los diferentes procedimientos pre fotográficos cuyo fin último era ese: obtener una imagen exacta de la realidad.

[111] "Se trata de fotografías de gran formato (25x35 cms) positivadas a la albúmina y pintadas a la acuarela, además de perforada en determinados puntos que dejaban así pasar la luz. La fotografía se pega muy estirada a un marco previamente encorvado para que la imagen parezca más panorámica. Para verlas se colocaban en una caja, triangular en su profundidad. Dentro de la caja y detrás de la imagen se colocaba una vela". Fontanella, L. (1994). *Diaphanoramas en el Museo Romántico de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura, p.12

[112] Reproducción del programa de mano original recogido en *Summa Artis*. (2001) vol. XLVII. Madrid: Espasa Calpe, p. 65

En la obra *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Roman Gubern (1997) apunta que:

> Suele admitirse que antes de 1905 el cine español no existió a efectos prácticos. Por esa misma razón, el páramo de diez años que se extiende desde 1896 a 1906 resulta especialmente intrigante para el historiador que trata de descubrir pistas e iniciativas dispersas y aisladas en este agujero cinematográfico del recodo entre dos siglos. (p. 11)

En ese marco temporal descrito por Gubern, entre 1896 y 1906, es en el que se encuadra este capítulo de la tesis.

En abril del año 1860, por las fiestas de Pascua, llegaron a la ciudad de León las primeras representaciones de imágenes animadas de las que hay constancia documental. *Vistas de la Guerra de África*, en forma de Cosmorama, una manifestación pre cinematográfica que, aunque en la sección Gacetilla del periódico que se detalla no tiene el total beneplácito de la prensa, era muy demandado por la sociedad de la época:

> Dicen que para las próximas Pascuas, vamos a tener nada menos que Cuadros Vivos en el Teatro, Circo ecuestre en el ídem del Convento de San Francisco y un gran Cosmorama con Vistas de la Guerra de África. Para los gacetilleros no es malo, que algo se pesca, pero para los que reúnen a ese epíteto de amadores es una epidemia que viene a hacer estragos en los bolsillos de sus chalecos… Protestamos abiertamente contra tal infamia si nuestras niñas no prefieren el aire libre a esas obscenas costumbres del siglo diez y nueve ¡¡prrrr prrrrr!! [113]

[113] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Años 1, nº 28 de 5 de abril de 1860, p. 3

Los espectáculos de entretenimiento originados por la imagen fija, dibujos o pinturas, eran ya habituales en el siglo XIX:

> Desde esta perspectiva histórica, la «fotografía animada» —término que preferiremos por considerarlo el más preciso— no representa más que una de las numerosas y florecientes aplicaciones prácticas que combinaban la fotografía y los espectáculos ópticos característicos de los siglos XVIII y XIX. Mediada la década de 1850, las fotografías comenzaron a sustituir a los dibujos. A las sombras chinescas, linternas mágicas, que en el último cuarto del siglo XIX posibilita la proyección de fotografías, desplazando a las placas de vidrio pintadas a mano, y fantasmagorías, una variante del espectáculo de linterna mágica en el que se proyectaban fantasmas y diablos que buscaban provocar miedo en el espectador, le sucedieron las cajas ópticas. Mirando en su interior, se observaban las imágenes de forma individual y estas cajas recibían diferentes denominaciones como titirimundi, mundonuevo, cosmorama, neorama o poliorama. El cosmorama era una atracción popular itinerante, aunque también existían algunos montados en locales estables. Se expandió ya en la época romántica. Imágenes de paisajes, ciudades, monumentos o escenografías fantásticas, batallas... Pequeñas vistas al óleo o la acuarela que se exponían a una cierta distancia vistas través de cristales o visores que deformaban ligeramente la visión.
> (Frutos Esteban y Perez Millán, 2001, p.173)

Otra referencia a los espectáculos de ‘cuadros en movimiento’ o ‘cuadros disolventes’ a los que los leoneses tenían acceso es el que Sir Williams Walter acerca al Teatro Municipal en mayo de 1876. La información aportada por el autor de la gacetilla en la sección Ecos Locales, permite conocer las características del espectáculo:

> En la primera función fueron principalmente aplaudidos la Catedral de Bristol, con sus efectos de verano e invierno, la procesión del Corpus en la iglesia de la Cartuja de Pavía, la decoración de la ópera Aida, la fortaleza de Melilla, pero sobre todo lo que llenó de admiración a la concurrencia fue el incendio del Monasterio del Escorial cuyos efectos de tempestad, relámpagos, rayos, humo, y llamas devoradoras no podían ser más naturalmente imitados, siendo esta imponente escena a cada instante calurosamente aplaudida. En la segunda exposición fueron saludados con nutridos aplausos los cuadros de movimiento como la llegada de Cristóbal Colón, el paso de un tren, no dejando de elogiar los que se refieren a las principales suertes de una corrida de toros[114].

Los espectáculos pre cinematográficos comenzaron a ser una actividad habitual y con periodicidad, asociada a la celebración de ferias, fiestas y mercados en la ciudad de León en la década de 1880. El Gran Poliorama y sus imágenes en movimiento coincidieron con la feria agrícola y ganadera de octubre y noviembre de 1886. La gacetilla de prensa relataba el acontecimiento:

> En medio de la plazuela de San Marcelo, se levanta la barraca donde se exhibe este poliorama. Tiene hermosas vistas de edificios notables, ciudades, paisajes, salones, episodios de guerras y hechos célebres. En el centro del local hay dos estereoscópos representando las escenas más importantes de las mejores óperas del repertorio moderno; todo muy bien alumbrado, lo que contribuye a dar más realce a espectáculo. En este mismo pabellón se exhibe la Mujer Torpilia, joven electrizada que se presenta al público una vez cada hora"[115].

[114] *El Porvenir de León*. 20 de mayo de 1876, p. 3

[115] *Diario de León*, 27 de octubre de 1886, p. 2

En febrero de 1897, los leoneses pudieron admirar otro espectáculo de linterna mágica, ésta vez en el Teatro Municipal: "Cuadros ilusionistas de las principales maravillas del mundo y exhibición de los más históricos y notables edificios de Francia". Las sesiones comenzaban a las ocho y media de tarde al precio de 40 céntimos la entrada general[116].

En agosto de 1891, Edison patentó el visor Kinetoscope, una caja de madera vertical que contenía una serie de bobinas sobre las que corrían 14 metros de película en un bucle continuo. Ofrecía al ojo humano aproximadamente 40 imágenes por segundo. La máquina se ponía en funcionamiento echando una moneda que activaba el motor eléctrico y ofrecía un 'espectáculo' de aproximadamente 20 segundos de duración. Los primeros modelos fueron exhibidos en 1893, año en el que se empezó a fabricar de manera generalizada. El primer salón kinetoscope se abrió en Nueva York en 1894, año en el que se produjeron las primeras exhibiciones en París y en Londres[117].

En mayo de 1895, los madrileños podían disfrutar del kinetoscopio del número 34 de la Carrera de San Jerónimo:

> Las fotografías en movimiento que constituyen el último invento logrado por Edison son un espectáculo curiosísimo. En el kinetoscopio se ven las figuras animadas; se ve al equilibrista Caicedo realizando sus arriesgados ejercicios en la maroma, a la bailarina Carmen Otero, que tanto furor hace en París, su graciosa danza y otras escenas entretenidas que ofrecen extraordinaria novedad".[118]

[116] *El Porvenir de León*.20 de febrero de 1897, p. 2

[117] *Historia Universal del Cine*. (1990). (Tomo I). Barcelona: Planeta, p. 19

[118] *La Correspondencia de España.* Madrid, jueves 23 de mayo de 1895, p. 4

Gracias al Kinetoscopio, los leoneses pudieron admirar verdaderas imágenes en movimiento en marzo de 1897, cuando se instala un kinetógrafo durante una semana en el café de la Iberia, de la calle La Paloma de la ciudad; un "ameno y científico" espectáculo que permitía a los leoneses, previo pago de 75 céntimos, 50 céntimos para niños y militares, conocer el invento que Edison había presentado oficialmente en Nueva York tres años antes. Se ofrecían cuatro sesiones al día de una hora de duración cada una, desde las 19 a las 21 horas.[119]

"Merece visitarse el kinetógrafo, el nuevo aparato de la fotografía animada", decía otra gacetilla tres días después de la sesión de estreno. "Los cuadros y vistas que exhiben sorprenden gratamente al espectador (…) el tren en movimiento, con el barullo propio de las grandes estaciones y la aglomeración de viajeros que bajan y suben en los departamentos; el juego de los niños, los buques que navegan, recrean la vista en términos que parece encontrarse uno entre seres vivos y de carne y hueso"[120].

4.6.2. Lumière en León

La primera exhibición pública del Cinematógrafo de los Hermanos Lumiére se realizó en la Societé d'Encouragement à l'Industrie Nationale el 22 de marzo de 1895. La película era Salida de la fábrica Lumiére.

El domingo 11 de octubre de 1896, Eduardo Jimeno Peromarta y su hijo Eduardo Jimeno Correas filman la que se considera la primera película española. Ambos habían descubierto el cinematógrafo en el mes de mayo de 1896, en un local de la Carrera de San Jerónimo, en Madrid. Compraron, desplazándose hasta Lyon donde se encontraba la fábrica, una cámara Lumière por 2.500 francos que servía tanto para la toma de vistas como para la proyección y positivado. Filmaron la primera película frente a la Puerta Baja de la basílica del Pilar de

[119] *El Porvenir de León: periódico independiente*. 24 de marzo de 1897, p. 2

[120] *El Porvenir de León: periódico independiente*. 27 de marzo de 1897, p. 2

Zaragoza, una cinta que muestra la salida de los fieles de la misa de 12 y tiene una duración de 1 minuto. Restaurada, en la actualidad se conserva en el archivo de la Filmoteca de Zaragoza.

La primera proyección en León del cinematógrafo Lumière y el Micrógrafo Bettini en alta voz se realizó el 5 de mayo de 1900 en el Teatro Municipal. La entrada a "uno de los más cultos espectáculos del progreso universal" costaba 40 céntimos[121].

El Teatro Municipal fue durante décadas y hasta los años 20 del siglo XX el único de la ciudad. Construido entre 1845 y 1846 sobre los restos del antiguo patio de comedias del siglo XVII, sus cuatro pisos se llenaban de leoneses, no sólo para las representaciones musicales o teatrales, sino cuando algún político concitaba el interés de los ciudadanos para ofrecerles un mitin. Por la prensa de la época, se comprueba que eran habituales las sesiones dedicadas a diferentes acciones benéficas, con recaudaciones destinadas a las asociaciones caritativas de la ciudad, a los damnificados de algún accidente o a los inutilizados de la Guerra de África.

A comienzos del siglo XX, tras la inauguración del segundo teatro de la ciudad, el Alfageme, el municipal pasa a denominarse Teatro Principal y en 1961 se cerrará para dar paso a dependencias municipales.

León no disponía de otro edificio específicamente destinado a albergar representaciones, proyecciones y actuaciones variadas, como los denominados salones de atracciones o pabellones que sí se construyeron en otras capitales de provincia, como el Salón Pradera, en Valladolid; el Palacio de la Luz, en Burgos; el Pabellón Iris, en Avilés; El Modernista, en Gijón; el Lino, en A Coruña; el Maravillas, en Pontevedra, etcétera.

[121] *El Porvenir de León: periódico independiente*. 5 de mayo de 1900, p. 3

Las ferias de octubre de 1900 son las que traerán a León al pionero del cine en España, Eduardo Jimeno, que instala su cinematógrafo Lumière en la sociedad Nuevo Recreo Industrial del 24 de octubre al 28 de noviembre, "allí acude diariamente numeroso público a ver la hermosa colección de cuadros. Algunos llaman extraordinariamente la atención, como el Carnaval de Niza, la Plataforma Giratoria de la Exposición de París, la Llegada de un tren a San Sebastián, el Diablo en el Convento y otros muchos"[122].

Eduardo Jimeno regresó a León para la feria de Los Santos de 1901 y exhibió sus películas en el teatro municipal desde el 24 de octubre hasta el 11 de septiembre. Pastrana (2002) puntualiza que el empresario zaragozano exigió al ayuntamiento la condonación de la mitad de los derechos de alquiler del teatro de 20 pesetas/día por no haber usado el material de las instalaciones, petición que fue aceptada.

El cine pasó a ocupar un lugar privilegiado entre las actividades de ocio de la sociedad leonesa. Y en España, como en otros países, los primeros empresarios y profesionales del ramo se reclutaron en otras profesiones colindantes del comercio, de la industria y el comercio fotográfico. Así, en enero de 1901, el fotógrafo local Winocio Testera Pérez instala "en el Salón Iberia un cinematógrafo Lumière y un Panorama Nacional e Imperial (que permitía a varias personas a la vez ver imágenes fijas e iluminadas a través de visores estereoscópicos), celebrando sesiones todos los domingos desde las seis de la tarde en adelante"[123].

En marzo de este primer año del siglo XX, se instala otro cinematógrafo Lumière en el Casino Leonés, con sesiones al precio de 25 céntimos, la entrada general y de 40 la de preferencia.

[122] *El Porvenir de León: periódico independiente*. 31 de octubre de 1900, p. 3

[123] El Porvenir de León: periódico independiente. 19 de enero de 1901, p. 3

Mayo de 1901 es un mes especialmente reseñable para la historia de León, pues es el de la celebración de la reapertura al culto de La Catedral tras las obras de restauración que impidieron su uso durante más de cuatro décadas, dejándonos, según relata Pastrana (2001), otras dos referencias: el día 26 se realiza una proyección privada en el Palacio Episcopal para los prelados invitados a los actos conmemorativos y dos días más tarde se exhiben cuadros cinematográficos en la Plaza Mayor en una sesión pública que forma parte del programa de festejos populares organizado por el Ayuntamiento.

4.6.3. Las barracas del cine

El fotógrafo Pepe Gracia (1986), dedica a *Las barracas del cine* uno de los capítulos de su libro *El León de Pepe Gracia*, ilustrado con dibujos realizados por él mismo (**Anexo**, p. XII). Fechado en 1904, relata sus recuerdos sobre el cine:

> El cine empezó muy pronto en León, que se aficionó seguidamente a él. A primeros de siglo, se instalan en la Plaza de San Marcelo las barracas de Pradera, Sanchís y Pinacho. Que proyectaban películas en blanco y negro. Era por las fiestas de San Juan y San Pedro, San Andrés y Todos los Santos. El cinematógrafo era una de las atracciones más importantes de estas ferias. Los dueños de estas barracas eran de Valladolid, y aquí hacían un gran negocio, pues tenían llenos diarios. Nos costaba dos reales la general y una peseta la preferencia. Primero se proyectaba la película, que casi siempre era por episodios: La Moneda rota, Judex, El Conde Hugo, Las aventuras de Marco Polo… y luego, como fin de fiesta, había un número de varietés, como La Mariposa Fantástica y Luminosa, que era una señorita más o menos gorda, ataviada con su traje de malla de color rosa y unas alas grandes que movía como si estuviera volando, mientras el operador de cine proyectaba sobre ella con la máquina una serie de colorines que nos causaban estupor. También traían a veces el explicador, que durante la proyección narraba el argumento de la película con mucha gracia, y Doña

> Elvira Casas, tocando el piano como música de fondo. Cuando se pasó el furor del cine, empezaron a venir con las barracas, compañías de varietés, como la de Ramper, y zarzuela, interpretando Los Chicos de la Escuela, Ruido de Campanas, Alma de Dios, La Fiesta de San Antón, El Santo de la Isidra y hasta La Corte del Faraón. (s.p.)

La prensa de la época, la mejor y casi única fuente de documentación para conocer la actividad ociosa de los leoneses entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, permite constatar que al menos desde 1903 y durante casi una década, el cine en León fue un espectáculo asociado a barraca y pabellón ambulante.

Los *encuentros* con el invento de Lumière se producían en las ferias de Los Santos y con motivo de la segunda cita ferial relevante de la ciudad, la que concitaba la atención de ganaderos a finales de junio: San Juan y San Pedro. Diferentes empresarios incluyeron en sus periplos nacionales la céntrica plaza de San Marcelo de León, en donde instalaban sus 'cines' intercalando las sesiones cinematográficas con figuras de cera, actuaciones de bailarines, cantantes de zarzuela, cómicos, funambulistas...

Las barracas de Antonio Sanchís, Julio Pradera y e Isidoro Pinacho, primero, y los salones de los señores Bécker y García, el *Pabellón Oriental* y el *Cinema Lux* más tarde, al igual que los circos ambulantes y las barracas de fieras, ofrecían hasta tres sesiones diarias, comprometiendo en muchos casos el importe de la taquilla con diferentes obras sociales y caritativas de la ciudad. Las sesiones diarias de estas barracas eran a las 6, 7, 8, 9 y 10 de la noche y los domingos había matinés, a la salida de misa de las 12.

El valenciano Antonio Sanchís instala su barraca en la plaza de San Marcelo de León en junio de 1903 "para atender al ilustrado público que acuda a presenciar sus variados programas". Su amplio barracón siempre estaba "completamente atestado de espectadores", como decía la prensa de la época,

que pedía "a los señores de orden público y porteros municipales una rigurosa inspección con las 'palomitas' para que tiendan el vuelo a la hora que marca el reglamento y no a la de los espectáculos, pues colocan en situación violentísima a las personas a cuyo lado se sientan[124].

El ventrilocuo Caballero Ferry y sus autómatas y la compañía cómico-dramática de Eustaquio Salado compartirán espacio en la barraca de Sanchís, que en todas las sesiones de esta temporada de 1907 presenta un "grandioso programa cinematográfico" y el estreno de la película *Historia de un Náufrago*. Sanchís regresa a León en 1909. Inaugura su pabellón de movimiento continuo el 24 de octubre. El público acude en masa para admirar al portento musical mundial, Mr. Charles Lamas, violín humano y al famoso cantaor Mochuelo con su acompañante el guitarrista Tocolo, que cosechan éxitos en el Real Kosmograff Sanchís. Contrata a artistas leoneses, regala juguetes a los niños por Reyes, recauda fondos para la Asociación de la Caridad y para el cuartel de infantería de la ciudad y cierra temporada el 31 de enero de 1910 con la Troupe Taylor, una atracción mundial procedente del Empire Theatre de Londres[125].

En 1912 alquila el Teatro Principal, el único de la ciudad, aprovechando a los artistas que tenía contratados para el teatro de Oviedo, ciudad asturiana en la que reside y, todavía en 1913, la prensa relata sus éxitos en el coliseo leonés.

4.6.4. Los hermanos Pradera. Las primeras películas de ambiente leonés

Francisco Javier Frutos y Juan Antonio Pérez Millán (2001) señalan el año 1897 como en el que se grabó la primera película en una provincia de la Comunidad Autónoma, al menos de la primera que queda constancia escrita. Fue en Salamanca por parte del empresario Augusto Márquez, procedente de Plasencia y Béjar, que exhibió su cinematógrafo Lumière en diciembre de 1897,

[124] *El Porvenir de León*. 20 de junio de 1903

[125] *El Porvenir de León*, 31 de enero de 1910

en el Teatro Liceo. Tanto *El Adelanto* como *El Fomento de Salamanca* incluyeron el día 15 de diciembre la siguiente información en su sección de noticias locales:

> Los empresarios del cinematógrafo han obtenido una bonita fotografía del Tormes, con lavanderas en sus orillas, tomada en las inmediaciones del puente de piedra. En la función del jueves será presentada al público. Como de costumbre, todos los cuadros fueron muy aplaudidos y la mayor parte de ellos repetidos (p. 173).

Las primeras películas con ambiente leonés se proyectaron con ocasión de la feria de Los Santos de 1904. "El Sr. Pradera, dueño del soberbio cinematógrafo de la plaza de San Marcelo hizo ayer, a la salida de misa de las 12 de la Catedral, varias fotografías (una cinta de 50 m de larga) que mañana o pasado podrá admirar el público proyectada por los aparatos del cinematógrafo de dicho señor", un acontecimiento que se repitió una semana más tarde cuando el Sr. Pradera hizo "varias fotografías de la calle de San Marcelo durante el paseo del Regimiento de Burgos de vuelta de misa y durante el paseo que se formó de doce a una"[126].

El vallisoletano Pradera volvió a tomar imágenes leonesas en 1905 y en las sesiones de despedida de 1906, el 20 de enero, hizo un pase especial con las "cintas cinematográficas impresionadas a la salida de la misa de las 12:00 en La Catedral y durante el paseo que se formó en el atrio"[127].

Pradera mantuvo su presencia en las ferias leonesas hasta 1908, año éste último en el que excepcionalmente ubicó su barraca en la Plaza de la Catedral. En su 'cine' debutaron en diciembre de 1906 los "célebres escéntricos" *Los Kikos*, protagonistas ese mismo año de una cinta dirigida por Fructuoso Gelabert y

[126] *El Mensajero Leonés.* 7 y 14 de noviembre de 1904

[127] *Diario de León*. 25 de enero de 1906

producida por Films Barcelona. Los leoneses disfrutaron también de operetas, transformismo e ilusionismo a cargo de Pellerano y Mr. Robertk o la muñeca eléctrica de Miss Olga y el concertista Señor Saldao[128].

Antonio Pradera fue también quien inició a los leoneses en el género documental. El 30 de octubre de 1907 fue el estreno de "la grandiosa película compuesta de 18 cuadros *Episodios de Casablanca*, película interesantísima y de toda actualidad, pues en ella se ve al natural las operaciones ejecutadas por las tropas francesas y españolas y a los personajes que en ellas intervinieron"[129].

La Guerra de Marruecos de otro de los temas recurrentes en la filmografía de los primeros años del siglo XX. La prensa así lo recogía: "Próximas de celebrar las ferias de octubre y noviembre, el 13 de octubre de 1909 se inaugura un cinematógrafo en el Teatro Principal con el objeto de proporcionar al pueblo de León espectáculos cultos y morales; se exhibirán bonitas y sensacionales películas, entre las que figuran las que representan los episodios más culminantes de la Guerra de Marruecos. Para dar más variedad al espectáculo, cuenta con escogidos y atractivos números de varietes"[130].

Por último, otro de los documentales que los leoneses pudieron ver. La feria de octubre de 1910 acerca a León la barraca del Cine Oriental, en donde "se exhiben preciosas películas de episodios de la Guerra de Melilla"[131]. Ya en enero de 1913 los leoneses asisten a la proyección del Asesinato de Canalejas y a los 6 cuadros que componen la colección que describe la Guerra de los Balcanes[132].

Los vallisoletanos hermanos Pradera (José y Manuel) pasearon funciones de cine no sólo por Castilla y León, sino también por Galicia y por el País Vasco y en sus diferentes provincias grabaron, al igual que en León, imágenes urbanas

[128] *Diario de León.* 18 de diciembre de 1907

[129] *Diario de León.* 3 de noviembre de 1907

[130] *Diario de León*, 11 de octubre de 1909

[131] *Diario de León*, 17 de noviembre de 1910

[132] *Diario de León*, 14 de enero de 1913

que posteriormente exhibían. En A Coruña, por ejemplo, a finales de diciembre de 1905, ofrecieron *La salida de la iglesia de los jesuitas, Panorama del Cantón e imágenes del Obelisco y de la estatua de Carballo* y en 1906, en las sesiones en Vigo, A Coruña y Ferrol, exhibieron en sus sesiones: *Embarque de la tuna compostelana en Coruña, Cabalgata alegórica de las últimas fiestas de La Coruña* y *Sesión de patines en La Coruña*[133].

Se desconoce en la actualidad el destino de esas primeras películas filmadas en la ciudad de León, al igual que ocurre con otras muchas de otras ciudades de Castilla y León, de las que se tiene constancia que grabaron y exhibieron los hermanos Pradera. Francisco Javier Frutos y Juan Antonio Pérez Millán (2001), dos especialistas y principales investigadores de los orígenes del cine en la Comunidad de Castilla y León reconocen que:

> En cuanto a la producción autóctona, dado el estado actual de la documentación disponible, es difícil establecer un listado de referencias mínimamente fiables. Pero hay constancia del rodaje en distintas ciudades castellanas y leonesas de los siguientes títulos firmados por los Hermanos Pradera: *Calle de San Marcelo al paso del Regimiento de Burgos y durante el paseo* (León, 1904); *Ejercicios de preparación para el concurso hípico, realizados en el Hipódromo de Valladolid por el distinguido oficial de Farnesio, Señor Riaño* (Valladolid, 1904); *Salida de los obreros de los talleres del ferrocarril del Norte, a la hora de comer* (Valladolid, 1904); *Salida de misa de doce de la Catedral de León* (León, 1904); *Vistas de Zamora* (Zamora, 1906); *Los alumnos de la Academia de Artillería camino de Baterías* (Segovia, 1906); *Batallón Infantil de Zamora* (Zamora, 1906) y *Jura de bandera por los reclutas del Regimiento de Toledo y misa de campaña* (Zamora, 1906). (p. 176)

[133] Madrid, J. C. de la (1997).*Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Oviedo: Trea,(p. 98)

Entre las primeras imágenes grabadas por Pradera de la ciudad de León en 1904 y las de la película *Más vale llegar a tiempo*, de 1922, no se puede documentar que hubiese alguna otra filmación cinematográfica destinada al público en general. La película fue rodada por José Vidal, propietario de la Casa Vidal, establecimiento de la capital de la provincia que comercializaba artículos de óptica, fotografía y cine.

La película narra en dos minutos y 22 segundos como el torero llamado *El Sarampión*, después de su conversación con un empresario para apalabrar una corrida de toros, coge el tren de Matallana tras despedirse de su novia. Nicolás, otro de los protagonistas de la película, llega tarde a la estación y el tren ya ha partido, lo que le provoca un enorme enfado. Se encuentra en la misma estación con la novia de *El Sarampión*, triste tras la despedida, y tras un breve intercambio de miradas, la película finaliza con el beso que ambos se dan y que sella el principio de una amistad y les hace olvidar su disgusto.

La breve 'cinta' tiene como escenarios: la terraza del Café Central de la Plaza de Santo Domingo, la propia plaza, las calles de la ciudad que llevan a la estación del tren de Feve (de Matallana) y el andén de la estación.

El guión, según algunas opiniones estuvo a cargo de '*Lamparilla*', seudónimo del periodista Carmelo Hernández Moros. Pero él mismo lo negó a través de una coplilla dedicada a José Vidal y publicada en Diario de León el 27 de mayo de 1928, dos días después del estreno de la película, el 29 de mayo de 1928, en el Teatro Alfageme, ubicado en la calle Ramón y Cajal, de León.

Los protagonistas principales eran Aicha, conocida como 'La Hebrea', una cupletista que actuaba habitualmente en el Café Iris, de la Calle Ancha, y Nicolás, relojero y personaje muy conocido en aquella época en León.

ANEXO

CAPÍTULO 4

5. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. LOS ESTUDIOS FOTOGRÁFICOS DE LOS PIONEROS

> Algún día se pondrá el tiempo amarillo sobre mi fotografía.
> (Miguel Hernández, 1936, p. 7)

Los fotógrafos ambulantes mantuvieron su cita con las ferias y mercados de León, como se ha visto en el capítulo anterior, hasta finales del siglo XIX, aunque tuvieron que compartir clientela con los estudios fotográficos que desde la década de 1850 comienzan a instalarse en las capitales de provincia de la Comunidad Autónoma.

5.1. Los estudios fotográficos en Castilla y León

Se han tenido en cuenta sólo algunas de las provincias de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León, en concreto, con las que, se puede establecer relación de frontera, como es el caso de Palencia, Valladolid y Zamora, a las que habría que sumar Burgos comunicada a través de Valladolid y considerada la ciudad más industrializada en la época. Salamanca, Ávila y Segovia estaban en el siglo XIX bajo la influencia directa de Madrid en lo que a cuestiones fotográficas se refiere, por la cercanía y comunicaciones con la capital de España y Soria completamente fuera de cualquier itinerario que pudiera relacionarla con León.

Ricardo González (1990), expone que:

> En lo concerniente a la práctica del daguerrotipo por fotógrafos locales, Valladolid ocupa un lugar bastante retrasado, respecto a algunas capitales europeas y españolas en las que se construyeron un gran número de estudios fotográficos, que en Valladolid no harán aparición hasta 1857. (p. 30)

La irrupción de los estudios fotográficos en la escena social de las ciudades de Castilla y León fue desigual. Valladolid encabezó la actividad fotográfica en las primeras décadas que siguieron al invento, así como durante todo el siglo XIX, con cinco estudios abiertos en el año 1861, un total de 28 gabinetes entre 1857 y 1874, y un 'pico' de 8 estudios funcionando simultáneamente en 1863. Le seguía Burgos, que entre los años 1860 y 1861 puso en funcionamiento cuatro gabinetes, tres de los cuales tuvieron una vida que se prolongó hasta finales del XIX. Entre 1867 y 1869 se abrieron otros tres estudios en esa misma ciudad, de manera que en 1870 funcionaban seis estudios de manera simultánea. Palencia

tenía dos estudios estables en la ciudad, la media a partir de 1863, según González (1990).

En el caso de Zamora, no se tiene constancia de estudios fotográficos estables hasta la década de 1890 de la mano de la familia Idelmón, fotógrafos en Valladolid y en Palencia. En León, la primera galería es la de Casimiro Alonso Ibáñez, desde 1860, con el que convive José María Cordeiro desde 1869 hasta 1893, año en el que traslada su galería a Astorga. Germán Gracia inicia su actividad como fotógrafo en León en 1888 y a su vida profesional se dedica el apartado 7.1.1. del capítulo 7 de este trabajo. Winocio Testera Pérez empezó a trabajar en León en 1898, así que la mayor parte de su producción fotográfica corresponde ya al siglo XX, fuera de los límites temporales establecidos.

5.2. El primer estudio en León, de la mano de un aficionado

La primera noticia que se tiene de un leonés o al menos un vecino de la capital de la provincia dedicado al arte fotográfico es a través del periódico *El Esla*. El 24 de junio de 1860, en la sección de anuncios del periódico. Entre reclamos en los que se oferta la venta de una casa o un mostrador de nogal o el arriendo de unos pastos, se anuncia:

> Un individuo de esta capital, residente en la misma, aficionado a retratar por el método fotográfico, instado por varios de sus amigos, ha resuelto trabajar en dicho arte por distracción y recreo. Para complacerlos y ser útil a las personas que gusten concurrir y deseen aprovecharse de esta ocasión, ha arreglado su laboratorio en la casa-corral de D. Romualdo Tegerina [*sic*] en el Rastro. A fin de conseguir el espresado [*sic*] objeto ha hecho largos ensayos, consultando autores y personas que le pudiesen ilustrar en la materia. Satisfecho por último, en cierto modo, de sus trabajos y desvelos, ha conseguido, a su pobre juicio, sacar pruebas con toda limpieza y esmero en hule, cristal y papel, que pueden competir con los mejores de su clase. Las personas que se dignen honrarle con su presencia, podrán pasar cuando gusten a dicho local de ocho y media a dos de la tarde. Se advierte que siendo su intento más bien complacer al púbico, que utilizar en tal propósito, serán los precios módicos y equitativos.[134].

Este anuncio traslada algunas claves de la profesión de los pioneros de la fotografía. Ubica el primer estudio fotográfico conocido hasta el momento de la ciudad de León, así como el trabajo que se ofrecía.

[134] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, nº 51 de 24 de junio de 1860, p. 4

Al presentarse como aficionado parece lógico que se haya decidido a "trabajar en dicho arte por distracción y recreo". En 1860, quien ofrecía su oficio como fotógrafo lo hacía habitualmente con nombre y apellidos, tanto los ambulantes como los que disponían de gabinete establecido, salvo quienes querían ocultar su identidad por convenir con el común de la sociedad que la profesión de fotógrafo no tenía reconocimiento alguno. "A lo largo del siglo XIX, la profesión de fotógrafo no estuvo bien considerada porque su condición mecánica la hacía parecer demasiado simple", asegura Sougez (2007, p. 90).

Lo más probable es que este aficionado pudiera ser un pintor que buscara completar sus ingresos con la dedicación al retrato mediante el nuevo arte, algo que acabaría para siempre con su reputación de artista, de ahí que no revelara su nombre.

En cuanto a la ubicación del laboratorio, en "la casa-corral de D. Romualdo Tegerina [*sic*], en el Rastro", no pudo elegir mejor. La zona conocida entonces como el Rastro es actualmente el tramo de calle Ramón y Cajal que transcurre entre la plaza de Santo Domingo y las inmediaciones de la Real Basílica de San Isidro y era en 1860 uno de los espacios en los que se celebraban las ferias y mercados, en este caso, de ganado, el epicentro, por tanto, de la vida comercial. La escasa actividad industrial existente en la ciudad de León supuso que durante décadas la mayor expresión mercantilista fuera la que emanaba de los diferentes mercados que a lo largo del año se celebraban en sus diferentes plazas y calles.

Las tres grandes ferias anuales de ganado de la ciudad se daban cita en el Rastro: la de San Juan, del 24 al 29 de junio; la de Todos los Santos, a primeros de noviembre; y la de San Andrés, a finales de noviembre, luego era una excelente ubicación para un oficio que todavía entonces era en León propio de ambulantes asiduos a ferias y mercados. La fecha del anuncio, el 24 de junio, corrobora que el aficionado a retratar quería aprovechar la cita ferial estival.

En cuanto al propietario de la casa-corral, que sí se nombra en el anuncio, Romualdo Tejerina era un hombre ilustrado (profesor y procurador) y

comerciante, el perfil idóneo para admitir en su casa tan novedoso y potencialmente lucrativo negocio.

Tejerina era en 1860 catedrático de Filosofía en el Instituto de Segunda Enseñanza de León y procurador de los tribunales. Aunque no era librero, se anunciaba en el Boletín Oficial de la Provincia como vendedor de algunos títulos, como los 16 tomos del *Diccionario Geográfico de Madoz* por 16 reales de vellón, mapas o códigos legales, y ofrecía la posibilidad de pagar a plazos, a razón de un duro al mes. Cubillo (2002) precisa que su oficina de venta estaba en el número 4 de la Plazuela de San Isidoro, que como se ha visto, se corresponde con la dirección en el Rastro anunciada por el aficionado para el establecimiento de su laboratorio fotográfico.

Menciona el anuncio, que el aficionado "ha conseguido sacar pruebas con toda limpieza y esmero en hule, cristal y papel" (p. 99), lo que nos revela que lo ofrecido no eran retratos al daguerrotipo sino procedimientos al colodión húmedo cuyo coste material resultaba comercialmente más atractivo por ser realizados sobre hule (panotipos)[135], cristal (ambrotipos) y papel (positivos a la albúmina derivados de negativos de placa de cristal), muy populares en las décadas de 1850 y 1860[136].

La actividad de este aficionado a retratar tuvo un éxito comercial inicial, pues así lo constata otro anuncio publicado también en el periódico *El Esla* el 21 de octubre de 1860, cuatro meses más tarde del primero:

[135] Se trata de una técnica que trataba de paliar los problemas derivados del daguerrotipo, al ser inalterable al aire y la humedad, no resultar perjudicado con el roce y carecer de los reflejos que tanto dificultaban las placas de cobre. Consistía en emulsionar una tela o lienzo, por lo general de color negro, sobre la que se obtenía la copia por contacto con el negativo y que finalmente era lacada o barnizada para lograr su impermeabilidad. En *Luces de un siglo*, González (1990),p. 85

[136] En las décadas de 1850 y 1860 aparecieron, preparados al colodión húmedo, los ambrotipos sobre soporte de cristal, los ferrotipos sobre lámina de hojalata y los panotipos sobre tela, hule y otros tejidos, así como los positivos a la albúmina derivados de los negativos en placa de cristal. *Antecedentes y primeros procesos fotográficos. Centro de la fotografías y de la imagen histórica de Guadalajara.*

> El laboratorio o gabinete de retratos en hule, cristal, papel y cartulina por el método fotográfico que un joven de esta población había arreglado provisionalmente en la casa corral de D. Romualdo Tejerina se ha trasladado a su domicilio en la calle San Pelayo, casa número 2, cerca de la Catedral. No pudiendo por sus ocupaciones emplear todas las horas comerciales, ha destinado al efecto los no festivos de 12 a 2 de la tarde y los festivos de 9 a 4 de la tarde.

