

RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE ASTURIAS

Muséu del Pueblu d'Asturies



Baltasar Cue Fernández
Galería fotográfica de
tipos populares
1891-1894

Baltasar Cue Fernández
**Galería fotográfica de
tipos populares**
1891-1894



Baltasar Cue Fernández
**Galería fotográfica de
tipos populares**
1891-1894

Edición de Juaco López Álvarez

Edición:
Muséu del Pueblu d'Asturies.
Fundación Municipal de Cultura,
Educación y Universidad Popular del
Ayuntamiento de Gijón.
Gijón, 2012.

Este libro se edita con el patrocinio de
Cajastur

Textos:
Juaco López Álvarez.
Francisco Crabiffosse Cuesta.

Diseño original:
DPC Enric Franch.

Maquetación:
Luz Rangel · Quadratí

Fotomecánica e impresión:
Asturgraf

Depósito legal:
D.L. AS 4112-2012
ISBN 978-84-96906-40-2

© de las imágenes
Su autor

© de los textos
Sus autores

ÍNDICE

PRESENTACIÓN 7

**BALTASAR CUE Y SU GALERÍA DE
TIPOS POPULARES** 13

Francisco Crabiffosse Cuesta

COLECCIÓN FOTOGRÁFICA 43



Carpintero y aprendiz en su taller, Llanes, h. 1892.
Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu
d'Asturies [núm. 30718]

PRESENTACIÓN

En 1995 el Museo del Pueblo de Asturias presentó en Gijón una exposición de fotografías de Baltasar Cue en la que se mostraba su galería de tipos populares de fines del siglo XIX. Los positivos eran propiedad de Manuel Maya Conde y pertenecían a una tirada realizada hacia 1910, con un formato de tarjeta postal, es decir, de 9 x 13 centímetros. Esta colección de retratos constituía un conjunto valiosísimo en la historia de la fotografía asturiana e incluso española, como ya había dicho Lee Fontanella en 1981, en uno de los primeros estudios históricos de la fotografía que se realizaba en España.

Tres años antes el museo había iniciado unos importantes cambios que abarcaban los tres grandes pilares de cualquier institución museística: la formación de un equipo humano, la mejora de las instalaciones y el incremento de las colecciones. Hasta entonces, la colección del Museo del Pueblo de Asturias era muy pequeña y limitada a objetos y herramientas rurales. Una de las decisiones que se tomó en ese momento fue la de diversificar considerablemente los fondos, con el fin de que el museo fuese un verdadero custodio de la más amplia memoria de la sociedad asturiana. La fotografía fue una de las materias en las que se comenzó a trabajar. Se buscaron y adquirieron fotografías y archivos fotográficos en anticuarios, en particulares, en fotógrafos profesionales o aficionados, muertos o jubilados, etc. y a la vez se hicieron exposiciones y publicaciones para dar a conocer el valor de la fotografía.

Una de las consecuencias de esta política de adquisiciones y difusión fue el incremento de donaciones y depósitos de fotografías e incluso de archivos fotográficos completos. Hoy, la fototeca del Museo del Pueblo de Asturias alberga más de un millón de imágenes y es uno de los servicios más demandado por el público.

A comienzos de 2008 recibimos en el museo una llamada de Carlos Suárez Cue. Nos dijo que era nieto de Baltasar Cue Fernández y que tenía en su poder 129 negativos de placa de cristal, que habían aparecido en el desván de su casa en Llanes, en el

número 6 de la plazuela de Santa Ana (hoy, plaza de Ángel de la Moría, nº 2), y que quería venir al museo para conocerlo y tratar la posible donación de esa colección. A Carlos le había hablado del museo y de nuestro trabajo de recuperación de la fotografía, su pariente José Antonio Fernández-Castañón, antiguo director del Museo de Bellas Artes de Asturias.

Imagínense nuestra satisfacción. Se trataba de los negativos originales de la galería de tipos populares de Baltasar Cue y de otras fotografías más: unas placas de cristal de gran tamaño, desde 13 x 18 cm a 24 x 30 cm, realizadas entre 1888 y 1896; además, constituían el conjunto de la obra que el propio fotógrafo quiso conservar, que él consideraba de más interés y que no debían tirarse a la basura, que fue lo que les sucedió al resto de los negativos de su periodo como fotógrafo profesional en la villa de Llanes. La obra y la biografía de este fotógrafo la conocíamos bastante bien gracias a un estudio inédito sobre la historia de la fotografía en Llanes, escrito por Francisco Crabiffosse Cuesta.

Unos meses después nos trasladábamos a Llanes a recoger los negativos, que estaban en poder de Manuel Maya Conde, que los custodiaba con el celo con el que él atesora la más importante colección de fotografías de ese concejo del oriente de Asturias. En el momento que los negativos ingresaron en el museo, comenzó a funcionar la "cadena de producción" que caracteriza a estas instituciones encargadas de velar por el patrimonio cultural colectivo: limpieza de las placas de cristal, conservación en materiales especiales, digitalización, positivado, estudio y, por último, exposición y publicación, que es lo que usted tiene en sus manos.

Para que todo esto funcione tienen que existir instituciones culturales bien dotadas y, personas concienciadas con el patrimonio cultural, como Carlos Suárez Cue y sus hermanos Ana Teresa y Fernando, a los que tenemos que agradecer su generosidad.



**BALTASAR CUE Y SU GALERÍA
DE TIPOS POPULARES**



BALTASAR CUE Y SU GALERÍA DE TIPOS POPULARES

Francisco Crabiffosse Cuesta

El concejo de Llanes y su villa son el ejemplo más completo y diverso de la aparición y el desarrollo de la fotografía en Asturias desde mediados del siglo XIX hasta los años centrales de la siguiente centuria. Alejado de los núcleos urbanos de la región, en una localización oriental que le hizo estrechar lazos con Cantabria y su capital Santander, Llanes fraguó un panorama ecléctico que se surtió progresivamente de todas las variantes de la fotografía de ese amplio periodo. No sólo se enriqueció de la aportación de los más variopintos transeúntes, cuyo trabajo temporal no mermó su calidad técnica ni creativa, sino que supo generar un clima social y cultural capaz de permitir el establecimiento permanente de profesionales, cuyos estudios fueron un referente original de la dinamización fotográfica de todos los concejos orientales de Asturias.

En esa función generadora de la riqueza hasta entonces inédita del papel de la fotografía, conviene destacar los matices propios y la comprensión del papel que en cada momento debía cumplir la fotografía según la demanda de la clientela y los parámetros estéticos que se iban introduciendo e imponiendo. Los fotógrafos profesionales establecidos en Llanes supieron aportar esta singularidad sin estridencias y sin renunciar al modo personal de cada uno de entender el trabajo de estudio, con el retrato como eje, ampliando horizontes hacia otros géneros, técnicas y formatos más minoritarios, que sin embargo nos son esenciales a la hora de valorar su esfuerzo por dejar patente su formación y, sobre todo, su inquietud por hacer de la fotografía un lenguaje que aunase función documental con expresión artística.

El primer fotógrafo que persigue y alcanza esa doble cualidad será Vicente Pérez Sierra (1842-1896), activo como profesional en Llanes desde 1867 hasta 1883. Continuarían su estela Baltasar Cue, Daniel Álvarez Fervienza y, por último, Cándido García. Sin embargo, y pese a su corta trayectoria, ninguno alcanzará una significación tan precisa y singular en su producción como Baltasar Cue, interesado por una realidad que chocaba con el formalismo de la identidad fotográfica impuesta en el retrato, que él supo transgredir y llevar a los límites de lo aceptable como reflejo de su libertad y de la prolongación de sus intereses. Esa determinación por plasmar el rostro de la marginalidad local es fruto de una personalidad inquieta y educada en otros modos de ver, acordes con una formación vital y artística poco común entre los llaniscos de su época.

Además, ninguna trayectoria de la amplia nómina de fotógrafos profesionales de Llanes refleja mejor que la de Baltasar Cue Fernández el significado de la emigración y el ambiente socio-económico y cultural del Llanes de las últimas décadas del siglo XIX. De hecho, en él confluye un grupo familiar numeroso que obligará a los varones a tomar el rumbo de la emigración a Cuba. Uno de ellos, Manuel, logrará hacerse con una considerable fortuna que, a la manera tradicional, revertirá en el solar nativo con una sustancial mejora de la infraestructura educativa, fundando y manteniendo a expensas de su legado las Escuelas Cristianas de La Arquera. Siguiendo su ejemplo y el de sus otros hermanos, Baltasar Cue emigrará a Cuba, pero sus inquietudes intelectuales y artísticas hacen que la dedicación comercial le resulte extraña, no logrando colmar sus ansias de aventura y conocimiento; retorna a Europa y se establece en París y Londres donde se mueve en el ambiente de una bohemia artística en la que la fotografía centrará su atención prioritaria. Después, tras ese aprendizaje, se

impone el retorno a Llanes, donde la práctica fotográfica será plasmación de conocimientos tanto en el trabajo de estudio como, de modo más brillante, en una serie que retrata la personalidad singular de algunos de sus convecinos; pero la fotografía será una más de sus ocupaciones y trabajos cuando la madurez y la familia impongan otros deberes y cargas.

Baltasar Cue.

Una biografía al hilo de su tiempo

Baltasar Cue nace en La Arquera el 15 de febrero de 1856, en el seno de una amplia familia. Fueron sus padres Francisco Cue Somohano¹, natural de San Roque del Acebal, y María Fernández Abarca², natural de La Portilla, siendo bautizado al día siguiente por el párroco Tomás del Cueto Vallado en la iglesia parroquial de Llanes³; sus padrinos de pila fueron su hermana Perfeuta y Santos Mijares.

Baltasar será de los últimos en sumarse a una prolífica prole de al menos trece hijos, antecediéndole Santos, Manuel, Cayetano⁴, Estanislao⁵, Antonia⁶, Perfeuta⁷, Juan, Ana⁸, María⁹, Estanislada¹⁰, Julia¹¹ y Amalia¹²; a los que posteriormente se sumará Gaspar¹³.

De todos ellos serían Santos, Estanislao, Manuel y Cayetano quienes ejerciesen la primogenitura como modelo a seguir y los que, dado su mayor o menor triunfo en la emigración americana, lograsen dar a la familia una situación económica desenvuelta y estable, sobre todo gracias a las aportaciones de Manuel, otro de los ejemplos paradigmáticos del indiano asturiano triunfador y generoso en su retorno con su pueblo natal.

Manuel Cue Fernández había nacido en La Arquera el 9 de junio de 1834. Cursó sus primeros estudios

en la Escuela Pública de Llanes, cuando residía en casa de su abuelo materno Juan Fernández García, quien era entonces el más importante comerciante de la villa. En 1851, y reclamado por su hermano Santos, establecido ya en Cuba, embarca en el puerto de Gijón en la corbeta "Villa de Gijón" rumbo a La Habana¹⁴. En esta ciudad ingresa como dependiente en el comercio de José Caridad Junco, para establecerse pronto por su cuenta con un negocio de importación y exportación de mercaderías en sociedad con Juan Ruiz, y más tarde fundar con otros la sociedad mercantil "Cue, Gutiérrez y Compañía".