El anuncio revela que mantiene el ejercicio fotográfico como aficionado, pues no puede emplear todas las horas comerciales, y los festivos, libre de su ocupación habitual, son para él los de mayor actividad. El rastro de este fotógrafo se pierde con este anuncio y al no haber desvelado nunca su identidad resulta imposible seguir su pista en meses o años posteriores.

En el mes de junio de 1860, en que se publica el anuncio del aficionado leonés que hace retratos, es en el que hay constancia también de la presencia del fotógrafo vallisoletano Rafael Idelmón, quien ofrecía “lecciones por un módico precio a los aficionados que deseen adquirir toda clase de conocimientos prácticos” (González, 1990, p. 91), y aunque ese mismo año estuvo también en León la fotógrafa Madame Ludovisi, esta ofreció sus servicios en el mes de noviembre, luego parece probable que fuera de Idelmón de quien aprendió el oficio el aficionado leonés.

5.3. Casimiro Alonso Ibáñez

La primera noticia de la ubicación de un estudio de fotografía en la calle Nueva (actual Mariano Domínguez Berrueta) la acerca el periódico *El Esla* el 28 de noviembre de 1860:

> Si hablaran.- En una muestra de retratos expuesta al público en la calle Nueva hemos visto el de una persona bastante conocida de esta capital y que llama constantemente la atención por lo bien trabajado, notable parecido y exacto hasta en sus más mínimos detalles. Nuestro gacetillero, que se halla ahora en la edad de las ilusiones, de esa edad de oro en que tenemos que cargar con el epíteto de pollos, propone a sus *picaruelas* lectoras que se retraten en hule, cristal o placa y exclama lleno de entusiasmo y amor juvenil: Ay! niñas, de rodillas y en cruz os pido que traspaséis al hule vuestros hechizos. Que yo reitero palabra, a la más linda de casa…miento[137].

Por proximidad con las gacetillas publicadas sobre la actividad del aficionado leonés que retrataba primero en el Rastro y más tarde en su domicilio del número 2 de la calle San Pelayo, y por ofrecer un producto similar, se podría concluir que se trata de la misma persona, que se ha trasladado de nuevo de domicilio.

Pero tan sólo median siete días entre el anuncio que le ubica en la calle San Pelayo y el de la calle Nueva y es muy próximo en el tiempo para que se hubiera producido el cambio de domicilio, así que es probable que a quien se refiere el anuncio del 28 de noviembre de 1860 es a Casimiro Alonso, que en los reversos de los cartones en los que pegaba sus retratos hacía constar el domicilio, *el*

[137] *El Esla. Periódico de intereses materiales*. Año 1, núm. 87 de 28 de octubre de 1860, p. 4

número 4 de la calle Nueba [*sic*] y de quien sí hay constancia de su actividad fotográfica en la década de los años 60 del siglo XIX.

Casimiro Alonso Ibáñez (¿/León, 1892) tenía abierto al público su estudio de fotografía en el número 4 de la calle Nueva (actual Mariano Domínguez Berrueta) al lado de la Catedral. A través de testimonios escritos como el que recaba Carmelo Lucas del Ser (2007), se conoce, además de su faceta de fotógrafo, la de anticuario y arqueólogo:

> Casimiro Alonso Ibáñez pertenecía a una destacada familia de las élites burguesas leonesas enriquecida con la Desamortización. Era hermano de Venancio Alonso, que fue alcalde sagastino de la capital (1883), del arquitecto Arsenio Alonso y del abogado Lisandro Alonso. Comerciante, anticuario, arqueólogo, aficionado a la fotografía y a las bellas artes, reunió una notable colección de pinturas góticas, tablas flamencas, cofres orientales, tapices, tallas y objetos de madera y marfil, la más importante de León en su tiempo. Ingresó en la Comisión de Monumentos en 1887 y donó algunos objetos al Museo Provincial, entre ellos la lápida griega dedicada a Serapis con *una mano en el tímpano hallada en Quintanilla de Somoza. Gran parte de la colección pasó a sus sobrinos Dolores (casada con el ingeniero agrónomo Leandro Medinaveitia) y Faustino Alonso Tudela (abogado de filiación maurista). (p. 52)*

La semblanza que Lucas del Ser (2007) hace de Casimiro Alonso Ibáñez acerca un arquetipo de fotógrafo poco habitual en la época. Lo describe como "aficionado a la fotografía" –cuando hay constancia de que trabajó como profesional de la misma– ya que lo usual, tratándose de una persona perteneciente a la élite de la sociedad de la época, es que el ejercicio fotográfico no traspasase los límites de la afición y se manifestase únicamente en el ámbito familiar y entre sus amistades y unida exclusivamente a los tiempos de ocio.

La faceta de anticuario de Casimiro Alonso se sustenta con su activa participación en las citas expositivas de la época:

> En la Exposición de París de 1866 participaron coleccionistas e instituciones de León con pinturas y objetos antiguos que fueron reunidos por la comisión auxiliar de la provincia, integrada por el gobernador civil Manuel Rodríguez Monje, el arqueólogo Fidel Fita y el catedrático de la Escuela de Veterinaria Juan Téllez Vicén. (…) La Comisión local envió doce objetos de gran valor artístico y de tamaño reducido para facilitar el transporte, salvo un valioso escritorio de ébano cedido por Casimiro Alonso, que requirió la construcción de un cajón especial para el transporte. (…) Al menos ocho objetos de los enviados a la exposición de París (pinturas mayormente) pertenecían al comerciante Casimiro Alonso Ibáñez, conocido anticuario y arqueólogo local que reunió una valiosa colección particular de pinturas y objetos artísticos de la Antigüedad procedentes de las iglesias y conventos de la provincia y de hallazgos arqueológicos (ladrillos y cerámica romana).
> (Lucas, 2007, p. 53)

El *Catálogo General de la Sección Española* (1867) recoge el detalle de los productos de Casimiro Alonso: elixir febrífugo, vidrio pintado de la escuela alemana, pintura sobre tabla de la escuela holandesa, joyero estilo oriental, cigarrera de latón flamenca y el citado escritorio del siglo XVI[138].

La Exposición Regional Leonesa de Productos Agrícolas e Industriales de 1876, organizada por la Sociedad de Amigos del País y celebrada en el convento de San Marcos, incluye en la sección de Ciencias y Artes un apartado de Bellas Artes destinado a objetos decorativos y artes ornamentales, arte retrospectivo, colecciones arqueológicas, antigüedades, libros y fotografía artística y monumental. Casimiro Alonso estuvo presente en la muestra, pero no como

[138] *Catálogo General de la Sección Española de la Exposición Universal de París de 1866*. (1867). p. 236 y 395

fotógrafo, sino en los apartados de Industrias, con una 'Caja de dulce de Oviedo', y en el de Minerales y Artes Químicas con una pieza de 'Mineral de hierro oxidulado magnético'[139].

También estuvo presente en la Exposición Universal de París de 1878. En ese caso, la aportación del fotógrafo Casimiro Alonso fue una selección de minerales de hierro[140].

De su faceta de anticuario destaca también su presencia en la Exposición Regional Leonesa de 1892, a la que presentó varias 'antigüedades, tapices y obras de arte'[141].

Su interés por la arqueología quizá fue lo que le llevara a pensar en la fotografía como instrumento, como herramienta auxiliar de sus expediciones arqueológicas por la provincia, una afición que compartió con Fidel Fita, conocido como Padre Fita, arqueólogo, epigrafista, filólogo e historiador que residió en León entre 1860 y 1866, ciudad en la que cursó Teología, en la que fue vicepresidente de la Comisión de Monumentos y en la que sus biógrafos indican que fue donde se despertó su interés por las investigaciones históricas, arqueológicas y epigráficas.

Los primeros trabajos de Casimiro Alonso sobre inscripciones leonesas se produjeron buscando vestigios de presencia romana y realizando excavaciones arqueológicas en La Milla del Río (León), únicas en las que él intervino, y que publicó en *Epigrafía romana de la ciudad de León, con un prólogo y una noticia sobre las antigüedades de La Milla del Río de D. Eduardo Saavedra*, León, 1866, según ha constatado Juan Manuel Abascal (1998).

[139] *Exposición regional leonesa de 1876. Catálogo general de los expositores y premios adjudicados*. (1877). León: Imprenta de Rafael Garzo é Hijos

[140] *Catálogo General de la Exposición de Parí de 1878*. (1879). (s. p.)

[141] *Exposición Regional Leonesa de 1892. Catálogo de expositores y premios adjudicados*. (1893). León: Imprenta de los Herederos de Ángel González

Como arqueólogo, Casimiro Alonso destaca también por la obra *Calcos Epigráficos*, fechada el 14 de diciembre de 1888 y publicada en León, y en la que se recogen numerosos testimonios de piezas aparecidas en diferentes lugares de la provincia y cuya descripción era enviada a la Real Academia de la Historia de España.

Es nombrado el 14 de junio de 1886 miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Lo es hasta su fallecimiento en 1892. El periódico *La Correspondencia de España* recoge en sus páginas reseña de la sesión ordinaria de la Real Academia en la que los académicos de la Junta Directiva manifiestan su pesar por la muerte de D. Casimiro Alonso Ibáñez, correspondiente en León[142].

Los ejemplares fotográficos a los que se ha tenido acceso revelan que firmaba sus fotografías como C. Alonzo y C. Alonso, indistintamente; que su estudio estaba en la calle Nueva, consignando dos números, el 3 y el 4, mayoritariamente éste último; y que en algunos de los reverso de los cartones de sus retratos, en los que se declaraba fotógrafo, se reproducían los bustos en perfil de Daguerre y Niépce, un tributo a los padres del arte fotográfico.

De los ejemplares originales disponibles, todos son positivos a la albúmina en formato tarjeta de visita. El más antiguo de los retratos conservados es anterior a febrero de 1863, fecha en la que falleció el retratado, el que fuera obispo de León, Joaquín Barbajero Villar.

Conocemos también una orla en la que se retrata al Cuerpo de Alumnos y Profesores de la Facultad de Veterinaria de León en 1871, así como la fotografía que ilustra en el Boletín de la Real Academia de la Historia la presentación que el Padre Fita realizó en 1887 a la Academia sobre el descubrimiento de la Piedra

[142] *La Correspondencia de España*. Año XLIII núm. 12.491 de 10 de junio de 1892, p. 3

Gnóstica de Astorga. "Ha proporcionado la fotografía, sacándola del original D. Casimiro Alonso"[143].

José García de la Foz, periodista y escritor del siglo XIX y autor de *Crónica de la Provincia de León*, editada en Madrid en 1867 e incluida en la *Crónica General de España,* relata en la citada publicación las fotografías realizadas por Casimiro Alonso de la momia de la infanta Doña Urraca, así como de algunas inscripciones que quedaron a la vista al derribarse el muro que dividía en dos el Panteón de Reyes de San Isidoro. Asimismo, asegura que "tuvo mucha parte en los descubrimientos que se hicieron, prestando decididamente la cooperación del arte que profesa, sólo por amor a la gloria de la provincia" (p. 94).

Es citado en la misma publicación cuando García de la Foz (1867) agradece las vistas de San Marcos, la Catedral y otros monumentos notables que "el entendido fotógrafo y anticuario D. Casimiro Alonso Ibáñez nos ha ofrecido y con las que a ser posible hubiéramos ilustrado de buena gana todas las páginas de la Crónica" (p. 94).

Sobre las fotografías realizadas por Casimiro Alonso en el Panteón de Reyes en 1865 hay constancia también a través del Boletín del Clero, del Obispado de León. En una gacetilla de febrero de ese año se hace referencia a las fotografías que el Sr. Alonso realizará del epitafio y el retrato del sepulcro del infante D. García, al tiempo que se hace eco de los mil reales que el Obispo de Astorga ha hecho llegar al Gobernador de la Provincia para contribuir a la restauración del Panteón de los Reyes[144].

*(Fotografías de Casimiro Alonso Ibáñez en el **Anexo** del Capítulo 5, p. III a IX)*

[143] Boletín de la Real Academia de la Historia. Cuaderno IV. Abril, 1887. p. 244

[144] Boletín del Clero del Obispado de León. Año XIII. Tomo VI. Nº 5, de 20 de febrero de 1865. p. 7

5.4. José María Cordeiro

José María Cordeiro Alves nació en la aldea portuguesa de Escarigo (Figueira de Castelo Rodrigo) el 5 de abril de 1835. Hijo de Antonio Soares Cordeiro y de Teresa Antunes Alves[145] y falleció en Astorga en 1917.

"Abandonó Portugal siendo muy joven", explica una de sus bisnietas, Camino Cordeiro Arija, y su primer destino fue Madrid "ciudad en la que mi bisabuelo desarrolló su primera etapa como fotógrafo con estudio propio. Se casó en Madrid con Carmen Fiel y luego se trasladó a León, donde tuvo estudio fotográfico y también en Astorga, ciudad en la que murió".

El historiador de la fotografía Lee Fontanella (1981) señala la existencia de un estudio en el número 3 de la calle Montera, de Madrid, dirigido por J. Cordeiro y J. de Magistris, aunque en entrevista personal realizada en enero de 2006 aseguraba "no tener la certeza de que se trate del fotógrafo portugués".

La historiadora Marie Loup Sougez respondía mediante correo electrónico en diciembre de 2001: "No tengo ninguna pista sobre este fotógrafo y es la primera vez que leo su nombre"[146].

Publio López Mondéjar tampoco lo referencia en su abundante bibliografía hasta el año 2010, transcribiendo –sin citar el origen–, información sobre la tarea profesional del autor y de su hija, Elisa Cordeiro, en la provincia de León, que fue publicada en la primera monografía que sobre ellos editó en 2004 el Instituto Leonés de Cultura, tal y como se refleja en la obra de Sutil (2004).

Ricardo González (2002) lo cita trabajando en ciudad de León, como uno de los pioneros, en la década de 1870. Asimismo, recoge la existencia de un estudio en la ciudad de Astorga y de la asociación profesional que mantiene con un

[145] Registro do Baptismo. Ano 1835. Fregresia de Escarigo. Concelho de Castelo Rodrigo. Caixa 13, fólio 150

[146] Correo electrónico de 13 de diciembre de 2001

fotógrafo de Madrid en la década de 1880 para comercializar ampliaciones fotográficas.

La confirmación de la presencia de J. M. Cordeiro en Madrid se produce a través de un anuncio publicado en el periódico *La Correspondencia de España* el 20 de octubre de 1867:

> J.M. Cordeiro. Fotógrafo. Puerta del Sol, 13. En atención a los grandes compromisos contraídos en el extranjero para trabajar por su nuevo método, pone en conocimiento del público que sigue trabajando hasta mediado el próximo noviembre haciendo los retratos por el inmejorable sistema de esmalte-perla y colorido instantáneo, que tanto llama la atención, sin que por esto se alteren los precios, que son: tarjetas en dos posturas 20 reales; copias a 4; llevando una docena, 56 reales y con más rebaja en adelante; copias de doble fondo a seis reales cada una; y con colorido instantáneo, 8 reales; grupos de reproducciones y otros tamaños, hasta el natural, a precios convencionales y arreglados. NOTA. Conservando retratos de casi todas las personas que se han retratado en la calle de la Montera 3, como últimamente en este establecimiento, se darán a real cada uno por el sistema ordinario y a 2 los del esmalte-perla e igualmente se ceden a las personas que quieran tener sus cristales negativos en un módico precio. Se traspasa el establecimiento[147].

El anuncio en *La Correspondencia de España* es el de la liquidación por traspaso de su estudio en Madrid y corrobora la teoría apuntada por el profesor Fontanella (1981) de la existencia de un estudio de Cordeiro en el número 3 de la calle Montera, en Madrid, aunque en octubre de 1867 esté instalado en el número 13 de la Puerta del Sol.

[147] La Correspondencia de España. Diario universal de noticias. Año XX, núm. 3.630 de 20 de octubre de 1867, p. 4

En la dirección de la calle Montera trabajaron asociados José María Cordeiro y el miniaturista Joaquín de Magistris, al menos, entre 1864 y 1868, año éste último en el que ya no figuran en los anuarios comerciales de la época, de acuerdo con la información recopilada por Rodríguez Molina y Sanchís (2013). Como se ha visto, Cordeiro liquidaba su estudio a finales de 1867. Se desconoce la trayectoria posterior de Joaquín de Magistris.

En León desde 1869

Cordeiro anuncia que estará trabajando en Madrid hasta mediados de noviembre de 1867, pues existen compromisos profesionales en el extranjero que le obligan a abandonar la capital de España. Las fechas y lugares de nacimiento de los hijos del matrimonio Cordeiro-Fiel permiten acotar el año en el que el fotógrafo portugués llegó a la capital de la provincia. Elisa, la primogénita y sobre la que se tratará más adelante porque fue la que heredó el estudio astorgano, nació en 1866 en Madrid[148].

El 15 de agosto de 1869, el matrimonio Cordeiro-Fiel bautiza a su segundo hijo en la parroquia de San Juan de Regla, de la Santa Iglesia Catedral de León. De nombre José María Román, también trabajará como fotógrafo; había nacido el día 9 de ese mismo mes[149]. Se puede determinar que Cordeiro se estableció en León en alguna fecha entre los dos últimos meses de 1867 y agosto de 1869.

El 14 de febrero de 1871 nace el tercer hijo del matrimonio, Mariano Nemesio Enrique Juan, también bautizado en la parroquia de San Juan de Regla, de la Santa Iglesia Catedral, el 22 de febrero del mismo año. La partida de bautismo recoge textualmente: “hijo legítimo de José María Cordeiro, fotógrafo residente en la parroquia” y que el niño nació en el número 5 de la calle Cuatro

[148] Fecha de nacimiento aportada por la familia de Elisa Cordeiro Fiel

[149] Libro de bautizados del año 1869. Folio 204

Cantones (actual calle Cervantes)[150]. El apunte bautismal ubica la dirección del estudio del fotógrafo en León, pues la dirección en la que nace su segundo hijo se reproduce en la firma de los cartones de las fotografías recuperadas hasta la fecha.

Las partidas de bautismo corroboran los testimonios de los profesores Lee Fontanella (1981) y Ricardo González (2002), que en sus respectivos manuales: *La Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900* y *El asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León* apuntan que "en época bastante temprana J.M. Cordeiro actuaba de fotógrafo en León". Se le sitúa en la ciudad con una fecha concreta: 19 de julio de 1871, data que Fontanella (1981) rescató de una nota manuscrita en una fotografía. Como se ha visto, en 1871 Cordeiro lleva ya algún tiempo ejerciendo el oficio en León.

Los autores leoneses Fernando Díez y José María Merino (1980) en su artículo *Fotógrafos de León* rescatan palabras textuales que atribuyen a Miguel Bravo Guarida: "Cordeiro fue el primer fotógrafo con estudio instalado en León, tras la hermosísima portada gótica de la calle San Pelayo" (p. 35).

Javier Tomé y Armando G. Colino (2000) en un artículo periodístico publicado en *El Diario de León* indican: "Que sepamos [refiriéndose al inmueble de la calle San Pelayo presidido por una portada del siglo XV] allí hubo un taller de ebanistería y el primer estudio fotográfico que se instaló en León" (p. 15).

Una nueva cita en este sentido, la de José Mª Villanueva Lázaro (1980): "De ser vivienda de canónigos, pasó a ocuparla el primer estudio fotográfico que hubo en la ciudad, el de Cordeiro" (p. 117).

En la dirección apuntada, la calle San Pelayo 9, reside en 1877 la familia Cordeiro. Diferentes anuncios publicados por el "Sr. Cordeiro" en el periódico *El Porvenir de León* ofertando los arriendos en esa dirección de un local comercial y

[150] Libro de bautizados del año 1871. Folio 48

de una vivienda así lo atestiguan[151] así como multitud de cartones sobre los que pegaba las fotografías de sus clientes, pues esa dirección es la que aparece impresa.

También se puede asegurar que cuando José María Cordeiro se instala en León, al menos había otro estudio de fotografía, el regentado por Casimiro Alonso Ibáñez en la calle Nueva (actual Mariano Domínguez Berrueta) que, como ya se ha relatado en otro epígrafe de este capítulo, estaba en funcionamiento al menos desde 1860. No era, pues el primer fotógrafo con estudio fijo establecido en la ciudad.

Cordeiro participó en la Exposición Regional Leonesa de 1876 y obtuvo un Diploma de Mérito por sus "retratos fotográficos y fotografías de edificios y monumentos", tal y como se recoge en el Catálogo oficial (1877) de la muestra. Sus imágenes compartieron espacio con las de otros cinco fotógrafos: Rafael A. Idelmón y Ángel Montes, ambos de Palencia y ganadores de sendas medallas de Bronce; José López y Rivas, de Gijón, también medalla de Bronce; Tomás Alverti, de Granada y Alviach y Compañía, de Madrid, que obtuvieron una medalla de Plata por las fotografías y fotopinturas presentadas[152].

Al igual que ocurría en otros certámenes multisectoriales celebrados en España y auspiciados por las Sociedades Económicas de Amigos del País, la Exposición Regional Leonesa de 1876 no concitó la atención fotográfica de muchos profesionales; tan sólo seis de un total de 144 participantes incluidos en el apartado de Ciencias y Artes Liberales eran fotógrafos y ninguno fue merecedor de la Medalla de Oro.

Cordeiro realizó desplazamientos para trabajar en *El Occidente de Asturias*. En el Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, en Gijón, se conservan varios

[151] *El Porvenir de León. Periódico independiente* Año XV Número 1399 de 4 de abril de 1877, p. 4

[152] *Exposición Regional Leonesa de 1876. Catálogo oficial*.(1877). Clase 12ª, Serie 1ª Ciencias y Artes Liberales, apartado destinado a la obra fotográfica. León: s/n

retratos firmados por J. M. Cordeiro. Siete de ellos están fechados hacia 1865 y fueron adquiridos a la familia García de la Concha, residente en la localidad de El Pito, en el concejo asturiano de Cudillero. Se trata en todos los casos de formatos tarjeta de visita (10 x 6,5 cm) realizados a la albúmina[153].

La tarea profesional de Cordeiro como fotógrafo en Asturias la detalla el historiador Francisco Cabriffose (1989). Apunta que la fotografía más antigua de la villa asturiana de Cangas de Narcea –una vista panorámica desde el Cascarín– fue realizada alrededor de 1875 por el fotógrafo J. M. Cordeiro, establecido en León y precisamente uno de los difusores de la *carte de visite* en esa ciudad:

> Cordeiro debió hacer una amplia tirada de esta fotografía para su venta y a buen seguro iría acompañada de otras visitas y paisajes de la villa y su concejo. Como dato curioso debemos señalar que bastantes años después, Benjamín R. Membiela [un fotógrafo de Cangas] realizó una copia de esta fotografía en formato de tarjeta postal para su venta, sin hacer ningún tipo de mención el primer autor [Cordeiro]. (p. 12-13)

Cabriffose (1989) indica que Cordeiro realizó también algunos retratos en Cangas de Narcea, como el del que sería después el fotógrafo oficial de la villa, Morodo. Además, aporta que:

> Debe ser Cordeiro el fotógrafo al que se refiere el anuncio publicado en julio de 1886 en el periódico cangués El Occidente de Asturias: se halla accidentalmente en el inmediato pueblo de Corias un acreditado fotógrafo que permanecerá allí algunos días y a dónde pueden acudir las personas que deseen retratarse. Ha sacado fotografías de preciosas imágenes que

[153] Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias. Fototeca

> existen en la iglesia de aquél convento y que vende al precio de 4 reales una. (p. 13)

El historiador reconoce que Cordeiro abre una etapa de profesionales ambulantes en Cangas de Narcea. El fotógrafo portugués es situado también por Cabriffose Cuesta (1989) en los inicios de la fotografía en el occidente asturiano. Apunta que:

> La ampliación de los ámbitos de actividad y la consecuente introducción de la fotografía en zonas remotas o mal comunicadas vino de la mano de los ambulantes, entre ellos el leonés José M. Cordeiro, que como minutero recorre todo el occidente deteniéndose en los lugares en los que se celebran fiestas patronales, ferias y mercados.
> (Cabriffose, 2002, p. 14)

José María Cordeiro mantuvo su actividad profesional en León durante más de 20 años. Su rastro en la prensa de la capital de la provincia se mantiene hasta bien avanzada la década de 1880 y se pierde comenzada la de 1890. Ni siquiera la Exposición Regional Leonesa de 1892 atrae su interés y no es porque hubiera abandonado el oficio sino porque, como se verá, se traslada a vivir y a trabajar en Astorga.

Desde 1893, en Astorga

José María Cordeiro mantuvo estudio abierto en Astorga durante 24 años, desde 1893 hasta su muerte en 1917. La vida profesional de José María Cordeiro en Astorga no fue menos fructífera que la de León. Su primer estudio estuvo en la calle Catedral, denominada también en algunos apuntes de los libros de Matrícula de Contribuyentes del Ayuntamiento de Astorga calle Santa Marta, y

más tarde en la calle de La Parra (actual San José de Mayo). Desde el año 1924, seis después de la muerte de José María Cordeiro, el negocio es regentado por su hija, Elisa Cordeiro Fiel, quien comparte plaza con José Bueno Fernández, un fotógrafo llegado de Madrid y establecido en la calle Pío Gullón de Astorga desde 1921, tras haber adquirido el negocio fotográfico de José Ortiz Sicilia, un cordobés que decidió a partir de esa fecha dedicarse únicamente a la impresión de tarjetas fotográficas y a la confección de cartones de uso también fotográfico. Elisa Cordeiro mantuvo el estudio abierto hasta 1935.

El abandono, por parte de Antonio Gaudí, de las obras del Palacio Episcopal, cuya primera piedra se puso el 24 de junio de 1889, es lo que motivó el traslado de la familia del fotógrafo a la ciudad maragata: "Cuando Gaudí decide abandonar Astorga –explica una bisnieta del fotógrafo Camino Cordeiro– se hace necesaria la presencia de un fotógrafo y es cuando mi bisabuelo va a Astorga para tomar imágenes del desarrollo de las obras para enviárselas a Gaudí a Barcelona. El contacto entre mi bisabuelo y el obispado de Astorga se produce a través de D. Juan Campo, sacerdote ejerciente en el entonces hospital San Antonio Abad, de León, ubicado en la plaza de Santo Domingo, y gran amigo de la familia"[154].

Gaudí abandona las obras del Palacio Episcopal a partir de noviembre de 1893, según María Jesús Alonso Gavela (1983). Cómo seguía el curso de la obra si faltaba tan frecuentemente a ella, se pregunta la misma autora y recoge entonces la cita de Luis Alonso Luengo, quien en su libro *Gaudí en Astorga,* relata:

> Todos los sábados, a primera hora de la tarde, el buen fotógrafo astorgano Cordeiro arma su trípode y, con un paño negro sobre la cabeza, rodeado de chiquillería (para quien desde ahora, cada sábado hay un espectáculo

[154] Entrevista mantenida con Camino Cordeiro Arija, biznieta del fotógrafo, en 2010

gratuito), tira una placa que transmite al arquitecto el avance de la construcción.

Alonso Gavela (1983) dice al respecto que el fotógrafo Cordeiro no se estableció en Astorga hasta 1893**.** El periódico *La Luz* en su número correspondiente al día 13 de mayo de ese año recoge la noticia de que el fotógrafo se acababa de instalar en la ciudad y ofrece sus servicios al público, lo que hace concluir a la autora astorgana que, por tanto, es en la última etapa cuando sacaría las placas citadas y no a lo largo de la obra como se ha afirmado.

Otra referencia a esta colaboración profesional se encuentra en el libro *El Palacio Episcopal de Gaudí*, del profesor de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid Javier Rivera (1985). Dice textualmente "aunque mantuvo la residencia en Barcelona [Gaudí], recibía puntualmente, mes a mes, fotografías de Cordeiro sobre el avance de las obras" (p. 46).

Carlos Martínez, director del Gaudí & Barcelona Club asegura que pese a conocer que Gaudí seguía la construcción del Palacio Episcopal de Astorga a través de fotografías desconoce quién era el fotógrafo encargado de realizarlas[155].

Joan Bassegoda Nonell, Conservador de la Real Cátedra Gaudí explica: "No queda nada de tal relación en Barcelona, ya que en 1936 los rojos quemaron totalmente el archivo de Gaudí en la Sagrada Familia. Las fotos que publica don Manuel Gómez Moreno en su Guía de la Provincia de León son las únicas que conozco del palacio en obras"[156].

Además de las fotografías del Palacio que documentan la *Guía de la Provincia de León* de Gómez Moreno y que María Jesús Alonso Gavela (1983)

[155] Correo electrónico de 19 de octubre de 2001

[156] Correo electrónico de 23 de octubre de 2001

adjudica al propio historiador, la investigadora publica en la tercera edición de su libro otras tres fotografías: 'Estado de la fachada principal del palacio en 1910', 'Estado del ábside en 1910' y 'Estado de la fachada principal de 1913'. Aparecieron con la documentación del arquitecto madrileño Juan Moya e Idígoras que participó en algunos remates de la obra proyectada por Gaudí. "Es fácil que fueran fotografías de Cordeiro –apunta Alonso Gavela–, pero no lo sabemos con seguridad" (p. 52).

Luis Gueilburt, director del Centro de Estudios Gaudinistas asegura que desconoce la relación profesional entre Cordeiro y Gaudí[157].

Por último, tampoco en el Archivo Diocesano de Astorga se han localizado documentos que atestigüen la relación.

Así pues, hasta la fecha, la tradición oral es la única prueba documental que queda en lo que se refiere a la relación profesional que pudieran mantener Gaudí y Cordeiro. "Siempre se ha dicho en Astorga, es algo que trasmitieron personas que vivieron en aquélla época y así lo contaron" (Alonso Gavela, 1983, p.53).

El anuncio en el periódico *La Luz* de mayo de 1893 nos sitúa en el inicio profesional de Cordeiro en Astorga. La ausencia de libros de Matrícula Industrial del municipio de Astorga desde 1889 a 1893 impide documentar por esta vía ese extremo.

Se ha tomado para apoyar el dato ofrecido en prensa el camino de los anuarios comerciales. En el de la editorial Bailly-Bailliere correspondiente al año 1891[158] el único fotógrafo ejerciente en Astorga es Matías Rodríguez Díez, autor del que se conserva en la actualidad escasa obra fotográfica y cuyo nombre

[157] Correo electrónico de 22 de octubre de 2001

[158] *Anuario del comercio y de la industria, de la magistratura y de la administración*. (1891). Madrid: Carlos Bailly-Bailliere

coincide con el de un conocido maestro astorgano, autor de *Historia de la Muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Astorga.*

Por otra parte, la anotación manuscrita *Internos 1891* en una fotografía que se conserva en la actualidad en la fototeca del Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias, en cuyo reverso aparece impresa la localización de León, refuerza la teoría de que en esa fecha Cordeiro estaba aún en la capital de la provincia[159].

Así las cosas, Cordeiro pudo a partir de 1893 cerrar su estudio en León o mantener dos estudios en funcionamiento, uno en León y otro en Astorga. Ricardo González (2002) defiende que José María Cordeiro compaginó durante bastantes años el estudio de la capital con el de Astorga y puede ser, aunque Cordeiro ya tenía casi 60 años y no parece probable que se sometiera a continuos viajes para hacer retratos, algo que tal y como apuntan historiadores de la fotografía sólo hacían los que empezaban y no tenían un nombre profesional consolidado o, por el contrario, su fama y renombre era tal que sus servicios fotográficos eran requeridos en diferentes ciudades. Ninguno de los dos supuestos es el que podría aplicarse a Cordeiro.

José María Cordeiro mantuvo abiertos los dos estudios y el de León estuvo a cargo de uno de sus hijos quien, al menos, en 1882 ya se dedicaba a la fotografía. El periódico *La Legalidad* traslada en una noticia publicada ese año la actividad fotográfica del hijo de José María Cordeiro:

> El sábado por la mañana tuvo lugar en el pórtico de la Catedral, uno de esos acontecimientos que revisten siempre de la solemnidad que merecen los amantes de nuestras antigüedades. Parece ser que el Sr. Cordeiro hijo, sacando vistas fotográficas de la Catedral, notó por entre la junta de dos piedras, restos de figura humana, cuyo hallazgo participó a varios vocales de la Comisión Provincial de Monumentos quienes adquirieron la certeza

[159] Museo Etnográfico del Pueblo de Asturias. Fototeca.

> de que lo que allí había era un sepulcro (…) se presentó a la vista una momia en buen estado de conservación de un metro y sesenta y cinco centímetros de larga envuelta en carcomido sudario con inscripciones arábigas con dibujos del gusto mudéjar (…) que se suponen de mediados del siglo XV[160].

Conociendo las fechas de bautismo de los hijos de Cordeiro, es razonable pensar que se trate de José María Román Cordeiro Fiel, nacido en 1869, y que a la temprana edad de 13 años se dedicara ya al oficio. Otro de sus hijos, Mariano, nacido en 1871, tendría 11 años y parece menos probable. Por otro lado, todas las fotografías conocidas hasta la fecha están firmadas por J. M Cordeiro, lo que respondería a las iniciales de padre e hijo. La otra referencia de la que se dispone sobre la actividad de Cordeiro (hijo) es del año 1888:

> Está llamando poderosamente la atención de cuantas personas han tenido el gusto de admirar el mérito que encierra la magnífica y exacta copia del célebre palisecto [palimsesto] que se conserva en el Archivo de nuestra Catedral y cuyo trabajo se debe al acreditado fotógrafo de esta población Sr. Cordeiro (hijo)[161].

Juan Eloy Díaz Jiménez, director del Instituto de León, y Rodolfo Beer, ambos correspondientes de la Real Academia de la Historia, publicaron en 1888 *Noticias bibliográficas y Catálogo de los Códices de la Santa Iglesia Catedral de León*, que da noticia del citado *palimsesto*, aunque la publicación no contiene ilustraciones.

[160] *La Legalidad. Periódico conservador*. Año I. Volumen 12. De 11 de julio de 1882, p. 3

[161] *Diario de León*. *Periódico de la mañana*. Año III, número 458 de 22 de marzo de 1882

Si, como se ha visto, Cordeiro (padre) ya tenía como colaborador en el estudio a uno de sus hijos, resulta verosímil que se trasladara a Astorga por encargo sabiendo que no perdía mercado en León. En León mantuvo su residencia otro de los hijos varones del fotógrafo, Mariano Cordeiro Fiel, que se casó el 3 de mayo de 1900 con Antonia de Robles Suárez, tal y como consta en el Libro de Matrimonios de dicho año de la parroquia de San Marcelo de León[162].

La misma dirección de la casa en la que había nacido, en la calle Cuatro Cantones, se reproduce ahora en la tarjeta de cortesía con la que el matrimonio ofrece su hogar a amigos y allegados, sin embargo, en las fotografías de boda, la firma es del estudio astorgano.

Otra fotografía familiar en la que se retrata de nuevo al matrimonio integrado por Mariano Cordeiro y Antonia de Robles y cuatro de sus seis hijos, realizada entre 1906 y 1907, también indica la dirección del estudio de Astorga. Winocio Testera Pérez, otro de los fotógrafos ejercientes en León desde 1898, es el autor de algunos retratos de la familia Cordeiro en León. Existe una serie realizada hacia 1915 y enviada como recuerdo de sus sobrinas a la tía Elisa, residente con Cordeiro (padre) en Astorga.