En 1865, habiendo labrado ya una brillante posición, retorna temporalmente a Llanes, para pronto volver a Cuba. Regresa definitivamente a Asturias en 1872, y dos años después contrae matrimonio en Santander con María Gertrudis de Abarca Junco, hija de Juan Abarca Sobrino, un importante comerciante establecido en esa ciudad, fijando allí su residencia y abriendo un establecimiento comercial. En la capital montañesa falleció el 31 de marzo de 1899¹⁵, sin dejar descendencia.

Teniendo casa en La Arquera, en la que pasaba largas temporadas, mantuvo una estrecha relación con su familia y un expreso compromiso con la modernización de Llanes en distintos ámbitos. Entre otras inversiones en su concejo natal, Manuel Cue estableció en 1887, en sociedad con su hermana Amalia, una fábrica de embutidos y carnes en conserva con la denominación comercial de "La Arquera", a cuyo frente estaba Amalia, y que inicia su actividad el 7 de noviembre de ese año¹⁶. La producción estaba básicamente dirigida a la exportación a Cuba, donde parece que los chorizos de esta marca gozaron de gran fama. Tras el fallecimiento de Amalia en 1891, la empresa pasó a denominarse "Fábrica de embutidos Sucesores de Amalia Cue Fernández", estando activa hasta al menos 1900, cuando ya

se habían hecho sentir los efectos de la pérdida de la colonia antillana, que era prácticamente su único mercado.

Mucha mayor trascendencia tuvo la fundación de las "Escuelas Cristianas" de La Arquera, según voluntad testamentaria ejecutada por los albaceas, que eran su viuda, su tío Manuel Junco Caso, una tía carnal y su cuñado Benigno Fernández-Pola Varela. Dichos albaceas, por escritura otorgada en Santander el 26 de febrero de 1901 y siguiendo las instrucciones del testador, dieron formulación legal a la fundación de una escuela "para que en ella adquieran la instrucción necesaria para el comercio y los trabajos a que se consagren en Europa y América los jóvenes que abandonen su país natal en busca de medios de fortuna". La institución se regía por un patronato familiar,

que ejercería durante su vida María Gertrudis de Abarca y Junco como patrono, "sin intervención de otra persona ni autoridad de ningún orden". El objeto concreto de la fundación era dar enseñanza comercial a ciento cuarenta alumnos pobres, de edades comprendidas entre los diez y los catorce años, y residentes en la villa de Llanes o en los pueblos de La Portilla, Pancar, La Carúa, Cue, La Pereda, La Galguera, Parres, Andrín, Soberón, San Roque y Purón. La dotación de la fundación era cercana a las 200.000 pesetas. Los albaceas materializaron rápidamente la voluntad del fundador, construyéndose un edificio según proyecto del arquitecto cántabro Lavín, que fue inaugurado solemnemente el 12 de septiembre de 1900, comenzando la actividad docente por parte de los Hermanos de la Doctrina Cristiana el 1 de octubre de ese año.



Sermón en la Vega de la Portilla, Llanes, h. 1892.
Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 30763]

En 1912, María Gertrudis de Abarca solicitaba a la Dirección de Primera Enseñanza del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes que se clasificase la fundación de las "Escuelas Cristianas de la Villa de Llanes" como de "beneficencia e instrucción gratuita", categoría otorgada por Real Orden de 23 de octubre de 1913.

La contribución de las Escuelas a la educación de sucesivas generaciones de llaniscos fue trascendental para entender el alto nivel formativo y cultural a lo largo de la primera mitad de siglo XX. Como muestra de agradecimiento, en 1931 los antiguos alumnos organizan un homenaje al fundador Manuel Cue, proyectando levantar por suscripción popular un sencillo monumento en los jardines de la institución. Para ello encargan al escultor A. Gerardo Fernández, de Cangas de



Baltasar Cue (sentado) y su amigo Vicente Rubiera, La Habana, 1876. Fotografía de Narciso Mestre. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 19801]

Onís, la realización de un proyecto, cuya maqueta ya se presenta a fines de ese año. Tras la fundición del busto en bronce, el monumento se descubre en una emotiva ceremonia el 1 de abril de 1932.

El éxito en los negocios de Santos y de Manuel hizo que al menos cuatro de sus hermanos varones -Estanislao, Cayetano, Gaspar y Baltasar- continuasen el ejemplo de emigrar a La Habana. Los primeros que habían tomado ese rumbo eran Santos y Manuel, siguiéndoles Estanislao.

Estanislao trabajó en el comercio habanero, destacando por su actividad patriótica como voluntario durante el periodo de la Guerra de los Diez Años. Pasó a Estados Unidos para ampliar su formación y en 1889 regresó a La Arquera, donde residió hasta su fallecimiento. Se distinguió por su liberalismo y compromiso efectivo con su entorno, que plasmó en sus colaboraciones en el periódico *El Pueblo*, del que fue uno de sus fundadores, y en su actividad en la sociedad "El Porvenir", legando a su fallecimiento 500 pesetas a la Asociación de la Caridad de San Vicente de Paúl.

Por su parte, Cayetano fallecería pronto en La Habana, en 1873, después del retorno definitivo de Manuel. A ellos se sumó Gaspar, quien no tuvo mucha suerte, pues pronto enfermó, retornando a Llanes en 1891, donde, parálítico, falleció seis años después.

Por último, sería Baltasar el que cerrase esa vocación familiar y social de ampliar horizontes, pero su periodo migratorio fue, como veremos, muy corto.

Su traslado a Cuba probablemente estuvo precedido de algún tipo de formación mercantil en una ciudad portuaria de Gran Bretaña, tal vez Liverpool, según una costumbre muy arraigada

entre las dinastías industriales y comerciales asturianas de la época. Una vez en la isla antillana, donde ya lo hallamos en abril de 1876 retratándose en el estudio habanero de Narciso Mestre en compañía de su amigo Vicente Rubiera, pondría en práctica ese aprendizaje, ejerciendo labores contables y administrativas en los negocios de sus hermanos. De esa etapa formativa y de los viajes y estancias en otros países europeos como Francia, Bélgica y Holanda, provenía su conocimiento de los idiomas, que fueron uno de los rasgos definitorios de su personalidad cultural en Llanes.

Pero su carácter no debía acomodarse fácilmente a este tipo de labores, pues pronto debió mostrar inquietudes artísticas y deseos de conocer otros ambientes lejos de la provincia natal y de la colonia. Hacia 1882 abandona Cuba con destino a Inglaterra, estableciéndose en Londres. Es en esta ciudad donde, según tradición familiar transmitida por sus hijos, da comienzo su interés por la fotografía a partir de un hecho fortuito del que es protagonista sin saberlo. Su aspecto, cubierto con capa y tocado con sombrero español, era una estampa viva del tópico romántico y llamó la atención de un fotógrafo interesado en los tipos populares y callejeros; y fue de este modo como Baltasar Cue se descubrió un día en efigie fotográfica entre los retratos que el profesional londinense mostraba en el escaparate de su galería.

La anécdota refleja bien una personalidad marcada por cierta proclividad a esa bohemia tan definitoria de los medios artísticos de entonces. Un ambiente en el que está inmerso, y cuyo vínculo quiere transmitir a sus familiares para despejar cualquier duda sobre su vocación artística. Por ello se hace retratar en París como pintor en su estudio, según un esquema compositivo clásico. P. Falcón, el fotógrafo cuyo local está situado en el nº 165 del

Boulevard de Montparnasse y es conocido comercialmente como "Photographie de l'Observatoire", presenta a un Baltasar Cue pintor, sentado en un taburete, con las piernas cruzadas y mirando al objetivo. En su mano izquierda porta la paleta y un pincel. A su derecha, como *atrezzo*, un caballete en el que se apoya un lienzo de pequeño tamaño. A los pies, abierta, la caja de pinturas.

Cue enviará la fotografía a sus padres con una escueta pero expresiva dedicatoria: "Recuerdo imperecedero a Padre y Madre / Baltasar", y la fecha en París el 17 de noviembre de 1885. Inequívocamente esta fotografía deja patente la condición o el deseo de Baltasar Cue de ser artista, y de ahí esa estancia en la ciudad que entonces era el centro de la creación artística, que se prolonga con viajes a Bélgica y Holanda.



Baltasar Cue, La Habana, hacia 1880.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 19803]

No conocemos ninguna muestra de su producción pictórica de este periodo, pero sí una serie de dibujos, paisajes tratados con delicadeza y fiel visión topográfica, que documentan esos viajes europeos.

Pero no todo era fácil y tal vez las originales esperanzas de triunfo y reconocimiento se fueron frustrando, y Cue decide regresar a España. En 1888 ya lo encontramos en Santander, donde la prensa se hace eco de su práctica fotográfica, y un año después ya está residiendo en su Llanes natal.

La dedicación profesional a la fotografía será intensa pero corta, y la necesidad de buscar medios estables de subsistencia, máxime después de su matrimonio con Aurora de la Fuente García, celebrado en 1892, y de la llegada de los primeros hijos, lo obligan a realizar otros trabajos, aprovechando sus conocimientos del giro mercantil y los idiomas.

La primera noticia de otras tareas profesionales de Baltasar Cue ajenas al medio fotográfico es de 1895, cuando se informa en un periódico local de su labor de gestor en la tramitación de toda la documentación oficial pertinente para aquellos que desearan emigrar a Méjico¹⁷. Dos años después inaugura lo que será el precedente de su "Academia Mercantil Anglo-Franco-Española", al iniciar las clases de inglés, francés y teneduría de libros en su domicilio de la plazuela de Santa Ana nº 18, con destino a aquellos jóvenes que "sin grandes gastos y en muy poco tiempo, podrán adquirir los que cuentan emigrar a Méjico aquellos conocimientos hoy casi indispensables en la citada República para cuantos piensan dedicarse al comercio"¹⁸.

La nueva actividad docente es un éxito. Los cursos se abrían con el inicio del año natural y, además,

Cue daba cursos de verano, clases particulares y realizaba traducciones del francés e inglés, llevando también la contabilidad de los comercios e industrias locales.

El método de enseñanza empleado para los estudios de cálculo mercantil era el "Pecomptal", que según Cue era el que "verdaderamente se usa en todas las Américas", no permitiendo a sus alumnos el uso de los "libros Hamburgueses". Tampoco admitía los de idiomas con la pronunciación figurada para evitar "resabios en los estudiantes"¹⁹. En 1908, abrirá una nueva clase de inglés y teneduría de libros exclusiva para señoritas "que así podrán manejar personalmente sus caudales y dirigir sus intereses, sin ajenas intromisiones". Tras esta etapa en su domicilio de la plazuela de Santa Ana, Cue se traslada a la



Baltasar Cue, París, 1885. Fotografía de P. Falcón. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 19802]

calle de Nemesio Sobrino, y en 1911 a la de Pidal, donde continúa las clases²⁰. En 1915 regresa de nuevo al domicilio de Santa Ana, nº 18²¹.

Los frutos de su tarea docente le permiten hacer publicidad con aquellos alumnos aventajados que han logrado brillantes colocaciones. Con ocasión de la inauguración del curso de 1915, destaca a los "discípulos sumamente aplicados, como los jóvenes Don Alfonso Fernández y Don Manuel Suárez", vecinos de la villa, "los cuales echaron el curso completo en siete y seis meses respectivamente", y de aquellos que encontraron pronto empleo como Miguel Huerta, interventor de la sucursal local del Banco Mercantil; Juan Vidal, tenedor de libros de los Sres. "Romano, Gavito y Cía.", y José Luis García del Campo, con la misma función en la sucursal del Banco



Baltasar Cue con su hija María, Llanes, 1897.
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 19800]

Asturiano²². En este año el precio mensual de las clases era de 15 pesetas²³.