Hay otras dos circunstancias que pudieron también alentar a Cordeiro a abrir nuevos mercados en 1893: la competencia planteada ya en León por los estudios de otros profesionales y el hecho de que la fotografía comenzaba a ser también patrimonio de aficionados.

A finales de agosto de 1889, *El Porvenir de León* publicaba en portada un anuncio en el que se ofrecía por el increíble precio de 27 pesetas un nuevo aparato completo de fotografía. Avalado por su presentación en la Exposición Universal de París del mismo año, se servía con las instrucciones en español. Un

[162] Libro de matrimonios de la parroquia de San Marcelo. Año 1900

giro por el importe a una firma comercial de Barcelona permitía al pagador disponer de todo lo necesario para sacar excelentes fotografías de 1/8 de placa.

Más amenazante aún para los profesionales de la fotografía era el reclamo de *La Estafeta del Noroeste* de agosto de 1891[163]: "¿Es usted fotógrafo? No, porque no quiere. Porque con el aparato El Fotógrafo todo el mundo sin estudio alguno puede llegar a tener en poco tiempo pruebas de retratos y paisajes". Por 25 pesetas, el Depósito Universal de Aparatos Fotográficos, de Barcelona, enviaba un completo equipo con más de 20 accesorios, desde la cámara oscura, chasis, placas a la gelatina bromurada, cubetas, pinzas, químicos... en definitiva, todo lo necesario para poner en marcha un laboratorio.

Hay que rescatar un último anuncio, también de la *Estafeta del Noroeste*, pero en este caso de junio de 1893[164]. "Todo el mundo puede volverse fotógrafo"; "La aspiración constante del aficionado, al alcance de todas las familias". Se trataba del llamado Poebus Detective, un nuevo aparato instantáneo de fotografía llegado también de Barcelona "con el cual pueden obtenerse copias de todas las escenas animadas de la vida, como grupos, carruajes el movimiento, caballos al trote, al galope...". El precio, 20 pesetas y además con la ventaja de sus pequeñas dimensiones (16 x 10 cm) y un peso de tan sólo 600 gramos[165].

Además, el fotógrafo portugués compartía ya plaza en León en la última década del siglo XIX, al menos con Germán Gracia Pascual, establecido en León desde 1887[166] y con Tarsicio González Díez, del que sólo se sabe que su actividad era la de fotógrafo, que había nacido en León en 1862, año desde el que residía

[163] *La Estafeta de León* Año VI Número de 8 de agosto de 1891. p. 3

[164] *La Estafeta de León* Año VIII Número 731 de 28 de junio de 1893. p. 4

[165] *El Porvenir de León*. 29 de agosto de 1889. Portada

[166] Empadronamiento General. Ciudad de León. Año 1897. Tomo 2º. p 30

en la ciudad, que era soltero y que vivía en el número 9 de la Rinconada de San Marcelo[167].

La primera inscripción de Cordeiro como fotógrafo en los libros de contribución industrial del municipio de Astorga es de 1895, con estudio en la calle Santa Marta[168]. En 1897 figura como contribuyente de la calle Catedral[169]. Los apuntes de contribución municipal de las calles Santa Marta-Catedral se mantienen hasta 1909, pues el 26 de agosto de ese año anuncia a través del periódico *El Pensamiento Astorgano* que se traslada al número 4 de la calle de la Parra, actual San José de Mayo. En el nuevo establecimiento "se seguirán haciendo toda clase de trabajos, tanto en papeles mate como esmaltados (...) para las ampliaciones, hasta el tamaño natural cuenta esta casa con los mejores retocadores conocidos".

Cordeiro compartió con su hija Elisa los secretos de la profesión y ella estuvo al frente de la galería astorgana una vez fallecido el fotógrafo. Con Elisa vivió durante muchos años su sobrina Dolores Cordeiro Robles, quien rememoraba en diciembre de 2001 que a la muerte del abuelo Cordeiro en 1917, la llevaron a vivir con Elisa, para que no estuviese sola. Recuerda que su tía había aprendido el oficio de fotógrafo y que luego se hizo cargo del estudio astorgano. Dolores evoca que desde la habitación donde hacían las fotografías se veía el cielo (suponemos que era de cristal) así como la existencia de un caballo de madera que utilizaba su tía para los retratos de los niños.

En los *Libros de Contribución Industrial del Distrito Municipal de Astorga* desde 1924 a 1935 es Elisa Cordeiro[170] la que figura como responsable del negocio; su padre causa baja en los mencionados libros en 1916. Sin embargo hasta la fecha no ha aparecido ninguna fotografía con su firma, lo que no es raro

[167] Empadronamiento General. Ciudad de León. Año 1897. Tomo 3º. p. 14

[168] *Libro de matrícula de la Contribución Industrial de Astorga*. Año 1895. Número de orden de matrícula 242. Clase 4ª Artes y Oficios

[169] *Libro de matrícula de la Contribución Industrial de Astorga*. Año 1897. Número de orden de matrícula 226. Clase 4ª Artes y Oficios

[170] *Libro de matrícula del Ayuntamiento de Astorga*. Años 1922 a 1945

si se tiene en cuenta que en las primeras décadas del pasado siglo la excepción es que una mujer fuera fotógrafo. ¿Mujeres artistas?, se pregunta Ute Frevert (2001), en su ensayo *El hombre del siglo XIX* "se velaba atentamente para que sus habilidades artísticas se practicaran exclusivamente en el círculo familiar. En ningún caso debían convertirse en una carrera profesional. Las mujeres, se repetía una y otra vez, eran meras aficionadas, no unas virtuosas propiamente dichas ni, por supuesto, artistas creadoras".

Una vida profesional unida a la historia de la fotografía

Cuando José María Cordeiro nació, en 1835, el mundo aún no conocía oficialmente el nuevo método de representación de la realidad: el daguerrotipo, que fue presentado oficialmente en 1839 en París, lo que incita a pensar que su vida profesional estuvo unida a todos y cada uno de los avances de la nueva técnica de la fotografía.

La primera noticia sobre la actividad profesional de José María Cordeiro es de 1867, cuando anuncia el traspaso de su estudio de Madrid y que abandona la capital. Por el texto el anuncio, en el que proporciona "tarjetas", conserva los "cristales", así como ofrece "colorido instantáneo", no es difícil aventurar que la cámara con la que Cordeiro hacía sus retratos de estudio fuera de similares características a la que Barreswill y Davanne describen *en Tratado práctico de fotografía* de 1864:

> La cámara oscura que se usa en fotografía, cualquiera que sea su formato, es la aplicación del descubrimiento de Porta. Consiste en una caja de madera, de tela o de cuero, que no deja penetrar la luz sino por un agujero, en el que se halla colocado un conjunto de lentes llamado objetivo que está destinado a producir una imagen con la mayor intensidad luminosa posible. El lado opuesto al objetivo está cerrado con un cristal esmerilado, en donde se reflejan los objetos y que es reemplazado por una placa o un cristal

> sensible. La cámara va acompañada de cristal esmerilado y de chasis dispuesto para colocar la superficie preparada. Es necesario: 1º, un chasis para cristales colodionados, construido de tal manera que el cristal no toque más que en los cuatro ángulos; 2º un segundo chasis dispuesto de tal modo que pueda recibir indiferentemente el papel seco o el cristal preparado para la albúmina o al colodión seco. Los chasis deben ocupar exactamente la misma posición que el cristal esmerilado para no dejar pasar ni el más mínimo rayo de luz

En el mismo anuncio en prensa de despedida del público madrileño, Cordeiro explica que realiza sus retratos "por el inmejorable sistema de esmalte-perla". En los reversos de los cartones rescatados en colecciones de León y Asturias mantiene, además de su nombre y localización del estudio, la anotación: *Charol Perla* y *Porcelana*.

En el catálogo que Gerardo Kurtz e Isabel Ortega realizaron en 1989 sobre los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional de España figuran dos retratos con la firma de J. M. Cordeiro. Los retratados son el pintor Marcelino Oraá y Cologán y el violinista Andrés Fortuny.

Por lo que se refiere a la anotación *Porcelana*, el profesor Lee Fontanella (1981) recoge una noticia de 1866 en la que se dice textualmente:

> Los retratos obtenidos por este sistema [papel leptográfico inventado por J. Laurent y su socio Martínez Sánchez], en papel, porcelana o esmalte, son tan superiores a los que se han visto, que inutilizan por completo todos los sistemas usados hasta ahora, incluso los conocidos bajo el nombre de Whotlytipia y sobre todo el de los transportes de colodión al papel porcelana, que se practica hasta ahora con un éxito muy mediano (...) había tres tipos de papel leptográfico: el ordinario, conseguido por un sencillo colodionaje en papel Saxe; el papel de semiporcelana, en el que la capa de

> carbonato de barita se juntaba al colodoniaje anterior; el papel de porcelana, en que dicha capa se aplicaba por las dos caras. (p. 77)

El profesor Carrero de Dios, por su parte, hace las siguientes precisiones, en respuesta a un correo electrónico en el año 2001:

> En cuanto a los nombres de las calidades o tipos de presentación de los materiales sobre los que estaban positivados las fotografías habría mucho que hablar, pues unas veces por imposición de la moda y otras por la publicidad, la verdad es que hubo nombres para todos los gustos. Si bien en una época se positivó sobre charol, peltre, cristal, porcelana, etcétera, también es cierto que la influencia en la moda del brillo que daba el papel a la albúmina, en vigor hasta la década de los 80 y la inseguridad de las técnicas con las que se empezó a utilizar el gelatino bromuro en el emulsionado del papel, hizo que para intentar emular ese brillo se utilizará en la publicidad cualquier palabra que lo recordara, por lo tanto yo sólo lo tendría en cuenta a título anecdótico, siempre que se refiera a copias sobre papel.

José María Cordeiro imprime también en el dorso de sus cartones fotográficos las referencias: “Real Privilegio”, “Privilegiado” y “Con Real Privilegio”. José Antonio Cano Cordeiro, uno de los bisnietos del fotógrafo, explica que su bisabuelo “inventó y puso en práctica una formulación química para la fotografía basada en la tinta china, que aportaba a los retratos un brillo especial, además de mayor duración de la imagen positivada, por lo que le fue concedido un Privilegio Real de Invención”[171].

[171] Entrevista personal con Antonio Cano Cordeiro realizada en 2003

En cuanto a la marca "Real Privilegio", "Privilegiado" y "Con Real Privilegio", J. Patricio Sáiz González[172], explica que podría responder a alguno o varios de los siguientes supuestos:

> Que el fotógrafo tuviese algún sistema de fotografía o edición fotográfica (pintar, colorear las fotos…) registrado, es decir un privilegio de invención para avisar a posibles copiadores de su sistema; que el fotógrafo hubiera prestado algún servicio a la Casa Real o hubiera sido fotógrafo de la Casa Real y lo utilizase como estrategia comercial para dar mayor fiabilidad al producto; finalmente, que el fotógrafo tuviera alguna marca de fábrica para proteger algún producto y utilizase Real Privilegio para hacerlo, lo que no sería muy apropiado pues una marca simplemente protege el nombre de un producto o casa comercial.

No se ha podido hasta el momento constatar si Cordeiro realizó trabajos para la Casa Real Española. Aunque en su firma a pie de foto o en el reverso de sus cartones se acompaña en muchos casos con el real escudo, lo cierto es que en la Biblioteca del Palacio Real, en Madrid, no se han encontrado documentos de encargos efectuados al fotógrafo portugués ni fotografías con su firma.

La base de datos del Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas contiene los 5.015 registros de Privilegios concedidos entre 1826 y 1878, así como 113.900 más de patentes concedidas entre 1878 y 1929 y ninguna está a nombre de José María Cordeiro. Realizada también la consulta en la base de datos de la Oficina de Patentes de Portugal, al menos, hasta 1885 –cuando Cordeiro ya llevaba en León más de una década– no aparece tampoco registrado. "Puede que lo utilizase como reclamo publicitario", concluye el profesor Sáiz González, algo muy habitual por otra parte no sólo en fotógrafos, sino en

[172] J. Patricio Sáiz González era en 2003 director del Archivo de la Oficina Española de Patentes y Marcas de España

comerciantes de todos los ramos durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX.

Una vez instalado en León, su actividad profesional se desarrolló en la provincia durante 50 años. La historia de la técnica y la teoría fotográficas no dejaron de evolucionar desde el mismo momento de su presentación al mundo en 1839. En el caso de Cordeiro, hacer un recorrido por su trayectoria profesional, de sus estudios y de su trabajo, sería lo mismo que escribir la historia de la teoría y la técnica fotográficas, casi desde sus inicios y hasta la primera década del siglo XX.

Quizá el texto escrito por Santiago Ramón y Cajal en 1911, que al premio Nobel le sirvió como prólogo a su libro *La fotografía de los colores,* le hubiera servido a José María Cordeiro para resumir sus cinco décadas dedicadas a la fotografía:

> En mi larga carrera de cultivador de la placa sensible, he sorprendido todas sus fases evolutivas. De niño me entusiasmó la placa daguerriana, cuyos curiosos espejismos y delicados detalles me llenaron de ingenua admiración. Durante mi adolescencia aspiré con delicia el aroma del colodión, proceder fotográfico que tiene los irresistibles atractivos de la dificultad vencida, porque obliga a fabricar por sí la capa sensible y a luchar heroicamente con la rebeldía de los baños de plata y la desesperante lentitud de la exposición. Alcancé después el espléndido período del gelatino-bromuro de Bennet y V. Monckoven. Gracias a tan bello invento, los minutos se convirtieron en fracciones de segundo. Ya fue posible abordar la instantánea del movimiento, fijar para siempre la veleidad incopiable del oleaje, reproducir la fisonomía humana en sus gestos más bellos y expresivos (...) Ya en plena madurez, saludé regocijado la aparición del autocromatismo de Vögel y la exquisita sensibilidad de las emulsiones argénticas. La placa pancromática actual se identifica en sensibilidad cromática con nuestro ojo. Ya no traduce solamente el rayo azul como debe

> ocurrirle al pez de los abismos del mar; impresionase también, en determinadas condiciones, en presencia del verde, el amarillo y el rojo. Gracias al admirable invento de Vögel se han aclarado las mejillas y las rosas y se han oscurecido como debían el cielo y las violetas. Faltaba todavía alcanzar el soñado ideal, es decir, descubrir medios prácticos para fotografiar los colores, trocando la siniestra visión de búho por la riente visión de hombre. Y este ideal, quimera inaccesible al parecer, se ha realizado al fin. Hétenos ya, gracias al maravilloso invento de Lumière, emancipados de la intolerable esclavitud del blanco y negro. Flores y frutos, celajes y montañas, bosques y lagos, labios y mejillas, cabellos rubios o castaños, trajes y adornos policromos... todos estos y otros mil motivos artísticos, antaño inabordables, resultan ahora empresas llanísimas, vulgares, accesibles al más modesto cultivador del objetivo (...) Bastan en rigor seis u ocho minutos para impresionar, revelar, invertir, redesenvolver, lavar y entregar al cliente una heliocromía, asombro de verdad y de belleza, cuando para hacer una buena fotocopia en negro es menester casi un día, a menos de resucitar el trasnochado y pueril procedimiento del ferrotipo, regocijo en otro tiempo de ferias y delicia de soldados y criadas. Dicha grande para todos los que de vez en cuando necesitamos renovar nuestros goces artísticos, ha sido el poder asistir a la eclosión del procedimiento auto crómico y saborear sus encantos, antes de que la terrible catarata senil, empañando nuestro objetivo ocular, baje el telón sobre el mágico teatro de la vida". (p. 21-25).

Diferentes autores han descrito la dura tarea de los fotógrafos del siglo XIX, especialmente en lo que se refiere a los ambulantes, siempre transportando pesados equipos que viajaban en ferrocarril o a lomos de animales de carga y así hay que imaginarse a Cordeiro en sus primeros años de profesión visitando pueblos asturianos y años después, con su estudio consolidado, en sus visitas a diferentes enclaves de la provincia en donde su oficio se puede ver hoy reflejado en las tomas que tenían como objeto el patrimonio histórico-artístico, como es el

caso de las fotografías del Castillo de Valencia de Don Juan, del Templario de Ponferrada, del Monasterio de Carracedo; o el patrimonio etnográfico, como en romerías y fiestas maragatas y de la Somoza.

José María Cordeiro fue sobre todo un fotógrafo de estudio, no sólo por el hecho de haber trabajado en Madrid, León, Astorga y esporádicamente en Asturias, sino porque así lo refleja el legado fotográfico rescatado hasta el momento, que se compone en gran medida de fotografías de galería, retratos.

Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (1988) dicen en su *Historia de la fotografía*, en el capítulo *La expansión de la fotografía (1851-1870)* que a mediados del siglo XIX:

> "La fotografía inicia el camino que la elevará al rango de componente esencial de la civilización moderna (...) una profesión nueva se organiza en torno a un espacio cerrado –el estudio– resultante de una necesidad sociológica –el retrato–, de una restricción técnica –la necesidad de posar– y de un modelo cultural –el estudio del pintor–" (p. 98).

Los fotógrafos o el personal que trabajaba en los estudios realizaba el emulsionado de los cristales. Teniendo en cuenta que la gran mayoría de los positivos de Cordeiro que se conservan en la actualidad fueron realizados a la albúmina, se entiende que el fotógrafo portugués trabajó durante años con el tándem formado por los negativos de colodión húmedo y los papeles a la albúmina. Cordeiro podía adquirir el colodión fotográfico que fabricaba la industria leonesa Merino e Hijo en su fábrica ubicada en el barrio de San Pedro, detrás de la Catedral.

Dice el profesor Félix del Valle Gastaminza (1999) que "los periódicos constituyen una fuente histórica básica para la comprensión de los avatares del hombre durante los últimos siglos" y es gracias a las fuentes periodísticas a las

que podemos conocer la evolución del estudio fotográfico de José María Cordeiro.

En septiembre de 1877 Cordeiro anuncia en *El Porvenir de León* que ha adquirido "los últimos procedimientos y aparatos inventados hasta el día en mi arte. A pesar de los grandes gastos, no aumentarán los precios, sino que seguirán los mismos que hasta la fecha". El nuevo procedimiento al que se refiere es el uso de los negativos de placa de vidrio pero al colodión seco, en vez de emulsionados con colodión húmedo, práctica ésta última que dejó de estar en uso de forma generalizada a finales de la década de 1870. El nuevo procedimiento en seco permitía preparar las placas con semanas de antelación a la toma fotográfica y evitar la premura en la elaboración de la placa, toma y revelado que imponía el procedimiento del colodión húmedo.

Siguiendo con el texto del anuncio de 1877, se confirma una práctica habitual entre los fotógrafos de la época: "A todas las personas que se retraten en este establecimiento se les conservarán los negativos un año, por si en ese tiempo necesitan alguna copia", al tiempo que se intuye por qué la mayor parte de la obra de los fotógrafos del siglo XIX nunca se conocerá: destruían los 'negativos'. El mismo anuncio informa que Cordeiro retrataba en el número 9 de la calle San Pelayo "todos los días de 9 a 4 de la tarde y para los niños, de 10 a 13"[173].

Cordeiro está de nuevo en la prensa en 1878 de León, en una gacetilla que relata su trabajo fuera de la galería. "Damos las gracias al Sr. Cordeiro –dice el texto- por habernos remitido dos copias fotográficas del ramillete que dedicó la prensa de esta ciudad a Mademoiselle Benita Anguinet[174] en la noche del

[173] *El Porvenir de León*. 23 de septiembre de 1877, p. 4

[174] "Pero lo que más nos encantaba y divertía era el arte maravilloso de la célebre prestidigitadora Benita Anguinet, en Variedades. Titulábase la función Los milagros de la brujería, y como yo había sido un poco brujo hallaba singular deleite en aquel espectáculo de escamoteos, sorpresas, juego de luz y tinieblas, que confundían la mentira con la realidad. Era la Anguinet una señora simpática, gorda sin menoscabo de su agilidad".(Pérez Galdós, 1941, p. 324)

beneficio de las familias de los náufragos del Cantábrico y, por cierto, que es un trabajo digno de la fama del Sr. Cordeiro"[175].

El fotógrafo trabaja en este caso casi como reportero de prensa, atendiendo un hecho noticioso, como es la celebración de un espectáculo en la ciudad, aunque por la carencia de una técnica que lo permitiera, sus fotografías no pudieran ser reproducidas en la prensa diaria.

La década de 1880 es la de la consolidación y desarrollo definitivo del estudio del fotógrafo portugués. El 29 de mayo de 1880 Cordeiro pone en conocimiento "del ilustrado público" también a través de *El Porvenir de León* que:

> Terminadas las obras de la nueva galería-gabinete fotográfico, desde esta fecha se empezará a hacer toda clase de retratos, desde el microscópico al tamaño natural, así como igualmente foto-pinturas, reproducciones, vistas y otros trabajos concernientes a mi arte, admitiendo que en lo sucesivo me será mucho más fácil complacer a mis favorecedores, que es todo mi anhelo, en atención a las magníficas condiciones de luz, de la que hasta ahora he carecido, que es la base principal de la nueva galería.

En el mismo anuncio, Cordeiro subraya el "perfeccionamiento de los aparatos que he adquirido". Los horarios de retratos se amplían: "Se retrata todos los días, de 8 de la mañana a 6 de la tarde, niños menores de seis años, de 9 a 2, lo mismo que haga sol que esté nublado"[176].

Las obras que Cordeiro anuncia como terminadas en 1880 se entiende que darían a su galería el aspecto habitual de los estudios fotográficos de la segunda mitad del siglo XIX, dominados por grandes cristaleras y cortinas móviles para

[175] *El Porvenir de León. Periódico independiente*. Año XVI, núm. 1.518. 25 de mayo de 1877, p. 3

[176] *El Porvenir de León*,. Periódico independiente. Año XVIII, núm, 1.728. 29 de mayo de 1880, p. 4

regular el paso de la luz natural, en los que, además de las zonas destinadas a la preparación de cristales (negativos) y soluciones químicas, así como el espacio en el que se revelaban y positivaban las imágenes fotográficas (lo que el cliente veía), solía haber un área de pose, delimitada por una alfombra y demás complementos y accesorios, así como los espacios para los retocadores y para los iluminadores.

Se desconocen las dimensiones profesionales del estudio de Cordeiro y el número de ayudantes que trabajaron a sus órdenes. Uno de sus bisnietos, José Antonio Cano Cordeiro, apunta que "fue consejero de segundones, es decir, enseñaba y aconsejaba a quienes querían aprender el oficio". Lo habitual es que los aprendices, tras unos años de formación, terminaran montando su propio estudio.

En el caso de Cordeiro tan sólo hay constancia, a través de los testimonios familiares, de la relación profesional entre Cordeiro y Francisco Garay Montero, fotógrafo en Valladolid y Logroño, y precursor de una saga de fotógrafos que tuvo también sus frutos en León donde mantuvo estudio abierto uno de sus hijos, Daniel Garay Panizo junto a su hija María Luisa. "Francisco Garay mamó el oficio de mi bisabuelo", explica José Antonio Cano Cordeiro. No hay constancia de que ningún otro de los fotógrafos que le sucedieron en León, ni los que lo hicieron en Astorga fueran sus discípulos, salvo la excepción de su hijo José María Román y de su hija Elisa.

Un año más tarde, en 1881, la prensa de León anuncia una Exposición Fotográfica en el número 3 de la calle Catedral (actual final de la calle Ancha, en el tramo que desemboca en la Catedral). El texto dice:

> El fotógrafo de esta capital Sr. Cordeiro, en vista de lo agradecido que está a lo mucho que le honran con su asistencia todas las clases de esta capital y deseando complacer a muchas personas que desean tener retratos de familia, de tamaño natural, se ha asociado al Sr. Pérez procedente de

> Madrid, por una temporada el cual hace dichos retratos por un sistema nuevo, con parecido natural, sin retoque de pintor, a precios sumamente económicos para que estén al alcance de todas las familias; dicho Sr. Pérez posee los mejores aparatos que se conocen en Europa y América para hacer los trabajos a la altura de el día. Los retratos de personas fallecidas, por antiguos y pequeños que sean, se amplían a todos los tamaños, hasta el natural, así como se pintan al óleo y a la aguada si lo desea el interesado: Está abierta la exposición hasta las 10 de la noche[177].

El Sr. Pérez al que se refiere el anuncio es el segoviano Juan Pérez Galiano. El historiador burgalés Ricardo González (2002) explica que el primero en establecerse [como fotógrafo] en la capital segoviana fue Juan Pérez Galiano:

> Nada menos que el famoso Juan Pérez que durante 1853 y 1854 acompañó a Charles Clifford en sus viajes por España y que continuó trabajando como transeúnte (...) la clientela era escasa en Segovia y Pérez Galiano tuvo que realizar salidas profesionales a otras ciudades cercanas como forma de sobrevivir. Destaca entre estos desplazamientos, una curiosa asociación que hizo con el leonés J. M. Cordeiro, en el año 1881. Juan Pérez Galiano aportaba al tranquilo panorama fotográfico de León la novedad de las ampliaciones, que tardaron bastantes años en conocerse fuera de las grandes ciudad. (p.68)

El negocio seguía prosperando y al cabo de cuatro años, en mayo de 1885, J. M. Cordeiro anunciaba de nuevo en *El Porvenir de León* que acababa de "recibir aparatos perfeccionados con los últimos adelantos, así como también nuevos métodos, con los cuales se hacen las fotografías instantáneas. Ya no hay

[177] *La Crónica de León. Revista científico literaria de intereses morales y materiales ajena a la política*. Año VII, núm, 576. 20 de octubre de 1881, p. 4

retratos imposibles, especialmente de los niños (caballos de batalla hasta ahora de los fotógrafos)", reconocía Cordeiro. Al estudio del fotógrafo habían llegado los procedimientos a la gelatina, que permitieron a los profesionales evitar la obligación de tratar siempre temas casi estáticos.

Y una nueva ampliación del negocio en 1886:

> Pongo en conocimiento de los propietarios de fincas rústicas y urbanas que deseen poseer las vistas de éstas en sus gabinetes, las pueden obtener por un módico precio, como también retratos de familia, o sea de grandes dimensiones, hasta el natural, ya sean directos o bien reproducidos de otros por pequeños que sean, para lo cual he montado una máquina de ampliación, contando al tiempo con distinguidos artistas para el retoque de estos trabajos, tanto el claro oscuro como en colorido y para las últimas fotominiaturas a la última perfección; todo a precio sumamente equitativo. De nuevo, el horario para los retratos: de 8 a 5 de la tarde y la dirección, San Pelayo, 9[178].

Por esas fechas, la prensa recoge la noticia sobre una fotografía realizada por Cordeiro:

> La fotografía sacada de los catedráticos y alumnos del 2º curso de este Instituto, en grupo, a la que no puede pedírsele mejora alguna. Es un trabajo en el que se ve todo el esmero de tan conocido fotógrafo, quien no perdona medio en introducir en su gabinete todos los adelantos que se hacen en este arte[179].

[178] *El Porvenir de León. Periódico independiente*. Año XXIII, núm. 2.252. 30 de mayo de 1885, p. 4

[179] *El Porvenir de León. Periódico independiente*. Año XXIV, núm. 2.353. 19 de mayo de 1886, p. 4

Además del estudio de la calle San Pelayo, en el que permanece en 1886 en los Avisos Industriales de *La Estafeta del Noroeste*[180] y las direcciones ya apuntadas de la calle de la Catedral y Cuatro Cantones, los reversos de retratos de Cordeiro nos acercan una más en la capital de la provincia, en el número 18 de la calle de la Rúa, la misma ubicación en la que su hijo Mariano, empleado durante años en la ferretería de Cayetano García, abrió en 1921 una ferretería-bazar, que cerró sus puertas en 1976. En la *Guía Comercial y Artística de León y su Provincia*, de Adolfo Wagener Moriano, publicada en 1923 se registra a Mariano Cordeiro Fiel como comerciante y vecino del número 22 de la calle Alfonso XIII [calle de la Rúa], la misma dirección que se reproduce en el apartado dedicado a ferreterías.

El traslado de Cordeiro desde León a Astorga no supuso un abandono de las tareas profesionales a las que el fotógrafo había acostumbrado a su clientela. En los anuncios de prensa de la capital maragata asegura que "en este establecimiento se hacen toda clase de retratos, desde el microscópico hasta el tamaño natural, en claro oscuro y pintado al óleo, pues cuenta con los mejores artistas de España. Retratos para dijes y alfileres. Se hacen trabajos al esmalte y platino a precios económicos"[181].

Las fotografías de este autor rescatadas hasta la fecha muestran una intensa actividad dentro y fuera de la galería fotográfica. Un acta plenaria del Ayuntamiento de Astorga, fechada el 12 de septiembre de 1909, recoge en el punto 7º del Orden del Día el acuerdo de pagar a "D. José María Cordeiro, diez y siete pesetas por fotografías de piedras epigráficas", fotografías que tenían como destino las máquinas de impresión del conocido industrial astorgano Porfirio López[182]. Tres días antes de la fecha de este Pleno municipal, terminó de imprimirse en los talleres del mencionado impresor maragato la *Historia de la*

[180] *La Estafeta del Noroeste. Crónica de León*. Año I, núm.3, 9 de enero de 1886, p. 3

[181] *La luz.* 13 de mayo de 1893

[182] Sesión Ordinaria del Pleno del Ayuntamiento de Astorga del 12 de septiembre de 1909 (2ª convocatoria). Punto 7º

Muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Astorga, de Matías Rodríguez. Las fotografías de piedras epigráficas que se reproducen en esta publicación pertenecen a un autor gallego, no son de Cordeiro, que sin embargo es titular de una aportación (en forma de tres ejemplares) a la suscripción popular abierta para la segunda edición del conocido libro.

Cordeiro participó con sus fotografías en otras publicaciones de la época; fue autor, por encargo de Marcelo Macías de diferentes imágenes de inscripciones funerarias romanas y del llamado 'Anillo gnóstico de Astorga', ejemplares arqueológicos recogidos en la obra *Epigafía Romana de la Ciudad de Astorga*, publicado en 1904 en Orense y con anterioridad, en 1903, en el Boletín de la Real Academia de la Historia.[183]

Pero la mayor parte de la obra fotográfica de Cordeiro conservada en la actualidad corresponde a la etapa que Publio López Mondéjar (1997) denomina en *su Historia de la Fotografía en España* como la de la democratización del retrato:

> La fotografía encorsetada en los costes del daguerrotipo (pieza única, irrepetible y realizada en metal), sólo resultaba accesible a las capas altas y medias de la burguesía (...) fue la aparición de la carte-de-visite, los célebres retratos en tarjeta, patentados por Adolphe Disdèri en 1854, lo que democratizó definitivamente el retrato fotográfico (...) de hecho, a partir de 1860, el retrato al daguerrotipo llegó a constituir un signo de distinción social, frente a la vulgaridad de retrato en tarjeta (p.86).

Las *cartes-de-visite* se hacían utilizando cámaras de cuatro y seis objetivos, lo que permitía realizar varios retratos diferentes en una misma toma. Así con un coste y trabajo similares, y el mismo tiempo de exposición y revelado, se

[183] Boletín de la Real Academia de Historia, t, XLII, Año 1903, p. 144-153

conseguían diferentes retratos en aproximadamente 6 x 9 cm, más baratos y manejables.

Barreswil y Davanne en su *Tratado práctico de fotografía* de 1864 abundan en las ventajas del formato:

> Una idea feliz, fecunda en sus resultados, ha conseguido poner el retrato al alcance de todas las fortunas y la invención de la tarjeta que permite reunir las imágenes de todos aquéllos a quienes nos une la amistad, la simpatía y el reconocimiento, es a la vez un origen de placer para todos y un ramo del comercio de una gran importancia para la fotografía; en todos los salones se encuentran algunos de estos trabajos de los más notables fotógrafos. (p. 32)

Jean-Claude Lemagny y André Rouillé (1988) en su *Historia de la fotografía* explican que si se utilizaba un chasis fijo, el operador recogía sobre una misma placa cuatro o seis clichés idénticos. Si el chasis era móvil, dichos clichés podían ser diferentes. Cordeiro disponía al menos de un chasis de los últimos descritos, pues así lo demuestran las dos fotografías, integrantes de una serie, en las que se advierte el cambio de pose del joven retratado.

Una vez tirada la placa, se recortaba la prueba y se pegaba sobre un cartón rígido, a cuyo dorso se indicaba en un grafismo, a veces muy elaborado, el nombre y la dirección del estudio, las recompensas que pudiera haber recibido el fotógrafo y, a veces, precisiones sobre sus actividades.

Con la *carte-de-visite* no sólo se puso el retrato al alcance del gran público, sino que también nació el coleccionismo, el rito del álbum. Los retratos eran adquiridos por quienes posaban para producirlos, por sus familias y por quienes les conocían y pasaban así a tenerlos en su lugar correspondiente del álbum. En algunos casos, esta fiebre por el coleccionismo sobrepasaba el estricto uso privado y un buen número de imágenes fotográficas asumieron una función

mediadora entre la ciudadanía, como es el caso de los retratos de personajes ilustres, políticos, actores, toreros... e imágenes religiosas.

En el caso de Cordeiro sólo se conocen en este sentido algunas fotografías que reproducen imágenes religiosas y que sin duda tuvieron como destino las diferentes colecciones de leoneses. La devoción religiosa de sus clientes, más bien el agradecimiento por los favores concedidos, tiene una especial significación en la obra del fotógrafo. Sobre todo en su etapa maragata y en especial en relación con la Virgen de Castrotierra. Son abundantes los ex votos en forma de fotografía depositados en el santuario y en este caso no sólo en formato de *carte-de-visite*, sino en tamaños más cercanos al denominado *Cabinet*, que rondaba los 10 x 15 centímetros.

José María Cordeiro trabajó en abundancia el formato *tarjeta de visita*, vigente y en plena forma hasta finales del siglo XIX, aunque de su estudio salieron también otros formatos, los mismos que se pusieron de moda a lo largo de las últimas décadas del siglo. López Mondéjar acerca las fechas y los formatos. "En 1866 se pusieron en circulación los retratos *Cabinet* (10 x 15 cm); en 1870, el denominado *Victoria* (7,5 x 11) y en 1875 los *Promenade* (10 x 18), *Boudoir* (12,4 x 19,3) e *Imperial* (16,8 x 21,7)".

Un apartado en el que el legado fotográfico de Cordeiro es de un valor indiscutible es en el referido a la etnografía, concretamente la maragata a través de las fotografías que muestran los atuendos de los habitantes de esta comarca leonesa.

En el repaso a los géneros trabajados por Cordeiro hay que dejar constancia de la inexistencia hasta la fecha de documentos fotográficos en forma de postal o tarjetas estereoscópicas, formatos habituales en los estudios de la mayor parte de los fotógrafos de su época.

<u>El periodismo ilustrado</u>

La primera vez que se publicaron fotografías en prensa en León fue en *El Diario de León,* en 1906, firmadas por Germán Gracia, autor que se tratará en el capítulo 7 de este trabajo.

La revista *La Ilustración Española y Americana*, fundada en 1869. En el número del 15 de abril de 1897 se publica un grabado (de Fotografía de D. José María Cordeiro de Astorga), tal y como se indica en el pie de foto, en el que se reproduce el retablo principal de la Catedral de Astorga[184]. La imagen sirve para ilustrar un artículo titulado 'La Sociedad Perfecta', aunque sin relación con el contenido del mismo, una crítica a la sociedad de final de siglo, empeñada en abandonar la patria (emigración); la extrema pobreza de muchos ciudadanos, viviendo de la caridad; la clase política, pendiente de todo, menos de gobernar pensando en el bien público… es decir, la imagen de Cordeiro ilustra la página, pero nada más, algo común en los primeros años del periodismo ilustrado.

Cordeiro fue corresponsal gráfico en la provincia de León de la revista ilustrada madrileña *Nuevo Mundo* a través de un carné profesional propiedad de un anticuario de León que no ha facilitado la posibilidad de reproducirlo. Fechado en marzo de 1908 contenía una foto de carné de Cordeiro, así como su domicilio en Astorga y la firma del fotógrafo.

Nuevo Mundo fue una de las principales publicaciones periódicas ilustradas de España. Fundada en 1894, se mantuvo en los quioscos hasta 1933 y fue hegemónica en cuanto a tirada hasta la década de 1920 cuando se vio superada por *Blanco y Negro* y *Mundo Gráfico*, detalla Sánchez Vigil (2013). Las búsquedas realizadas a través del portal Biblioteca Virtual de Prensa Histórica y de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España no han dado resultados positivos en cuanto a Cordeiro.

[184] *La Ilustración Española y Americana*. Año XLII, núm. XIV de 15 de abril de 1897. p. 230

Algunos otros ejemplos de fotografías de Cordeiro en prensa ilustrada nos trasladan al año 1922. Una fotografía de la fachada de la Catedral de Astorga es la portada de la revista leonesa *Renacimiento* para ilustrar un repostaje sobre Astorga Monumental[185]. Ya posteriormente, en 1930, e incluye una fotografía del Castillo de Ponferrada publicada en la revista madrileña *La Esfera* con motivo de un reportaje sobre castillos de España[186].

*(Fotografías de José María Cordeiro en el **Anexo** del Capítulo 5, p. X a XXXIV)*

[185] *Revista Renacimiento*. Año I Número 13 de 19 de noviembre de 1922. Portada

[186] *Revista La Esfera*. Ano XVII, núm.837 de 18 de enero de 1930. p.26

5.5. Matías Rodríguez Díez, en Astorga

En el *Anuario Bailly-Bailliere* de 1891, en el apartado de fotógrafos de Astorga, figura Matías Rodríguez Díaz[187], el mismo nombre y profesión que María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alonso constatan en su Directorio de Fotógrafos de España (2013) entre los años 1892 y 1897.

En los Libros de Matrícula Industrial del Ayuntamiento de Astorga no figura inscrito ningún fotógrafo entre los años 1869 y 1895; el primero es José María Cordeiro, desde el año 1896, aunque, como hemos señalado en el apartado *5.4. José María Cordeiro* de este trabajo, inició su periplo profesional en la capital maragata en 1893, año en el que anuncia en prensa el establecimiento de su galería.

El nombre Matías Rodríguez Díaz (1828-Astorga, 1910) sí que se corresponde con el del Maestro de Instrucción Primaria y Superior que estudió Magisterio en León, trabajó en Ardón y en Hospital de Órbigo y se puso al frente de la única escuela para niños que había en la ciudad de Astorga.

Autor de sus propios manuales de texto, como *El Silabario Metódico*, *Compendio de Aritmética*, *Geografía en verso*, *Carteles de lectura*, *Ortología, ortografía y prosodia*, *Breves nociones de Geografía Universal y Aritmética*, entre otros, merecedores de reconocimiento en las exposiciones regionales leonesas de 1876[188] y de 1892[189] y a la venta periódicamente en la Imprenta y Librería de la Viuda e Hijo de López, de Astorga[190].

[187] *Anuario Bailly-Bailliere* de 1891. Sección: Astorga, p. 1.495

[188] *Exposición Regional Leonesa de 1876. Catálogo General de Expositores y Premios adjudicados*. p. 8 y 10

[189] *Exposición Regional Leonesa de 1892. Catálogos de premios*. p. 20 y 22

[190] *El Heraldo de Astorga.* 7 de abril de 1899. p. 4

Matías Rodríguez fue el autor de la *Historia de la Muy Noble, Leal y Benemérita Ciudad de Astorga*, de la que publicó una primera edición en 1873[191], completada en 1909 por un segundo libro que se fue vendiendo a través de suscripciones.

Fue Cronista Oficial de la ciudad de Astorga y en la casa en la que vivió permanece en la actualidad una placa que lo recuerda y coincide con el domicilio que figura en alguno de los cartones de las fotografías conservadas: San Francisco, 12 o Plazuela de San Francisco, 12, que se llamó calle del Arco antes de su actual denominación, calle de Matías Rodríguez Díez.

*(Fotografías de Matías Rodríguez Díez en el **Anexo** del Capítulo 5, p. XXXV y XXXVI)*

[191] Presentada en la *Exposición Regional Leonesa de 1876* (p.6. del *Catálogo de expositores*) no obtuvo mención especial ni premio

5.6. Las exposiciones regionales leonesas y la fotografía

Las exposiciones universales, mundiales, nacionales y regionales son la génesis de los actuales encuentros feriales de diferente índole en los que ahora, como hace décadas, se muestran los avances de los diversos sectores productivos, comerciales o artísticos de una provincia, una región, todo un país o incluso del ámbito internacional.

La primera gran exposición con participación fotográfica fue la Exposición Nacional de los Productos de la Agricultura y la Industria que se celebró en París en 1844:

> La Exposition Nationale des Produits de l'Agriculture et de l'Industrie de 1844 contó con más de 1.000 daguerrotipos. Cinco años más tarde, en la edición de esa misma exposición, la muestra contó con los mejores ejemplos de fotografía de arquitectura, proporcionados por Gustave Le Gray o Guillot-Saguez entre otros, cuya presencia perduró en el tiempo de manera que dos años más tarde León de Laborde (1807-1867), en el artículo *Rapports du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés*, publicado en *La Lumière*, habla de estos trabajos, destacando la rápida difusión de la fotografía como medio de reproducción industrial del arte.
> (Pérez Gallardo, 2015, p. 137)

Pérez Gallardo (2015) continúa su relato, indicando que en Gran Bretaña, las exposiciones dedicadas a los avances de la industria no contaron con una presencia tan mayoritaria de fotografías durante la década de los cuarenta. Hubo que esperar a la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*, celebrada en el Crystal Palace (1851) y visitada por seis millones de personas, para que la fotografía ocupara un papel destacado en una muestra británica. Su presencia fue doble: por una parte, al ser exhibida como ejemplo de los avances

industriales de las dos grandes potencias existentes por entonces, Francia y Gran Bretaña, con cerca de 800 ejemplos; y, por otra, al ser la primera exposición que contó con un catálogo ilustrado, que se conoce también como *Raports by the Subjects in the Thirty Classes into wich the Exhibition Was Divided*.

La Exposición Universal de Barcelona de 1888, celebrada entre el 20 de mayo y el 9 de diciembre, no contempló la fotografía entre sus secciones oficiales, aunque sí que contó con Pablo Audouard como fotógrafo oficial. Nacido en 1857 en La Habana, desarrolló toda su actividad profesional en Barcelona, como indica Juan Miguel Sánchez Vigil (2002), quien destaca que fue el que fotografió los actos de inauguración, así como la construcción y montaje de los pabellones de la Exposición con los que publicó un álbum de 60 temas, trabajos por los que fue premiado con Medalla de Oro.

El antecedente más cercano a las celebradas en León en el siglo XIX es la Exposición Castellana celebrada en Valladolid en septiembre de 1859, en la que varios leoneses recibieron diferentes galardones. Desde la familia Merino por diferentes productos químicos, hasta el farmacéutico Vítores Peña por diferentes plantas medicinales, pasando por la Viuda de Román, premiada por sus elaborados chocolates[192].

En el caso de la provincia de León y durante el siglo XIX, una buena muestra de la actividad agrícola y ganadera de la provincia y de la capital de la misma son las dos exposiciones regionales que se celebraron en León en los años 1876 y 1892, promovidas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Las sociedades económicas de amigos del país nacieron en la segunda mitad del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos III con la finalidad de difundir las nuevas ideas y conocimientos científicos y técnicos de la Ilustración. Los Estatutos para la Real Sociedad Leonesa de Amigos del País, impresos en 1816,

[192] Boletín Oficial de la Provincia, nº 13 de 30 de enero de 1860, p. 2-3

recogen la fecha de creación por Real Decreto firmado el 7 de septiembre de 1783.

En el marco temporal al que se circunscribe este trabajo, la Real Sociedad Económica de Amigos del País convocó dos exposiciones regionales, en 1876 y en 1892. Se atiende su celebración porque en ambos casos contaron en su convocatoria con la presencia de fotógrafos que trabajaban en León y también fuera de la provincia.

Exposición Regional Leonesa de 1876

Tal y como se anuncia en el reglamento para la exposición de 1876[193] la muestra se celebró del 20 de octubre al 5 de noviembre de ese año. Además de los 24 artículos dedicados a reglamentar la exposición, se citan los 17 grupos de productos admitidos a la cita.

La Exposición Regional Leonesa de Productos Agrícolas e Industriales de 1876 se celebró en el convento de San Marcos. Una crónica sobre la exposición publicada en *La Ilustración Española y Americana*[194] permite conocer algunos detalles de la misma. La Real Sociedad de Amigos del País anunció su celebración a principio de marzo de ese año y se recibieron inscripciones desde mediados de septiembre hasta mediados de octubre, inaugurándose oficialmente el 20 de octubre de 1876.

Convocada para tender la demanda de las provincias de León, Oviedo, Lugo, Zamora, Palencia, Valladolid y Santander, recibió finalmente la respuesta positiva de expositores de un total de 29 provincias de España.

[193] Exposición Regional Leonesa. *Reglamento para la Exposición y Clasificación de productos.* (1876). León: Imprenta de Rafael Garzo e Hijos, p. 3

[194] *La Ilustración Española y Americana.* Año XX. Núm. XLIII de 22 de noviembre de 1876,p. 319

Los productos ocuparon los dos claustros del convento de San Marcos, así como la biblioteca, que fue el espacio destinado a la Serie de Ciencias y Artes Liberales, entre las que se encontraba la Fotografía. El cronista, que realiza una profusa descripción de la ubicación y el contenido de la muestra, destaca las "excelentes fotografías de los señores Alviach, de Madrid, y del señor Idelmón, de Palencia".

El *Catálogo General de Expositores*[195] muestra que se dividió en cuatro grandes Series: Ciencias y Artes Liberales, Agricultura y Ganadería, Industrias y Minerales y Artes Químicas que, a su vez, integraban Grupos y Clases hasta conformar un total de 820 expositores y 8.609 objetos, según se detalla en el cuadro siguiente:

Series	Expositores	Objetos
1ª. Ciencias y Artes Liberales	144	789
2ª. Agricultura y Ganadería	353	2.596
3ª. Industrias	239	3.249
4ª. Minerales y Artes Químicas	84	1.975
TOTAL	820	8.609

En el caso de la Fotografía, los organizadores la situaron en la Serie 1ª (Ciencias y Artes Liberales). El catálogo mencionado recoge también que de los 144 expositores a concurso, 6 eran fotógrafos, cuyos nombres y obras se detallan en el siguiente cuadro:

[195] Exposición Regional Leonesa de 1876. *Catálogo general de expositores y premios adjudicados*. (1877). León: Imprenta de Rafael Garzo e Hijos

Nº de expositor	Expositor	Obra	Premio concedido
125	José María Cordeiro (León)	Retratos fotográficos Fotografías de edificios y monumentos	Diploma de Mérito
126	José López y Rivas (Oviedo)	Retratos fotográficos	Medalla de Bronce
127	Rafael A. Idelmón (Palencia)	Retratos fotográficos	Medalla de Bronce
128	Ángel Montes (Palencia)	Retratos fotográficos	Medalla de Bronce
129	Tomás Alverti (Granada)	Fotografías	Sin premiar
130	Alviach y Compañía	Fotografías y fotopinturas	Medalla de Plata

De los fotógrafos que participaron en esta Exposición Regional, en concreto de los que en esa fecha cuentan con galería fotográfica en la ciudad de León, llama la atención la ausencia de Casimiro Alonso Ibáñez, que participa en la muestra pero con dos objetos ajenos a la profesión fotográfica y a su faceta de anticuario: una caja de dulces de Oviedo y minerales de hierro.

Asimismo, se debe destacar la presencia en el listado de expositores del maestro y fotógrafo Matías Rodríguez Díez, establecido en Astorga, quien participa en la exposición a título de Maestro de Instrucción Primaria y Superior, su actividad principal. Matías Rodríguez presenta a la muestra su *Historia de Astorga*, publicada un año más tarde, un conjunto de Libros de Instrucción Primaria, un modelo de mesa para escuelas de niños y carteles para aprender a leer.

Por lo que se refiere a los seis profesionales incluidos en el catálogo de expositores, sobre José María Cordeiro, ya se ha detallado en otro epígrafe de este capítulo su vasto trabajo como fotógrafo en la provincia.

José López y Rivas, figura en diferentes manuales de historia de la fotografía de Asturias como fotógrafo desde la década de 1860 en la ciudad de Avilés.

Rafael Almazán Idelmón ha sido también objeto de este trabajo en el apartado dedicado a ambulantes que ejercieron en la provincia en los años 60 del siglo XIX. Tan sólo un apunte más:

> La aportación de Idelmón a la fotografía regional fue la de un estudio con una larga tradición en el retrato, con un gran nivel en esta especialidad, y con una fácil adaptación a los avances de la técnica. No olvidemos que la saga Idelmón [varios hijos fotógrafos] comenzó haciendo retratos al daguerrotipo y que durante más de un siglo vieron pasar por sus estudios todos los equipos y técnicas que han sustentado a la profesión.
> (González, 2002, p.154)

La referencia a Ángel Montes también la proporciona Ricardo González (2002): "Ángel Montes fue, junto a Rafael Idelmón, la referencia fotográfica más relevante durante este último cuarto de siglo [XIX]. Este fotógrafo se instaló en 1877 en un estudio en la capital palentina que había pertenecido hasta ese momento a Idelmón" (p. 138).

De Tomás Alverti, otro de los fotógrafos que presenta obra en la Exposición Regional Leonesa de 1876, no se han encontrado referencias, aunque también presenta obras pictóricas a la exposición, sin que tampoco se hayan encontrado noticias de esta faceta.

Por último y por lo que se refiere a la firma Alviach y Compañía, era el estudio regentado por Manuel Alviach Doladier, uno de los más conocidos fotógrafos retratistas del Madrid de finales del XIX y principios del XX. Empezó a ejercer en torno a 1875; tenía su estudio en la Puerta del Sol 14, de Madrid, donde se mantuvo la galería hasta 1931. Fue director de la revista fotográfica *Daguerre. Sociedad de Fotógrafos Establecidos*, que empezó a publicarse el 1 de octubre de 1904. Junto con Manuel Compañy, Otero o los hermanos Debas, formaba parte del grupo más distinguido de fotógrafos de la época, aunque

avanzando el siglo XX, otros como Antonio Cánovas 'Kaulak', Franzen, Campúa o Alfonso (y sus descendientes) fueron eclipsando la fama de los grandes fotógrafos anteriores[196].

Exposición Regional Leonesa de 1892

La Sociedad Económica de Amigos del País organiza otra Exposición Regional en 1892. Celebrada del 20 de septiembre al 15 de noviembre de ese año en el "suntuoso Convento de San Marcos"[197] admitía como la de 1876 productos de cualquier provincia de España y preveía tres tipos de premios: medallas de oro, plata y bronce; diplomas de mérito y progreso, así como cantidades en metálico.

Los participantes podían presentar sus productos clasificados en alguna de las cinco series previstas en el reglamento: Educación y Ciencias, Obras de Arte y Arte Retrospectivo; Mineralogía y Metalurgia; Agricultura y Ganadería; Industrias Manufactureras y Productos Químicos; Maquinaria y Herramienta. Además y en el marco de la muestra, se celebraron cuatro certámenes: musical, literario, científico y de pirotecnia.

A través del *Catálogo General de Expositores y Premios Adjudicados*[198] se puede conocer el cómputo final de expositores presentados en cada una de las cinco series, como se indica en el siguiente cuadro:

[196] Información extraída del *Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica,* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado en <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=46519>

[197] *Reglamento para la exposición y resumen del catálogo de temas y productos*. (1892). León: Imprenta de herederos de Miñón

[198] *Catálogo General de Expositores y Premios Adjudicados. Exposición Regional Leonesa de 1892*. (1893). León: Imprenta de los Herederos de Ángel González

Series	Expositores
1ª. Educación y Ciencia. Obras de Arte y Arte Retrospectivo	143
2ª. Mineralogía y Metalurgia	21
3ª. Agricultura y Ganadería	211
4ª. Industrias Manufactureras y Productos Químicos	192
5ª. Maquinaria y Herramientas	14
TOTAL	**581**

En el caso de la Fotografía, los organizadores la situaron en la Sección Obras de Arte, junto a las obras pictóricas. El catálogo también informa de que de los 143 expositores a concurso en esa Serie, 3 eran fotógrafos, cuyos nombres, obras y recompensas se detallan en el siguiente cuadro:

Nº de expositor	Expositor	Obra	Premio concedido
70	Germán Gracia (León)	Cuadros al óleo y fotografías Un cuadro al óleo 'Quién supiera escribir'	Medalla de Plata
71	Juan Bóveda (León)	Fotografías	Mención de Honor
74	Valentín Mendía y Fernández (Cáceres)	Fotografías	Diploma de Cooperación

Germán Gracia concurre en calidad de pintor y fotógrafo, como se vio en otro apartado de este trabajo. De Juan Bóveda no conocemos más información que la reseñada en el catálogo y de Valentín Mendía y Fernández, consta que entre 1892 y 1897 estaba en activo en la localidad cacereña de Trujillo y antes lo había estado en 1884 y 1885 en A Coruña. Los cartones sobre los que pegaba sus fotografías tenían impreso al lado de su nombre la indicación 'Fotografía de Madrid' y en el reverso mención expresa de todas las exposiciones regionales en

las que había obtenido algún reconocimiento, la de León entre otras, como la de Pontevedra, la de Galicia, la de La Coruña y la extremeña, enumeran Rodríguez Molina y Sanchís (2013).

Destaca la ausencia de José María Cordeiro, activo todavía en la provincia, así como la presencia de Winocio Testera Pérez, que presenta cuadros al lápiz. Winocio iniciará ochos años más tarde su actividad como fotógrafo en León y mantendrá su estudio activo hasta el primer tercio del siglo XX. Asimismo, Antonio del Pozo, secretario de la Diputación de León y aficionado a la fotografía presente en certámenes locales, que presenta cuadros en lienzo. Por último, reseñar que Matías Rodríguez Díez, fotógrafo en Astorga, expone Libros y Carteles para Escuelas, participando como ya lo hiciera en la exposición regional de 1876 con objetos ligados a su profesión principal, la de maestro en Astorga. Otro de los pioneros de la fotografía, Casimiro Alonso Ibáñez, falleció ese mismo año de 1892, lo que justifica su ausencia tanto en el apartado de fotógrafos, como en el destinado a objetos antiguos, relacionado con su actividad profesional paralela.

ANEXO

CAPÍTULO 5

6. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. MISIONES FOTOGRÁFICAS

> [El daguerrotipo] está destinado a popularizar entre nosotros las obras más bellas de las artes (…). Dentro de poco, enviará a su hijo al museo y le dirá: es necesario que dentro de tres horas me traigas un cuadro de Murillo o de Rafael. Escribiremos a Roma: enviadme en el próximo correo, la cúpula de San Pedro, y la cúpula de San Pedro llegará inmediatamente.
> (Jules Janin, 1839, p. 147)

Se incluirá en este capítulo el trabajo de fotógrafos que se desplazaron a la provincia con una misión concreta. En algunas ocasiones, fue por encargo de compañías que desarrollaban obras públicas, como es el caso del francés Paul Sauvanaud, que estuvo en la provincia en 1884 para dejar constancia de las obras de la línea ferroviaria con Asturias. En otras, para realizar catálogos de imágenes destinados a la industria editorial (libros y postales), como Jean Laurent, Hauser y Menet o Josep Thomas.

Se llevaron a cabo empresas particulares, como la emprendida por el fotógrafo toledano Casiano Alguacil en 1866, de editar un gran álbum de monumentos y vistas de España.

También se muestra el trabajo de quienes viajaron a España por interés científico, como el zoólogo inglés Hans Friedrich Gadow, en 1895, que visitó la montaña de Riaño y la Maragatería; o para realizar trabajos topográficos, como el conde de Saint-Saud, quien en 1892 recorrió los Picos de Europa obteniendo al

tiempo abundante material etnográfico de la zona; y las fotografías del ingeniero y fotógrafo Manuel Diz a los niños que en el verano de 1896 participaron en la Colonia Escolar Leonesa en la playa de Salinas (Asturias).

6.1. Encargos profesionales

Se incluyen en este apartado del capítulo fotógrafos que por compromiso profesional estuvieron en León, como es el caso de Paul Sauvanaud, o que retrataron cuestiones vinculadas a León, como ocurrió con Leopoldo Rovira o Christian Franzen.

6.1.1. Leopoldo Rovira Deloupy

María José Rodríguez y José Ramón Sanchís (2013) documentan en su *Directorio de Fotógrafos de España (1851-1936)* las referencias a este fotógrafo con estudio en Barcelona desde 1863 y que, asociado con otros profesionales como Roberto Durán, o a través de sus descendientes, se mantiene en las guías de profesionales hasta el año 1910.

Publio López Mondéjar (2005), por su parte, señala que Rovira "comercializó una excelente galería de representantes de la Nación en las Cortes provisionales de 1868 y otras similares eran ofrecidas al público en los establecimientos de Monney, Alonso Martínez, Hebert o Laurent" (p.54).

La relación del fotógrafo catalán Rovira con León se ha establecido a través de la *Galería de los representantes de la Nación. Asamblea Constituyente de 1869.* La Biblioteca Nacional de España conserva los retratos de cuatro de los diputados: Santiago Franco Alonso, Adriano Curiel y Castro y Joaquín Saavedra y Válgoma, por la circunscripción de Astorga, y de Lesmes Franco del Corral, diputado por la circunscripción de León.

López Mondéjar (2005) enmarca las *galerías* en una época en la que considera que el retratismo a partir de 1862 se había convertido ya en una verdadera industria que ocupaba a cientos de profesionales. "No hubo gabinete en España de cierto renombre que no ofreciese a su clientela un amplio

muestrario de personajes populares tal y como lo habían hecho Camille Silvy con sus *Bellezas de Inglaterra* o Diseri con su *Galería de contemporáneos*" (p.54).

Las fotografías de los diputados leoneses realizadas por Leopoldo Rovira se recogen en el anexo 6.1.1. de este capítulo (p. III).

6.1.2. Paul Sauvanaud

Se desconocen detalles biográficos de este fotógrafo que tenía un estudio en la Rue Jacob de París a finales del siglo XIX, tal y como se indica en algunos originales fotográficos suyos que se conservan actualmente. No existen entradas biográficas en las obras de referencia, monografías y directorios consultados sobre historia de la fotografía.

Su presencia en este trabajo está relacionada con la realización de fotografías que documentan las obras de la línea de ferrocarril que unió León con Asturias, concretamente el tramo realizado para salvar el puerto de Pajares. Las fotografías forman parte de un álbum titulado *Ferro-Carriles de Asturias, Galicia y León. Inauguración de la línea de Asturias 1884*, que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real, en Madrid.

En el anexo 6.1.2. de este capítulo (p. IV-V) se ha incluido una selección de las fotografías pertenecientes al citado álbum. No se muestra el álbum completo porque no dispone de localizaciones que documenten con precisión las imágenes. Evitando las que contienen motivos marineros, que se sitúan a orillas del mar Cantábrico, el trazado de la línea obliga a concluir que algunas de las imágenes pertenecen a la provincia de León.

6.1.3. Christian Franzen y Nissier

Al contrario que Paul Sauvanaud, la biografía de Franzen (1864, Dinamarca-1923, España), fotógrafo danés que abrió galería en Madrid en la década de 1880, está presente en diversas monografías sobre fotografía. Para este trabajo,

se ha seleccionado la entrada del *Diccionario Espasa de Fotografía*, dirigido por el profesor Juan Manuel Sánchez Vigil:

> Colaboró en las principales revistas ilustradas: *La Ilustración Española y Americana*, *El Teatro*, *Blanco y Negro* y otras especializadas. Fue fotógrafo de la Casa Real Española e hizo popular la cita: <<Fotógrafo de Reyes y Rey de los Fotógrafos>>. Se anunciaba en la revista *Blanco y Negro* con una variada oferta: reproducciones, ampliaciones, pinturas al óleo, acuarelas, platinotipia, esmaltes, fotografía sobre madera y metal, retratos y grupos artísticos, instantáneas de niños, trabajos fuera de casa y su especialidad: interiores de noche con magnesio (sistema de iluminación con el que atrajo clientela). A partir de 1895 se encargó de las imágenes de tres secciones gráficas de *Blanco y Negro*: Estudios Fisionómicos, Madrid de Noche y Fotografías Íntimas. Para la primera retrató a los personajes de moda, en la segunda ilustró los textos de Eugenio Rodríguez, quien editó el libro *Los salones de Madrid*, prologado por Emilia Pardo Bazán (fotografías al magnesio tomadas en las redacciones de los principales periódicos y en los cafés más populares), y en la tercera ilustró los escritos del periodista Gabriel R. de España con retratos, rincones y escenas populares. El 7 de junio de 1899 fue nombrado por la reina María Cristina proveedor oficial de la Real Casa y obtuvo autorización para estampar el escudo real en el reverso de los cartones de sus fotografías. Su galería, ubicada en el número 11 de la calle del Príncipe, fue centro de reuniones de aristócratas, intelectuales, políticos y artistas. Entre el 26 de octubre de 1908 y el 20 de febrero de 1910 fue cónsul de Dinamarca en funciones y desde esta fecha hasta su muerte ocupó el cargo con carácter oficial. (p. 281)

La relación de Franzen con la fotografía en León se limita, por lo que conocemos hasta la fecha, a tres fotografías: dos retratos realizados hacia 1897 a la familia del político español Mateo Práxedes Sagasta, que entronca con León a través del matrimonio de su hija Esperanza con Fernando Merino Villarino, y una

foto de detalle de la reja del Trascoro de la Catedral de León, realizada hacia 1912, recogidas en el anexo 6.1.3. de este capítulo (p. VI).

El diputado Merino, farmacéutico de formación, dirigió durante años el negocio que su padre fundara en 1827: la Sociedad Leonesa de Productos Químicos, además de participar activamente en la puesta en marcha de otras iniciativas empresariales, como la Papelera Leonesa. Fue subsecretario de Estado, ministro, presidente del Consejo de Estado, gobernador de Madrid y gobernador del Banco de España.

6.2. Fotografía para enviar. Las postales

Marta Valenti (2014) indica que "oficialmente se considera que la primera tarjeta postal circuló en Austria en 1869" y recoge en uno de sus artículos para la *Revista Catalana de Geografía* que "uno de los cartófilos franceses más importantes, Albert Thinlot, la definió como un impreso sobre un soporte semirrígido destinado a un uso postal para una correspondencia breve al descubierto" (p. 2).

Valenti (2014) añade algunas fechas y circunstancias sobre la historia de la postal y señala que en 1871 el Ministerio de Gobernación reconoció la necesidad de introducir el uso de las tarjetas postales en España, sin embargo, no se pusieron en circulación hasta el 1 de diciembre de 1873. "Ese periodo de vacío editorial fue aprovechado por las empresas privadas para lanzar sus propias postales publicitarias, que fueron vedadas cuando el gobierno comenzó a editar las tarjetas oficiales, prohibición que se mantendría hasta 1887" (p. 6).

En un primer momento, continúa Valenti (2014), las postales sólo circulaban por el territorio nacional y las posesiones del norte de África. Tras el Congreso celebrado en Berna (Suiza) en 1874, se constituye la Unión General de Correos, denominada en 1878 Unión Postal Universal, "con el principal objetivo de crear un territorio postal único, estandarizar su tamaño a 14 x 9 cm y fijar las tasas en 10 céntimos para las tarjetas que transitaban entre los 22 países integrantes de la Unión, entre ellos España" (p. 9). Reconoce que fue a partir de 1887, una vez que el gobierno de España liberaliza la edición de postales a impresores privados, cuando comenzó una nueva fase de desarrollo y popularización para la tarjeta postal denominada ilustrada ya que los impresores empezaron a incluir una pequeña imagen fotográfica o un dibujo de un artista en el reverso de la tarjeta, ocupando parte del espacio reservado para escribir el mensaje. Esto fue posible gracias al auge de la industria gráfica que vio en las postales un lucrativo negocio.

> La fotografía desempeñó un papel crucial en la transformación de la tarjeta postal. La fototipia de los suizos Hauser y Menet, fundada en Madrid en 1890, fue la primera editora de postales en España y una de las más prolíficas puesto que aseguraban producir mensualmente medio millón de tarjetas en 1902.
> (Riego, 1997, p. 32)

Otras empresas de artes gráficas se fueron adaptando a los nuevos tiempos como fue el caso de la Casa Fotográfica Laurent, su sucesor J. Lacoste o la firma Thomas.

Carlos Teixidor (1999) considera los años entre 1901 y 1905 como la Edad de Oro de la tarjeta postal por el volumen y por la calidad de las mismas, "pues supone el auge del coleccionismo y del nacimiento de las primeras asociaciones cartófilas, como es el caso de la Cartófila Española Hispania fundada en Barcelona en 1901, que potenciaron aún más la demanda de la tarjeta postal ilustrada" (p. 156).

Ante la imposibilidad de rescatar de las colecciones privadas las series de postales en las que se reproducen imágenes fotográficas de León, para este caso se ha acudido exclusivamente al Archivo de Imágenes del Instituto Leonés de Cultura (Diputación de León) que custodia más de 1.000 ejemplares de todas las épocas y autores[1].

6.2.1. Jean Laurent y Cía.

Bajo esta denominación se incluye la firma fotográfica iniciada por Juan Laurent yMinier, continuada y ampliada por J. Lacoste (Nevers, 1816-Madrid, 1886), J. Roig, N. Portugal y Ruiz Vernacci, sucesivamente.

[1] Información facilitada por el archivero de la Diputación de León, Wenceslao Álvarez Oblanca

La información biográfica y profesional de este autor que se detalla a continuación ha sido obtenida de la enciclopedia online de la web pública del Museo de Prado, por ser la más completa y actualizada sobre el autor[2].

El fotógrafo Juan Laurent y Minier, de origen francés y afincado en Madrid desde 1843, se inició en trabajos de jaspeador de papeles y cartones, por los que llegaría a ganar una medalla de bronce en la Exposición Industrial de Madrid de 1845. Creador de un proceso para colorear retratos y vistas, de la aplicación de la fotografía a los abanicos e inventor del papel leptográfico.

Su primer estudio, asociado con Juan Martínez Sánchez, lo abrió en 1856 (situado en la carrera de San Jerónimo, n.º 39, piso 4º). Retratos, paisajes turísticos y vistas de tópicos pintorescos fueron sus especialidades.

Fundó una editorial, Fototipia Laurent, y realizó varios catálogos fotográficos que agrupó en la *Guide du Tourisme en Espagne et Portugal. Itinéraire artistique*, iniciativa que daría lugar a un fondo iconográfico de más de seis mil negativos que en su mayoría se conservan en el Instituto del Patrimonio Histórico Español, tras su adquisición por el Ministerio de Cultura en 1979.

Laurent ocupa uno de los primeros puestos en la creación de un comercio fotográfico, junto a Adolphe Braun, en Francia o a la casa Alinari (activa desde 1856), en Florencia, si tomamos como ciertas las palabras escritas por Alfonso Roswag en la introducción a la *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal* (Madrid, 1879), donde habla de la labor iniciada veinte años antes para reproducir las obras de arte en museos e instituciones en España.

Uno de los objetivos de Laurent fue el de fotografiar, por iniciativa propia, sin encargos, los monumentos y colecciones de arte museísticas.

Laurent llevó a cabo, según afirma Pérez Gallardo (2015), lo que Disdéri había propuesto al gobierno francés: la reproducción sistemática de las obras del Museo del Louvre (París), en 1860. Él nunca llegó a ponerlo en práctica, ya que

[2] <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/laurent-amp-cia-j/>

estuvo enteramente consagrado a su estudio de retratos, y fue otro francés, Adolphe Braun, el que se dedicaría, de manera metódica, a la reproducción fotográfica en las galerías pictóricas más importantes de Europa.

Se estaban desarrollando este tipo de estudios especializados: en Italia, la firma Alinari, Brogi en Milán, Anderson en Roma, Albert y Hanfstangel en Múnich, Gray & Davis y Morelli en Londres, fueron algunos de los más célebres fotógrafos de arte del siglo XIX.

La primera mención a sus trabajos en el Museo del Prado aparece en el *Catálogo de los retratos que se venden de J. Laurent, fotógrafo de S.M. la Reina*, fechado en 1861 y que bajo el epígrafe *El Real Museo de Madrid en la mano. - Álbum artístico. Colección de algunos cuadros del Museo de Pinturas* enumeraba varias fotografías en formato *carte de visite* (63 x 102 mm) de las obras de los grandes maestros del Museo, en particular de Goya.

Se desconoce si estas primeras copias eran del propio Laurent y no será hasta el catálogo de 1866 cuando aparezca de forma sistemática la reproducción de obras de arte de la pinacoteca madrileña, que sí estarán realizadas por él mismo en negativos de cristal de formato 27 x 36 cm y cuya realización le llevaría varias veces al mismo, como evidencian las sucesivas peticiones de acceso conservadas en el Archivo del Museo para tomar fotografías, hasta completar una colección de 700 placas aproximadamente que, tanto en fotografía como en formato de postal, se vendían en un establecimiento ubicado en el propio museo.

La intención de Federico de Madrazo, director de las colecciones del Prado, de abrir el museo a los fotógrafos ofreció unas posibilidades que otros colegas no quisieron o no supieron realizar, explica Helena Pérez Guerrero (2015, p. 279).

Junto al Prado, fotografió otras colecciones públicas y privadas, como las colecciones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, los Reales Sitios, el Museo Arqueológico, la colección del Lázaro Galdiano o el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El establecimiento se denominará *J. Laurent & Cía* desde 1863, cuando se asocia con su yerno Alfonso Roswag, que explotaría comercialmente, casi en exclusividad, las obras artísticas del Museo del Prado hasta 1898, año de la muerte de Roswag.

J. Laurent y Cía. ya había conseguido en la década de 1870 reunir el fondo fotográfico que le haría célebre entre sus compañeros, asegura Pérez Gallardo (2015):

> Según muestran los sucesivos catálogos de venta, las imágenes estaban clasificadas en series de las letras A a la C, agrupadas en función del tema y del formato. En 1879 se publicaría el último catálogo bajo la supervisión de Laurent, la *Nouveau Guide du Touriste en Espagne et Portugal. Itinéraire Artistique*. Se planteaba como una guía de viaje por España articulada según la red de ferrocarril. En ella se remarcan los principales atractivos artísticos y monumentales de nuestro país, acompañados del listado de las fotografías que podían adquirirse en la carrera de San Jerónimo. (p. 284)

Las obras ilustradas en las que las fotografías de Laurent tendrán una mayor relevancia y presencia serán *España Artística y Monumental*, con texto de Pedro Madrazo y 160 fototipias repartidas en dos volúmenes, y la reedición de *Recuerdos y Bellezas de España*, en la que los dibujos y litografías de Francisco Javier Parcerisa fueron sustituidos por fotografías litografiadas, de Laurent y otros autores, y que apareció entre 1884 y 1889 bajo el título de *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia.*

En torno a 1900, J. Lacoste se hace cargo del establecimiento fotográfico de Laurent y, un año más tarde, este le propone que emita una petición al que entonces era ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el conde de Romanones, haciendo valer sus méritos, gracias a la importante labor realizada por sus antecesores en pro del «arte nacional»; se presenta para realizar el inventario fotográfico de las obras de arte más relevantes, con el ofrecimiento

de dejar un tanto por ciento de los ingresos a favor del Museo del Prado y comprometiéndose, también, seguir aumentando el archivo fotográfico de modo que diera lugar a la creación de un Archivo Fotográfico Nacional.