Además de estas ocupaciones, Cue tuvo otros negocios, como una cetárea de langosta en el pozo "Cloral", de la que era propietario en 1903-1904, y la tienda mixta "San José", situada en la calle Pidal, que toma en traspaso a Domingo Gutiérrez en 1905²⁴. Para dar a conocer esta tienda utiliza una singular publicidad, hasta entonces desconocida en la villa: un gaitero precedía a un hombre-cartel que detallaba los artículos del establecimiento²⁵. Con posterioridad abandonaría el ramo de bebidas para ampliar la sección de bazar con loza, cristal y ultramarinos, cediendo en arriendo parte del local²⁶, para traspasar todo el negocio en 1908, con el fin de dedicarse en exclusiva a sus tareas docentes²⁷. No será tampoco así, pues en ese mismo año se hace con la representación de la fábrica de vidrio hueco de "J. Ramírez y Compañía" de Gijón, así como de los vinos del Penedés de Jaime Serra, cuyo representante para Asturias era Fernando Claur²⁸. Esta última representación la mantendrá hasta 1913, en que la traspasa a Santiago Arenas Romano²⁹. Al mismo tiempo que se hace con la de Bodegas Riojanas de Cenicero, para todo el oriente asturiano, Ribadesella y Avilés³⁰.

Su participación en la vida local se amplía con su labor en la Sociedad Obrera Instructivo-Recreativa de Socorros Mutuos "El Porvenir" (fundada en 1897), cuya junta directiva presidirá desde fines de 1900 hasta 1904. Una de las primeras decisiones que toma es la de dar clases gratuitas diarias a los socios y sus hijos de gramática castellana, caligrafía, francés, inglés y teneduría de libros³¹. Sin embargo, su gestión no estuvo exenta de polémica. Una minoría de socios lo acusaba de absentismo en las reuniones de la junta directiva y de una gestión de los fondos muy personalista, que si bien no dudosa, no por

ello dejaba de tener aspectos cuando menos arriesgados como la decisión de invertir gran parte de aquellos en acciones del Ferrocarril. Por el contrario, bajo su mandato el número de socios ascendió de 150 a 300, y del mismo modo los fondos de la sociedad pasaron de 1.996 pesetas a fines de 1900 a 5.361, después de gastos, a fines de 1903³².

Toda esta actividad, desarrollada por Baltasar Cue en diversos campos, tiene su razón de ser fundamental en la amplia familia, formada a partir de su matrimonio en 1892 con Aurora de la Fuente García, y con los ocho hijos nacidos de él³³. Baltasar Cue falleció en Llanes el 12 de mayo de 1918.

Cue, un fotógrafo singular

La iniciación de Baltasar Cue a la fotografía fue tardía y como simple aficionado, de ahí que su condición de profesional fuese corta y no se limitase al rutinario trabajo de estudio, sino que se abrió a otros horizontes inéditos hasta entonces en su medio. La atracción por hacer de la fotografía hermandad efectiva con la pintura y el volcarse en géneros poco atractivos para el público común, como los retratos de tipos populares, reflejan una concepción plenamente artística de la fotografía, que se deja impregnar por una formación y una inquietud por el arte siempre renovada.

La impresión que le pudo causar contemplarse como motivo de la fotografía expuesta en el escaparate de un fotógrafo londinense, bien pudo servir de acicate para el nacimiento de una pasión, que además se traduciría años después en el que sería su tema predilecto y que le permitiría mostrar su vertiente creativa más personal: los tipos populares de Llanes.

De hecho, él había sido un personaje atractivo para el fotógrafo inglés y para el público de esa ciudad. Pero además, la estancia en París y ese retrato como pintor en su estudio reflejan su voluntad por convertirse en artista, y la asunción de la fotografía como un medio capaz de convertirse en auxiliar de la pintura o, autónomamente y en el mismo plano, como un lenguaje capaz de sustituir en esos temas a la propia pintura, que ésta era incapaz de patentizar en su extrema realidad. La colaboración con el pintor Manuel Fernández-Escandón se explica también por este deseo de convergencia de pintura y fotografía.

La primera noticia que poseemos sobre su actividad fotográfica está tomada de una gacetilla insertada en 1888 en *El Atlántico*, periódico de Santander, que reproduce *El Oriente de Asturias* el 19 de mayo de ese año. En ella se da cuenta de los retratos que Cue, "notable aficionado", realiza del gobernador civil de esa provincia y del sobrino del fotógrafo José Pola Cue. Además, se informa de una serie de vistas del lazareto de Pedrosa, que "se propone tomar con sus aparatos,



Manuel Fernández Escandón, Autorretrato, h. 1870-1875. Colección Museo de Bellas Artes de Asturias.

que parece son el último grito". A tenor de estos datos parece claro que la estancia de Baltasar Cue en Santander se debía a la residencia en esa ciudad de su hermano Manuel, y que debía proceder directamente de Francia, donde habría adquirido esas modernas máquinas fotográficas. También es muy probable que estableciese allí contacto con el pintor Manuel Fernández-Escandón, entonces residente en Santander.

Un año después, el periódico local se hace eco de su actividad en Llanes, definiéndolo como "uno de los artistas más notables en la moderna fotografía", a la vez que hace hincapié en su carácter de aficionado. Sin embargo, y a tenor de los variados temas de su producción, parece que la afición le llevaba en efecto por caminos experimentales más propios de un profesional dispuesto a satisfacer la demanda de una clientela con gustos muy variados. Así, Cue realizaba: "retratos al carbón sobre papel y porcelana en colores, al bromuro sobre papel y porcelana, al cloruro sobre el cristal para transparencias, platinotipias en papel, tela y cañamazo" (*El Oriente de Asturias*, 3 de noviembre de 1889), destacando también su especialidad en ampliaciones.

Pero no será hasta 1891 cuando se establezca como profesional estable en la calle Castillo, frente al Paseo de la Encarnación, con el nombre comercial de "Fotografía Artística-Hípica-Franco-Anglo-Española" o "Galería Fotográfica Franco-Anglo-Española", anunciando las mejores condiciones en el nuevo estudio y su especialidad en "trabajos de campo, vistas instantáneas, paisajes, ampliaciones, grupos, reproducciones y retratos desde el mignon al gran salón"³⁴. Permanece en esa dirección hasta 1893, año en el que firma sus obras como "Cue", y se traslada a un estudio de la calle Nemesio Sobrino, formando a principios del año siguiente una sociedad con Manuel Escandón, "con el fin de

hacer toda clase de retratos en gran tamaño a la fotopintura"³⁵.

Este Manuel Escandón no era otro que el pintor Manuel Fernández-Escandón Lebraud³⁶. Había nacido en Limoges (Francia) en 1844, hijo de Ramón Fernández-Escandón, natural de Castiello (Villaviciosa) y de Vitoria Lebraud, de Limoges.

La familia pasó a residir en Santander, donde Escandón fue discípulo de Esteban Aparicio, profesor de Dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza e hijo del afamado pintor neoclásico José Aparicio. En esa ciudad presentó Escandón con apenas quince años dos obras en la Exposición celebrada en 1859, y en la de 1866 mostró tres retratos y algunas copias.

Ya en 1868 se vincula de algún modo a Llanes al realizar el retrato de Francisco de Saro Quintanill y el de su esposa Josefa Rojas Merino. Es



probable que esta relación temprana con Llanes se deba a su vinculación con "Pica-Groom"; tal como firmaba sus trabajos el fotógrafo santanderino Eduardo López de Ceballos, conde de Campo Giro, que en esta época trabaja temporalmente en Llanes.

A lo largo de una década nada sabemos de su trayectoria y producción, hasta que en 1879 lo encontramos de nuevo en Asturias, pues expone algún retrato en Gijón, a la vez que se anuncia su pronto establecimiento en esa villa³⁷. Poco tiempo después su trabajo artístico sigue teniendo eco, proponiendo para él el periódico *La Opinión* "la creación en el Instituto de Jovellanos de una clase de dibujo con aplicación a la pintura"³⁸. Tal idea no parece tener aceptación, pues un año después inicia las clases particulares de dibujo natural y pintura en su domicilio de la calle Vuelta, nº 16-2³⁹. No se tienen más noticias suyas en Asturias hasta 1892. En este periodo intermedio debió establecerse de nuevo en Santander, donde contrae matrimonio con Bernardina Sáinz Gómez y nacen sus primeros hijos⁴⁰.

En la ciudad cántabra debe conocer Escandón a Baltasar Cue, y de ahí su nuevo traslado a Llanes, donde poseía una casa en el barrio de La Concepción, que pondrá en venta en enero de 1893.

A fines de 1892 ya muestra en el comercio de Vicente Pedregal "su última obra": un retrato póstumo al óleo de José Posada Herrera⁴¹, al que vuelve a retratar en 1893 (Col. Museo de Bellas Artes de Asturias), basándose en un difundido retrato fotográfico.

Dos años después, la sociedad con Cue dará lugar a que cumpla las funciones de iluminación, retoque de fotografías y ampliaciones, que denominan comercialmente como "foto-pintura",

básicamente retratos y ampliaciones fotográficas. Las primeras muestras se presentan en marzo de 1894 en los escaparates del comercio de Vicente Pedregal⁴², teniendo como tema las tradicionales imágenes de La Magdalena⁴³ y San Roque, que reciben elogios unánimes por la calidad artística de las obras.

Los ejemplos de estas "foto-pinturas" que conocemos eran ampliaciones retocadas al óleo en las que lo fotográfico era simplemente un sustrato que nunca emergía al estar suplantado por el óleo, las tintas o el lápiz crayón. El fracaso de esta experiencia innovadora en el ámbito de Llanes revela hasta qué punto la clientela, estrictamente burguesa para esta clase de producción, era exigua e incapaz con su escasa demanda de mantener la producción.

Cue y Escandón anticipaban en el oriente de Asturias lo que habría de ser una práctica común de los estudios de acuerdo a la moda de los grandes retratos fotográficos, generalmente de busto, que decoraban las principales estancias domésticas, no sólo burguesas sino también campesinas, en las que los ausentes por la emigración tenían de este modo una presencia constante, abriéndose después a los grupos familiares. La popularidad de este género de retrato fotográfico fue una de las más sólidas fuentes de ingresos de los estudios llaniscos, que en algunos casos encargaban esta clase de trabajos a talleres especializados de Oviedo y Gijón, evitando así tener que contratar personal especializado.

Ese éxito es meramente temporal y la sociedad tiene escasa duración, pues en septiembre de 1894 Cue pondrá en traspaso su galería fotográfica con una clara intención de abandonar definitivamente el ejercicio profesional, tal como se desprende del propio anuncio donde especifica

que “vende todos los enseres, máquinas y demás concernientes a la misma”⁴⁴, y pocos meses después hace un viaje a Madrid. Es entonces cuando aporta sus fotografías para la obra *Asturias*, de Octavio Bellmunt y Fermín Canella.

Escandón aún permanece algún tiempo en Llanes, donde realiza dos retratos al óleo de Alfonso XIII con destino al salón de sesiones del Ayuntamiento y a la sala de audiencia del Juzgado⁴⁵. Pasa después a Oviedo, donde en marzo de 1896 lo hallamos abriendo estudio en el nº 6 de la calle Santa Susana- Plazuela de San Miguel. Anuncia sus trabajos artísticos en pintura, particularmente retratos como los que realiza en 1897 a Caridad Blanco, esposa del comerciante Victorino González Campomanes, y a Faustino Roel, y restauraciones, a la vez que se ofrece para dar clases de dibujo y pintura tanto en su estudio como a domicilio⁴⁶.

Por estas noticias y otras⁴⁷ parece que destacó ante todo como retratista, aunque sin alcanzar siquiera cierta fama, falleciendo poco después en la ciudad el 29 de diciembre de 1897⁴⁸.

El traspaso de la galería fotográfica de Baltasar Cue en la calle Nemesio Sobrino, frente al Colegio de La Encarnación, lo toma a fines de octubre de 1894 Francisco López Tamés, hasta entonces representante en Llanes de la afamada casa editorial Bally Bayllere y secretario de la activa Sociedad de Salvamento de Naúfragos, quien anuncia la nueva apertura del estudio para el 1 de noviembre. La denominación comercial sería la de “Fotografía Artística de Francisco López Tamés, sucesor de Baltasar Cue Fernández”, como señalándose heredero del “antiguo y acreditado establecimiento”. Por ello es muy probable que aprendiese los rudimentos de la técnica al lado



Participantes de una representación de teatro infantil en el estudio fotográfico de Baltasar Cue, Llanes, h. 1893. Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 30808]

de Cue, dado que había presentado algunos trabajos al público, entre ellos las fotografías que ilustraban el programa de los festejos de San Roque de 1892⁴⁹, la fotografía del plano del puerto⁵⁰ o la que empleó *El Correo de Llanes*⁵¹ para ilustrar en primera un artículo con el título “Llanes pintoresco. La ermita de la Virgen de Guía” con un grabado en madera de la ermita realizado según “fotografía de Paco Tamés”; imagen en la que aparecían el ermitaño “el tío Millán” y lo que se define como “un paseante melancólico”. Por ello el semanario señalaba que: “Dada la competencia de este señor en el citado arte, de lo cual ha dado muchas pruebas con sus bien acabados trabajos, es de esperar que el público le dispense su predilección, en la seguridad de que se quedarán complacidas cuantas personas le honren con sus encargos”⁵². Francisco López Tamés había nacido en Llanes el 15 de octubre de 1855. Ángel Pola nos dejó de él una descripción física y caractereológica de su madurez muy expresiva⁵³:

Don Paco Tamés era un hombre grueso, con bastante abdomen. Con barba muy densa revistiéndole el mentón, mal rasurado casi siempre, con grueso anillo en el meñique izquierdo y la colilla de un puro con sortija en boquilla de ámbar. Usaba gorra de paño -de visera-, y era muy simpático y comunicativo, dado a la chanza.

De todos modos y pese a las buenas perspectivas que alentaron los primeros momentos del estudio, su actividad fue muy corta, pues a fines de 1896 ya pone en traspaso la galería, tomándola Indalecio Minchero, quien la abre al público el 1 de noviembre de este año.

Tipos de Llanes. Fotografía y exotismo cotidiano

Para las diversas generaciones que confluyeron en el agónico fin de siglo español, en ese rompeolas fatal de su historia contemporánea,

los tipos populares eran una herencia más de lo pretérito, ese bagaje tantas veces indeseado pero ineludible como patrimonio común y estereotipo de su identidad como pueblo.

En esa amalgama de lo “popular” se confabulaban tanto lo que el sociólogo Bernaldo de Quirós definía como los “comensales del banquete de la mala vida”- prostitutas, delincuentes y mendigos-, como aquellas personalidades desplazadas, “singulares”, que se hallaban en la frontera de la marginalidad sin traspasarla o aquellos ambulantes, vendedores, músicos o juglares que hacían de la calle su reino y hogar buscando día a día su sustento.

En torno a ese 1898 asturiano, a esa conmoción finisecular que revolvió en diversos grados la conciencia del país, la mendicidad y todo lo que ella significaba se tradujo en la viva imagen del cuerpo social de España y de su destino. Joaquín Alonso Bonet identificaba en sus versos a los mendigos callejeros como un patrimonio esencial de la imagen de España, hermanándolos con las viejas catedrales: “Vuestras sombras hieráticas se proyectan lo mismo / que las musgosas torres de nuestras catedrales.”

Más precursor y explícito se mostraba en 1899 “Adeflor”, Alfredo García, al reivindicar a Don Adolfo como emblema de los españoles de su generación, teóricos ciudadanos de un país mendicante: “¡Oh, gran Adolfo!, te saludamos como nuestra encarnación que eres”. Para el periodista y escritor gijonés, Don Adolfo representaba en su carácter y aspiraciones el tipo español genuino, el verdadero español, “que ríe, declama, llora a ratos, lanza carcajadas, revuelve su espíritu y su alma con el arco de un violín, para después de obtener cuatro cuartos de caridad y tras largos trabajos, mostrarse pródigo con los que como él piden limosna”.

En esa locura comedida de un enfermo de amor, convertido en peregrino de su historia musicada cuyo modelo preclaro es Don Adolfo, "Adeflor" ve la encarnación de una España vencida y condenada a deambular por las cancillerías europeas en petición de caridad como resultado de la dejación y la inoperancia:

Con la misma indiferencia que nosotros hemos perdido las colonias (salvo los gritos patrióteros y las amenazas y cerrar de puños desde la Península, cosa tan inofensiva como las declaraciones *adolfiticas*), pierde hogar y familia y va de pueblo en pueblo, aquí mal y allí peor, diciendo en todas partes igual, arqueando las cejas, sonriendo con desesperación, dando a los ojos toda una variedad de formas, y echando carcajadas, que quién sabe si muchas veces serán entretenimientos contra el hambre o gritos de la razón perturbada.

Este perfil exacto de Don Adolfo, que representa la viva imagen de la España de su tiempo, es uno de esos tipos que Baltasar Cue llevará a su estudio para ir completando esa galería de bienaventurados que se afana en fotografiar en la última década del siglo XIX.

Es seguro que para Cue la pérdida de Cuba y del resto de las colonias supuso una conmoción, una de esas heridas del alma que conducen a la nostalgia más oscura y al fatalismo. Cuba fue para la familia Cue tierra de promisión, y para Baltasar y sus hermanos mayores horizonte de trabajo y triunfo, no siempre alcanzado, como les sucedió a tantos y tantos de sus coterráneos. Para los asturianos y, en particular, los llanescos la emigración fue el camino trazado, el ineludible destino al que los arrastraba una tierra incapaz de ofrecerles alternativas dignas para construir su vida.

La sangría de la emigración se percibía entonces como un fenómeno imparable que empobrecía al país, robándole los brazos jóvenes y robustos tan necesarios para mantener una vitalidad esencial en todos los órdenes; pero al tiempo se

contemplaba al emigrante como el recurso más socorrido para que las familias, los pueblos y las villas pudiesen avanzar y romper esa dinámica estéril de un orden de cosas que los había convertido en víctimas propiciatorias para ese sacrificio constante de expulsarlos de la tierra nativa. Conscientes de su papel y de lo que de ellos se esperaba, el colectivo de la emigración fue el motor primero de una riqueza de la que se benefició no sólo la propia familia sino toda la sociedad de su época. En el caso de Baltasar Cue, la contribución, por ejemplo, de su hermano Manuel a la formación de sucesivas promociones de niños y jóvenes llanescos es aún hoy reconocida como un hito ejemplar.

Para Baltasar Cue, un espíritu bohemio que alimentó toda su vida artística, ese tiempo de zozobra tuvo en él a un observador constante, comprometido con los avatares de la última guerra colonial -contribuyó con diversas cantidades a las suscripciones para dotar a las fuerzas españolas combatientes-, y con esa sociedad que asistía entre perpleja y asustada a una realidad que la iba superando y que desembocaría en un desastre de difícil reparación. La percepción e interpretación de esa realidad compleja, aunque circunscrita a un ámbito familiar y reducido como Llanes, no dejaba de ser un trasunto de lo que ocurría en toda la geografía española, y Cue optó por retratar esa época que anunciaba el fin de un mundo y la apertura a un tiempo nuevo preñado de incógnitas a través de lo más selecto, por singular, de todos sus contemporáneos, combinando los personajes populares con ese lumpen que materializaba una miseria conformista en la mendicidad.

En esa época en la que Cue va conformando su serie de retratos, Llanes se convierte en un foco de atracción para los mendigos transeúntes. Esa "corte de los milagros" desvergonzada que celebra a la vista del público el macabro certamen

de las miserias más extremas y aborda a los plácidos naturales con sus quejas y demandas de limosna, se convierte en una auténtica obsesión social, tal como traslada la prensa local.

Asistimos a la eclosión de un fenómeno que nunca como hasta ahora se hace tan visible, ni provoca reacciones tan radicales. Llanes no está al margen de las periódicas crisis alimentarias del siglo XIX asturiano, aunque su incidencia no es aquí tan amplia y profunda como en los concejos del occidente de Asturias. A la miseria de 1822, se suma en los años centrales del siglo una hambruna que las autoridades del moderantismo intentan baldíamente esconder, mientras que los habitantes de Oviedo y las más importantes villas son testigos de la invasión pacífica de los que huyen del campo azuzados por el hambre. Esta situación, sostenida por uno de los llaniscos con más poder de entonces -el marqués de Gastañaga y de Deleitosa, Miguel de Vereterra y Carreño, a la sazón gobernador civil de la provincia-, desembocará en el “Manifiesto del Hambre”, documento clave de denuncia de una condición extrema del campesinado, presentado por el marqués de Camposagrado, en el que se acusa a las autoridades políticas, con Gastañaga a la cabeza, de ser culpables de una situación insostenible, que desembocará en el triunfo de la Revolución de 1854.

En Llanes la situación también se hizo extrema a principios de 1854:

La miseria que existe en este concejo es espantosa, porque sobre haber sido muy escasa la cosecha en el año último anterior, apenas llegó el actual para cubrir las necesidades de un trimestre; de modo que la mayor parte de la gente tiene que emigrar, o ya se ven pordioseando familias enteras, que hasta ahora habían vivido desahogadamente con los productos de su labranza (*El Católico*, Madrid, 31 de enero de 1854).

En 1856, las malas cosechas sumarán una nueva hambruna; una situación que periódicamente se

repetirá hasta los años finales de siglo. No es pues extraño que Llanes, la villa más floreciente del oriente asturiano, fuese receptora de sucesivos contingentes foráneos de pobres en busca de limosna y misericordia. Sin embargo, de nada parecen servir las medidas paliativas del ayuntamiento con la clásica “lista de pobres”; ni las iniciativas eclesiásticas como la creación de la Asociación de Caridad de San Vicente de Paul o las privadas de gran importancia como la fundación del hospital-asilo. Lo que molesta a esa comunidad católica de la que la prensa se hace portavoz es en verdad la pobreza foránea, anónima, que inunda la villa y los pueblos del concejo. Pese a la claridad meridiana de las ordenanzas municipales sobre la mendicidad, se denuncia que ese artículo 27 carece de aplicación, mientras el número de pobres se incrementa día a día:

¡Qué triste es pararse a meditar acerca del incremento que la mendicidad va tomando en Llanes! No transcurre un solo día sin que se ofrezcan a nuestra vista cuadros dolorosos, desconsoladores, y a nuestro espíritu materia harta para discurrir sobre los efectos que traen en pos de sí esos dos elementos generadores de la mendicidad y de la holganza: la miseria y el vicio. La miseria, que hace los pobres; el vicio, que crea los holgazanes [...]