El conde de Romanones, por Real Orden, le otorga el permiso de venta de las reproducciones en el mismo Museo. A cambio, la casa entregaría un tres por ciento de la venta, dos ejemplares de cada fotografía, así como se obligaba a realizar una copia de todas las obras del Museo y de otros lugares que el Ministerio considerara oportuno.

Lacoste renueva el archivo fotográfico del Museo, realizando nuevas copias en formato 18 x 24 cm. Ante la decisión de otorgarle esta exclusividad, otro fotógrafo que había comenzado a realizar reproducciones del Museo, Mariano Moreno, protesta, ya que debe abandonar el local destinado a la venta de fotografías. Entre sus argumentos expresa haber sido un fotógrafo fiel a la institución, pues mientras otros retiraban sus trabajos a conveniencia, él los siguió manteniendo sin interrupción. A pesar de su solicitud, debió abandonar el local comercial del Museo.

En 1912, el Patronato del Museo del Prado pasa a ser rector de los derechos de reproducción en la pinacoteca y esto supone la pérdida inicial de los privilegios para Lacoste.

El Patronato, finalmente, decidió continuar con su permiso de explotación, ampliándolo durante siete años más, primero, y dos más, después, debido a la crisis provocada por la guerra. En la década de 1920 el archivo Laurent y Lacoste pasará, sucesivamente, a manos de J. Roig, N. Portugal y Ruiz Vernacci, este último en la década de 1940, y cuya familia venderá el archivo, con más de cuarenta mil imágenes, realizadas entre 1850 y 1960, al Ministerio de Educación y Cultura, en 1975.

El Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, una vez finalizados los trabajos de inventario y digitalización, puso en 2014 a disposición pública 28.820

imágenes del archivo fotográfico Ruiz Vernacci a través del catálogo en línea de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

El archivo recoge las principales manifestaciones del patrimonio cultural español a lo largo de más de 100 años (desde 1857 a 1960). Cuenta, según se indica en la web pública del IPCE[3] con 40.589 placas fotográficas en vidrio y acetato, así como una colección de positivos de distintas épocas enriquecida con diversas adquisiciones y donaciones. Destacan cerca de 12.000 negativos de vidrio en gran formato, realizados por J. Laurent y J. Laurent y Cía. en el siglo XIX mediante el procedimiento de colodión húmedo.

En el anexo 6.2.1. de este capítulo (p. VII-LV) se reproducen los negativos, al colodión y a la gelatina, así como positivos a la albúmina, obtenidos por Jean Laurent o bajo su firma, referidos a la provincia de León y ubicados cronológicamente, según las fechas que constan en el archivo en línea del Instituto del Patrimonio Cultural Español[4], entre los años 1860 y 1896.

Aunque en la búsqueda sobre la colección y autor: *Laurent,* y el término geográfico: *León*, se obtienen 137 resultados, no se han incluido todos en el anexo. Excluidos los negativos y positivos repetidos, se muestran un total de 118 imágenes de León, Sahagún, San Miguel de Escalada, Grajal de Campos, Ponferrada y Astorga.

Se dedican, asimismo, cinco páginas del anexo a las fotografías de '*Tipos leoneses*' realizadas en el estudio de Jean Laurent el 23 de enero de 1878. Parejas de maragatos, ribereños y montañeses acudieron a Madrid al desfile convocado con motivo del enlace real entre Alfonso XII y María de las Mercedes y fueron inmortalizados al igual que los procedentes de otras provincias de España.

[3] <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2014/05/20140507-vernacci.html>. Consulta realizada el 29 de octubre de 2015

[4] <http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos>. Consulta realizada el 25 de octubre de 2015

6.2.2. Hauser y Menet

Los ciudadanos suizos Óscar Hauser Mueller y Adolf Menet Kursteiner fundaron en 1890 en Madrid la Sociedad Regular Colectiva y más tarde una empresa especializada en artes gráficas: la Fototipia Hauser y Menet, "reputada como la primera casa editora de tarjetas postales en España", según se recoge en el *Diccionario Espasa de Fotografía* (2002, p. 346).

La Fototipia Hauser y Menet estaba especializada en la impresión fotomecánica por el procedimiento de la *fototipia* o *fotocolografía*, cuyo avance residía en poder reproducir fotografías con gran nitidez y gama cromática, aplicándose a la reproducción de vistas de ciudades y monumentos. La fototipia conseguía abaratar extraordinariamente los costes de producción, popularizándose en consecuencia la tarjeta postal al tener un precio de compra al alcance de muchas economías, explican Emilio Luis Lara y María José Martínez (2009).

Los mismos autores aseguran que 1897 es la fecha definitiva para la eclosión de la tarjeta postal ilustrada, pues anteriormente a ese año sólo se conserva un puñado de tarjetas referidas fundamentalmente a Madrid y Barcelona. A partir del citado 1897, la casa Hauser y Menet editará una serie general -numerada- de tarjetas postales, ofertando en 1898 una colección de postales relativas a varias ciudades.

> En la frontera del siglo XX, la pionera casa Hauser y Menet tendrá más de medio millar de ejemplares con vistas diferentes de toda España, sumándose otros editores a imprimir tarjetas postales propias, como consecuencia de la creciente inmersión de los españoles en ese canal comunicativo gráfico, convertido ya en un auténtico y lucrativo negocio.
> (Carrasco, 1992, p. 56)

Por lo que se refiere a la producción en formato postal de la Casa Hauser y Menet de imágenes de León y anteriores a 1900, se han localizado un total de 13 ejemplares en el Archivo de Imágenes de la Diputación de León, recogidas en el anexo 6.2.2. de este capítulo (p. LVI-LXV), así como 4 fotografías en la Biblioteca Nacional de España, también reproducidas en el citado anexo.

6.2.3. Josep Thomas Bigas

Josep Thomas Bigas (Barcelona, 1853-Berna, 1910), fotógrafo e impresor, introdujo los procedimientos fotomecánicos de reproducción en España, explica Juan Miguel Sánchez Vigil (2002), quien asegura que aprendió fototipia en Alemania y otras técnicas relacionadas con las artes gráficas. Siguiendo el texto de Sánchez Vigil (2002), fundó el taller de fotograbado e impresión Thomas en Barcelona y fue proveedor de las principales firmas editoriales, entre ellas Espasa, Salva y Seguí. Imprimió multitud de libros sobre naturaleza y viajes, así como relacionados con el patrimonio monumental. Desde principios del siglo XX funcionó como agencia fotográfica, "enviando a diferentes profesionales, en misiones fotográficas a tomar placas por toda la geografía española. En su catálogo llegó a ofrecer más de 20.000 temas diferentes, para lo que contaba con un importante y numeroso equipo de fotógrafos" (p. 696).

Publio López Mondéjar (1997) indica en su *Historia de la Fotografía en España* que Thomas "fundó en 1880 en Barcelona, junto a Heribert Mariezcurrena, Miguel Joaritzi y Joan Serra la Sociedad Heliográfica Española, embrión de la Fototipia Thomas, que estaba ya en marcha en 1879" (p. 85) y que junto a los negocios de Laurent, Hauser y Menet, Rivas y Castiñeira se dedicaron a la edición de postales y carteles, una actividad que en las postrimerías del siglo XIX llegó a convertirse en un lucrativo negocio. Se llegaron a comercializar miles de imágenes diferentes de monumentos, ciudades y obras de arte.

> Mariezcurrena, Serra, Joaritzi y Thomas fueron quienes facilitaron a la revista *La Ilustración* los métodos con los que publicó en 1881 la primera fototipia en la prensa española.
> (Publio López Mondéjar , 1997, p. 269)

Por lo que se refiere a la relación de Thomas con León, fue el editor de las tres primeras series de postales de fotografías que Germán Gracia comercializó en la década de 1890. En el anexo 6.2.3. de este capítulo (p. LVI-LXIX) se reproducen 16 fototipias pertenecientes a esas tres series, editadas como postales antes de 1900 (8 de las 10 editadas sobre la Catedral, 4 de las 10 sobre otros monumentos de la ciudad y 4 de calles, plazas puentes y edificios de la capital de la provincia). Todas han sido obtenidas del Archivo de la Diputación Provincial. El resto de series de postales de Germán Gracia, un total de 9, no fueron editadas por Thomas y se reproducen en el **Anexo** del capítulo 7 (p. XVII a XXX), en el que se desarrolla el trabajo del citado fotógrafo.

6.3. Catálogos patrimoniales

Helena Pérez Gallardo (2015) nos recuerda las palabras de Arago ante la Cámara de Diputados en su discurso de defensa del daguerrotipo en 1839: "¡Cómo se va a enriquecer la arqueología gracias a la nueva técnica! Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, se necesitarían una veintena de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podía llevar a buen fin ese trabajo inmenso" (p. 311).

Arago no erraba en su discurso, pues la arquitectura se convirtió en el principal objetivo de la cámara fotográfica desde el primer momento por la confluencia de varios componentes de tipo social (accesible por recursos y educación a una clase social), político (el interés de los gobiernos por atesorar en álbumes el patrimonio nacional) y técnico (las primeras cámaras y procedimientos no permitían 'congelar' el movimiento en una instantánea).

Como apunta Pérez Gallardo (2015) la fotografía, especialmente la de arquitectura:

> Era el mejor testimonio de una sociedad ensimismada con los avances de la técnica, pues no sólo reflejaba el progreso sino que además se convertía en una acto de representación del mundo que plasmaba el poder nacional de los estados mediante la reproducción de aquellos lugares que habían conquistado, junto a la gloria de su propio pasado histórico simbolizado en sus monumentos, y por último con la exhibición de sus logros presentes y futuros a través de las imágenes de las grandes obras arquitectónicas que estaban llevando a cabo. (p. 41)

En 1851, la Comisión de Monumentos Históricos de Francia pone en marcha una misión fotográfica colectiva denominada Misión Heliográfica para

efectuar la toma de 175 monumentos en 47 departamentos franceses. La finalidad de la empresa es la constitución de un fondo iconográfico que sería puesto a disposición de los arquitectos encargados de los trabajos de restauración.

Los fotógrafos encargados de la misión fueron: Gustave Le Gray, Auguste Mestral, Édouard Baldus, Hippolyte Bayard y Henri Le Secq. Pérez Gallardo (2015) destaca que los fotógrafos habían sido todos alumnos de Le Gray y pioneros en la profesionalización de la fotografía arquitectónica en Francia.

Por lo que se refiere a España, Rosa Cal (2003) asegura que:

> El rico y variado patrimonio monumental histórico estaba, en gran parte, en período de desaparición en el primer tercio del siglo XIX, lo que alertó al Gobierno liberal de la Reina María Cristina de Nápoles, seguramente debido a la influencia de los exiliados que habían estado trabajando en la administración francesa (por ejemplo, Javier de Burgos, López Ballesteros) y pronto se dictarán normas que serán trascendentes para la catalogación y la conservación de los bienes históricos. (p. 7)

Se constituyeron las Comisiones de Monumentos Históricos y Artísticos, una en cada provincia al amparo del Subdelegado de Fomento y definidas en la Real Orden del Ministerio de Gobernación de 13 de junio de 1844. Con diferentes denominaciones a lo largo de los años, sus atribuciones eran: conocer, valorar, inventariar y custodiar el patrimonio de España. Actualmente se regulan por la Ley del Patrimonio Histórico Español (16/1985, de 25 de junio).

Los inventarios de monumentos que se iniciaron en el siglo XIX a instancia del Gobierno alentaron los proyectos fotográficos y editoriales que algunos fotógrafos extranjeros como Charles Clifford y Jean Laurent llevaron a cabo, como se ha recogido en otros apartados de este trabajo, y fueron el germen de

otros proyectos, ya en manos de profesionales españoles como es el caso de Casiano Alguacil, a finales de la década de 1870.

A principios del siglo XX se inició un extraordinario proyecto de investigación, descubrimiento y conocimiento del patrimonio cultural, los Catálogos Monumentales: la catalogación sistemática de toda la riqueza monumental de España. El proyecto incluía la publicación de los resultados de ese trabajo, aunque solamente 17 catálogos provinciales completos vieron la luz.

El Ministerio de Cultura publicó en el años 2012 los estudios históricos y descriptivos sobre el proyecto y se dio a conocer la compleja labor de restauración y digitalización de los Catálogos Monumentales para ponerlos a disposición de profesionales, investigadores y de la sociedad en general, gracias a la labor conjunta realizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y el Instituto de Patrimonio Cultural de España (IPCE).

La historia nos traslada a principios del siglo XX. El Real Decreto de 1 de junio de 1900 dispuso la formación del *Catálogo Monumental de España*. Ese mismo día se emitió una Real Orden por la que se encargó al arqueólogo e historiador Manuel Gómez Moreno, a propuesta de la Academia de San Fernando, la elaboración de la totalidad de las provincias de España. Otro Real Decreto de 14 de febrero de 1902, modificaba la disposición anterior y decretaba la posibilidad de contar con las personas que se juzgara oportuno para cada provincia. Así pues, Gómez Moreno sólo hizo los de Ávila (se formaliza el encargo el 20 de junio de 1900), Salamanca (1 de agosto de 1901), Zamora (21 de octubre de 1903) y León (29 de julio de 1906), se precisa en *El catálogo monumental de España* coordinado por María Domingo y Óscar Cendón (2012).

Para el apartado de la provincia de León tuvo como aliado a Miguel Bravo Guardia, autor entre otros, de títulos como *Guía artística de la provincia de León* (1913), *San Isidoro de León* (1919), *Rincones Leoneses* (1935) o *Historia del Monasterio de Eslonza* (1947).

El año 1906 se sitúa ya fuera del marco cronológico señalado para este trabajo, por lo que no se tratará específicamente, pero se ha considerado oportuno mencionarlo por ser una misión fotográfica institucional relacionada con el patrimonio primordial en la historia contemporánea española.

6.3.1. Casiano Alguacil y Blázquez

Casiano Alguacil (Toledo, 1832-Toledo, 1914) materializó su interés por el patrimonio artístico leonés en las imágenes fotográficas de los principales monumentos de la ciudad que realizó a finales de la década de 1870, destinadas a su gran proyecto fotográfico y editorial: Monumentos Artísticos. En el anexo 6.3.1. de este capítulo (p. LXX-LXXVIII) se incluyen 25 fotografías conservadas en la actualidad en el Archivo de Imágenes de la Diputación de Toledo.

Beatriz Sánchez Torija, investigadora del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha, rescata la vida y la obra del fotógrafo en una entrada *online*, fechada en diciembre de 2014, del Centro de Estudios Biográficos de la Real Academia de la Historia de España, que se traslada, extractada, por ser la más completa y actualizada[5].

Sánchez Torija asegura que Casiano Alguacil fue precursor de la industria postal y el máximo representante de la fotografía toledana durante el último tercio del siglo XIX y los primeros años del siglo XX. Siendo todavía un niño, su familia se trasladó a Madrid. En su juventud trabajó como carpintero, ya casado continuó con este oficio y poco después comenzó a vender papel, lo que quizá le proporcionase el primer contacto con el mundo de la fotografía, ocupación a la que posteriormente dedicaría la mayor parte de su vida.

A comienzos de la década de 1860 se establece como fotógrafo en Toledo, donde regentó uno de los primeros establecimientos de fotografía de la ciudad. Su negocio cambió de ubicación varias veces, pero siempre estuvo situado en

[5] <http://blgrah.rah.es/2014/12/31/casiano-alguacil-y-blazquez-fotografo-cronista-social-y-precursor-de-la-industria-postal/>

pleno centro toledano. Innovador con su obra, cultivó varios géneros fotográficos, aunque prefirió la fotografía de exteriores a la realizada en estudio; fue el primer artista local que comerció con fotografías de la ciudad, creando su particular *Museo Fotográfico* –constituido básicamente por fotografías de Toledo, aunque también contenía vistas de otras ciudades españolas, reproducciones de importantes obras de pintura y escultura, medallas y monedas–; además, compuso varias series de fotografías tituladas *12 vistas de Toledo, Monumentos Artísticos de Toledo* y, sobre todo, *Monumentos artísticos de España.*

No obstante, el atractivo de la obra de Alguacil no reside únicamente en la fotografía monumental, sino también en la cantidad de instantáneas mediante las que dio a conocer los rincones mejor escondidos y los tesoros más ignorados de la ciudad de Toledo, así como los tipos populares, oficios y costumbres propios de la época.

En 1873, se casó en segundas nupcias con Elisa Hernández, hija de un librero toledano; a la residencia del matrimonio se trasladó también Salud Hernández —hermana de la esposa, guía turística de profesión y mujer de un alto nivel cultural— quien colaboraría estrechamente con el fotógrafo.

Ya consagrado, recibió el encargo de fotografiar el patrimonio toledano por parte de la Comisión Central de Monumentos, colaboró en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España,* de Amador de los Ríos, sus fotografías aparecieron en publicaciones como *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *Toledo, Blanco y Negro* y *Vida Manchega,*y resultó premiado en el Concurso Regional de Fotografía Manchega de 1906.

En lo que concierne a la vida pública fue un ciudadano comprometido con la causa republicana, como demuestra su intervención en los distintos gobiernos municipales del Sexenio Revolucionario y su participación activa en el Casino de la Unión Republicana. Del mismo modo, mantuvo una vinculación estrecha con

algunas instituciones sociales y culturales como El Ateneo Toledano y El Centro Artístico e Industrial.

Hacia 1908, el fotógrafo ya estaba envejecido e imposibilitado para ejercer su oficio adecuadamente y, tras varios reconocimientos públicos de su obra, la corporación municipal –siguiendo una iniciativa popular– resolvió crear un Museo Artístico y Fotográfico en las dependencias del Ayuntamiento y encargar su instalación al propio Casiano Alguacil. La creación de este Museo –que ya podía visitarse a mediados de 1909– supuso una gran alegría para el artista en el ocaso de su vida pues su obra conseguía así el reconocimiento merecido, a lo que habría que añadir la satisfacción personal de actuar como conservador de su propia colección.

Tras enviudar por segunda vez en 1911 y perder a su cuñada poco tiempo después, se trasladó a una pensión toledana donde transcurrieron los últimos años de su vida. A comienzos de 1912 se acordó que el fotógrafo donase sus negativos al Ayuntamiento a cambio de que se duplicara la asignación que recibía por estar al frente del Museo. A pesar de que ambas partes acataron el acuerdo, la entrega de los negativos se fue demorando y no se hizo efectiva hasta octubre de 1914. Unos meses antes, en junio de 1914, había ingresado en el Hospital de la Misericordia donde permanecería hasta su fallecimiento.

El día 3 de diciembre del mismo año, Casiano Alguacil y Blázquez murió pobre y abandonado en la 'Sala de Distinguidos' de dicho Hospital, a los ochenta y dos años de edad.

Actualmente la obra del fotógrafo Casiano Alguacil se halla repartida entre varias instituciones –Diputación Provincial de Toledo, Museo Sorolla, Museo del Ejército, Museo del Traje, *Hispanic Society of America, Victoria & Albert Museum* […]– y multitud de colecciones privadas; no obstante, la colección más importante y completa es la que se conserva en el Archivo Municipal de Toledo, procedente de la donación del propio fotógrafo.

6.4. Al servicio de la ciencia y de la técnica

6.4.1. Hans Friedrich Gadow

La fotografía, una técnica conocida desde 1839, y la antropología social o cultural, "nacida de la necesidad de estudiar las culturas humanas de forma directa, superando las especulaciones con una metodología específica, se desarrolló, fundamentalmente, desde mediados del siglo XIX" (Gómez Pellón, 2013, p. 7).

Fotografiar, documentar a las personas en el entorno social al que pertenecen, utilizar, en definitiva, la fotografía como herramienta para la descripción y el análisis de la diversidad cultural del ser humano, no era prioritario para el zoólogo inglés Hans Friedrich Gadow (1855, Pomerania, Alemania-1928,Cambridge, Inglaterra) cuando viajó a España en 1895 y 1896.

Profesor de Morfología de los Vertebrados en la Universidad de Cambridge y autor de varios volúmenes del *Catálogo de Aves* del Museo de Historia Natural de Londres, tenía como objetivo dejar constancia de sus observaciones sobre la fauna, la vegetación y el paisaje.

Sin embargo, en el relato de sus viajes, contenido en el libro *In Northern Spain*, refleja la vida de los habitantes de las comarcas visitadas: modos de vida, historia, economía, formas de organización, instrumentos de trabajo, vivienda, etcétera, con dibujos y fotografías realizados por él. A la ciudad de León llegó desde Santander, a través de las comarcas de Riaño y Tierras de la Reina, para continuar hasta El Bierzo atravesando la Maragatería.

El libro de Gadow contiene 14 imágenes fotográficas referidas a la provincia de León realizadas por el zoólogo, siete de ellas incluidas en el **Anexo** 6.4.1. de este capítulo (p. LXXIX-LXXXI), con las que, tal y como explica Wenceslao Álvarez Oblanca (2009):

> Ilustra sus datos antropológicos y geográficos, así como la historia, el arte, la zoología y otros aspectos de su interés. Este viajero, al que acompañaba su mujer, no dudó en recomendar en su libro que los viajes se hicieran con una cámara fotográfica entre el equipaje imprescindible a llevar. Él mismo se convirtió en ejemplo, pues su interés por la fauna y la flora de nuestra provincia lo pudo ilustrar, además de con dibujos y anotaciones textuales, con fotografías de los sitios recorridos. Al mismo tiempo, con su cámara amplió el contenido de su viaje desde el punto de vista etnográfico, superando así, de alguna manera, aquella concepción inicial de algunos fotógrafos que se interesaban sólo por los monumentos y los paisajes, sin apreciar la presencia humana. Gracias a él, disponemos de valiosas aportaciones documentales sobre los habitantes de la zona de Riaño, o sobre las particularidades de los arrieros maragatos. (p. 24)

Asimismo, el libro de viajes cuenta con 6 fotografías de Germán Gracia (una vista de León, tres de la Catedral y dos de la Colegiata de San Isidoro) postales editadas por el fotógrafo alicantino con estudio en León que Gadow pudo adquirir en su visita a la capital de la provincia.

Concha Casado y Antonio Carreira (1985) recogen las observaciones de Gadow sobre el carácter y la indumentaria de los leoneses:

> Se considera que el leonés es el mejor tipo de campesino español, notable por su comportamiento tranquilo, regular, honrado y hospitalario. Son altos, principalmente a causa de sus largas piernas de pantorrilla delgada, arropadas en calzones ajustados que terminan en la rodilla, donde están abiertos para mostrar algo de ropa interior blanca, o bien están estrechamente abotonados. Polainas de tela castaño oscuro, medias blancas y zapatos de cuero completan el vestido de su parte inferior. La chaqueta está hecha de paño también castaño oscuro, con un cuello alto y dos hileras de botones delante, preferentemente de plata, y otros adornos;

> como la chaqueta la llevan suelta sobre los hombros o con frecuencia la dejan en casa, es natural que se ponga especial cuidado en el chaleco. Tiene éste también dos hileras de botones y un cuello corto, pero la parte más interesante es su espalda, que se hace de la misma tela que la parte delantera; luego se corta una ancha pieza de diseño variable, rombo, cuadrado, redondel o escudo, a través de los hombros o entre ellos y se sustituye con tela blanca. Un sombrero de fieltro completa este atuendo de aspecto elegante y pulcro, que por supuesto de forma accidental recuerda en corte y composición, aunque no en la ausencia de colores alegres, el traje popular del sur de Suecia (los más puros godos) y el del joven campesinado de Suevia. Las mujeres usan zapatos bajos y medias blancas, faldas y corpiños de colores vivos, con amplias y blancas mangas de la camisa, y con un gran pañuelo cruzado sobre los hombros y pecho, y otro pañuelo atado sobre la cabeza, cuyos colores predominantes son el rojo y el amarillo. (p 146).

6.4.2. Juan María Hipólito Aymar d'Arlot, Conde de Saint-Saud

Wenceslao Álvarez Oblanca (2009) aporta algunos datos biográficos sobre el Conde de Saint Saud (1853 - Colulanger-sur-l´Autize, Francia / 1951 - Burdeos, Francia):

> De familia acomodada y licenciado en derecho, se dedicó pronto a su gran pasión: la montaña. Durante años recorrió los Pirineos haciendo fotos y trabajos topográficos para levantar la cartografía de la zona. Desde 1890 tomó contacto con los Picos de Europa, que visitó en numerosas ocasiones, y de los que escribió un magnífico libro en 1922, *Monographie des Picos de Europa*. Además de explorarlos, ascendió a sus principales cimas, y llegó a ser un gran divulgador de este macizo en medios internacionales, a través de conferencias, fotografías, planos, publicaciones, etcétera. (p. 65)

Viajó por los Picos de Europa en los años 1890, 1891, 1892, 1893, 1906 (dos veces), 1907, 1908, 1924 y 1935 y en todos ellos realizó fotografías. Las que se reproducen en el anexo 6.4.2. de este capítulo (p. LXXXII) son algunas de las realizadas en 1891 y pertenecen a la colección de Wenceslao Álvarez Oblanca.

6.4.3. Manuel Diz Bercedóniz

Ingeniero Jefe de Obras Públicas en la provincia de León hasta enero de 1910, su vinculación con la provincia leonesa no sólo fue familiar, al casarse con una hija de Pablo Flórez y tener seis hijos leoneses, sino que también fue profesional, al participar en diferentes proyectos de infraestructuras urbanísticas y viales y, muy especialmente, mantuvo una fuerte vinculación cultural y social.

Diz Bercedóniz (Aguadilla-Puerto Rico, 1858- Madrid, 1926) como ingeniero dirigió, entre otros, el proyecto de ejecución de la carretera de La Bañeza a Hospital de Órbigo, que supuso la construcción del 'Puente de la Reina Victoria' en Requejo de la Vega, en 1906 (p. LXXXIII-LXXXIV). Fue también redactor del proyecto de *Ensanche* de la ciudad de León, aprobado en 1897.

Participó en los proyectos empresariales del Conde de Sagasta en León, como en la Sociedad de Productos Químicos y en la Azucarera y dirigió la Papelera Leonesa, una de las aventuras empresariales del político liberal Fernando Merino. En 1910 fue director general de Carreteras y de Obras Hidráulicas durante el gobierno de José Canalejas.

De 1897 a 1899 fue miembro de la Junta Provincial de Sanidad; vicepresidente de la Sociedad Excursionista Leonesa, fundada en 1906, año en el que preside la Cruz Roja de León, aunque pertenecía a su junta directiva desde 1897; fue socio fundador de la Asociación Leonesa de la Caridad; correspondiente de Bellas Artes y vocal de la Comisión Provincial de Monumentos desde 1893; colaborador del Museo Arqueológico de León, en el que depositó dos tablas del artesonado de la Cocina de la Reina, del Monasterio de Carracedo, de su propia colección artística; participó en la Exposición de Arte

Retrospectivo celebrada en León en 1906 con una colección de retratos de estilo veneciano y otros objetos como cerámica, alhajas, cobres y miniaturas.

Miembro también del Casino Leonés y de la Sociedad Económica de Amigos del País de León, el 31 de enero de 1910 recibió en el Hotel París un banquete de despedida con motivo de su traslado a Madrid al que asistieron centenares de leoneses, según indicaba una *Gacetilla* del periódico *El Diario de León*[6].

Como vocal de la Junta Provincia de Sanidad, organizó una colonia de verano de niños y niñas en la localidad asturiana de Salinas y plasmó en un pormenorizado estudio los beneficios del contacto con el mar y el aire puro en los jóvenes leoneses que asistieron a esas vacaciones. Diz, fotógrafo aficionado, es el autor de las fotografías que acompañan la memoria de las colonias de 1896, dos de las cuales se reproducen en el anexo 6.4.3. de este capítulo (p. LXXXV).

En las 48 páginas de la *Memoria* de la colonia[7] se detalla el nombre de los principales organizadores: Ramón Pallarés Nomdedeu y Alfredo López-Núñez Villabrille y el de los maestros que la atenderán: Benito Blanco Fernández y María del Carmen Álvarez García. Asistieron colonos pudientes (uno) y menesterosos (infancia de las clases desvalidas), y niños (29) y niñas (11, una de pago). Salieron en tren desde León el 1 de agosto hacia la playa de Salinas (Asturias) y regresaron el 31 del mismo mes.

Manuel Diz era el presidente de la Colonia Escolar y había dispuesto la participación "de un *colono* de cada Partido Judicial, de familia pobre, de entre 9 y 12 años, que sepa leer y escribir, y que necesite los baños de mar por su constitución enfermiza, débil o linfática". (p.5)

Más de la mitad de lo que costó realizarla (3.959 pesetas) se sufragó por suscripción popular (2.386 pesetas). El *Diario de León* era uno de los periódicos

[6] *El Diario de León*. 3 de febrero de 1910. p. 3

[7] *Colonias Escolares Leonesas. Excursión de 1896. Memoria*. (1896). León: Imprenta de Maximino A. Miñón

en cuya redacción podían realizarse los donativos, así como en *La Estafeta*, *El Porvenir de León, El Campeón, La Provincia, La Montaña* o *La Escuela*; en los principales establecimientos comerciales de la ciudad y en especie, donando garbanzos, lentejas, arroz, pasta para sopa y vino, entre otros[8].

[8] El Porvenir de León. 24 de abril de 1895. p. 4

ANEXO

CAPÍTULO 6

7. LA FOTOGRAFÍA EN LEÓN. LAS GALERÍAS ESTABLES

En el Capítulo 5 de este trabajo se han incluido los estudios de los fotógrafos pioneros, Casimiro Alonso Ibáñez, José María Cordeiro y Matías Rodríguez Díez. En el presente Capítulo 7, la atención se centrará en los fotógrafos que iniciaron su actividad en las décadas de 1870 y 1880, como Benito Prieto, en La Bañeza, y Germán Gracia, en León.

No se tiene constancia de estudios estables de fotografía en la ciudad de Ponferrada entre 1839 y 1900.

7.1. La ciudad de León

El apartado *La ciudad de León* se dedica de manera monográfica a Germán Gracia. Hay que señalar la existencia de otros tres fotógrafos en la capital de la provincia antes de finalizar el siglo XIX: Tarsicio González Díez, Eugenio Cebrián Tejada y Winocio Testera, cuya exclusión se justifica a continuación.

Tarsicio González Díez (León, 1862) figura con la dedicación profesional de fotógrafo, inscrito en el Empadronamiento General de la Ciudad de León[1] y domiciliado en el número 9 de la Rinconada de San Marcelo. No se ha localizado ninguna fotografía con su firma en los archivos públicos y colecciones privadas, ni referencia alguna en la bibliografía y publicaciones periódicas consultadas para este trabajo.

Por lo que se refiere a Eugenio Cebrián Tejada, aparece incluido en el listado de miembros de la logia *Luz de León* entre los años 1890 y 1892. Se apunta, además de su estado civil, soltero, que su alias es Salmerón y que su profesión es la de fotógrafo, pero no consta en los *Libros de Empadronamiento* de la ciudad de León en esas fechas, ni en las inmediatamente posteriores o anteriores, ni tampoco en los *Libros de Contribución* correspondientes. No se han localizado fotografías con su firma.

Por último, hay que referirse a Benito Winocio Testera Pérez (León, 1873 / León-1959), que se inició profesionalmente en la capital de la provincia en torno a 1898. Valentín Carrera (1998) apunta que se inició de la mano de Germán Gracia, aunque se independizó e instaló su estudio en la actual Calle Ancha, en un edificio que ya no existe, al lado Hotel París. En los *Libros de Contribución*

[1] *Empadronamiento General*. Ciudad de León 1897. Tomo 2ª, p.30

Industrial del Ayuntamiento de León figura inscrito hasta el año 1961[2], lo que se supone un error pues falleció en 1959.

Como ya hemos destacado en el capítulo *4.6. La fotografía en movimiento* de este trabajo, Winocio comercializaba sesiones de cinematógrafo en 1901, una tarea que pudo compatibilizar con la de fotógrafo.

Retratos de estudio, imágenes turísticas para postales y guías especializadas, encargos institucionales, corresponsalías gráficas de *Nuevo Mundo, Mundo Gráfico* y *Blanco y Negro*, entre otras, fotografías para publicaciones como la *Guía Comercial y Artística de León*, premiada en 1925 por el Ayuntamiento de León, y un vasta colección de 'Tipos del País' son sus trabajos más conocidos.

Carrera (1998) explica que en su estudio se formó en la década de 1920 su hijo Pablo, quien durante 50 años fue el más prestigioso retratista de Benavente, y destaca que la Colección Testera consta de casi 34.000 fotografías, principalmente retratos realizados en Benavente durante cinco décadas por Pablo Testera, así como por su padre. Esta colección fotográfica fue depositada en la Filmoteca de Castilla y León en 1997, que editó un libro en 1998 sobre los fotógrafos leoneses.

Winocio Testera compartió en sus inicios la época de Germán Gracia, pero coincidió en su etapa de desarrollo profesional con la de Pepe Gracia y de otros que, desde mediados de la década de 1920 pusieron en marcha sus estudios fotográficos, como Julián Fernández, Agrado González y Daniel Garay Panizo o Francisco Lorenzo, Manuel Martín de la Madrid y Alberto Delgado, iniciada ya la de 1940. Todos ellos destacados profesionales de la capital de la provincia pero ajenos ya al marco temporal de este trabajo.

[2] *Libros de Contribución Industrial*. Matrículas industriales. Ayuntamiento de León. AHPL caja 15.104 Tarifa 4ª. Artes y oficios. Clase 4ª

7.1.1. Miguel Germán Gracia Pascual

Miguel Germán Gracia Pascual nació el 28 de mayo 1862 en la localidad alicantina de Agrés y murió el 9 de marzo de 1942 en Valencia. Se estableció en León en 1887, con 25 años, y en la capital de la provincia transcurrió su carrera profesional; casi cuatro décadas en las que realizó miles de retratos de estudio. Asimismo, centenares de imágenes fotográficas de la ciudad de León, la monumental y la más cotidiana, viajaron en forma de tarjeta postal por todo el mundo con su firma.

Son particularmente interesantes las series de 'Tipos leoneses', retratos de aldeanos de diferentes lugares de la provincia que transitaban por la ciudad en días de mercado y que posaban en su estudio.

Germán Gracia asistía con su cámara a los acontecimientos sociales de la vida leonesa desde finales del siglo XIX, como a las citas de la Sociedad Excursionista, a las fiestas de la sociedad recreativa La Venatoria o a las de El Recreo Industrial.

Germán Gracia fue protagonista de los inicios de la prensa ilustrada en España, pues ya desde 1895 era colaborador de rotativos de tirada nacional, como *La Ilustración Española y Americana* o *Nuevo Mundo*, que le demandaban fotografías para realizar los grabados que acompañaban sus reportajes, y fotógrafo de prensa en sentido estricto, ya que iniciado el siglo XX sus fotos dejaron de ser meros acompañamientos del texto para convertirse en información en sí mismas, como veremos.

El fotógrafo cosechó decenas de premios en certámenes nacionales e internacionales; participó en cuantas exposiciones regionales y provinciales se convocaron; fue jurado de concursos de aficionados; representante en León de

la Real Sociedad Fotográfica de Madrid y transmitió a dos de sus hijos, Juan y Pepe Gracia, la ilusión y las ganas por el oficio.

Germán Gracia se fue de León en 1927[3] en compañía de su hijo Miguel, primero a Valladolid y más tarde a Valencia, ciudad en la que murió en 1942. El año 1925 es el último en el que está registrado en los *Libros de Contribución Industrial* del Ayuntamiento de León[4].

En León quedaron 37 años dedicados a la fotografía, dos matrimonios y dos de sus cinco hijos: Teodora y Pepe Gracia, otros dos ya habían fallecido: Juan en 1913 y Fernando en 1915. Pepe Gracia no sólo continuó su camino profesional, sino que aportó su peculiar visión del arte fotográfico, al que entregó toda su vida, en colaboración con su mujer, Isabel, y sus hijos, Belita, Ninfa, Rosa y Pipo Gracia.

Pintor y fotógrafo

Los nietos de Germán Gracia[5] aseguran que el pintor alicantino quería emigrar a América, motivo por el emprendió viaje hacia el Norte de España, en concreto a Gijón, para embarcar desde el puerto de esa ciudad asturiana. Al llegar a León, en el invierno de 1887, un fuerte y persistente temporal de nieve que mantenía intransitable el puerto de Pajares, le impidió continuar el trayecto.

[3] Copia de últimas voluntades manuscritas, redactadas y firmadas en León el 24 de julio de 1924, a los 62 años. Sus descendientes aseguran que se fue al cumplir 65 años

[4] *Libros de Contribución Industrial. Matrículas industriales del Ayuntamiento de León.* Archivo Histórico Provincial de León. Caja 14.104. Tarifa 4ª. Artes y oficios. Clase 4ª

[5] Conversaciones mantenidas con sus nietos, Belita, Ninfa y Pipo en diciembre de 2009

"Mi abuelo –explica Ninfa Gracia– comenzó a ganarse la vida en León pintando decorados para las representaciones teatrales y de zarzuela que entonces se celebraban en el Teatro Municipal. Su formación estaba encaminada hacia el dibujo y la pintura, destrezas adquiridas en la Escuela de Artesanos de Valencia. Allí fue alumno del escultor e imaginero Cayetano Capuz y del pintor José Estruch, maestros que compartió con [Joaquín] Sorolla"[6].

Uno de sus hijos, Pepe Gracia, también fotógrafo y nacido en León en 1894, dejó escritos sus recuerdos al respecto:

> Cuando yo era pequeño, estuvo en León el pintor valenciano que fue maestro de Sorolla y de mi padre, llamado José Estruch, del que se conservan algunos cuadros de los que pintó en nuestro estudio, y que iba siempre tocado con un fez moruno en su cabeza. Su discípulo, Joaquín Sorolla, estuvo aquí pintando un gran cuadro de la Plaza Mayor con tipos del país, y le gustaba mucho recorrer los pueblos cercanos para inspirarse. Le acompañaba el célebre carpintero Agapito, hombre muy práctico comparado con la sensibilidad del pintor. Una vez, recorriendo La Virgen del Camino, entusiasmado por el color del trigo dorado, de las casas rústicas de adobe, el sol que lo hacía brillar todo, exclamó: ¡Ésto es oro!, a lo que Agapito respondió: "esto es barro y del peor".
> (*El León de Pepe Gracia*, 1986, s/p)

La visita de Sorolla a la que se refiere Pepe Gracia es el viaje que el pintor valenciano realizó en 1902 y en la que visitó la capital de la provincia y Astorga, según relata Cristina Fanjul (2013).

[6] La familia Gracia cuenta entre su colección de pintura con dos dibujos, caricaturas, firmadas por José Estruch

De la faceta de Germán Gracia como pintor tenemos constancia por su participación en la Exposición Regional Leonesa de 1892 con cuadros al óleo y fotografías. Obtuvo una medalla de plata[7] por la pintura al óleo titulada *Quién supiera escribir* firmada en el año 1885[8], antes de su llegada a León.

Quién supiera escribir fue también el título de uno de los libros que formó parte de la exposición *Fotos y libros. España 1905-1977*, que se programó en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid entre el 28 de mayo de 2014 y el 5 de enero de 2015. La edición del libro *Quién supiera escribir*, de 1905, llegaba a la muestra por el éxito obtenido en París en los primeros años del siglo XX de esta publicación, con una colección de 20 postales del año 1900, en las que el fotógrafo madrileño Antonio Cánovas *Kaulak* teatralizaba en imágenes fotográficas un poema de Ramón de Campoamor del mismo título, reseña Horacio Fernández (2014).

El primer apunte que se ha localizado sobre Germán Gracia es en el Empadronamiento General de la ciudad de León de 1897, en el que figura como fotógrafo y residente en la calle San Marcelo nº 17 de la ciudad desde 10 años atrás[9]. El año 1887 coincide con el apuntado por su familia como el de la llegada de Gracia a León y en cuanto al inicio de su actividad como fotógrafo, los anuncios en prensa aportan información.

El periódico *Diario de León* anuncia el 22 de febrero de 1888 que:

> El conocido fotógrafo, nuestro particular amigo, D. Germán Gracia, que se ha establecido definitivamente en este pueblo, ofrece sus servicios al público leonés, en todo lo que se relaciona con el arte a que se dedica.

[7] *Exposición Regional Leonesa de 1892. Catálogo General de Expositores y premios adjudicados*. León: Imprenta de los herederos de Ángel González, 1893, p.28

[8] Actualmente en la colección de la familia Gracia

[9] *Empadronamiento General*. Ciudad de León. Año 1897. Tomo 1º. Fol.17

> Retratos tamaño natural, igual que el modelo expuesto en la Sucursal de la Compañía fabril Singer, calle de San Marcelo, al precio de 50 pesetas[10].

Tres meses después, en mayo de 1888, también en *Diario de León* se informa sobre la decoración que está haciendo Germán Gracia del portal "de la casa en donde ha de instalar su galería fotográfica y estudio de pintura, en la calle Ordoño II (…) Habíamos podido apreciar el Sr. Gracia como fotógrafo, y desde ahora le reconocemos el buen gusto que posee para la pintura"[11].

María José Rodríguez y José Ramón Sanchís (2013) reproducen en su *Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936)* la que consideran una de las primeras fotografías conocidas de Germán Gracia. Es un retrato de una mujer con una niña "en una composición muy simple, con una decoración muy austera, el telón sin pintar y una alfombra lisa como únicos elementos de escenografía" (p. 232). Las características de la imagen y el hecho de que Germán Gracia aparezca en 1890 por primera vez como fotógrafo en los anuarios profesionales que Rodríguez y Sanchís han estudiado, les lleva a fechar la 'toma' entre 1889 y 1890.

Pero lo que tiene de peculiar no es la imagen que contiene, sino el reverso de la misma, pues la fotografía está montada sobre un cartón original del fotógrafo F.[Félix] Sánchez, con estudio en Valencia, y adherido sobre el mismo, un pequeño papel que indica: "Germán Gracia, pintor y fotógrafo".

Rodríguez y Sanchís (2013) sitúan a Félix Sánchez en Valencia entre los años 1884 y 1890, al menos es en los que se anuncia en las guías profesionales e indican que "el fotohistoriador Ramón Cancer, que ha rastreado los padrones de

[10] *Diario de León*. 22 de febrero de 1888. p, 3

[11] *Diario de León*. 22 de mayo de 1888. p,3

habitantes de la ciudad de Valencia, no ha podido averiguar nada de Félix Sánchez, pues no aparece inscrito en ellos; no obstante, se conocen retratos firmados por este fotógrafo" (p. 232).

En el periódico *La Correspondencia de Valencia* se informaba en julio de 1892 de la copia en gran tamaño que "el fotógrafo Sr. Sánchez ha sacado de la preciosa 'Concha' en que concurrió ayer a la Batalla de las flores la bella y gentil señorita Emilia Fontanals y su señor hermano"[12].

Si Félix Sánchez aún tenía estudio en Valencia en 1892, por qué Gracia usaba los cartones de Sánchez en 1888. Alguna relación tuvieron que mantener y podría haber sido que Germán Gracia aprendiera la técnica fotográfica en Valencia antes de llegar a León y que, como apuntan Rodríguez y Sanchís (2013) en sus inicios para abaratar costes en los cartones utilizó los de otro fotógrafo pegando simplemente una etiqueta con su nombre, sin dirección, pero indicando su condición de pintor y fotógrafo.

Como hemos visto en el capítulo *4. La fotografía en León. Los primeros contactos*, la doble condición de pintor y fotógrafo era habitual en el siglo XIX. Desde que el invento de la técnica fotográfica fuera presentado oficialmente en París en 1836, el nuevo método de retratar con parecido "exacto" era el complemento perfecto para quienes ya disponían de una formación artística, que aportaba un valor añadido a los estudios de fotografía.

Germán Gracia no renunció nunca a su condición de pintor. En los reversos de sus cartones figuraba su doble dedicación, sobre todo en los de los retratos realizados a finales del siglo XIX y primeros años del XX. Aunque prevalecía la dedicación a la "fotografía moderna", como destacaba, siempre dejaba constancia de que también era pintor.

[12] *La Correspondencia de Valencia*. 31 de julio de 1892, p.3

Los estudios fotográficos y su oferta

Rodríguez y Sanchís (2013) señalan que en los anuarios comerciales, Germán Gracia figura anunciado en las calles Ordoño II entre 1890 y 1894, posteriormente ocupó otro estudio en la calle San Marcelo número 17 entre los años 1897 y 1908, volviendo a anunciarse en la calle Ordoño II desde 1909 hasta 1927.

Las noticias en prensa leonesa corroboran estas fechas y ubicación de las galerías fotográficas de Germán Gracia. Como hemos visto, en febrero de 1888 *Diario de León* indica la posibilidad de hacerse "retratos tamaño natural (…) al precio de 50 pesetas". En mayo del mismo año, se anuncia la próxima apertura de la galería en la calle Ordoño II, sin mencionar la oferta del fotógrafo y pintor.

En el año 1892, el estudio se mantiene en la misma dirección de Ordoño II y se anuncia como *Gran Fotografía Moderna y Estudio de Pintura*. Por lo que se refiere a la fotografía se indica que está montado este taller "con los aparatos más modernos, se ejecutan todos los trabajos como en los principales establecimientos de su género, hallando una economía, por lo menos, de un cincuenta por ciento. Ampliaciones, reproducciones, vistas, monumentos y trabajos con luz de magnesio". La pintura se anuncia como Importante innovación y se publicita que "por el módico precio de 30 pesetas, se hacen retratos en busto, tamaño natural, pintados al óleo en colores, sobre lienzo, siendo exacto el parecido e inalterables las tintas"[13]. Fotografía y pintura se dan la mano en el estudio de Gracia. La fotografía aportaba el "exacto parecido" del fotografiado y "la pintura al óleo en colores sobre lienzo" con la que se coloreaban, el irrenunciable valor artístico para quienes por esas fechas no

[13] *El Campeón*. 11 de marzo de 1892. p.4

concedían a la fotografía más valor que una mera habilidad técnica desprovista de creatividad artística.

En el año 1899 Gracia, que se anuncia como pintor y fotógrafo, ha cambiado de dirección y está ya establecido en el número 17 de la calle San Marcelo, en la actualidad el primer tramo de la calle Ancha desde la plaza de San Marcelo. Apela en su texto publicitario a la "cultura artística" de los leoneses a quienes alienta, a través de un anuncio en *El Heraldo de León*, a que adornen sus casas con retratos familiares:

> Los cromos están llamados a desparecer. Para responder a esta imperiosa necesidad, Gracia, en cuyo taller fotográfico se dispone de los últimos adelantos y procedimientos, ofrece al público, a precios sin competencia, ampliaciones de todos tamaños, artísticas, inalterables, dislocantes (…) Gracia hace lo que hasta el día no ha hecho fotógrafo ninguno; Gracia ofrece las ampliaciones a plazos de 0,75 pesetas semanales (…) Con estas ventajas, deja batido el record fotográfico con todas las fotografías del mundo. GRACIA, GRACIA y nadie más que GRACIA[14].

De nuevo, los recuerdos de Pepe Gracia, que fueron publicados junto a los dibujos que los ilustraban, en 1986, un año después de su fallecimiento, ofrecen detalles sobre el estudio de Germán Gracia en la calle San Marcelo:

> Hubo un eclipse total de sol [1905] y recuerdo que en la calle Ancha, donde yo vivía, estaban todos los vecinos mirando al cielo con cristales ahumados que traían de sus casas, manchándose los dedos con el hollín. Mi padre bajó la máquina fotográfica de su estudio, haciendo unas fotos muy

[14] *El Heraldo de León*. 3 de marzo de 1899. p,4

> interesantes, que no sé qué habrá sido de ellas. Yo tengo preferencia por esta calle porque es donde yo nací y se puede decir que esta calle la estrenó mi padre, pues cuando la pusieron el nombre de calle Ancha no es porque fuera así de ancha, sino porque la acababan de ensanchar, y mi padre pudo hacerse su casa y su estudio a su gusto. (…) Cuando yo era mayorcito [1908] trasladamos el estudio y la vivienda a un chalé de la calle Ordoño II, y luego, cuando me casé, me establecí por mi cuenta en otro local de la misma calle donde trabajé durante cuarenta años".
> (*El León de Pepe Gracia*, 1986, s. p.)

A los primeros anuncios del estudio fotográfico de Germán Gracia, en la prensa local de finales del siglo XIX, se suman los que aparecerán desde los primeros años del siglo XX. A su acostumbrada conducta de mostrar al público su oferta a través de la prensa, gracias a la cual hoy podemos conocer su actividad, se suma la existencia en la capital desde 1900 de otro estudio fotográfico en activo, el de Winocio Testera Pérez. Hasta ese momento tan sólo dos galerías habían permanecido en funcionamiento, la de José María Cordeiro, que se había establecido desde 1893 en Astorga, y la de Casimiro Alonso Ibáñez, fallecido en 1892.

Germán Gracia y Winocio Testera fueron los únicos hasta 1926, año en el que además de los dos, aparecen inscritos en los *Libros de Contribución Industrial de León* Julián Fernández (Foto Fernández) y Agrado González (heredero del estudio de Germán Gracia)[15], los dos fotógrafos capitalinos que se repartieron, en acusada competencia, el negocio de la imagen fotográfica. Hay que conseguir clientela y eso obliga a mantener una constante aparición en la prensa, a través de anuncios con variado y diferente contenido, algo poco habitual a principios

[15] *Libros de Contribución Industrial. Matrículas industriales del Ayuntamiento de León. Archivo Histórico Provincial de León*. Caja 14.104. Tarifa 4ª. Artes y oficios. Clase 4ª

del siglo XX, pues el mismo anuncio, con iguales medidas y exacto texto se reproducía durante meses. A través de anuncios publicitarios iremos conociendo el desarrollo y la oferta de Germán Gracia.

En 1903 Gracia ofrece retratos al oro y platino, "el método preferido hoy en día en todos los centros de moda"[16] y asegura ser el único taller que ofrece ampliaciones con garantía, además de la especialidad en fotografías de niños. El nuevo procedimiento al que Gracia hace referencia es un procedimiento en el que en lugar de sales de plata para la emulsión de los papeles en el revelado, se utilizaba el platino y el oro. El resultado a la vista era un tono más dorado, menos contrastado que con la plata. Los fotógrafos de la corriente *pictorial photography*, pictorialismo[17] en español, lo rescataron entre otros muchos procedimientos antiguos que aportaban a su imágenes la pretendida idea de una imagen pictórica, más que fotográfica.

Los anuncios del año 1905 nos acercan el permanente esfuerzo que realizaba el alicantino por mantener su estudio al día. En el periódico *El Mensajero Leonés* de 16 de mayo de ese año, no sólo ofrecía a aficionados y profesionales, "aparatos y objetivos de ocasión garantizados y a prueba", como testimonio de la renovación permanente de sus equipos, sino que disponía de un nuevo método de pintar al óleo sin pincel "inventado por el profesor Sr. Maestrukoff que ha recibido las más altas recompensas y los plácemes de la ciencia y permite transformar las ampliaciones en magníficos retratos, ganando la expresión y el parecido". No se han localizado referencias al método de pintar relatado por Gracia.

[16] *El Mensajero Leonés*. 7 de mayo de 1903, p.4

[17] "La exposición de Viena de 1891 oficializó el nacimiento del movimiento pictorialista, que promovía la elevación de la fotografía a objeto de arte, como la pintura. Se considera terminado como movimiento en 1920". (Castellanos, 1999, p. 177)

Y qué ofrece Gracia, "pintor y fotógrafo de arte premiado". Además de los mencionados retratos al óleo, "retratos en brillo y en mate con tarjeta americana y Malverne desde 50 céntimos y del mejor platino (alta sociedad)". Se autoproclama como el "único taller especial de ampliaciones y reproducciones: las mejores ampliaciones y más artísticas, las más modernas y las más inalterables".

En el verano de 1908[18], Gracia anuncia que "por mejora del local y gran comodidad para el público, va a trasladar su fotografía a la calle de Ordoño II, hotel, planta baja, junto a la casa de Don Cayo Balbuena". Cayo Balbuena era entonces propietario de todos los terrenos que actualmente ocupa la calle Burgo Nuevo, desde Independencia hasta Capitán Cortés, de hecho, la zona urbana era conocida como la calleja de Don Cayo.

En septiembre el traslado ya se ha producido: "Nueva Fotografía Moderna. Instalada en planta baja. Casa de primer orden montada con todos los adelantos que en la actualidad se requiere. Precios los más ventajosos de buena propaganda; gran premio de honor, medallas de oro y plata. Gracia.- Ordoño II, chalet"[19].

La competencia es una regla mercantil infalible. El 12 de abril de 1909, *Diario de León* alaba la inauguración –el Domingo de Pascua–:

> De la galería del reputado fotógrafo de Madrid y artista leonés D. Ernesto González, conocido en toda España por sus trabajos artísticos reproducidos en los periódicos ilustrados de mayor circulación y más frecuentemente en *El Heraldo de Madrid*, del que es redactor gráfico (...) dice que los equipos se han traído de Alemania así como a un hábil operador.

[18] *Diario de León*, 18 de agosto de 1908, p.3

[19] *Diario de León*, 23 de septiembre de 1908, p.3

Ofrecía retratos desde la miniatura al tamaño natural, en bromuros, platinos, carbonos y sepias, "de admirable parecido y en posturas naturales y artísticas". La inauguración vino precedida, desde marzo, de sucesivas alertas en la prensa local.

Ernesto González llega a estas páginas como fotógrafo de estudio, aunque la actividad empresarial en la que destacó es la de distribuidor cinematográfico, por lo que su 'aventura' fotográfica en León no fue muy duradera.

> Los contactos con empresas alemanas, a las que acudía frecuentemente para la reproducción en color de las postales de artistas famosos, le abrieron un nuevo campo empresarial: la importación de largometrajes. Representaba en exclusiva para España a firmas cinematográficas europeas y americanas, como Emelka, Nordisk, Monogram Pictures, Fox, Goldwyn o Keystone.
>
> (Juan Manuel Álvarez Benito, 2005, p.25)

El empresario, que había nacido en León en 1870, participó como productor en la película *La verbena de la Paloma* (1921) y dirigió musicales. La producción y la distribución se convirtieron en su actividad principal, sobre todo en las décadas de los años 1930 y 1940. Produjo más de media docena de títulos, el último, *Aventuras de Don Juan de Mairena* (1948), de José Buchs, un año antes de su fallecimiento.

Todo esto lo sabemos ahora, pero cuando Gracia vio que políticos, literatos, toreros, artistas… eran los modelos de Ernesto en Madrid y los retratos con los que el 10 de abril de ese año se presentó a la sociedad leonesa en la inauguración, en la calle de San Marcelo, de su estudio-galería, se apresuró a

plantar cara al desafío como siempre había hecho y con el *arma* más eficaz en un estudio fotográfico: la inversión en equipamiento técnico.

Así, a renglón seguido de la gacetilla de 12 de abril de 1909 que desgranaba el gran acontecimiento y la admiración que los leoneses habían profesado a Ernesto, *Diario de León* loaba el retrato de Don Cayo que Gracia exponía en su galería, por el gran parecido y la naturalidad del mismo. Y ya en diciembre de ese año, la gran noticia: Gracia inauguraría antes de finalizar ese año un nuevo "aparato eléctrico" para hacer fotografías de noche y en días nublados. Aseguraba: "Los retratos que se hacen con dicho aparato son mucho mejores que los que hasta ahora se han hecho con la luz del día; pues no hay que importunar al modelo con las consabidas frases de quieto ahora, sonría usted, etcétera porque como todo se hace instantáneo, de ahí que sorprenda al modelo en su expresión natural. La utilidad de este admirable invento ha sido confirmada por la práctica y por la gran aceptación que ha tenido en los principales centros fotográficos de Alemania, Inglaterra, Austria y Francia; en Madrid por casas tan reputadas como la de Valentín Compañy[20] y otras y en Valencia por fotógrafos de fama tan mundial como García[21], padre político del pintor Sorolla, Novella[22], etcétera". (p. 3)

Una vez que puso en marcha el *flash* en su estudio, lo mejor era mostrar al público leonés las "obras de arte" que se conseguían. El 10 enero de 1910 *Diario de León* relataba que ya había en el escaparate de Gracia numerosos retratos

[20] Se refiere a Manuel Compañy, fotógrafo de la Casa Real y en cuyas galerías madrileñas se formaron reporteros gráficos de principio del siglo XX como Alfonso Sánchez García (Alfonso) y José Demaría (Campúa). Además de colaborar con la totalidad de las revistas ilustradas de las primeras décadas del siglo XX, en su estudio se retrataron la mayoría de los toreros y celebridades de la época. (Sánchez Vigil, 2002, *Diccionario Espasa de Fotografía*, p. 173)

[21] Antonio García Peris, uno de los más conocidos y reputados fotógrafos de Valencia. Premiado en numerosos certámenes, colaborador de revistas ilustradas, fue el primer valenciano que instalo luz eléctrica en su estudio. Ilustrador de libros, creador de escenarios teatrales, su hija Clotilde se casó con el pintor Joaquín Sorolla, quien fue retocador en su galería. (Sánchez Vigil, 2002, *Diccionario Espasa de Fotografía*, p. 298)

[22] Vicente Gómez Novella. Pintor y fotógrafo con galería en Valencia. Reconocido en certámenes nacionales e internacionales, es uno de los representantes en España de la corriente pictorialista. (Sánchez Vigil, 2002, *Diccionario Espasa de Fotografía*, p. 526)

expuestos realizados con *flash*. Ese mismo mes, otra novedad: "los días de Carnaval y Domingo de Piñata se harán fotografías hasta la media noche".

Germán Gracia renovaba cada año su oferta y en 1912 le llegó el turno a los procedimientos al cloro-platino y cloro-platino *velours* (un tipo de papel fotográfico que aportaba a las copias fotográficas un aspecto aterciopelado). Retratos para postales de tamaño carné y recordatorios de Primera Comunión eran otras de las propuestas comerciales de Gracia. Los estudios de los fotógrafos en la primera década del siglo XX seguían siendo el lugar al que se acudía en las ocasiones especiales, con motivo de acontecimientos familiares o sociales excepcionales.

En septiembre de 1910 la prensa recogía la noticia de su viaje a Valencia con motivo de la entrega de un premio fotográfico en esa ciudad[23]. En enero de 1913 falleció su hijo Juan, que trabajaba con él en el estudio. Otro de sus hijos, Pepe, quien posteriormente se dedicaría plenamente a la fotografía, era entonces un joven de 17 años, dedicado en cuerpo y alma al deporte y a las representaciones teatrales, así como a las excursiones al campo con los Exploradores y la Congregación de *Los Luises*.

El 13 de agosto de 1913 *Diario de León* publica otra noticia sobre el equipamiento del estudio de Germán Gracia, en este caso, que había adquirido "el objetivo de reciente creación anastigmático Stella, especial para retratos artísticos" (p.3).

En febrero de 2014, Gracia indica a través de un anuncio en *Diario de León* que "hace falta un aprendiz de buenas referencias" para su estudio. Tras la muerte de su hijo Juan, lo natural es que otro de sus hijos, Pepe, que como se ha comentado, ejerció de fotógrafo en León con estudio propio desde 1926 hasta la

[23] *Diario de León*, 13 de septiembre de 1910. p.3

década de 1970 siendo ya octogenario, y que en las fechas del anuncio tenía 18 años, hubiese sido el aprendiz que Germán Gracia necesitaba. No fue así, pues aunque Pepe conocía el oficio, en el estudio de Germán Gracia comenzó a trabajar Agrado González Rodríguez, quien finalmente, cuando Germán decide jubilarse y marcharse de León es quien hereda el estudio de la calle Ordoño II. Agrado González ejerció en la capital desde 1926 hasta 1948[24] junto a otros profesionales, como Winocio Testera, Julián Fernández, Daniel Garay, Francisco Lorenzo y Manuel Martín, entre otros, y al tiempo que uno de los hijos de Germán Gracia, Pepe, quien mantuvo abierta su galería-estudio también desde el año 1926 y hasta la década de los años 70 del siglo XX.

Como ya se ha apuntado, Germán García trabajó en su estudio en León durante casi 40 años. A juzgar por los ejemplares fotográficos disponibles en la actualidad, procedentes del archivo de imágenes de la Diputación Provincial y de colecciones particulares, la actividad profesional de Germán Gracia en los primeros años, hasta 1900, transcurrió tanto en el estudio, como fuera del mismo.

Las fotografías de monumentos, plazas y calles de la ciudad, así como de sus habitantes realizadas por Germán Gracia tenían un destino comercial claro: la edición de series de postales. Las primeras colecciones de Germán Gracia nos remontan a finales del siglo XIX. Editadas en series mostraban los recursos histórico-artísticos de la ciudad, así como a algunos de sus habitantes. Estas imágenes de monumentos eran utilizadas para promocionar la ciudad, como es el caso de las publicadas en el programa de fiestas de León de 1912 y ese mismo año, en el folleto que se entregó a los asistentes al V Congreso Internacional de

[24] En los *Libros de Contribución Industrial y Matrículas Industriales del Ayuntamiento de León* figura como contribuyente desde 1926 hasta 1948. AHPL Caja 15104. Tarifa 4ª Artes y Oficios, Clase 4ª

Turismo que se celebró en Madrid apoyado por la Cámara de Comercio de León[25].

De los tres fotógrafos con galería estable que convivieron en el tiempo: Germán Gracia, José María Cordeiro y Winocio Testera, Gracia es con diferencia el que más fotografías en formato postal realizó. Se puede concluir que Cordeiro no editó ese formato, pues entre los centenares de fotografías conservadas en la actualidad, ni una sola responde a esas características; Winocio sí que dedicó su talento a la fotografía destinada a postales, pero no con la profusión y sistematización en series que lo hizo Gracia.

José Luis García Maraña, propietario en la actualidad de una de las mejores colecciones de fotografía leonesa –más de 1.000 ejemplares, asegura– confirma que Germán Gracia editó en la década de 1890 nueve series de 10 fotografías cada una, casi 100 imágenes diferentes destinadas al formato postal.

Las tres primeras series, dedicadas a la Catedral, la 1ª; Real Colegiata de San Isidoro y convento de San Marcos, la 2ª; y diferentes plazas y calles de la ciudad, la 3ª, fue editada por la Fototipia Thomas y los ejemplares disponibles se han incluido en el **Anexo** del capítulo 6 de este trabajo (p. LVI a LXIX), dedicado a la mencionada empresa editora.

La 4ª serie es para García Maraña un "misterio". "Suponemos que tuvo que existir porque no tiene sentido que pasara de la 3ª a la 5ª, pero no he localizado ninguna fotografía postal con esa numeración", explica[26].

Las series 5ª, 6ª, 7ª y 9ª están dedicadas a 'Tipos del País'.

Por último, la serie 8ª, que Germán Gracia dedicó a una de las manifestaciones más populares: la romería de San Froilán que cada 5 de octubre

[25] Archivo Histórico Provincial de León. Fondo Bravo Guarida. Caja 11.614

[26] Entrevista mantenida en diciembre de 2014

se celebra en las inmediaciones del santuario de La Virgen del Camino en conmemoración del patrono de la Diócesis de León.

Independientemente de las colecciones seriadas y numeradas del siglo XIX, la producción de postales, iniciado ya el siglo XX, siguió creciendo. En un anuncio del 2 de abril de 1906 en *Diario de León* (p. 4), Gracia comunicaba la posibilidad de editar los retratos en formato postal y disponer de una colección titulada *León Postal, monumental y artístico* "con más de 500 modelos premiados". Los encargos y la venta directa se realizaban en la imprenta de Mariano Garzo y en el comercio de Luisa Quirós, situado en la misma casa en la que Gracia tenía su galería.

Meses después, en una breve noticia de *Diario de León* del 24 de noviembre, se agradecía al fotógrafo:

> La hermosa colección de postales que ha tenido la atención de mandarnos. Dicha colección es de vistas y monumentos y por lo bien hechas demuestran que su autor es un fotógrafo de primera talla. Pronto se pondrán a la venta al precio de 10 céntimos cada una. Agradecemos al señor Gracia su obsequio. (p.3)

Antes de finalizar el relato dedicado a las postales editadas por Germán Gracia se ha querido destacar la relación entre una obra del ilustrador español Rafael de Penagos[27] y una fotografía de Germán Gracia. Se trata de la titulada por el fotógrafo *Tute de Maragatos*, realizada en la década de 1890 e impresa con el número 8 de la serie 8º. Se retrató a un grupo de maragatos, ataviados con la indumentaria propia de la comarca leonesa, delante del edificio de

[27] Rafael de Penagos (Madrid,1889-Madrid, 1954) fue uno de los principales renovadores de la ilustración gráfica española de la década de 1920.

Botines. La imagen atrapó la atención del dibujante hasta tal punto que para una de sus ilustraciones, fechada en 1949, tomo como punto de partida la fotografía de Gracia. En realidad, más que a un dibujo original se asemeja a una fotografía coloreada.

El dibujo de Penagos se ha reproducido en dos ocasiones, al menos, que se tenga constancia. Con motivo de la entrada dedicada al ilustrador en la *Enciclopedia de León*, editada por el periódico *La Crónica de León* en 1996 (p. 521) y como portada del número 18 de la revista *Argutorio*, editada por la Asociación Cultural Monte Irago, de Astorga, en el año 2007. En ambos casos se trata de un fragmento de la ilustración y en ninguno de los casos se hace referencia a la procedencia de la ilustración, lo que dificulta conocer si Penagos utilizó como referencia la fotografía de Gracia al completo o tan sólo una parte de ella.

Por otro lado, la búsqueda en la colección de la Fundación Mapfre, a quien los descendientes de Penagos donaron en 1989 un total de 246 obras, tampoco ha servido para resolver las dudas.

Germán Gracia trabajó también como fotógrafo de prensa y sus primeras publicaciones fueron en medios de tirada nacional.

En la edición del mes de julio de 1895 de la revista ilustrada *Nuevo Mundo*, se dedica un breve artículo a las fiestas de verano de la capital de la provincia fechado el 1 de julio:

> La ilustre e histórica León, vuelve hoy a su vida normal. Las fiestas que durante siete días han puesto extraordinaria animación en nuestras calles concluyeron anoche (…) el programa no ha sido cosa del otro jueves, pues no está la cosa para grandes lujos (…) los casinos, el Nuevo Liceo, el Recreo Industrial, la Unión Leonesa y el Leonés han rivalizado en amabilidad y esplendidez derrochada en sus bailes. (p.2)

El texto se acompaña con dos fotografías de Germán Gracia, una que titula *La ciudad a vista de pájaro* y otra *La procesión en las calles*, en referencia a la procesión del Corpus en el atrio de la Catedral.

El número de octubre de 1895 de *Nuevo Mundo*, el corresponsal en León, Álvaro L. Núñez, relata en la página 5 de la publicación la permanente romería que vive León desde la fiesta de San Miguel [28 de septiembre] hasta la de San Froilán [5 de octubre]. Describe la multitud de carros engalanados que se dan cita en la plaza de Santo Domingo para partir hacia el santuario de La Virgen del Camino. El artículo se ilustra con tres fotografías del "pintor leonés Sr. Gracia", una, titulada *La merienda*, de los romeros en la explanada del santuario y otras dos, de leoneses y carros concentrados en la Plaza de Santo Domingo, y de santuario de la Virgen.

El 6 de noviembre de 1895, *El Porvenir de León* anuncia la publicación en el periódico madrileño *El Nacional* de unos grabados de los principales monumentos de la ciudad, copias de vistas fotográficas de Germán Gracia.

> Nuestro colega madrileño El Nacional dedica una gran parte del número del domingo a las glorias arquitectónicas de León, publicando magníficos grabados, copias de vistas fotográficas de la Catedral, San Isidoro y San Marcos, tomadas por el fotógrafo Sr. Gracia. En dicho número se copia un escrito de nuestro malogrado amigo y correligionario señor Carreño, referente a la estancia de Quevedo en San Marcos. (p.2)

Ni en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, ni en la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional, ni en la Hemeroteca Municipal de Madrid se han

localizado ejemplares de este periódico para poder extraer el contenido referido a León y a las fotografías de Germán Gracia.

En 1896, siete fotografías de Germán Gracia son los originales con los que se realizarán los grabados que ilustran un artículo firmado por Pedro de Eslonza y titulado *Los monumentos de León*, incluido en las páginas de un suplemento especial que publica *La Correspondencia de España* en el número del 17 de marzo. Cuatro imágenes de La Catedral, dos de San Isidoro y una de San Marcos son los protagonistas en esta ocasión.

La Ilustración Española y Americana publicó el 8 de junio de 1901 un amplio reportaje sobre la finalización de las obras de restauración de la Catedral. La reapertura al culto de la iglesia leonesa, cerrada en 1858 por el peligro que suponía para los feligreses el mal estado de conservación de la misma, fue el motivo de tan vasta crónica, a la que se dedicó, además de la portada de la revista, doce páginas interiores, de la 339 a la 350.

Los 15 grabados que se publican, realizados a partir de las fotografías de Germán Gracia, ilustran el texto de Vicente Lampérez y Romea, arquitecto auxiliar de las obras de restauración, titulado *La Catedral de León y su restauración*. Lampérez resume la historia del templo desde su construcción hasta 1901.

La publicación no dejó constancia en el número del 8 de junio de la autoría de las fotografías que sirvieron para la realización de los grabados, olvido subsanado en el número siguiente del 15 de junio en el que se indica que “todas las fotografías reproducidas en nuestros grabados eran originales del notable artista leonés don Germán Gracia y hechas con singular esmero para nuestra publicación, por lo cual nos complacemos hoy en hacerlo constar” (p. 355).

La Catedral de León es, de nuevo, la protagonista de un reportaje que la revista *Nuevo Mundo* publica en tres páginas (de la 10 a la 12) de su número de 5

de junio de 1901. Firmado por ZEDA y titulado *La Catedral de León*, repasa la historia y avatares del monumento. Las 11 fotografías que lo ilustran fueron firmadas en conjunto por W.[inocio] Testera Pérez y [Germán] Gracia.

El 24 de marzo de 1906, Gracia publica en la revista *Blanco y Negro* su primera foto noticia. La revista madrileña se sirve de la imagen para contar a sus lectores el inicio de la demolición de las murallas de la ciudad, en concreto del tramo de cubos que se inicia en Puerta Obispo (plaza del Espolón) hacia la Carretera de los Cubos.

La fotografía deja de ser una mera ilustración, un acompañamiento al texto a quien se subordina; en la imagen de *Blanco y Negro* no sólo complementa al texto, sino que la imagen pueden ser leída de forma autónoma. El texto del pie de foto relataba:

> En la vieja e histórica ciudad de León acaban de obtener permiso para proceder a la demolición de las inútiles murallas, e inmediatamente se ha procedido a comenzar las obras necesarias al efecto. La población ha recibido con júbilo la autorización que durante mucho tiempo fue solicitada por las personas influyentes de la ciudad. (p.18)

Germán Gracia es el autor de las primeras fotografías que se publican en prensa leonesa, el 12 de abril de 1906 en *Diario de León*. Son 7 fotografías incluidas en un suplemento especial motivado por la Semana Santa. Los títulos de las imágenes: *Romería en la Virgen del Camino*; la *Semana Santa*; la *Custodia de Juan de Arfe*, de Sahagún; una *Cruz de Villabalter*; *Cruz del Humilladero*, de La Virgen del Camino; una *reproducción de una Faz Sagrada*, realizada sobre un cuadro original de Estruch; *Dolorosa de San Marcelo*.