Hordas de pobres verdaderos y hordas de vagos viciosos, asaltan constantemente nuestras casas implorando la caridad o explotando los sentimientos de los vecinos; ejércitos del hambre y ejércitos del vicio crónico de la holgazanería, entran a todas horas por nuestras carreteras, a saborear esa especie de derecho de asilo, con que aquí, sin distinción, se acoge a unos y a otros (*El Correo de Llanes*, Llanes, 30 de abril de 1895).

Repele esa invasión molesta de los profesionales de la limosna, a los que se denuncia como colectivo sin indulgencia ni consideración por ser foráneos y anónimos. Frente a ellos, gozan de comprensión o simpatía los pobres llaniscos, conocidos de todos y contrapunto necesario de las virtudes ejemplares o de la riqueza como bendición:

¿A quién no ha de molestar ese enjambre de pobres, los más de ellos apócrifos, que fingiendo males que no tienen, se dejan caer sobre esta villa como nube asoladora de langosta? ¿A quién no ha de irritar en fin, la presencia de esa turba de jóvenes de ambos sexos, con la salud en el cuerpo y la holganza en el alma, mendigando por esas calles de Dios? [...]

Y no es esto todavía lo peor. ¡Lo peor está, en que esa gente forastera y capacitada para el trabajo, venga a quitar la limosna a gente del pueblo verdaderamente necesitada! (*El Correo de Llanes*, 10 de julio de 1893).

Será esa “gente del pueblo”, ajena a la plaga bíblica que como metáfora remite a la epidemia de mendigos de toda clase y condición que toman el suelo de Llanes rompiendo la paz cotidiana de sus vecinos, la que en estos precisos años despierte el interés de Cue. Es claro que no es la gente corriente del pueblo, sino un selecto grupo que se distingue por su personalidad, sus condiciones singulares para la música o el recitado

poético, su función comercial o acompañamiento, sus hazañas biográficas o su vestuario tradicional. Todos ellos tendrán “virtudes” especiales, una manera de ser y de estar que se aleja de los cánones de la sociedad bienpensante y acomodaticia o que, desde dentro de ella, brillan con la luz propia de los personajes célebres que inevitablemente devienen en personajes populares. Ahí estarán desde el cura párroco Tomás de Cueto Vallado (Hontoria, 1813 – Llanes, 1905), quien bautizó al fotógrafo, alcanzando en estos años la condición de venerable patriarca de la comunidad, “monumento andante” tal como lo define una necrológica en la que además de su labor pastoral se resalta también su cualidad de versificador personal y ocurrente, amante de la Naturaleza en todas sus manifestaciones. En el otro extremo, se sitúa ese “Colilla”, niño



Grupo en un día festivo, Llanes, h. 1893.
Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 30760]

limpiabotas que voceará por la calle las cabeceras de los periódicos para su venta y que acabará en su juventud forjando una carrera de delincuente menor lejos de su Llanes natal.

Son ese colectivo cercano, familiar, que no necesita ni nombre ni apellidos porque a todos y a cada uno se les conoce por el mote o apodo, ese bautismo irónico que consagra un perfil o rasgo único; o bien por ese arcaico y común “tío” que antecede al nombre y es el don de los ancianos respetados en el ámbito rural.

Todos ellos compondrán ese mosaico de lo genuino, del Llanes concreto de ese periodo que Cue se propuso rescatar para conservar un costumbrismo que pronto desaparecería, cuando ellos, los protagonistas de este conjunto de retratos fotográficos, fuesen paulatinamente dejando este mundo.

En Cue hay pues un proyecto concreto, heredero de una tradición artística que en el caso asturiano hunde sus raíces en lo más fructífero de nuestro romanticismo, para desarrollarse en ese realismo postrero que entronca con el papel de la fotografía. La primera representación de ese medio popular llega de la mano del dibujante y litógrafo catalán Francisco Javier Parcerisa (Barcelona, 1803 – 1875), estrechamente unido a Asturias no sólo por lazos familiares sino por una identificación única hasta entonces en los valores de su paisaje y de su riqueza monumental. Si es cierto que él culmina en sus láminas asturianas la mayor calidad creativa y formal en el conjunto de su producción gráfica, no es menos cierto que en esa obra concreta hallamos la inicial atención a esos tipos populares que ambientan las escenas con un comedido toque pintoresco. Como es posible observar también en los apuntes de su contemporáneo Pérez Villaamil, la atención a la vestimenta tradicional y a esos tipos del pueblo

es prioritaria para la recreación de escenas que acompañan al motivo central de trabajo, tanto si es un paisaje natural como la vista de un edificio monumental o una perspectiva urbana, como ocurre en la litografía dedicada al convento de Santa Clara de Oviedo, donde el Estanco de Atrás se configura como un espacio de encuentro en el que actúan músicos callejeros. El interés de Parcerisa en introducir esas figuras ataviadas en toda su variedad al modo tradicional del país es prioritario, de tal modo que es rara la lámina que no contiene alguna figura de este carácter.

Tras la visión de Parcerisa, será el también dibujante y litógrafo José Cuevas (Oviedo, 1844 – Madrid, hacia 1931) el que aporte una nueva interpretación de la Asturias tradicional a través de una visión de los tipos y costumbres rurales que rescata desde el realismo, sin la plena renuncia de la herencia del romanticismo. Con Cuevas se fija otro ambiente más puro e idílico, que sin desdeñar la sencillez y las escaseces de esa vida, edulcora esa atmósfera en la que los tipos populares se representan con el traje tradicional al uso. Para entonces, el protagonismo de la fotografía vendría a reforzar esa identidad de país a través de un vestuario identificativo clásico, que en un largo periodo perviviría como la exacta representación de los asturianos.

También litógrafo y contemporáneo de Cuevas, Nemesio Martínez Sienra (Oviedo, 1847 – Gijón, 1916) desdeñará esa veta asturianista en su obra para mostrar interés hacia la pobreza y la miseria, en consonancia con su militancia progresista y republicana. Será él quien muestre en litografías y grabados en madera a mendigos asturianos de toda clase y condición.

Por ello, la aportación de Baltasar Cue desde la fotografía, al concebir otros modelos de lo popular ajenos a los estereotipos de un regionalismo

incipiente que hacía hincapié únicamente en el atuendo para la definición de la “asturiana” y del “asturiano”, es sumamente singular; sobre todo por el carácter personal que imprime a su producción, introduciendo temáticas nunca antes abordadas por los profesionales, como ocurre con estos personajes populares, esa humanidad que siempre da una pincelada de exotismo y marginalidad en un entorno anodino y mediocre. La querencia de Cue por esta humanidad marginal, por su modo de afrontar la vida, sus actitudes o sus carencias, pero al fin integrada en una comunidad que los aceptaba con su personalidad, es muy significativa de su concepción de los valores de la fotografía.

Por de pronto, Cue los introduce en su estudio, como si se tratase de unos clientes más que



Mujeres y niños, Llanes, h. 1893.
Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 30729]

quieren hacerse un retrato al uso, pero sabemos que la mayoría de ellos, por la falta de medios económicos, nunca hubiesen podido acceder a él. Además, con estos retratos Cue les otorga el carácter de símbolos, de personajes auténticamente populares en el medio social del Llanes de esa época, y de este modo los ensalza y eterniza.

Existe entre fotógrafo y retratado una corriente de simpatía, de mutua confianza, que revela no sólo la comprensión hacia ellos sino cierta identidad compartida. A tal extremo llegaba la fascinación de Cue por estos tipos populares, que la última hija del fotógrafo, fallecida hace pocos años, recordaba que en el hogar familiar algunas estancias, como el comedor y el pasillo, estaban decoradas con ampliaciones de estos retratos, y que a su padre le gustaba emplearlos como una simpática provocación hacia ciertos invitados que mostraban su sorpresa al creer a los efigiados familiares cercanos o parientes, dado el lugar de honor que ocupaban en la vivienda.

Para Cue eran un testimonio de “su” Llanes, un mundo variopinto, rico en matices, y con aires de fábula y leyenda, que poco a poco se iría diluyendo sin dejar memoria. La tarea de recuperación, de puesta en valor, de este retablo humano de músicos populares, campesinos fieles a su indumentaria tradicional, marineros, bohemios, ambulantes de la más variada especie, marginados, alienados, cretinos, etc., es pareja a la tarea que emprende con las vistas de Llanes, realizadas cuando aún era profesional, como testimonios de un paisaje, de una arquitectura, en trance de desaparición. Sorprende en ese paisaje ver la reproducción de la torre Eiffel que se levantó como guiño cosmopolita para las fiestas de 1893, siendo de nuevo alzada para las del año siguiente.

Esa salvación para la posteridad y la unión en ella de paisaje físico y paisaje humano como

elementos indisociables de la definición de la villa y del concejo, tiene su materialización en los álbumes que agrupan esa visión de conjunto. Cue conservó gran parte de su obra fotográfica en unos álbumes cuyo contenido concuerda con esa idea de “archivar” todo Llanes como un legado documental más para las generaciones venideras. En 1912, la escritora María Luisa Castellanos señalaba a este propósito que: “auténtico aficionado a la fotografía, Baltasar Cue tenía una interesante colección de estampas curiosas, perfectamente ordenadas en grandes álbumes: personajes típicos, costumbres, paisajes, fiestas... Todo captó su lente.”

Y uno de esos álbumes es el titulado *Tipos, fiestas y paisajes de Llanes I*, que ha llegado hasta nosotros junto a los negativos fotográficos, y contiene fundamentalmente la serie de tipos populares. El álbum, que presenta en su cubierta motivos modernistas grabados en oro y azul turquesa y el título en cuidada caligrafía realizada en tinta negra, es de formato apaisado y sus hojas diseñadas para contener positivos de 13 x 18, pero el propio fotógrafo lo transformó partiendo sus hojas con una estrecha cartulina roja para que tuvieran cabida estos retratos, realizados en su práctica totalidad en formato tarjeta postal. En el interior de la cubierta y en las hojas de reserva están pegados positivos al gelatino de 18 x 23, con vistas de Llanes, una de ellas fechada en 1893, correspondiendo otra a la jornada de inauguración ese mismo año de la estatua levantada a Posada Herrera, mientras que en el interior de la contracubierta está pegada una ampliación en la misma técnica y formato del retrato de “Pepín de la Suela” tocado con bombín.

Pero los positivos de esta galería de tipos populares no se corresponden con esos últimos años del siglo XIX sino que fueron realizados con posterioridad, en la primera década del siglo XX,

tal como atestiguan la técnica, el formato y el tipo de papel empleado que no es otro que el formato universal de la tarjeta postal. Únicamente existe una fotografía anterior, un positivo a la albúmina que representa a un joven “Pepín de la Suela” comiendo sentado en un banco. Es por ello muy probable que Cue extrajese de su archivo todos aquellos negativos referidos a estos personajes y los positivase años después para configurar el álbum.

Este conjunto de retratos, que fueron dados a conocer en primicia por el historiador de la fotografía Lee Fontanella⁵⁴ en 1981 y se mostraron al público en estos últimos años en dos exposiciones⁵⁵, supone la serie más amplia y rica de esta línea temática en toda la fotografía asturiana, dentro de un costumbrismo que atrajo en mayor o menor medida a otros fotógrafos profesionales y aficionados como Luis Muñiz Miranda (1850 - 1927), Modesto Montoto (1875 - 1950)⁵⁶ o el avilesino Constantino F. Prendes, propietario de un negocio de droguería especializado en la venta de material fotográfico y editor de una serie de tarjetas postales titulada *Galería de tontos*, que tenía como protagonistas a conocidos personajes de aquella villa.

Pero ninguno como Cue concedió un protagonismo privilegiado a estos contemporáneos suyos, a los que descontextualizó sacándolos de la calle, su ámbito natural, e introdujo en su estudio. El acceso al retrato por este grupo variopinto no hubiese sido posible sin la propia sensibilidad del fotógrafo y su inquietud por identificarse con ellos, tratándoles de igual modo que a cualquier cliente de pago. Este cálido acercamiento, comprensivo con la personalidad de los retratados, surge de una voluntad de trascender, de inmortalizar ese tiempo de Llanes en sus figuras más peculiares y extraordinarias. De ahí esa descontextualización, con la figura posando lejos de su ambiente natural

y entronizada en perspectivas de cuidados jardines o ambientadas en paisajes de mares agitados. Todo ello no roba un ápice de naturalidad, de franqueza y verdad a estas mujeres y hombres con su pobre y en algunos casos extravagante

atuendo, que van siempre acompañados de los objetos que son sus atributos profesionales u ocupacionales más definitorios, lo que acentúa su singularidad entre la "normalidad" de sus contemporáneos.



Reproducción de la torre Eiffel levantada en Llanes en 1893. Fotografía de Baltasar Cue. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 30791]

Los telones de fondo, probablemente pintados por el mismo Cue o por Escandón, suelen ser dos, introduciéndose raramente otro que presenta pocas variaciones. Uno es el que juega con diversos planos y una amplia perspectiva, teniendo como elementos más significativos una escalinata que da acceso a una terraza cerrada con balaustres y pilastras con jarrones. Al fondo, en último término, se pueden observar unas cumbres montañosas nevadas y, más cercanamente, al centro, una colina cubierta de vegetación y coronada por la silueta de cinco árboles. En primer término, a la izquierda, otros árboles cierran el espacio en el que se intercalan las figuras.

Éste es el telón más utilizado como fondo, pero hay otro en el que la idealización deja paso a un paisaje real de Llanes que se reproduce con fidelidad: es una marina en la que se observan



Bautista y la Nana, Villamayor (Piloña), hacia 1912. Fotografía de Modesto Montoto. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 22339]

los acantilados sobre los que se levanta el faro inaugurado en 1860, y contra los que se estrellan las olas en un día de mar embravecido. Delante de esta panorámica, y acompañados como único *atrezzo* de un pequeño bote de pesca con sus dos remos, Cue retrató a personas para las que el mar había sido elemento clave de su biografía, marineros y pescadores de quienes conocemos algunos datos recopilados por Francisco Valle Poo en el catálogo de la exposición de 1994.

Es el caso del Tío Pepe Herrero, muy serio y erguido en su lancha, con gesto de asombro. Había sido afamado patrón de un pesquero y uno de los más experimentados marineros locales al que, sin embargo, condicionaban las supersticiones. Pescador debía ser también "Cosmón", de quien no se tienen datos, o ese "pescador con sombrero", de nombre Lorenzo Díaz Pérez, apodado "el Truchero", que en realidad vivía de rentas. Tampoco parece que fuera pescador Jerónimo (a) "Pulientón", objeto de persecuciones y chanzas por la grey infantil.

Pero sin duda el retrato más atractivo de esta serie de personajes vinculados al mar es el de Saturnino Herrero de la Llera (Llanes, c.1833 - 1901), conocido por Saturno Herrero o simplemente "el tío Saturno". El hecho más destacado de su biografía pública, por ser el único marinero llanisco que fue testigo de la batalla, fue su participación en la Guerra del Pacífico enrolado en la fragata *Almansa*, que formaba parte de la escuadra mandada por Méndez Núñez. En el memorable combate del Callao, Saturno Herrero mostró su heroicidad al cortar la espoleta de una granada que cayó en la cubierta del *Almansa*, consiguiendo así evitar que explotara. Por este acto le fue concedida una cruz pensionada.

Para este retrato, Cue introdujo escenográficamente en el decorado la maqueta de un buque

de vela, y Saturno Herrero, que muestra la medalla ganada en su chaqueta, señala simbólicamente con su mano derecha el buque en el que estaba enrolado y en el que realizó su hazaña. Herrero estuvo vinculado siempre al mar de Llanes y a sus hombres, siendo nombrado en 1893 guardalastre de su puerto y un año después, sustituyendo al ermitaño Millán, guarda de la caseta de la Sociedad de Salvamentos de Náufragos.

Por último, hay un ejemplo de retratos en ambos decorados, que corresponden a "la Nixa" en dos actitudes que debían ser características en ella: con gesto sereno, plácidamente sentada de espaldas al mar (dada su corta altura apoya sus pies sobre un taburete que no tapan sus faldas), y de pie ante la escalinata, con gesto airado y amenazante en sus puños cerrados.

La galería de mujeres se completa con los retratos de "Guxanín", Irene, "Sidonia", "la Pingana", Carmina y Asunción. Todas ellas con pañuelo a la cabeza y atuendo popular con leves variantes. Portan cestas o latas, menos Irene, que recoge en su mandilón ramas secas como para encender la cocina.

La serie de varones es más nutrida y rica en representaciones. Quien repite más veces efígie es "Pepín de la Suela", quizás por ser el personaje más popular del conjunto, famoso por sus decires y frases brillantes, o con quien Cue más simpatizaba. Esta serie de retratos permite conocer el progresivo envejecimiento del personaje, siendo además de destacar que el fotógrafo utiliza fondos que no ha empleado con anterioridad. Desde un Pepín joven, con aspecto de mendigo, ya tocado con su bombín y con chaqueta andrajosa, que se dispone a comer sentado en un banco, hasta el anciano con cesta de mimbre, paraguas y saco al hombro de una fotografía que se puede datar hacia 1905 y que

fue reproducida en tarjeta postal fototípica por la Librería General de Santander, se suman a una iconografía fotográfica de la que únicamente aseguraríamos como autoría de Cue la que inicia la serie y la que muestra a Pepín de la Suela de pie, con abrigo, su bombín, bastón y un paño oscuro que rodea el rostro para aliviar un dolor de muelas o proteger sus oídos del frío.

Cándido García también sumó su versión del personaje, tocando la guitarra, en un negativo fechado el 7 de octubre de 1902, que editó con el número 21 en su colección de tarjetas postales realizadas en la Fototipia Laurent.

Los músicos populares componen otro de los conjuntos más sobresalientes de este repertorio de tipos. Son los que amenizaban romerías y reuniones festivas antes de que el organillo fuera



"El tío de los Calendarios", Villamayor (Piloña), hacia 1915. Fotografía de Modesto Montoto. Colección Muséu del Pueblu d'Asturies [núm. 22341]

poco a poco desplazándolos, y entre ellos Cue retrató a los estrictamente locales con aquellos ambulantes que periódicamente se detenían en la villa en sus periplos. De los primeros destacan "Torna"; un gaitero al que Cue fotografió en dos ocasiones, como atestigua el atuendo con el que aparece en uno y otro retrato. Al mismo gaitero también lo fotografió el naturalista Hans Gadow en el pueblo de Busdongo (León) durante un viaje por el norte de España entre 1885 y 1895: "Un gaitero pasó por el pueblo y las gentes le animaron a que tocara ante la posada. Se trataba de un asturiano, hombre alto y de buena planta, de pelo canoso y rasgos muy atractivos". La fotografía la publicó en *In Northern Spain* (Londres, 1897).

"Quico" debía ser tan aficionado a la guitarra como a la sidra, pues Cue siempre introduce la botella de sidra como un referente clave para entender la personalidad del retratado.

El ciego "Xuan de Andrín" - Juan Somohano Merodio (1852-1938)-, era un clásico local -como lo sería Candolías en la gaita-, querido y apreciado por todos. Ciego desde los nueve años a causa de la viruela, no mermó esta incapacidad su presencia inexcusable en cualquier festejo o acontecimiento, donde las notas de su violín acompañaban su canto con el fondo del bombo, ejecutado por el adolescente que le acompaña. Maestro y acompañante del gaitero Manolo Rivas de la Fuente (1884-1956), Xuan de Andrín fue ambulante por Cantabria y el País Vasco, pasando a Francia y residiendo una temporada en La Habana.

La misma composición emplea Cue para retratar a quienes forman una de las imágenes más sugestivas del conjunto que abre la serie de músicos foráneos. Nos referimos al ciego que toca la zanfona y recita sus coplas, cuyos pliegos de cordel ilustrados con toscos grabados porta el

lazarillo y presenta el propio recitador en el chaleco, a la altura del cuello de la camisa. Tocado con sombrero, se cubre con capa y viste chaqueta, pantalón con remiendo y faja. De su brazo derecho cuelga el indispensable bastón. A su lado, el lazarillo descalzo, con gesto expectante, parece acompañar el recitado mostrando expresivo la mercancía que pregona y vende.

"Don Adolfo" fue un personaje muy popular en todo el norte de España, desde Galicia, su tierra natal, al País Vasco. Su presencia era noticia en las gacetillas de toda la prensa regional, al ser muy querido por su exquisita educación y sus cualidades. A esta unánime valoración se sumaba una leyenda de tintes románticos que lo hacía víctima de amores traicionados o nunca correspondidos, y de aquel dolor hizo huída por los caminos, acompañado de su violín. Cue lo retrata en la actitud de ejecutar una pieza y, a renglón seguido, saludando con el sombrero al apreciable público en correspondencia por sus aplausos y parabienes.

Asturiano era el Gaitero de Libardón, Ramón García Tuero (1864-1932), el más afamado instrumentista popular de su época, que llega a Llanes para animar las fiestas de San Roque, y Cue le invita a su estudio para retratarlo al lado de su tamboritero, transmitiéndonos una primera estampa de quien alcanzaría una fama nunca igualada.

Ambos visten la indumentaria tradicional, en un momento en que su uso cotidiano ya había prácticamente desaparecido. Quedaban aún en Llanes ancianos que no habían renunciado al que había sido su atuendo de siempre, como lo había sido sin apenas variantes el de sus padres y abuelos. Que alguien se vistiese a diario de esta forma antigua, cubriendo su cabeza con la montera, lo convertía en un personaje digno de

ser immortalizado por la fotografía, y Cue se adelanta en este sentido a los reporteros gráficos que aún en la década de los diez y de los veinte enviaban a los periódicos regionales desde los más diversos puntos de la geografía asturiana retratos de los "tipos asturianos" o "tipos populares"; tal como los denominaban, que seguían vistiendo de este modo, resaltando este hecho como algo excepcional, como un último testimonio de la Asturias tradicional.

Esa Asturias, focalizada en el ámbito de Llanes, es la que Cue va ampliando en su espectro con el "tío Manolo", doblado por los años y vestido con harapos, con madreñas, cesta y bastón, o como "el Noy", apoyado en su muleta, digno con su abrigo y sombrero.