Merece una especial atención la fotografía dedicada a la Semana Santa en León. Se trata de los integrantes de *La Ronda* de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. En la imagen que se publicó en *Diario de León*, los papones se retratan en el estudio de Gracia con los capuchones puestos. Existe una fotografía de ese mismo día en la que los protagonistas se han despojado de los mismos.

El 28 de marzo de 1907, la Semana Santa leonesa propiciaba la publicación de otra foto, en este caso de los cuatro últimos abades de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno. *Abades que fueron de la cofradía de Jesús Nazareno*, indica el pie de foto.

Aunque no fueran destinadas a ser publicadas en prensa, las fotografías de sucesos tenían interés para la población. Al menos eso se deduce de la noticia del 7 agosto de 1907 en *Diario de León* en la que se relataba el incendio que acabó con la Papelera Leonesa y con uno de los últimos negocios que el acaudalado político Fernando Merino pusiera en marcha en 1900. "Tres hermosas fotografías del incendio de la Papelera" realizadas por Germán Gracia fueron expuestas en el escaparate de Miñón, en la calle Ancha (p. 3).

Pepe Gracia escribió en su libro *El León de Pepe Gracia* sus recuerdos sobre una fotografía realizada por su padre para publicar en la revista *Blanco y Negro* en 1908. Bajo el título *Demostración de vuelos*, relató:

> Por las ferias de San Juan y San Pedro se acotó una parcela en el Parque (donde está hoy la Plaza de Toros), para hacer una especie de hangar y campo de pruebas, donde el avión de Vedrines hizo una demostración de vuelos, siendo esto uno de los festejos con mucho éxito de público. Allí estaba la tribuna con las Autoridades; otra más grande para la preferencia; los que habían pagado menos andaban por el campo, y 'preferencia de valla', que es desde donde se veía mejor. No faltaba la banda de música que

> amenizaba todos los festejos. Más adelante, al hijo de Alberto Laurín, le dio por la aviación y se compró un avión de verdad, siendo el primer avión particular que hubo en León. Enrique, que así se llamaba, alquiló un caserón en Cembranos y allí se llevó su aeroplano. Iba casi todos los días con su ayudante Agapito, a dar saltos por la pradera con el aparato. Cuando bajaba de él preguntaba a Agapito: "¿Qué tal?" y el otro, que era un guasón, le contestaba: "¡Calla hombre! Que ibas tan alto que casi no se te veía". Al cabo de unos 15 días fuimos mi padre y yo a hacerle una foto con su aparato, que se publicó en la Revista Blanco y Negro, de Madrid. El pie de foto decía así: "El aviador leonés, Don Enrique Laurín, que en breve hará el Raid León-Valladolid-León". Pero este raid nunca llegó a realizarse. (s. p.)

El 11 de julio de 1912 los Juegos Florales de León son noticia en *Nuevo Mundo*. Dos fotografías de Germán Gracia, de la reina de los Juegos, Licinia Granizo junto a sus damas de honor, y del mantenedor de los mismos, Juan Díaz-Caneja, ilustran en la sección *Fotografías de Interés* de la revista madrileña.

Germán Gracia era también el fotógrafo de la vida social leonesa. Son habituales las noticias en prensa después de cada cena o banquete en La Venatoria, el Casino o en el Recreo Industrial indicando el establecimiento, normalmente la Casa Miñón, en la calle Ancha, en el que pueden verse las fotos y hacer los encargos[28].

La Sociedad Excursionista de León, fundada en 1906 por Eloy Díaz-Jiménez[29] y dirigida por el arquitecto Juan Crisóstomo Torbado Flórez[30], organizaba viajes culturales en grupo y Gracia era el testigo de sus

[28] *Diario de León*. 2 de agosto de 1906. p. 3

[29] Eloy Díaz-Jiménez y Molleda (León, 1885-Barcelona, 1944). Filólogo e historiador español. Catedrático de Lengua y Literatura Española en el Instituto General y Técnico de León, en el de Salamanca y en el de Valencia.

[30] Arquitecto leonés destacado por su participación en las obras de restauración de la Catedral y por el diseño y dirección de la iglesia de de San Juan y San Pedro de Renueva

desplazamientos. El fotógrafo enviaba imágenes al periódico *Diario de León,* al tiempo que las ponía a la venta. Los salones de reuniones de la Sociedad eran también el espacio en el que se mostraban. Algunos ejemplos: en enero de 1907, la excursión a la Villa Romana de Navatejera o en mayo de ese mismo año a visitar el Castillo de Valencia de Don Juan. Un retrato de su fundador, Díaz-Jiménez, encargado a Gracia presidió desde marzo de 1907 las sesiones oficiales de la asociación[31].

Germán Gracia colaboraba también habitualmente con la Asociación Leonesa de la Caridad, en las subastas y tómbolas que organizaban para recaudar fondos. En junio de 1907, el fotógrafo participó con una fotografía de tamaño 30 x 40 centímetros realizada en el Museo Arqueológico de San Marcos[32].

La familia de Germán y Pepe Gracia cedió en el año 2010 al Instituto Leonés de Cultura (Diputación de León) el fondo fotográfico familiar. Un total de 23 cajas de negativos (cristales y acetatos) que se custodian desde entonces en la institución provincial, que contienen 695 negativos de imágenes realizadas tanto por Germán Gracia, como por su hijo Pepe Gracia.

Retratos individuales y en grupo, familiares y ajenos, paisajes, vistas de la ciudad, reproducciones de obras de arte, calles y plazas de la ciudad, monumentos de la capital y de pueblos de la provincia, imaginería procesional, son algunos de los temas contenidos en la mayor colección que existe actualmente sobre los fotógrafos. En proceso de digitalización y catalogación, se convertirá en el futuro en un fondo indispensable para el estudio de la fotografía en León.

[31] *Diario de León*. 6 de marzo de 1907. p. 3

[32] *Diario de León*. 22 de junio de 1907. p. 3

Hay otras instituciones que disponen de imágenes de Germán Gracia, como la biblioteca de la Fundación Getty, en Los Ángeles (EEUU), que conserva entre sus fondos un álbum con fotografías[33]. Contiene 48 fotografías de 21 x 28 centímetros de interiores y exteriores de la Catedral, de San Isidoro, así como de otros edificios públicos y privados, civiles y religiosos de la capital de la provincia.

En la Biblioteca del Palacio Real, en Madrid se conserva el álbum que Germán Gracia regaló al rey Alfonso XIII tras una visita del monarca a la ciudad en 1902. El fotógrafo escribió en la dedicatoria: "Dedica este modesto álbum fotográfico con las principales vistas y monumentos de la histórica Ciudad de León el fotógrafo de la misma. Germán Gracia". El álbum *León, vistas y monumentos de la ciudad* (apaisado de 22 cm de alto por 32,5 de ancho, contiene 53 imágenes[34] que configuran un resumen gráfico de la ciudad:

- P. 1: 2 fotos, una cuadrada, en un paspartú, que es un retrato de Alfonso XIII, de niño, con una cubierta protectora de tisú en la que se lee "Souvenir"; en la parte inferior del paspartú, grabado en letras doradas: "Gracia. San Marcelo, 17"; otra foto vertical: *Guerrillero español.*
- P. 2: *Catedral de León. (Vista panorámica)*
- P. 3: *Catedral. (Ábside vista general)*
- P. 4 (V): *Catedral. (Ábside)*
- P. 5 (V): *Catedral. (Ábside vista del Pórtico)*
- P. 6 (V): *Ábside. (Detalle del Pórtico)*
- P. 7: *Catedral. Ábside (detalle á vista de pájaro)*
- P. 8: *San Marcos. (Vista general)*

[33] La signatura por la que puede localizarse online es 88.R.15
http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/dlSearch.do?institution=01GRI&vid=GRI&search_scope=ALMA_DIGITAL&group=GUEST&displayMode=full&query=any%2Ccontains%2C88.R.15+&highlight=true&displayField=all&mode=Basic&queryTemp=88.R.15+&x=0&y=0

[34] Biblioteca del Palacio Real. Signatura Fot / 335

- P. 9: San Marcos (Fachada principal)
- P. 10 (V): San Marcos. Claustro
- P. 11: Puente de San Marcos
- P. 12: San Marcos. Detalle de la fachada principal
- P. 13 (V): San Marcos. Puerta de entrada
- P. 14 (V): San Marcos. Coro
- P. 15: Catedral. Coro
- P. 16: Catedral. Trascoro
- P. 17: Catedral. Trascoro
- P. 18 (V): Sepulcro de Ordoño II
- P. 19 (V): Catedral. Puerta de la izquierda
- P. 20: Catedral. Sepulcro
- P. 21: Catedral. Sepulcro
- P. 22: San Isidoro. (Fachada principal)
- P. 23: San Isidoro. Panteón de los Reyes
- P. 24: Torre de San Isidoro
- P. 25: Plaza del Mercado
- P. 26 (V): Antiguas murallas de León
- P. 27 (V): Fuente de Neptuno en la Plaza de la Catedral
- P. 28: Plaza Mayor
- P. 29: Calle de Ordoño II
- P. 30: Puerta Castillo
- P. 31: Plaza del Conde de Luna
- P. 32 (V): Catedral. Puerta de la derecha
- P. 33 (V): Catedral. Puerta del centro
- P. 34 (V): Catedral. Puerta condenada en el astial del Sur
- P. 35 (V): Catedral. Puerta del claustro
- P. 36: Catedral. Vista del Pórtico

- P. 37: Catedral. Estatuas góticas
- P. 38: Astorga. Puerta de la Catedral
- P. 39: Catedral de León. Vista tomada desde la presa de S. Lorenzo
- P. 40: Catedral. Archivolta de la puerta central del astial del Sur
- P. 41: Catedral. Detalle del claustro
- P. 42: Catedral. Vista del claustro
- P. 43: Puente de hierro
- P. 44 (V): Catedral. Arco de renacimiento y gótico florido en el interior
- P. 45: Diputación y calle de San Marcelo
- P. 46: Catedral. Detalle del claustro
- P. 47: Plaza de San Marcelo
- P. 48 (V): Tipos del país (2)
- P. 49 (V): Tipos del país (2)
- P. 50 (V): Catedral. Arco denominado “El Cardo”

Germán Gracia se dedicó también a la creación fotográfica, ese uso del medio que hicieron algunos *amateurs* y unos cuantos profesionales, que trataban de utilizar la fotografía como forma de expresión artística, explica Ricardo González (2002).

> Esta tendencia se articuló en torno a los salones o certámenes fotográficos, a algunas revistas y estuvo dominada por la corriente estética del pictorialismo. En el año 1905 Gracia envió a un certamen de Madrid una fotografía titulada *San Jerónimo*, un retrato de estudio que representa la figura de este personaje religioso. Al igual que otros profesionales de la región, como Jesús Unturbe en Segovia o Francisco Garay en Valladolid, Gracia hizo, al margen de su dedicación profesional, algunas incursiones artísticas como la que acabamos de comentar. (p.149)

Ricardo González (2002) destaca el hecho de que los tres fotógrafos de Castilla y León: Gracia, Unturbe y Garay, que se podrían incluir en la corriente pictorialista, tengan una procedencia social humilde y muchos años de profesión fotográfica, lo que contrasta con el perfil típico de la mayor parte de los pictorialistas del país. Por lo general –explica González– se ha considerado que esos fotógrafos "que tratan de hacer arte en el medio fotográfico, eran *amateurs* de la actividad y habitualmente aristócratas, intelectuales y altos burgueses, todos ellos con mucho dinero y tiempo libre, encontraron en la fotografía una forma de prestigio y, seguramente, una actividad apasionante" (p.149).

Germán Gracia es para Ricardo González (2002) uno de los referentes más notables de la fotografía profesional de León en las últimas décadas del siglo XIX que trataba de demostrar su capacidad artística en concursos fotográficos. Además de la satisfacción personal, buscaba el refrendo ante la clientela y el reconocimiento en los círculos profesionales de cierto prestigio.

> German Gracia no utilizó papeles al carbón, gomas bicromatadas o bromóleos, las llamadas *impresiones nobles*, sino que su acercamiento al pictorialismo vino de la mano de las escenificaciones alegóricas, de bodegones y escenas de tipo barroco. No pretendía distanciarse de la realidad eliminando de la obra la apariencia de fotografía. En la línea de algunos fotógrafos españoles, como Casas Abarca o Martínez Sanz, Gracia se dedicó a los temas alegóricos y religiosos. Su fotografía de *San Jerónimo*, fechada en 1905, es una buena muestra de esa tendencia".
>
> (González, 2002, p.219)

La fototeca de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid (RSF) conserva dos originales positivos de Germán Gracia, una ampliación (30 x 40 centímetros)

clorobromuro de las columnas, arcos, capiteles y frescos de la Real Basílica de San Isidoro y un retrato de un anciano con barba. Ésta última, fechada en 1905, fue expuesta en una muestra organizada por la RSF en 1993 y publicada en la revista *Nueva Lente* en 1975.

La RSF de Madrid no dispone de información sobre censos de asociados de principios del siglo XX, pero se puede conocer que Germán Gracia pertenecía a la Real Sociedad Fotográfica de Madrid al menos desde 1907, año en el que es el depositario de las hojas de inscripción y del reglamento, así como de las obras de aficionados y profesionales que quisieran presentarse a la Exposición Nacional de Fotografía que se celebra en Madrid el 20 de mayo de ese año[35].

En julio de 1908 se celebra en Valencia la II Asamblea de Fotógrafos Profesionales de España, una cita promovida por la Sociedad Fotográfica de esa ciudad y apoyada en revistas del sector tan influyentes como *La Fotografía*, dirigida por el fotógrafo madrileño Antonio Cánovas (Kaulak), sobrino del político Antonio Cánovas del Castillo.

Promovida desde el mes de abril por la Sociedad Unión Fotográfica de Valencia, presidida por el fotógrafo Antonio García, suegro de Joaquín Sorolla y profesional influyente en el sector fotográfico, contó con Germán Gracia como miembro significado. Apoyó desde el primer momento la celebración de una asamblea de fotógrafos profesionales. “Celebraré en el alma que la unión que se propone sea un hecho”[36] escribió en apoyo a la celebración de la asamblea nacional.

La II Asamblea de Fotógrafos Profesionales de julio de 1908 en Valencia, a la que además de Germán Gracia, asistieron Winocio Testera, también en

[35] *Diario de León*. 9 de abril de 1907. p.3

[36] *La Fotografía*. Núm. 79. Madrid, abril de 1908, p. 11.

representación de León; José Bueno y José María Cordeiro, en representación de Astorga; y Ernesto González, leonés con estudio abierto entonces en Madrid y desde 1909 en León, congregó a más de 70 profesionales de toda España. Se debatieron aspectos relacionados con la profesión: formación, aranceles, compra de material, fondo de previsión, etcétera, sin que los acuerdos tuvieran mucha repercusión, más que en la citada revista[37].

Germán Gracia obtuvo premios y reconocimientos profesionales en certámenes y exposiciones. Consiguió una Mención Honorífica por las fotografías presentadas en la Exposición Universal de París de 1900. Más que el galardón, que sin duda es meritorio, destaca el interés del fotógrafo por estar entre la élite. Tan sólo 10 fotógrafos de toda España acudieron a la cita. De ellos, 7 ejercían su actividad en Madrid y sólo los otros tres en provincias, en concreto, en Sevilla, Toledo y León.

Gracia compitió en París con primeras figuras de la fotografía de su tiempo, pues en la muestra parisina pudo admirarse la obra de Christian Franzen, de Antonio Cánovas (Kaulak) o la de los hermanos Portela, una saga de fotógrafos madrileños de reconocido prestigio.

Diario de León informa en 1906 sobre dos premios obtenidos en la Exposición de Valladolid celebrada en octubre, una Medalla de Oro y una Medalla de Plata. Ese mismo año, el primer domingo de noviembre muestra los retratos artísticos y fotografías premiadas en el concurso de contraluces del *Graphos Ilustrado* de Madrid, celebrado el 1 de noviembre de 1906. En el mismo certamen se premia a los aficionados leoneses Antonio del Pozo y Alejandro Coque. La fotografía premiada de Gracia fue la titulada *Primavera*. El jurado concedió el premio:

[37] *La Fotografía*. Núm. 87 Madrid, diciembre de 1908, p. 71-82

> Por las dimensiones de esta fotografía (30 x 40 centímetros), así como por la ejecución de ella, el Sr. Gracia es digno de los mayores elogios. La Mención honorífica que le ha otorgado el jurado es merecidísima, y tal vez sin la falta de suelo en la prueba hubiera obtenido una recompensa mucho mayor[38].

En mayo de 1907, Gracia obtiene el único diploma concedido en el certamen de fotografía organizado por el Ateneo de Cádiz, equivalente a una Medalla de Oro[39] y ese mismo año consigue una Medalla de Bronce en el apartado de profesionales del certamen anual de la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

También en 1907, *Diario de León* informa sobre un nuevo reconocimiento:

> Un nuevo triunfo. Nuestro particular amigo, el laureado fotógrafo Sr. Gracia, acaba de obtener Gran Diploma de Honor en la Exposición Internacional de Bruselas por los retratos artísticos de composición y fotografía documental de los monumentos de León. Este nuevo triunfo de nuestro amigo, superior, por ser internacional el concurso, a cuantos ha conseguido hasta la fecha nos enorgullece, pues el Sr. Gracia es uno de los artistas que honra a nuestro pueblo y en sus trabajos laureados siempre se han destacado como nota saliente los monumentos leoneses. Reciba nuestra más cordial felicitación y el testimonio de nuestro regocijo por el Gran Diploma de honor que acaba de obtener"[40].

[38] *Graphos Ilustrado*. Revista Mensual de Fotografía. Núm.12. Diciembre de 1906. P. 354

[39] *Diario de León*. 6 de mayo de 1907. p. 4

[40] *Diario de León*. 8 de julio de 1907. p. 4

En los Juegos Florales de León de 1913 le conceden el Primer Premio por una *Colección de Fotografías de Monumentos Leoneses*. Gana un joyero de plata aportado por el Colegio de Abogados de León[41].

Por lo que se refiere a exposiciones sobre su obra, el 26 de noviembre de 1984 se inauguró en la Sala Provincia (Diputación de León) una retrospectiva en la que, bajo el título *Vivencias Leonesas*, se expusieron fotografías de Germán Gracia, aunque con mayor presencia de las de su hijo Pepe Gracia.

El año 2011 coincidieron dos muestras en las que se pudieron ver fotografías de Germán Gracia. Una monográfica, organizada por el Ayuntamiento de León, en marzo, en el Palacio de Don Gutierre bajo el título *El León de Germán Gracia. Paisajes y Personajes.* Fue una exposición singular, no sólo por el valor histórico de las fotografías, sino porque pertenecían a la colección particular de José Luis García Maraña, un enamorado de la fotografía de autor y tema leonés que desde hace décadas ha destinado esfuerzo y patrimonio para poder contar en la actualidad con una de las mejores colecciones fotográficas de España. Su generosidad y la disposición del Consistorio leonés permitieron admirar imágenes desconocidas hasta el momento para los leoneses.

Desde el 14 de junio al 14 de julio de ese mismo año, el Centro Leonés de Arte alojó la muestra *La Memoria del Tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León 1839-1936*. Germán Gracia compartió espacio con otros autores castellanos y leoneses en una selección realizada por el fotohistoriador Publio López Mondéjar.

En cuanto a bibliografía sobre Germán Gracia, la primera referencia es la *Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900,* publicada por Lee Fontanella en 1981. Concebido como una primera recopilación de autores,

[41] *Diario de León*. 1 de julio de 1913. p. 4

sus biografías y sus fotografías, menciona a G. Gracia en el apéndice como fotógrafo establecido en León antes de finalizar el siglo XIX. Se le incluye en la ciudad de León, junto a J. M. Cordeiro.

En el año 1986 la familia de Germán y Pepe Gracia editó dos libros: *El León de Pepe Gracia*, dedicado a la obra pictórica de su padre, que "una vez jubilado se dedicó a dibujar, a pintar y a escribir, a lo que siempre le había gustado. Hizo una exposición y el éxito fue tal que decidimos rescatar sus escritos y darlos a conocer", explica Ninfa Gracia, una de sus hijas.

El otro libro, *Las fotos de Pepe Gracia*, también en una primera edición de 1986 y reeditado en 2014, contiene 493 fotografías, algunas de Germán y, la mayoría de Pepe Gracia, entre retratos, vistas de la ciudad y acontecimientos sociales e institucionales desde finales el siglo XIX hasta la década de 1940.

En el título *Las Fuentes de la Memoria II: Fotografía y Sociedad en España 1900-1939* de Publio López Mondéjar (1992) no se hace referencia a Germán Gracia.

Publio López Mondéjar, en *Historia de la fotografía en España*, editada en 1997, no cita a Germán Gracia, sí a Pepe Gracia, al hablar de la "fiebre del retrato" que inundó España en la década de 1930 (p. 208).

Siguiendo el orden cronológico, la siguiente referencia bibliográfica es del año 2002. Se trata del libro de Ricardo González titulado *El asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León 1839-1939*. González destaca a Germán Gracia como el autor del "único trabajo con cierta amplitud que contiene imágenes de León en el siglo XIX" (p. 142). Hace referencia al álbum que regaló a Alfonso XIII con motivo de su visita a León en 1902 y destaca la tendencia pictorialista del autor en algunas de sus creaciones fotográficas.

Un nuevo título de Publio López Mondéjar en 2005, *Historia de la Fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo*

XXI, en el que se cita a Germán Gracia en el apartado *Proliferación de los estudios* e indica:

> A estos nombres legendarios citados por Káulak hay que añadir los de Laureano, Esplugas y Audouard, en Barcelona; Garzón y Señán y González, en Granada; Muchart, en Málaga; los Beauchy, en Sevilla; Marcos Baeza, en Tenerife; Otero y Aguirre, en San Sebastián; Ignacio, en Zaragoza; Almagro, en Murcia; Francisco Zagala, en Pontevedra; Pliego, en Pamplona; Truyol, en Mallorca; Sellier y Avrillón, en La Coruña; Germán Gracia, en León; Valentín Plá y Novella, en Valencia; Cantos, en Alicante… El volumen del negocio fotográfico creció en proporciones considerables. (p. 68)

La Fundación Hullera Vasco Leonesa editó en 2009 el libro *León, una mirada fotográfica*, en el que se recogen autores leoneses, españoles y extranjeros vinculados a la provincia por su obra fotográfica. Germán Gracia se incluye en tres de sus apartados: *La Mirada Postal*, *La Mirada Local* y *La Mirada en el Estudio*, así como en referencias al pictorialismo y su vinculación con otros fotógrafos de la ciudad, como Winocio Testera y Francisco Lorenzo (La Gafa de Oro).

Germán Gracia tiene también entrada bibliográfica en otra obra de Publio López Mondéjar: *La memoria del tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León 1839-1936*, editada en el año 2010. Aporta, en este caso, referencias a su estudio como uno de los más duraderos de la región, su excelencia como fotógrafo y creador de una saga de fotógrafos, detalles de su vida profesional y sus tendencias pictorialistas.

El *Directorio de Fotógrafos en España (1851-1936)* de María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso, editado en 2013 en Valencia detalla las fechas en las que Germán Gracia tuvo establecimiento fotográfico en León, así

como sus direcciones postales, obtenidas de los anuarios profesionales a los que han tenido acceso los autores.

La vida y la obra de Germán Gracia forman parte del trabajo audiovisual titulado *Apuntes para una memoria inacabada* estrenado el 27 de mayo de 2010 en el Festival *K-maleon* celebrado al aire libre en el jardín de El Albéitar de la Universidad de León. Se trata de un trabajo documental en proceso de construcción, realizado por Ismael Aveleira e Isabel Barrionuevo, que recupera la figura y el tiempo de Pepe Gracia, pionero de la fotografía en León. Sus hijos Pipo, Belita y Ninfa recuerdan un oficio y una época.

*(Fotografías de Germán Gracia en el **Anexo** del Capítulo 7, p. III a LII)*

7.2. La provincia de León

En el periodo de tiempo al que se dedica este trabajo, entre 1839 y 1900, el único estudio fotográfico del que se tiene constancia es el de Benito Prieto Ferrero en La Bañeza.

7.2.1. Los hermanos Prieto Ferrero

Roberto Prieto Martín (Astorga, 1974), nieto de Leonardo Prieto, representa a la cuarta generación de una vasta saga de fotógrafos, ejercientes en León, Galicia y Asturias desde el siglo XIX. En la web oficial de su estudio fotográfico[42] lo resume:

> Mediado el siglo XIX, la familia Prieto de La Bañeza (León) tiene conocimiento del descubrimiento de la fotografía en Francia por el físico Nicéphore Niépce en 1816 y el pintor Louis Jacques Mandé Daguerre en 1831. Motivado por el interés de este descubrimiento Benito [Prieto] viaja a Francia, allí aprende el oficio y unos años después regresa a su ciudad natal, La Bañeza, enseñando a su hermano Leonardo los conocimientos adquiridos y montan el estudio fotográfico que inauguran en 1879. Posteriormente Benito monta su propio estudio en Ribadeo (Lugo) del que nace una generación de artistas de la que cabe destacar a su hijo Benito Prieto Coussent, pintor célebre a nivel internacional. Nace así en La Bañeza una escuela familiar que se dedica a la investigación y el desarrollo de la fotografía. Leonardo tiene siete hijos, todos aprenden el oficio y tres de ellos hicieron de la fotografía su profesión: Leonardo en La Bañeza y Julio y Gaspar en Ponferrada. Tres de los hijos de Leonardo: Roberto, Leonardo y

[42] Recuperado de http://fotoprieto.com/historia-de-fotografia-prieto.

Cristina y uno de sus nietos, Roberto, siguen la tradición familiar hasta llegar a la cuarta generación de fotógrafos leoneses.

Benito Prieto, uno de los fundadores, ejerció como fotógrafo en La Bañeza. Las fotografías conservadas están fechadas hacia 1898. A partir de 1903 figura ya en las guías profesionales de Ribadeo (Lugo) hasta el año 1933[43]. En esta provincia y con sucursales en Luarca y Asturias, transcurrió su vida profesional.

Por lo que se refiere a Leonardo Prieto, los apuntes en guías comerciales comienzan en 1929[44] y en los *Libros de Contribución del Ayuntamiento de La Bañeza*[45] figura como fotógrafo hasta 1942, año en el que toma el testigo su hijo Leonardo Prieto Fernández hasta la década de 1970.

*(Fotografías de Benito Prieto Ferrero en el **Anexo** del Capítulo 7, p. LIII)*

7.2.2. Ponferrada

La ciudad de Ponferrada, como se ha apuntado, no contó con galería fotográfica entre 1839 y 1900. Adelino Pérez López-Boto y Valentín González Carrera (1994) indican en su libro *Álbum del Bierzo* que el año 1883 sea posiblemente la fecha de paso de los primeros fotógrafos por la comarca berciana. Es el año en el que el rey Alfonso XIII inaugura el tramo de ferrocarril entre Madrid y La Coruña.

Las dos fotos más antiguas que publican corresponden a los trabajos de draga y sonda del río Sil a su paso por Toral y La Barosa. De autor desconocido, un ingeniero de la obra, suponen, y en cuanto a la fecha, anteriores a 1883.

[43] Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936), p. 763*

[44] Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936),* p. 230

[45] En los *Libros de Contribución Industrial y Matrículas Industriales del Ayuntamiento de La Bañeza* figura como contribuyente desde 1926 hasta 1948. AHPL Caja 15104. Tarifa 4ª Artes y Oficios, Clase 4ª

Otras dos fotografías de profesores y alumnos del instituto de Ponferrada, datadas en 1886 son, según apuntan cronológicamente los puntos de referencia más lejanos en la historia de la fotografía berciana.

Las visitas de los fotógrafos de J. Laurent en la década de 1880 aportaron también alguna imagen más a la historia fotográfica de la comarca, así como el viaje del zoólogo Hans Friedrich Gadow en 1895 (incluidas en el **Anexo** del Capítulo 6).

De colecciones particulares se han rescatado fotografías de bercianos que acudían a las galerías de reconocidos fotógrafos de Madrid, ciudad en la que residían, para retratarse, como es el caso de los estudios de Alviach, Compañy y Juliá, que se reproducen en el **Anexo** 7.

ANEXO

CAPÍTULO 7

8. CONCLUSIONES

El propósito de esta tesis doctoral ha sido responder a las preguntas planteadas en el apartado *0.2. Objetivos del trabajo:* quién y cuándo se fotografió, qué se fotografió, dónde se fotografió, y por qué se fotografió en la provincia de León entre 1839 y 1900.

Quién y cuándo se fotografió en la provincia de León entre 1839 y 1900. La primera noticia registrada sobre la fotografía en León, la daguerrotipia, es del 9 de noviembre de 1844. Un anuncio en el Boletín Oficial de la Provincia informa a los leoneses sobre la posibilidad de adquirir en el establecimiento comercial de la Imprenta de Miñón[1] la máquina y accesorios llegados de París para hacer retratos.

Por otro lado, el primer daguerrotipista que intentó ganarse la vida haciendo retratos en Castilla y León, Bernardo Fernández Neira, había nacido en León y en la ciudad mantuvo su actividad como pintor y profesor de dibujo hasta la década de 1830[2], pero no fue en la capital de la provincia donde decidió aventurarse con la técnica fotográfica. Tal y como relata Ricardo González (2002), tras su paso por Salamanca, dedicado también a la pintura, en 1842 se instala en Valladolid, ciudad en la que abrió estudio en 1846 ofreciendo

1 La imprenta de la familia Miñón mantuvo su actividad en la ciudad de León desde 1813 y durante todo el siglo XIX, según los textos de Clemente Bravo Guarida en su obra La Imprenta en León.

2 En la página web de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Sacramentado se recoge la restauración que realizó ese año en uno de sus 'pasos'. <http://www.jesussacramentado.es/Pasos/index.htm>

daguerrotipos. Un año más tarde había abandonado el negocio de la daguerrotipia.

Aunque no se descarta que la primera técnica fotográfica, el daguerrotipo, fuera ejercida por algún profesional en la provincia de León, alguien que adquiriera el equipo que comercializaba Miñón en 1844 o por alguno de los fotógrafos ambulantes, no disponemos en la actualidad de ningún artefacto que lo atestigüe.

Sí que podemos asegurar la existencia de positivos obtenidos de papeles a la sal, el procedimiento de negativo-positivo que siguió a los daguerrotipos (imágenes directas sobre metal). Se trata de la fotografía de la Catedral realizada por Edward Tenison en 1851 y las de Charles Clifford en 1854 de la Catedral, San Isidoro y el convento de San Marcos.

A los fotógrafos viajeros señalados, le siguieron los ambulantes: Galtier, Juan José García Peribáñez, Rafael Almazán Idelmón, Madame Ludovisi, Juan Pérez Galiano, Juan Peinado, Juan M. Ocaña, Gerier y Antonio de Inés, que acudían en las fechas señaladas de las ferias de León y Astorga a realizar retratos.

Casimiro Alonso Ibáñez y José María Cordeiro en León y Matías Rodríguez Díez en Astorga fueron los pioneros que fotografiaron León y a los leoneses en la década de 1860 añadiendo a la profesionalidad de los ambulantes, galerías estables, decorados y la ambientación y ornamento propios de las galerías del siglo XIX.

Las empresas editoriales de postales más reconocidas de España: Hauser y Menet, J. Laurent y Thomas enviaron a sus profesionales la provincia desde mediados de la década de 1880 para fotografiar calles, plazas y monumentos y a los ‘tipos populares’, para editar postales fotográficas.

Obras públicas de envergadura, como la construcción del ferrocarril a Asturias desplazaron a Paul Sauvanaud a León en 1883 y trabajos sobre el patrimonio histórico-artístico, como el emprendido por Casiano Alguacil (un catálogo monumental de España) o misiones científicas y técnicas como la del Conde de Saint-Saud y su interés en 1892 por los Picos de Europa o la del zoólogo Hans Friedrich Gadow en 1895 o la del ingeniero Manuel Diz y sus colonias escolares también en 1895, atrajeron. a la provincia a estos profesionales y aficionados con sus equipos de fotografía.

A finales de 1887 se instala en León Germán Gracia, el fotógrafo que retrató durante casi cuatro décadas la ciudad de León y sus habitantes y con él se cierra el siglo XIX.

Qué se fotografió en la provincia de León entre 1839 y 1900. Además de retratos individuales y en grupo, hasta avanzada la década de 1890, las fotografías de León son principalmente de monumentos, plazas y calles, así como 'tipos del país', como las realizadas por J. Laurent a habitantes de diferentes comarcas leonesas (montañeses, ribereños y maragatos) que, con motivo de la boda del rey Alfonso XIII con María de las Mercedes, viajaron a Madrid y fueron retratados el 23 de enero de 1878.

Germán Gracia realizó series de postales con la imagen de aldeanos que en los días de feria acudían a León y se retrataban en su galería. Son imágenes de la década de 1890.

Dónde se fotografió. En cuanto a monumentos, el mayor interés estuvo en la ciudad de León: la Catedral, San Isidoro, el convento de San Marcos y sus museos, la iglesia del Mercado, la Casa Consistorial, la estación de ferrocarril, la Torre de los Ponce, la iglesia de San Pedro de los Huertos, el Palacio de los Guzmanes, las murallas y la Plaza Mayor y en la provincia: el puente sobre el río

Sil, en Ponferrada; San Miguel de Escalada, Grajal de Campos, Sahagún, y Astorga.

De nuevo será Germán Gracia quien realice, ya a finales del siglo XIX, fotografías de la calle Ordoño II, de la plaza de San Marcelo, de la plaza del Espolón o de la Plaza del Grano, así como del puente de la Estación.

Por qué se fotografió en la provincia de León. Máquina o pincel es un debate que se suscitó incluso antes de la presentación oficial del daguerrotipo en 1839 en París y que permanece vivo en la actualidad.

El interés científico, a la par que lúdico, por documentar la realidad, lo vivido, lo conocido, es lo que movió a los viajeros románticos que a mediados del siglo XIX recorrieron España en busca de lo exótico, de lo diferente, siguiendo la estela de quienes en los primeras décadas del siglo XIX habían viajado por España provistos de papel y lápiz tomando apuntes y dibujando lo que más les atraía: la belleza pintoresca, el paisaje, la antigüedad y las ruinas, algo que merced al desarrollo industrial asentado en otros países europeos como Inglaterra, Francia o Alemania, comenzaba a ser un bien escaso; España, un país anclado en otro siglo, era para ellos el mayor atractivo.

La diferencia es que a mediados de siglo disponían ya de un artefacto y sus accesorios para reproducir la realidad de manera exacta mediante daguerrotipos y fotografías. La generalización de las técnicas fotográficas de mediados del siglo XIX provocó, de alguna manera, el declive del universo romántico, del orientalismo pictórico, que poco a poco irá sucumbiendo al pragmatismo y la objetividad de la instantánea fotográfica.

“De sus máquinas saldrán las imágenes fotográficas más tempranas que conocemos de nuestra región” (González, 2002, p. 24). En el caso de estos ilustrados viajeros, la meta estaba en Andalucía y el interés por una u otra

provincia de Castilla y León estaba directamente relacionado con la posibilidad de llegar al Sur.

De los seis viajeros-fotógrafos más conocidos que recorrieron España entre 1839 y 1860 sólo dos, el matrimonio Tenison y Charles Clifford, recalaron en León. Además de que la meta era Andalucía, pesaba en la elección del destino su precario nivel de comunicación con el resto del país.