Con otros, Cue hizo retratos que mostraban a los personajes en dos actitudes -de pie y sentados-, o también más en detalle, en retrato de busto. Es el caso del "tío Millán", ermitaño de la Virgen de la Guía. Millán Martínez fue otra de las víctimas del proceso desamortizador de los bienes eclesiásticos. Legó en el convento benedictino de San Salvador de Oña (Burgos), a partir de su exclaustración deambuló hasta encontrar asilo en Llanes, donde se convirtió en ermitaño de la Virgen de la Guía subsistiendo con la venta de estampas y rosarios y las limosnas de los fieles, ingresos que en los años en que lo retrata Cue completó con una retribución por cuidar de la caseta, cercana a la ermita, de la Sociedad de Salvamento de Náufragos.

Cue lo fotografió de pie, en estricta frontalidad, en una imagen en la que destaca el marco que cuelga con una cinta de su cuello y que conserva una estampa fotográfica de la Virgen de la Guía. Completó esta de cuerpo entero con un retrato de tres cuartos, de semiperfil, en el que el "tío Millán" apoya su brazo derecho en la balaustrada

-un elemento funcional que, por cierto, adquirió después Cándido García, ya que aparece en algunas fotografías suyas de esta época-. Esta obra, que Lee Fontanella destacó como "uno de los mejores retratos del siglo XIX en España"; es compositivamente atractiva, con un cuidado empleo de la luz que atiende a revelar a través de ese semblante sereno y mirada preñada de melancolía el espíritu religioso del ermitaño.

Ese modelo combinatorio lo sigue Cue con el tío Antón, (a) "el Ratu"; sentado y de pie, apoyado en una de esas sillas "rústicas"; ese mobiliario imaginativo y extravagante tan del gusto de los gabinetes decimonónicos, que se combina con un pequeño velador que tiene en las piñas su elemento decorativo más significativo, y que aparece también como objeto llamativo en los retratos de "Xicón".

Con la imagen de "el Tivo", que lleva en su mano un bote o botella, nos adentramos en el mundo de los bebedores. El joven anónimo con aire de enfermiza melancolía que lleva su mano a la barbilla, mientras con la otra agarra el cuello de la botella, remite a una afición al alcohol. Esa tendencia está presente también en el único retrato de la serie realizado fuera del estudio. Es el de Lorenzo (a) "el Robusto", que se apoya en un árbol sosteniendo en sus manos vaso y botella.

La serie se cierra con la única representación del mundo infantil con autonomía y vida propia. Cue eleva a Tomás Ruiz, (a) "el Colilla", un niño, a la categoría de tipo popular, y al mismo nivel que los adultos representados. Y una vez más lo retrata con los elementos definitorios de su fama y de su dedicación para buscar el sustento, a más de la venta callejera de periódicos: la caja de limpiabotas y el pitillo en la comisura de los labios, al ser quien recibía el apodo por

las colillas que tiraban los fumadores y que él recogía.

“El Colilla” es el único de los tipos representados en la serie que sabemos siguió una carrera delictiva. Nada hace presagiar en estos dos retratos que diez años después el efigiado fuese carne de juzgado y cárcel, comenzando su vida como delincuente en su Llanes natal al ser detenido y puesto a disposición judicial en 1904 por considerársele autor del robo de un baúl. En 1906 será de nuevo detenido en Gijón.

Desde la más venerable ancianidad hasta este testimonio infantil que en nada presagia los avatares de la edad más adulta, Baltasar Cue reflejó a sus contemporáneos de Llanes con voluntad de trascender el tiempo, como testimonio perdurable a través de la imagen de una época que sabía estaba llegando a su fin. Como tal fue entendida su obra por las generaciones que le sucedieron, que supieron valorar también la preservación de esos negativos y positivos que afortunadamente han llegado hasta nosotros como conjunto único por su temática en el contexto de la fotografía asturiana. Esa comprensión de la riqueza del patrimonio fotográfico y su valor documental y artístico se hallan en el origen de nuestro coleccionismo.

El coleccionismo fotográfico supone un grado de reconocimiento poco común a las aportaciones artísticas de la fotografía en un medio como el asturiano. Salvo raros ejemplos como el del peluquero gijonés Pedro Sánchez, que se ocupó en salvaguardar el patrimonio fotográfico de su villa en una colección en la que conjugaba la obra de los primitivos fotógrafos con la de sus contemporáneos, formando un conjunto que fue expuesto por el Ateneo Obrero de Gijón, no hubo a lo largo de este periodo una expresa voluntad individual o institucional por formar colecciones

fotográficas en las que se conservase tanto el patrimonio del pasado como las obras que hacían profesionales y aficionados de ese periodo. Por ello, que Llanes cuente a principios de siglo con dos coleccionistas no deja de ser un dato que demuestra una vez más el rico ambiente cultural que se vivía, en el que la fotografía se valoraba como obra de interés artístico y, en paralelo, con valor documental.

Sinforiano Dosal Sobrino es el primer coleccionista del que tenemos noticias en Llanes. Había nacido en la villa hacia 1858, en el seno de una familia enriquecida en la emigración a Méjico y comprometida a través de fundaciones y legados con el progreso del concejo.

El otro coleccionista es el médico Estanislao Fernández Pola, sobrino de Baltasar Cue, y conocido familiar y popularmente como “Tanis Pola”; que ejerció su profesión en Méjico, siendo además hermano del cineasta Baltasar Fernández Cue⁵⁷.

En 1919, con motivo de una circunstancial interrupción de sus labores profesionales, Tanis Pola acomete la tarea “largo tiempo acariciada” de reunir todas aquellas fotografías de “índole genuinamente llanisca” que permitiesen una reconstrucción del paisaje físico y humano, y de los acontecimientos que marcaron el devenir de la vida local en la segunda mitad del siglo XIX. La tarea fue pronto saludada como una aportación fundamental que condensaría en imágenes la historia de Llanes durante ese periodo⁵⁸.

Con un carácter más profundo y amplio del significado de la empresa, se manifestaba en 1919 Francisco Romano Balmori desde las páginas de *El Pueblo*, en un interesante artículo con el título “Por amor a Llanes”⁵⁹. Destacaba Romano en primer término la respuesta popular a la iniciativa,

aportando originales de gran interés que se reunirían posteriormente en tres voluminosos álbumes, para desarrollar después una interesante reflexión sobre el valor de la imagen fotográfica como recuperación simbólica del pasado, de la trayectoria individual y colectiva de los Llaniscos en el marco de la evolución de la villa.

Afirmaba Romano que la contemplación de las fotografías "sugiere al observador las más hondas reflexiones"; para profundizar en el efecto real de los significados que guardaban y transmitían, como el paso del tiempo, el deterioro físico y la desaparición de los protagonistas, así como la imagen de progreso que reflejaban las transformaciones en el paisaje urbano:

Así había de suceder, indefectiblemente, ante el recuerdo y gráfica reproducción de gratísimas y casi olvidadas escenas populares netamente llaniscas, cuyas personas de la más variada estirpe y condición que en ellas figuran en interesantes grupos, las unas, o sean aquéllas que por razón de muy corta edad parecían en su día simbolizar a maravilla la tan decantada inocencia y angelical belleza, vense ahora en la plenitud de la vida pasado ya el periodo crítico de amargos desengaños; las otras, que el gráfico proclama apuestas y risueñas, frisan en la vejez soportando peculiares físicos deterioros, y las restantes, en considerable contingente, rindieron su tributo a la muerte, dejando acá, entre nosotros, inextinguible recuerdo de sus bondades reconocidas que por eso, en remotos días fueron objeto de nuestras simpatías, admiración y afecto como al presente los más hondos sentimientos de piedad les dedican fervorosas oraciones. Y en cuanto al lugar de la acción, o parajes en que dichas escenas y otras análogas se desarrollaron, como no podía ser menos de suceder la benéfica acción del progreso al correr de los tiempos ha realizado en aquellos las más radicales y notorias transformaciones, avalorándose así en manera imponderable todo cuanto en elevados fines tienda a perpetuar la sensación del pasado, cualquiera que sea su adecuada y fiel manera de expresión. De ahí la afortunada iniciativa del señor Pola que, [...] siempre entusiasta y perseverante rinde un delicado homenaje de acendrado cariño a su pueblo natal, no precisamente al Llanes de ahora, de confortables suntuosidades, cuyo florecimiento acrecentará sus alegrías, sino más bien, acaso por históricos designios,

al Llanes de antes, aquel de las tenues luminarias en las regocijantes danzas de la Pascua florida, parco en ambiciones legítimas, pequeño por sus naturales límites y que se revelaba, por el contrario, grande, muy grande, sí, por lo sugestivo y atrayente de sus poéticas y comedidas originales costumbres, de las que nos quedaron como guía de un futuro venturoso las más edificantes y provechosas enseñanzas...

Citaba además Romano a algunos de los fotógrafos pioneros como Campo Giro, Pérez Sierra y Durantes, dando a entender que el material recopilado significaba una verdadera recuperación de un patrimonio disperso de trascendental importancia para la historia de Llanes, por cuanto significaba un verdadero recorrido retrospectivo desde la aportación de aquellos primeros profesionales estables hasta la realizada por los inmediatos contemporáneos del recopilador.

No se vuelve a tener noticia de esos tres álbumes, que por su contenido temático están relacionados con los que con su propia obra había realizado Baltasar Cue. La labor de Tanis Pola se pierde por los avatares del tiempo, y habrá que esperar a la emprendida por Manuel Maya Conde en su serie *La Foto y su historia* para encontrar una sensibilidad coleccionista similar que reconozca los valores documentales y artísticos de la fotografía.

Notas

1. Era hijo de Cayetano Cue Galguera y de Cristina Somohano Galguera, vecinos de San Roque del Acebal. Francisco Cue falleció en La Arquera el 30 de diciembre de 1888.
2. Hija de Juan Fernández García y de Antonia Abarca García, vecinos de La Portilla. María Fernández falleció en La Arquera el 7 de octubre de 1896, a los 80 años de edad.
3. Parroquia de Santa María de Llanes, Libro de Bautismos nº 18, años 1855-1859, fol. 9 v.
4. Falleció en La Habana el 21 de junio de 1873.
5. Nacido en La Arquera en 1840. Falleció en su casa natal el 19 de octubre de 1904.
6. Casada con Joaquín González Sotres, falleció en Llanes el 29 de mayo de 1899.
7. Nació hacia 1848. Casó con Manuel García Campa, natural de Avilés y de oficio hojalatero. Falleció en Llanes el 2 de mayo de 1913.
8. Nació en 1852. Casó con Benigno Fernández Varela, conocido como Benigno Pola Varela, que ejerció en Llanes la profesión de procurador de los Tribunales, falleciendo el 28 de junio de 1920. Ana, por su parte, falleció en Llanes el 2 de marzo de 1917.
9. Vivía aún en febrero de 1932, cuando fallece su hermana Estanislada.
10. Conocida familiarmente como "Tanis". Nació hacia 1855-1856, contrajo matrimonio con Vicente Rubiera Solar en 1888. Su esposo murió en 1926, mientras que ella falleció en La Arquera el 19 de febrero de 1932.
11. Nacida hacia 1846 y casada con el comerciante Rafael Fernández Jardón. Falleció en Llanes el 21 de enero de 1892.
12. Casada con Manuel Sordo Portilla, fallecido el 14 de mayo de 1875. Amalia falleció en Llanes el 20 de junio de 1891.
13. Nació hacia 1861 y falleció en La Arquera el 11 de mayo de 1897.
14. ALMUDENA DE ALOS DUQUE DE ESTRADA, "Historia de un indiano: Manuel Cue Fernández"; en *El Oriente de Asturias*, nº extraordinario, julio 1998, pág. 27. Otras biografías hablan de su partida a los catorce años, por lo que su marcha a Cuba se situaría en torno a 1848.
15. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 16 de setiembre de 1900, 22 de diciembre de 1928 y 30 de marzo de 1935.
16. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 1 de octubre, 5 de noviembre y 26 de noviembre de 1887.
17. Los documentos necesarios para todos aquellos que quisieran embarcarse para América eran: Cédula Personal, consentimiento paterno cuando el emigrante era menor de edad, partida de nacimiento, documento acreditativo de la responsabilidad en quintas y certificación de no estar procesado. Todos los documentos deberían estar

- visados por el Alcalde de Llanes y el Gobernador Civil de Asturias, función que hasta entonces, y para los que embarcaban en el puerto de Santander, realizaban las autoridades de la vecina provincia (*El Oriente de Asturias*, Llanes, 1 de diciembre de 1895).
18. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 7 de marzo de 1897.
 19. *El Pueblo*, Llanes, 28 de diciembre de 1907.
 20. *El Pueblo*, Llanes, 4 de noviembre de 1911.
 21. *El Pueblo*, Llanes, 1 de mayo de 1915.
 22. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 10 de octubre de 1914.
 23. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 12 de junio de 1915.
 24. *El Pueblo*, Llanes, 11 de febrero de 1905.
 25. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 29 de abril de 1905.
 26. *El Pueblo*, Llanes, 30 de noviembre de 1907.
 27. *El Pueblo*, Llanes, 8 de febrero de 1908.
 28. *El Pueblo*, Llanes, 19 de diciembre de 1908.
 29. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 17 de mayo de 1913.
 30. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 11 y 18 de octubre de 1913.
 31. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 20 de enero y 10 de febrero de 1901.
 32. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 3 y 10 de enero de 1904.
 33. Los hijos fueron María, Aurora, Covadonga, Ana María, María Luisa, Baltasar, María Teresa y Manuel.
 34. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 31 de mayo de 1891.
 35. *El Correo de Llanes*, Llanes, 28 de febrero de 1894.
 36. Vid. JAVIER BARÓN THAIDIGSMANN, *Museo de Bellas Artes de Asturias. Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, págs. 76-78 y 237.
 37. *El Comercio*, Gijón, 12 de septiembre de 1879. Por su parte, La Ilustración Gallega y Asturiana (tomo I, nº 27, Madrid, 30 de setiembre de 1879), tomando la noticia de la prensa gijonesa, señala: "En el escaparate del Sr. Piquero hemos admirado un retrato en busto, obra del distinguido y simpático artista don Manuel Escandón, que viene a establecerse a esta villa. Como dicho retrato está expuesto y todos podrán examinar la verdad que demuestra aquella obra, la libertad y corrección que son tan poco comunes aun en artistas de primer orden, excusaremos las alabanzas que ofenderían la modestia a nuestro amigo, y que de todos modos han de prodigarle cuantos se detengan ante el referido escaparate y vean aquel retrato con ojos de artista o con alguna inteligencia en la pintura. Ver y admirar es lo que recomendamos a nuestros lectores".
 38. *La Ilustración Gallega y Asturiana*, tomo I, nº 34, Madrid, 10 de diciembre de 1879.
 39. *El Comercio*, Gijón, 14 de septiembre de 1880.
 40. El matrimonio tuvo al menos cinco hijos: Elisa, María, Soledad, Victoria y Manuel. En 1920 aún vivía Bernardina Sainz, residiendo en Bilbao con sus hijos. En ese año falleció allí Victoria, y en 1921 casó en esa ciudad Soledad con Julián González y Fernández-Izquierdo.
 41. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 20 de noviembre de 1892.
 42. *El Oriente de Asturias*, Llanes, 4 de marzo de 1894.
 43. *El Correo de Llanes*, Llanes, 30 de julio de 1894.
 44. *El Correo de Llanes*, Llanes, 20 de septiembre de 1894.
 45. *El Correo de Llanes*, Llanes, 25 de enero de 1895.
 46. *El Correo de Asturias*, Oviedo, 1 de marzo de 1896.
 47. *Asturias*, órgano del Centro de Asturianos, nº 145, Madrid, 1 de enero de 1897.
 48. Parroquia de San Tirso, *Libro de Defunciones*, VIII, fol. 115.
 49. El programa se ilustraba también con dibujos realizados por Juan Álvarez Mendoza, autor del diseño del kiosco de la fiesta. El cartel anunciador de las fiestas fue obra de Francisco Romano (*El Oriente de Asturias*, Llanes, 21 de agosto de 1892).
 50. *El Correo de Llanes*, Llanes, 20 de febrero de 1893.
 51. Llanes, 10 de junio de 1894.
 52. *El Correo de Llanes*, Llanes, 30 de octubre de 1894.
 53. ÁNGEL POLA, "Jalea de manzana", en *Papeles Viejos*, Llanes, 1974, pág. 105.
 54. LEE FONTANELLA, *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1981, págs. 198-206.
 55. *Personajes célebres. 30 llaniscos entrañables* (Llanes, Casa Municipal de Cultura, 1994); y *Baltasar Cue Fernández. Tipos populares de Llanes. 1885-1900* (Gijón, Museo del Pueblo de Asturias, 1995, y Oviedo, Club de Prensa Asturiana, 1995).
 56. MODESTO MONTOTO, *Una visión fotográfica de Asturias (1900-1925)*, Gijón, Museo del Pueblo de Asturias-Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1995.
 57. Baltasar, nacido en Llanes el 10 de julio de 1881, y Estanislao, nacido el 4 de febrero de 1885, eran hijos de Benigno Fernández (Pola) Varela (Llanes, 1849-1920) y de Ana Cue Fernández (Llanes, 1852-1917). Otros hijos del matrimonio fueron María, nacida en 1879, Benigno (1883), Ana (1887), Soledad (1889) y Amalia (1891).
 58. *El Pueblo*, Llanes, 12 de abril de 1919.
 59. *El Pueblo*, Llanes, 21 de junio de 1919.



COLECCIÓN
FOTOGRAFICA

**COLECCIÓN
FOTOGRAFICA**



Pulientón. Llanes, h. 1891-1894.

"Varonil anciano de complexión robusta que, con un saco al hombro y un palo de alpinista, miraba receloso a todas partes por las interrumpidas burlas de niños y grandes".

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm

[núm. 30699]



El Tivo, vagabundo. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30721]



El Tivo, vagabundo. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30719]



El Tío Millán. Llanes, h. 1891-1894.
"Santero de la capilla de la Virgen de la Guía".
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30743]



El Tío Millán. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30742]



Tomá el Colilla. Llanes, h. 1891-1894.

"Limpiabotas que emigró a Cuba, donde se
labró una posición desahogada y de donde
nunca regresó".

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30689]



Tomá el Colilla. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm.
[núm. 30690]



Tío Antón el Ratu. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30704]



Tío Antón el Ratu. Llanes, h. 1891-1894.
"Terror de los niños".
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30696]



El violinista Juanín de Andrín y su nieto con el bombo. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm
[núm. 30697]



El ciego de la zanfona y su lazarillo con los pliegos de cordel. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30698]



El *gaiteru* de Lugones y el *tamboriteru* de
Tiñana en las fiestas de San Roque. Llanes,
1893.

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30724]



Ramonín de Arroes [Ramón García Tuero, Arroes, Villaviciosa 1864 – Libardón, Colunga 1932] y un *tamboriteru* en las fiestas de San Roque. Llanes, 1894.

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm
[núm. 30717]



Don Adolfo, violinista gallego. Llanes,
h. 1891-1894.

“Galante y afable, recibía las limosnas como
si fueran un tesoro”.

Copia actual de negativo en placa de cristal
de 180 x 240 mm

[núm. 30786]



Don Adolfo, violinista gallego. Llanes,
h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de cristal
de 180 x 240 mm
[núm. 30786b]



Torna. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 163 x 120 mm
[núm. 30706]



Torna. Llanes, h. 1891-1894.

"Frecuentaba todas las fiestas, haciendo sonar la gaita para anunciar su presencia".

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 163 x 120 mm
[núm. 30705]



Quico con su guitarra. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 163 x 120 mm
[núm. 30707]



Pepín de la Suela. Llanes, h. 1891-1894.
"Nunca trabajó pero tampoco pedía. Vivía de lo que le daban sus parientes y amigos. Se bañaba en la playa de El Sablón hasta en lo más crudo del invierno".
Copia actual de negativo en placa de vidrio de 240 x 180 mm
[núm. 30787]



Xicón. Llanes, h. 1891-1894.

"Nervioso y de andares rápidos, tenía manías persecutorias";

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm

[núm. 30701]



Xicón. Llanes, h. 1891-1894.

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm

[núm. 30700]



La Nixa. Llanes, h. 1891-1894.

“En tiempos del cólera la dieron por muerta, resucitando ya cerca del cementerio con el consiguiente susto para los que asistían a su entierro”.

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm

[núm. 30711]



La Nixa. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30712]



La Píngana. Llanes, h. 1891-1894.
"Renovera del mercado, de trato difícil y muy
tacaña".
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30694]



Paisán. Llanes, h. 1891-1894.

"Un porruano, podía hablar de todo lo divino
y lo humano".

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30691]



Asunción. Llanes, 1894.

"Qué arremango tenía esta mujer cuando se ponía a trabajar, pero qué poco lo hacía. Solo no perdía ocasión cuando la llamaban de casa de Los Altares o de la marquesa de Argüelles".
Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm
[núm. 30714]



Sidonia. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30702]



Tarrago el de La Onza, Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30709]



El alimañero Pedro Alonso, de Debodes. Bajó a Llanes a cobrar una gratificación por cazar dos buitres y el fotógrafo aprovechó para retratarle. Está liando un cigarro con una capulla de *panoya*. Llanes, h. 1891-1894. Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm [núm. 30703]



Guxanín. Llanes, h. 1891-1894.

"Una humilde mujer que se dedicaba a vender floritos, que ella misma recogía y secaba".

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 180 x 130 mm

[núm. 30692]



El Noy. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30693]



Irene. Llanes, h. 1891-1894.

"Encargada de cuidar las casetas en la playa
de El Sablón".

Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30710]



Tío Manolo, un mendigo. Llanes,
h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30715]



Desconocido. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30723]



Carmina. Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30713]



Tío Pepe Herrero, Llanes, h. 1891-1894.
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm.
[núm. 38169]



Lorenzo Díaz Pérez, "el Trucheru". Llanes,
h. 1891-1894.
"Hombre acomodado que vivía de sus rentas".
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30695]



Saturno Herrero, marino. Llanes, h. 1891-1894.
"Luchó en el Combate del Callao (2 de mayo
de 1866), en las costas del Perú, durante la
Guerra del Pacífico".
Copia actual de negativo en placa de vidrio
de 180 x 130 mm
[núm. 30725]



Desconocido con un *melandru* (tejón) disecado a sus pies, Llanes, h. 1891-1894.

Copia actual de negativo en placa de vidrio de 163 x 120 mm

[núm. 30708]



Este libro se acabo de imprimir
el mes de enero del año 2013
en los talleres de Asturgraf.





gijón
Ayuntamiento

cajAstur 