Hasta la llegada del ferrocarril en 1863, la diligencia y las caballerías eran el medio de transporte y la ausencia de carreteras cómodas por las que transitar fueron los motivos por los que León no estuvo, como destino principal, en los itinerarios seguidos por los primeros viajeros de mediados del siglo XIX.

A los viajeros que fotografiaron la provincia hay que sumar los fotógrafos ambulantes, sin galería o estudio fijo, los que viajaban por España y se establecían por temporadas en una ciudad para hacer retratos. Las ferias y mercados eran su espacio natural y en ese sentido sí que León contó una presencia similar a la del resto de capitales de provincias del entorno.

Lo mismo ocurrió con las manifestaciones precinematográficas. Las primeras se producen en la década de 1860 y son permanentes hasta finales de siglo. Las feria sí que tenían público y las linternas mágicas y cosmoramas, así como el resto de espectáculos, el éxito asegurado.

Lo que profesionales como J. Laurent, Josep Thomas y Casiano Alguacil pretendían hay que buscarlo en un fin comercial (vender vistas postales o disponer de un archivo monumental para editoriales); y los fotógrafos que establecieron sus galerías en León y Astorga, en el caso de Casimiro Alonso Ibáñez y Matías Rodríguez, en un interés científico (su afición a la arqueología y a la historia motivó el uso de la fotografía como herramienta para documentar sus hallazgos).

Para José María Cordeiro y Germán Gracia sí que se trataba de un medio de vida. Pero tan sólo estos dos fotógrafos se dedicaron exclusivamente a la fotografía profesionalmente. El éxito de su negocio dependía de la demanda que generase su oficio, algo directamente relacionado con el tamaño (población de la ciudad) y el desarrollo económico y comercial de la misma.

El nivel de desarrollo económico y cultural de León no propició que la sociedad del siglo XIX generara una demanda suficiente como para que se desarrollasen más estudios fotográficos estables. Hasta avanzada la década de 1860, los fotógrafos transeúntes que se desplazaban desde otros puntos de la geografía más próxima satisfacían el interés de los leoneses por la fotografía en las ferias y mercados, la máxima expresión durante décadas del intercambio comercial de la provincia.

LISTA DE REFERENCIAS

Monografías, revistas y artículos en periódicos.

Abascal Palazón, J. M. (1998). *Fidel Fita (1835-1918). Su legado documentado en la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Aguado Cabezas, E. (2002). *La desamortización de Mendizábal y Espartero en la provincia de León (1836-1851).* León: Universidad de León.

Aguado Cabezas, E. (2012). La Institución Libre de Enseñanza y la Fundación Sierra Pambley. Un camino de ida y vuelta. En: *La Institución Libre de Enseñanza y Francisco Giner de los Ríos: nuevas perspectivas* (p. 388-409). Madrid: Fundación Francisco Giner de los Ríos [ILE] y Acción Cultural Española.

Alonso García, F. (23 de abril de 2006). La Posada de León. En: *El Filandón. Diario de León*, p. 28.

Alonso Gavela, M. J. (Ed.). (1983). *Gaudí en Astorga* (2ª ed. Rev). Salamanca: autora.

Alonso Gavela, M. J. (2000) *Gaudí en Astorga* (3ª ed.). Zamora: Monte Casino.

Alonso Luengo, L. (1954). *Gaudí en Astorga*. Astorga: Artes Gráficas D. Sierra.

Alonso Martínez, F. (2001). *Daguerrotipistas, Calotipistas y su Imagen de la España del siglo XIX*. Girona: CCG.

Álvarez Oblanca, W y Serrano, S. (Coords). (1991). *Crónica Contemporánea de León*. León: La Crónica 16 de León.

Álvarez Oblanca, W. y Barrionuevo Almuzara, I. (2009). *León, una mirada fotográfica*. León: Edilesa.

Antonio Gaudí y su obra. Actas del simposio celebrado en la ciudad de Astorga los días 22, 23, 24 y 25 de junio del año 1989, con motivo de celebrarse el primer Centenario de la colocación de la primera piedra del palacio episcopal de la ciudad. (1990). Astorga: Monte Casino.

Arcas Cubero, F. (1996). La imagen antes de la fotografía: grabado, pintura y caricatura de prensa en el siglo XIX. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea,* (24), 25-40.

Bajac, Q. (2011). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume.

Batchen, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Barreswil, Ch. L, y Davanne, A. (1864) *Tratado práctico de fotografía o sea química fotográfica*. Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.

Barrionuevo Almuzara, I. (8 de noviembre de 2003). La Catedral. Siete años de dedicación al culto. *El Mundo-La Crónica de León*, p. 10-11.

Barrionuevo Almuzara, I., García Martínez, L. y Sutil Pérez, J. M. (2004). *J. M. Cordeiro*. León: Instituto Leonés de Cultura. Diputación de León.

Barrionuevo Almuzara, I. u Corcoba, A. (Coords.). (2006). *Empresas y emprendedores leoneses*. León: El Mundo-La Crónica de León.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Bayod Camarero, A. (2010, diciembre). *La fotografía histórica como fuente de la información documental*. Ponencia presentada en el Curso de Técnicas de la investigación en patrimonio inmaterial, Daroca, Zaragoza.

Beer, R. y Díaz Jiménez, E. (1888). *Noticias bibliográficas y catálogo de los códices de la Santa Iglesia Catedral de León*. León: Establecimiento tipográfico de Mariano Garzo.

Benjamin, W. (2011) (ed. original 1931). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.

Berger, J. (1997). *Otra manera de contar.* Murcia: Mestizo.

Bravo Guarida, M. (1979) (pub. en 1935, *Diario de León)*. *Rincones leoneses.* León: Nebrija.

Bravo Guarida, M. (1913). *Guía del Turista*. León: Imprenta R. Luera Pinto.

Bravo Guarida, C. (1902). *La Imprenta en León. Apuntes para una monografía*. León: Imp. de Maximino A. Miñón.

Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica.

Burón Castro, T. (1993) El Boletín Oficial de la Provincia. De promulgador de leyes, a fuente de Historia. *Tierras de León, 33* (91-92), 53-78.

Burón Castro, T. (1997). Pablo Miñón. Impresor y hombre emprendedor. *Tierras de León*, *36* (102), 51-66.

Cabriffose Cuesta, F. (1989). *Álbum de fotografías de un concejo asturiano. Cangas de Narcea. 1860-1939*. Cangas de Narcea, Asturias: Arbás.

Cabriffose Cuesta, F. (2002). *Enrique Murias Jonte, fotógrafo (1908-1936)*. Oviedo: López y Malgor.

Cal, R. (2003). La recuperación de los monumentos históricos para acrecentar el turismo. *Historia y comunicación social, 8*, 7-19.

Cámara de León. Cien años de economía leonesa. (2002). León: Cámara Oficial de Comercio e Industria de León.

Cantero, A., Sánchez, J., González, J. J., García, M. y Badeso, M. A. (1993). *Villadangos del Páramo-Imágenes entrañables*. Villadangos del Páramo: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Villadangos del Páramo, León.

Carantoña Álvarez, F. y Puente Feliz, G. (Dirs). (1995). *Historia de la Diputación de León*. León: Instituto Leonés de Cultura.

Carantoña Álvarez, F. (Coord.). (2000). *La Historia de León* (Vol. IV: Época contemporánea). León: Universidad de León.

Carrera, V. (1998). *Winocio y Pablo Testera, fotógrafos de León y Benavente*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

Carrero de Dios, M. (2001). *Historia de la industria fotográfica española*. Girona: CCG.

Carrasco Marqués, M. (1992). *Catálogo de las primeras tarjetas postales de España. Impresas por Hauser y Menet, 1892-1905.* Madrid: Casa Postal.

Casado Lobato, C. y Carreira Vérez, A. (1985). *Viajeros por León*. León: Santiago García.

Castellanos, P. (1999). *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Itsmo.

Castro, B. (2007). *Historia de las cárceles leonesas*. *Memoria de veinte siglos de encarcelamiento y arquitectura penitenciaria*. León: Everest.

Castruccio, J. (1927). *El éxito de la fotografía. Manual teórico-práctico de fotografía para el profesional y el aficionado*. Barcelona: Gustavo Gili.

Celada Perandones, P. (1994-1995). La infraestructura de escuelas en la provincia de León (1800-1950). *Tierras de León, 35* (97-98), 151-180.

Constitución Española. (2009). Madrid: Tecnos.

Corcuera de Mancera, S. (1997). *Voces y silencios en la historia. Siglos XIX y XX.* México: Fondo de Cultura Económica.

Corral Baro, M. (junio, 2011). La obra pedagógica de la Fundación Sierra Pambley. *Cabás: Revista del Centro de Recursos, Interpretación y Estudios de la Escuela (CRIEME),* (5) Recuperado de http://revista.muesca.es/index.php/articulos5/202 -la-obra-pedagogica-de-la-fundacion-sierra-pambley-leon

Cortizo Álvarez, T. (1980). El crecimiento espacial de León. *Tierras de León, 20,* (40), 31-40.

Cubillo de la Puente, R. (2002). *La ciudad de León a mediados del siglo XIX*. *Creación de la Escuela de Veterinaria, 1852.* Madrid: autor.

Davanne, A. (1886). *La Photographie. Traité théorique et pratique*. París: Gauthier-Villars.

Davillier, J-Ch. (1991). *Viaje por España*. Madrid: Giner.

Díaz Barrado, M. (1996). La imagen en Historia. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* (24), 17-23. Recuperado de https://www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer24_ImageneHistoria_DiazBarrado.pdf

Díaz Barrado M. P. (2010). El hilo del tiempo: propuesta conceptual sobre el uso de la fotografía en historia. En: A. Pinilla García y A. Gómez Quintana (coords.), *Visiones de la transición: un recorrido por la reciente historia de España (1975-1981), Actas de los VII Encuentros de Historia en Montijo*. (p 7-12). Montijo, Badajoz: Ayuntamiento de Montijo.

Díaz Barrado, M. P. (octubre, 2012). La Imagen en el tiempo: El uso de fuentes visuales en Historia. *Historia Actual Online* (29), 141-162. Recuperado de http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4203455

Díez, F. y Merino, J. M. (1980). Fotógrafos de León. *Revista del Instituto de Estudios Leoneses*. León.

Doctor Roncero, R. (2013). Historias de la historia. En: J. M. Sánchez Vigil. *La fotografía en España. Otra vuelta de Tuerca*. Gijón: Trea.

Domingo, M. y Cendón, O. (Coords.). (2012). *El catálogo monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Domínguez López, A. (4 de octubre de 1997). Historia de dos ciudades. *La Crónica 16 de León*.

Eguiagaray Pallares, J. (1955). *Lo que va de ayer a hoy. Estampas anecdóticas del viejo León*. León: Imprenta Casado.

*El León de Pepe Gracia. (*1986). León: Gráficas Celarayn.

El Museo de las Familias. (1 de mayo de 1839). Tomo II.Barcelona: Imprenta Antoni Bergnes de las Casas

Fanjul, C. (14 de diciembre de 2013). Un cuadro de León fue el origen de la relación de Sorolla con Huntington. *Diario de León*. Recuperado de http://www.diariodeleon.es/noticias/cultura/cuadro-leon-fue-origen-relacion-sorolla-huntington_851545.html

Fernández, H. (2014). *Fotos & libros. España, 1905-1977*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fernández Arienza, J. (1998). *Medicina y Sociedad en León durante el siglo XIX*. León: MIC.

Fontanella, L. (1981). *La Historia de la Fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900.* Madrid: El Viso.

Fontanella, L. (1994). *Diaphanoramas en el Museo Romántico de Madrid*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Fontanella, L. (1997). *Clifford en España. Un fotógrafo en la corte de Isabel II.* Madrid: El Viso.

Fontanella, L. (2015, octubre). *Andanzas y visiones españolas de los Tenison*. Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

Fontcuberta, J. (Coord.). (2002). *Fotografía. Crisis de Historia*. Barcelona: Actar.

Fotografía en Astorga. Jornadas Fotográficas. Bimilenario de Astorga. (1986). Astorga: Ayuntamiento de Astorga, Junta de Castilla y León y Ministerio de Cultura.

Fox Talbot, H. (2014) (1ª ed. 1844-46). *El lápiz de la naturaleza.* Madrid: Casimiro.

Freund, G. (1976). *La fotografía como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili.

Freund, G. (2011). (1ª ed. 1936). *La Photographie en France au XIXe siécle. Essai de sociologie et de esthétique*. París: Christian Bourgois.

Frevert, U. (2001). *El hombre del siglo XIX*. Madrid: Alianza.

Frizot, M. (1998). *A New History of Photography*. Colonia: Könnemann.

Frutos Esteban, F. J. y Pérez Millán, J. A. (2001). Los primeros pasos del cine en Castilla y León. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza,* (16), 173-190.

Fuentes de Cía, A. (1999). La identificación y preservación de materiales fotográficos. En F. del Valle Gastaminza (coord.). *Manual de documentación fotográfica.*

García de la Foz, J. (1867). *Crónica de la provincia de León*. Madrid: Rubio y compañía.

García Felguera, M. S. (2008, noviembre). *Investigación sobre una fotógrafa que trabajó en España en el siglo XIX: la Señora Ludovisi.* Ponencia presentada en Imatge i recerca, 10es Jornades Antoni Varés. Girona. Recuperado de http://www.girona.cat/sgdap/docs/ew3duqpgarciafelguera.pdf

García Felguera, M. S. (2015, octubre). *La versatilidad de los daguerrotipistas*. Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

García Fernández, E. C. y Sánchez González, S. (2002). *Guía histórica del cine (1895-2001)*. Madrid: Complutense.

García Gutiérrez, P. (1990-1991). Una población marginada a comienzos del siglo XIX. El hospicio y la casa de expósitos. *Tierras de León, 31* (82), 67-82.

García Llamazares, J. L. (1998). *La Veterinaria en León. Retrospectiva de una profesión*. Catálogo de la exposición de 28 de septiembre al 28 de octubre de 1998. León: Caja España y Colegio Oficial de Veterinarios de León.

García Ruiz, J. L. y Manera Erbina, C. P. (Coords.). (2006). *Historia empresarial de España*. Madrid: LID.

Ginzburg, C. (1991). Checking the Evidence: The Judge and the Historian. *Critical Inquiry*, *18* (1), 79-92.

Girardin D. (2002). Historias de la fotografía, historia de las fotografías. En J. Fontcuberta, (Ed.). *Fotografía. Crisis d historia*. Barcelona: Actar.

Gómez de Salazar, I. (1855). *Consideraciones acerca de la importancia de un ferrocarril por León*. León: Viuda e hijos de Miñón.

Gómez Pellón, E. (2013). Introducción a la antropología social y cultural. *Open Course Ware*. Universidad de Cantabria. Recuperado de http://ocw.unican.es/humanidades/introduccion-a-la-antropologia-social-y-cultural/material-de-clase-1/pdf/Tema1-antropologia.pdf

González, R. (1990). *Luces de un siglo. Fotografía en Valladolid en el siglo XIX.* Valladolid: Gonzalo Blanco.

González, R. (2002). *El Asombro de la mirada. 100 años de fotografía en Castilla y León 1839-1939*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.

González, R. (2005). *Castilla y León en la mirada*. Salamanca: Témpora.

González Díaz, A. (1970). *El cementerio español en los siglos XVIII y XIX*. *Archivo español de arte, 43* (171), 289-320.

González Tascón, I. (2005). *Historia del transporte en España*. Madrid: Ediciones del Umbral.

González-Varas, I. (2001). *La Catedral de León. El sueño de la razón*. León: Caja España.

Hannavy, J. (1997). *Fox Talbot. An illustrated life of William Henry Fox Talbot, "Father of Modern Photography", 1800-1877.* London: Shire.

Heras, B. de las. (julio, 2012). La Fotografía como aportación documental para la historia. El testimonio de las imágenes. *Red de Historia de los Medios (Rehime)*. Recuperado de http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/h/heras/Beatriz%20de%20las%20Heras%20-%20El%20testimonio%20de%20la%20fotograf%C3%ADa.pdf

Hernández, M. (1936). *El rayo que no cesa*. Madrid: Héroe.

Hernández Díaz, J. M. y Vega Gil, M (2008). Construcción y primeros desarrollos del sistema escolar en Castilla y León. En Redero San Martín, M. y Calle Velasco, M. D. de la. *Castilla y León en la historia contemporánea*.

Hernández Latas, J. A. (2010). *Primeros tiempos de la fotografía en Zaragoza. Formatos "carte de visite" y "cabinet card"*. Zaragoza: Cajalón.

Hernández Latas, J. A. (2015, octubre). *El enigma Ramos Zapetti. Nuevas aportaciones documentales sobre el supuesto inventor español de la fotografía*. Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

Historia de la fotografía española, 1839-1986. (1996). En M. A. Yáñez Polo, L. Ortiz Lara y J. M. Holgado Brenes (Coords.) *Actas del I Congreso de Historia de la Fotografía Española*, Sevilla, mayo 1996. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española.

Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros. Barcelona*: Destino.

Hubert, A. E. (11 de septiembre de 1836). M. Daguerre, la chambre noire et les dessins qui se Font tout seuls. *Journal des artistes*. París, *2* (11).

Janin, J. (1839) Le Daguerréotype. *L'Artiste, 11.* París.

Koscialkowski, S. (1922). *Historyka*. Varsovia.

Kurtz, G. F. y Ortega, I. (1989). *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía-inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional.* Madrid: Ministerio de Cultura. El Viso.

Huesca, postales y postaleros (1900-1940). (1992). Huesca: Diputación de Huesca.

Lara Bosch, F. (Dir.) (1990). Historia Universal del Cine. (Tomo I). Barcelona: Planeta.

Lara López, E. (2004). Historia de la Fotografía en España. Un enfoque desde lo global hasta lo local. *Proyecto Clío* (30). Recuperado de http://clio.rediris.es/n30/emiclio.htm

Lara López, E. L. (2009). El nacimiento de la tarjeta postal en Jaén (1902-1941). *Contraluz, revista de la Asociación Cultural Cerdá y Rico* (6), 65-92.

Las fotos de Pepe Gracia. (1986). León: Celarayn.

Lemagny, J. C. y Rouillé, A, (Dirs.). (1988). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Martínez Roca.

León ayer, treinta y dos postales. (1986). León: Diputación Provincial de León.

León Correa, F. J. (1987). *León en el siglo XIX. Evolución social, económica y cultural*. León: Ediciones Leonesas.

Lister, M. (1955). *The photographic image in digital culture*. Oxon, Gran Bretaña: New York Routledge.

López G. Díaz, J. L. (1991). *Ayer y hoy del comercio y la industria en Astorga*. Astorga: Cámara Oficial de Comercio e Industria de Astorga.

López Mondéjar, P. (1992). *Las fuentes de la memoria II: fotografía y sociedad en España 1900-1939.* Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, P. (1997). *Historia de la fotografía en España*. Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, P., Maristany, M., Puértolas, A., Caballero Bonald, J. M., Carandell, L., Barrón de Angoiti, I. M. y Pérez Puigjané, M. (1998). *Viajeros al tren*. Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, P. (2005). *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad, desde sus orígenes hasta el siglo XXI*. Barcelona: Lunwerg.

López Mondéjar, P. (2010). *La memoria del tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León 1839-1936*. Barcelona: Lunwerg.

Lucas del Ser, C. (2007). La Exposición Monográfica de Arte y Antigüedades de 1906. Privacidad y manifestación pública del patrimonio de las élites leonesas. *Tierras de León, 45* (124-125), 49-70.

Macías, M. (1903). *Epigrafía Romana de la ciudad de Astorga*. Orense: imprenta de A. Otero.

Madoz, P. (1991). (1ª ed. 1850). *León (1845-1850).* León: Diputación Provincial de León.

Madoz, P. (1991). (1ª ed. 1850). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de Castilla y León. León.* Valladolid: Ámbito y Diputación Provincial de León.

Madrid, J. C. de la. (Coord.). (1997). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*. Gijón: Trea.

Manfredi, M. (2008). *La fotografía como fuente para el análisis de los procesos migratorios: metodología, conceptualización y crítica en la historia de la emigración vasca a Uruguay (siglos XIX-XX).* Vitoria: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco.

Martí, J. (2015, octubre). *La recepción y el impacto del daguerrotipo entre los miembros de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (1839-1851).* Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

Martínez, M. (s. f.). Astorga virtual. Calles y plazas de Astorga. *El Faro Astorgano. Hombre y Nombres, Piedras y Bronces.* Recuperado de http://www.astorga.com/articulo/callesyp.htm#clmatias

Martín Dabezies, J. (2010). La Fotografía como fuente de la investigación histórico-antropológica. *Cuadernos de Estudios Gallegos*, *53* (123), 9-23.

Martínez Torres, E. (1997). *Historia de las Escuelas Normales.* León: Caja España.

Martos Causapé, J. F. (2005). Del Daguerrotipo al Colodión: la imagen de España a través de la fotografía del siglo XIX. *Berceo,* (149), 9-34.

Marzal Felici, J. (2008). *Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía.* Portal de la Comunicación InCom-UAB: El portal de los estudios de comunicación. Lección recuperada en http://portalcomunicacion.com/uploads/pdf/45_esp.pdf

Mielgo Álvarez, F. J. (1990-1991). La industria en la provincia de León 1800-1875. *Tierras de León, 31* (81-82), 23-46.

Mingote y Tarazona, P. (1879). *Guía del viajero en León y su provincia.* León: Establecimiento tipográfico de Miñón.

Muffone, G. (1926). *La Fotografía. Manual para aficionados.* Barcelona: Guinart y Pujolar.

Muñoz Benavente, T. (1996). Posibilidad de investigación de archivos visuales: Los fondos fotográficos del Archivo General de la Administración. *Ayer, Imagen e Historia*. *Asociación de Historia Contemporánea*, (24), 41-68.

*Museo de León. Inauguración de la nueva sede del Museo de León. (*25 de enero de 2007). Recuperado de http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-3-2007/espacioabierto3/Rev03_noticiario2007.pdf

Naranjo, J. (2002). Reflexiones a disgusto. En J. Fontcuberta, (Ed.). *Fotografía. Crisis d historia*. Barcelona: Actar.

Newhall, B. (1983). *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días* (1ª ed. 1937). Barcelona: Gustavo Gili.

Ortega, I. (2001). Bibliografía española sobre fotografía. En J. M. Sánchez Vigil (dir.). *La fotografía en España. De los orígenes al siglo XXI*, en *Summa Artis. Historia General del Arte* (vol. 47). Madrid: Espasa Calpe.

Pantoja Chaves, S. (2008). La Sociedad de la Imagen. La fotografía como recurso para la memoria histórica. En Aldunate León, O. y Heredia Urzáiz, I. (Coords.). *Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea, Zaragoza (septiembre 2007)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Pastrana, L. (2001). *Un acontecimiento en León. La reapertura al culto de la Catedral en mayo de 1901.* León: Ayuntamiento de León.

Pastrana, L. (2002). *Políticas ceremonias de León. Siglo XXI*. León: Edilesa.

Passaporte, A. (1998). *Postais de Lisboa.* Lisboa: Cámara Municipal.

Pérez Galdós, B. (1941). *Episodios Nacionales, Amadeo I.* Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando.

Pérez Gallardo, H. (2015). *Fotografía y arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental.* Madrid: Cátedra.

Pérez López-Boto, A. y González Carrera, V. (1994). *Álbum del Bierzo*. Salamanca: Junta de Castilla y León.

Picatoste, V. (1891). *Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España para uso de la juventud*. *Provincia de León*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y Cía.

Piñar Samos, J. y Sánchez Gómez, C. (2015, octubre). *El Duque de Montpensier, mecenas y coleccionista de fotografía*. Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

Posadilla, S. (1868). *Memoria presentada a la Diputación Provincial sobre la fundación de un banco agrícola.* León: imprenta de José G. Redondo.

Posadilla, S. (1890). *Proyecto sobre la fundación de un Banco Territorial y Agrícola en la provincia de León*. León: imprenta de la Diputación Provincial.

Postales de Zaragoza (1897-1936). El tiempo recobrado. (1995). Zaragoza: Universidad de Zaragoza.

Quirós Linares, F. (1991). *Las ciudades españolas en el siglo XIX*. Valladolid: Ámbito.

Ramón y Cajal, D. (1912). *La Fotografía de los colores. Fundamentos científicos y reglas prácticas*. Madrid: Imp. y Librería de Nicolás Moya.

Reglamento del Colegio Leonés. (1909). León: imprenta de Maximino A. Miñón.

Reguera Rodríguez, A. T. (1987). *La ciudad de León en el siglo XIX. Transformaciones urbanísticas en el período de transición al capitalismo*. León: Colegio Oficial de Arquitectos de León.

Revenga, L. y Rodríguez Salmones, C. (Eds.). (1982). *La fotografía en España hasta 1900*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Riego, B. (1990). *La fotografía como fuente de la historia contemporánea: las dificultades de una evidencia.* Recuperado de http://www.girona.cat/sgdap/docs/fnrcorybernardo%20riego%20amezaga.pdf

Riego, B. (1996). La historiografía española y los debates sobre la fotografía como fuente histórica. *Ayer. Imagen e Historia*. *Asociación de Historia Contemporánea,* (24), 91-112.

Riego, B. (1997). La tarjeta postal entre la comunicación interpersonal y la mirada universal. En *Santander en la Tarjeta Postal Ilustrada (1897-1941)* (p. 19-57). Santander: Fundación Marcelino Botín.

Riego, B. (2000). *La introducción de la fotografía en España: un reto científico y cultural*. Girona: Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona.

Riego, B. (2003). *Impresiones: la fotografía en la cultura del siglo XIX*. *Antología de textos.* Girona, Curbet Comunicació Gráfica Ediciones, Centre de Recerca i Difusió de la Imatge (CRDI), Ajuntament de Girona.

Rivera, J. (1985). *El Palacio Episcopal de Gaudí y el Museo de los Caminos de Astorga.* Valladolid: Andrés Martín.

Rodríguez, R. (1925). *Guía artística de León.* León: Imprenta Moderna.

Rodríguez de las Heras, A. (2009). Metodología para el análisis de la fotografía histórica. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, *21*, 19-35. Recuperado de http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/viewFile/1527/1409

Rodríguez Molina, M. J. y Sanchís Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*. Valencia: Diputación de Valencia.

Sáez de Parayuelo, J. (1884). *Nuevo Nomenclator de la provincia de León. Con útiles noticias geográficas, datos estadísticos y apuntes de la guía oficial de la provincia*. León: Imprenta de la Diputación Provincial.

Sáez Pedrero, A. (2014). *1839, la divulgación pública de la fotografía*. Madrid: Fragua.

Sahagún, imágenes de un siglo. (1991). León: Asociación Cultural Comarca de Sahagún.

Sánchez Vigil, J. M. (Dir.). (2002). *Diccionario Espasa de Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe.

Sánchez Vigil, J. M. (2013). *La Fotografía en España. Otra vuelta de tuerca.* Gijón: Trea.

Sánchez Vigil, J. M., Marcos Recio, J. C. y Olivera Zaldua, M. (2014). Tesis doctorales sobre fotografía en la universidad española. Análisis de la producción y dirección (1976-2012). *Revista Española de Documentación Científica, 37* (1). Recuperado de http://dx.doi.org/10.3989/redc.2014.1.1073

Sassi, L. (1923). *ABC de la fotografía.* Barcelona: Gustavo Gili.

Schwarz, A. (1981). Quelle Historie la Photographie!. *Les Cahiers de la Photographie*, (3). París.

Sen Rodríguez, L. C. (1989-1990). El descubrimiento de los yacimientos hulleros leoneses. *Tierras de León, 30* (77-78), 115-130.

Sen Rodríguez, L. C. (2000). Economía y Sociedad. En: F. Carantoña Álvarez (Coord.). *La Historia de León* (vol. IV, Época Contemporánea). León: Universidad de León.

Serrano, S. (Dir.). (1996). *Enciclopedia de León.* León: La Crónica 16 de León.

Serrano Laso, M. (1993). *La arquitectura en León entre el Historicismo y el Racionalismo*. León: Universidad de León.

Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

Sorcinelli, P. (1996). *Il quotidiano e il sentimenti. Introduzione alla storia sociale.* Milán: Bruno Mondadori.

Sougez, M. L. (1994). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Sougez, M. L. y Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de la historia de la fotografía*. Cátedra: Madrid.

Sougez, M. L. (Coord.), García Felguera, M. S., Pérez Gallardo, H. y Vega, C. (2007) *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.

Stelzer, O. (1981). *Arte y fotografía. Contactos, influencias y efectos.* Barcelona: Gustavo Gili.

Tausk, P. (1978). *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico.* Barcelona: Gustavo Gili.

Teixidor Cadenas, C. (1999). *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Madrid. Espasa Calpe.

Teixidor Cadenas, C. (2015, octubre). *Daguerrotipos del Instituto del Patrimonio Cultural de España*. Ponencia presentada en las I Jornadas sobre investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: un siglo de fotografía. Zaragoza.

Tomé, J. y G. Colino, A. (22 de junio de 2000). Calles de León: San Pelayo. Sabor y casticismo leonés. *Diario de León*.

Topolsky, J. (1982). *Metodología de la Historia*. Madrid: Cátedra.

Valenti, M. (2014). Las tarjetas postales en el Servicio de Cartografía de la BNE. *Revista Catalana de Geografía.* 19 (50).

Valle Gastaminza, F. del. (Coord.). (1999) *Manual de Documentación Fotográfica*. Madrid: Síntesis.

Vega, C. (2007). Buscando modelos. La Historia de la Fotografía en España 1981-2006. *Revista Latente,* (5), 27-56.

Villanueva Lázaro, J. M. (1980). Restos del palacio imperial de Alfonso VII y de su ampliación por el infante Don Juan. *Tierras de León, 20* (39), 111-118.

Vovelle, M. (1985). *Ideologías y mentalidades.* Barcelona: Ariel.

Wagener Moriano, A. (1923). *Guía comercial y artística de León y su provincia (1923-1924)*. León: Nueva imprenta Casado.

Watson, R. y Rappaport, H. (2013). *Capturing the light*. London: Macmillan.

Anuarios y Memorias

Anuario Bailly-Bailliere-Riera. 1959.

Anuario del comercio y de la industria, de la magistratura y de la administración. (1891). Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.

Colonias Escolares Leonesas. Excursión de 1896. Memoria. (1896). León: Imprenta de Maximino A. Miñón.

Memoria Asociación Leonesa de Caridad (1906-2006). (2006). León: Asociación Leonesa de Caridad.

Archivos públicos

Archivo de Imágenes del Instituto Leonés de Cultura.

Archivo de la Diputación de León.

Archivo de Patentes y Marcas de España y de Portugal.

Archivo Distrital de Burdeos (Francia).

Archivo Histórico Diocesano de León.

Archivo Histórico Provincial de León.

Archivo Municipal de Alicante.

Archivo Municipal de Astorga.

Archivo Municipal de León.

Arquivo Distrital de Guarda. Registo de Baptismo.

Base de datos del ISBN.

Censos de Actividad/Censos de Contribuyentes de la Cámara Oficial de Comercio e Industria de Astorga.

Censos de población. León.

Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica. l Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/productordetail.htm?id=46519>

Fondo Documental del Instituto Nacional de Estadística (INE).

Libros de Contribución Industrial del Ayuntamiento de Astorga.

Libros de Contribución Industrial del Ayuntamiento de La Bañeza.

Libros de Contribución Industrial del Ayuntamiento de León.

Libros de Contribución Industrial del Ayuntamiento de Ponferrada.

Libro de matrimonios de la parroquia de San Marcelo, en León.

Libros de bautizados de las parroquias de Santa Marina, San Juan de Regla y San Salvador del Nido, en León.

Lista de abonados al teléfono. León, Astorga, La Bañeza y Ponferrada. Compañía Telefónica Nacional de España. Enero 1925.

Lista de abonados al teléfono. Primer semestre de 1926. Burgos: Aranda de Duero, Miranda de Ebro. León: Astorga, La Bañeza, Ponferrada. Palencia. Compañía Teléfonica Nacional de España.

Lista de abonados al teléfono. Enero de 1927. Burgos: Aranda de Duero, Miranda de Ebro. León: Astorga, La Bañeza, Ponferrada. Palencia. Compañía Teléfonica Nacional de España.

Lista de abonados al teléfono. Abril 1928.Burgos: Aranda de Duero, Briviesca, Miranda de Ebro. León: Astorga, La Bañeza, Ponferrada, Villafranca del Bierzo. Palencia. Compañía Teléfonica Nacional de España.

Archivos y Fondos particulares y familiares

Archivo Imagen MAS.

Colección Amieva.

Colección José Luis García Maraña.

Colecciones particulares.

Familia Almuzara Jover.

Familia Cárdenas.

Familia Cordeiro.

Familia Gago Martínez.

Familia García Maraña.

Familia González Alonso.

Familia Gracia.

Familia Matilde Santamaría.

Familia Passaporte.

Boletines

Boletín Eclesiástico del Obispado de Astorga.

Boletín de la Real Academia de la Historia.

Boletín del Clero del Obispado de León.

Boletín Oficial de España.

Boletín Oficial de la Provincia de León .

Catálogos de exposiciones

Catálogo de productos presentados por G. F. Merino e hijo a la Exposición Regional Leonesa de 1876.(1876). León: Establecimiento tipográfico de Miñón.

Catálogo general de expositores de la Exposición Regional Leonesa de 1892. (1893). León: establecimiento tipográfico de Miñón.

Catálogo General de la Exposición de París de 1878. (1879).

Catálogo General de la Sección Española de la Exposición Universal de París de 1866. (1867).

Catálogo Oficial especial de España de la exposición universal de Barcelona de 1888 (1888). Barcelona: Imprenta de N. Ramírez y Cº.

El León de Germán Gracia. Paisajes y personajes. (2011). Palacio de Don Gutierre. León.

Exposición Regional Leonesa de 1876. Catálogo general de expositores y premios adjudicados. León: Imprenta de Rafael Garzo e Hijos.

Exposición Regional Leonesa de 1876. Catálogo oficial. Clase 12ª, Serie 1ª Ciencias y Artes Liberales, apartado destinado a la obra fotográfica. (1877). León: s. n.

Exposición Regional Leonesa de 1892. Catálogo de expositores y premios adjudicados. (1893). León: Imprenta de los Herederos de Ángel González.

Farmacia Merino. Exposición Regional Leonesa de 1876. Productos Químicos y Farmacéuticos presentados por G .F. Merino e Hijo. (1877). León: Establecimiento tipográfico de Miñón.

Fotografía en España 1850-1870. (2014). Museo de la Biblioteca Nacional de España. Madrid.

La Memora del Tiempo. Fotografía y sociedad en Castilla y León (1839-1936). Publio López Mondéjar. (2011). Centro Leonés de Arte. León.

Máscaras. Alberto Schommer. (2014). Museo del Prado. Madrid.

Reglamento para la exposición y resumen del catálogo de temas y productos. (1892). León: imprenta de herederos de Miñón.

Vogue. Like a painting. (2015). Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid.

Fuentes orales

Familia de Antonio Passaporte.

Familia de Germán y Pepe Gracia.

Familia de José María Cordeiro

Entrevista con Lee Fontanella.

Entrevista con Rafael Doctor Roncero.

Entrevista con Wenceslao Álvarez Oblanca.

Periódicos

ABC.

Blanco y Negro.

Diario de León.

El Alcázar.

El Campeón.

El Esla.

El Mensajero Leonés.

El País.

El Pensamiento Astorgano.

Fray Gerundio.

Heraldo Astorgano.

La Correspondencia de España.

La Crónica de León.

La Estafeta del Noroeste.

La Ilustración Española y Americana.

La Luz.

La Montaña.

La Provincia.

Nuevo Mundo.